



HAL
open science

Histoires du livre, visions du sauvage : des manuscrits du Moyen âge aux premiers imprimés du XVIe siècle, le loup à l'épreuve de l'écriture

Loren Gonzalez

► To cite this version:

Loren Gonzalez. Histoires du livre, visions du sauvage : des manuscrits du Moyen âge aux premiers imprimés du XVIe siècle, le loup à l'épreuve de l'écriture. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20049 . tel-01717406

HAL Id: tel-01717406

<https://theses.hal.science/tel-01717406>

Submitted on 26 Feb 2018

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.

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Si vous êtes en cotutelle internationale, remplissez ce champs en notant : Cotutelle internationale avec "nom de l'établissement", sinon effacer ce texte pour qu'il n'apparaisse pas à l'impression

Présentée et soutenue par :

Loren GONZALEZ

le jeudi 7 juillet 2016

Titre :

Histoires du Livre, visions du sauvage : des manuscrits du Moyen Âge aux premiers imprimés du XVIe siècle, le loup à l'épreuve de l'écriture

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

Patrimoine, Littérature, Histoire (Équipe Littérature et Herméneutique)

Directeur/trice(s) de Thèse :

M. Daniel LACROIX, Professeur des Universités

Jury :

M. Daniel LACROIX, Professeur des Universités (Littératures du Moyen Âge)

Mme Florence BOUCHET, Professeur des Universités (Littérature française du Moyen Âge (XIe-XVe siècles))

Mme Joëlle DUCOS, Professeur des Universités (Linguistique médiévale et Philologie)

M. Jean-Marie FRITZ Professeur des Universités (Littérature française du Moyen Âge)

M. Franck LESTRINGANT, Professeur des Universités (Littérature française du XVIe siècle)

UNIVERSITE DE TOULOUSE JEAN JAURES

ECOLE DOCTORALE ALPHA

Loren GONZALEZ

HISTOIRES DU LIVRE, VISIONS DU SAUVAGE
DES MANUSCRITS DU MOYEN AGE AUX PREMIERS IMPRIMES,
LE LOUP A L'EPREUVE DE L'ECRITURE

Thèse dirigée par
M. Daniel Lacroix, Professeur
Soutenue le 7 juillet 2016



*Histoires du livre, visions du sauvage : des manuscrits du
Moyen Âge aux premiers imprimés,
Le loup à l'épreuve de l'écriture*

Thèse réalisée dans le cadre des travaux de recherche du laboratoire de recherche Patrimoine,
Littérature, Histoire (Equipe Littérature et Herméneutique)
Université de Toulouse Jean Jaurès

Résumé :

Au cours des dix siècles que compte le Moyen Âge, l'Occident chrétien est définitivement devenu une civilisation de l'écrit, ce dont témoignent par exemple la production de magnifiques manuscrits enluminés tout au long de cette période. Des manuscrits insulaires du début du IX^e siècle aux livres de chasse du XIV^e siècle, en passant par les fascinants Bestiaires du Moyen Âge central, cette florissante culture de l'écrit a ménagé une place de choix à l'animalité, aux animaux sauvages et au loup en particulier.

Consacré comme parangon du sauvage au moment où l'Europe chrétienne consacrait le culte du livre, le loup et à travers lui l'idée du sauvage ont nourri de riches systèmes de représentations au sein des sources écrites. Avec dans son sillage toute une myriade de figures « lupines », le loup fonctionne ainsi comme un catalyseur à la fois de l'idée du sauvage au Moyen Âge et des enjeux liés à l'essor des traditions écrites.

Des *Etymologiae* d'Isidore de Séville aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, cette étude vise à mieux comprendre les relations unissant le loup et le sauvage à l'histoire du livre, de la littérature et de la transmission des savoirs. À partir des représentations du loup et des visions médiévales du sauvage, une écriture du sauvage s'est en effet développée au Moyen Âge, voire une poétique inspirée du sauvage mais dont la pertinence demande à être interrogée au prisme de cette révolution dans l'histoire de l'écriture que fut l'invention de l'imprimerie. À une période qui a en partie renié l'imaginaire médiéval et connu tant de bouleversements culturels, pareille écriture pouvait-elle perdurer dans l'empreinte du loup, emblème d'un sauvage « médiéval » ? À la Renaissance, ne s'est-elle pas affranchie des visions médiévales du sauvage pour rencontrer un « nouveau sauvage » aux Amériques ?

Des livres alchimiques aux récits viatiques, des poèmes eddiques aux recueils de proverbes, de la littérature hagiographique aux contes de loups-garous, le loup nous entraîne ainsi dans une littérature foisonnante qui interroge la nature de l'homme et son identité multiple, prise dans un jeu incessant de mouvements et de métamorphoses, jusqu'à épouser les arabesques de l'esthétique baroque.

Mots-clés : loup, sauvage, animaux, homme, loup-garou, littérature, poétique, écriture, Moyen Âge, Renaissance, Baroque, XVI^e siècle, manuscrit, enluminures, symbole, histoire naturelle

Book Story and History, images of the wild.
Wolf against literacy in medieval manuscripts and first printed books

Abstract .

In the course of middle ages, the Christian Western Europe became for ever a civilization based on literacy, as we can see through the output of such amazing illuminated manuscripts during these ten centuries. From insular manuscripts from the early Ninth century and books of hunting from the Fourteenth to Bestiaries from Twelfth and Thirteenth's, such a flourishing literature gave animals, wild animals and particularly the wolf, an important position.

While the Christian Europe started to consider books as essential and holy, wolves and wildness inspired at the same time numeral extensive representations as we can see them in writings. Related to so many *wolffy figures*, the wolf seems to be a catalyst of both idea of wildness and questions about the growth of literacy.

From Isidore of Sevilla's *Etymologiae* to *The Tragics* by Agrippa d'Aubigné, this work aims to a better understanding of relationships between wolf and wildness and the history of literature, books and knowledge passing down. From wolf and wildness medieval representations, a writing way for and by wildness emerge in medieval literature. But such a writing way seems to be problematic after the revolutionary invention of printing press. While Renaissance repudiated medieval heritages and suffered a lot of upheavals, such a writing way could not continue. Instead of following wolves' tracks, which then symbolized something like a "medieval wildness", authors began to write differently about wildness after the end of the middle ages: after the discovering of a new wilderness in America, they tried to create new visions liberated from medieval memories.

From alchemic books to travel stories, from proverbs to eddic poems, from hagiographic literature to werewolves' tales, wolves take us to an abundant literature which helps readers to wonder about human nature and its many identity, in a system of mowing and metamorphoses, like so many Baroque arabesques.

Keywords . wolf, wildness, animals, human, werewolf, literature, poetic, writing, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Sixteenth century, manuscript, illumination, symbol, history of nature

Remerciements

Je tiens à remercier ici en premier lieu mon directeur de thèse, M. Daniel LACROIX, qui a accepté de me suivre en 2008 dans cette aventure « sur les traces des loups », et qui a permis la réalisation de mes projets de recherche, depuis le premier mémoire de Master jusqu'à cette thèse, conçue dans la continuité de mes premiers travaux. Je le remercie pour m'avoir donné accès à une littérature, celle des *Eddas* et des sagas islandaises, dont j'ai pu découvrir grâce à lui toute la beauté et la portée signifiante. Plus encore, je remercie chaleureusement M. Daniel LACROIX pour ses précieux conseils, la confiance qu'il m'a toujours accordée, sa bienveillance et sa lucidité. Mais les mots sont bien peu de chose pour dire toute la reconnaissance que je lui dois depuis tant d'années.

Je tiens également à remercier l'ensemble des membres du jury qui ont gentiment accepté de prendre le temps de lire et d'évaluer mes travaux. Je remercie ici Mme Joëlle DUCOS, dont les travaux sur l'évolution du discours scientifique et la constitution d'une culture européenne au Moyen Âge ont été pour moi une belle source d'inspiration. Je remercie aussi Jean-Marie FRITZ dont les recherches sur la voix et la folie m'ont été d'un secours inestimable lors de la rédaction de cette thèse. Pour les mêmes raisons, je remercie M. Franck LESTRINGANT car c'est à travers ses publications que j'ai appris à connaître l'œuvre d'un auteur tel que Jean de Léry, et que j'ai découvert toute l'importance de la littérature viatique dans l'évolution des visions du sauvage au XVI^e siècle. Je suis très touchée que des chercheurs dont les travaux m'ont à ce point guidée sur le chemin de cette thèse, l'aient désormais entre les mains. En dernier lieu et avec émotion, je remercierai donc Mme Florence BOUCHET qui a grandement contribué à la réalisation de mes projets de recherche en les suivant toujours, de près ou de loin, depuis mon arrivée à Toulouse. Je la remercie pour le temps pour l'attention qu'elle a portée à mon travail, pour ses recommandations et pour ses suggestions, pour m'avoir guidée vers des pistes de réflexion fécondes et pour m'avoir aidée à renoncer à d'autres.

Ma gratitude s'étend d'ailleurs à l'ensemble du laboratoire du PLH qui m'accueillie en 2011, ainsi que ce projet de recherche, avec curiosité et intérêt. J'adresserai à ce titre tous mes remerciements à Mme Cristina Noacco pour son amitié, ses encouragements et son avis éclairé, ainsi qu'à M. Jean-Yves LAURICHESSE, directeur du laboratoire, pour l'attention qu'il a portée à mes pistes et à mes méthodes de réflexion. Je le remercie très sincèrement pour son ouverture et pour toutes les mains qu'il m'a tendues pendant ces années de recherche. Enfin, je remercie mes amis doctorants de l'équipe ELH pour leur présence positive et les belles journées d'études que nous avons organisées ensemble.

Je remercie par ailleurs conjointement le laboratoire PLH et l'École Doctorale ALLPH@ pour m'avoir offert la chance de bénéficier d'un Contrat Doctoral sans lequel je n'aurais pu financer cette thèse et, de ce fait, la mener à bien. Plus particulièrement, je remercie Mme Monique MARTINEZ, alors directrice de l'École Doctorale, pour l'intérêt qu'elle a manifesté pour mon sujet de recherche, et Mme Nathalie DESSENS qui lui a succédé à la direction d'ALLPH@, avec la même énergie et la même attention à l'égard des doctorants.

Je tiens également à signifier ici ma plus sincère gratitude envers les sociétés savantes et les institutions aux côtés desquelles j'ai travaillées avec bonheur au cours de mes recherches. Je remercierai tout d'abord la Société d'Analyse de la Topique Narrative (SATOR) qui m'a offert de participer à ses passionnants colloques et dont les différents membres ont veillé avec amitié et bienveillance sur l'avancement de cette thèse. Je remercie la SATOR avec une joie émue, pour le cadre de travail qu'elle m'a donné et pour les nombreuses stimulations qu'elle a suscitées au cours de mes travaux, dans une atmosphère toujours détendue et agréable. Pour les mêmes raisons, je remercie du fond du cœur le Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse et plus spécifiquement Anne MAUMONT (directrice de programmation) et Dominique MORELLO (Directrice de recherche CNRS, détachée au Muséum). Je leur dois de belles rencontres, et je ne les remercierai jamais assez

pour les nombreux projets auxquels elles m'ont associée. Au chapitre de ces rencontres, je ne saurais d'ailleurs manquer de remercier Mme Colette Bitsch (entomologiste, Chargée de Recherche honoraire au CNRS) pour son amitié, ses relectures éclairantes, ses encouragements et les discussions passionnantes et fécondes que nous avons eues au sujet de cette thèse. Je remercierai également ici le Musée Edmond Rostand à Cambo-les-Bains où j'ai pu comprendre ce que signifiait concrètement la métamorphose d'une forêt en jardin. Enfin, je remercie les Parcs Nationaux de France pour le soutien apporté à mes travaux de recherche. En particulier, je remercie le Parc National du Mercantour pour son appui confiant lors de la constitution de mon projet de thèse, et je saluerai ici mes amis du Parc National des Pyrénées, notamment Mme Carine MARFAING qui a suivi de près mes recherches et a participé à leur « sauvegarde », ainsi que M. Flavien LUC dont les très belles photographies animalières restent pour moi une vraie source d'inspiration.

Je ne manquerai pas de remercier enfin M. Emmanuel HOUGUENAGUE, informaticien, pour avoir sauvé mes fichiers de thèse d'une perte irréparable.

Enfin, que serait cette thèse sans la vie sauvage et sans les loups qui ont nourri la littérature de leur absolue vigueur ? Je remercierai donc en dernier lieu mon objet d'études pour continuer malgré tout à être ce qu'il est : une manifestation de la vie sans toute sa beauté et dans toute sa cruelle fragilité, une source d'inspiration qui ne doit jamais se tarir.

« Le salut du monde passe par l'état sauvage ».
Henry David THOREAU.

Introduction

Du sauvage à l'écriture, dans l'empreinte du loup

Depuis la nuit des temps, l'homme et le loup se suivent, s'observent, se jalouent et s'affrontent. Dès le Paléolithique¹, ils se sont intimement côtoyés, jusqu'à lier leurs destins respectifs en commençant ensemble la longue histoire de la domestication, dont le premier acte fut vraisemblablement la « création » du chien. En effet, celui-ci a pour ancêtres des individus issus de sous-espèces de *Canis Lupus*, très tôt imprégnés et associés à la vie quotidienne des chasseurs-cueilleurs. Bien avant que les hommes ne se sédentarisent pour se consacrer à l'agriculture, les supposées frontières entre le « sauvage » et le « domestique » commençaient déjà à laisser poindre toute leur porosité, toute leur fragilité. En ces temps reculés, l'homme lui-même ne faisait-il pas partie de cette nature indomptée, dont il se serait exclu en inventant l'idée du sauvage ? Autrement dit, à quel moment les relations unissant l'homme au loup, cette altérité puissante, cette « inquiétante étrangeté » *a priori* incarnée dans la notion de « sauvage », ont-elles évolué vers un jeu d'oppositions entre le sauvage et le civilisé ?

De nombreuses études ethnographiques² ont prouvé que ce n'est pas tant la domestication que l'urbanisation qui a redessiné l'espace physique et mental de la vie humaine, la pratique de l'élevage n'allant pas systématiquement de pair avec la stigmatisation du monde alentours, ce monde non-domestiqué, sauvage par voie de conséquence³. Par contre, l'apparition des villes dans le croissant fertile a vraisemblablement conditionné, dans la civilisation occidentale, la redéfinition progressive de l'espace et de ses limites. À l'époque archaïque en Grèce, le partage semblait déjà net entre sauvage et domestique, comme l'attestent tant de fables ésopiques. À Rome, il est devenu plus notable encore en se chargeant

¹ Des ossements de loups ont été retrouvés à Tautavel dans des campements humains datés de – 700000 avant Jésus-Christ et d'autres vieux de quatre cent mille ans à Boxgrove, dans le Kent. Cf. MATIGNON K. L., *Sans les animaux, le monde ne serait pas humain*, Paris, Albin Michel, 2000.

² LEVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage*, Paris, Presses, 1990. Cf. aussi DESCOLA P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

³ En effet, ce terme ne se laisse semble-t-il définir qu'en creux, en négatif, comme s'il échappait à toute mainmise, notamment celle exercée par le langage humain.

d'une forte connotation symbolique, l'irruption du sauvage dans la ville – un loup, par exemple – étant alors perçu comme un *prodigium* scrupuleusement interprété, prodige et présage à la fois, souvent inquiétant⁴ et hors-norme toujours.

Par ailleurs, si l'urbanisation a encouragé la fracture entre sauvage et domestique, c'est aussi dans les premières communautés urbaines, au quatrième millénaire avant Jésus-Christ⁵, que l'utilisation de l'écriture s'est systématisée, la situation sociale exigeant alors « une méthode d'enregistrement de l'information plus élaborée et plus satisfaisante que la langue parlée⁶ ». L'habitude que nous avons développée d'associer le clivage entre les mondes sauvage et domestique à celui opposant nature et culture trouverait-il là son origine ? À partir du moment où l'homme s'est donné les moyens de faire des listes, d'enregistrer ce qu'il savait et ce qu'il voyait, ses aspirations autant que ses expériences, son regard a changé sur le monde autour de lui. Celui-ci a ainsi été objectivé et conceptualisé, sous le stylet ou sous la plume au contact desquels le monde s'est dédoublé, réfléchi par l'écriture jusqu'à cesser peut-être d'exister pour lui-même. S'ils n'ont pas fait naître la dichotomie entre sauvage et domestique, les processus liés à l'écriture ont en effet le pouvoir de générer de la distance, le texte lui-même se caractérisant par son extériorité, contrairement à la parole immédiate, « vive » et « pleine⁷ ». Bien avant la christianisation de l'Europe occidentale, une *épistémè* dépendante de l'écriture est née de cette mise à distance de la nature, notamment lors que les sciences naturelles ont émergé dans la Grèce antique. Plus encore, une « culture » de l'écrit était alors en train de se former.

Si *a priori* l'écriture a trait à la culture, et le sauvage à la nature, les deux seraient-ils fondamentalement antagonistes ? Il est vrai que le « sauvage » a partie liée, dans une certaine mesure, avec ce – ou celui⁸ – qui ignore l'écriture⁹. En effet, si l'écriture en tant que modalité de communication nécessite fondamentalement un artefact ou un support, le sauvage se définit par opposition à toute espèce d'artifice, se réclamant de la nature, de la simplicité

⁴ En effet, l'un des sens de *prodigium* rapproche ce terme de l'idée de fléau.

⁵ Entre – 3500 et – 3000 sont apparus à Sumer les premiers pictogrammes, alors utilisés pour noter des chiffres. Cf. JEAN G., *L'écriture, mémoire des hommes*, Paris, Gallimard, 2007, p.71.

⁶ HAVELOCK E. A., *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, trad. de l'anglais par E. Escobar Moreno, Paris, F. Maspero, 1981, p. 25. Notons à ce titre que si, pendant longtemps, l'écriture a servi d'outil de distinction entre civilisation et barbarie, l'on sait aujourd'hui qu'une civilisation peut exister sans l'écriture alors que celle-ci ne saurait se développer hors de la civilisation : cf. GELB I. J., *Pour une théorie de l'écriture*, Paris, Flammarion, 1973, p. 249.

⁷ ZUMTHOR P., *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

⁸ En effet, le sauvage participe de la qualification des trois règnes, végétal, animal et humain, de même qu'il définit à la fois l'espace et les êtres vivants qui le peuplent.

⁹ Ainsi Claude LEVI-STRAUSS, ayant en charge la chaire de « Religions des peuples non-civilisés » a-t-il, dans l'intitulé de son cours, fait alterner l'expression « peuples non-civilisés » avec « peuples sans écriture ». Cf. CALVET J.-L., *Histoire de l'écriture*, Paris, A. Fayard-Pluriel, 2011, p. 10.

rustique voire d'une certaine idée de la nudité. Dans ce cas, la pensée d'une écriture sauvage ou du moins d'une écriture du sauvage ne constitue-t-elle pas d'emblée une aporie ? Il semblerait qu'à première vue le sauvage résiste à l'« épreuve » de l'écriture et, plus largement, à toute approche prétendument culturelle, étant donné que l'essence du sauvage ne se situe pas seulement du côté de l'inculte, de l'inaccessible, de l'étranger, mais aussi de l'Autre en tant que non-humain.

Toutefois, si le sauvage se réclame *a priori* de ce qui n'est pas humain, cessant d'être « dès que l'homme y introduit la plume de l'écrivain¹⁰ » et se refusant de fait à toute création poétique¹¹, il n'en demeure pas moins un produit de l'intellect humain, une « fabrication conceptuelle de celui qui se dit civilisé¹² », un « concept grâce auquel l'Autre est désigné par celui qui a le pouvoir de la définition, c'est-à-dire le pouvoir de la représentation, le pouvoir du langage¹³ ». Gardons donc d'emblée à l'esprit que le sauvage reste avant toute chose une catégorie de l'esprit, un système proprement « culturel » pour tenter de penser et de conceptualiser le non-humain¹⁴. Au-delà du clivage opposant la nature à la culture, les liens unissant le sauvage aux cultures humaines et par là-même à l'écriture, en tant qu'outil de communication et de représentation, s'annoncent certes problématiques, mais peut-être plus étroits qu'il n'y paraît.

D'ailleurs, le sauvage désigne autant le non-humain que l'homme, l'homme primitif et farouche, le solitaire vivant reclus, le pauvre, l'inculte, la brute. L'image du poète même, à l'écart de la société, exclu, marginal, « de son vivant à jamais séparé des vivants¹⁵ » ne se constitue-t-elle pas dans l'affirmation de la différence et de la singularité¹⁶ ? Plus généralement, il est bien connu que Linné, sans en faire l'une des catégories principales de l'humain, a fait entrer dans les mœurs des scientifiques l'idée même de l'*homo ferus*, autrement dit d'un homme portant l'essence du sauvage¹⁷.

¹⁰ *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine...op. cit.*, « Introduction » p. 10.

¹¹ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage dans le monde franc (IV^e-IX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 75.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage...op. cit.*, p. 17 : « L'utilisation de la notion de nature sauvage est un fait éminemment culturel ».

¹⁵ ZINK M., *La subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p. 60.

¹⁶ CERQUIGLINI J., « Polyphème et Prométhée : deux voies de la 'création' au XIV^e siècle », dans *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des chartes, 2001, p. 401. Une telle vision demande cependant à être nuancée, en tout cas pour la période qui nous occupe. En effet, le poète médiéval étant avant tout un homme de cour ou un clerc, la littérature médiévale ne saurait être pensée strictement en-dehors du cadre de la sociabilité.

¹⁷ Précisons toutefois que l'*homo ferus* ne fait pas partie des quatre catégories principales de l'humain listées dans le *Systema Naturae* en 1735 (*Europaeus albus*, *Americanus rubescens*, *Asiaticus fuscus*, *Africanus niger*).

Plus proches de nous dans l'histoire des idées, songeons également que depuis plusieurs décennies, le thème du sauvage déchaîne les passions dans la sphère littéraire, tout autant d'ailleurs que la question du rapport à l'écriture. Depuis les écrits de Ralph Waldo Emerson¹⁸, Henry David Thoreau, John Muir et Aldo Leopold, un nouveau courant dit « écolittéraire » a vu le jour dans la critique anglo-saxonne et ne cesse de susciter l'intérêt de chercheurs toujours plus nombreux¹⁹, dont les travaux visent à mettre le sauvage au cœur de nombreuses rencontres universitaires interdisciplinaires²⁰ : pensons par exemple à des recueils collectifs tels que *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine*²¹, *Repenser le sauvage grâce au retour du loup*²², ou encore *La fabrique du sauvage*²³, où la question du pouvoir potentiel, propre à l'écriture, de « façonner » le sauvage, de le recréer culturellement, a été posée de façon admirable. Pris dans une forme d'*environmental imagination*²⁴, le monde sauvage s'est bel et bien imposé comme véritable thème littéraire, et ce bien avant les nostalgies romantiques qui ont eu cours à l'aube de la Révolution Industrielle. Mais comme on vient de le suggérer, le sauvage occupe une place aussi importante dans la critique littéraire contemporaine que le rapport à l'écriture. Celui-ci intéresse en effet de plus en plus la recherche anglo-saxonne²⁵ depuis, notamment, les travaux de Brian Stock²⁶ ou, plus récemment, de Jack Goody²⁷, David Olson²⁸ et Walter Ong²⁹ au sujet des conséquences du passage à l'écriture au sein des différentes organisations sociale.

Dans l'optique d'une relecture de l'histoire du sauvage, il semble donc intéressant de faire dialoguer ces deux perspectives qui se trouvent peut-être au cœur des problématiques

LINNE associe cependant l'*Homo ferus* aux *Juvenis lupinus hessensis*, ces enfants sauvages prétendent être élevés par des loups.

¹⁸ EMERSON R. W., *La Nature*, trad. de l'américain par P. Oliete-Loscos, Paris, Allia, 2004.

¹⁹ Cf. « The Association for the Study of Literature and Environment » (www.asle.org).

²⁰ Probablement la seule façon d'étudier le concept de sauvage dans toute sa complexité et toute sa vastitude.

²¹ *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine en France, XVI^e-XXI^e siècles*, dir. S. Frioux et E.-A. Pépy, Lyon, ENS éd., 2009.

²² *Repenser le sauvage grâce au retour du loup. Les sciences humaines interpellées*, dir. J.-J. Moriceau et P. Madeline, Caen, MRSH, Presses universitaires de Caen, 2010.

²³ *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, dir. L. Larré et V. Béghain, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

²⁴ BUELL L., *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, Londres, Belknap press of Harvard university press, 1995. Cf. aussi OELSCHLAEGGER M., *The Idea of Wilderness : from prehistory to the age of ecology*, London, Yale university press, 1991.

²⁵ L'on pense notamment à l'essor des New Literacy Studies. Pour plus de précisions, cf. *Les New Literacy Studies, jalons historiques et perspectives actuelles, Langage et Société* 2010, 3, 133.

²⁶ *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

²⁷ Cf. notamment *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*, Paris, A. Colin, 1986 ; *La raison grâ hi que : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éd. de Minuit, 1978 ; *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007.

²⁸ Cf. *L'univers de l'écrit : comment la culture écrite donne forme à la pensée*, Paris, Retz, 2010.

²⁹ *Orality and Literacy : the technologizing of the word*, London ; New York, Routledge, 2002.

liées à la production littéraire, à ses conditions d'élaboration, de réalisation et de réception. Au détour de quelques lectures, l'on observe d'ailleurs que le terme de « sauvage » a parfois pu servir à la définition ou du moins à l'évocation de certains types d'écriture, précisément difficiles à caractériser ou à saisir. Soucieux de retracer une fidèle histoire de l'écriture, Jean-Jacques Rousseau la voyait évoluer en trois étapes, de la logographie à l'alphabet en passant par un stade intermédiaire que serait l'écriture syllabique ; rien de très original, certes, si ce n'est cette idée selon laquelle le premier stade de l'écriture, l'écriture logographique, conviendrait « aux peuples sauvages³⁰ » dont on sait qu'ils ont fait fantasmer le siècle des Lumières. Par ailleurs, Charles Higounet précise dans *L'Écriture* qu'au VIII^e siècle, l'atelier de Corbie, alors célèbre pour l'irrégularité de ses productions calligraphiques, « a produit des écritures moins 'sauvages' que les précédentes, plus régulières, plus petites³¹ ». L'écriture est ici qualifiée de « sauvage » en ce qu'elle se caractérise par sa démesure et son irrégularité. En effet, le sauvage est traditionnellement associé au gigantisme effrayant des géants ou des bêtes fauves, et à tout ce qui se veut « non-apprivoisé », surgissant spontanément « hors la raison délibérante³² ». D'ailleurs, le *Trésor de la Langue Française* précise que le sauvage regroupe tout ce qui « échappe aux règles établies, qui se fait en dehors de toute organisation officielle, qui a un caractère spontané et incontrôlable³³ ». Dans ce contexte, pourrait-on imaginer, sinon une parenté de nature, du moins une véritable communauté de destin entre l'histoire de l'écriture et l'évolution du sauvage ? Si oui, quelle période de l'histoire littéraire serait la plus significative de ce phénomène par lequel, en d'autres termes, les représentations du sauvage dans la culture de l'écrit auraient pour corrélat, dans un jeu d'influences réciproques, l'affleurement d'une écriture caractéristique du sauvage ?

Du Moyen Âge à la période baroque : de part et d'autre de l'histoire du livre et du sauvage

Pendant la période du haut Moyen Âge, « le sauvage ne s'impose pas dans les sources, il faut le chercher entre les lignes³⁴ », le concept n'étant alors point encore « déclaré³⁵ ».

³⁰ CALVET J.-L., *Histoire de l'écriture...op. cit.*, p. 8.

³¹ HIGOUNET C., *L'écriture*, Paris, PUF, 2010, p. 83. Le terme est entre guillemets, comme s'il était malvenu de l'employer, ou qu'il venait sous la plume en désespoir de cause.

³² GAVILLON F., « Ensauvagement du texte de nature et textualisation du *wilderness* », dans *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine...op. cit.*, p. 142.

³³ Cf. Article « Sauvage » dans *Trésor de la Langue Française*, édition en ligne accessible sur le site <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4278244140>.

³⁴ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage dans le monde franc...op. cit.*, p. 239.

³⁵ *Ibid.*, p. 239.

Mais entre la chute de l'Empire romain et les Grandes Invasions, la civilisation occidentale mise à mal par des crises politique, démographique, agricole et culturelle³⁶, et plus généralement par les guerres et les épidémies, a momentanément perdu le contrôle sur la nature³⁷, lui laissant ainsi gagner du terrain sur ses propres domaines. À l'aube du Moyen Âge, le jeu d'oppositions entre sauvage et domestique, nature et culture, est devenu particulièrement significatif en se complexifiant. Il semble ainsi que jamais les frontières entre sauvage et domestique n'aient été si nettes et si floues à la fois qu'au Moyen Âge. Si l'espace médiéval s'est construit autour de l'intérieur rassurant et de l'extérieur inquiétant, de la ville fortifiée et de la forêt alentours, les pratiques agricoles, notamment liées à l'élevage, étaient telles que le domestique ne cessait d'empiéter sur le sauvage, et *vice versa*. L'examen des textes littéraires en témoigne d'ailleurs de façon évidente : ainsi l'univers du roman courtois présente-t-il des personnages qui, par exemple, sont constamment tentés par la « forêt aventureuse » ainsi que par les créatures qui l'habitent.

À un moment de l'histoire littéraire où l'utilisation de l'écriture s'est peu à peu systématisée au détriment de la communication orale, la parole vivante et immédiate laissant place au texte écrit ainsi qu'à son extériorité fondamentale, le Moyen Âge littéraire apparaît comme un milieu propice à l'émergence d'une écriture du sauvage : c'est-à-dire d'une écriture nourrie du sauvage et nourrissant à son tour une communication fluide entre la matière du sauvage et le geste scripturaire. D'ailleurs, l'histoire des mots nous fera remarquer que les termes de « sauvage » et de « littérature » sont apparus à peu près à la même époque dans la langue romane, c'est-à-dire au XII^e siècle³⁸.

Rappelons de surcroît que le Moyen Âge fut aussi la période qui consacra le loup en tant qu'animal emblématique de l'idée du sauvage. C'est en effet au cours de cette longue période que s'est développée la peur du loup et que celui-ci s'est chargé d'une forte symbolique, étroitement liée à la perception que l'on avait du sauvage. À partir du haut Moyen Âge, plus que tout autre animal parmi le bestiaire chrétien, il s'est imposé comme une métonymie du sauvage dans la culture occidentale : personnification de la cruauté, violent et

³⁶ En effet, l'on note un recul, sur le continent, de la production de manuscrits et donc de l'écriture, entre la chute de l'Empire Romain et la Renaissance carolingienne.

³⁷ ORTALLI G., « Entre Antiquité et Moyen Âge : l'invention du loup ennemi » dans *Le fait du loup, de la peur à la passion : le renversement d'une image, Le monde alpin et rhodanien* 30, 2002, p. 99. Cf. aussi l'article plus détaillé sur ce même thème « Entre hommes et loups en Occident : le tournant médiéval », dans *Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*, éd. L. Bodson, Liège, Université de Liège, 2003, p. 15-32.

³⁸ Le *Trésor de la Langue Française* indique que le terme « littérature » est attesté pour la première fois en 1121 dans le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, soit dans le même texte que la première occurrence du terme « sauvage » relevée par ce même dictionnaire.

sanguinaire, insaisissable autant qu'incontrôlable, il incarne alors le Diable et les puissances païennes, aussi bien qu'il demeure le libre seigneur des forêts³⁹. Dans la culture chrétienne médiévale, le loup est ainsi la bête fauve par excellence ; animal solitaire vivant à l'écart, il symbolise l'Autre en soi, farouche gardien des secrets de la nature, un guide dans la forêt originelle⁴⁰. Créature des frontières, toujours double, toujours ambivalent parce qu'à la croisée des natures, du monde des vivants et de celui des morts, *Canis Lupus* est à l'origine d'une vision protéiforme du monde sauvage, marquée par une polymorphie à la fois plastique et conceptuelle⁴¹.

Dans la littérature médiévale et dans ce monde chrétien au sein duquel elle s'est épanouie, le loup s'est fait l'écho d'un monde inquiétant et dangereux, tout autant que « son » désert sylvestre est devenu très tôt l'espace du détachement tôt dans la littérature hagiographique, de la conversion définitive à Dieu ; un refuge spirituel en somme, autant qu'un lieu d'épreuve. En effet, dans l'univers des saints, le loup ne symbolise pas seulement le sauvage à exorciser, à dompter, à apprivoiser et à soumettre à la volonté de Dieu ; au contraire, il peut parfois montrer le chemin vers la sainteté. Dans l'imaginaire médiéval, le monde sauvage est effectivement le lieu atemporel du commencement, un avatar – ou pas – du Paradis⁴², alors même que la Chute aurait entraîné la scission de l'espace et avec elle l'émergence du monde sauvage⁴³ dans l'esprit des hommes. Tout porte à croire en effet que si le sauvage pourrait ne pas porter la marque de la Faute, la « sauvagerie », serait l'apanage de l'homme pécheur. L'idée invite à la prudence dans le maniement des concepts, tout autant qu'elle appelle d'emblée à relativiser les catégories du sauvage, aussi labiles que complexes, tout à leurs propres nuances.

En effet, la définition même du terme paraît malaisée, tout autant que les liens qui l'unissent aux cultures de l'écrit. C'est pourquoi cette étude nous invite en premier à lieu à proposer une définition du sauvage, tout autant qu'elle invite à se perdre et à se retrouver chaque fois dans les traces du loup, au cœur de ce monde sauvage en tant qu'« intériorité à distance⁴⁴ ». Fonctionnant comme espace de régénération, de rencontre avec soi, avec l'autre, ou avec l'autre en soi, le sauvage pose en effet toujours la question de l'homme dans sa mise en scène textuelle, ce que les figures du loup corroborent de façon systématique, fonctionnant

³⁹ Or, l'on sait que le terme « sauvage » dérive précisément de l'adjectif *silvaticus* (« qui se tient dans la forêt »).

⁴⁰ Ne négligeons guère, en effet, le lien unissant le sauvage, dans son caractère primitif et primordial, à une certaine idée de la virginité.

⁴¹ ARRIVE M., « Tours, détours et retours de la sauvagerie...*op. cit.*, p. 76.

⁴² GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage dans le monde franc...op. cit.*, p. 89.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ GRANDJEAT Y.-C., « *Into the wild...op. cit.*, p. 155.

ainsi comme de vrais miroirs tendus à la condition humaine : l'homme qui écrit ou l'homme qui lit l'immense Livre-Monde de la nature fonctionnent ainsi comme deux images caractéristiques du lien inextricable unissant, dans l'esprit des hommes du Moyen Âge, l'écriture et la nature, la nature et la culture.

À ce titre, si le loup présente un tel intérêt au regard des enjeux qui nous occupent, ce n'est pas seulement du fait qu'il tient une place essentielle dans la mémoire collective et la littérature orale et écrite, lui qui a inspiré une production presque ininterrompue de textes de tous types et de tous genres. Fatalement, l'essor de l'écriture a également constitué une « épreuve » pour le loup : en effet, contre *Canis Lupus* comme contre tant d'autres grands prédateurs, la plume a pu aussi parfois devenir une arme, plus ou moins consciemment brandie contre la bête pour la transfigurer, pour la défigurer et n'en faire plus qu'un objet, ou une image.

De cette littérature du loup, nous ne ferons point ici l'inventaire exhaustif, préférant poser la question des liens qui, depuis le Moyen Âge, unissent le loup en tant qu'emblème du sauvage à l'écriture au sens graphique ou artistique, littéraire et stylistique. En effet, parce que le mouvement de l'écriture, c'est aussi le fait de tracer des lettres, un geste par ailleurs indissociable de la peinture, l'on s'intéressera également aux lettres ornées comme aux enluminures soutenant le texte ainsi qu'à l'image comme forme d'écriture. Dans cette perspective, il s'agira aussi d'observer la façon dont les représentations du monde sauvage a pris une importance considérable dans les manuscrits au cours du Moyen Âge ; et ce jusqu'au XIV^e siècle, comme en témoigne le célèbre manuscrit français 1586 conservé à la Bibliothèque Nationale de France, renfermant les *Œuvres Poétiques* de Guillaume de Machaut et, avec elles, ce que l'on considère comme « le plus ancien paysage autonome dans l'histoire de l'art européen⁴⁵ ».

En effet, les visions de la nature et par là-même le regard porté sur le sauvage ont changé après le Moyen Âge : lorsque la nature est devenue un paysage au XVI^e siècle, c'est toute une sensibilité au monde sauvage qui a évolué dans le sillage de ce changement de regard, en même temps que changeait le rapport au livre à la suite de l'invention de l'imprimerie. En dépit du fait que les premiers incunables aient été élaborés sur le modèle du manuscrit, les relations unissant le texte et l'image se sont effectivement diversifiées à la Renaissance, jusqu'à susciter l'essor de langages littéraires tels que l'emblème et l'hiéroglyphe, dynamisés par ces nouvelles techniques de production textuelle. Plus

⁴⁵ Folio 103r. Cf. WALTHER I. F. et WOLF N., *Codices illustres : les plus beaux manuscrits enluminés du monde, 400 à 1600*, trad. de l'allemand par W. Fruhtrunk, Paris, Taschen, 2001, p. 220.

important, cette quête de nouveaux langages à la Renaissance a aussi affecté les visions du sauvage, la découverte d'un quatrième continent et par là-même d'un nouveau sauvage ayant également stimulé, en parallèle, la quête d'un nouveau langage et de nouveaux systèmes de représentation tout au long du XVI^e siècle.

Perspectives et axes de recherche

À partir d'un travail de définition du sauvage visant à décider dans quelle mesure le loup fonctionne effectivement comme un agent, un emblème voire une métonymie du sauvage, notre attention se portera de prime abord sur les représentations du sauvage catalysées par les figures lupines dans la culture médiévale, ainsi qu'à l'influence exercée par l'évolution de l'écriture sur la ou les perceptions de ce sauvage au Moyen Âge. Pareille approche permettra en effet de poser ensuite la question d'une possible écriture du sauvage portant la marque du loup et de s'intéresser à ses caractéristiques, pour essayer de dégager les contours d'une poétique du sauvage dans la littérature médiévale. Mais afin de mesurer la pertinence d'une telle écriture et plus encore d'une telle poétique, le dernier temps de l'étude se fera au miroir de la période médiévale, avec pour support des textes du XVI^e siècle, de la Renaissance qui a en partie renié l'héritage médiéval au premier baroque français qui a replacé le sauvage au cœur de ses propres mouvements poétiques.

L'éventail spatio-temporel de cette étude sera donc suffisamment large pour être signifiant, sans pour autant tomber dans une vaine recherche d'exhaustivité. S'agissant de mesurer des spécificités tout en respectant les dialogues culturels, afin aussi de penser la culture de l'Europe occidentale dans son unité et sa diversité, nous préférons concentrer notre attention sur la dimension européenne de la sphère culturelle du Moyen Âge à la fin du XVI^e siècle. Plus précisément, l'intérêt se portera sur des faits de langue, de culture et de société significatifs de l'évolution de la culture occidentale, parfois ponctuels mais somme toute caractéristiques d'un état de civilisation. Notre attention se portera d'ailleurs en priorité sur la famille des langues romanes, du latin au français classique. Cette évolution linguistique fonctionnera comme un repère essentiel, sans empêcher de décentrer parfois la perspective en regardant par exemple du côté des cultures scandinave et celtique, très significatives à la fois

du point de vue des relations anthropozoologiques autant que du rapport à l'écriture⁴⁶ et au livre manuscrit.

Plus encore, ces deux aires culturelles représentent deux pôles dans l'histoire du « passage » à l'écriture, du fait que l'une a été très tôt mise en contact avec la culture chrétienne donc avec l'écriture romaine, et l'autre, assez tardivement. En effet, la période du V^e au X^e siècle⁴⁷ fut aussi celle des grandes campagnes de christianisation, menées dans toute l'Europe jusqu'aux lointaines régions septentrionales. Contrairement à l'Irlande très tôt christianisée, dans ce Nord si loin de Rome⁴⁸ où le paganisme a résisté tardivement et où l'on soupçonne que les traditions orales sont longtemps restées vivantes, la question du passage à l'écriture se pose avec une rare complexité. Mais cette complexité nous rappelle surtout que le passage à l'écriture au Moyen Âge est indissociable de la christianisation de l'Europe. Parce que toute œuvre littéraire est au Moyen Âge assujettie à l'autorité de l'Église, la question d'une poétique du sauvage⁴⁹ ne saurait être autre chose qu'une poétique des visions chrétiennes ou du moins christianisées du sauvage. Dans cette perspective, nous serons attentifs à la dépendance que l'écriture et les représentations du monde sauvage ont nourri à l'égard de l'Église tout au long du Moyen Âge.

Le corpus sélectionné pour mener à bien cette enquête, sur les traces du loup et du sauvage, nous fera donc voyager en Europe voire au-delà, des manuscrits du haut Moyen Âge aux premiers imprimés et du VII^e siècle au premier baroque français ; autrement dit des *Etymologiae* d'Isidore de Séville, première grande encyclopédie médiévale, aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, première grande fresque du baroque français. Édité pour la première

⁴⁶ Dans l'histoire des littératures vernaculaires, les langues celtiques ont franchi le cap de l'écrit un peu plus tôt que les langues romanes, alors même que dans cette aire culturelle, l'on soupçonne la tradition orale d'avoir perduré plus longtemps. Par exemple, l'on trouve des traces écrites de la littérature celtique en langue vernaculaire dès le VII^e siècle, alors qu'il faudra par exemple attendre le capitulaire de 814 pour que la prêche en langue romane ne soit autorisée sous le règne de Charlemagne. Cf. MARICHAL R., « L'écriture latine et la civilisation occidentale du I^{er} au XVI^e siècle » dans *L'écriture et la psychologie des peuples...op. cit.*, p. 224.

⁴⁷ L'Irlande est entrée en contact avec le christianisme dès le V^e siècle et l'on prend habituellement le règne du roi Loegaire comme repère chronologique de la conversion de ce pays. Grâce aux moines irlandais et au futur évêque Augustin de Cantorbéry, les royaumes d'Angleterre furent définitivement évangélisés au cours du VII^e siècle. Quant aux peuples du Nord, ils furent mis en contact avec la religion chrétienne dès la seconde moitié du VIII^e siècle, mais l'Islande ne se convertit qu'en 999 et l'on présume que des foyers païens subsistaient toujours en Suède au XI^e siècle.

⁴⁸ En Irlande par exemple, où la romanisation n'a jamais été véritablement effective, la christianisation a systématisé l'usage de l'écriture latine. Cf. *L'écriture et la psychologie des peuples*, XXIIe Semaine de synthèse organisée par le Centre international de synthèse, avec la collaboration de M. Cohen, J. S. Fare Garnot, R. Bloch [et al.], Paris, Armand Colin, 1963, p. 316 : « les pays celtiques ont fait cavalier seul depuis les origines de l'extension de l'écriture latine ».

⁴⁹ FABRICE GUIZARD-DUCHAMP le dit très justement dans *Les terres du sauvage...op. cit.*, p. 58 : « C'est la révolution chrétienne qui apporte les référents inédits et fondateurs de la pensée occidentale. Le contact de cette conception de l'univers avec les substrats culturels locaux transforme la pensée du sauvage. »

fois en 1616, ce texte marque en effet un point de chute dans notre étude et un point d'aboutissement pour l'écriture du sauvage et ses héritages médiévaux, autant que les *Etymologiae* marquent un point de départ, une source inépuisable de matière sauvage et de questionnements quant à la culture de l'écrit, tout au long de la période médiévale. À l'époque des *Etymologiae*, dont les intérêts croisés pour la zoologie et la langue s'intègrent parfaitement à notre problématique, nombre d'érudits ont en effet entrepris un vaste travail de compilation, de peur de voir se perdre tout un patrimoine écrit hérité des Anciens ; patrimoine qui sera tour à tour renié et pérennisé dans les siècles suivants et plus encore à la Renaissance, considérée ici « au miroir » du Moyen Âge.

Dans cette optique, le corpus étudié accordera une large place à la période médiévale sans pour autant l'isoler de l'histoire littéraire. Au contraire, et parce que le sauvage mélange les genres et les identités, atténue les frontières sans jamais véritablement les effacer, notre travail de réflexion suivra précisément le fil de l'histoire de littéraire, dans la nuance et le mouvement, pour étudier « à pas de loup » les procédés d'une écriture du sauvage, davantage sur le mode du dialogue que de la confrontation. Ainsi avons-nous choisi d'aborder l'histoire du sauvage et de l'écriture de façon à explorer différents domaines des « belles lettres » du VII^e au XVI^e siècle et de l'émergence d'une écriture scientifique à la littérature narrative et poétique : des traditions orales à la culture de l'écrit, des poèmes épico-mythiques de la Scandinavie ancienne aux romans courtois, en passant par la tradition satirique et renardienne, nous voyagerons ainsi de l'univers des clercs à celui des laïcs, des résidus païens aux œuvres de dévotion, en prêtant toujours attention au passage de l'un à l'autre, ou de l'un dans l'autre. Sur ce chemin sinueux, le loup sera certes notre guide, mais nous verrons évoluer dans son sillage tout un monde sauvage aux accents et aux nuances variés ; de corrélats en avatars, nous rencontrerons là quelques figures de l'homme, loups-garous, hommes et femmes sauvages, ou saints meneurs de loups. Toutefois, ne faudra-t-il pas parfois accepter de se détacher parfois de l'empreinte laissée par le loup dans l'histoire de l'écriture, pour mieux retrouver, toujours, la piste du sauvage ?

Parmi les nombreuses œuvres du XVI^e siècle qui pourraient nourrir cette étude, nous avons choisi de travailler sur un corpus inscrit dans la continuité du Moyen Âge. Dans le souci de confronter les visions médiévales du sauvage à celles qui ont nourri l'imaginaire du XVI^e siècle et de comparer ainsi deux sensibilités au sauvage, voire peut-être deux écritures du sauvage de part et d'autre de la naissance de l'imprimé, nous nous intéresserons aussi bien à la littérature des savoirs qu'à la littérature narrative et poétique. Notre attention se portera

aussi bien sur l'évolution de la littérature encyclopédique comme phénomène européen, que sur l'essor de la littérature alchimique, motivée par des textes produits à la fois dans l'Antiquité et à la fin du Moyen Âge. Ainsi ne négligerons-nous pas de prendre en compte la « redécouverte » de quelques grands textes du monde gréco-latin par les humanistes, de même que leur traitement au XVI^e siècle par le biais des rééditions et des adaptations. Le vers étant au cœur des préoccupations littéraires au XVI^e siècle, nous avons également sélectionné quelques textes poétiques reflétant par ailleurs les spécificités de la littérature renaissante, ainsi que du premier baroque. Par le biais de ces lectures, nous espérons prendre la mesure des nouveautés et des expériences littéraires de cette époque, afin de mieux comprendre la façon dont on a perçu et écrit sur le loup, mais aussi la façon dont les visions médiévales du sauvage ont pu infuser ou se recréer dans l'écriture, de la Renaissance au premier âge baroque. Dans cet univers mystérieux où domine la fusion des entités, l'hybridation, l'inconnu et l'altérité, le loup a joué un rôle symbolique prépondérant, prolongeant ainsi une tradition qui a perduré jusqu'au XVII^e siècle, période durant laquelle ont été édités, tardivement, de nombreux textes alchimiques. C'est une autre des raisons pour lesquelles nous n'avons pas décidé d'arrêter notre enquête en 1599, cette étude visant davantage à épouser les mouvements plus ou moins conjoints de l'histoire littéraire, de l'histoire du livre et de celle du sauvage.

C'est donc en ces premières années du XVII^e siècle, portant le souvenir d'une atmosphère violente et troublée, plus que jamais favorable aux apparitions du loup, que se terminera ce parcours de l'écriture du loup, interrogée de façon à comprendre si elle a pu générer une certaine écriture du sauvage, voire une véritable poétique dont les processus et l'imaginaire auraient été comme suspendus par le triomphe de la pensée cartésienne. En effet, la naissance de celle-ci marque peut-être la fin d'un monde, à un moment où l'animal, qu'il soit sauvage ou domestique, s'est trouvé privé de toute forme d'existence dynamique et spirituelle. Loin de nous l'idée que la littérature du loup eût succombé aux assauts de Descartes ; mais il n'en demeure pas moins qu'après l'irruption d'une « vision » machiniste du vivant, l'émule suscitée par le sauvage ne pouvait plus jamais être le même.

Quel itinéraire sur le chemin des loups ?

Le but de ce parcours de lecture sera de chercher une ou plusieurs réponses, que nous espérons stables, à la question de savoir si, à partir des visions du sauvage transmises par l'écriture au Moyen Âge, l'on peut voir se dégager une véritable écriture du sauvage portant

la marque du loup voire une poétique dont les traits auraient pu perdurer à l'âge des premiers imprimés. Pour ce faire, nous avons choisi d'adopter un angle de vue dialogique et réflexif, afin de mettre en perspective l'histoire du sauvage et celle de l'écriture sur dix siècles, du VII^e aux premières années du XVII^e. Dans cette dynamique, nous adopterons donc la même optique de travail pour aborder les textes médiévaux et ceux issus des périodes postérieures. Chaque fois, nous aurons le souci d'observer les jeux de l'écriture et du sauvage aussi bien dans la littérature des savoirs que dans des œuvres narratives et poétiques choisies en raison de leurs particularités et de leur diversité. Chaque fois, l'idée sauvage et sa caractérisation s'articulera autour de questions plus proprement liées à la problématique de l'écriture, tout en prenant en compte les spécificités liés à ces deux grandes périodes étudiées ici en regard, à savoir le Moyen Âge et le XVI^e siècle.

À cet effet, les questions portant sur la définition du sauvage médiéval trouveront pour écho, à l'époque suivante, une réflexion sur l'émergence d'un « nouveau » sauvage. Du point de vue du rapport à l'écriture, les questions liées à la matérialité du livre nous feront passer des méandres du manuscrit enluminé aux cabinets de curiosités, en passant bien sûr par le travail de l'imprimé. Au prisme du sauvage et du loup, placés au cœur de tels questionnements, le problème du passage de l'oralité à l'écriture au Moyen Âge trouvera de même son pendant dans la question des rapports entre la culture savante officielle et l'émergence d'une culture populaire ou du moins « pseudo-populaire » entre la fin du XV^e siècle et la première moitié du XVI^e siècle.

De fait, le premier moment de cette étude visera précisément à mettre en avant le caractère dynamique de la perception du sauvage en nous intéressant aux mouvements essentiels de la pensée médiévale, pour interroger ainsi la ou les natures du sauvage médiéval. En outre, la définition de celui-ci se verra mise en perspective avec un questionnement proprement liée à l'écriture et plus exactement au « passage à l'écriture » dans la culture médiévale, laquelle a longtemps portée la marque d'une oralité dont on se demandera, en outre, si elle n'a pas partie liée avec l'idée même du sauvage. Après quoi, l'exploration de la littérature des savoirs du VII^e au XIV^e siècle, dans les traces du loup, nous fera osciller entre les recueils de proverbes, les bestiaires et les encyclopédies, pour approcher à la fois des particularités liés à l'écriture médiévale, à la configuration du livre médiéval et à la perception du sauvage médiéval.

À partir de traits définitoires et de singularités rencontrées et retrouvées au fil de cette première approche, nous serons plus à même d'envisager précisément, dans un second temps,

non seulement l'écriture du sauvage au Moyen Âge mais aussi la définition d'une poétique médiévale du sauvage empreinte, de la présence du loup et des figures lupines.

En dernière instance, le troisième moment de cette étude visera, dans une optique conclusive, à mesurer la pertinence voire la stabilité de cette poétique et de ses caractéristiques après le Moyen Âge, c'est-à-dire au XVI^e siècle. De la Renaissance au premier baroque français, nous envisagerons l'évolution des visions du loup et du sauvage tout en articulant, une fois encore, les données que nous ont livrées à la fois la littérature des savoirs et les textes narratifs et poétiques. Dans cette perspective, la quête d'un nouveau langage pour dire autrement le sauvage, en réaction par rapport aux héritages médiévaux figures lupines, nous servira de fil rouge à la remise en question voire à la redéfinition d'une poétique du sauvage, dont on se demandera dans quelle mesure et jusqu'à quel point elle s'est émancipée de son ascendance médiévale.

PARTIE I

L'OCCIDENT SAUVAGE A L'ÉPREUVE DE L'ÉCRITURE : TRANSMISSIONS, TRANSGRESSIONS, TRANSLATIONS DES SAVOIRS SUR L'ANIMALITÉ

*Jadis les gens étaient moins bêtes,
— Du temps que les bêtes parlaient, —
Les cœurs étaient vaillants, les têtes
Pour la liberté s'emballaient ;
La foi des peuples était prompte
Vers leurs dieux qui les consolaient.
C'est du moins ce que l'on nous conte
Du temps où les bêtes parlaient.*

[Raoul PONCHON, « Au Temps où les bêtes parlaient », 1939⁵⁰.]

⁵⁰ PONCHON R., « Au Temps où les bêtes parlaient », dans *La Muse gaillarde*, Paris, Rieder, 1939, p. 25-27.

Le langage animal a toujours fasciné les hommes, lesquels y ont cherché aussi bien quelque ressemblance avec les outils de la communication humaine que des dissonances rassurantes, comme autant de preuves de la suprématie des langues humaines sur celle des animaux⁵¹. Si le chant des oiseaux a souvent fait l'objet de comparaisons avec le langage humain, l'imaginaire collectif a très tôt mis en scène les voix du monde animal, qualifié de « Tour de Babel⁵² » par Jean-Marie Fritz dans *Paysages sonores du Moyen Âge*. Pareille idée se fait aussi l'écho de la nécessité de souligner d'emblée le caractère bruyant, vocal et foisonnant de ce monde animal, tout en introduisant ce fantasme médiéval d'un langage propre au monde animal, un langage sensible et par là-même susceptible « à la fois d'affirmer la singularité de l'individu et de construire une communauté⁵³ ». Il semble à ce titre intéressant de s'interroger sur les modalités de cette langue animale qui ne serait que parole vive, impossible à transposer dans la sphère de l'écriture ; langue pure et éphémère, langue vitale qui se passe de mots et ne saurait se laisser traduire dans le seul geste – proprement humain – de l'écriture.

De l'oralité à l'écriture, de la profération d'une parole vivante à son inscription, du monde sauvage à celui de la culture, il semble essentiel d'interroger de prime abord le passage à l'écriture dans l'Occident médiéval et ses implications dans le rapport au sauvage. À travers l'étude de la figure du loup, nous nous attacherons dans un premier temps à définir plus précisément ce sujet de réflexion et les liens unissant les différents objets qui la nourrissent. Il serait effectivement malaisé de mener une enquête sur le sauvage sans en avoir préalablement établi les critères définitoires. Avant de proposer une étude approfondie sur le loup en tant qu'emblème du sauvage, seront donc exposées ensuite les raisons pour lesquelles cet animal fait figure de parangon du sauvage⁵⁴, un catalyseur des traits qui définissent ce concept. Ce travail définitoire s'impose ainsi comme préalable nécessaire à toute démarche conceptuelle, puisqu'il devrait permettre de mieux cerner la matière de cette étude pour ensuite poser la

⁵¹ Pendant le haut Moyen Âge, circulaient d'ailleurs des listes de cris d'animaux qui ont beaucoup inspiré des poètes tels qu'EUGENE DE TOLEDE au VII^e siècle ou ALVARE DE CORDOUE au IX^e siècle. Cf. aussi le poème 132 des *Carmina Burana* (vers 1225-1250), qui prend la forme d'une liste de cris d'animaux dans une écriture lapidaire et onomatopéique : cf. *Carmina Burana*, éd. A. Micha, F. Joukovsky et P. Bachelier Paris, Champion, 2002 (texte en ligne sur http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur_cam5.html#132). Pour plus de précisions à ce sujet, cf. FRITZ J.-M., *La cloche et la lyre : pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.

⁵² FRITZ J.-M., *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, H. Champion, 2000, p. 178.

⁵³ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁴ En effet, c'est bien du sauvage dont il sera question ici, et non de la sauvagerie, un terme apparu tardivement pour désigner le caractère de ce qui est sauvage. Mais cette étude vise justement à cerner cette essence du sauvage, son identité ; d'où notre préférence pour ce terme, en raison de son caractère primordial et substantiel.

question de savoir si la culture de l'écrit a déterminé l'évolution des relations entre l'homme et le monde sauvage au Moyen Âge.

I. Prolégomènes : définition des objets d'étude et mises au point méthodologiques

A. Into the wild : quels concepts autour de la notion de « sauvage » ?

Avant toute chose, qu'entend-on précisément par la notion de « sauvage » ? La question est fondamentale, car elle seule permettra ensuite de cerner quels concepts sont entraînés dans son sillage et voir ainsi se profiler le fil rouge de notre enquête.

1. Des mots pour le dire : le vocabulaire du sauvage⁵⁵

Du point de vue étymologique, le sauvage a d'abord partie liée avec l'univers de la forêt, l'adjectif *salvaticus* dérivant du latin classique *silvaticus* par assimilation vocalique. Ce dernier a signifié en première instance ce qui est « fait pour la forêt » puis ce qui n'est pas cultivé par l'homme et existe indépendamment de son action pour s'épanouir librement dans la nature : dans ses *Res rusticae*, Varron parle ainsi d'un poirier sauvage qu'il qualifie de « *pirum silvaticam* » (I, 40, 5). D'autres termes existent cependant pour qualifier la vie qui se développe dans l'espace sauvage, tels que l'adjectif *agrestis* qui renvoie à cet univers mal déterminé qui est celui de la campagne : *agrestis* signifie aussi bien « champêtre », « agricole », qu'il ne qualifie une humeur brutale, grossière et féroce. Quant à l'adjectif *ferus*, qui a donné « fier » en français moderne, il qualifie le sauvage par excellence en latin, aussi bien les bêtes non-appivoisées (*ferae*) qu'un caractère grossier, farouche, cruel et insensible ; ainsi s'impose-t-il d'ailleurs, dans son sens figuré, comme un équivalent des adjectifs *immanis* et *immansuetus*.

Pendant le haut Moyen Âge, « le sauvage ne s'impose pas dans les sources, il faut le chercher entre les lignes⁵⁶ » ; si l'on en croit les affirmations de Fabrice Guizard-Duchamp, qui a étudié de près les relations entre l'espace et le sauvage dans le monde franc, le concept

⁵⁵ Dictionnaires consultés à ce sujet : GAFFIOT F., *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000 ; GODEFROY F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, Bouillon, 1881-1902 ; *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, ATILF, CNRS et Université de Lorraine, version DMF 2012 ; *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, éd. du CNRS puis Gallimard, 1971-1994 ; *Le petit Robert : Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, dir. A. Rey, Paris, Le Robert, 2012.

⁵⁶ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les espaces du sauvage dans le monde franc (IV^e-IX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 239.

ne serait alors point encore « déclaré⁵⁷ ». Pour autant, l’imaginaire médiéval s’est construit autour d’une certaine idée du « sauvage », partagée entre l’ici et l’ailleurs, l’intérieur et l’extérieur, le même et l’autre. Le fantastique médiéval s’impose d’ailleurs comme une « forme d’écriture qui joue avec l’impensable⁵⁸ », se réclamant d’ailleurs, à l’instar du sauvage, de l’extraordinaire⁵⁹, ayant partie liée « avec l’irrationnel et l’imprévisible⁶⁰ ». Au XIV^e siècle, l’adjectif « sauvage » pouvait en outre signifier la merveille⁶¹ dans un contexte particulier. Plus encore, le calendrier médiéval lui-même semble s’être construit au rythme des apparitions du sauvage⁶², lequel se manifeste à intervalles réguliers lors de fêtes dites carnavalesques⁶³ telles que la Saint-Martin la Saint-Blaise ou la Saint-Jean d’été⁶⁴.

Dans cette perspective, la langue romane a rapidement développé un paradigme morphologique et sémantique très riche afin de désigner les différentes nuances de l’état sauvage, allant de la *salvecie*, substantif le plus proche de son étymon latin puisqu’il désigne la forêt ou l’espace sauvage, jusqu’à la *sauvageté*⁶⁵. La *sauvageté* s’apparente ainsi au Moyen Âge à ce que nous appelons aujourd’hui « sauvagerie », cet état du sauvage, cette humeur chargée d’une connotation de férocité.

À côté de ce substantif, la langue médiévale use de l’adjectif *salvagin* (*sauvagin*, *sauvaizin*) comme équivalent de « sauvage » dès la seconde moitié du XII^e siècle, afin de désigner les bêtes fauves aussi bien que la nature sauvage ou un lieu hostile, voire le caractère féroce et rustre de personnages violents. Quant à la *salvagine* (*sauvegine*, *sauvaigine*), elle désigne la ou les bêtes fauves, dans le sens individuel de « fauve » ou dans un sens collectif qui lui permet de désigner le gibier ou un ensemble de bêtes vivant à l’état sauvage. Très riche de sens, la *sauvagine* peut également qualifier l’odeur de la bête fauve ou sa fourrure

⁵⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁸ DUBOST F., « La pensée de l’impensable dans la fiction médiévale », dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge VIII^e-XV^e siècles*, dir. D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l’École normale supérieure, 1993, p. 66.

⁵⁹ DICKASON O. P., « L’homme sauvage » dans *Le mythe du sauvage*, trad. de l’anglais par J. Des Chênes, Paris, Éd. du Félin, 1995, p. 76.

⁶⁰ GRANDJEAT Y.-C., « *Into the wild* : écrire avec les loups dans *Of Wolves and Men* de Barry Lopez », dans *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, dir. L. Larré et V. Béghain, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 156.

⁶¹ Cf. Article « Sauvage » dans *Dictionnaire du Moyen Français...op. cit.*

⁶² Ce que Philippe Walter souligne dans une partie de sa *Mythologie chrétienne : rites et mythes du Moyen âge*, Paris, Éd. Entente, 1992. Cette remarque est largement tributaire de la récupération chrétienne des fêtes païennes, qui entretenaient des rapports étroits avec le monde sauvage.

⁶³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁶⁴ Selon Philippe Walter, la Saint-Jean d’été serait « l’une des huit dates annuelles au cours de laquelle le sauvage se manifeste (cf. *ibid.*, p. 197), tandis que les douze jours séparant Noël de l’Épiphanie sont qualifiés par ses soins de « douze jours sauvages » (cf. *ibid.*, p. 99).

⁶⁵ Et ce bien avant que l’adjectif « sauvage » ne se substantive en français moderne au début du XX^e siècle pour qualifier « ce qui vit est à l’état de nature ou n’a pas été modifié par l’action de l’homme », à l’instar des animaux évoluant en liberté sans entretenir de contact avec l’homme.

(travaillée par celui qu'on appelait *sauvaginier* au XIV^e siècle) ; mais elle peut aussi qualifier, à l'instar de l'adjectif *salvagin*, un espace sauvage tel qu'une réserve de gibier, ou encore des mœurs peu civilisées. À ce titre, remarquons l'existence en ancien français du verbe réfléchi *se sauvagir* (devenu *assauvagir* en moyen français) qui signifie « s'ensauvager », adopter des attitudes et un mode de vie sauvages. Notons qu'au XV^e siècle, le terme de *sauvaget* était déjà devenu un nom de personne, après avoir qualifié des individus incivils et brutaux ; de là vient d'ailleurs le terme moderne de « sauvageon ». Quant à l'arbre ayant poussé spontanément à partir de graines, la langue médiévale l'appelait *sauvageau*, avant qu'il n'évolue vers les formes *sauvageon* et *sauvageot* en moyen français.

Attesté dès le XII^e siècle, l'adjectif *salvage* s'est aussitôt chargé du sème de la férocité pour désigner les bêtes fauves et plus particulièrement les carnivores vivant en liberté dans la nature ; mais il a aussi pu désigner le caractère féroce d'un être humain. Est-ce à dire que l'on ne saurait faire abstraction de l'identité humaine pour toucher à la quintessence du sauvage ?

2. Les sèmes du sauvage : la *wilderness*, la bête fauve et le barbare

En vérité, le sauvage est une notion polysémique dont les différents sens s'échelonnent à plusieurs niveaux, rendant d'autant plus difficile un travail de définition synthétique. Dans ce cas, qu'est-ce donc que le sauvage ? Globalement, la notion concerne trois domaines du sens : dans un premier temps, le terme s'applique surtout au « monde sauvage » en tant que « nature sauvage », ce que le monde médiéval rapporte généralement à la forêt (*silva*) ou à la mer, mais que l'éco-critique moderne a coutume d'appeler la *wilderness*, « an area where the earth and its community of life are untrammled by man, where man himself is a visitor who does not remain⁶⁶ ». Cette définition concerne au Moyen Âge une grande partie des milieux forestiers hostiles dans lequel les hommes redoutaient de s'aventurer trop avant.

Par extension, le sauvage concerne à un second niveau les animaux sauvages (*ferae, bestiae*) vivant dans ces espaces naturels incultes ; parmi eux, les prédateurs carnivores semblent occuper une place prépondérante puisqu'au XII^e siècle, l'adjectif « s'applique d'abord à des animaux carnassiers qui vivent en liberté dans la nature⁶⁷ ». Le sauvage semble à ce titre indissociable d'une forme de bestialité primitive qui, du point de vue de l'homme civilisé, ne va sans quelque idée d'archaïsme.

⁶⁶ *Wilderness Act*, loi fédérale rédigée par Howard Zahniser et approuvée le 3 septembre 1964 par le Sénat ainsi que par la Chambre des Représentants des Etats-Unis d'Amérique.

⁶⁷ *Le petit Robert : Dictionnaire historique de la langue française...op. cit.*, art. « Sauvage », p. 3242.

Le sauvage qualifie donc avant tout ce qui a trait à la nature sauvage et à la forêt en particulier, en tant qu'espace hostile et inculte, foisonnant et débordant. En cela, il se définit par opposition à toute espèce d'artifice, se réclamant de la nature, de la simplicité rustique voire d'une certaine idée du dépouillement. Irréductible à toute entreprise de contrôle et de mesure, le sauvage désigne signifie enfin l'extraordinaire, l'insaisissable, voire l'irrépressible et l'indomptable⁶⁸ ; en outre, il est connoté d'une certaine violence qui ne va pas sans rappeler l'agressivité présumée des bêtes fauves. Le *Trésor de la Langue Française* précise d'ailleurs que le sauvage regroupe tout ce qui « échappe aux règles établies, qui se fait en dehors de toute organisation officielle, qui a un caractère spontané et incontrôlable ⁶⁹ ».

Le sauvage cristallise ainsi tout ce qui se trouve à la marge ; fatalement condamné à une forme de solitude métaphysique, il incarne tout ce qui se trouve à l'écart et en cela, il « déborde » aisément le cadre de l'animalité pour se définir par rapport à l'humanité policée dont il constitue l'antithèse. Notion limite, notion de l'entre-deux, le sauvage touche aussi bien à l'animalité qu'à l'humanité et transcende les catégories de l'être jusqu'à toucher à la fois à l'homme et à l'animal. À un troisième niveau, il renvoie donc à un état, à une humeur et à des attitudes, comme on a pu le voir précédemment avec les termes *sauvaget* et *assauvagir*.

Dans cette perspective, le sauvage s'incarne particulièrement dans la figure de l'étranger, de l'Autre ou de tous ces *autres* qui se trouvent aux confins de l'humanité : le barbare d'abord, cet étranger aux « mœurs frustes », assujetti à ses affects et à sa sensualité débridée, belliqueux, « à l'aise dans des assauts impétueux et désordonnés⁷⁰ ». Mais le barbare médiéval, en tant que figure de l'altérité, est aussi le non-chrétien, le païen ou le musulman. À ce titre, il semble intéressant de noter qu'à la Renaissance, le barbare sera par contre l'homme médiéval, taxé d'inculture et d'obscurantisme dans le célèbre chapitre VIII de *Pantagruel* : « Le temps estoit encores tenebreux et sentant l'infelicite et calamité des Gothz, qui avoient mis a destruction toute bonne literature⁷¹ ». Au chapitre X, les hommes du Moyen Âge sont par ailleurs accusés de n'avoir aucune « congnoissance de langue ny Grecque, ny Latine, mais seulement de Gothique et Barbare⁷² ». Outre le fait que les Germains ont longtemps été considérés comme des « parangons de barbarie », la barbarie se définit avant

⁶⁸ DICKASON O. P., « L'homme sauvage » dans *Le mythe du sauvage...op. cit.*, p. 76.

⁶⁹ Cf. Article « Sauvage » dans le *Trésor de la Langue Française...op. cit.*, éd. en ligne sur <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4278244140>.

⁷⁰ *Le barbare : images hobi ques et réflexions sur l'altérité dans la culture euro é enne*, « Introduction », éd. J. Schillinger et P. Alexandre, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2008, p. 2.

⁷¹ RABELAIS F., *Pantagruel*, VIII, éd. C. Blum à partir de l'éd. de 1542, Paris, Champion Électronique, 1999 (1ère éd. 1532), p. 64.

⁷² *Ibid.*, p. 85.

tout par le rapport à la langue, le terme trouvant son origine dans une onomatopée « censée imiter ce que les grecs entendaient des langues étrangères⁷³ ». Par opposition à *xenos* (« l'étranger »), *barbaros* qualifie plus précisément celui qui ne maîtrise pas bien le langage, qui peine à articuler ; en effet, dans le monde grec, le barbare était d'abord celui qui ne connaissait pas le grec ou qui le parlait mal, et la notion s'est construite sur la base d'un « critère linguistique⁷⁴ ». À ce titre, l'on remarquera que dans la Grèce antique, le terme *barbaros* servait aussi bien à qualifier le langage de l'étranger que « le chant incompréhensible des oiseaux⁷⁵ », renvoyant ainsi à la question d'une possible « langue sauvage » soulevée en exergue de ce chapitre, ainsi qu'à l'irréductible intimité unissant les différents sèmes du sauvage à l'animalité.

En effet, toutes les figures de l'état sauvage entretiennent avec elle un lien particulier : c'est le cas du loup-garou ou du fou des bois mais aussi de l'homme sauvage, cet être « solitaire, grossier, féroce, dément et étranger⁷⁶ » qui vit nu dans les forêts, ignore Dieu autant que l'agriculture, ne maîtrise pas le langage humain ni ne sait faire usage de sa raison⁷⁷, se montre sale, bestial et psychologiquement instable⁷⁸. Ce personnage, qui a fasciné le Moyen Âge et figure en bonne place dans les drôleries ainsi que dans les marges – lieu d'épanouissement privilégié du sauvage – de nombreux manuscrits, dont les célèbres *Heures de Tymouth*, composé dans le second quart du XIV^e siècle (British Library, Yates Thompson 13) : au folio 60, l'on y voit par exemple un homme sauvage tapi dans l'ombre à l'instar d'un prédateur à l'affût, puis on le retrouve aux folios 62 et 63 en train de s'emparer d'une dame⁷⁹.



**Figure 1 : Homme sauvage
Tymouth Hours,
British Library, MS Yates Thompson 13
(2^e quart du XIV^e s.), fol 60.**

⁷³ BERNAT J., « 'Je est barbare', et notre inconsolable besoin de barbarie », dans *Le barbare : images phobiques et réflexions sur l'altérité...op. cit.*, p. 14 (art. p. 13-24).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, Introduction, p. 1.

⁷⁶ DICKASON O. P., « L'homme sauvage »...*op. cit.*, p. 76.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 81 : « Parmi les autres tentatives de définition de la brutalité, on compte encore l'absence d'écriture et la structure 'évasive' ou même 'défectueuse' des langues ».

⁷⁸ Pour ces différents traits distinctifs, cf. *ibid.*, p. 79-80. L'instabilité psychologique rapproche effectivement l'homme sauvage du fou « des bois » dont il sera largement question dans la seconde partie de cette étude.

⁷⁹ Mes remerciements vont ici à Florence BOUCHET pour m'avoir indiqué la référence de ce très beau manuscrit.

Brutal et inculte, l'homme sauvage se caractérise lui aussi par son mutisme dans l'imaginaire médiéval, ou en tout cas par le caractère rudimentaire de sa parole⁸⁰. Antithèse du chevalier, il est fou, nu et velu, errant en forêt ; plus encore, il peine à s'exprimer et à se tenir debout, ce qui fait de lui une sorte de « degré zéro de l'humanité⁸¹ », le résultat d'une régression dans l'animalité⁸² qui le rejette fatalement, à l'instar du loup-garou, hors de la sphère civilisée et courtoise. À ce titre, l'homme sauvage est une figure de l'entre-deux à mi-chemin entre l'animal et l'homme, ainsi que le décrit Franck Tinland : « L'homme sauvage, c'est donc une part d'homme qui paraît rendu à l'animalité, et d'autre part, un animal qui semble tendre vers l'humanité⁸³ ». En outre, l'homme sauvage médiéval est un lointain de Pan, lui qui se place certes aux confins de l'animalité et de l'humanité, mais aussi du monde des vivants et du royaume des morts⁸⁴. De cette façon, l'homme sauvage s'impose dans l'imaginaire médiéval comme une incarnation des puissances élémentaires incontrôlables et le détenteur des secrets de la nature et de la surnature, du passé comme du temps qui passe ; ainsi a-t-il partie liée avec des figures mythiques telles que Merlin le prophète, dont on verra plus loin qu'il n'est pas un parent si éloigné⁸⁵, Enkidu ou Hennequin, le célèbre meneur de la chasse sauvage ou Mesnie Hellequin⁸⁶, mais aussi saint Jean le Baptiste, souvent considéré comme le double sauvage de Jésus⁸⁷. « Figure-limite⁸⁸ » aux confins de l'humanité, de l'animalité voire de la divinité, l'homme sauvage médiéval fonctionne à ce titre comme une incarnation de la notion même de « sauvage », lui qui interroge la porosité des frontières entre les catégories du vivant et de la surnature. Personnage instable et protéiforme, l'homme sauvage effraie de par sa rude franchise autant qu'il émeut par sa spontanéité, inquiète de par son archaïsme autant qu'il ranime le souvenir d'un Âge d'Or, d'un Eden perdu aux confins du

⁸⁰ Rappelons à titre d'exemple la rencontre avec l'homme sauvage dans *Yvain ou le chevalier au lion*, qui semble préfigurer la future chute du héros dans l'animalité : « si m'esparda, ne mot ne dist / ne plus c'une beste feïst / et je cuidai qu'il ne seüst / parler, ne reison point n'eüst. » (CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le chevalier au lion*, éd. M. Roques dans *Les romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Honoré Champion, CFMA, 1960, tome IV, v. 321-324 p. 15).

⁸¹ TINLAND F., *L'homme sauvage, Homo ferus et Homo sylvestris : de l'animal à l'homme*, Paris, L'armattan, 2003, p. 58.

⁸² Sur ce point, cf. DEL DUCA P., « L'homme sauvage dans la littérature médiévale », dans *Le barbare : images phobiques et réflexions sur l'altérité...op. cit.*, p. 67.

⁸³ TINLAND F., *L'homme sauvage...op. cit.*, p. 60.

⁸⁴ Sur ce point, cf. DICKASON O. P., « L'homme sauvage »...*op. cit.*, p. 86.

⁸⁵ En effet, Merlin n'est-il pas prompt à prendre l'apparence d'un homme sauvage ? Cf. par exemple le manuscrit de l'*Ystoire du Saint Graal et du Merlin* (début du XV^e siècle), The Pierpont Morgan Library, MS 207, fol. 261, où l'on voit Merlin présenté à Arthur sous la forme d'un homme sauvage.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

⁸⁷ Sur ce point, cf. D'ONOFRIO S., *Le sauvage et son double*, « Les doubles et la Bible », Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 91-148.

⁸⁸ TINLAND F., *L'homme sauvage...op. cit.*, p. 30.

monde civilisé. Parfois, l'homme sauvage est d'ailleurs un saint, un ermite retiré dans les solitudes sauvages, à qui la régression au plus profond de leurs méandres permet d'accéder à la sainteté et de retrouver Dieu dans la tradition hagiographique⁸⁹. Ainsi l'homme sauvage signale-t-il en dernière instance le caractère mouvant et insaisissable du sauvage, notion polysémique qui, comme certaines de ses figurations, est guetté par l'instabilité. Dans cette perspective, une définition claire et arrêtée du sauvage nous semble malaisée, tant le concept se révèle protéiforme et polysémique, appelant de ce fait un travail plus précis de conceptualisation.

3. Conceptualisation du sauvage

De par son caractère profondément instable, enclin à la métamorphose, le sauvage s'impose comme l'expression d'une forme de liberté naturelle, farouchement irréductible, autant qu'il symbolise l'altérité par excellence, en ce qu'il qualifie tout ce qui n'est pas – tout ce qui ne doit être – l'homme. Mais l'étymologie du terme et le travail de la sémantique nous ont aussi permis de démontrer que le sauvage pouvait également qualifier des êtres humains paradoxalement « dénaturés » ou plutôt « déculturés », c'est-à-dire privés des mœurs policés et civilisés qui font toute la spécificité de la *nature* humaine. En effet, la culture n'est-elle pas ce qui fait le propre de l'homme ? Comme l'a souligné Franck Tinland, « la culture est la condition de l'accès de l'homme à sa propre nature⁹⁰ ».

Si le sauvage semble *a priori* s'imposer comme l'expression du non-humain contre l'humain, du naturel contre le culturel, englobant ainsi tout ce qui s'épanouit en-dehors de la sphère civilisée, domestique et culturelle, cette opposition demande aussitôt à être nuancée. Certes, le sauvage se réclame de l'altérité, de l'extra-humain plus que du non-humain, dans un jeu d'oppositions dont la plus évidente est celle entre le sauvage et le domestique. Cet antagonisme s'impose d'ailleurs dans la langue française au début du XIII^e siècle, période à laquelle « est alors considéré comme 'sauvage' l'ensemble de la faune qui échappe à la sphère de la maison (*domus*), et plus généralement à l'entreprise domesticatoire⁹¹ ». En effet, la différence entre le domestique et le sauvage n'a pas toujours été très claire en langue, comme le rappelle Fabrice Guizard-Duchamp en soulignant que la « difficulté liée à cette distinction

⁸⁹ Les exemples de sainte Marie l'Égyptienne et des ermites irlandais seront d'ailleurs repris et développés en ce sens, dans la seconde partie de cette étude.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 256.

⁹¹ BOBBE S., « Présentation », dans *Nouvelles figures du sauvage*, dir. S. Bobbé, *Communications* 76, 2004, p. 5 (art. p. 5-15).

entre l'état sauvage et l'état domestique⁹² ». dans un tableau éclairant que nous lui empruntons ici, il confronté ainsi les principaux termes latins mobilisés pour verbaliser ce jeu d'oppositions⁹³ :

Sens de <i>ferus</i>	Synonyme	Antonyme
<u>Sens commun</u> : sauvage	<i>Immanis</i> : cruel, farouche <i>Immansuetus</i> : inapprivoisé <i>Agrestis</i> : de la campagne, sauvage <i>Silvestris</i> : des bois, sauvage	<i>Cicur</i> : apprivoisé, domestique
<u>Sens locatif</u> : ce qui vit à l'état sauvage dans la sauvagerie, loin des hommes	<i>Silvestris</i> <i>Agrestis</i> <i>Pastoralis</i>	<i>Domesticus</i> : animal domestique vivant dans ou près des maisons et animal sauvage commensal ou parasite
<u>Sens zootechnique</u> : sauvage, indomptable, Indompté, non-domestiqué	<i>Immansuetus</i> <i>Immanis</i>	<i>Mansues, mansuetus</i> : apprivoisé en vue du domptage ou du dressage

Si l'on s'intéresse davantage à la colonne dévolue aux antonymes du sauvage, c'est-à-dire au vocabulaire de la domestication, l'on se rend compte que le terme de *mansuetus* ne ne s'oppose pas absolument à *immansuetus*, lequel signifie le caractère ou l'état sauvage. En effet, il ne renvoie pas ta t à la sphère domestique qu'à un état intermédiaire correspondant à la phase d'apprivoisement destinée à faire passer le sauvage dans la sphère du *domesticus*. De même, si cette opposition traditionnelle entre sauvage et domestique a pour corollaire la frontière – très marquée dans le monde médiéval – entre intériorité et extériorité, les termes *agrestis* et *pastoralis* renvoient à l'espace intermédiaire ou en tout cas mal défini de la campagne ; celui-ci lequel n'appartient pas, en effet, au domaine du *domus*, bien qu'il réponde à la définition de « ce qui est cultivé par l'homme ». Voilà donc un élément de plus pour confirmer le « caractère contingent et relatif⁹⁴ » de l'opposition entre sauvage et domestique. Et si tous deux avaient finalement besoin l'un de l'autre pour exister ? C'est ce que Joël Bernat a mis en exergue dans un article sur la barbarie, évoquant une « naissance simultanée⁹⁵ » de ces deux concepts et de leur « besoin de symétrie pour se définir⁹⁶ ».

Comme on l'a vu, le sauvage s'épanouit hors de la sphère civilisée : il s'incarne dans les arbres qui poussent naturellement et de façon désordonnée, dans les animaux sauvages

⁹² GUIZARD-DUCHAMP F., *Les es aces du sauvage dans le monde franc...o . cit.*, p. 39.

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ BOBBE S., « Présentation », dans *Nouvelles figures du sauvage...op. cit.*, p. 6.

⁹⁵ BERNAT J., « 'Je est barbare', et notre inconsolable besoin de barbarie »...*op. cit.*, p. 19.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

dont la vie et les mœurs échappent au contrôle des hommes, mais aussi dans un état qui s'oppose aux mœurs civilisées ; effectivement, le sauvage s'oppose à toute forme de répression, va contre les lois pour laisser librement s'exprimer ses instincts animaux. Ainsi l'homme sauvage est-il souvent représenté en train de kidnapper une jeune femme de la cour pour la violer, montrant ainsi toute la violence de l'affrontement entre les sphères sauvage et civilisée, comme ici dans le manuscrit Yates Thompson 13 :



Figure 2 : Homme sauvage enlevant une dame
Tynmouth Hours,
British Library, MS Yates Thompson 13
(2^e quart du XIV^e s.), fol 62.

Dans cette perspective, le sauvage incarne la menace de l'altérité, de l'étranger, de l'animal qui est tout ce qui n'est pas l'homme, autant que la part d'ombre qui sommeille en chaque homme. Dans cette perspective, le sauvage représente l'Autre autant qu'un miroir de l'homme ; de fait, l'intérêt du jeu d'oppositions entre sauvage et domestique réside dans sa capacité à définir en creux les traits distinctifs de l'humanité. En tant que cas-limite, la figure de l'homme sauvage permet ainsi de susciter une réflexion sur le concept de sauvage, du fait qu'il concentre en lui tous les traits du sauvage tout en se trouvant à la marge de la notion – en tant qu'il reste un homme –.

En cela, l'exemple de l'homme sauvage permet d'avancer l'idée selon laquelle les clivages entre sauvage et domestique, nature et culture, sauvage et civilisé, ne sont pas tant des jeux d'oppositions que des jeux de comparaison, qui permettent de faire ressortir aussi bien les traits distinctifs du sauvage que ceux qui fondent l'essence de la condition humaine. Le fait que les sèmes attachés au sauvage concernent en partie des traits de caractère, dominés par la violence et la sensualité, autant que par une certaine idée de la liberté libre, signifie qu'en dernière instance, le sauvage en tant que concept existe bien au fond de chaque être humain ; serait-il donc, par contraste, « un rappel inhumain de notre humanité⁹⁷ », comme le souligne Franck Tinland à propos de la figure de l'homme ensauvagé ? En nous plaçant face à l'altérité absolue, la confrontation avec les figures du sauvage agit ainsi comme une « contre-

⁹⁷ TINLAND F., *L'homme sauvage...op. cit.*, p. 274.

révélation⁹⁸ » qui nous rappelle à notre part animale ; en outre, elle permet de redéfinir, « dans une confrontation avec les possibles les plus éloignés inscrits en notre nature, l'essentiel et l'authentique de ce qui constitue notre humanité⁹⁹ ». Ainsi le sauvage met-il au jour une dialectique en vertu de laquelle la confrontation avec l'altérité pose, par le travail réflexif de l'écart, la question de l'identité et du caractère protéiforme de son essence. Dans cette perspective, l'on serait tentés de se demander si le « sauvage » existe bel et bien en tant qu'extériorité ou altérité absolue, ou s'il n'a pas de réalité qu'en creux, en négatif, trouvant sa raison d'être dans le cadre restreint d'une quête identitaire. Par ailleurs, si l'essence du sauvage se situe du côté de l'inculte, de l'inaccessible, de l'étranger, de l'Autre en tant que non-humain, le sauvage n'aurait-il pas dû demeurer fondamentalement inconcevable à l'homme ?

Pourtant, Claude Lévi-Strauss n'a pas hésité à développer le concept de « pensée sauvage¹⁰⁰ », en vertu des sèmes de la spontanéité, de l'immédiateté et du surgissement qui sont certes essentiellement attachés à la définition du sauvage. La « pensée sauvage » serait ainsi une « pensée à l'état sauvage, distincte de la pensée cultivée ou domestiquée en vue d'obtenir un rendement¹⁰¹ », « spontanée¹⁰² », « simultanément analytique et synthétique¹⁰³ », « analogique¹⁰⁴ », « totalisante¹⁰⁵ » donc « intemporelle¹⁰⁶ » et qui, à l'image du langage, « ne distingue pas le moment de l'observation et celui de l'interprétation¹⁰⁷ ». En effet, si *a priori*, l'essence du sauvage se veut fondamentalement inaccessible à l'homme, cessant d'être « dès que l'homme y introduit la plume de l'écrivain¹⁰⁸ » pour se refuser à toute création littéraire¹⁰⁹, le sauvage n'est en fait qu'un concept, une « fabrication conceptuelle de celui qui se dit civilisé¹¹⁰ », une catégorie de l'esprit voire un système proprement « culturel » pour penser l'impensable, c'est-à-dire le non-humain¹¹¹. En effet, le sauvage reste avant tout une

⁹⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁰ LEVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage...op. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰² *Ibid.*, p. 263.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 313.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 292.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 313.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁰⁸ *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine...op. cit.*, « Introduction » p. 10.

¹⁰⁹ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage...op. cit.*, p. 75.

¹¹⁰ *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine...op. cit.*, « Introduction » p. 11.

¹¹¹ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage ...op. cit.*, p. 17 : « L'utilisation de la notion de nature sauvage est un fait éminemment culturel ».

notion née dans l'esprit des hommes¹¹², un « concept grâce auquel l'Autre est désigné par celui qui a le pouvoir de la définition, c'est-à-dire le pouvoir de la représentation, le pouvoir du langage¹¹³ ». Au-delà du clivage opposant nature la culture, les liens unissant le sauvage et l'écriture en tant que « pouvoir de la représentation » s'annoncent donc déjà plus étroits qu'il n'y paraît.

4. Le sauvage comme écart : les résistances à l'expression et la question de l'écriture

Après avoir défini le sauvage comme altérité fondamentale et surtout comme système de pensée écart permettant d'interroger, par effet réflexif, l'altérité absolue et par-là même les traits qui fondent l'identité humaine, reste à poser la question essentielle du langage en tant que marqueur fondamental de notre humanité. Comme on l'a vu, la tension entre le sauvage et le langage se trouve à l'origine du terme même de « barbare », corollaire essentiel du sauvage, dont le concept sert aussi bien à désigner l'étranger que la « langue sauvage » des animaux.

Traditionnellement, le sauvage entretient une relation problématique à toute forme de communication : isolé, féroce et grossier, il peine à s'exprimer lorsqu'il n'est pas tout simplement muet, à l'instar du loup-garou. En charge de la chaire de « Religions des peuples non-civilisés », Claude Lévi-Strauss n'a d'ailleurs pas hésité à utiliser en binôme, dans l'intitulé de son cours, les expressions « peuples non-civilisés » et « peuples sans écriture ». En effet, le sauvage résiste *a priori* à l'« épreuve » de l'écriture en tant que forme aboutie d'enregistrement du langage et moyen de communication. Pourtant, l'écriture n'est-elle pas un langage muet, voué à lier son destin à cette solitude que l'on retrouve au cœur même de la définition du sauvage¹¹⁴ ?

Par ailleurs, l'examen de quelques textes critiques relatifs à l'histoire de l'écriture a permis de constater en préambule que l'activité scripturaire a parfois été commodément qualifiée de « sauvage » dans une acceptation métaphorique permettant de mettre un mot sur un phénomène scriptural étrange ou une forme d'écriture dont la définition serait malaisée¹¹⁵. Si l'écriture a pu receler quelque sauvagerie dans sa corporéité, au point de devoir s'« humaniser » sous l'impulsion des humanistes du XV^e siècle¹¹⁶, ce n'en est pas moins vrai à

¹¹² Pensons à cette célèbre phrase : « le tigre ne revendique pas sa tigritude ». En effet, les animaux ne se préoccupent guère, contrairement à ce que semble prétendre Esope dans « Le loup et le chien », de leur appartenance à la sphère domestique ou sauvage.

¹¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁴ La fin du Moyen Age a ainsi vu se développer la lecture individuelle et silencieuse.

¹¹⁵ Cf. *infra*, « Introduction », p. 11.

¹¹⁶ DRUET R., GREGOIRE H., *La civilisation de l'écriture*, Paris, Fayard, 1976, p. 87.

l'autre pôle de son spectre sémantique : ainsi, dans un récent numéro de *Poétique*, Grégoire Holtz intitule « Des textes ensauvagés¹¹⁷ » son article consacré à l'écriture des Mémoires. Pour Bernard Cerquiglini, dans *La parole médiévale*, le discours « prend parfois une allure sauvage¹¹⁸ » lorsqu'il se fait « hybride¹¹⁹ », et se déploie au carrefour des discours direct et indirect. En effet, l'hybridation comme mélange des genres – y compris des genres littéraires¹²⁰ – est caractéristique du sauvage, lui qui s'avère instable, toujours aux limites, toujours aux frontières pour mieux les transgresser.

Au-delà d'une certaine rhétorique développée par les exemples critiques cités ici en exemple, ceux-ci nous permettent du moins de prendre conscience de la façon dont le sauvage dénote ce qui se dérobe, l'insaisissable voire l'innommable. Toutefois, dans tout type de représentation donc aussi dans l'écriture, le sauvage ne relève pas moins d'« un agencement organisé de signes qu'une certaine modalité de relation, un certain régime de regard¹²¹ ». Le sauvage est donc aussi un point de vue, sur l'objet décrit et écrit, en même temps qu'il dénote « une certaine relation à la langue, une certaine écriture », qui fait « le lien entre deux présences, l'homme et la bête, sans ramener l'un à l'autre, sans non plus les séparer comme incompatibles¹²² ».

Certes, l'on retrouve ces questionnements ontologiques dans de nombreux romans mais aussi dans des textes hagiographiques, pour la plupart datant des XII^e et XIII^e siècles¹²³ ; mais les deux exemples respectivement empruntés à Charles Higounet et Bernard Cerquiglini, témoignent également du fait que le Moyen Âge littéraire constitue un milieu propice à nourrir une réflexion sur les liens unissant l'écriture et le sauvage, à un moment de l'histoire littéraire où l'utilisation de l'écriture s'est peu à peu systématisée au détriment de la

¹¹⁷ HOLTZ G. « Des textes ensauvagés ? L'écriture collective des Mémoires », dans *Poétique* 165, 2011, 1, p. 37-51.

¹¹⁸ CERQUIGLINI B., *La parole médiévale : discours, syntaxe, texte*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 100.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁰ En effet, toute espèce de brouillage des registres ou de changement générique brutal, « plus dangereux qu'il n'y paraît », participe de la sauvagerie en littérature. Cf. GAVILLON F., « Ensauvagement du texte de nature et textualisation du *wilderness* »...*op. cit.*, p. 142.

¹²¹ ARRIVE M., « Tours, détours et retours de la sauvagerie. Variabilité du 'néo-sauvage' et apories du 'moderne' » dans la photographie d'Edward S. Curtis (1868-1952) », dans *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*...*op. cit.*, p. 86.

¹²² GRANDJEAT Y.-C., « Into the wild : écrire avec les loups dans *Of Wolves and Men* de Barry Lopez » dans *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*...*op. cit.*, p. 157. Bien qu'inspirée par le style d'un auteur contemporain, Barry Lopez, ces quelques remarques évoquent presque instantanément, dans l'esprit des médiévistes, les nombreuses formes de la littérature médiévale mettant en relation l'humanité et l'animalité, à travers la métamorphose et autres visions, comme autant d'interrogations portant sur la diversité des natures et sur la notion d'identité, constitutive du concept même de sauvage .

¹²³ Cf. NOACCO C., *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. Les hommes sauvages occuperont à ce titre une place importante dans cette étude, et avec eux diverses figures lupines, telles que les loups-garous, les guerriers fauves et les meneurs de loups.

communication orale, la parole vivante et immédiate laissant place au texte écrit ainsi qu'à son extériorité fondamentale, avant que la naissance de l'imprimerie ne vienne parachever cette évolution¹²⁴. Mais qu'est-ce qu'a signifié l'écriture, concept moderne lié à la suprématie du personnage de l'*écrivain*, à une époque où la « subjectivité littéraire¹²⁵ » et la question de l'auteur ont lentement émergé dans la littérature ? Entre copistes, scribes, poètes et jongleurs, peut-on parler d'écrivain et d'écriture au sens moderne pour le Moyen Âge ? Le partage des catégories du savoir étant relativement récent, les « belles lettres » ont longtemps regroupé l'ensemble du patrimoine écrit, avant que la notion d'écriture – et surtout, de « style » – ne se spécialise pour désigner l'acte de création littéraire. La question de l'écriture est donc cruciale au Moyen Âge, comme à toute époque précédant l'existence objective et autonome de disciplines telles que l'histoire ou les sciences naturelles.

Mais que signifie « écrire » au Moyen Âge, autrement dit, « de quoi est faite l'écriture¹²⁶ » ? Si le vocabulaire lié à cette activité, hérité du latin classique, est extrêmement riche pour la période médiévale¹²⁷, le même mot désigne à la fois l'écriture dans sa matérialité et dans son « sens immédiat »¹²⁸, comme deux facettes d'une même réalité, indivisible dans sa profondeur essentielle¹²⁹. Cela dit, rappelons que l'écriture au Moyen Âge renvoie avant tout aux *scriptura*, à l'Écriture ou Saintes Écritures qui se sont fait l'écho de la parole divine, incarnée dans la lettre ; un cadeau de Dieu ou des dieux tels Odin ou Ogmios, devenue sous l'impulsion de l'Église de Rome une activité spirituelle à part entière. Du point de vue de la matérialité, si l'écriture est intrinsèquement liée à l'idée de culture, les clercs médiévaux conservaient l'encre dans des cornes d'animaux et nommaient *pellis* – qui signifie aussi la peau ou la fourrure – la reliure du livre, rappelant ainsi le terme que celui utilisé dans les récits mettant en scène un loup-garou, traditionnellement nommé *versipellis*. D'ailleurs, l'ouvrage, fabriqué avec des matières vivantes, telle la peau de bête¹³⁰, n'était-il pas considéré

¹²⁴ Evolution, plutôt que « révolution », qui dénote un trop brutal effet de rupture qui va contre la réalité historique.

¹²⁵ ZINK M., *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF (coll. « Écriture »), 1985.

¹²⁶ Question posée à juste titre par A. Compagnon dans la « Table ronde conclusive » du colloque *Auctor et auctoritas...op. cit.*, p. 584.

¹²⁷ *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen âge*, actes de la table ronde de Paris, 24-26 septembre 1987, éd. O. Weijers, Turnhout, Brepols (coll. « Études sur le vocabulaire intellectuel du Moyen-âge »), 1989.

¹²⁸ ZINK M., *La subjectivité littéraire...op. cit.*, p. 12 : « il est frappant de constater que le même mot désigne la matérialité de l'écriture et son sens immédiat ».

¹²⁹ C'est d'ailleurs pour cela que nous essaierons de respecter cette double perspective dans le cours de cette étude.

¹³⁰ D'aucuns témoignèrent d'ailleurs des « massacres » d'animaux réalisés pour la confection d'un manuscrit : cf. MARTIN H.-J., « L'imprimerie. Origines et conséquences d'une découverte », dans *L'écriture et la psychologie des peuples*, XXII^e Semaine de synthèse organisée par le Centre international de synthèse, avec la collaboration de M. Cohen, J. S. Fare Garnot, R. Bloch... [et al.], Paris, Armand Colin, 1963, p. 285.

comme un « être vivant¹³¹ », ainsi qu'Ignace Gelb se plaît à le penser, voire un « Livre-Bête » comme on le verra plus loin à propos des Bestiaires ?

L'écriture et le sauvage trouvent ainsi des points de contact insoupçonnés, complétés par l'idée selon laquelle, à l'instar des figures sauvages et de la notion même de sauvage en tant que reflet du mouvant et de l'insaisissable, l'écriture médiévale est fondamentalement métamorphique : comme en attestent les nombreuses variantes textuelles d'une même source dont les copistes furent à l'origine, elle « métamorphose le sens en objet¹³² ». L'écriture médiévale n'est pas seulement un acte mais aussi un art, celui d'opérer des « choix efficaces » afin de « révéler la matière¹³³ » ; un art sacré voire mystérieux, étranger à la plupart des potentiels lecteurs et qui enveloppe également de mystère la figure de l'écrivain ou « écrivain », partagé entre *autor*, *auctor* et *auctoritas*.

La question de l'auteur est effectivement au cœur de toute réflexion portant sur l'écriture ou la littérature, mais cette conception moderne selon laquelle l'auteur « est mort ou bien n'a jamais vécu¹³⁴ », constitue probablement « une construction trop étroite¹³⁵ » pour rendre compte de toute la complexité de la figure du scripteur au Moyen Âge¹³⁶. Au-delà de cette idée moderne selon laquelle l'auteur est « un individu conscient et identifié d'une création originale¹³⁷ », les œuvres anonymes¹³⁸ du Moyen Âge sont-elles vraiment sans auteur ? Selon Jacques Dalarun, « un auteur anonyme est un auteur¹³⁹ », la notion étant d'ailleurs peut-être au Moyen Âge beaucoup moins floue et théorique qu'elle ne l'est aujourd'hui, « infiniment plus précise, ou en tout cas infiniment plus détaillée¹⁴⁰ » et balisée avec précision par Pascale Bourgain :

« Que fait donc un auteur ? Il compose, il traite, il assemble, il combine, il rédige, il met en ordre, il répartit, il forge, il tisse, il entrelace, il comprime. Mais surtout il dit et il écrit. Ou encore il met la main à la plume, il gribouille, il laboure la page. Il peut

¹³¹ GELB I. J., *Pour une théorie de l'écriture...op. cit.*, p. 260.

¹³² STIENNON J., *L'écriture*, Turnhout, Brepols, 1995, p. 9. Cf. aussi *Le texte médiéval : de la variante à la recreation*, dir. C. Le Cornec-Rochelois, A. Rochebouet, A. Salamon, Paris, PUPS (coll. « Cultures et civilisations médiévales »), 2012.

¹³³ GALLY M., « Invention d'une langue et signature » dans *Auctor et auctoritas...op. cit.*, p. 523.

¹³⁴ GEARY P., « Auctor et auctoritas dans les cartulaires du Moyen Âge », dans *Auctor et auctoritas...op. cit.*, p. 62.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁶ Il est vrai que la période contemporaine a jeté le doute sur la personne de l'auteur, par le biais notamment de Roland BARTHES dont la théorie a suscité les réflexions de Michel FOUCAULT sur la répartition entre autorité et anonymat, de part et d'autre de deux pôles disciplinaires que constituent pour la période moderne les textes littéraires et scientifiques : selon lui, au Moyen Âge la science se réclamait d'un auteur tandis que la littérature s'épanouissait dans l'anonymat, avant que les tendances ne s'inversent progressivement.

¹³⁷ ZIMMERMANN M., « Ouverture du colloque » dans *Auctor et auctoritas...op. cit.*, p. 7.

¹³⁸ Dans cette perspective, ces textes auraient-ils quelque chose de « sauvage » en ce qu'ils échappent *a priori* à tout référent « humain » ?

¹³⁹ *Ibid.*, « Table ronde conclusive », p. 570.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 570.

mentir, si c'est un auteur païen à qui tout est permis. Il invente fort peu, il ne crée jamais¹⁴¹. »

Et s'il s'efface derrière l'autorité qu'il met en jeu, l'auteur est bien, au Moyen Âge, « celui qui ajoute un supplément de matière et de sens, le seul garant de la vérité de l'œuvre, la conscience¹⁴² qui l'anime et qui lui donne un sens. Aussi protéiforme¹⁴³ que l'écriture médiévale comme acte de dédoublement¹⁴⁴, l'auteur se fait tour à tour informateur, témoin, conseiller, guide, directeur spirituel ou porte-parole d'une idéologie¹⁴⁵. L'auteur au Moyen Âge est bien celui qui donne vie à l'écriture ; il est l'intention qui préside au dessein de celle-ci, le médiateur¹⁴⁶ du style dont la définition traditionnelle comme « écart¹⁴⁷ » n'est pas sans rapport avec celle du concept de sauvage. En effet, « la question du style [...] implique nécessairement une réflexion sur l'auteur en tant qu'intention¹⁴⁸ » ; mais qu'est-ce qu'un style dans la littérature médiévale ? Style d'écriture, comme autant de façons d'accorder l'évolution des mentalités à celle des écritures, entre gothique, bâtarde et humanistique, toutes trois dévolues à des genres littéraires différents, de la liturgie aux textes en langue vernaculaire en passant par la littérature classique et néo-classique¹⁴⁹ ? Style littéraire, ou tentative de « domestication » de la parole vive par le geste de l'écriture ?

Par ailleurs, c'est au Moyen Âge que l'écriture romaine, inspirée de l'alphabet grec qui s'était répandu en Europe occidentale pendant l'Antiquité, s'est imposée définitivement, notamment dans des sociétés qui avaient recours à des écritures rituelles ne permettant guère la consignation de textes longs¹⁵⁰. Longtemps, l'écriture latine est ainsi demeurée étrangère, autre, à toute une partie de la population. Plus encore, les lettrés eux-mêmes ont eu pour tâche d'appriivoiser progressivement l'écriture et ses techniques qui requéraient, à l'époque du manuscrit enluminé, des compétences rares. D'ailleurs, sur les pages de celui-ci, le texte, *a priori* scrupuleusement copié, se dérobe, mouvant, incessamment variable. Bien avant que l'imprimerie et que les débuts de la reproductibilité à l'identique ne figent la présentation des

¹⁴¹ BOURGAIN P., « Les verbes en rapport avec le concept d'auteur » dans *ibid.*, p. 374.

¹⁴² En effet, Michel Zink indique précisément que la littérature n'est jamais que « le produit d'une conscience » et donc que, contre le scepticisme moderne, la subjectivité littéraire est bien ce qui définit et fait être la littérature médiévale. Cf. ZINK M., *La subjectivité littéraire...op. cit.*, p. 8.

¹⁴³ Encore une sème attaché au sauvage !

¹⁴⁴ DRUET R., GREGOIRE H., *La civilisation de l'écriture...op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁵ POLO DE BEAULIEU M.-A., « L'émergence de l'auteur et son rapport à l'autorité dans les recueils d'*exempla* (XII^e-XV^e siècle) », dans *Auctor et auctoritas...op. cit.*, p. 199.

¹⁴⁶ Donc passeur, de même que la figure du loup dans l'imaginaire médiéval.

¹⁴⁷ Définition sans cesse réinterrogée, sujette à caution.

¹⁴⁸ COMPAGNON A., « Table ronde conclusive » dans *ibid.*, p. 587.

¹⁴⁹ MARICHAL R., « L'écriture latine et la civilisation occidentale du I^{er} au XV^e siècle », dans *L'écriture et la psychologie des peuples...op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁰ Songeons à l'écriture oghamique ou au *futhark*, par exemple.

textes¹⁵¹, la page manuscrite a-t-elle pu constituer un espace sauvage tout – ou presque – était possible et où, comme dans la littérature orale, les infinies variantes rendaient vaine toute quête d'un texte-source absolu¹⁵² ? Dans les marges, apparaissent de fait d'autres formes, un autre monde, parfois en prise direct avec une certaine vision du sauvage.

Concept protéiforme et polysémique, concept de l'entre-deux et de l'en-deçà du sens, le sauvage peine à se laisser enfermer dans une définition stricte, tant il est mouvant, hybride, insaisissable, tant il transcende les limites et brouille les frontières pour se retrouver là où ne l'attendait pas : dans l'intimité de l'écriture et de l'histoire du livre, par exemple. Expression d'un mouvement infini et d'une infinie mouvance, le sauvage n'existe pour ainsi dire que pour mieux se dérober à l'homme qui tenterait, en lui inventant un sens définitif, de conceptualiser tout ce qui lui échappe. En suivant le fil des affinités que nous avons pu déceler entre les phénomènes de l'écriture et le sauvage, particulièrement en ce qui concerne la période médiévale, serait-il donc possible d'aller au bout de cette perspective pour chercher les traits définitoires d'une écriture portant la marque du sauvage au Moyen Âge? Pour ce faire, il faudrait trouver un catalyseur capable de cristalliser les trois niveaux du concept de sauvage que nous avons pu déceler ; une figure qui traverserait ou transcenderait la nature sauvage, la faune qui la caractérise et l'identité humaine qu'elle interroge et qu'elle submerge.

Et cette figure cathartique, c'est le loup.

B. *Loup y es-tu ? Le loup, catalyseur d'une intimité paradoxale unissant le sauvage et la parole humaine*

Parmi cette faune sauvage grouillante qui a nourri l'imaginaire médiéval, pourquoi choisir le loup plutôt qu'un autre animal comme catalyseur du sauvage ? Les figures lupines détiendraient-elle des clés de l'exploration du sauvage et des relations paradoxales qui le lie aux processus de l'écriture médiévale ?

1. Le loup, une figure qui transcende les trois domaines sémantiques du sauvage

¹⁵¹ Même si Gilles Deleuze et Félix Guattari n'ont guère hésité à parler de « parole sauvage » ou de « sauvage parlant » pour désigner le livre imprimé. Cf. DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980. Autant de raisons pour prolonger cette étude au-delà du Moyen Âge afin d'interroger, en dernière instance, le contexte de l'apparition de l'imprimerie.

¹⁵² Une quête propre aux philologues qui se sont pris de passion pour les manuscrits médiévaux au XIX^e siècle et ont ainsi redessiné les contours de la littérature médiévale.

Dans l’imaginaire médiéval et dans ses représentations, le loup est très souvent associé au monde de la forêt, dont on sait qu’il constitue le premier niveau de sens ou domaine sémantique attaché à la définition du sauvage. Avant toute chose, le loup est un animal emblématique de la nature sauvage, comme en atteste de nombreuses enluminures où il se trouve mis en scène dans un décor forestier dont il semble presque inséparable¹⁵³. Ainsi le loup est-il souvent entouré d’un arrière-plan constitué d’un ou deux arbres dans les illustrations médiévales, comme au folio 17v. du manuscrit de la *Topographia Hibernica* de Giraud de Barri (1182), dont le chapitre XIX de la seconde partie raconte l’histoire d’une rencontre entre un prêtre et un loup-garou dans une forêt du Meath.



Figure 3 : Le prêtre et le loup-garou
Giraud de Barri, *Topographia Hibernica*
British Library, Royal MS 13 B. viii (vers
1196-1223), folio 17v.

Par contre, dans le *Livre de la chasse* de Gaston Phébus (achevé en 1389), où les illustrations prétendent montrer l’animal « d’après nature », la forêt dans laquelle évoluent les loups est plus travaillée et fournie. Ses modes de représentation ayant évolué, la présence très visuelle de l’univers sylvestre vient ici confirmer le lien inextricable qui le lie au loup dans l’imaginaire médiéval.



Figure 4 : loups
Gaston Phébus, *Livre de la Chasse*
BNF, fr. 616 (Paris, XV^e s.), fol. 31v.

¹⁵³ Hormis peut-être lorsque « la faim fait sortir le loup du bois ». Nous étudierons d’ailleurs le rôle joué par les proverbes dans la constitution d’un réseau de représentations lié au monde sauvage.



Figure 5 : Faune sauvage, « Printemps »
Guillaume de Machaut, *Dit du Lion*
BNF, fr. 1586 (1350-1355), fol. 103r.

Enfin, dans le célèbre folio 103v. du manuscrit français 1586 de la BNF renfermant avec les *Œuvres Poétiques* de Guillaume de Machaut, parmi les nombreuses espèces sauvages représentées dans ce que ce que l'on considère comme « le plus ancien paysage autonome dans l'histoire de l'art européen¹⁵⁴ », le loup est l'un des seuls animaux à demeurer à l'abri

de la forêt dans lequel il semble retranché, tandis que les autres gambadent pour la plupart allègrement hors des limbes de l'espace sauvage.

De la tradition des *mirabilia* représentée par la *Topographia Hibernica*, à la littérature cynégétique, en passant par la poésie lyrique, le loup entretient un rapport privilégié avec le milieu forestier qui se trouve à la source de l'idée du sauvage. Traditionnellement, le loup apparaît au cœur de la forêt ou bien s'y réfugie, celle-ci se chargeant à ce titre d'une dimension matricielle intéressante. Le loup est en effet un animal symptomatique des solitudes sauvages symbolisées par le monde sylvestre : souvent représenté seul dans la tradition manuscrite¹⁵⁵, hormis lorsqu'il s'agit d'illustrer les chaleurs de la louve, il est seul sur les images illustrant sa rencontre fortuite avec un être humain. Mais comme le montre le folio 103r. du manuscrit français 1586 de la BN, le loup n'a pas la jouissance exclusive de la forêt profonde : dans ce cas, pourquoi serait-il plus à même d'incarner le sauvage dans toute sa splendeur que le lion ou le renard, dont on peut voir sur cet exemple qu'ils font eux aussi partie des solitudes sauvages ?

Le loup incarne particulièrement l'idée d'une animalité sauvage, laquelle constitue comme on le rappelle le second niveau de sens attaché au sauvage : cet animal est par

¹⁵⁴ WALTHER I. F. et WOLF N., *Codices illustres : les plus beaux manuscrits enluminés du monde, 400 à 1600*, trad. W. Fruhtrunk, Paris, Taschen, 2001, p. 220.

¹⁵⁵ Au folio 31v. du manuscrit fr. 616 de la BNF, les loups ne sont pas rassemblés en meute, mais l'enlumineur a simplement superposé différentes attitudes du loup ; l'effet de masse ne suggère donc pas vraiment la volonté de représenter un groupe de loups. Seuls deux des animaux représentés sur l'image semblent tourner leurs regards vers leurs congénères, sans réciprocité aucune.

exemple le premier animal sauvage créé par Eve¹⁵⁶ selon la branche XXIV des « Enfances de Renart¹⁵⁷ » :

Adam tint la verge en sa main,
En mer feri devant Evain.
Si tost con en la mer feri,
Une brebiz fors en sailli.
Lors dist Adam : « Dame, prenez
Ceste brebiz, si la gardez :
Tant vos donra let et frommage.
Assez i avrons compenage. »
Evain en son cuer porpensoit
Que s'ele encor une en avoit,
Plus bele estroit la compaignie.
Ele a la verge tost saisie,
En la mer feri roidement :
.I. leus en saut, la brebiz prent.
Grant aleüre et grant galos,
S'en va li leus fuiant au bos.
[*Roman de Renart*, branche XXIV, v. 51-66.]

Ceci n'a d'ailleurs rien d'étonnant puisque le sème de l'animal carnivore a été déterminant dans l'évolution de la notion au XII^e siècle : le loup n'est-il pas le grand carnivore par excellence des forêts de l'Occident médiéval ? De fait, si le Moyen Âge a surtout retenu de l'ours son appétit pour le miel, le discret lynx était encore suffisamment mal connu à cette époque pour être considéré comme une sous-espèce de loup, appelée « loup-cervier » en raison de la prédilection qu'on lui prêtait pour la viande de cerf. Face à ces potentiels parangons du sauvage, le loup s'impose ainsi comme le super prédateur par excellence, le fauve de référence au Moyen Âge : dévorateur et dévastateur, il est la bouche d'enfer de l'imaginaire médiéval, lui dont l'appétit insatiable l'attire invariablement, à l'instar du Diable, vers les plus faibles ouailles sur lesquelles il semble toujours prêt à se jeter. Si le sauvage se définit par rapport à une certaine idée de la démesure, comme le loup, il est incontrôlable et violent, cruel et féroce.

À un troisième niveau de sens, le sauvage renvoie en effet à une humeur voire à un état dont le loup semble être le digne représentant : intimement lié à des figures sauvages telles que le loup-garou ou le meneur de loups, qui sont des manifestations de ce caractère

¹⁵⁶ Adam crée les animaux domestiques, tandis qu'Eve ne parvient qu'à générer des animaux sauvages (v. 89-94) :

« Toutes les foiz c'Adam feri
En la mer, que beste en issi,
Cele beste si retenoient,
Quele que fust, et aprivoient.
Celes que Eve en fist issir,
Ne pot il onques retenir. »

¹⁵⁷ Nous suivons ici l'édition de référence d'E. MARTIN pour le texte et la numérotation des branches.

instable et changeant, imprévisible et insaisissable, le loup participe à travers elles de ces expressions de la marginalité. Dans une société essentiellement rurale, particulièrement tributaire de la triangulaire entre le bon berger, l'agneau et le loup rapace, celui-ci incarne l'Autre de l'homme médiéval ; et ce d'autant plus que cette triangulaire s'est doublée du poids de la symbolique chrétienne héritée de l'évangile de Matthieu en particulier¹⁵⁸ pour signifier l'opposition entre l'humanité civilisée, chrétienne, et le sauvage menaçant dans sa diabolie.

Bestial, asocial, dangereux parce qu'étranger à toute espèce de gouvernement et de morale, le loup symbolise au Moyen Âge tout ce qui s'oppose à l'humanité policée : dans cette perspective, il est aussi l'autre du « chien », son pendant domestique¹⁵⁹, ce fidèle allié des bergers et des chasseurs qui lui font la guerre. En outre, le loup est passé au Moyen Âge du statut de simple prédateur à celui de bête anthropophage¹⁶⁰, ainsi que le rappelle Gherardo Ortalli dont les recherches se sont tournées vers ce « tournant médiéval » à la faveur duquel les relations entre l'homme et l'animal sauvage se sont considérablement tendues :

à la différence de l'époque médiévale où l'on voit le loup comme un dévoreur d'hommes autant, sinon plus, que d'animaux, l'Antiquité le considère avant tout comme le grand ennemi de ces derniers, en particulier des bêtes d'élevage¹⁶¹.

Ainsi le loup est-il devenu, au Moyen Âge, l'incarnation cauchemardesque du non-humain absolu, pour ne pas dire de l'anti-humain¹⁶². Reste que ceci nous pousse à nous interroger sur les spécificités qui font du loup un catalyseur du sauvage : à l'inverse de ses éventuels « concurrents » tels que l'hyène, le lion ou l'ours, le loup symbolise au Moyen Âge l'autre sauvage, tout ce qui n'est pas l'homme autant que la part de sauvage qui réside en chaque homme. À ce titre, le pendant paradoxal du loup mangeur d'hommes n'est autre que

¹⁵⁸ Cf. *Matth.*, 7 :15 : « *Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces* » / « Gardez-vous des faux prophètes. Ils viennent à vous en vêtements de brebis, mais au dedans ce sont des loups ravisseurs ».

¹⁵⁹ Idée à nuancer, le chien pouvant tout aussi bien s'ensauvager pour devenir « féral ». Mais si cela ne signifie en rien qu'elle n'a pas existé dans les relations anthropozoologiques au Moyen Âge, dans les textes médiévaux, la nuance n'est pas acquise.

¹⁶⁰ Cf. par exemple le témoignage du *Journal d'un bourgeois de Paris* (1405-49), éd. C. Beaune, Librairie générale Française (coll. « Lettres Gothiques »), 1990.

¹⁶¹ ORTALLI G., « Entre hommes et loups en Occident : le tournant médiéval », dans *regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*, éd. L. Bodson, Liège, Université de Liège, 2003, p. 25 (art. p. 15-32). Il semblerait en effet que l'image du loup ne se soit véritablement dégradée qu'entre le IX^e et le XI^e siècle, époque à laquelle on commence à trouver, dans les textes, de nombreux témoignages de la peur du loup. Avant, celui-ci était semble-t-il surtout considéré comme l'ennemi du bétail, non de l'homme dans son intégrité. Cf. aussi TRINQUIER J. « Vivre avec les loups dans les campagnes de l'Occident romain », dans *Le loup en Europe du Moyen âge à nos jours*, études réunies par F. GUIZARD-DUCHAMP, Valenciennes, Calhiste, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 11-12.

¹⁶² Toutefois, soulignons que l'imaginaire médiéval de l'anthropophage a trouvé dans la hyène un exemple plus évident encore, elle qui se trouve si souvent représentée dans les Bestiaires en train de se repaître de chair humaine. Mais l'éloignement géographique de cette créature exotique n'invalide-t-il pas *ipso facto* sa dangerosité, que l'on pouvait alors représenter sans crainte réelle de la voir surgir ?

l'homme-loup, ce loup-garou qui entre en bonne part dans le corpus narratif des XII^e et XIII^e siècles. De fait, cet animal fonctionne comme un double sauvage de l'homme dans l'imaginaire médiéval, un « autre possible » humain devant rester de l'ordre du fantasme pour ne pas devenir proprement cauchemardesque. Toujours sur sa route ou dans son sillage, le loup se partage avec l'homme ces franges des mondes sylvestre et civilisé que constitue l'espace pastoral¹⁶³, tandis que sur le plan symbolique, nombre de figures sauvages aux confins de l'humanité lui sont redevables de quelque ascendance : si la plus composite d'entre elles, à savoir l'homme sauvage, n'est pratiquement jamais décrit comme ressemblant à un loup¹⁶⁴, il semble avoir quelque parenté plus ou moins forte avec d'autres figures lupines, notamment du fait de sa nature protéiforme¹⁶⁵. L'homme sauvage apparaît ainsi comme un corollaire du loup-garou et du meneur de loups, voire de l'ermite : à l'instar de saint Ronan, celui-ci commande parfois aux loups pour protéger de ses crocs les hommes et les troupeaux, mêlant ainsi en lui les figures de l'homme sauvage, du *meneux* et du saint.

Très riches de sens, ces différentes figures appelle un phénomène de fascination – répulsion qui semble avoir régi les relations entre hommes et loups au Moyen Âge : redoutée, la *beste noire* a ainsi été honnie et rejetée dans les marges du monde – comme dans celles de nombreux manuscrits – sans jamais cesser d'obséder l'imaginaire par son omniprésence, comme une secrète nécessité. Indubitablement, demeure en effet ce besoin de regarder dans le miroir tendu par le loup, cette bête fauve qui cristallise en lui tous les sèmes du sauvage et en transcende les différents niveaux de sens pour nous renvoyer sans cesse à la question de notre propre nature, de notre identité humaine. En effet, n'est-ce pas là l'essence même du sauvage, seul capable de contre-révéler les faces cachées de notre identité, par le jeu réflexif de l'altérité ?

2. Hommes et loups au Moyen Âge : une relation ambivalente

Créature des frontières, toujours double, toujours ambivalent parce qu'à la croisée des natures, du monde sauvage et de celui des hommes, le loup nourrit une vision du sauvage en forme de kaléidoscope ; et ce du fait que le concept est lui-même marqué du sceau d'une

¹⁶³ L'on se souvient notamment de l'ambigüité autour des termes *agrestis* et *pastoralis*.

¹⁶⁴ Cf. le portrait-robot de l'homme sauvage médiéval dressé par Richard BERHEIMER dans *Wild men in the Middle Ages : a study in art, sentiment, and demology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 1-2.

¹⁶⁵ Théorisée par Franck Tinland dans *L'homme sauvage...op. cit.*, p. 44-45.

polymorphie plastique et conceptuelle¹⁶⁶. Comme beaucoup d'autres animaux, le loup recèle une symbolique ambivalente dans la pensée médiévale, reflétant ainsi les nuances d'une intimité paradoxale entre hommes et loups au Moyen Âge. Figure obsédante de l'imaginaire médiéval, le loup surgit en effet là où on ne l'attend pas, lui qui ne semble exister que pour brouiller les frontières du sens et de la morale.

De ce fait, le Moyen Âge chrétien a fait la guerre au loup, à une époque charnière où cet animal est devenu l'ennemi du genre humain : Gherardo Ortalli remarque ainsi que l'Antiquité ne voyait dans le loup qu'« une présence exceptionnellement préoccupante pour l'homme¹⁶⁷ » tandis qu'au Moyen Âge, le loup « est devenu une réalité effrayante, un péril concret et direct¹⁶⁸ ». Pour expliquer cette évolution, l'auteur invoque la « désagrégation des structures d'organisation de la campagne¹⁶⁹ » après la chute de l'Empire romain, dont la conséquence se fit également sentir du point de vue démographique : affaiblies, les populations ont alors laissé plus de place aux incursions du prédateur¹⁷⁰, vraisemblablement renforcées par des vagues de migrations qui ramenèrent vers le sud et l'ouest de l'Europe des populations de loups plus massifs, venus du nord et de l'est dans le sillage des Grandes Invasions.

En parallèle, le loup s'impose comme l'animal maudit du bestiaire chrétien qui s'est constitué dans les derniers siècles de l'Antiquité ; incarnation des puissances diaboliques et païennes, il est le faux prophète, le mauvais moine et le mauvais berger qui, gouverné par ses appétits sensuels, se répand en menaces sur le troupeau des fidèles pour faire, par ailleurs, les joies de la littérature satirique. Toujours est-il que les hommes du Moyen Âge, convaincus de sa « mauvaise nature », ont déclaré la guerre au loup, jusqu'à former un corps spécialement dédié à son éradication, la louveterie. Mais comment expliquer un tel acharnement ? À l'image de l'ours, la haine inspirée par le loup vient peut-être aussi de sa ressemblance avec l'homme : bien avant la naissance de l'éthologie, les veneurs ont pu observer¹⁷¹ les qualités sociales du loup et le souci plus ou moins développé de la vie de famille chez cet animal chez qui la communication est particulièrement développée¹⁷².

¹⁶⁶ ARRIVE M., « Tours, détours et retours de la sauvagerie. Variabilité du 'néo-sauvage' et apories du 'moderne' » dans la photographie d'Edward S. Curtis (1868-1952) », dans *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine...op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁷ ORTALLI G., « Entre hommes et loups en Occident : le tournant médiéval » ...*op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁰ Gherardo Ortalli postule d'ailleurs à ce titre une éventuelle recrudescence de la rage en Europe pendant le haut Moyen Âge, dans *ibid.*, p. 28.

¹⁷¹ À l'instar de Gaston Phébus, par exemple.

¹⁷² Cf. *infra.*, « Première partie », p. 153 : Gaston Phébus a mis en scène un véritable fabliau sur le thème du soin apporté aux louveteaux par leurs parents.

« Puissance de dérangement », le loup s'impose ainsi comme une figure inquiétante du même et de l'écart : figure « du déplacement », « indomptable nomade » selon les mots de François Gavillon¹⁷³, il passe librement d'un monde à l'autre et de l'autre au même. Si le loup est l'emblème du sauvage médiéval, ce n'est donc peut-être pas tant du fait qu'il incarne une régression dans l'animalité que la possibilité pour l'homme de se reconnaître dans cette régression, de s'y retrouver et d'y lire quelque la part inavouable de son identité profonde.

De ce fait, l'abandon de soi au sauvage ouvre la voie, dans l'imaginaire médiéval, au retour vers un état primitif, salvateur parce que hors du temps. Ainsi le loup ne symbolise-t-il pas seulement le sauvage à exorciser, à dompter, à apprivoiser et à soumettre à la volonté de Dieu ; du fait qu'il n'est pas lui-même doué du langage humain, il est plus à l'écoute de Dieu et peut aussi, comme les autres animaux du bestiaire chrétien, montrer le chemin vers la sainteté dans la tradition hagiographique. En amont du mythe du « bon sauvage », symbole d'une altérité idéale en forme de relique d'un état perdu d'avant la Faute, en amont aussi du fantasme postmoderne d'une animalité où le sauvage serait synonyme d'une pureté fragile et menacée, la pensée médiévale¹⁷⁴ a nourri l'idée que la chute au plus bas dans l'échelle des êtres, c'est-à-dire dans l'animalité, génère aussi un mouvement ascendant. En d'autres termes, si le loup est au plus bas de l'échelle des êtres, le contact avec cet animal ou l'expérience de cette animalité-là par le biais de la métamorphose peut, de ce fait, agir comme un révélateur ou un déclic pour l'homme pécheur. À cet effet, le loup peut ainsi jouer un rôle d'animal-guide dans la pensée chrétienne, différent de celui de passeur d'âmes ou de psychopompe qui lui est dévolu dans la mythologie celtique. Libre, comme toute figure du sauvage, de naviguer entre le monde des vivants et le royaume des morts, le loup sait aussi conduire l'homme égaré dans le giron de Dieu ou sur le droit chemin¹⁷⁵.

De fait, le loup est partout dans la littérature et dans les manuscrits que nous a légués le Moyen Âge, s'imposant ainsi comme « l'animal sauvage le plus familier¹⁷⁶ » de

¹⁷³ Formules empruntées à GAVILLON F., « Ensauvagement du texte de nature et textualisation du *wilderness* »...*op. cit.*, p. 166.

¹⁷⁴ Qui se montre pour sa part plus sensible à l'angoisse de la chute dans l'échelle des êtres qu'à celle liée la disparition d'un monde aussi grouillant qu'inquiétant et que nous appellerions aujourd'hui « patrimoine naturel ».

¹⁷⁵ Nous verrons d'ailleurs, dans le cours de cette étude, que le loup présente une certaine affinité avec les saints et les ermites retirés dans les solitudes sauvages. Outre le fait que les mises en scène de pareilles amitiés symbolisent la domestication des résidus païens par la culture chrétienne, ne signifient-elles pas aussi quelque résistance du sauvage païen dans la culture dominante ? Sans chercher à répondre de façon définitive à cette question, le fait même de la poser permet de comprendre que l'omniprésence du loup dans l'imaginaire médiéval tient probablement à ce qu'il incarne précisément ce syncrétisme, comme base sur laquelle s'est construit tout le réseau de représentations littéraires qu'il nous appartient ici d'étudier.

¹⁷⁶ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammifères : de la musaraigne étrusque à la baleine bleue*, Paris, R. Laffont, 2003, p. 18.

l'imaginaire médiéval. À partir du double héritage de la Bible et des traditions païennes, les écrits médiévaux témoignent pourtant de la cohabitation difficile entre l'homme et le loup au Moyen Âge. Contre *Canis Lupus* comme envers d'autres grands prédateurs, l'écriture a parfois été une arme au Moyen Âge, brandie contre la bête pour la diaboliser. Mais l'écriture a aussi su façonner une image ridicule de l'animal sauvage, pour le défigurer voire le transfigurer, en faire un repoussoir : la littérature satirique d'inspiration animalière a ainsi mis en avant la figure du loup, notamment à travers les nombreuses facettes du personnage d'Ysengrin. Du côté de la littérature d'inspiration mythologique christianisée, l'on remarque avant tout que la mythologie scandinave est pleine de loups géants, fossoyeurs des champs de bataille : dans les *Eddas* comme dans la poésie scaldique, le loup signifie la mort et la destruction, les forces incontrôlables du destin, mais trouve aussi sa place dans une esthétique où s'organisent, comme on le verra plus loin, de flamboyantes visions du sauvage.

En effet, le geste de l'écriture au Moyen Âge a également permis de pérenniser une vision idéalisée, poétisée du loup : dans les traditions d'inspiration celtique, l'on retrouve trace d'une relation étonnante entre l'homme et le loup, dont l'exemple le plus probant reste la figure du gentil loup-garou, victime de la trahison de sa femme et de la cruauté des hommes. Parfois, ce loup-garou est même un « chien de Dieu¹⁷⁷ », un loup envoyé par Dieu pour punir les hommes ou pour sauver un héros d'un destin funeste, tel Alphonse dans le roman *Guillaume de Palerne*. Dans la tradition irlandaise, le loup est d'ailleurs un compagnon idéal des ermites retirés en plein cœur de cette matrice du sauvage que constitue la forêt : l'ermite peut alors se comporter en véritable meneur de loups, à l'image de Finan de Lindisfarne (mort en 661) qui offre au prédateur sa protection, tandis que saint Beonanus, Abbán et saint Kieran de Clonmacnoise n'hésitent pas à lui donner un veau pour calmer son appétit.

Entre diabolisation, stigmatisation ou idéalisation de la relation qui a uni l'homme et le loup au Moyen Âge, l'écriture a souvent joué le rôle d'exutoire voire d'exorcisme face à la bête fauve : elle l'a soit diabolisé, en cherchant des moyens pour s'en prémunir, soit défiguré ou transfiguré, pour le rendre inoffensif. Dans tous les cas, elle en a fait une source d'inspiration intarissable, voire un compagnon du geste de l'écriture¹⁷⁸.

¹⁷⁷ MILIN G., *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI^e-XIX^e siècles)*, Centre de Recherche Bretonne et celtique, Unité associée n°374 du CNRS, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 1993.

¹⁷⁸ Et aussi un compagnon de lecture assez peu recommandable : dans la *Vita Colombani*, des loups apparaissent à saint Coloman lorsque celui-ci s'adonne à la lecture, en plein milieu de la nature sauvage : cf. *infra*, « Deuxième Partie », p. 224.

3. De l'oralité à l'écriture : le loup et le souffle, paroles et musique

Rien de tels pour mieux comprendre ce phénomène que de mettre en regard différentes traditions littéraires, des manuscrits de bestiaires à la littérature narrative d'inspiration celtique, en passant par l'hagiographie. En effet, l'on retrouve dans ces trois domaines de l'écriture médiévale l'idée selon laquelle le loup serait lié à l'acte de la parole humaine, d'une façon qui le distingue des autres animaux¹⁷⁹. De ce fait, l'imaginaire médiéval a été traversé par cette croyance bien connue¹⁸⁰ en vertu de laquelle le loup serait capable de frapper de mutisme l'homme qu'il rencontre au détour d'un chemin ; une idée que l'on retrouve consignée par exemple dans le *Bestiaire d'Aberdeen*¹⁸¹, ce bestiaire latin écrit en Angleterre au début du XIII^e siècle (Aberdeen University Library MS, 24) :

Cuius natura talis est, ut si prior hominem viderit, vocem eripet et despicit eum tanquam vircor [victor] vocis ablate. Idem si se previsum senserit, deponit ferocitatem et non potest currere.

[*The Aberdeen Bestiary*, MS 24, fol. 17r.]

L'insistance sur le terme *vocis*, décliné deux fois, montre l'importance du pouvoir exercé par le loup sur la parole humaine. D'ailleurs, qui a croisé le regard du loup connaît son pouvoir de fascination, dû à un tissu appelé *tapedum lucidum* qui facilite la vision dans des conditions de faible luminosité. En effet, le regard pénétrant du loup a quelque chose d'ensorcelant dans sa profonde et neutre froideur, qui laisse bouche bée celui qui le croise. De là à y voir le fruit d'un sortilège, il n'y a qu'un pas, aisément franchi puisque célèbre est le pouvoir prêté au loup de nous rendre muet, de nous couper le souffle ; vision certes inquiétante, dans la mesure où le langage est ce qui fait l'homme et lui donne sa force. Si le verbe signifie la vie, le loup n'a-t-il pas le pouvoir de tuer d'un regard, à l'instar du basilic ? Pareille croyance n'a pu qu'alimenter, depuis l'Antiquité cette assimilation du loup à toute une fantasmagorie de la mort¹⁸².

À partir de ce motif hérité de l'Antiquité¹⁸³, la pensée médiévale, obsédée par la question de la bonne ou de la mauvaise parole, a fait de la gueule du loup une gueule d'enfer à

¹⁷⁹ La problématique est différente du cas des oiseaux, dont on a souvent comparé le langage mélodieux et complexe avec celui des hommes, sans compter que les oiseaux bénéficient d'un statut privilégié sur l'échelle des êtres en raison de leur caractère ailé.

¹⁸⁰ Appelée d'ailleurs à se maintenir dans le folklore.

¹⁸¹ Manuscrit consultable en ligne sur <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.hti>. Pour plus d'information, cf. *The Aberdeen Bestiary Project*, sur ce même site.

¹⁸² MAINOLDI C., *L'image du chien et du loup dans la Grèce ancienne : d'Homère à Platon*, Paris, Ophrys, 1984, p. 28-30.

¹⁸³ On retrouve cette idée chez SOLIN, témoin et relais de PLINIE L'ANCIEN dans la tradition médiévale. Mais la source plinienne reste la plus complète et la plus importante à connaître. Cf. PLINIE L'ANCIEN, *Historia naturalis*,

proprement parler, un espace de dévoration et de profération symbolisant « le lieu de la préhension de la proie et de la dévoration, mais aussi l'organe de la parole humaine¹⁸⁴ ». À ce titre, précisons que selon Claude Gaignebet, la croyance dans le regard hypnotique du loup ne se rapporte pas tant à la peur paralysante qu'inspire le loup qu'à son pouvoir « lieur¹⁸⁵ » : en effet, le loup lie et noue les gorges, ôte à loisir la faculté de parler ou de vivre, en coupant littéralement le souffle.

En effet, si la parole humaine comme le hurlement du loup sont avant tout l'expression d'un souffle, le loup a souvent été considéré comme un animal profondément lié à l'élément aérien dans les mentalités médiévales¹⁸⁶ : le nom qu'il porte en breton ancien, *bleid*, renvoie d'ailleurs à l'idée du souffle, souffle du vent ou de la profération. Dans son *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem*, Hildegarde de Bingen précise d'ailleurs que le loup « aliquantum de moribus aereorum spirituum et de moribus leouis habet¹⁸⁷ » ; l'érudite franconienne trouve ainsi quelque affinité entre le loup et les esprits aériens¹⁸⁸, jusqu'à postuler l'idée selon laquelle « aerei spiritus in natura illius ssepe cum illo delectantur et eum comitantur¹⁸⁹ ». Par ailleurs, l'on a longtemps cru que le loup vivait « trois mois sur la chair, trois mois sur le sang, trois mois sur l'herbe et trois mois sur le vent¹⁹⁰ », une idée qui abonde dans le sens d'une intimité entre cet animal et la notion de souffle, elle-même à l'origine du langage et de la parole humaine. Selon certaines traditions, le pouvoir hypnotique du loup ne se manifesterait d'ailleurs pas tant dans le fait de croiser son regard que dans celui de respirer son haleine, réputée fétide¹⁹¹. Le pouvoir du loup, agent inquiétant du souffle, viendrait ainsi des maléfices contenus dans l'air qu'il rejette au visage de sa victime. À ce

livre VIII, chapitre XXXIV, éd. bilingue A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 51 : « creditur luporum uissus esse noxius, uocemque homini quem priores contemplantur adimere ad praesens ».

¹⁸⁴ BELLON R., « Variations sur un couple. Le loup et le Renard de l'*Ysengrimus* au *Renart* français », dans *Le rire de Goupil : Renard, prince de l'entre-deux*, Toulouse, Librairie Jouannaud, 1998, p. 66.

¹⁸⁵ Cf. GAIGNEBET C., *Le folklore obscène des enfants*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1980, p. 55.

¹⁸⁶ Ce qui peut d'ailleurs sembler paradoxal, étant donné que sur l'échelle des êtres, les animaux liés à l'air, tels que les oiseaux, jouissent d'un statut privilégié tandis que les quadrupèdes carnivores se trouvent au niveau le plus bas.

¹⁸⁷ HILDEGARDE DE BINGEN, *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem*, notice XIX, éd. J.-P. Migne dans *Patrologia latina*, volume 197, 1855, p. 1326. Trad. dans HILDEGARDE DE BINGEN, *Le Livre des subtilités des créatures divines : Physique*, tome II, *Les Arbres, les poissons, les oiseaux, les animaux, les reptiles*, notice XIX, éd. P. Monat, Grenoble, J. Million, 1989, p. 215.

¹⁸⁸ Entendons, les « démons » ?

¹⁸⁹ HILDEGARDE DE BINGEN, *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem...op. cit.*, p. 1326.

¹⁹⁰ SEBILLOT P., *La Faune*, dans *Croyances, mythes et légendes des pays de France : le ciel, la nuit et les esprits de l'air, la terre*, éd. établie par Francis Lacassin, Paris, Omnibus, 2002, p. 734.

¹⁹¹ Cf. par exemple le témoignage de cette encyclopédie anonyme, étonnante et décalée de la fin du XV^e siècle que constituent *Les Évangiles des Quenouilles* (éd. de Paris, P. Jeannot, 1855) :

Se le loup pouelt une personne approchier à sept piés près et le veoir en la face, de son alaine rend la personne tant enroué qu'il ne pouelt crier.

[*Évangiles des Quenouilles*, Appendice, XXXVIII p. 124.]

Au sujet de ce texte, cf. *infra.*, « Troisième Partie », p. 383.

titre, notons que le loup, « dévorateur de la parole et du chant¹⁹² », entretient un lien mystérieux avec la musique en tant que langage du souffle par excellence. En effet, nombreux sont les récits qui, regroupés sous l'appellation A-168 « The musician in the wolf-trap », se sont développés au Moyen Âge ; dans la trame narrative, un loup se montre fasciné par un musicien et le suit, tandis que celui-ci s'est égaré de nuit dans la forêt. En amont, l'on retrouve un modèle recensé par Elien de Préneste, ce « chercheur de bibliothèque » qui relatait déjà pareille historiette dans le chapitre 28 du Livre XI de cette immense encyclopédie merveilleuse que constitue *La Personnalité des Animaux* : dans cet ouvrage qui préfigure l'esprit du *Physiologus* et des *Bestiaires*, Elien avait déjà pris note de l'histoire du ménétrier Pythocharès, qui « repoussa une attaque de loups en jouant sur sa flûte un air vibrant et majestueux¹⁹³ », préfigurant les récits inquiétants qui ont traversé le Moyen Âge et les siècles suivants. La plupart du temps, le ménétrier médiéval est un joueur de cornemuse, instrument à vent par excellence, à moins qu'il ne soit violoniste¹⁹⁴ ; et selon les variantes, la musique fait fuir le voire les loups, ou le fascine au contraire jusqu'à l'immobiliser, comme s'il se trouvait à son tour hypnotisé¹⁹⁵. Le pouvoir de la musique apparaît ainsi comme le pendant de celui exercé sur l'homme par le regard hypnotique du loup ?



Figure 6 : Orphée charmant les animaux
Christine de Pizan, *Épître d'Othéa*
BNF, fr. 606 (1406), fol 31v.

Toujours est-il que, dans ces récits, la musique fonctionne comme un agent médiateur des relations entre hommes et loups : outre l'idée, déjà connue au Moyen Âge, selon laquelle la musique a une influence sur le corps et l'esprit¹⁹⁶, le souffle et le langage codé de la musique semblent ainsi opérer un trait d'union entre la bête sauvage et l'homme égaré dans les marges de l'espace civilisé. Dans cette perspective, la musique elle-même s'impose comme un

¹⁹² LE QUELLEC J.-L., « Le loup et la musique » dans *L'homme, l'animal et la musique*, éd. J. Coget, P. Laurence et al., Saint-Jouin-de-Milly, Parthenay, FAMDT, 1994, p. 66 (art. p. 58-71). L'article très complet de Jean-Loïc Le Quellec donne un large aperçu de cette affinité étonnante en tant que conséquence directe du lien entre le loup et tous les possibles du souffle.

¹⁹³ ELIEN, *La personnalité des animaux*, éd. A. Zucker, Paris, Les Belles Lettres, 2001, tome II, « Attaques de bêtes », p. 52.

¹⁹⁴ Un instrument à cordes, certes, mais dont les cordes étaient alors fabriquées au moyen de boyaux de moutons. Cela pourrait expliquer que le loup se sente une certaine affinité avec celui qui en joue, voire avec l'instrument lui-même. D'ailleurs, la cornemuse elle-même était faite d'une peau d'ovin ou de caprin. Cf. *ibid.*, p. 67-68.

¹⁹⁵ Pour un aperçu plus précis de la trame de ces récits, cf. *ibid.* et MAUDHUY R., *Mythes et légendes du loup*, Clermont-Ferrand, Pimientos, 2012, p. 73-79 : « Les loups mélomanes ».

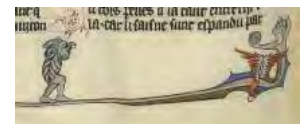
¹⁹⁶ On pense notamment à l'épisode de la folie de Saül guérie par un chant de David, dans *1 Samuel*, 16 :23. Sur ce point, cf. DELOUVE F., « Les pouvoirs de la musique au Moyen Age : sur la place de l'imaginaire », dans *Texte et contexte : littérature et histoire de l'Europe médiévale*, dir. M.-F. Alamichel et R. Braid, Paris, M. Houdiard, 2011, p. 102-118.

langage marginal, averbal et intuitif, un souffle venu d'ailleurs, marqué du sceau de la surnature et de l'étrangeté, seul à même de faire le lien entre le sauvage et la civilisation, entre l'homme et l'animal¹⁹⁷. é ritiers d'Orphée charmant les animaux avec sa musique, ces ménétriers qui ne craignaient guère de traverser de nuit l'espace sauvage de la forêt, n'étaient-ils d'ailleurs pas considérés comme des marginaux, potentiellement meneurs de loups¹⁹⁸ ? Si l'on regarde dans les marges des manuscrits, espace de libre création et de représentations débridées de l'imaginaire médiéval, l'on rencontre de nombreuses figures de musiciens entourés d'animaux, que des bêtes sauvages semblent vouloir rejoindre. C'est le cas, par exemple, en tête de ce manuscrit de la *Vie des Pères* :



**Figures 7 et 8 : Musiciens et animaux
Vie des Pères
BNF, fr. 25440 (XIV-XV^es.), fol 1.**

De même, des hommes sauvages gravitent parfois autour des musiciens, comme dans le manuscrit français 95 de *l'Estoire de Merlin*, conservé à la BNF. Presque contaminé par la matière de son texte, ce manuscrit est rempli de manifestations du sauvage, notamment dans ses marges où l'on rencontre un homme-arbre au fol. 261 :



**Figure 9 : Homme sauvage et musicien
Histoire de Merlin
BNF, fr. 95 (vers 1280-1290), fol. 295v.**



**Figure 10 : Homme-arbre, musicien, oiseau
Histoire de Merlin
BNF, fr. 95 (vers 1280-1290), fol. 261.**

¹⁹⁷ D'ailleurs, les effets positifs de la musique à la fois sur les hommes mais aussi sur les animaux, sont aujourd'hui bien connus des scientifiques.

¹⁹⁸ La figure de Tristan, qui maîtrisait aussi bien le langage des oiseaux que celui de la musique, et dont la littérature a retenu l'épisode de folie sauvage l'ayant, à l'instar de Merlin ou de Lailoken, précipité dans la forêt, constitue à son tour un indice du rôle tacite joué par la musique dans les relations entre l'homme et le sauvage.

Mais l'on y trouve aussi des musiciens hybrides pourvus de pattes et de queues, dans la lignée du dieu Pan, comme aux folios 24 et 295 :



Figures 11 et 12 : Hybride musicien
Histoire de Merlin
 BNF, fr. 95 (vers 1280-1290), fol. 24 avec le 295v au centre.



Figure 13 : Hybride musicien,
 Jean Froissart, *Chroniques*,
 BNF, fr. 2643 (1470-1475), fol. 72.

Plus étonnant encore, cet hybride musicien du manuscrit français 2643 de la BNF mélange avec fantaisie figures humaine et animale, pour montrer comment ces deux natures se rencontrent et se mêlent au rythme de la musique. À l'instar du sauvage, celle-ci s'épanouit sur la page au gré de son caractère protéiforme, comme un reflet de son large spectre sémiotique et symbolique.

Confirmée par un imaginaire de la musique largement investi par les figures du sauvage, la parenté entre le loup et tout ce qui se rapporte au souffle, de l'haleine à la parole humaine en passant par le son de la cornemuse ou de tout autre instrument à vent, nous invite en dernière instance à une réflexion sur la parole vive, empêchée par le loup ou libérée par la musique du chant. Autour du souffle et du mutisme, se joue effectivement toute une dialectique entre vie et mort, « orchestrée » par cette intimité paradoxale unissant l'homme et le loup, le loup et le musicien, l'*animal* et le souffle : entre souffle de vie, parole et musique, le loup a-t-il pu symboliser, de par son archaïsme sauvage, son côté primitif, une incarnation de la parole vive et orale, à un moment où se jouait le passage à l'écriture dans l'Europe médiévale ?

Pour répondre à cette question, il faudrait observer plus précisément le rapport entre le loup et la parole humaine d'une part, et d'autre part le rapport au loup dans le cadre du passage de l'oralité et à l'écriture, ce qui constitue évidemment une gageure méthodologique. Cependant, l'on trouve dans la tradition littéraire de Merlin un cas intéressant, quoique mis en

scène par le jeu de l'écriture, qui pourrait permettre de mieux cerner ce processus et de comprendre comment la vision du loup a changé avec lui.

Dans la littérature hagiographique d'abord, la figure de saint Blaise est un cas intéressant de cette étrange intimité qui semble lier le loup et la parole humaine : dans le nom de Blaise, maître des loups et guérisseur des gorges blessées, l'on reconnaît en effet le breton « bleid » dont on sait désormais qu'il renvoie aussi bien au loup qu'au souffle de l'air ou de la parole proférée. Mais l'on ne ferait pas justice au personnage sans y entendre également l'adjectif *blandus* (« doux », « caressant »), ainsi que le suggère Jacques de Voragine qui, au tout début de son *Historia de Sancto Blasio*, précise que « Blasius cum omni mansuetudine et sanctitate polleret¹⁹⁹ » (« Blaise se distinguait par sa mansuétude et sa sainteté parfaites »). *La Légende Dorée* se veut le témoin privilégié du destin des saints dans la culture populaire et fonctionne à ce titre comme un indicateur de la ligne morale et exemplaire que saint Blaise allait suivre au XIII^e siècle. Dans le recueil de Jacques de Voragine, ce dernier est caractérisé par une certaine tendresse, le récit le dépeignant comme un doux ermite vivant dans une paix édénique, entouré d'animaux sur lesquels il exerce, autant que sur les hommes, son pouvoir de guérison²⁰⁰ :

Qui, episcopatu suscepto, ob Diocletiani persecutionem speluncam petiit et ibi eremiticam vitam duxit. Cui aves pabulum afferebant ac fere ad eum unanimiter confluebant et, dum usque imponeret manum iis benedicens, non recedebant ab eo. Denique si quae infirmabantur, ad eum continuo veniebant et sanitatem ad integrum reportabant²⁰¹.

[JACQUES DE VORAGINE, « Historia de Sancto Blasio », p. 167.]

À l'instar de moult ermites, dont on a vu qu'ils avaient quelque parenté avec l'homme sauvage, Blaise se trouve naturellement à son aise dans la sphère sauvage ; loin du monde, fuyant toute responsabilité politique ou religieuse, le saint demeure parmi les bêtes fauves qui subviennent à ses besoins et le protègent d'éventuelles menaces ; en échange, lui-même veille sur leur propre vie et guérit les animaux malades. Mais retenons surtout que ce motif assez répandu a fait le jeu de l'hagiographie celtique, c'est-à-dire qu'il s'est développé avant tout dans cette aire culturelle qui a aussi vu fleurir la littérature de Merlin.

¹⁹⁹ JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea: vulgo historia lombardica dicta*, éd. J. G. T. Grässe, Impensis Librariae Arnoldianae, 1846, p. 167. Trad. dans JACQUES DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, éd. A. Boureau, Paris, Gallimard, 2004 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), « Saint Blaise », p. 202.

²⁰⁰ En effet, traditionnellement le saint irlandais guérit voire ressuscite indifféremment hommes et bêtes : cf. SNIEDERS I., « L'influence de l'hagiographie irlandaise sur les *uitae* des saints irlandais de Belgique » dans *vue d'histoire ecclésiastique* XXIV, 1928, p. 624.

²⁰¹ Trad. dans JACQUES DE VORAGINE, *La Légende Dorée...op. cit.*, p. 202.

Mais pour en revenir à saint Blaise, celui-ci est donc considéré au XIII^e siècle comme le guérisseur des animaux sauvages, mais aussi comme un véritable médecin, capable de venir à bout des gorges malades. C'est ce que montre en effet la suite de l'histoire :

Tunc mulier quaedam filium suum morientem, in cuius guttore os piscis transversum erat, ad pedes eius attulit et, ut sanaretur, eum lacrimis postulabat. Sanctus vero Blasius super eum manus imponens oravit, ut puer ille et omnes, qui in eius nomine aliquid peterent, sanitatis beneficium obtinerent, et statim sanatus est²⁰².

[JACQUES DE VORAGINE, « Historia de Sancto Blasio », p. 167.]

Comment ne pas songer ici à ces hommes « enlouvés » par le regard du loup, dont nous venons de parler ? Comme le soulignait Claude Gaignebet, le loup semble effectivement nourrir ici, à l'instar de Blaise, un lien avec tout ce qui a trait à l'organe de la parole, la gorge que tranchée ou dévorée, la gorge que le sauvage noue et dénoue à loisir²⁰³, qu'il soit incarné dans l'animal prédateur ou dans le saint qui en symbolise l'envers voire le revers. Dans la *Légende Dorée*, saint Blaise s'impose ainsi comme le guérisseur des gorges blessées, autrement dit l'exorciste du mauvais sort selon lequel l'homme qui serait vu le premier par le loup en perdrait la parole. De cette manière, saint Blaise se trouve à même de rétablir l'équilibre rompu par l'agression et le mutisme, toujours par le jeu du dédoublement :

Le loup saisit la voix parce qu'il détient un pouvoir magique lieu. Saint Blaise, autrement dit le 'loup' chrétien, possède justement le pouvoir de délier la gorge en opérant à l'inverse du dieu-loup qu'il christianise²⁰⁴.

Si cette conclusion semble un peu rapide, signalons toutefois que, dans le texte de *La Légende Dorée*, succède à cette guérison providentielle orchestrée par Blaise le récit de la soumission d'un loup. Toute se passe comme si ce second miracle était le pendant du premier, comme si tous deux n'étaient en réalité que deux facettes du pouvoir de Blaise, ce « saint loup » qui répare les méfaits du prédateur en prévenant toute espèce d'égorgement ou, du moins, d'*enlouvement*. D'ailleurs, le second miracle relaté dans l'histoire de saint Blaise par Jacques de Voragine fait écho à cette première guérison miraculeuse de la gorge blessée, ainsi que nous l'indique la répétition de la formule « mulier quaedam » suivie de l'expression de l'unicité (à « filium suum » répond ainsi « unum solum porcum ») :

Mulier quaedam pauperula unum solum porcum habens, quem tamen violenter lupus rapuerat, sanctum Blasium deprecabatur, ut sibi reddi faceret

²⁰² Trad. dans *ibid.*, p. 203.

²⁰³ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, « Le loup et la voix » p. 59-64 : par opposition au « loup qui paralyse la gorge des personnages qu'il rencontre, le 'loup' Blaise guérit la gorge en la déliant » (*ibid.*, p. 59-60).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 61.

suum porcum. Qui subridens dixit: « Mulier, noli contristari, reddetur tibi porcus tuus. » Continuo lupus venit et porcum viduae reddidit²⁰⁵.

[JACQUES DE VORAGINE, « Historia de Sancto Blasio », p. 167-168.]

Comme souvent dans la tradition hagiographique, le loup répare docilement son méfait²⁰⁶, obéissant au saint sans même que celui-ci ne se confronte à lui. Cette communication à distance n'existe-t-elle qu'en vertu du jeu édifiant de l'*exemplum* ? Ou suggère-t-elle paradoxalement une intimité plus étroite entre Blaise et la figure lupine, en qui sa voix résonne spontanément ? Pour terminer, notons que c'est ce pourceau même qui, envoyé par sa propriétaire à Blaise après qu'il a été fait prisonnier par le gouverneur, lui permettra par la suite de se sustenter et de reprendre espoir jusqu'à la fin de son supplice.

De la parole vive, symbolisée par la gorge liée ou déliée, à la parole écrite, du loup au saint et de Saint Blaise à Blaise, il n'y a qu'un pas que la littérature médiévale a franchi avec la tradition littéraire de Merlin. Dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth²⁰⁷ (vers 1150), le devin a pour compagnon un vieux loup gris qui vient combler sa solitude après qu'il s'est isolé dans la forêt de Calédon, et qui écoute ses prières semées aux quatre vents :

Tu lupe care comes, nemorum qui devia mecum
et saltus peragrarare soles vix preteris arva,
et te dura fames et me languere coegit.

[*Vita Merlini*, v. 102-104 p. 62.]

Mais à partir du roman de *Merlin* daté de la fin du XII^e siècle et attribué à Robert de Boron²⁰⁸, le compagnon de Merlin n'est plus un loup mais un homme, et cet homme s'appelle Blaise. Ce personnage qui porte le nom du loup et vit lui aussi retranché dans sa forêt de Northumbrie, est pour sa part le scribe de Merlin, celui qui consigne par écrit les paroles du prophète. Certes, nous n'avons aucune autre certitude que celle livrée, *a posteriori*, par le jeu du nom, de la parenté effective entre le loup gris de la *Vita*, compagnon de la parole vive de Merlin, et Blaise qui porte le nom du loup : en effet, celui-ci dériverait, notamment selon Philippe Walter, du vieux breton « bleid²⁰⁹ » signifiant « loup ». Mais l'auteur connaissait-il seulement cette étymologie ? L'on ne saurait certes prouver que celui-ci savait le gallois ou

²⁰⁵ Trad. dans JACQUES DE VORAGINE, *La Légende Dorée...op. cit.*, p. 203.

²⁰⁶ Ainsi, l'épisode de la prédation tourne à son avantage, mais plus encore à celui du saint.

²⁰⁷ *Vita Merlini silvestris* (ms. Titus A. XIX fol. 74-75), éd. dans *Le devin maudit, Merlin, Lailoken, Suibhne*, dir. P. Walter, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 56-171.

²⁰⁸ ROBERT DE BORON, *Merlin : roman du XIII^e siècle*, éd. A. Micha, Genève, Droz, 1979.

²⁰⁹ Le dictionnaire de Léon FLEURIOT, *Dictionnaire des gloses en vieux breton*, cité par Philippe Walter dans *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 56, nous indique de « vieilles formes apparentées à *bleid* dans les autres langues celtiques : en cornique *bleit*, en gallois *blaidd*, en vieil irlandais *bled*, en breton moderne *bleiz*, *blei*. ».

même le breton, mais il connaissait très probablement la figure de saint Blaise, dont *La Légende Dorée* a clairement confirmé le lien unissant Blaise au loup.

Toujours est-il que le Blaise du roman de Merlin semble étrangement incarner, moins d'un siècle plus tard, le mouvement non pas du souffle de la parole mais du passage à l'écriture, suggérant une présence lupine plus subtile dans le roman attribué à Robert de Boron que dans la tradition galloise. Mais après l'examen de l'*Historia sancto Blasio* et de la vie de ce saint-loup à mi-chemin du sauvage, nous comprenions toutefois un peu mieux la place de Blaise dans le roman de *Merlin*, dont la prose est rythmée par les moments où les deux personnages se retrouvent au cœur de la forêt, cœur secret ou sacré cœur de leur relation complice dans le monde sauvage. Au croisement de ces deux traditions, merlinesque et hagiographique, Blaise apparaît ainsi comme le double de Merlin, symbolisant un rapport tacite entre cette figure sauvage qu'est le loup et les différents modes d'existence de la parole humaine sur laquelle il – Merlin ou le loup – semble exercer un certain contrôle.

De la *Vita* au roman de *Merlin*, l'apport du pseudo Robert de Boron à la tradition merlinesque comme à la figure de Blaise réside donc surtout dans le fait que ce dernier porte nouvellement en lui la marque de l'écriture : après avoir suivi de près ses enfances comme l'eût fait un père spirituel, Blaise écrit donc un livre pour le prophète. De cette façon, le projet d'écriture scelle ainsi la communauté de destin du devin et de Blaise, et la démarche littéraire et scripturale constitue ainsi la marque la plus nette de l'acculturation de Merlin par les auteurs chrétiens. Mais dans le roman attribué à Robert de Boron, Merlin reste pour sa part un oracle, débordé par sa parole prophétique, un mage qui parle mais qui n'écrit jamais. En effet, il demeure l'« héritier de la méfiance druidique vis-à-vis de l'écriture²¹⁰ ». C'est peut-être la raison pour laquelle il sollicite l'assistance d'un scribe pour médiatiser sa parole et lui donner forme écrite, faisant ainsi de Blaise, après une longue hésitation, ce copiste capable d'opérer « la synthèse toute chrétienne de la parole et de l'écriture²¹¹ ». Dans la *Vita Merlini* où se confondent la plainte élégiaque de Merlin et le hurlement désespéré du vieux loup, cette parole qui fait fusionner le prophète et le loup²¹² dans une double figuration de l'animal sauvage humanisé, met en exergue une conception tout aussi double du savoir : pensé dans sa dimension à la fois orale et écrite, celui-ci s'en trouve symbolisé par la connivence entre le

²¹⁰ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 62.

²¹¹ *Ibid.*, p. 62.

²¹² Comme lorsque, dans la *Vita*, se confondaient la plainte élégiaque de Merlin et le hurlement désespéré du vieux loup.

copiste et l'auteur, « garant de l'écriture mais dont la manifestation est essentiellement orale²¹³. »

D'ailleurs, tout porte à croire que si Blaise a été élu pour écrire la parole sacrée de Merlin, c'est parce qu'il est le loup²¹⁴, un animal indubitablement lié au langage humain. Dans cette perspective, l'on comprend mieux pourquoi Blaise écrit au lieu de parler, lui qui n'est ni tout à fait le loup gris de la *Vita* ni saint Blaise, mais un personnage hybride tenant à la fois du saint et loup, capable sans contradiction d'ôter la faculté de parler et de la restituer sous cette forme neuve et silencieuse qu'est l'écriture.

Avec Blaise et le loup, l'on voyage ainsi de la parole vive à la parole écrite, en suivant la transformation du loup gris en personnage romanesque, fruit du lissage opéré par les couches successives de l'acculturation chrétienne, ou de ce que Michel Poizat a qualifié d'« hominisation²¹⁵ », quelque chose comme un processus inverse de lycanthropie en vertu duquel le loup compagnon de la *Vita* tend devenir homme pour s'incarner dans la figure de Blaise. Lorsque l'on y pense, la parole de Merlin ne se trouve-t-elle pas « enloupée » par le pouvoir de Blaise qui, dans le geste de l'écriture, transforme pour toujours sa parole vive en parole silencieuse ?

Du loup à l'homme et de l'oralité à l'écriture, la figure lupine s'impose donc comme un catalyseur exemplaire du sauvage au Moyen Âge. En effet, cet animal transcende les possibles sémantiques du sauvage pour mettre au jour une dialectique essentielle entre altérité et identité, elle-même inscrite au cœur de la définition du sauvage. Animé par un double mouvement de fascination-répulsion dont il fait l'objet depuis le Moyen Âge, le loup peut surtout se targuer d'une d'une intimité paradoxale qui lie à l'homme dans l'imaginaire médiéval. Mais c'est en dernière instance son pouvoir de contrôler la parole humaine, ou du moins d'en interroger les modes de réalisation, qui ont fait du loup un catalyseur singulier du sauvage comme extra-humain ; et ce jusqu'à voir en lui une figure du passage de l'oralité à l'écriture.

C'est d'ailleurs ce dernier aspect qu'il reste à questionner pour achever ces « prolégomènes » visant à définir le cadre de réflexions à venir sur la place du loup et du

²¹³ *Ibid.*, p. 168-169. Jean-Marie FRITZ nous livre à ce titre des considérations très fécondes quant à la figure de Merlin comme médiateur du passage à l'écriture dans *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 286 : « à travers Merlin le cri, la merveille et le livre (ou la fiction) ne font pour ainsi dire qu'un, Merlin cesse d'être une voix, mais devient un livre ; il est celui qui la voix devient lettre et le cri, littérature ».

²¹⁴ Blaise a même été assimilé à saint loup, évêque de Troyes, « apôtre des bretons au Ve siècle » par Alexandre Micha dans son *Etude sur le Merlin de Robert de Boron...o. cit.*, p. 191. Pour un dossier complet concernant saint Blaise, cf. GAIGNEBET C., *A plus hault sens : l'esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, p. 41-51.

²¹⁵ POIZAT M., *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié (coll. « Sciences humaines »), 2001, p. 134.

sauvage dans le passage à l'écriture en tant que transmission mais aussi translation des savoirs. Dans cette perspective, notre attention se portera vers différents domaines de la littérature des savoirs, savoirs oraux maintenus dans la mémoire des mots et des noms, savoirs populaires de la tradition parémiologique à la croisée de l'oralité et de l'écriture, ou savoirs savants de la culture livresque, matérialisés par la littérature encyclopédique. En effet, toute littérature au Moyen Âge n'est-elle pas d'abord le fruit d'une volonté de transmission d'un savoir²¹⁶ ?

C. Question de méthode : de l'oralité à l'écriture

Le passage à l'écriture est un processus caractéristique du « premier » Moyen Âge, si ce n'est qu'il court du Haut Moyen Âge à la Renaissance du XII^e siècle. Pour autant, le passage à l'écriture ne s'est guère fait de façon linéaire : d'une part parce que l'Europe occidentale ne s'est pas convertie d'un même élan à l'écriture²¹⁷ et d'autre part parce que cette conversion a subi des phases de stagnation. Ainsi le haut Moyen Âge a-t-il alternativement connu des périodes d'essor et de recul de la production manuscrite, notamment pendant les Grandes Invasions. De là vient d'ailleurs l'idée que les premiers siècles du Moyen Âge seraient un moment sombre et sauvage de l'histoire de l'Europe²¹⁸, un univers lugubre composé de « lieux dangereux de fréquenter car on risquait d'y rencontrer le loup ou le diable²¹⁹ » et où les hommes vivaient « terrorisés par la nuit et les bêtes sauvages²²⁰ ».

Fort heureusement, des historiens tels que Georges Duby²²¹, Jacques Le Goff ou Fabrice Guizard-Duchamp, ont démontré la relativité d'une telle conception, sans pour autant effacer complètement l'image de ces *Dark Ages*²²² considérés comme tels en partie du fait de prétendues régressions de la culture entre le VII^e et le X^e siècle. Mais la transmission du savoir et le développement culturel n'étaient certainement pas si dépendants de l'usage de l'écrit au Moyen Âge ; c'est pourquoi la question se pose toujours de connaître un peu mieux

²¹⁶ Cf. par exemple le prologue bien connu des Lais de Marie de France, qui décrit ce processus comme un pieux devoir de la part de celui qui a des connaissances et le pouvoir de les transmettre : « Ki Deus ad duné escience / E de parler bone eloquence / Ne s'en deit taisir ne celer, / Ainz se deit voluntiers mustrer. » (v. 1-4).

²¹⁷ Ou devrait-on dire, aux écritures, tant celles-ci ont longtemps divergé d'une culture à l'autre ?

²¹⁸ Comme l'atteste Fabrice Guizard-Duchamp dans *Les terres du sauvage...op. cit.*, p. 14.: « Le monde franc a souvent été décrit comme un monde où l'emprise du sauvage était considérable ».

²¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²²¹ DUBY G., *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval : France, Angleterre, Empire : IX^e-XV^e siècles : essai de synthèse et perspectives de recherches*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1996.

²²² GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage...op. cit.*, p. 14.

ces relations afin de mieux comprendre l'évolution de la transmission des visions du sauvage au Moyen Âge.

1. Oralité poétique et écriture oralisée

Les rapports entre l'oralité et l'écriture au Moyen Âge sont complexes et difficiles à démêler, du fait qu'ils entraînent à leur suite une réflexion sur les langues écrites et les langues parlées, la prose et le vers, le paganisme et le christianisme. Afin de saisir le sauvage par effet réflexif, c'est l'idée même de civilisation qu'il faudrait ici interroger, ou du moins les frontières du civilisé et du domestique. Si l'on considère traditionnellement que l'« écriture dénote le civilisé²²³ » contre l'oralité « sauvage », ce jeu d'oppositions n'était peut-être pas si net qu'il y paraît au sein la civilisation médiévale, tout simplement parce que l'oralité et l'écriture ne s'opposaient pas aussi franchement que l'on voudrait le croire. Pour cerner la façon dont il convient d'interroger les liens unissant l'écriture et le sauvage, prenons donc d'abord le temps de poser la question de l'oralité et de l'écriture au Moyen Âge, afin de voir si l'un de ces deux modes de communication tendrait plus naturellement que l'autre à faire siens les sèmes du sauvage.

Lorsque l'on songe à la politique culturelle menée par Charlemagne, aux luxueux manuscrits enluminés du XIV^e siècle ou à la perception symbolique de l'univers comme Livre Monde où se lisent le destin et la vérité de toute vie, l'impression qui demeure est celle d'un Moyen Âge qui consacra le règne de l'écriture dans l'Europe occidentale. Certes, les hommes du Moyen Âge *croyaient* en l'écriture, leur perception même du monde étant tout entière conditionnée par l'Écriture, cette sainte écriture biblique comme écho de la *parole* de Dieu. Mais cette relation presque magique à l'écriture comme moyen de communication avec les forces surnaturelles n'est-elle pas aussi caractéristique des sociétés de tradition orale, qui avaient exclusivement recours à l'activité scripturaire pour sa dimension sacrée et rituelle ?

Selon Paul Zumthor, l'âge médiéval est « plus que d'autres un âge du langage²²⁴ » aussi bien sous forme orale que sous forme écrite. En effet, ces deux modes de communications s'interpénètrent dans la littérature médiévale davantage qu'ils se renient, ce qui implique de regarder de plus près les logiques médiévales de transmission et de

²²³ JEAY M., « Ecrire, une image de la performance orale ? » dans *Donner la parole : l'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV^e-XVI^e siècles*, Montréal, Ed. CERES, 1992, p. 171.

²²⁴ ZUMTHOR P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Poétique »), 1972, p. 115.

communication, afin de dépasser peut-être cette impression première d'une subversion de l'oralité par l'essor de la *littérature*²²⁵.

Entre le début du XII^e siècle et le milieu du XV^e, l'Occident médiéval est entré « à petits pas dans l'âge de l'écrit, dont les *scriptoria* carolingiens avaient échoué à imposer le modèle²²⁶ ». Le produit de la littérature s'est ainsi mué en une image non plus tant acoustique que visuelle²²⁷, la « parole vivante » laissant place à une parole silencieuse, comme figée dans l'écriture. Mais en devenant une société de l'écrit, la civilisation médiévale n'a pas perdu l'usage de la parole : dans les faits, l'oralité a dominé la sphère communicationnelle bien au-delà du Moyen Âge et si l'écriture l'a finalement emporté sur la communication orale, elle ne l'a jamais supplantée au Moyen Âge mais a noué avec elle une relation d'interdépendance²²⁸.

En effet, si les usages de la société médiévale ont progressé vers un accroissement des produits de l'écriture après le XI^e siècle²²⁹, la mutation vers une véritable culture de l'écrit a été très progressive ; de ce fait, au siècle suivant l'oral jouait toujours un rôle aussi important dans la transmission des savoirs, l'oralité ayant certes quelque peu perdu son « absolue nécessité » mais point encore son autorité²³⁰. En outre, le fait de savoir lire et écrire constituait encore l'exception au XV^e siècle, alors même que chez les lettrés se développait la lecture individuelle et silencieuse²³¹. Il semble donc important de considérer avec précaution le passage à l'écriture pour y voir non pas tant une rupture qu'un ensemble de mouvements : dans *son Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor en distingue d'ailleurs trois, de la communication directe (le poème chanté) au « manuscrit d'amateurs », en passant par une phase intermédiaire que constitueraient les « manuscrits de jongleurs » fonctionnant comme aide-mémoire. En effet, la littérature médiévale « ne cesse de se présenter comme un acte second²³² », « reprise d'une parole antérieure²³³ », la composition littéraire pouvant relever soit de l'écriture directe soit de la dictée, lorsqu'elle n'est pas recomposition d'une œuvre orale transcrite de mémoire. L'oralité semble ainsi indissociable de toute problématique liée à

²²⁵ C'est-à-dire « l'ensemble des activités humaines qui impliquent l'usage de l'écriture, en réception et en production ». Cf. BOTOYIYE G.A.D., *Le passage à l'écriture : mutation culturelle et devenir des savoirs dans une société de l'oralité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 93.

²²⁶ ZUMTHOR P., *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 29.

²²⁷ OLSON D. R., *L'univers de l'écrit : comment la culture écrite donne forme à la pensée*, Paris, Retz, 2010, p. 54 : « l'oreille tribalise, l'œil analyse ».

²²⁸ STOCK B., *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 3.

²²⁹ *Ibid.*, p. 8.

²³⁰ ZUMTHOR P., *La lettre et la voix...op. cit.*, p. 28.

²³¹ BOUCHET F., *Le discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, H. Champion, 2008.

²³² STANESCO M., *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998, p. 193.

²³³ *Ibid.*, p. 193.

l'écriture médiévale, en vertu de sa définition même, dans laquelle on distingue différents types d'oralité : primaire, c'est-à-dire sans contact aucun avec l'écriture, mixte, où s'exerce une influence externe de la part de l'écrit, et seconde, c'est-à-dire recomposée à partir de l'écriture²³⁴. Si l'on ajoute à cela les relations du texte à son ou ses auteurs, mais aussi à ses interprètes publics ainsi qu'aux copistes qui en retranscrivaient la teneur, l'on ne peut que conclure à l'ambigüité fondamentale du passage à l'écriture au Moyen Âge. Avec elle se dessine en effet le « double visage de la culture médiévale²³⁵ », partagée entre deux modes de transmission inextricables qui font de cette période littéraire un Livre Monde autant que le « lieu de résonance d'une voix²³⁶ ». Plus encore, le Moyen Âge est un lieu où cohabitent et s'influencent réciproquement l'univers de l'oral et celui de l'écrit, jusque dans la matérialité du manuscrit : en effet, dans cet objet conçu d'abord comme support de la récitation, « l'oral s'écrit » tandis que « l'écrit se veut une image de l'oral²³⁷ ».

L'oralité et l'écriture constituent ainsi deux pôles d'un *continuum* au Moyen Âge, deux formes concomitantes de l'expression dont on ne peut vraiment faire la part. Un même texte étant, composé pour un public mixte de « *lisans et écoutans* », surtout à partir de la fin du Moyen Âge central, de cette interpénétration a jailli le caractère protéiforme de la littérature, ses différents niveaux de sens et de réception. Mais s'il est très stimulant de se pencher sur la part d'oralité dans les textes qui nous sont parvenus, seuls restent les écrits pour attester leur force d'évocation, tandis que les voix du Moyen Âge, ces voix du passé qui résonnent difficilement dans la notion de « littérature orale », ont à jamais cessé de résonner :

Les œuvres de cet art [oral] sont pour nous irrémédiablement perdues. Nous n'en percevons que des reflets. Mais elles existèrent, elles se succédèrent, au sein d'une tradition vivante, pendant toute l'époque mérovingienne, l'époque carolingienne, la haute époque féodale²³⁸.

En vérité, nous n'avons aucune preuve véritable des origines proprement « orales » de certains textes médiévaux, si ce n'est l'intuition d'une « rupture de continuité textuelle²³⁹ ». Par conséquent, il nous est impossible de mesurer l'écart entre les œuvres de la tradition dite orale et les « traces » qu'elles ont laissées dans les textes qui nous sont parvenus. Comme le précise Paul Zumthor, il n'y aura donc jamais que « présomption d'oralité²⁴⁰ » dans nos réflexions : les interactions entre textualité orale et écrite sont telles dans nombre de textes

²³⁴ ZUMTHOR P., *La lettre et la voix...op. cit.*, p. 19.

²³⁵ STANESCO M., *Lire le Moyen Âge ...op. cit.*, p. 186.

²³⁶ ZUMTHOR P., *La lettre et la voix...op. cit.*, p. 18.

²³⁷ *Ibid.*, p. 172.

²³⁸ *Ibid.*, p. 55.

²³⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

médiévaux que les indices d'oralité ne sauront jamais que des indices de « probabilité ». En effet, si le Moyen Âge a transcrit un certain nombre de sources orales, l'écriture médiévale a cherché à préserver la vivacité des signes de l'oralité, dont elle s'est d'autant plus nourrie que disparaissait peu à peu une vraie situation orale dans la communication littéraire²⁴¹. Ce phénomène est en outre à l'origine du « style oral » propre à de nombreuses œuvres du XII^e au XV^e siècle, en vertu duquel se fondent dans l'écriture les traits formels de l'oralité. L'écriture médiévale porte en effet cette obsession de la parole qui a abouti à la quête d'une *mimesis* de l'oralité, d'un « style parlé » à même de consacrer la fusion de l'écriture et de l'oralité dans le magma bouillonnant de l'expression littéraire.

Dans cette perspective, il devient parfois difficile de démêler l'origine orale de l'origine écrite des textes, ce qui invalide la possibilité de superposer la dichotomie opposant le sauvage et le civilisé et celle opposant l'oralité à l'écriture ? En d'autres termes, il semble finalement difficile ou erratique d'imaginer que la transcription des sources orales ait pu répondre à une espèce de tentative de domestication de la parole par l'écriture au Moyen Âge.

2. L'oralité sauvage dans la civilisation de l'écrit : le loup dans la bergerie ?

Comme on l'a entrevu dans l'introduction de cette étude²⁴², l'écriture est un phénomène fondamentalement urbain, ce qui sous-tend que les traditions orales dénoteraient plutôt la ruralité ; d'où l'amalgame avec la notion de « populaire », laquelle n'est en fait qu'un produit de l'émergence du concept même de *littératie*. Mais avant d'associer l'écriture à la ville et l'oralité à la ruralité, encore faudrait-il que la conscience d'un monde urbain opposé à celui de la campagne, laquelle ne se profile pas sérieusement avant la fin du Moyen Âge²⁴³. En outre, l'oralité a quelque chose de naturel qui l'oppose à l'écriture²⁴⁴ pour en faire un *medium* plus proche de la nature ; plus qu'un *medium*, un moyen immatériel, mouvant dans ses infinies variantes, insaisissable et spontané, produit du surgissement d'un rythme²⁴⁵.

Certes, l'on reconnaît là sans peine quelques traits définitoires de l'idée du sauvage ; mais à partir des XI^e et XII^e siècles, « le rapport oral-écrit exprime [...] un rapport antérieur-

²⁴¹ PERRET M., « De l'espace romanesque à la matérialité du livre », dans *Poétique* 50, avril 1982, p. 176.

²⁴² Cf. *infra.*, « Introduction » p. 8.

²⁴³ Cf. *infra.*, « Troisième Partie », p. 380.

²⁴⁴ GAUNT S., « Fictions of orality in Troubadour Poetry », dans *Orality and literacy in the middle ages : essays on a conjunction and its consequences in honour of D.H. Green*, éd. par M. Chinca et C. Young, Turnhout, Brepols, 2005, p. 121. Idée déjà énoncée par Walter ONG dans son ouvrage *Orality and Literacy : the technologizing of the word*, London ; New York, Routledge, 2002.

²⁴⁵ ZUMTHOR P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 175 : « Soudain surgit un rythme » lorsque s'énonce le poème oral.

postérieur²⁴⁶ », renvoyant l'oralité dans une forme de passéisme. Au-delà même de l'idée selon laquelle l'oralité préexiste toujours à l'écriture, celle-ci se charge d'une connotation d'« ancienneté » à une période où la communication orale commence à s'étioler au profit de l'écriture. L'oralité s'apparente ainsi à une forme d'archaïsme, si ce n'est de barbarisme voire de violence, laquelle fait partie intégrante de la tradition orale selon la théorie de Walter Ong : « violence in oral art for mis also connected wuth the structure of orality itself²⁴⁷ ». Un peu plus loin dans ses réflexions, celui-ci pointe également l'importance dans la tradition orale des motifs liés au merveilleux et à l'étrange, au « bizarre » – dont on sait qu'il est un trait définitoire de la notion de sauvage – tout simplement parce que ceux-ci frappent l'imagination donc la mémoire : « Bizarre figures add another mnemonic aids²⁴⁸ ».

À ce titre, remarquons la façon dont ces figures, le plus souvent d'origine païenne, s'édulcorent sous l'impulsion des transcriptions successives et de la christianisation : ainsi les terribles loups-garous sont-ils devenus de dociles « chiens de Dieu » dans la tradition narrative des XII^e et XIII^e siècles, comme métamorphosés ou apprivoisés par cette « écriture retenue²⁴⁹ » dont parle si bien Christiane Veryard-Cosme²⁵⁰. Mais il n'empêche que le passage à l'écriture fait de l'œuvre un « texte », une matière autre, affranchie de la variation constitutive de l'oralité et qui fait que celle-ci échappe à toute saisie. Dans cette dynamique, l'écriture dompterait la parole et, comme dirait Jacques Derrida, la restreindrait jusqu'à la scléroser, selon les mots de Roland Barthes. Certes, l'écriture réorganise, structure voire standardise, dans un mouvement que Paul Zumthor résume avec beaucoup de délicatesse et d'habileté :

L'écriture demeure et stagne ; la voix foisonne. L'une tient et se conserve ; l'autre s'épanche et se détruit. La première convainc ; la seconde appelle. L'écriture capitalise ce que la voix dissipe ; elle élève des remparts contre la mouvance de l'autre²⁵¹.

De là à penser que l'écriture coupe les ailes à ce qui, dans la tradition orale, est volatile parce que soumis à d'incessantes variations, domptant le sauvage en le fossilisant, il n'y a qu'un pas que la prudence nous retiendra de franchir trop aisément. En effet, si l'écriture se

²⁴⁶ STANESCO M., *Lire le Moyen Âge ...op. cit.*, p. 192.

²⁴⁷ ONG W. J., *Orality and Literacy...op. cit.*, p. 42.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁹ VEYRARD-COSME C., « Typologie et hagiographie en prose carolingienne : mode de pensée et réécriture » dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge VIII^e-XV^e siècles*, études rassemblées par D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 167.

²⁵⁰ De ces loups-garous, nous aurons fort à dire dans la progression de notre réflexion, lorsque nous étudierons de plus près la façon dont l'écriture confère à certaines figures jugées archaïques la dignité de la clergie. C'est ce qui s'est passé à partir du XI^e siècle, lorsque les auteurs se sont pris de passion pour la transcription des sources orales et ont conféré au merveilleux celtique une place de choix dans la littérature.

²⁵¹ ZUMTHOR P., *Introduction à la poésie orale...op. cit.*, p. 285.

veut l'instrument de la civilisation, seule capable de dompter la parole sauvage pour la faire entrer dans le cadre – rigide ? – de la littérature, comment a-t-on pu affirmer que « l'écriture est folle²⁵² », « ouverte à tous les dérèglements²⁵³ » ? Si cette remarque vise manifestement l'écriture médiévale, il a fallu selon ses auteurs attendre l'humanisme pour que l'écriture espère enfin « discipliner sa folie²⁵⁴ » pour « s'humaniser²⁵⁵ ». Est-ce à dire que l'écriture médiévale aurait, à l'instar de l'oralité, un côté sauvage et irrépressible ?

3. De l'oralité à l'écriture : mise en texte d'une culture du sauvage

L'écriture médiévale a dans sa matérialité même quelque chose d'imprévisible et d'instable, une diversité que la réforme carolingienne n'a pas tout à fait réussi à dompter dans sa démarche d'unification puisqu'il s'en est suivi un déclin de la production manuscrite au X^e siècle. Presque marginale, isolée au sein une situation communicationnelle dominée par l'oralité, au Haut Moyen Âge la pratique de l'écriture était-elle finalement plus sauvage que celle de l'oral, nécessairement sociale et publique ?

Par ailleurs, le caractère magique de certaines écritures telles que les runes en ont fait l'instrument privilégié d'une relation avec l'Autre monde de la nature et de la surnature, un ailleurs comme un autrefois, un temps d'avant la civilisation : une écriture en somme plus sauvage ? Selon Jacques Derrida, il existerait même une écriture spontanée, plus naturelle et plus proche de l'oral. Peu importe, finalement, tant le *continuum* reliant l'oralité à l'écriture sous-tend que les caractères prétendument sauvages de l'une sont susceptibles de passer dans l'autre. De l'oralité à l'écriture, toute expression littéraire au Moyen Âge est en effet soumise à la variabilité, autant dans ces traditions orales insaisissables que dans la tradition. De ce point de vue, les libertés que s'autorisaient les copistes en vertu de l'inexistence du caractère individuel de la propriété intellectuelle au Moyen Âge, leurs erreurs ou leurs contresens ont donné lieu à de multiples variations qui ont fait du texte médiéval « une chose mouvante²⁵⁶ », livrée à l'instabilité et ce au moins autant, sinon davantage, que l'oralité. En effet, « tout ne s'envole pas dans la tradition orale²⁵⁷ », dont les objets sont soumis à une forte identité formelle, nourrie du jeu de la répétition qui structure le savoir en lui offrant un cadre précis. La

²⁵² DRUET R., GREGOIRE H., *La civilisation de l'écriture...op. cit.*, p. 87.

²⁵³ *Ibid.*, p. 87.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁵⁶ DUBOST F., « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », dans *Ecriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIII^e-XV^e siècles*, études rassemblées par D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 47.

²⁵⁷ BOTOYIYE G.A.D., *Le passage à l'écriture...op. cit.*, p. 68.

tradition orale est ainsi très consciente de sa propre formalisation²⁵⁸, dans la mesure où de cette formalisation dépend la conservation du patrimoine oral. Vu sous cet angle, l'oralité confère un cadre strict à la parole, né de la formalisation et de cette récurrence qui constitue « un trait constant [...] de la poésie orale²⁵⁹ » : la litanie, le refrain, les jeux d'échos phoniques et sémantiques permettent en effet de faire participer l'auditoire à la performance et donc à l'œuvre même, qui se charge ainsi d'une dimension collective donc sociale que l'écriture ne saurait compenser. Au contraire, celle-ci ne tendrait-elle pas à dépersonnaliser le discours, à le rendre plus abstrait donc plus insaisissable ? Le texte écrit est en effet plus exposé à la liberté d'interprétation que le texte oral, condamné à s'évanouir dans l'instant de sa profération. Si Jack Goody affirme qu'« écrire c'est transformer²⁶⁰ », l'on pourrait ajouter que lire c'est aussi transformer, tant la prise de distance générée par la lecture stimule le développement d'une pensée réflexive et critique. Dans cette perspective, le développement au XV^e siècle de la lecture silencieuse comme activité solitaire, ce mode de lecture qui fait du lecteur un voyageur arpentant l'œuvre écrite au gré des pages, n'a-t-il pas ouvert pas la voie à une forme de libération du *lisans* ?

Loin de conclure à quelque ensauvagement dans la lecture ou dans l'écriture, question qui, au gré des réflexions, révèle peu à peu toute sa vanité, retenons que si l'oralité porte en elle un certain nombre de caractéristiques du sauvage, telles que la spontanéité, le surgissement, la fugacité ou la variabilité, l'écriture médiévale est perméable à ces traits par *mimesis* ; en outre, elle semble tout aussi capable de générer les conditions du sauvage, par exemple en isolant la parole de la communauté et en démultipliant ses possibilités de signification, ou en faisant de la lettre même une passerelle entre l'humanité civilisée, la culture, et l'autre monde de la nature et des forces obscures d'un passé sauvage. En effet, l'écriture médiévale est un pont entre la nature et la culture, la civilisation et le sauvage, comme l'atteste la philosophie de Guillaume de Conches pour qui il existe, dans la langue elle-même et par-delà ses supports d'expression, une analogie fondamentale entre les mots et les éléments naturels.

²⁵⁸ Contrairement à ce que dit Jack Goody, qui fait de cette conscience une spécificité de la tradition écrite

²⁵⁹ ZUMTHOR P., *Introduction à la poésie orale...op. cit.*, p. 141.

²⁶⁰ GOODY J., *La liaison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éd. de Minuit, 1978, p. 262.

II. De l'oralité à l'écriture, le loup et la translation des savoirs savants et populaires

A. Les noms du loup : pour une approche ethnolinguistique de l'animal sauvage

Depuis quelques années de nombreux linguistes et ethnologues militent, probablement avec raison, en faveur de la réhabilitation des savoirs et des cultures non-écrites, en réfléchissant notamment à l'importance du nom comme « lieu de mémoire et de savoir²⁶¹ » dans les cultures de tradition orale. En effet, le nom est le réceptacle privilégié d'un patrimoine qui, pour peu qu'il ne soit pas figé par l'écriture, n'en serait pas plus volatile, au contraire. L'étude des noms du loup, de l'anthroponymie à la toponymie, s'impose donc pour ouvrir cette réflexion sur le passage à l'écriture des savoirs relatifs au sauvage, étant donné que le nom se situe précisément à la croisée de l'oral et de l'écrit, du son et de la lettre. En effet, si le mot et le nom préexistent à l'écriture, ils existent avec elle et se métamorphosent à son contact, comme l'atteste le recours aux *nomina sacra* à partir du I^{er} siècle : ce système d'abréviations confère « une puissance particulièrement expressive à la forme ramassée du mot qui 'nomme' la divinité²⁶² » dans les manuscrits bibliques et fait du jeu des lettres « un objet sacré²⁶³ » aux vertus talismaniques²⁶⁴.

Dans cette optique, l'on ne résistera pas à la curiosité suscitée par la nature du nom propre, lui qui résiste en partie à l'analyse linguistique : mais alors, quelle herméneutique appliquer à tous ces noms liés au loup en tant que figure sauvage ?

1. Nommer le loup : la marque du sauvage

Comme le précisent en nriette Walter et Pierre Avenas, le nom d'un animal est riche en possibles signifiants, étant donné qu'il constitue le « point de départ de nouvelles formes permettant de désigner d'autres réalités²⁶⁵ », voire « des constructions nées de son [l'homme] imagination ou de sa réflexion²⁶⁶ ». En effet, dès que la bête interfère avec le langage humain, elle se transforme et se fait autre, à la tangente entre sa nature intrinsèque et la culture imagée

²⁶¹ BOTOYIYE G.A.D., *Le as sage à l'écriture...op. cit.*, p. 67.

²⁶² STIENNON J., *L'écriture...op. cit.*, p. 45.

²⁶³ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 47 : l'auteur parle d'une « vertu magique qui les [*nomina sacra*] apparente à une amulette ».

²⁶⁵ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammif res...op. cit.*, p. 10.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

qu'elle inspire à l'imagination créatrice des hommes. Ainsi, le nom est un puits de savoir pour qui s'intéresse aux relations, notamment culturelles, unissant l'homme et la bête :

Les noms même des animaux apportent des informations sur les raisons pour lesquelles ils se sont imposés à l'homme²⁶⁷.

Cette idée se retrouve d'ailleurs chez un clerc promoteur de la culture écrite, Isidore de Séville²⁶⁸ pour qui l'« initiation à l'essence de tous les êtres » se fait « par la connaissance de leur sens intime, que révèle l'intelligence de leur nom²⁶⁹ ».

Retenons à ce titre que le loup se détache d'emblée en imposant aux linguistes un « remarquable consensus²⁷⁰ » linguistique autour de son nom dans les langues indo-européennes. Ainsi retrouve-t-on la racine *luk^wo-* / *w^lk^wo-* dans l'ensemble des langues latines, depuis le latin *lupus* qui a donné *loup* en français, *lupo* en italien, *lobo* en espagnol ainsi qu'en portugais. Dans les langues germaniques ou anglo-saxonnes, l'on retrouve de la même façon *wolf* en anglais comme en allemand ou en néerlandais, et *ulv* en danois. Mais c'est en grec que le phénomène s'avère le plus intéressant, puisque le nom *lukos* rassemble les deux racines *luk^wo-* et *leuk-* (qui a donné *lux* en latin), pour signifier à la fois le loup et la lumière. En effet, la parenté entre les mots de la famille du loup et ceux issus de *lux*, parmi lesquels le lycaon et le lynx, ce félin que l'on a appelé *loup-cervier* pendant plusieurs siècles, est tout à fait fascinante. De cette analogie entre le loup et la lumière semble être ainsi née la symbolique ambivalente attachée à cet animal paradoxal, lié au culture solaire, « chéri du Soleil » et « apprécié d'Apollon²⁷¹ » selon Elien de Préneste²⁷², tout autant qu'il est agent de destruction, dévorateur universel.

À travers la langue transparait ainsi une forme de fascination inquiète à l'égard de cet animal qui a tant fait débat dans les consciences, les cultures et les langues de l'Europe médiévale. Mais parce que chaque conscience, chaque langue s'est nourri d'un rapport singulier à l'animal sauvage, les langues celtiques n'ont pour leur part « pas adopté le nom indo-européen du loup, alors qu'elles ont accepté celui du chien²⁷³ ». Le simple fait de nommer l'animal le rendrait-il d'autant plus menaçant ? L'on observe en tout cas que dans cette famille linguistique, le loup est caractérisé par un terme neutre apparenté à celui qui

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁸ Dont il sera justement question un peu plus loin.

²⁶⁹ FONTAINE J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Turnhout, Brepols, 2000, tome I p. 44.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

²⁷¹ Dont la mère accoucha sous la forme d'une louve.

²⁷² ELIEN, *La personnalité des animaux... op. cit.*, tome II, ELIEN, X, 26, p. 21-22.

²⁷³ *Ibid.*, p. 22.

désigne la bête sauvage, *belua* ; une forme que l'on peut reconnaître dans le breton *bleiz* ou le gallois *blaidd*²⁷⁴. En ancien irlandais, aucun terme n'existant pour dire « loup », ce dernier peut être désigné par la périphrase *cú aine* (« chien sauvage ») ou le nom *faolchú*, dans lesquels l'on reconnaît le nom du chien, *cú*.

En français au contraire, l'on ne peut passer outre la richesse sémantique attachée au nom du loup depuis le Moyen : le *Dictionnaire* de Frédéric Godefroy²⁷⁵ stipule ainsi qu'au XIV^e siècle, le loup signifiait déjà, entre autres, un ulcère gangréneux comparé à des loups dévorants, ainsi qu'une machine de guerre aussi appelée « corbeau ». Le lynx était alors depuis longtemps qualifié de « loup-cervier » ou *loup cervin*, bien avant d'être reclassé parmi les félins. Par ailleurs, le loup a donné lieu à de nombreux dérivés en ancien français, tels que le *loupesson* (« loup marin »), le *loupin* ou le *loupot* désignant tous deux le petit de l'animal. En moyen français, le spectre sémantique du loup s'est agrandi tout en se précisant, comme en atteste le *Dictionnaire du Moyen Français*²⁷⁶ où l'animal désigne l'animal féroce et sanguinaire, « vorace » et étrangleur de surcroît, rapide et furieux donc « redoutable » ; mais celui-ci se trouve également à l'origine de tout un bestiaire composé du loup-garou mais aussi du bar, du phoque et du lynx. Sont aussi qualifiés de « loup » une voile de navire noire et un filet de pêche, de sorte qu'en cette époque de Grandes Découvertes, le nom du loup semble évoluer naturellement vers la sphère de la navigation, alors en pleine expansion. Mais ne pourrait-on pas voir là, aussi, le souvenir dénotant d'un lien plus ancien avec l'univers maritime²⁷⁷ ?

En français moderne, le bestiaire du loup s'est enrichi au fil du temps puisque le nom du loup désigne également une araignée qui ne tisse pas de toile, la lycose, ainsi qu'un papillon depuis 1807, le lycène²⁷⁸. Mais derrière le nom du loup se cachent aussi le lupus, une maladie de la peau en forme de morsure de loup, une « poussière jaune des cônes de houblon²⁷⁹ » appelée lupulin ainsi qu'une plante, le lupin, dont la parenté avec l'animal prédateur demeure encore aujourd'hui mystérieuse aux yeux des linguistes²⁸⁰. Le loup entre également dans de nombreux mots composés désignant des éléments naturels, de la gueule-de-loup (muflier) à la vesse-de-loup (champignon) en passant par le pied-de-loup (plante dont

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁷⁵ GODEFROY F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française...op. cit.*, article « Loup » p. 39-40.

²⁷⁶ *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, version 2012 (DMF 2012), ATILF, CNRS & Université de Lorraine, accessible en ligne sur <http://www.atilf.fr/dmf/>.

²⁷⁷ Une question que l'on reposera au moment de relire quelques récits de loups-garous. Cf. *infra.*, « Deuxième Partie », p. 307-308.

²⁷⁸ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammif res...op. cit.*, p. 24-25.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

la poudre est « extrêmement inflammable²⁸¹ ») et autres patte-de-loup (chanvre d'eau) et tête-de-loup (brosse ronde²⁸²). En effet, le loup sert également à désigner un certain nombre d'objets, dont un « demi-masque de velours », une tenaille et un appareil destiné à diviser la laine, « en référence aux dents pointues du loup²⁸³ ». La louve n'est pas en reste, car outre la connotation péjorative qui lui est attachée, en référence à l'univers de la prostitution, elle désigne également un engin de levage qui « fut l'un des instruments de base des bâtisseurs et l'un des outils emblématiques des francs-maçons²⁸⁴ ».

Loin du tabou populaire qui impose de ne pas prononcer le nom d'un ennemi redouté, le loup inonde ainsi la langue française depuis le Moyen Âge, allant même jusqu'à se qualifier de façon autotélique, comme dans le mot « loup-garou » : en effet, celui-ci constitue un pléonasm²⁸⁵ puisque du point de vue étymologique, il signifiait préalablement « homme-loup » avant d'être mal interprété au XIV^e siècle, lorsque une fausse étymologie lui a été attribuée, faisant du *garou* « celui dont on doit se garer », c'est-à-dire se méfier²⁸⁶. Mais parce que dans le champ des possibles offert par la vigueur des langues, l'homme et le loup ne craignent plus de se croiser, notons enfin que dans certaines langues germaniques où le terme apparenté à celui de « loup-garou » n'a pas subi de déformation sémantique, derrière la racine *wariwulf* se cache en réalité des noms d'ethnies anciennes tels que « les Volsques en Italie et les Volques en Gaule dans la Narbonnaise, peuples ainsi appelés en référence au loup²⁸⁷ ».

2. Les noms du loup : la descendance de la bête

Dans la « langue des loups », celle qui le nomme pour le faire exister dans la conscience collective, l'homme et la bête se rencontrent certes mais se confondent aussi en filiation, parfois jusqu'à se redoubler l'un l'autre. Marie-Thérèse Morlet nous apprend ainsi que « *Lupus* est un cognomen romain très fréquent²⁸⁸ », de même que ses dérivés *Lupicius*, *Lupicinus*, *Lupecinus*, *Lupanus* ou simplement *Lupo*. Plus précisément, elle insiste sur la

²⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

²⁸² *Ibid.*, p. 28.

²⁸³ *Ibid.*, p. 28.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁸⁵ Selon le *Trésor de la Langue Française*, le terme « garou » proviendrait de *garlos* signifiant « bête sauvage », attesté dès la fin du XI^e siècle.

²⁸⁶ GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, éd. G. Tilander, Karlshamn, J. Boktryckeri (coll. « Cynegetica »), 1971, p. 96 : « Il en y a d'aucuns [des loups] qui menjuent les enfanz et aucune foiz les hommes. Et ne menjuent nulle autre char puis qu'ilz sont encharnez aux hommes, anczois se leisseroient mourir. Et ceulx apelle l'en lous garouls, quar on s'en doit garder ». Cf. *infra*, « Première Partie », p. 145 et « Troisième Partie » p. 440.

²⁸⁷ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammif res...op. cit.*, p. 22.

²⁸⁸ MORLET M.-T., *Les noms de personnes sur le territoire de l'ancienne Gaule du VI^e au XII^e siècle*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1971-1985 (3 vol), tome II p. 72.

« fréquence extraordinaire du nom *Lupo*²⁸⁹ » au VI^e siècle en Gaule, qui serait due « à l'influence du nom germanique *Wulfo*²⁹⁰ ». En français perdurent ainsi de nombreux patronymes dérivés de *lupus* ou de *wolf*, donnant entre autres Louvois – ministre de Louis XIV – mais aussi Louvet, Louvel, Leleu ou Leloup, Loupot, Loupiac et Lubin. Du côté des prénoms, notons que

comme nom de baptême, le nom simple du loup, sans qualificatif, fut souvent adopté en ancien français, mais on n'ose plus beaucoup s'appeler Loup tout court, et seul Jean-Loup (qui n'est pas le diminutif de Jean-Louis) est resté²⁹¹.

Par contre, les racines germaniques du loup se cachent dans de nombreux prénoms français²⁹², tel Rodolphe, qui associe *wulf* et *hrod* (« gloire »), Arnolphe, où se lient le loup et l'aigle (*arn*), ou Raoul, tissé de *wulf* et du nom *rad* signifiant « conseil ». Dans plusieurs prénoms d'origine germanique, le loup s'exhibe par ailleurs sans détour, comme dans Wolfgang (« à la démarche de loup²⁹³ ») ou Wulfila, prénom porté par le célèbre évêque des Goths à l'origine de l'essor de l'écriture dite gothique ainsi que de la traduction du *Nouveau Testament* : la « plus ancienne trace écrite d'une langue germanique²⁹⁴ » porterait-elle inmanquablement la marque du loup ? Ce dernier se trouve en tout cas au carrefour de l'écriture et de l'oralité, au travers de l'anthroponymie qui

nous introduit dans l'une des caractéristiques des sociétés de tradition orale, celle qui va dire quelque chose sur le destin du porteur du nom²⁹⁵.

En effet, dans la tradition orale comme dans le patrimoine écrit qui en garde la trace, le nom est riche d'informations sur celui qu'il désigne. En outre, l'anthroponymie fonctionne comme moyen de communication à partir duquel « s'établit toujours une communication de messages allusifs, contextuels, incantatoires, porteurs de sens²⁹⁶ » ; le nom constitue bel effectivement un message²⁹⁷, jouant le rôle de médiateur entre les hommes qui nomment ou sont nommés et le monde invisible lié à la nature et aux divinités. Dans cette perspective, celui qui porte le nom du loup peut ainsi, de par son *cognomen* même, mettre en garde ses éventuels ennemis contre les caractères sauvages dont il se veut l'héritier. En tout cas, il

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

²⁹¹ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammif res...op. cit.*, p. 31.

²⁹² *Ibid.*, p. 33.

²⁹³ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁴ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammif res...op. cit.*, p. 32.

²⁹⁵ BOTOYIYE G.A.D., *Le as sage à l'écriture...op. cit.*, p. 67.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁹⁷ CALVET J.-L., *La tradition orale...op. cit.*, p. 84-7.

signifie de par son nom que son destin est lié à cet animal et aux dieux qui lui sont rattachés, entretenant avec eux une relation de type totémique à la fois dans le temps et dans l'espace :

Chaque nom dans la tradition orale est en quelque sorte source d'informations sur une étape de la vie et permet de situer l'individu dans le groupe²⁹⁸.

En vertu de cette « relation métaphysique²⁹⁹ » instituée par le nom, ce n'est donc peut-être pas un hasard si en France, le nom du loup a été popularisé par un saint, Saint Loup, évêque de Troyes du IV^e siècle qui participa activement à la lutte contre Attila. D'ailleurs, l'on ne compte plus les saints et évêques qui, du V^e au XV^e siècle, portèrent le nom du loup : citons par exemple Saint-Loup, évêque de Bayeux (V^e siècle), de Chalon-sur-Saône (VI^e siècle) ou d'Angers (VII^e siècle)³⁰⁰, auquel s'ajoute l'abbé Loup de Ferrières, écrivain prolifique du IX^e siècle, ou encore Jacques Le Loup de Beauvoir à Saint-Flour³⁰¹ (1426-1451).

Ainsi la civilisation médiévale se veut-elle la digne héritière de cette « très vieille tradition qui voit dans le nom propre la quintessence de celui qui le porte³⁰² » ; cela, on l'observe d'ailleurs dans la tradition narrative où, entre énigmes, découpages syllabiques, manipulations étymologiques, anagrammes et jeux de sonorités, se trouve expérimentée « la puissance expressive et explosive qui se cache dans les mots³⁰³ ». Au cours de cette étude, l'on se montrera donc attentifs à cette

puissance extraordinaire du nom, cette quintessence de l'être, plus vraie, dans son ordre, que la matérialité même du personnage qui le porte³⁰⁴.

Car, derrière un certain nombre de personnages se cache souvent le loup, tapi dans l'ombre du nom comme dans une forêt dense, une forêt de sens et de mystères.

3. La géographie des mots sur le chemin des loups

Forêt du loup, noms du loup... Indissociable de l'anthroponymie, la toponymie fait « partie intégrante du patrimoine culturel, historique voire identitaire³⁰⁵ » et fonctionne

²⁹⁸ BOTOYIYE G.A.D., *Le passage à l'écriture...op. cit.*, p. 66.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰⁰ TRIN A., *Les loups dans la légende et dans l'histoire*, Rodez, Subervie, 1980, p. 48-49.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰² RIBARD J., *Le Moyen âge : littérature et symbolisme*, Paris, H. Champion, 1984, p. 73.

³⁰³ *Ibid.*, p. 81.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 86.

³⁰⁵ BOTOYIYE G.A.D., *Le passage à l'écriture...op. cit.*, p. 67.

comme agent de « transmission du savoir³⁰⁶ ». Ainsi les noms de lieux portant la marque du loup témoignent-ils du passage de la bête, de sa présence voire de son influence, lesquelles perdurent à travers les siècles dans la toponymie, là même où toute trace du monde sauvage a parfois disparu depuis longtemps : c'est le cas au Louvre dont le nom proviendrait de *Lupara* qui désigne « un lieu hanté par les loups³⁰⁷ ». Dans d'autres lieux, le lien n'est point aussi ténu et les endroits baptisés du nom du loup sont le plus souvent situés en forêt, tel Saint-Leu-la-Forêt dans le Val d'Oise, dont l'orthographe a conservé sa forme médiévale. Partout en France, l'on rencontre des lieux-dits dont l'appellation témoigne de la guerre menée contre la *beste noire* : ainsi en est-il des *Tuloup* ou *Dupanloup*, lieux où l'on a mis à mort ou pendu le loup, mais aussi du *Pasdeloup* par lequel il passait, ou du *Virelouvet* où tournait l'animal.

À l'instar de l'anthroponymie, la toponymie se situe aux confins de l'oralité et de l'écriture pour former un « domaine extrêmement troublant³⁰⁸ » dont la plupart des formes se trouvent « dépourvues d'histoire écrite, fixées tardivement et le plus souvent arbitrairement³⁰⁹ » ; c'est ce que Serge Lewuillon a pu souligner dans son article consacré aux toponymes en *-loup* :

Toute leur existence [les noms de lieux], dont l'origine se perd pour ainsi dire dans la nuit des campagnes, est empreinte d'une oralité possédant une finalité, des règles et des principes résolument particuliers³¹⁰.

Mais l'auteur précise aussitôt, non sans s'en amuser, que la stricte application de ces règles est « aussi rare[s] que le loup blanc³¹¹ », introduisant ainsi l'idée selon laquelle il existe bel et bien une particularité liée aux toponymes faunistiques, particulièrement « frappants et souvent trompeurs³¹² ».

En effet, Serge Lewuillon nous met en garde contre les fausses étymologies des toponymes faisant référence aux animaux, en particulier lorsqu'il s'agit du loup, animal dont on a pu voir qu'il recelait mille facettes sémantiques comme autant de masques revêtus dans la langue : « aucun de ces faux amis toponymiques ne l'est autant que le loup³¹³ ». L'on retrouve ici Catherine Bougy, laquelle a beaucoup réfléchi à ces « faux » loups de la

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁰⁷ TRIN A., *Les loups dans la légende et dans l'histoire...op. cit.*, p. 47. Une idée que nous garderons en tête au moment de relire *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (*cf. infra.*, « Troisième Partie » p. 526).

³⁰⁸ LEWUILLON S., « Les toponymes en *-loup* et le couvert forestier de la Gaule : remarques sur la relativité des appellations faunistiques », dans *L'Onomastique, témoin de l'activité humaine*, colloque du Creusot, 30 mai-2 juin 1984, Fontaine-les-Dijon, Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, 1985, p. 185.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 186.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 186.

³¹¹ *Ibid.*, p. 186.

³¹² *Ibid.*, p. 187.

³¹³ *Ibid.*, p. 187.

toponymie, « loups masqués³¹⁴ » qui font référence à des noms de personnes portant la marque de l'animal. Ces toponymes douteux correspondent souvent à des noms de voies anciennes tels que *Venelle aux loups* ou *Chemin des loups*, qui portent certes souvent le nom du loup mais désigneraient plutôt des chemins privés appartenant à une famille du type *Leloup*, un nom largement attesté dans des régions où l'on rencontre ce type de toponymes³¹⁵. De même pour ceux de type *Chasse au loup*, qui ne désigneraient pas tant les « sentiers où se faufile le loup³¹⁶ » que le chemin au bout duquel habite la famille qui en porte le nom. Sans compter qu'il existe une racine pré-indo-européenne *lup* (« montagne arrondie ») qui se prête tout à fait à quelque malentendu³¹⁷, Serge Lewuillon prévient contre une confusion possible entre les étymons *lucus* (« bois sacré ») et *lupus*³¹⁸, les croisements avec l'anthroponymie germaniques dérivée des noms *Liubo*, *Loth* et *Lupinius*, ainsi que l'amalgame entre le nom du loup et les racines germaniques *loo* (« bois ») et *warc/warg*³¹⁹ : mais ce terme qui désigne le « marginal » ne s'apparente-t-il pas au loup, lui qui mène aussi une « existence errante et prédatrice au sein des marches forestières³²⁰ » ?

Dans ce jeu étymologique et généalogique, où le loup se veut la « métaphore de la forêt et de ses modes d'existence³²¹ », peut surgir l'homme ou la bête à chaque « coin de rue ». De fait, les frontières spatiales et symboliques tendent à s'effacer pour laisser se confondre le monde sauvage et la société humaine, dans un jeu si complexe qu'on a pu être tenté de chercher une grammaire de la langue toponymique. Désireuse de percer le mystère de cette langue toponymique, Catherine Bougy a d'ailleurs, dans cette optique, recensé un certain nombre d'occurrences qu'elle a classées selon leurs formes afin de distinguer les substantifs autonomes (*Au loup*) de ceux déterminés soit par un participe (*Le loup pendu*), soit par un adjectif (*Haut-Loup*), soit par un syntagme nominal (*La fosse aux loups*). Catherine Bougy a également recensé des substantifs formés à partir d'un dérivé tels que *La louvière*, attesté dans le *Roman de Renart*) et des bases verbales comme *Chanteloup*³²². Cette structure

³¹⁴ BOUGY C. « Le loup dans la toponymie de la Basse-Normandie », dans *Repenser le sauvage grâce au retour du loup. Les sciences humaines interpellées*, dir. P. Madeline et J.-J. Moriceau, Caen, MRSH, Presses universitaires de Caen, 2010, p. 139.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 152.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

³¹⁷ POREBSKI-GARTNER I., *Les noms d'animaux en toponymie française et étrangère*, thèse de Doctorat Vétérinaire, Lyon, [s.l.], 2001, p. 40. Cf. VOLUME II, ANNEXE I « LES TOPONYMES DU LOUP EN FRANCE » d'après I. Porebski-Gartner.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

³²⁰ *Ibid.*, p. 194.

³²¹ *Ibid.*, p. 195.

³²² *Ibid.*, p. 140.

associant l'impératif au vocatif, attestée depuis le XI^e siècle, est d'ailleurs caractéristique des toponymes animaliers³²³.

En effet, nombre des toponymes dont nous gardons trace aujourd'hui sont hérités des différents dialectes qui avaient cours au Moyen Âge, ce qui achève de brouiller les pistes et d'égarer le chercheur dans ce monde sauvage qui, manifestement, dispose de ses propres codes et de sa propre langue. Dans ce monde où le sens menace chaque fois de se dérober à qui emprunte ses chemins tortueux, l'on se demande ce que signifient les énigmatiques *Chanteloup*, *Chanteleu*, *Cantaloup* ou *Canteloup*, qui ne désigneraient pas tant le lieu « où l'on a entendu le loup chanter³²⁴ » que le rocher ou le promontoire sur lequel il se dresse. Marie-Thérèse Lorcet estime à ce sujet que « la racine pré indo-européenne canto 'Pierre, hauteur' semble une hypothèse beaucoup plus probable³²⁵ ». Mais alors, que signifie *La fosse aux loups*, entre « accident de terrain sur la propriété d'un certain (Le)loup », zone de piégeage à connaître pour la sécurité des riverains, ou cavité naturelle à éviter³²⁶ ? Et que penser de La Louverie, lorsque l'on sait qu'entre le XII^e et le XIV^e siècle, de nombreux hameaux familiaux adoptaient des terminaisons en « -ière » ou « -erie » alors que cette appellation conserve la trace du passage de la louveterie³²⁷ ?

Avec la toponymie, nous pénétrons au cœur d'une espèce de « langue sauvage », comme le souligne Serge Lewuillon :

La toponymie, qui ne connaît ni Dieu, ni maître ; rime bien souvent avec l'anarchie. Qui oserait revendiquer de l'avoir définitivement apprivoisée³²⁸ ?

Le terme employé suggère ainsi le caractère indomptable de cette langue étonnante, comme si le sens des messages délivrés par la toponymie du loup se dérobaient sans cesse. De fait, l'on ne sait finalement jamais avec certitude si l'on a affaire au loup, à une personne portant son nom, à un marginal ensauvagé, à un bois, au souvenir d'un acte de chasse ou à celui d'une bête « coupable », tuée ou capturée vivante : ainsi le *Cul de loup*, souvent attesté dans les campagnes françaises, peut-il aussi bien désigner un vallon que suggérer la présence d'un animal ou indiquer de façon métaphorique un lieu difficile d'accès, un « paysage sauvage³²⁹ », incontestablement. Mais n'est-ce pas là le charme même de cette langue

³²³ *Ibid.*, p. 146.

³²⁴ *Ibid.*, p. 145.

³²⁵ WALTER H. avec AVENAS P., *L'étonnante histoire des noms de mammifères...op. cit.*, p. 31.

³²⁶ BOUGY C. « Le loup dans la toponymie...op. cit. », p. 147-148.

³²⁷ *Ibid.*, p. 150.

³²⁸ LEWUILLON S., « Les toponymes en -loup et le couvert forestier de la Gaule : remarques sur la relativité des appellations faunistiques »...op. cit., p. 185.

³²⁹ BOUGY C. « Le loup dans la toponymie...op. cit. », p. 151.

énigmatique, protéiforme et polysémique, qui possède autant de facettes et de formes que le loup lui-même ?

D'après ce que l'on a pu conclure de l'étude des noms du loup, l'environnement linguistique qui s'est développé autour de l'animal sauvage fait sens au cœur d'une dialectique entre son caractère insaisissable et les multiples moyens mis en œuvre pour en fixer les différentes formes et significations. Ainsi, derrière une racine étymologique admise par les communautés linguistiques européennes se cachent de nombreux noms du loup, forts d'un éventail sémantique si impressionnant qu'il menacerait presque qui voudrait le déployer. Autrement dit, si l'essence de cette « langue des loups » réside dans sa façon de se dérober à toute univocité dans son interprétation, elle se fond dans des formes qui, telles que la toponymie ou l'anthroponymie, lui imposent une certaine stabilité, encouragée par l'écriture qui, pour autant, ne résout pas tous les mystères du sens. Mais quelle peut bien être l'issue des contradictions liées à cette expression évoluant au gré des fantaisies de la bête sauvage, cette bête que l'on a nommée pour la faire exister et qui depuis n'existe que pour changer de nom, entendons, de forme ? Ces contradictions ont-elles seulement un sens, ou ne posent-elles pas d'autres questions, suggérant d'autres pistes de réflexion pour ouvrir la porte à de nouveaux univers du sens ?

B. Le loup dans la tradition parémiologique, à la croisée de la transmission orale du savoir et de la tradition écrite

Comme de nombreux toponymes, les proverbes sont pour beaucoup des héritages de la langue du Moyen Âge et de la culture médiévale, elle-même légataire de la sagesse antique, celle de la Bible ou des auteurs païens. Dans l'espoir de répondre aux nombreuses questions posées par cette langue des loups ou langue du sauvage, la tradition parémiologique et ses procédés énonciatifs sont un exemple probant de cette tension évidente, dans les traces du loup, entre mouvement et stabilité, ordre et désordre, polysémie et fixité formelle, langage oral et langage écrit. En effet, si les proverbes sont bien des « actes de discours³³⁰ », force est

³³⁰ MESCHONNIC H., « Les proverbes, actes de discours », dans *Revue des Sciences Humaines*, XLI, 163, 1976, p. 419-430.

de constater qu'ils sont difficiles à définir et à classer³³¹, alors même que la sagesse qu'ils véhiculent prétend « mettre le monde en ordre³³² » dans une forme et dans un contenu apparemment immuables, comme le reflet d'un désir secret d'accéder à la « permanence d'un ordre moral sans variations³³³ » et à la « mise en ordre du monde moral censé régir une société³³⁴ ».

Si Henri Meschonnic associe les proverbes à des faits de langue pris « dans une linguistique de l'énonciation, et du discours³³⁵ », il admet que « le proverbe est indéfinissable³³⁶ », précisant qu'« un proverbe fixe un hors-langage³³⁷ » : n'est-ce pas là le paradoxe de cette forme qui prétend à la fixité tout en se dérochant sans cesse pour transgresser les lois des genres et des discours ? D'ailleurs, Georges Kleiber a vu dans le proverbe des « transgressions ou écarts vis-à-vis de la langue standard³³⁸ », qui le rapprochent des sèmes du sauvage et par là-même d'une certaine présence du sauvage, inscrite dans les modalités du discours parémiologique. Au-delà des traits de langue hérités du Moyen Âge et que nous ressentons aujourd'hui comme des archaïsmes³³⁹, le proverbe se nourrit en effet d'obscurités syntaxiques et sémantiques dues à son caractère intrinsèquement métaphorique³⁴⁰, de juxtapositions qui frappent le lecteur en suscitant son attention. Nous touchons là à l'intérêt majeur que recèle le proverbe depuis le Moyen Âge : immuable, il a traversé les siècles à la faveur de sa constance, gardant ainsi la mémoire d'un état de langue ancien qui lui a conféré ainsi cet aura de mystère lui donnant l'apparence d'une « formule magique ».

Précisons cependant que ce que nous percevons comme archaïque dans ces proverbes figés par leur structure binaire, figés par la redondance et par le formulisme, figés par le rythme de l'allitération ou de l'assonance, n'a pas toujours été aussi stable. Ainsi la mémoire collective et les recueils de proverbes n'ont-ils pas toujours retenu les multiples variantes des proverbes. C'est à partir du XII^e siècle, notamment avec l'édition des *Proverbia magistri Serlonis* en 1160, que la vogue des proverbes en France et en Europe, motivée par le goût de la citation ainsi que par l'accession des langues vernaculaires au statut de langue écrite, a

³³¹ *Ibid.*, p. 419 : « Le point de départ est ici la difficulté et l'échec des analyses qui se donnent pour but de définir et de classer les proverbes ».

³³² *Ibid.*, p. 421.

³³³ GREIMAS A. J., « Les proverbes et les dictons », dans *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 313.

³³⁴ *Ibid.*, p. 315.

³³⁵ MESCHONNIC H., « Les proverbes, actes de discours »...*op. cit.*, p. 419.

³³⁶ *Ibid.*, p. 425.

³³⁷ *Ibid.*, p. 428.

³³⁸ KLEIBER G., « Proverbe : sens et dénomination », dans *Nouveaux cahiers d'Allemand*, 17, 3, 1999, p. 516.

³³⁹ L'on songe ici à l'absence de l'article ou de l'antécédent, à l'ordre des mots Cf. GREIMAS A. J., « Les proverbes et les dictons »...*op. cit.*, p. 311.

³⁴⁰ C'est d'ailleurs ce qui permet de distinguer le proverbe du dicton, lequel n'a pas recours à l'image.

conditionné la transcription des proverbes. Celle-ci a bien sûr été encouragée par l'essor de l'écriture, tout autant qu'elle s'épanouit dans une forme qui se réclame avant tout de l'oralité, du « parler » avec lequel elle n'a jamais véritablement rompu et sur la base duquel se sont construites ses spécificités. Henri Meschonnic résume très bien ce double jeu d'influences en conclusion d'un article capital :

Aujourd'hui, pour l'écriture, les proverbes restent des actes de discours qui tiennent ensemble l'oralité, la collectivité, le transpersonnel, continuant, à travers et contre les idéologies littéraires, à poser spécifiquement le problème des rapports entre le langage et l'activité poétique, entre le sujet et le social, ce que, d'une certaine façon, montrait sans dire l'opposition du 'savant' et du 'populaire'.

Le proverbe se situe donc au carrefour des enjeux qui nous occupent : le social, le civilisé et la singularité, la culture savante et celle du peuple, la langue et la littérature, et bien sûr, l'oralité et l'écriture, dont l'une soutient la forme du proverbe tandis que l'autre l'a figé tout en le faisant évoluer, jusqu'à lui conférer une dignité en forme d'autorité³⁴¹. Au Moyen Âge en effet, l'*auctoritas* par excellence est celle de l'écriture, et c'est en suivant cette logique que le proverbe s'est développé : d'une part en formant des recueils et d'autre part en s'insérant dans les sermons et dans la littérature narrative ou poétique. Suivant cette perspective bifocale, l'on peut ainsi interroger les proverbes du loup pour tenter de savoir ce que l'écriture proverbiale a fait à cette parole aux accents de « langue du sauvage », une langue qui appartient à tous mais ne vient de personne, parole volatile et pourtant séculaire, insaisissable bien qu'omniprésente.

Les recueils de proverbes du XII^e au XV^e siècle

Grâce aux recherches rigoureuses de Joseph Morawski³⁴², l'on est aujourd'hui en mesure de mener des enquêtes très fines sur les caractéristiques du proverbe médiéval, ses fonctions et ses thèmes de prédilection. Ainsi peut-on aisément se rendre compte que, contrairement aux dictons qui font considérablement appel aux animaux, l'on ne relève dans les proverbes médiévaux que trois cent trente-six occurrences animalières sur un corpus de plus de trois mille proverbes recensés³⁴³. Toutefois, le loup s'impose au sein de ce corpus comme l'un des plus grands représentants de la faune sauvage : dans les recueils antérieurs au XV^e siècle, Marie-Thérèse Lorcin voit ainsi en lui le « héros d'une demi-douzaine de

³⁴¹ SUARD F., « La fonction des proverbes dans les chansons de geste », dans *Richesse du Proverbe*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, tome I *Le proverbe au Moyen Âge*, 1984, p. 134.

³⁴² MORAWSKI J., *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, 1925.

³⁴³ SCHULZE-BUSACKER E., « Évolution de la tradition parémiologique française médiévale », dans *Revue des langues romanes*, 114, 2010, p. 424.

proverbes³⁴⁴ », même si nous avons pu, de notre côté, déceler vingt-quatre occurrences³⁴⁵ dans un corpus sensiblement élargi. Reste que la figure du loup est en adéquation avec les caractéristiques du proverbe, précisément parce qu'il est une figure du passage et qu'il s'adapte donc à la dimension intrinsèquement métaphorique du proverbe. Ainsi, comme le précise Elisabeth Sculze-Busacker, « les images changent, l'idée centrale reste : le loup, carnivore vorace, perçu comme image de l'homme³⁴⁶ ». En effet, dans les proverbes le loup sert toujours ou presque à dénoncer les vices d'une humanité imparfaite, comme dans toute forme d'énoncé exemplaire. Mais surtout, cette dimension métaphorique confère au loup en même temps qu'au proverbe la marque de l'altérité. En effet, comme le loup le proverbe est fondamentalement autre, constituant ainsi une véritable « altérité linguistique³⁴⁷ », presque une voix d'outre-tombe, ce « hors-langage » dont parle Henri Meschonnic. De fait, le proverbe est un discours anhistorique qui, nourri du présent gnomique ou de l'impératif³⁴⁸, n'appartient guère à celui qui l'énonce, n'appartient à personne ou à tous ; un peu comme le sauvage dans lequel s'épanouit le loup hors de la métaphore, et dans lequel le proverbe puise une bonne part de sa matière.

1. Le classement des proverbes sur la page manuscrite : une vaine tentative de « domestication » ?

Si l'énonciation proverbiale se nourrit du sauvage, la mise en recueil des proverbes, qui s'est considérablement développé aux XII^e et XIII^e siècles, en a ordonné la matière. Mais si certains de ces manuscrits se contentent de produire des listes énumérant les proverbes de façon indistincte, simplement pour servir d'aide-mémoire³⁴⁹ ou du moins de « réservoir d'adages, dictons et proverbes à placer opportunément dans la conversation ou dans un texte écrit³⁵⁰ », la plupart font état d'une tentative de classement et d'ordonnance : par ordre alphabétique, par initiales ou suivant un classement thématique³⁵¹. C'est pourtant là une entreprise périlleuse au regard de la quantité de proverbes recensés dans les manuscrits, et le

³⁴⁴ LORCIN M.-T., *Les recueils de proverbes français (1160-1490) : sagesse des nations et langue de bois*, Paris, H. Champion, 2011, p. 30.

³⁴⁵ Cf. VOLUME II, ANNEXE II : « LES PROVERBES DU LOUP DANS LES RECUEILS ET DANS LA LITTÉRATURE AU MOYEN ÂGE ».

³⁴⁶ SCHULZE-BUSACKER E., « Évolution de la tradition parémiologique française médiévale »...*op. cit.*, p. 432.

³⁴⁷ CERGUIGLINI B. ET J., « L'écriture proverbiale » dans *Revue des sciences humaines*, 1976, p. 365.

³⁴⁸ GREIMAS A. J., « Les proverbes et les dictons »...*op. cit.*, p. 312.

³⁴⁹ Depuis les travaux de Jack GOODY, l'on sait que la liste constitue l'un des premiers traits du passage à l'écriture d'une culture initialement orale, comme l'est celle du proverbe.

³⁵⁰ LORCIN M.-T., *Les recueils de proverbes français*...*op. cit.*, p. 129.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

classement alphabétique a rarement abouti. À ce propos, Marie-Thérèse Lorcin parle d'ailleurs d'un « travail ingrat et très long³⁵² » sans cesse guetté par l'erreur ou l'omission³⁵³. De fait, le classement alphabétique est rarement « rigoureux³⁵⁴ » dans les recueils médiévaux, comme dans le manuscrit français 25545 de la BNF contenant les *Proverbes ruraux et vulgaires*³⁵⁵ où, sur les quatre cent quatre-vingt-neuf proverbes, seuls sont classés ceux allant du quatre-vingt unième au trois cent vingt-et-unième, selon deux groupes d'initiales A-H et I-V³⁵⁶. Le classement des proverbes laisse ainsi volontiers la place à quelque flottement, comme dans *Li Proverbe au Vilain*³⁵⁷, ce recueil emblématique et fascinant qui fut vraisemblablement composé dans le dernier quart du XII^e siècle à la cour de Philippe de Flandre³⁵⁸. *Li Proverbe au Vilain* marque un tournant dans la vogue des proverbes en langue vernaculaire ; même si l'on sait aujourd'hui qu'il a été conçu à un moment où cette tradition était déjà bien établie en France³⁵⁹, ce recueil a été largement imité, remanié voire « pillé » du XIII^e au XV^e siècle³⁶⁰, période au cours de laquelle la tradition parémiologique a conquis les *scriptoria*.

Hormis cinq occurrences, chaque proverbe de recueil est précédé d'un sizain constituant un bref récit dont le « caractère indéterminé³⁶¹ » laisse de la place à la dimension universelle et aléthique du proverbe à venir. Paul Zumthor précise ainsi qu'à la septième ligne de la strophe³⁶², « le proverbe généralise la référence, opère une transformation de l'indéfini à l'universel, de l'anecdotique à l'axiomatique³⁶³. De fait, chaque strophe n'existe que pour l'énoncé proverbial mis dans la bouche du vilain par la formule conclusive « ce dist li vilains ». D'ailleurs, le proverbe n'est « ni rimé, ni réduit à la mesure d'un vers³⁶⁴ », comme si la parole indomptable du vilain ne saurait se laisser apprivoiser par les contraintes de la métrique. Déborderait-elle ainsi le cadre imposé par la strophe ? C'est ce qui semble poindre dans cet exemple :

³⁵² *Ibid.*, p. 128.

³⁵³ *Ibid.*, p. 131.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 132.

³⁵⁵ *Proverbes ruraux et vulgaires*, éd. J. Ulrich dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 24, 1902, p. 1-35.

³⁵⁶ MORAWSKI J., *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle...op. cit.*, p. IX.

³⁵⁷ *Li proverbe au vilain*, die Sprichwörter des gemeinen Mannes : Altfranzösische Dichtung nach den bisher bekannten Handschriften, éd. A. Tobler, Leipzig, S. Hirzel, 1895.

³⁵⁸ Dédicataire du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.

³⁵⁹ SCHULZE-BUSACKER E., « Au carrefour des genres : *Li Proverbe au Vilain* », dans *Tradition des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval*, éd. H. O. Bizzarri et M. Rohde, Berlin, New York, W. de Gruyter (coll. « *Scrinium Friburgense* »), 2009, p. 82.

³⁶⁰ ZUMTHOR P., « L'épiphonème proverbial » dans *Revue des Sciences Humaines*, XLI, 163, 1976, p. 315.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 315.

³⁶² Place remarquable lorsque l'on sait combien le Moyen Âge était attaché à la symbolique des nombres.

³⁶³ *Ibid.*, p. 316.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 315.

Fous est, qui tant atent
Que on a escient
Le sourprent en traîne ;
Ainz que cil le deçoive ;
Face qu'il aparçoive
Qu'il sache son couvine.

*Buer escrit le lou, qui sa proie rescout,
ce dist li vilains.*

[*Li Proverbe au Vilain*, 13, p. 6.]

La mise en page d'Adolf Tobler tend à montrer que le proverbe se détache du reste de l'énoncé pour s'inscrire presque en décalage avec lui et s'en démarquer. Notons cependant que dans les manuscrits Français 837 et Français 19152 de la BNF où sont conservés *Li Proverbe au Vilain*, le proverbe s'inscrit au contraire dans la continuité de la strophe narrative, ce qui rend d'emblée fragile l'idée d'un caractère prétendument sauvage, indomptable du proverbe sur la page manuscrite. Toutefois, si la mise en page du manuscrit français 837 se veut plus accrocheuse, l'on n'y trouve point la même fantaisie ni la même volonté affichée de mettre en exergue le proverbe en lui-même, lequel tend davantage à se fondre dans la logorrhée du *vilain*. Un tel décalage est remarquable en ce qu'il nous montre que si l'éditeur moderne a éprouvé le besoin de différencier cette parole autre sur la page imprimée, le copiste du XIII^e siècle n'a peut-être pas ressenti à ce point cette altérité, même si l'on sait combien l'écriture médiévale était sensible aux implications diverses de la ou des voix. Tout au plus, le copiste a peut-être eu en tête de conférer au proverbe une certaine régularité, autrement dit de lisser l'énoncé parémiologique sans pour autant que l'on puisse parler ici d'une « domestication » par l'écriture des irrégularités du discours.

Sur la page des six manuscrits dans lesquels sont conservés *Li Proverbe au Vilain*, la présentation des énoncés, chacun à la suite du sizain narratif qui l'accompagne, dénote pourtant une volonté d'uniformisation. Mais la composition de la pièce est quant à elle beaucoup moins régulière voire primesautière : comme on l'a déjà relevé, cinq occurrences n'obéissent pas au schéma poétique dominant en vertu duquel chaque proverbe devrait être accompagné d'un sizain³⁶⁵. Marie-Thérèse Lorcin va même plus loin dans son examen du recueil, affirmant que « la seule règle que suit le poème semble être de n'en avoir aucune³⁶⁶ ». En effet, les recueils de proverbes se veulent aussi le lieu de l'expression d'une certaine fantaisie : dans *Li Proverbe au Vilain* comme chez ses héritiers, on passe du coq à l'âne et d'une extrême à l'autre en vertu de l'immense variété des sujets et des personnages, du fou au sage, du riche au pauvre, du seigneur au vilain. Pourtant, l'on observe aussi que dans cette

³⁶⁵ Mais aucune de ces occurrences ne fait intervenir le loup.

³⁶⁶ LORCIN M.-T., *Les recueils de proverbes français...op. cit.*, p. 129.

logorrhée poétique où le lien semble parfois ténu, voire obscur, entre le proverbe et la strophe narrative dans laquelle il s'insère, les sizains ne sont en réalité pas si *étrangers* les uns aux autres : certains se complètent ou se font écho, comme dans les strophes 25 et 26, 54 et 56³⁶⁷, ou encore 26 et 27 :

Princes qui doit valoir,
 Qui met en **nonchaloir**
 Et son ome et son oste,
 Si voisin le trāissent,
 Maintenant l'envāhissent
 Et de riere et d'encoste.
A mol pastor lous chie laine,
 Ce dit li vilains.

Li fous de sa besoigne
 Ne cure ne ne soigne,
 Ainz met en **nonchaloir**.
 Ja garde n'i prendra,
 Tant que li poinz vendra
 Que riens ne puet valoir.
Qui a oure veut mangier, ainz oure doit apareillier,
 Ce dit li vilains.
 [Li Proverbe au Vilain, 26-27, p. 12.]

Dans ces deux strophes où il est question de la lutte pour la survie, les deux proverbes se rapportent à la difficulté de se nourrir et aux stratagèmes³⁶⁸ que chacun, homme ou loup, doit mettre en place pour subsister. De même, la notion de *nonchaloir* réparaît dans les deux sizains pour opposer la force vive de celui qui est « prêt » ou *apareillié*, à l'inertie du malheureux qui s'expose à un coup de poignard dans le dos.

Les proverbes 13 et 14, où rôde le loup, développent également le motif de la trahison dans un jeu d'échos caractéristique convoquant chaque fois la symbolique animale :

Fous est, qui tant atent
 Que on a escient
 Le sourprent en **traîne** ;
 Ainz que cil le deçoive ;
 Face qu'il aparçoive
 Qu'il sache son couvine.
Buer escrit le lou, qui sa proie rescout,
 ce dist li vilains.
 vilains.

A paines trueve ton
Trāitour ne felon
 Qui tiegne nule loi.
 De fil a felon père
 Ne faire ton conpere ;
 Ja ne te tendra foi.
De put uef put oisel,
 ce dist li

[Li Proverbe au Vilain, 13-4, p. 6-7.]

Dans les proverbes 192 et 193, point d'écho lexical mais deux proverbes se succèdent pour dénoncer le péché d'orgueil et dire ainsi, sur le mode de l'allégorie animale, que chacun doit rester à sa place sans prétendre paraître plus grand qu'il n'est en réalité : « Li lous n'est pas si granz come on le crie » (192) / « Qui n'a cheval, voist a pié » (193).

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁶⁸ Le verbe « apareillier » signifie l'importance de se préparer, mentalement et physiquement, parfois dans un contexte militaire.

Indispensable dans la langue proverbiale, le recours à l'animalité montre comment le proverbe opère une métamorphose de l'expression et de la langue, pour une transposition du sens à travers

une transformation de l'indéfini à l'universel, de l'anecdotique [le sizain] à l'axiomatique³⁶⁹ [le proverbe en lui-même, cité par un *quidam*, le vilain].

En effet, le proverbe entretient une relation étonnante avec le sizain qui le précède et lui sert de matrice : soit il en « confirme » la portée, comme c'est le cas la plupart du temps, soit il la « transpose », par exemple du règne humain au règne animal, grâce à la métaphore. Parfois même, il « inverse le contenu posé par le récit³⁷⁰ » comme dans le proverbe 19 où la confirmation de l'énoncé « Plus sont de conperes que d'amis » se fait de façon indirecte et ironique. Ainsi remarque-t-on la grande plasticité du proverbe qui, dans le même recueil, peut s'adapter à deux récits différents, comme ici dans les proverbes 192 et 257 :

Quant chose est renomee
Par päis et criée,
Lors fait grant de petit
Cil qui la chose het ;
Et cil qui mains en set,
C'est cil qui plus en dit.
Li lous n'est pas si granz come on le crie,
ce dit li vilains.

Teus a or grant renon
Qui dedenz sa maison
Mout laschement se vit ;
Se dieus me benëie,
Tant de mal ne ra mie
En plusours con l'en dit.
Li lous n'est mie si granz con l'en escrie,
ce dit li vilains.

[*Li Proverbe au Vilain*, 192 et 257, p 80 et 105.]

Cet exemple montre que quelle que soit la relation qu'il entretient avec « son » sizain, le proverbe « subsume le contenu des vers³⁷¹ ». L'on observe par ailleurs que dans le proverbe 257, l'énoncé a subi un léger infléchissement morphologique (« n'est pas / n'est mie », « on le crie » / « l'en escrie »). En effet, alors que nous percevons traditionnellement le proverbe comme un énoncé figé, sa transcription³⁷² n'a pas eu raison de la grande souplesse de cette forme au Moyen Âge : ainsi les proverbes médiévaux connaissent-ils de nombreuses variantes morphologiques, lexicales ou rimiques, lorsqu'ils ne sont pas donnés dans des versions bilingues ou accompagnés de commentaires voire d'illustrations. Autant de schémas différents qui, au-delà de la simple mise en rime telle qu'on a pu l'observer avec *Li Proverbe au Vilain*, ouvrent le champ de possibles pour conférer au proverbe une souplesse insoupçonnée.

³⁶⁹ Cf. ZUMTHOR P., « L'épiphonème proverbial »...*op. cit.*, p. 316.

³⁷⁰ Ces trois « issues » à la structure binaire des *Proverbes au Vilain* ont été remarquées par Paul ZUMTHOR dans *ibid.*, p. 316.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 316.

³⁷² Laquelle s'est faite selon des classements plus ou moins élaborés sur la page manuscrite.

2. Variantes et variations

Le proverbe s'épanouit aussi bien dans le vers, comme dans *Li Proverbe au Vilain*³⁷³ (XIII^e siècle), *Li proverbes au conte de Bretagne* (seconde moitié du XIII^e siècle) ou les *Proverbes en rimes* (XV^e siècle), que dans la prose, au sein de des recueils constitués sous forme de listes plus ou moins alphabétiques : c'est le cas dans les *Proverbes ruraux et vulgaires*, daté du XII^e siècle³⁷⁴. Ces proverbes sont parfois complétés par des commentaires bibliques ou allégoriques, comme dans le manuscrit 550 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, datant de la fin du XIII^e siècle) ; mais aussi quelque fois par des commentaires juridiques, comme dans le *Bonum Spacium*, conçu dans la seconde moitié XIV^e siècle³⁷⁵. Dans d'autres cas, ce sont des traductions latines qui enrichissent la présentation de l'énoncé proverbial, comme dans les *Proverbia rusticorum mirabiliter versificata*³⁷⁶ du XIII^e siècle. Autant de modulations possibles en vertu desquelles le proverbe fonctionne, au gré des attentes et des registres, sur le mode de la variation.

Les variantes lexicales sont les plus évidentes à repérer : par exemple, un proverbe comme « Qui dou louf parole, pres en a la coue » est passé à la postérité sous sa forme médiévale concurrente « Qui de lou parole, pres en voit la quoie », telle qu'on la trouve dans les *Proverbes ruraux et vulgaires*. Mais la variation peut aussi affecter la structure même de l'énoncé proverbial, notamment lorsque celui-ci passe d'une langue à l'autre dans le cadre de la prédication et se voit complété par une glose plus ou moins conséquente. En vertu de son apparente oralité, le proverbe a effectivement été très utilisé dans des sermons afin de « créer un effet de réel³⁷⁷ ». Son caractère ludique a fait du proverbe un moyen pédagogique efficace pour « attirer ou réveiller l'attention de l'auditoire³⁷⁸ », et ce malgré les réticences affichées de certains ordres religieux dont les cisterciens et les franciscains³⁷⁹. Ainsi, une part non-négligeable des recueils de proverbes médiévaux, assortis de commentaires allégoriques voire de concordances bibliques, étaient destinés aux prédicateurs : c'est le cas par exemple des

³⁷³ BNF, fr. 19152 (XIII^e siècle) et 19155 (XV^e siècle).

³⁷⁴ BNF, fr. 25545.

³⁷⁵ BNF, lat. 10360 (XV^e siècle). Cf. aussi le recueil compilé par Estienne LEGRIS, chanoine de Lisieux (manuscrit conservé à Rome, Vat. Reg. 1429, XV^e siècle).

³⁷⁶ Leyde, Bibliothèque de l'Université.

³⁷⁷ POLO DE BEAULIEU M.-A. et BERLIOZ J., « Car qui a le vilain, a la proie. Les proverbes dans les recueils d'*exempla* (XII^e-XIV^e siècle) », dans *Tradition des proverbes et des exempla dans l'Occident médiéval...op. cit.*, p. 57.

³⁷⁸ BURIDANT C., « Les proverbes et la prédication au Moyen Âge »...*op. cit.*, p. 27.

³⁷⁹ POLO DE BEAULIEU M.-A. et BERLIOZ J., « Car qui a le vilain, a la proie. Les proverbes dans les recueils d'*exempla*...*op. cit.*, p. 30-1.

Proverbia in gallico, les *Principia quorundam sermonum*, ainsi que de nombreux recueils de proverbes français-latins enrichis de « courtes citations plus ou moins analogues tirées de la Bible³⁸⁰ ». En effet, le proverbe fonctionnant au Moyen Âge comme « leçon d'*exemplum* en puissance³⁸¹ », il a pu trouver sa place dans des recueils d'*exempla* tels que le *Don de science* d'Étienne de Bourbon, où l'on retrouve une interprétation spirituelle d'un proverbe célèbre : « Le fain chasse le lou du bois ». Là, le proverbe figure en latin tout en faisant explicitement référence à la version vernaculaire de l'énoncé : « Vulgariter dicitur quod fames expellit lupum a remore ». La variation syntaxique, due à la traduction latine ainsi qu'à l'incise (« dicitur ») fait du proverbe un énoncé au discours indirect, presque un discours en mention. Mais cette variation formelle s'accompagne surtout d'une modification du sens, destinée à conférer au proverbe un nouveau mode de fonctionnement : en effet, le prédicateur donne du sens à l'énoncé en expliquant qu'il en est de même pour le jeûne, celui-ci ne chassant pas tant le loup du bois (au contraire !) que le diable tapi dans les tréfonds du cœur humain. D'ailleurs, cette interprétation est si célèbre qu'on la retrouve par exemple dans le *Tractatus de diversiis materiis praedicabilibus* (III, V, 537-9) ainsi que chez Jacques de Voragine³⁸².

Dans le *Petit livre de proverbes* de Galand de Reigny, paru vers 1150, l'on retrouve un autre exemple d'infléchissement spirituel dans l'utilisation du proverbe, toujours dans le domaine de la prédication : ce petit manuel achevé avant 1153 répond tout à fait au goût de l'époque pour les formes brèves et la diversité des matières, tout en jouant de l'allégorie à des fins clairement prédictives. En effet, l'auteur présente non pas tant des proverbes à proprement parler que de véritables variations sur la forme et la matière proverbiales, des *similitudines proverbiorum* ou « proverbes analogiques³⁸³ » qui s'inscrivent dans une dynamique prédictive, au carrefour de l'exégèse et de l'« historiette édifiante³⁸⁴ ». Ainsi le célèbre proverbe médiéval « En tel pel con naist le loux morir l'estuet » donne-t-il lieu à un développement très clairement édifiant, sans pour autant perdre de vue la forme sentencieuse de l'énoncé proverbial :

156. Errat qui putat bonos umquam fieri posse de lupis pastores
Hic nonantur illi qui in elegendis prelati, secularem potentiam uel
nobilitatem, et non religionem attendunt.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 26. Pour un répertoire des recueils de proverbes à l'usage des prédicateurs, *Ibid.*, p. 26-7 ainsi que MORAWSKI J., *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle...op. cit.*

³⁸¹ POLO DE BEAULIEU M.-A. et BERLIOZ J., « Car qui a le vilain, a la proie. Les proverbes dans les recueils d'*exempla*...op. cit., p. 26.

³⁸² *Ibid.*, p. 39-41.

³⁸³ GALAND DE REIGNY, *Petit livre de proverbes*, éd. J. Châtillon, M. Dumontier et A. Grémois, Paris, Les Éd. du Cerf, 1998, « Introduction » p. 24.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

La prédication a su tirer profit de la malléabilité du proverbe en tant qu'énoncé linéaire ; mais dans les mentalités profanes, le passage à la versification a aussi été source de nombreuses et riches variations. Si la forme relevée comme canonique par Elisabeth Schulze-Busacker³⁸⁵ « Tant come le chin chie, s'en vet le leu a bois » est donnée telle quelle dans les *Proverbia rusticorum mirabiliter versificata*, elle évolue dans le manuscrit des *Proverbes en rimes* au XV^e siècle, pour s'intégrer dans un huitain en hexasyllabes et devenir : « Car tendis que chien pisse / Le loup s'enfuit au bois³⁸⁶ ». Outre la modification du verbe, l'on remarque l'adjonction de la conjonction de coordination « car » en tête du distique, lequel prend place en fin de strophe pour conclure une historiette dont la forme est héritée de la tradition des *Proverbes au Vilain*.



Figure 14 : « Le loup s'enfuit au bois »
Proverbes en rimes, planche XXI.
Baltimore, Walters Art Gallery, MS 514 (XV^e s.).

L'acteur :
Qui bien se veult vengier
D'ung tresgrant maliffice
Tout a coup sans targier
Doit exercer l'office.
S'il est pesant et nice,
Tout ne vault ung tournoix,
Car tendis que chien pisse,
Le lou s'enfuit au bois.

Le narrateur n'est cependant plus un *vilain*, mais une autorité avérée, l'*acteur*³⁸⁷. Surtout, l'image qui ne prétend pas raconter l'histoire narrée dans le sizain mais se concentre sur le proverbe, constitue désormais un moyen d'expression privilégiée et vient compléter la

³⁸⁵ SCHULZE-BUSACKER E., « Évolution de la tradition parémiologique française médiévale »...*op. cit.*, p. 472.

³⁸⁶ *Proverbes en rimes*, planche XXI, p. 42 (éd. Miner et Franck).

³⁸⁷ L'acteur prend ici en charge la majorité des énoncés. Ponctuellement, il feint pourtant de laisser la parole au *parsonnage* de l'orateur, qui parle aussi à la première personne, mais aussi à d'autres figures telles que la femme, le médecin ou l'âne. Dans cette perspective, la parole se démultiplie pour donner toujours plus de relief à l'énoncé proverbial.

sentence en mettant clairement en évidence, l'opposition capitale entre l'animal domestique et le sauvage sur un mode humoristique et non sans ambiguïté. En effet, si les arbres stylisés ressemblent méchamment aux barreaux d'une prison et que le chien, au premier plan, croit s'interposer entre le lecteur la bête fauve au fond de l'image, en réalité celui-ci lui échappe et retourne dans son ailleurs en grimaçant, à pas de loups.

Un peu plus loin, la planche XLVIII propose quant à elle une variation très intéressante sur le proverbe de type « Qui entre les loups est uller l'estuet », lequel signifie qu'il faut parfois feindre de s'accorder avec ses ennemis pour obtenir des avantages ou pour sauver sa peau. Le proverbe est rallongé pour rentrer dans un distique en octosyllabes, lui-même intégré à une strophe carrée, puisqu'il s'agit là d'un huitain octosyllabique :



Figure 15 : « On doit huller avecq les loups »
Proverbes en rimes, planche XLVIII.
 Baltimore, Walters Art Gallery, MS 514 (XV^e s.).

L'acteur :
 Qui se veult mettre en compaignie
 Et garder de repencion,
 D'outrage ne de vilennye,
 Ne couvient faire mencion,
 Ne trouver male invencion,
 Mais soy acorder avecq tous :
Pour eviter dissencion,
On doit huller avecq les loups.

Cette fois, l'illustration met en scène l'ensauvagement du personnage : les frontières opposant le sauvage et le civilisé semblent ainsi tomber sous l'influence de l'énoncé proverbial. L'homme est au milieu des loups, parlant leur langage. L'on remarque d'ailleurs que ses doigts semblent s'allonger pour prendre la forme de griffes, et

ses dents sont comme en train de s'aiguiser, occasionnant ainsi une espèce de déformation de la mâchoire chez l'individu qui grimace pour imiter le langage des loups.

L'intégration du proverbe dans des formes fixes ne prive donc pas forcément l'énoncé de sa liberté, comme elle n'enlève aucunement au loup son caractère sauvage. Au contraire, dans ce cadre apparemment contraignant, le proverbe révèle toute son instabilité, lui qui se caractérise certes par la fixité de sa forme grammaticale mais demeure « constamment modifiable par effet connotatif contextuel » : c'est ce que l'on a pu voir lorsque le proverbe s'intègre à une historiette ou se voit relayé par l'image, laquelle lui confère une dimension nouvelle voire une liberté nouvelle et révèle tout son potentiel créatif. Dans chaque manuscrit,

le proverbe s'adapte, se transforme et se renouvelle, découvrant des possibles narratifs, poétiques et iconiques ; ainsi transcende-t-il, à l'instar du sauvage, les limites des genres, jusqu'à brouiller les pistes et faire résonner plusieurs voix sur le chemin de son esthétisation. En passe de devenir un genre littéraire à part mais aussi à part entière, le proverbe n'a-t-il d'ailleurs pas, au-delà même des historiettes taillées sur mesure pour le sublimer, sublimé aussi la parole littéraire ?

3. Les proverbes en littérature : entre souplesse et discipline, liberté artistique et compromis formels³⁸⁸

Dans la littérature, le proverbe tend à déployer tous les ressorts de sa potentielle malléabilité ; une souplesse nourrie « de la polyvalence et de la plasticité³⁸⁹ » *a priori* insoupçonnées de cette forme, mais révélées par l'examen de recueils médiévaux d'inspirations diverses. Remarquons d'emblée que le goût pour les proverbes ainsi que l'essor des premières collections, entre la seconde moitié du XII^e siècle et les premières années du XIV^e, a coïncidé non seulement avec un goût prononcé pour toutes formes de citations, mais aussi avec l'envolée de la production manuscrite narrative en langue vernaculaire³⁹⁰. S'ils n'ont visiblement eu recours qu'à « un nombre restreint parmi les nombreux proverbes médiévaux conservés³⁹¹ », les auteurs étaient sans cesse tentés de faire le va-et-vient entre les recueils de proverbes et leurs propres œuvres, pour nourrir la littérature d'un peu de cette oralité vivante propre à l'énoncé proverbial. Ainsi le proverbe intervient-il très souvent dans la littérature à portée didactique, dont les *Fables* de Marie de France, comme dans cet exemple tiré de la fable LXVb « De lupis » :

Par cest essample cunte ci
 que tuit li lou sunt enveilli
 en cele pel, u il sunt ne;
 la remainent tut lur eé.
 Ki sur le lou metreit bon mestre,
 kil doctrinast a estre prestre,
 si sereit il tuz dis gris lous,
 fél e engrés, laiz e hisdous.

[MARIE DE FRANCE, *Fables*, fable LXVb, v. 1-8 p. 214.]

³⁸⁸ Cf. VOLUME II, ANNEXE II : « LES PROVERBES DU LOUP DANS LES RECUEILS ET DANS LA LITTÉRATURE AU MOYEN ÂGE ».

³⁸⁹ BURIDANT C., « Les proverbes et la prédication au Moyen Âge », dans *Richesse du Proverbe I...op. cit.*, p. 38.

³⁹⁰ SCHULZE-BUSACKER E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Paris, H. Champion, 1985, p. 14-16.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

La morale pessimiste en ce qu'elle contredit l'idée du pardon, est ici clairement empruntée au proverbe « En tel pel con naist le loux morir l'estuet ». Non content de se voir redoublé au v. 4, l'énoncé proverbial est enrichi d'un commentaire qui court sur le couplet suivant afin d'insister sur son caractère moral, au cas où le proverbe ne se suffisait pas à lui-même. Pourtant, celui-ci réussit le tour de force de concentrer l'argument de la fable et sa morale, autrement dit « le corps » et « l'âme » tout à la fois.

Dans le roman, le proverbe trouve sa place aussi bien dans le discours des personnages que dans le récit, dans le but non pas tant d'édifier le public que de faire vivre la *persona* du conteur, d'imposer son *ethos* mais aussi restaurer sa présence dans le corps du texte³⁹² et créer ainsi une connivence entre l'auteur et son public. Mais comment le proverbe trouve-t-il sa place dans le flot de la narration ? Au-delà de la difficulté de son intégration au système métrique, dont on a vu qu'elle était heureusement facilitée par la grande « souplesse stylistique³⁹³ » du proverbe, l'insertion de l'énoncé proverbial dans la narration « impose une discipline³⁹⁴ » au proverbe tout en relevant d'une certaine « liberté artistique » avec laquelle le texte même se doit de composer. Au fond, le proverbe parviendrait-il à imposer ses propres lois à la forme littéraire et lui insuffler un peu de sa parole et de sa forme, nourrie du sauvage ?

Afin de trouver quelque réponse à cette question, l'on considérera différents exemples où le proverbe du loup vient contaminer la narration, que ce soit dans le cadre du discours ou dans celui du récit. Nous suivrons à cet effet la typologie présentée par Elisabeth Schulze-Busacker, qui distingue les proverbes « intégrés » dans la narration³⁹⁵ de ceux faisant l'objet d'une citation, et des énoncés proverbiaux « exploités » par le récit³⁹⁶. En effet, dans de très nombreux romans, les proverbes viennent donner du relief voire une forme de « réalisme » médiéval au discours des personnages, lorsqu'ils ne servent pas de caution au propos du narrateur, notamment dans les prologues : par exemple, aux v. 169-170 du *Biaudouz* de Robert de Blois (« N'est pas si grans comme on le cri / Li leus ; »), le proverbe est cité tel quel dans le cadre d'une exhortation morale inspirée des recommandations de la mère de

³⁹² *Ibid.*, p. 49 : « La pratique rhétorique prônait depuis longtemps le recours au proverbe comme élément de passage dans le discours narratif ».

³⁹³ *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁵ « la manière la plus habituelle de se servir de ce procédé rhétorique » selon Elisabeth SCHULZE-BUSACKER dans *ibid.*, p. 25.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 25. Les exemples présentés ici sont d'ailleurs en grande partie tirés de son étude très nourrie, en ce qu'elle se réfère notamment à diverses sources narratives.

Perceval à son fils, tout en se nourrissant de moult autres énoncés proverbiaux³⁹⁷. La seule liberté que s'autorise l'auteur dans le maniement du proverbe est le rejet du groupe nominal « Li leus », comme si celui-ci débordait allègrement le cadre du discours dans un contexte où il s'agit de mettre en garde le héros en devenir contre le *péchié de langue* et de lui signifier l'importance de ne pas trop en dire.

Dans le *Cléomadès* d'Adenet le Roi, une variante du proverbe « Tant come le chin chie, s'en vet le leu a bois » est elle aussi directement citée aux v. 169-172, non par un personnage mais par le narrateur :

Car pieça c'on dist ce proverbe,
'de pute racine pite herbe'
Et si redist on a la fois
'*adés reva li leus au bois*'
[ADENET LE ROI, *Cléomadès*, v. 169-72.]

Il s'agit d'une mise en garde contre les mauvais conseillers, laquelle trouve sa place au sein d'une longue description du roi Marcadigas en forme de panégyrique. Le proverbe convoquant le loup, précédé d'un autre touchant à l'image de la mauvaise herbe, prolonge cet imaginaire dysphorique et débouche sur le conseil de se garder de l'avarice : « Bon fait entour lui avoir gent / qui aiment mieux honneur k'argent » (v. 173-174). L'on retrouve ici la dimension exemplaire de l'énoncé proverbial, qui fonctionne de la même façon dans la fiction narrative et dans le sermon : dans cette perspective, il paraît ainsi vain de prétendre à quelque ensauvagement du discours narratif par la présence de l'énoncé parémiologique, même nourri de la présence du loup.

Par contre, dans *Escanor* de Girard d'Amiens, un roman déjà caractérisé par un certain nombre d'infléchissements subis par les personnages arthuriens, le même proverbe est non pas cité mais intégré³⁹⁸ aux v. 22702-22704 ; l'énoncé s'en trouve librement reformulé, preuve encore de la grande souplesse formelle du genre :

Ce dist Gavainz : « *Li leuz au bois*
Trait tozjors et a sa nature
Et li homs a sa nourreture :

³⁹⁷ ROBERT DE BLOIS, *Biaudouz*, éd. J. Lemaire, Liège, Ed. de l'Université de Liège, 2008 : v. 278 : « Por ce dit on : 'Mesure dure' » ; v. 285-6 : « Mout fut saiges et mout dit bien / Qui dit : 'Ki mi aime et mon chien ' ».

³⁹⁸ Autre exemple d'« intégration » du proverbe à la narration, dans l'extrait d'une laisse du *Roman de Rou* de Wace composé avec différents mètres comme autant de propensions à la variabilité :

Donc dist un chevaliers que l'en clamoit Roullant :
« Pourquoi demandez vous conseil a tel tirant ?
L'en ne prant mie lou ne goupil souz son banc,
la gent de son país nos vet cen atraiant. »
[WACE, *Roman de Rou*, v. 519-520.]

Là encore, il est attendu que derrière le loup se profile un personnage négatif, en l'occurrence le « tirant », celui en qui l'on ne peut avoir confiance parce qu'il peut à chaque instant se dérober.

« Car homz et fenme mal norri
Sont si et perdu et peri
Qu'il n'ont ne senz n'avisement.
[GIRARD D'AMIENS, *Escanor*, v. 22702-22707 p. 895.]

Sitôt énoncé au discours direct par Gauvain, le proverbe est complété par une première glose faisant le lien entre les règnes animal et humain ; entendons, entre le sauvage comme objet de l'énoncé proverbial et l'homme civilisé auquel il se rapport. Les deux concepts fonctionnent ainsi au miroir l'une de l'autre, comme deux facettes d'un même énoncé qui tour à tour s'ensauvage (« Li leuz au bois trait tozjors ») et s'humanise (« Et li homs a sa nourreture »). Mais l'énoncé proverbial est également suivi d'une glose ; méthodiquement introduite par la conjonction « car », elle fonctionne sur le mode de l'exégèse comme dans le cadre de la prédication, très encline à l'usage du proverbe. En contexte, il s'agit toujours d'une mise en garde, Keu étant à ce moment du roman si heureux de rencontrer bientôt Andrivete qu'il en oublierait toute prudence.

Au-delà du travail de la citation qui compte parmi des caractéristiques de l'écriture médiévale en tant qu'écriture « formulaire³⁹⁹ », au-delà aussi de son « intégration » dans le flot de la narration, le proverbe peut alors donner lieu, en raison de sa grande adaptabilité aux différents contextes dans la fiction littéraire, à de véritables développements en forme d'« exploitation » poétique voire intertextuelle. Ainsi en est-il dans *Le livre de l'Espérance* (1428-1430) d'Alain Chartier où le célèbre proverbe « La fains enchace le louf dou bois » donne lieu à une très belle variation en prose. Cemme-ci est assortie d'une glose (« pour ce que ») qui n'accuse cependant nulle lourdeur exemplaire mais propose une réflexion philosophique aussi profonde que poétique :

*l'esguillon de fain et contrainte nécessité de vivre fait saillir le lou
du boys, pour ce que nécessité surmonte nature et la pourforce de
yssir de ses rigles et de ses loyz.*

[Alain CHARTIER, *Le livre de l'es é rance*, 56, p. 13⁴⁰⁰.]

Enfin, le *Roman de la Rose* de Jean de Meung offre une riche variation sur le thème « Qui se fait brebis le leu le mengue » : formulée au discours direct, celle-ci se trouve citée par Faux-Semblant, alors en pleine exhortation morale :

Qui de la toison dam Belin
An leu de mantel sebelin
Sire Isengrin affubleroit

³⁹⁹ BURIDANT C., « Natures et fonctions des proverbes dans le Moyen Âge français : essai d'aperçu synthétique », dans *Nouveaux cahiers d'Allemand*, 17, 3, 1999, p. 506.

⁴⁰⁰ CHARTIER A., *Le livre de l'es é rance*, éd. F. Rouy, Paris, Honoré Champion, 1989.

*Li lous, qui mouton sembleroit,
Por qu'o les berbiz demorast,
Cuidiez vos qu'il nes devorast ?*
[Jean DE MEUNG, *Roman de la Rose*, v. 11093-11098 p. 88⁴⁰¹.]

Le clin d'œil très subtil au proverbe, sous forme interrogative, se double ici d'une citation revendiquée du *Roman de Renart*, opérée toutefois dans une variation aussi libre que très riche : celle-ci joue en effet de l'intertextualité et de la polysémie caractéristique du proverbe, un peu à la manière du sermon, mais dans une perspective aussi bien éthique (la morale de Faux-Semblant) qu'esthétique. Dans cette « arrière-pensée proverbiale⁴⁰² », le proverbe du loup infuse délicatement dans le flot du discours ; il y déploie ses ailes pour les refermer sur les deux derniers vers et l'envelopper ainsi d'un voile éthéré, de l'autre côté duquel l'on ne sait plus où se trouvent les limites de l'énoncé proverbial, insaisissable et poétique.

C. En guise de conclusion : de l'oralité à l'écriture, vers la littérisation des savoirs sur le sauvage

De la mémoire des noms aux livres de proverbes, de la conversation à l'œuvre littéraire en passant par le recueil, le savoir médiéval a connu plusieurs vies comme autant de modes d'inscription dans la parole humaine. Mais peut-être le fossé est-il plus grand entre l'utilisation du proverbe dans le cadre de l'oralité et son inscription dans un recueil plus ou moins ordonné, qu'entre ce mode-ci et l'utilisation du proverbe comme artifice littéraire dans les œuvres narratives ; et ce même dans le cas où l'énoncé proverbial serait employé pour « mimer » une forme d'oralité poétique. En effet, quels que soit ses enjeux, mnémoniques ou plus proprement littéraires, la transcription du proverbe sonne comme une « altération⁴⁰³ » en tant qu'énoncé vivant, ce qui a fait dire à Elisabeth Schulze-Busacker que « l'étude du proverbe médiéval⁴⁰⁴ » ne pouvait pas tant coïncider avec celle d'une « page de la culture orale⁴⁰⁵ » que « développer une esquisse de l'histoire d'un procédé rhétorique⁴⁰⁶ ». En effet,

⁴⁰¹ GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. F. Lecoy, Paris, Librairie Honoré Champion, CFMA, 1975.

⁴⁰² SCHULZE-BUSACKER E., *Proverbes et expressions proverbiales...op. cit.*, p. 26.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 7.

l' « influence de l'écrit⁴⁰⁷ » est devenue prégnante sur l'évolution du genre, à compter de la vogue qu'ont connus l'essor des recueils. Ce phénomène concerne d'ailleurs l'ensemble des modalités d'existence du proverbe, depuis l'emploi exemplaire de la *parole* proverbiale à sa mise en vers ; et ce jusqu'à son inscription quasi systématique dans les grandes œuvres narratives du XII^e au XV^e siècle.

Dans la longue histoire de sa constitution en tant que genre littéraire et son inscription dans la mémoire des lieux ou la littérature, par-delà l'évolution indéniable du savoir sur le sauvage et sur le loup en particulier, l'énoncé médiéval semble n'avoir jamais vraiment perdu le soutien de l'oral, même factice, même trompeur et fictionnel. Contrairement au nom ou à la grammaire toponymique, le proverbe s'est progressivement émancipé de l'oralité pure pour s'intégrer à la sphère de l'écrit, d'abord par le biais de sa mise en recueil puis par l'utilisation de ceux-ci dans le cadre de la prédication. Comme on l'a vu, celui-ci a d'ailleurs démultiplié les possibles formels et signifiants du genre, avant que le proverbe ne se métamorphose une fois encore dans la sphère littéraire et narrative. Mais dans ce cadre-là, le proverbe a existé avant tout pour restaurer dans la tradition écrite un peu de la chaleur et de la présence qui font le charme de l'oralité. D'ailleurs, après avoir existé avant tout dans le récit et notamment dans les prologues, le proverbe a progressivement disparu « dans la narration et la digression auctoriale⁴⁰⁸ » pour s'épanouir dans le discours et dans le style direct⁴⁰⁹. Voilà qui laisse penser que dans sa poétisation même, le proverbe n'a jamais cessé d'entretenir un rapport étroit avec l'oralité, s'en détachant pour mieux revenir à elle ; à moins que dans certains cas, le proverbe n'ait pris une autre voie, non pas tant orale et morale que proprement poétique.

Au demeurant, deux recueils semblent se positionner à la tangente de ces deux modalités indémêlables que sont l'oralité et l'écriture, ainsi qu'aux deux extrémités chronologiques de la vogue des proverbes : *Li Proverbe au Vilain*, daté du dernier quart du XII^e siècle, et les *Proverbes en rimes*, recueil illustré du XV^e siècle. Le premier a marqué un tournant dans l'histoire des relations unissant les proverbes et la littérature, d'une part parce qu' « il y a peu d'œuvres littéraires [...] qui ne s'y réfèrent pas⁴¹⁰ » et d'autre part parce que ce recueil a pour la première fois développé une véritable mise en scène textuelle du proverbe. Placé dans la bouche de cet énonciateur fictif qu'est le vilain, l'énoncé proverbial se voit ainsi ritualisé, notamment par la formule « ce dist li vilains », tandis que se profile une première esquisse de sa poétisation : par la mise en rimes ainsi que par la narrativisation, chaque

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

proverbe se trouve en effet mis en scène dans un sizain narratif qui plante le décor de la strophe et constitue un contexte fictionnel propre. Ainsi le recueil *Li Proverbe au Vilain* marque-t-il « le début d'une évolution qui mettra en contact toujours plus étroit et constant la tradition parémiologique et la littérature narrative⁴¹¹ » ; une évolution parachevée ou couronnée par les *Proverbes en rimes* au XV^e siècle. En effet, ce recueil fait le lien entre l'oralité et l'écriture en développant le travail de la figure du récitant, démultipliée de l' « acteur » à l'âne, en passant par la femme ou le médecin ; en même temps, il marque une évolution du proverbe vers une nouvelle forme de poésie, et ce par le biais d'un remarquable travail de mise en texte de la parole proverbiale. Ainsi les nombreuses illustrations auxquelles donnent lieu les proverbes leur confèrent-ils autant de relief que le proverbe n'en confère à la tradition écrite, tout en réinjectant aussi un peu de ce caractère sauvage du loup dans un recueil conçu pour la lecture privée.

Si le travail de transcription et de mise en page du proverbe ont certes participé de l'uniformisation de l'énoncé parémiologique, les proverbes des loups n'ont finalement jamais cessé d'être des expressions mouvantes, ainsi qu'a pu nous le montrer l'étude, même parcellaire, des différents types de variantes et de variations. Dans une tradition manuscrite elle-même en perpétuelle métamorphose, l'évolution de la tradition parémiologique n'a point été freinée par sa relative fixation, laquelle lui a ouvert le champ des possibles et du sens, la « polylexicalité » dont parle Georges Kleiber étant d'ailleurs au cœur des enjeux du proverbe⁴¹².

En définitive, tout l'enjeu de cette réflexion tient à une aporie, elle-même relative aux multiples tentatives d'ordonnement d'une parole qui reste cependant marquée par le caractère sauvage de sa matière. Il semblerait ainsi que la question de savoir si le proverbe médiéval s'est laissé domestiquer par l'écriture n'a pas vraiment de sens et moins encore de consistance. Quant à savoir s'il a fait entrer dans l'écriture en elle un peu du sauvage, les pages illustrées des *Proverbes en rimes* ou le flot de la narration littéraire nous ont montré que le sauvage du loup avait pu, par l'entremise du proverbe, imposer au texte sa propre forme sans vraiment la gauchir, ainsi que son propre univers lexical et rhétorique⁴¹³. Si l'écriture proverbiale a pu mettre en œuvre les moyens pour textualiser la parole liée au loup, elle n'en a donc pas moins hérité de son essence sauvage, laquelle se traduit par une extrême malléabilité de la matière proverbiale, tant du point de la forme que de celui du sens ; une tendance

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹² KLEIBER G., « Proverbe : sens et dénomination » ...*op. cit.*, p. 516.

⁴¹³ Pour tous ces éléments, cf. SCHULZE-BUSACKER E., *Proverbes et expressions proverbiales...op. cit.*, p. 40.

irréductible à la variabilité et à la métamorphose qui en font aussi, finalement, un matériau rhétorique précieux dans la diversité des possibles qu'il offre à la littérature.

L'étude de ces deux procédés symptomatiques du passage de l'oralité à l'écriture que sont les traditions toponymique et parémiologique aura donc eu pour mérite de mettre en lumière le caractère tendancieux de cette question de l'ensauvagement ou de la domestication de la matière du sauvage par l'écriture. Ainsi pouvons-nous conclure sur l'idée selon laquelle le passage de l'oralité à l'écriture n'est peut-être pas tant affaire de domestication que de circuits d'influence et de jeux de passages, passages infinis du sens d'une forme à une autre. Qu'il s'agisse de la toponymie ou des proverbes, ces « dénominations tout à faits spéciales⁴¹⁴ », l'étonnante conservation d'une langue archaïque héritée du Moyen Âge à travers les siècles, la polysémie et le polymorphisme sont autant de preuves de fortes interactions entre une langue parémiologique prétendument sauvage parce qu'étrangère, étrange et difficilement saisissable, nourrie de « transgressions ou écarts vis-à-vis de la langue standard⁴¹⁵ » et les moyens mis en œuvre pour la faire entrer dans la culture de l'écrit.

Finalement, si l'oralité n'est pas plus sauvage que l'écriture, le geste scriptural n'est pas non un agent de fixation ou de « domestication » de la matière sauvage. En vérité, le seul fait de nommer le loup ne signifie-t-il pas déjà son aliénation au langage humain ? Toute parole, orale ou écrite, n'est-elle pas déjà un fait de civilisation ? Est-ce à dire que lorsque les hommes ont entrepris de mettre le monde par écrit, de faire rentrer dans un livre la Création et, avec elle, tous les savoirs sur le sauvage, celui-ci a immédiatement cessé d'exister ?

⁴¹⁴ KLEIBER G., « Proverbe : sens et dénomination » ...*op. cit.*, p. 516.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 530.

III. Le chemin des loups sur les voies du savoir : visions du sauvage dans les traditions encyclopédiques et leurs renovatii au Moyen Âge

de lupis omni tempore nobis annuntient quantos unusquisque comprehenderit, et ipsas pelles nobis praesentare faciant. Et in mense maio illos lupellos perquirant et comprehendant tam cum pulvere et hamis quam cum fossis et canibus.

[*Capitulare de Villis Karaoli Magni, LXIX*⁴¹⁶.]

En l'an 813, tandis que les loups semblaient avoir déclaré la guerre à l'empire carolingien, semant partout la désolation, comme d'autres en Europe l'empereur Charlemagne a riposté en signant leur arrêt de mort. Ainsi fut créée la première institution française de l'oveterie dans la lignée de la « loi de Solon » qui, dans l'Antiquité déjà, encourageait la chasse au loup par un système de primes⁴¹⁷ et à laquelle avait succédé une loi burgonde du Ve siècle destinée à réglementer la destruction des loups⁴¹⁸. Mais au IX^e siècle, les *luparii* ne furent plus employés que dans un seul but : détruire le loup et le faire oublier.

Ut vicarii luparios habeant unusquisque in suo ministerio duos. Et ipsi de hoste pergendi et de placito Comitum vel Vicarii ne custodiat, nisi clamor superum veniat. Et ipsi vertare studeant de hoc ut perfetum exinde habeant et ipsae pelles luporum ad nostrum opus dentur. Et unus quisque de illis qui in illo ministerio placitum custodiunt, detur eis modium de annona.

[*Capitulare secundum anni DCCCXIII, VIII, Ut Vicarii luparios habeant*⁴¹⁹.]

Doit-on voir dans ce capitulaire le premier véritable contact mortifère entre le loup et l'écriture au Moyen Âge ? Annonce-t-il une espèce d'apocalypse à venir pour le peuple sauvage des forêts du monde franc, comme si tout était écrit ? L'on remarquera surtout que la renaissance carolingienne a coïncidé, de près ou de loin, avec le début de l'éradication officielle des loups et surtout avec les premiers écrits concernant sa réglementation. Fallait-il donc que la sauvagerie des loups cède sa place à la culture ainsi qu'au nouvel essor de la production manuscrite ?

⁴¹⁶ Texte édité dans VILLEQUEZ F.-F., *Du Droit de destruction des animaux malfaisants ou nuisibles et de la l'oveterie*, Paris, Hachette, 1867, p. 429.

⁴¹⁷ Solon a instauré les premières primes de destruction des loups, dont le premier témoignage est rapporté par PLUTARQUE dans la *Vie de Solon* (46-120). Solon distribuait cinq drachmes par tête de loup et une drachme par tête de louve.

⁴¹⁸ BERNARD D., *L'homme et le Lou*, Paris, Berger-Levrault, 1981.

⁴¹⁹ Texte édité dans VILLEQUEZ F.-F., *Du Droit de destruction...op. cit.*, p. 429.

Les relations unissant le sauvage et la culture médiévale ne sont fort heureusement point aussi schématiques et il semblerait d'ailleurs que le haut Moyen Âge ait été en même temps une période d'étroits contacts entre ces deux concepts, comme entre la campagne et les centres urbains, la langue du peuple et celle des lettrés, la *lingua latina* et le *sermo rusticus*⁴²⁰. Depuis 499 et le baptême de Clovis, repaire aisé dans l'évolution de la civilisation européenne, l'Occident médiéval était pris dans une pleine période de fermentation voire de maturation linguistique et culturelle ; mais le monde sauvage n'en a pas moins trouvé sa place au cœur du Livre Monde qui s'écrivait lentement depuis la fin du VI^e siècle. En effet, la « renaissance » carolingienne du IX^e siècle a connu d'éminents précurseurs, dont Grégoire le Grand et sa *Règle Pastorale* dans laquelle l'on trouve les premières recommandations en ce qui concerne l'usage de la métaphore⁴²¹ dans le cadre de la prédication.

Isidore de Séville reste cependant l'écrivain par excellence du Livre-Monde altimédiéval, lui dont la somme des *Etymologiae* répond déjà aux ambitions affichées plus tard par la politique culturelle de Charlemagne : il fut ainsi le premier à mettre en œuvre la volonté affichée de restaurer une langue correcte, à une époque où le latin avait été corrompu par les invasions barbares. Mais l'évêque de Séville a aussi eu à cœur de développer des écoles chrétiennes, dans un souci d'une transmission des savoirs qui ne prendrait pas en compte que les seules élites⁴²². Plus généralement, il a contribué à renforcer le prestige et l'autorité de la culture de l'écrit, sans jamais cesser de s'interroger sur l'aspect phonétique voire oral de la langue. Par ailleurs, Isidore de Séville a aussi questionné le concept même de sauvage en se lançant à la « recherche d'un savoir global⁴²³ », dans une œuvre immense où tout ce qui faisait le monde au VII^e siècle devait trouver sa place.

A. L'évolution de la tradition encyclopédique, de la tradition érudite gréco-latine à Isidore de Séville : la voie ouverte au Livre-Bête

Entre invasions « barbares », sauvages parce que non-chrétiennes, et campagnes d'évangélisation, entre recul et progression de l'écrit, le haut Moyen Âge européen a été une

⁴²⁰ A ce propos, cf. les travaux de Michel BANNIARD sur cette question difficile et passionnante, notamment : *Viva voce : communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*, Paris, Institut des études augustiniennes, 1992 ; *Genèse culturelle de l'Europe : V^e-VIII^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

⁴²¹ Dont on sait qu'elle constitue un point de contact essentiel entre le loup, le sauvage et l'écriture.

⁴²² Sur le rapport entre Isidore de Séville et la culture populaire, cf. BANNIARD M., « Isidore de Séville et la recherche d'un équilibre stylistique » dans *Viva voce...op. cit.*, p. 181-210.

⁴²³ FONTAINE J., *Isidore de Séville : genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 175.

période mouvementée, un intervalle propice à une réflexion sur le sauvage en tant que notion de l'entre-deux, épanouie dans la marge et dans la contradiction. D'ailleurs, c'est en tant que « figure paradoxale⁴²⁴ » qu'Isidore de Séville s'impose à nos yeux, lui qui fut « le dernier philologue de l'Antiquité⁴²⁵ » tout autant que le précurseur des grandes encyclopédies du Moyen Âge central ; un modèle également pour Alcuin, celui-ci n'ayant pas manqué de reconnaître l'incontestable autorité de l'évêque espagnol. Ce dernier fut certes un homme de l'écrit, mais pour qui la langue est avant tout « paroles » (« *Linguae autem dictae in hoc loco pro verbis*⁴²⁶ »). Ainsi a-t-il su, dans sa démarche et dans son œuvre, transcender les frontières temporelles, puisque son projet encyclopédique se situant à la croisée de l'Antiquité gréco-latine⁴²⁷ et des ambitions des renaissances médiévales, du IX^e au XII^e siècle ; mais il en est de même avec les frontières mais aussi spatiales, que l'œuvre d'Isidore a traversées pour jeter les bases d'une véritable culture européenne⁴²⁸. Enfin, l'évêque espagnol a peut-être quelque peu fait tomber les barrières religieuses, dans une œuvre certes au service de la pensée chrétienne, mais qui fait aussi librement appel aux monuments de la culture païenne.

Aussi la « renaissance isidorienne » a-t-elle consisté en un mouvement herméneutique étonnant qui fut avant tout celui d'un retour aux origines du savoir, c'est-à-dire à l'*origo*⁴²⁹. Trouvant sa raison d'être dans une quête effrénée de la vérité, cette renaissance de l'*épistémè*, d'où sont issus les premiers véritables questionnements sur le concept proprement médiéval de « monde sauvage », a-t-elle réussi à faire entrer le sauvage dans le Livre-Monde ? Qu'en a-t-elle fait véritablement ?

1. Le Livre XII des *Etymologiae* : un Livre-Monde sauvage ?

La vision du sauvage chez Isidore de Séville est avant tout et en majeure partie héritée de l'Antiquité, de la culture païenne autant que de la Bible et peut-être aussi du *Physiologus*,

⁴²⁴ FONTAINE J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, tome I, Paris, Etudes augustiniennes, 1983, p. 4.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁴²⁶ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre IX, Paris, Les Belles Lettres, 1984 : 1, 2, p. 31.

⁴²⁷ L'on aura d'ailleurs l'occasion de préciser qu'Isidore est plus proche de l'encyclopédisme plinien que de l'aristotélisme. En effet, les savants du haut Moyen Âge n'avaient connaissance de la science grecque que par l'intermédiaire des Latins ; ce qui a fait dire à Fabrice GUIZARD-DUCHAMP dans *Les espaces du sauvage...op. cit.*, p. 28 que « l'influence des auteurs grecs [...] n'a pas d'incidence sur la connaissance du monde sauvage » pendant le Haut Moyen Âge.

⁴²⁸ Au sujet de la circulation de la culture dans l'espace européen au Moyen Âge, cf. *Passages : déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident médiéval*, actes du colloque de Bordeaux (2-3 février 2007), dir. J. Ducos et P. Henriot, Toulouse, cFRAMESPA-UMR 5136 (coll. « Méridiennes. Études médiévales ibérique »), 2013.

⁴²⁹ « C'est en ce mot qu'Isidore résume sa pensée la plus profonde », précise Jacques FONTAINE dans *Isidore de Séville : genèse et originalité...op. cit.*, p. 283.

dont on n'est pas certains qu'Isidore l'ait véritablement fréquenté ni qu'il ait cherché à l'imiter. En effet, l'influence de ce texte grec « n'est pas admise unanimement⁴³⁰ » en raison du choix typiquement isidorien de ne pas avoir recours, dans ses notices, à l'animal comme symbole religieux ou comme outil exégétique. D'aucuns ont ainsi affirmé qu'Isidore n'avait eu connaissance du *Physiologus* « que par des intermédiaires⁴³¹ », ce qui est probable vu que nombre de ses sources sont en réalité des citations de seconde main ; pour autant, cela n'exclut pas un certain nombre de concordances, aussi accidentelles soient-elles⁴³².

Plus généralement, comme dans la *Bible* et les encyclopédies latines, Isidore a cherché à classer les éléments du sauvage, ce qui en soi constitue déjà soit un problème : sur la base de la *Genèse*, l'évêque de Séville distingue avant tout dans les *Etymologiae* les règnes animal, végétal et humain, le Livre XII étant consacré aux animaux. Ces derniers sont distingués entre bétail et bêtes de somme, bêtes sauvages, petits animaux, serpents, vers, poissons, oiseaux et petits animaux ailés. Mais retenons surtout qu'Isidore classe les animaux selon des critères très pliniens tels que la taille, le milieu, la morphologie mais encore et surtout la qualité sauvage ou domestique des animaux, qu'il relie aux rapports que les animaux entretiennent avec l'homme : une bête est-elle dangereuse ? Elle figurera parmi les bêtes fauves. Est-elle au contraire utile ? Ce sera un animal domestique. Cette vision utilitariste qui distingue les animaux utiles des nuisibles a pu conduire à des détails quelque peu incongrus, le cerf comptant par exemple parmi les animaux « domestiques » et le chien parmi les bêtes sauvages.

Chez Isidore de Séville, les animaux sauvages ne sont cependant pas exclusivement qualifiés de *ferae* mais se regroupent autour du vocable *bestiae*, « quae uel ore uel unguibus saeuunt, exceptis serpentibus⁴³³ ». Quant au terme *ferus* dont nous avons déjà parlé, il est glosé de la façon qui suit :

Ferae appellatae eo quod naturali utantur libertate et desiderio suo *ferantur*. Sunt enim liberae eorum uoluntates, et huc atque illuc uagantur et quo animus duxerit, eo *feruntur*.

[Isidore de Séville, *Etymologiae*, Livre XII, 2, 2, p. 87.]

Ainsi mesure-t-on déjà l'importance que l'évêque de Séville accorde au bon usage des mots ainsi qu'à la recherche du sens le plus précis possible. En effet, selon le principe isidorien par excellence, l'étymologie « permettrait d'appréhender en son essence propre

⁴³⁰ ANDRE J., *Etymologiae*, Livre XII...*op. cit.*, « Introduction », p. 19.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴³² *Ibid.*, p. 20 : « On peut admettre avec la plus grande vraisemblance que toute concordance entre Isidore et le seul *Physiologus* est le signe d'un emprunt à ce dernier ».

⁴³³ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII...*op. cit.*, 2, 2, p. 87.

toute réalité⁴³⁴ » : dans l'idéal, le savant voudrait croire à une « correspondance exacte entre toute chose et l'origine du mot qui la désigne⁴³⁵ ». En substance, la recherche de l'origine des mots ouvre la voie d'accès à leur valeur essentielle ainsi que, dans un dernier temps, à la connaissance intime des réalités ainsi désignées⁴³⁶. Pour preuve, il est dit dans I, 29, 1 que « Etymologia est origo vocabularum, cum vis verbi uel nominis », et plus loin : « Nam dum uideris unde ortum est nomen, citius uim eius intellegis. » Pour notre auteur, la connaissance des mots et de la *vis verbis* permet en effet l'accès à celle des choses et à toute espèce de *realia*, comme si le verbe *nosco* et le substantif *nomen* étaient liés par une intimité secrète⁴³⁷ ; ce qui revient à inscrire l'acte de nomination des animaux⁴³⁸ dans une perspective adamique et pour le moins mystique.

En effet, non content d'exploiter les quatre degrés de l'étymologie selon Varron dans son propre système de pensée, Isidore complète la perspective en distinguant entre étymologie populaire, grammaticale, rhétorique, dialectique, philosophique, initiatique et théologique ; le dernier degré relevant de « l'intelligence des *nomina sacra*, ces noms propres contenus dans les Écritures⁴³⁹ ». Mais sur cette échelle de la quête étymologique d'une vérité de l'*origo*, où se situe le loup et avec lui, le sauvage ? Que signifie son nom et le seul fait de le nommer lui ôte-t-il toute sa sauvagerie ? À moins que cette nomination par l'écriture ne fasse du livre qui l'accueille un Livre-Monde sauvage, un Livre-Bête ?

2. *Lupus in origo*

La méthode aristotélicienne de classement des animaux étant complètement étrangère à Isidore, celui-ci propose une liste des *bestiae* ou bêtes fauves au second chapitre du Livre XII. Celle-ci commence par une série de grands félins (lion, tigre, panthère, *pard* et léopard) suivie d'une autre plus éclectique, composée d'animaux pour certains extraordinaires, regroupés soit par leur taille soit par leur caractère exotique (rhinocéros, éléphant, griffon, caméléon). Vient ensuite le lynx, qui s'intercale sans autre explication entre le caméléon et le castor, auquel succède l'ours avec peut-être davantage de cohérence, étant donné le milieu dans lequel évoluent ces deux mammifères. Enfin, nous arrivons au loup, qui forme avec le

⁴³⁴ FONTAINE J., *Isidore de Séville : genèse et originalité...op. cit.*, p. 285.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 285.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁴³⁷ FONTAINE J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique...op. cit.*, tome I p. 50 : « nommer est l'acte premier et essentiel de la connaissance ».

⁴³⁸ Ou de toute autre chose.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 288-290.

chien et le renard une triade étonnamment harmonieuse à laquelle succède le singe, isolé, puis une suite d'animaux aux noms étonnants ; après quoi le chapitre se referme sur une série de mammifères forestiers plus familiers du public médiéval, tels que le chat, le furet et le blaireau.

Isidore propose deux étymologies concernant le nom du loup, dont l'une s'avère exacte et postule un emprunt au grec, l'une des trois langues sacrées selon l'évêque de Séville, avec le latin et l'hébreu : «Lupus Graeca diriutatione in linguam nostram transfertur⁴⁴⁰ ». Il est tout d'abord question de la parenté entre le nom grec du loup et celui qui désigne la rage, maladie dont on sait qu'elle touche particulièrement les canidés sauvages :

Autem graece a moribus appellature, quod rabie rapacitatis quaequae inuenerit trucidet.

[ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII, 2, 23, p. 109.]

Quant à la seconde étymologie postulée, elle est sans nul doute beaucoup plus farfelue, mais très intéressante dans la mesure où elle nous permet de remarquer que le rapprochement esquissé entre les deux noms latins, ou entre le nom et le nom grec est avant tout d'ordre phonétique :

Alii lupos uocatos aiunt quasi lepos, quod quasi leonis, ita sit illi uirtus in pedibus⁴⁴¹.

[ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII, 2, 23, p. 109.]

Ainsi se profile la question du son et de l'oralité, paradoxalement très présente dans une œuvre élaborée pour enrichir la culture de l'écrit des savoirs sur le monde, et lui offrir ainsi une vitrine à nulle autre pareille. Bien sûr, le recours à l'écriture a très probablement permis à Isidore de développer une réflexion nouvelle sur le mot ; mais cette attention presque obsessionnelle au nom n'était-elle pas déjà caractéristique de la tradition orale ? Basée sur des analogies non seulement graphiques mais aussi phonétiques, autrement dit sur le souci d'une correspondance entre l'étymologie et la sonorité du mot, la méthode d'Isidore ne recèle-t-elle pas d'emblée une dimension vocale⁴⁴² ? Jacques Fontaine n'a d'ailleurs pas hésité à la rapprocher des rythmes verbo-moteurs :

On ne saurait donc s'étonner que, guidé par son dessein didactique envers des clercs dont il fallait meubler la mémoire, Isidore ait retrouvé, à travers l'héritage lointain des procédés de style de la seconde sophistique,

⁴⁴⁰ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII...*op. cit.*, 2, 23, p. 109.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 2, 23, p. 109.

⁴⁴² ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologies*, III, 15, Paris, Les Belles Lettres, 2009 : « Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. » (« seule la mémoire des hommes assure la tradition des sons, ce dont l'écriture est incapable »).

renforcés par certains aspects de l'expression sémitiques assimilés par ce lecteur de la Bible, les vertus d'un vieil instrument mnémonique des civilisation orales : celles des rythmes verbo-moteurs⁴⁴³.

Quoi qu'il en soit, dans sa quête de vérité, Isidore en arrive aux mêmes conclusions avec une étymologie exacte ou farfelue : est-ce à dire que sa méthode serait douteuse ? Bien sûr, nombre de ses étymologies sont infondées, mais cette pratique a perduré bien au-delà du Haut Moyen Âge et ne permet pas de jeter le discrédit sur la méthode de clercs pour lesquels le vrai est avant tout ce qui fait sens, par-delà toute espèce de jugement empirique. Remarquons à ce titre que les deux étymologies s'accordent sur un point, à savoir la caractérisation du loup rapace et sanguinaire, « quidquid pede presserit non uiuit⁴⁴⁴ ». Loin des ambiguïtés liées à l'Apollon Lycos, le *lukos* grec ne renvoie pas à la lumière chez Isidore, fervent chrétien pour qui le loup ne saurait se charger d'une symbolique sinon positive, du moins ambivalente. D'ailleurs, le livre XII se présente sous la forme d'une sorte de « galerie de portraits moraux⁴⁴⁵ » dans la lignée du *Physiologus* et du *De physiognomonia liber* qui présente le loup comme « rapax », « iracundum », « inuidiosum », « audax » et « violentum », dans ce qui sonne comme une terrible définition du sauvage.

Le nom « loup » fait ainsi partie de ces étymologies qui découlent non pas de la nature de l'être désigné mais de sa « conduite⁴⁴⁶ », tout en permettant aussi bien de répondre à la question *cur* qu'à la question *unde*, essentielle dans l'œuvre : « *unde* et quidquid pede presserit non uiuit », « *Unde* et subito tacenti dicitur : 'Lupus in fabula' ». Ainsi cette notice sur le loup présente-t-elle le double intérêt de se référer en même temps à la tradition livresque⁴⁴⁷ et à la culture populaire⁴⁴⁸ tout en glosant le proverbe bien connu « *lupus in fabula*⁴⁴⁹ ». Au sujet de ce dernier, Michel Banniard a d'ailleurs démontré qu'il a probablement eu « une existence populaire authentique, comme invite à le conclure un

⁴⁴³ FONTAINE J., « Théorie et pratique du style chez Isidore de Séville », dans *Vigiliae Christianae* 14, 1960, p. 92.

⁴⁴⁴ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII...*op. cit.*, 2, 23, p. 109.

⁴⁴⁵ ANDRE J., *Etymologiae*, Livre XII...*op. cit.*, « Introduction », p. 30.

⁴⁴⁶ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre I, 29, 3 (accessible en ligne sur <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/l.shtml>) : « Sunt autem etymologiae nominum aut ex causa datae, ut "reges" a [regendo et] recte agendo, aut ex origine, ut "homo" quia sit ex humo, aut ex contrariis ut a lavando "lutum" dum lutum non sit mundum, et "lucus" quia umbra opacus parum luceat. »

⁴⁴⁷ Cf. entre autres PLINE L'ANCIEN, *Historia Naturalis*, livre VIII, XXXIV...*op. cit.*, p. 51 ; *Scholia in Theocritum uetera*, 14, 22a et b (éd. Wendel, 1967, p. 299) ; PLATON, *Res publica*, I, 336d ; VIRGILE, *Bucoliques*, 9, 53-54.

⁴⁴⁸ Sur la place de la culture populaire dans le chapitre consacré au loup et notamment sur l'expression très remarquée « de quo rustici aiunt » et qu'Isidore « est le seul à donner », cf. BANNIARD M., *Viva voce...**op. cit.*, p. 208-10.

⁴⁴⁹ Que l'on a pu assimiler à la famille du proverbe « Quand on parle du loup, on en voit la queue ».

commentaire de Pline⁴⁵⁰ », avant de se retrouver chez des auteurs latins tels que Plaute ou Térence. Ainsi l'évêque de Séville passe-t-il sans transition de la langue sacrée au *sermo rusticus* et d'une réflexion grammaticale à cette croyance répandue dans la tradition encyclopédique depuis Pline l'Ancien⁴⁵¹, selon laquelle le regard du loup exercerait un pouvoir magnétique capable de frapper de mutisme celui qu'il croise et qui a le malheur de ne pas voir la bête le premier :

Rapax autem bestia et cruoris appetens; de quo rustici aiunt vocem hominem perdere, si eum lupus prior viderit. Vnde et subito tacenti dicitur: 'Lupus in fabula.' Certe si se praevisum senserit, deponit feritatis audaciam.
[ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII, 2, 24, p. 109.]

Sans transition toujours, Isidore mentionne ensuite une autre anecdote concernant les mœurs du loup mais se rapportant cette fois à la période de leur accouplement⁴⁵², avant d'enchaîner sur leur mode d'alimentation ; et ce sans que le lecteur sache très bien s'il doit nécessairement faire le lien entre les deux informations :

Lupi toto anno non amplius dies duodecim coeunt; famem diu portant, et post longa ieiunia multum devorant.
[ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII, 2, 24, p. 109-111.]

Là encore, il est rapidement fait référence à une idée répandue depuis l'Antiquité et qui fera la fortune des Bestiaires jusqu'au XIX^e siècle, selon laquelle le loup ne se nourrit pas de viande toute l'année durant. Enfin, sans plus d'explication, Isidore conclut son chapitre en rapprochant non plus les mots mais les animaux, pour rapidement mentionner le loup d'Éthiopie dont la description semble correspondre à celle du lycan. Mais *quid* du lynx, confondu avec le loup-cervier dans moult encyclopédies médiévales ? Isidore ne s'est pas laissé prendre au piège et, chose encore rare à cette époque, lui a consacré une notice à part.

La progression du propos suit donc assez bien la démarche isidorienne qui part d'une explication étymologique du mot pour en saisir le sens, ce qui donne accès en dernière instance à la « réalité désignée⁴⁵³ ». Mais que signifient tant de soubresauts et de rapprochements plus ou moins heureux mais souvent hasardeux ?

⁴⁵⁰ BANNIARD M., dans *Viva voce...op. cit.*, p. 209.

⁴⁵¹ Et d'ailleurs déjà citée dans I, 37, 28 (accessible en ligne sur <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/1.shtml>) : « Aiunt enim rustici vocem hominem perdere, si eum lupus prior viderit. Vnde et subito tacenti dicitur istud proverbium : 'Lupus in fabula' ».

⁴⁵² Anecdote relatée déjà chez Aristote puis reprise par Pline, Elie et Solin, notamment.

⁴⁵³ FONTAINE J., « Cohérence et originalité de l'étymologie isidorienne », *Homenaje a Eleuterio Elorduy*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1978, p. 133 : « on peut distinguer dans le processus de l'interprétation étymologique trois étapes : l'explication par la cause ou par l'origine ; la saisie rationnelle de la valeur sémantique du vocable ; l'accès ainsi ouvert par la connaissance de cette valeur à celle de la réalité désignée par le mot. »

3. *Ferus Isidorus ? Isidore, le loup et le sauvage*

Au Livre IX des *Etymologiae*, Isidore explique en ces termes la façon dont il conçoit le concept de sauvage, en corrélation avec l'ignorance de la langue maternelle :

Cum autem omnium linguarum scientia difficilis sit cuiquam, nemo tamen tam desidiosus est ut in sua gente positus suae gentis linguam nesciat. Nam quid aliud putandus est nisi animalium brutorum deterior? Illa enim propriae vocis clamorem exprimunt, iste deterior qui propriae linguae caret notitiam.

[ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre IX, 1, 10, p. 39.]

Dans cette perspective, l'ambition isidorienne de restauration de la langue latine, corrompue par tant de barbarismes infusés dans la langue sacrée par le contact avec les langues dites « barbares », s'inscrit dans une démarche de reconquête de la culture et de la langue. Plus encore, l'ambition du Livre-Monde, dans le sillage de ce *topos* médiéval bien connu du macrocosme de l'Univers se reflétant dans un microcosme à taille humaine, devrait tendre à une espèce de domestication du savoir. En outre, rappelons que le Livre XII s'inscrit dans une optique adamique en vertu de laquelle l'homme ne doit jamais cesser de réaffirmer sa supériorité sur le monde sauvage :

Omnibus animantibus Adam primum vocabula indidit, appellans unicuique nomen ex praesenti institutione iuxta condicionem naturae cui serviret.

[ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII, 1, 1, p. 37-39.]

Pourtant, l'on a souvent reproché à Isidore le caractère barbare de son érudition, ainsi que le souligne Jacques Fontaine :

la sécheresse de son savoir encyclopédique, le manque d'agrément de ses styles, lui valurent d'être l'une des victimes toutes désignées de tels préjugés⁴⁵⁴.

En effet, la méthode de ce « polymathès⁴⁵⁵ » a fait subir à la matière encyclopédique tant de métamorphoses en forme de réécritures : de la constitution de fiches à la phase de « remaniement⁴⁵⁶ » faite d'additions et de modifications multiples, il s'est agit de synthétiser le savoir et d'exploiter ainsi toute sa plasticité. En conséquence, cette méthode acharnée est à l'origine d'un sentiment de coq à l'âne et d' « inexplicables incohérences⁴⁵⁷ », voire du caractère elliptique de certains éléments présentés dans les notices. Certaines d'entre elles donnent ainsi au lecteur l'impression que ce savoir contenu se dérobe, à l'image des très

⁴⁵⁴ FONTAINE J., *Isidore de Séville : genèse et originalité...op. cit.*, p. 9.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁵⁶ FONTAINE J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique...op. cit.*, tome II p. 769.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 289.

nombreuses sources auxquelles puise Isidore sans les dire vraiment, et qui constituent une véritable « mosaïque⁴⁵⁸ » inscrite en faux dans le texte final ; un texte parfois insaisissable, indémêlable et pourtant fondamentalement nourrie de tant de sources variées. Par ailleurs, les *Etymologiae* ont souvent été réécrites dans une langue épurée, « plus classique », alors même que l'ambition première de l'évêque de Séville était précisément d'atténuer la sauvagerie de la langue latine et de lutter contre les « barbarismes » qui l'avaient contaminée à l'époque wisigothique⁴⁵⁹.

Mais la force de cette œuvre réside précisément dans ce « tissu vivant de paroles écrites et réécrites⁴⁶⁰ », où se croisent des sources très diverses sur le mode de la *variatio*⁴⁶¹, dans une habile et étonnante conciliation des contraires dans le syncrétisme. Remarquable est ainsi la façon dont Isidore de Séville « juxtapose, résume et parfois combine des fragments tirés d'écrivains respectivement païens et chrétiens⁴⁶² », comme lorsqu'il superpose les emprunts à Solin et à Pline au sujet de la caractérisation du loup et une vision moralisée de l'animal héritée du *Physiologus*.

Contrairement à Saint Augustin par exemple, Isidore n'a pas tant cherché à finaliser l'acculturation chrétienne du savoir antique païen qu'à « reconstituer l'unité d'une vérité⁴⁶³ » dans le syncrétisme scientifique, philosophique et littéraire. Dans cette perspective, il n'hésite pas à bouleverser parfois la hiérarchie des auteurs païens et chrétiens pour donner un poids épistémologique inattendu à certains penseurs païens et notamment au néoplatonisme. Mais c'est là toute la force et l'originalité de cette œuvre qui transgresse les frontières, une œuvre ouverte et vivante où chacun a pu librement apporter un peu de son savoir et de sa vérité. D'ailleurs, n'a-t-on pas soupçonné les *Etymologiae* de n'être pas l'œuvre d'un seul homme mais d'avoir été écrite à plusieurs mains, en vertu des « disparités de méthode et d'expression⁴⁶⁴ » relevées par Jacques Fontaine ?

Du point de vue du style, les critiques – et les lecteurs – s'accordent à dire que les *Etymologiae* sont truffées de « négligences de rédaction », de « ruptures de construction » et autres formulations hâtives⁴⁶⁵ qui donnent cette impression étonnante d'urgence voire d'une rédaction déconstruite. De cette œuvre qui progresse dans l'ensemble « à sauts et à

⁴⁵⁸ *Ibid.*, tome II p. 776.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, tome I p. 127.

⁴⁶⁰ FONTAINE J., *Isidore de Séville : genèse et originalité...op. cit.*, p. 9.

⁴⁶¹ Un concept, dont on a pu voir qu'il permettait aussi de cerner les enjeux profonds d'un genre tel que le proverbe.

⁴⁶² FONTAINE J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique...op. cit.*, tome II p. 789.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 796.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 784.

⁴⁶⁵ Pour ces remarques, cf. ANDRE J., *Etymologiae*, Livre XII...*op. cit.*, « Introduction », p. 24.

gambades », Jacques Fontaine parle même de cette « petite phrase sautillante⁴⁶⁶ » comme on a pu en remarquer dans la notice sur le loup. En effet, le style d'Isidore a quelque chose de paradoxal qui pose question. Celui-ci est en effet partagé entre le souci d'un dressage ou lissage de la langue, visant un style sec, isagogique voire télégraphique, inspiré par l'idéal d'un « néo-clacissisme sévère⁴⁶⁷ » et d'un « purisme intransigent⁴⁶⁸ », et ce que le XIII^e siècle a appelé *stylus ysidorianus* : un style synonymique qui pousse jusqu'à la virtuosité l'art de la juxtaposition comme de l'énumération, et dont on devine aisément qu'il « est à l'opposé du style 'grave, sérieux, austère'⁴⁶⁹ » prôné *en théorie* par Isidore.

En faisant entrer le monde sauvage dans le premier Livre-Monde du Moyen Âge, Isidore de Séville a donc fait, si l'on peut dire, entrer le loup dans la bergerie. En effet, la notice qui lui est dédiée témoigne d'un savoir confusément livresque et ne dénote aucune réelle proximité entre l'auteur et le monde sauvage qu'il écrit plus qu'il ne le décrit, attestant plus volontiers d'une acculturation de la bête dans la forme encyclopédique des *Etymologiae*. Cependant, l'évêque de Séville et les petites mains qui l'ont probablement secondé dans son entreprise ont produit une œuvre originale et variée, une œuvre ouverte qui n'est pas tant nourrie de contradictions que de contrastes⁴⁷⁰, riche de sa « liberté d'esprit⁴⁷¹ » en vertu de laquelle les *Etymologiae* constituent une œuvre limite, une œuvre des limites qui, dans un style tendant vers le purisme sans renier son caractère quelque peu arbitraire et sauvage, transgresse les frontières et les dissout en faisant cohabiter la pensée chrétienne et la science païenne, la culture savante et populaire, l'oralité et l'écriture. À ce titre, l'on a pu remarquer chez Isidore un rapport quasi magique au nom comme source primordiale de connaissance, doublé d'une sensibilité étonnante à la phonétique comme voie d'accès à la vérité du mot.

Ainsi Isidore a-t-il, plus ou moins consciemment, interrogé dans son écriture les frontières entre la civilisation et le sauvage, la nature et la culture. De fait, sa démarche et sa méthode consistent en une fragmentation du savoir qui a permis l'éclatement, donc une forme de libération⁴⁷² du Livre-Monde devenu Livre-Monde sauvage. Ainsi a-t-il ouvert la voie à tant d'auteurs qui ont essayé d'imiter ce Livre-Monde sauvage au Moyen Âge sans jamais l'égalier, comme si les enjeux de cette œuvre se dérobaient toujours un peu.

⁴⁶⁶ FONTAINE J., « Théorie et pratique du style chez Isidore de Séville » ...*op. cit.*, p. 73.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁶⁹ Pour l'ensemble de ces remarques, *cf. ibid.*, p. 73.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁷¹ FONTAINE J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*...*op. cit.*, tome I p. 207.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 886.

B. La tradition des Bestiaires au Moyen Âge central : de l'emprunt à l'empreinte, la lettre et l'écart

1. Vers une culture européenne du sauvage autour du « Livre-Bête » ?

De l'Espagne au Nord de l'Europe, le VII^e siècle des *Etymologiae* et du *De ordine creaturarum*⁴⁷³ a marqué une première tentative, dans une continuité pas toujours évidente avec le célèbre *Physiologus*, de faire rentrer le monde sauvage dans un livre, de le classer, de l'ordonner et de l'appivoiser en concentrant du moins les connaissances à son sujet. L'étude de la démarche isidorienne a montré par ailleurs que l'application de méthodes plus ou moins rigoureuses de transmission des savoirs n'avait rien de contradictoire, en définitive, avec ce surgissement⁴⁷⁴ propre à l'écriture encyclopédique ; et ce notamment quand elle se mêle de produire un Livre-Monde sauvage, une *collectio creaturarum* qui serait le reflet parfait de l'univers incarné, éternisé dans le geste de l'écriture.

En effet, tout l'enjeu de l'encyclopédie réside autant dans sa vision du monde que dans la vision de l'écriture⁴⁷⁵ que l'on peut y déceler en creux ; vision du langage aussi, dans la lignée d'Isidore de Séville qui, comme l'attestent les nombreux manuscrits de son œuvre produits jusqu'à la fin du Moyen Âge⁴⁷⁶, a légué à la tradition encyclopédique médiévale le poids de sa pensée étymologique. Certes, l'évêque espagnol a certes perdu de son autorité proprement « scientifique » à partir du « choc⁴⁷⁷ » provoqué dans l'Occident médiéval par la découverte du savoir arabe et de l'œuvre d'Aristote au XII^e siècle ; mais l'étymologie a continué d'exercer une influence essentielle sur la pensée médiévale, notamment au XIII^e siècle, lorsque celle-ci oscillait encore entre le néoplatonisme et la « nouvelle » philosophie naturelle récemment héritée d'Aristote⁴⁷⁸.

⁴⁷³ Éd. et trad. M. SMYTH dans *The journal of medieval latin* 21, 2011.

⁴⁷⁴ RIBEMONT B., *De natura rerum: études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 86.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 27 : « l'encyclopédisme médiéval est lié à une conception du monde et de l'écriture ».

⁴⁷⁶ VAN DEN ABEELE B., « La tradition manuscrite des Étymologies d'Isidore de Séville : pour une reprise en main du dossier », dans *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e-XV^e s.)*, CRMH 16, 2008, p. 195-205.

⁴⁷⁷ RIBEMONT B., *La Renaissance du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, Paris, H. Champion, 2002, p. 12.

⁴⁷⁸ En effet, au XII^e siècle et même encore au XIII^e siècle, la tension est restée palpable entre la permanence de la pensée symbolique traditionnelle héritée du *Physiologus* et la perception aristotélicienne de la nature qui, chose nouvelle dans la conception médiévale du monde, tend à séparer plus nettement le naturel et le surnaturel. Cf. *ibid.*, p. 30.

Ainsi Isidore est-il omniprésent dans les encyclopédies médiévales et notamment dans les parties dévolues aux animaux, lesquelles ne manquent pas de mettre en scène, par le jeu des enluminures, l'acte adamique de nomination des animaux présenté en exergue du Livre XII des *Etymologiae*. Dans cette scène fondatrice⁴⁷⁹, Adam est d'ailleurs souvent représenté avec un phylactère, ce ruban comme « signe de communication⁴⁸⁰ » que l'on retrouve par exemple dans un bestiaire du XII^e siècle conservé au sein du ms. lat. Q.v.V. 1 de la Rossiiskaia Natsionalnaia Biblioteka de Saint-Pétersbourg ou ici dans le *Bestiaire* latin d'Ashmole (XIII^e siècle) :



Figure 16 : Adam nommant les animaux
Ashmole Bestiary, Bodleian Library
MS Ashmole 1511 (Angleterre, XIII^e s.), fol. 9r⁴⁸¹.

Ici, le phylactère sert à montrer l'importance encore accordée aux noms donnés aux animaux, en même temps qu'il est signifié la parole d'Adam n'est ici guère

passagère ou fluctuante, mais qu'elle est appelée à se conserver dans l'écrit, ce qui le distingue [...] de l'animal⁴⁸².

L'on comprend ainsi mieux le lien très particulier qui unit au Moyen Âge l'écriture à l'animal et l'animal à la vérité incarnée dans l'écriture. Dans la lignée d'Isidore de Séville et du

⁴⁷⁹ MURATOVA X., « Adam donne leurs noms aux animaux. L'iconographie de la scène dans l'art du Moyen Âge : les manuscrits des bestiaires enluminés du 12 et du 13 siècles », dans *Studi Medievali* 18, 2, décembre 1977, p. 367-394.

⁴⁸⁰ GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen âge*, tome II *Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 230.

⁴⁸¹ Image accessible en ligne sur <http://bestiary.ca/manuscripts/manu556.htm> (© Copyright 2003 Bodleian Library, Oxford University et pour le site consulté, Copyright David Badke © 2002-2008).

⁴⁸² HECK C. et CORDONNIER R., *Le Bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 49.

Physiologus, le « Livre-bête » à l'origine de la tradition des Bestiaires se veut agent de vérité, vérité métaphysique fondée sur l'interprétation littéraire de la *physica* ou monde sensible. C'est le principe de base de la pensée symbolique et le fondement de la perception du monde qui a prévalu jusqu'au XII^e siècle, avant que la découverte de l'aristotélisme et les avancées de la science arabe ne remettent lentement en question cette conception de l'univers. Celle-ci s'est alors enrichie progressivement mais en son cœur, le monde animal est toujours resté « un monde plein de signes et de songes⁴⁸³ » ; un monde qui demeure un mystère même aux yeux du lecteur moderne et « tour à tour nous intrigue, nous séduit et nous invite au rêve⁴⁸⁴ ». Dans le livre-Bête comme « vaste théâtre du monde⁴⁸⁵ », l'animal fonctionne avant tout comme instrument de connaissance du monde et de l'humanité ; plus encore, il est un « marqueur de frontières et de cette d'humanité⁴⁸⁶ problématique, un miroir de l'homme et de ses vérités cachées.

Pour autant, le manuscrit lui-même n'est-il pas avant tout un objet animal, un « Livre-Bête », tout comme l'encyclopédie constitue un « Livre-Monde » ? Tout manuscrit n'est-il pas d'abord un « livre de bêtes » ? En effet, outre le support de l'écriture fait de parchemin et les reliures de cuir agrémentées de nerfs issus de boyaux, les différents instruments qui permettent sa réalisation sont au Moyen Âge presque tous issus du monde animal :

manches d'instruments en os ou en ivoire ; poils d'écureuil, de castor, de martre ou de blaireau pour confectionner l'extrémité des pinceaux fins ; poils d'oreilles de bœuf pour celle des gros pinceaux ; soies de porc ou de sanglier pour fabriquer les indispensables brosses ; dents de loup pour polir les fonds d'or ; patte de lièvre pour lisser soigneusement la page enluminée⁴⁸⁷.

Qui eût cru que même le loup participerait de cet étonnant bestiaire présidant à la réalisation du manuscrit médiéval, et plus encore du manuscrit enluminé ? En effet, l'on ne peut omettre de songer aux « différents produits tirés du monde animal que l'on utilise pour peindre, vernir, polir, coller et protéger⁴⁸⁸ » l'œuvre manuscrite. L'on songe notamment aux os de bovins broyés et calcinés pour obtenir un pigment noir, mais aussi aux liants d'origine animale utilisés pour « faire adhérer la peinture à la surface du parchemin et pour pouvoir superposer plusieurs couches de couleurs⁴⁸⁹ » : « lait, caséine, blanc d'œuf, cire, miel, graisses,

⁴⁸³ PASTOUREAU M., *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 19.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸⁵ HECK C. et CORDONNIER R., *Le bestiaire médiéval...op. cit.*, p. 10.

⁴⁸⁶ Pour ces deux qualificatifs, *Ibid.*, p. 10.

⁴⁸⁷ PASTOUREAU M., *Bestiaires du Moyen Âge ...op. cit.*, p. 36.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 37.

huiles, urines [...], sucs et déjections diverses⁴⁹⁰ ». Michel Pastoureau précise en outre que les colles et les vernis sont également « fabriqués à partir d'arêtes de poisson, de bois de cervidés, de peau de lièvre et d'os de porc⁴⁹¹ ». En effet, les animaux domestiques et sauvages font partie intégrante du livre médiéval, accompagnant le scribe et le peintre dans une intimité complexe et tactile, dissimulés dans chaque recoin du manuscrit, dans sa forme, ses matériaux et les détails de sa conception : « Tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du livre, la matière animale est présente partout⁴⁹² ».

En effet, non content d'être constitué à partir de l'animalité, quelque soit sa nature le livre médiéval est rempli d'animaux et notamment de bêtes sauvages : celles-ci courent dans ses marges comme dans un exutoire formidable où les *ferae* retrouvent une liberté picturale intéressante. Dans la *Charte Pilkington*, « concession de libre garenne accordée par le roi Edouard Ier d'Angleterre à Roger de Pilkington et ses héritiers⁴⁹³ » un bestiaire turbulent « aussi varié que pittoresque⁴⁹⁴ » se balade sur les marges, en prise directe avec le texte :



**Figure 17 : extrait de *Pilkington Charter*
Cambridge, Fitzwilliam Museum
MS Bradfer-Lawrence 51 (1291)⁴⁹⁵.**

Liberté du texte laïque contre la représentation chrétienne moins « libérale » de l'animal ? Sans tomber dans le piège de préjugés catégoriques, intéressons-nous du moins, en regard de ce premier exemple, aux scènes héritées de la Genèse et traditionnellement représentées dans les Bestiaires. Au sein de ces « livres de bêtes », les animaux sauvages

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹³ HECK C. et CORDONNIER R., *Le bestiaire médiéval...op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁵ Ms. 46-1980, *Free Warren Charter* : image accessible en ligne sur <http://www.bridgemanartondemand.com/image/846922/ms-46-1980-free-warren-charter-grant-of-game-rights-by-edward-i-to-roger-de-pilkington-1291> (© Bridgeman Art Library).

apparaissent plus volontiers dans des cases ou dans les morceaux d'un étonnant puzzle⁴⁹⁶ où chacun est invité à occuper une place bien précise dans le manuscrit : c'est le cas dans la majorité des représentations de l'Arche de Noé par exemple, quoi qu'on retrouve cette même idée dans d'autres scènes incontournables de l'iconographie des livres-bêtes, telles que la création des animaux ou leur nomination par Adam :



Figure 18 : Création des animaux terrestres
Ashmole Bestiary, Bodleian Library
 MS Ashmole 1511 (Angleterre, XIII^e s.) fol. 6 v⁴⁹⁷.

Mais qu'en est-il de l'écriture à proprement parler du « Livre-bête » en ces XII^e et XIII^e siècles, où le « désir profond d'écrire la nature⁴⁹⁸ » s'inscrit dans un contexte où « le monde se mesure à l'aune du livre, de l'écriture⁴⁹⁹ » ? Dans une dynamique où l'élan vers la nature au XII^e siècle fut avant tout livresque⁵⁰⁰, il pourrait être éclairant de mesurer l'écart entre l'écriture encyclopédique héritée d'Isidore de Séville et celle des Bestiaires qui ont fleuri en France et Angleterre à partir du XII^e siècle.

⁴⁹⁶ RIBÉMONT B., *De natura rerum...op. cit.*, p. 433.

⁴⁹⁷ Image accessible en ligne sur <http://bestiary.ca/manuscripts/manu556.htm> (© Copyright 2003 Bodleian Library, Oxford University et pour le site également consulté, copyright by David Badke © 2002-2008).

⁴⁹⁸ Cf. RIBÉMONT B., *La naissance du XII^e siècle et l'encyclopédisme...op. cit.*, p. 12.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁰ Dans *ibid.*, p. 9, Bernard RIBÉMONT parle à ce propos d'un « élan vers la découverte de la nature » au XII^e siècle, mais une « nature livresque, appuyée sur les textes des anciens, les *auctores*, mais portées par les Modernes, les arabes en particulier ».

Selon Michel Pastoureau, il est « impossible d'étudier les bestiaires latins du Moyen Âge sans étudier les encyclopédies⁵⁰¹ » : en effet, tous deux dérivent d'une même tradition de transmission du savoir héritée de l'Antiquité, où se croisent les *auctoritates* païennes, Solin et Pline l'Ancien en tête, et les docteurs de l'Eglise à l'origine de la lignée du *Physiologus*, notamment Ambroise et Augustin. De fait, si dans son souci affiché d'« organiser le monde et le savoir permettant d'appréhender celui-ci⁵⁰² », l'écriture encyclopédique tend à évoluer au XII^e siècle et plus encore au XIII^e vers une « naturalisation » du regard porté sur le monde sauvage, les *Bestiaires* de la même époque mettent plus volontiers en avant « l'association entre nature naturelle et nature surnaturelle⁵⁰³ ». En effet, ils portent la marque d'un constant va-et-vient entre la permanence de la pensée symbolique et une réelle curiosité à l'égard de la faune sauvage, manifeste dans la splendeur des enluminures représentant les animaux.

Entre le Livre-monde sauvage que l'encyclopédie médiévale nous donne à fantasmer et ce Livre-Bête que représente le Bestiaire, se profilent deux cheminements sur le sentier de l'écriture ; deux rapports au sauvage, différents bien qu'inextricables. Pour preuve, ils ont participé également à la constitution du patrimoine littéraire au Moyen Âge. Dans cette quête effrénée du livre capable de contenir le monde sauvage et de l'appivoiser, quelle place le loup a-t-il tenu, au cœur de cette tension entre le didactisme du discours auctorial et l'émergence d'un nouveau discours sur la nature qui a fait lentement son apparition au XII^e siècle ? Quelle est la vérité du sauvage dans cette écriture dédoublée, entre Livre-Monde et Livre-Bête, sans cesse tiraillée entre la nécessité d'une cohérence et sa propre variabilité⁵⁰⁴ ?

2. Le Physiologue et le loup

Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas ? Quid ibi immundae simiae ? quid feri leones ? quid monstruosi centauri ? quid semihomines ? quid maculosae tigrides ? quid milites pugnantes ? quid venatores tubicinantes ? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam ; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo ! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum ?

[BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia* XII, 29⁵⁰⁵.]

⁵⁰¹ Cf. PASTOUREAU M., *Bestiaires du Moyen Âge...op. cit.*, p. 28.

⁵⁰² RIBEMONT B., *La naissance du XII^e me siècle et l'encyclopédie...op. cit.*, p. 32.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 44. Sur la variabilité du discours encyclopédique, cf. *infra.*, « Première Partie » p. 105, l'image du « tissu vivant » que constituent par exemples les *Etymologiae*.

⁵⁰⁵ Texte en ligne sur <http://www.binetti.ru/bernardus/14.shtml>.

Dans cette célèbre lettre adressée à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, Bernard de Clairvaux dénonce la profusion des décors animaliers dans les églises romanes, ce bestiaire sculpté indissociable de celui qu'il nous appartient de lire dans les manuscrits des XII^e et XIII^e siècles. Mais cette accusation ne prouve-t-elle pas toute l'importance prise par les bêtes fauves dans l'imaginaire des hommes du XII^e siècle ?

L'invasion du sauvage dans la sphère culturelle était pourtant déjà acquise au II^e siècle, avec la parution à Alexandrie des premières collections du *Physiologus*. Dans ce texte fondateur de la perception chrétienne de l'animal, s'opère une première synthèse des connaissances des Anciens et de l'exégèse chrétienne. Mais le *Physiologus* n'en demeure pas moins un « texte bicéphale⁵⁰⁶ » dont la structure binaire⁵⁰⁷ est caractéristique de la mentalité symbolique en vertu de laquelle la nature animale n'existe dans l'écriture que « parce qu'elle exprime une réalité spirituelle et peut servir de modèle moral pour le Chrétien⁵⁰⁸ ». Dans la troisième collection du recueil, qui daterait du X^e ou du XII^e siècle, cet « interprète de la nature » qu'est le Physiologue, ce « sage qui sait articuler le visible et l'invisible⁵⁰⁹ » met en garde contre le loup, faux prophète contre lequel la plus grande prudence est recommandée⁵¹⁰. En raison de la duplicité qui le caractérise, l'animal est assimilé au Démon et par là même aux hérétiques, dont on sait qu'ils sont les faux prophètes par excellence dans la tradition testamentaire et plus encore à l'époque des premières croisades :

leur [les hérétiques] cœur est comme un *loup rapace* qui s'empare des gens simples et détruit leur âme.

[*Physiologus*, troisième collection, p. 294.]

« Mais que signifient dans vos cloîtres, là où les religieux font leurs lectures, ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs? A quoi bon, dans ces endroits, ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi-hommes, ces tigres bariolés, ces soldats qui combattent et ces chasseurs qui donnent du cor? Ici on y voit une seule tête pour plusieurs corps ou un seul corps pour plusieurs têtes : là c'est un quadrupède ayant une queue de serpent et plus loin c'est un poisson avec une tête de quadrupède. Tantôt on voit un monstre qui est cheval par devant et chèvre par derrière, ou qui a la tête d'un animal à cornes et le derrière d'un cheval. Enfin le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans des manuscrits, et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu. Grand Dieu ! si on n'a pas de honte de pareilles frivolités, on devrait au moins regretter ce qu'elles coûtent. » (trad. en ligne sur http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/bernard/tome02/guillaume/guillaume.htm#_Toc54096698).

⁵⁰⁶ *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, éd. bilingue A Zucker, éd., Grenoble, J. Millon, 2004, « Introduction », p. 19.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 10 : « la première partie est descriptive et présente un animal à travers un trait caractéristique, ou plutôt une conduite particulière, appelée « nature » de l'animal ; la seconde est interprétative et traduit la réalité zoologique en réalité spirituelle ». Puis, p. 11 : « les chapitres se présentent comme une succession de diptyques, répétant la même structure binaire (nature animale / symbole théologique ou moral).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹⁰ *Ibid.*, Commentaire du chapitre, p. 296 : « L'évocation du loup est en fait l'occasion d'un appel à la prudence du type de celui qu'un prédicateur pouvait adresser à ses paroissiens. »

L'on est ici très proche de la célèbre formule de Matthieu à l'origine de la tradition chrétienne du *lupus rapax* (« Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces⁵¹¹ ») et présentée en exergue du chapitre. D'ailleurs, celui-ci est tissé de citations choisies qui forment la maille de cette notice en deux parties, dont l'une présente le loup comme faux prophète et l'autre met l'accent sur sa fourberie. Ainsi, c'est entre deux citations, l'une tirée de Matthieu et l'autre de Basile le Grand⁵¹², que le loup se voit dépeint par le Physiologue (« Le Physiologue a dit du loup ») en gueule « gueule d'enfer », si souvent représentée dans le bestiaire sculpté⁵¹³ du fait de son importance du point de vue de l'eschatologie :

il vient pour s'emparer d'une bête dans un troupeau de moutons, avec la
bouche grande ouverte

[*Physiologus*, troisième collection, p. 294.]

Après quoi, la seconde partie de la notice met en avant la fourberie de l'animal à travers la mise en scène d'une rencontre hasardeuse avec le prédateur, rencontre par ailleurs amenée à devenir un motif obsédant des Bestiaires :

lorsqu'il rencontre un homme, il fait mine de boiter, alors qu'il n'a pas la
moindre blessure à la patte ; son cœur est *fourbe* et ne pense qu'à la rapine.

[*Physiologus*, troisième collection, p. 295.]

Héritée de la tradition ésopique, cette « nature » du loup est complétée par un commentaire de saint Basile, avec toujours cette formule : « Saint Basile a dit : Tels sont hommes rusés et trompeurs ». Celle-ci donne ainsi l'impression d'une polyphonie à l'œuvre, d'un concert où l'on chante « à plusieurs voix d'hommes, son savoir, sa culture, son être, son âme et son salut⁵¹⁴ » et où se répète inlassablement la façon dont le loup incarne les péchés capitaux ; avec en tête l'avarice, la gourmandise, l'envie et la paresse. En vertu de pareil *consensus*, le loup symbolise, notamment à travers la figure de l'hérétique ou du Démon, tout ce qui est doit être craint, haï et détruit.

Si l'article consacré au loup n'est pas le plus remarquable de cette *collectio creaturarum* qu'est le *Physiologus*, il est cependant significatif de la double visée

⁵¹¹ *Vulgate* de SAINT JEROME DE STRIDON, *Matthaeum*, 7, 15 : « Gardez-vous des faux prophètes. Ils viennent à vous en vêtements de brebis, mais au-dedans ce sont des loups ravisseurs ».

⁵¹² *Physiologos* : *le bestiaire des bestiaires...op. cit.*, p. 294 : « Basile le Grand a dit : 'Tels sont les hérétiques' ».

⁵¹³ Cf. par exemple la console Est de l'église de Saint-Pierre d'Aulnay de Saintonge, datant du XII^e siècle, ou la « bouche d'enfer » figurant au tympan de Sainte-Foy de Conques, datée de la même époque. Ces représentations se trouvent par ailleurs commentées par J. BENTON REBOLD dans *Bestiaire médiéval : les animaux dans l'art du Moyen âge*, Paris, Abbeville, 1992, p. 59-61.

⁵¹⁴ RIBEMONT B., *La Renaissance du XII^e siècle et l'encycloédie disme...op. cit.*, p. 10.

intertextuelle et morale de la *physiologia* qui se situe au fondement de la pensée symbolique médiévale et de l'écriture des *Bestiaires*.

3. Les natures du loup dans les Bestiaires et l'évolution du genre au XIII^e siècle

Héritiers directs ou simples traductions du *Physiologus*, les Bestiaires des XII^e et XIII^e siècles s'en remettent ainsi, pour la plupart, à son autorité ainsi qu'à celle des Anciens⁵¹⁵, suivant la même ligne directrice que le *Bestiarum vocabulum* d'Alexandrie :

Les Bestiaires, quoiqu'ils nous donnent le meilleur aperçu sur les conceptions médiévales de l'histoire naturelle au Moyen Âge, se soucient autant d'allégorie que des animaux eux-mêmes, ces derniers devenant prétexte à une volonté d'édification morale des humains⁵¹⁶.

Dans cette perspective, le loup s'impose comme d'autres *ferae* par son potentiel polysémique, s'offrant à nos yeux dans diverses postures révélatrices de messages complexes et différents, mais propres à cette bête « constamment dépassée par la vérité qu'elle sert⁵¹⁷ ». En effet, les vérités du monde sauvage sont des « vérités » mouvantes, qui se modifient selon la perspective adoptée par les auteurs qui les reçoivent. Dans un premiers temps, l'on s'attachera donc à cerner les motifs obsédants attachés au loup dans un échantillon de Bestiaires, non sans remarquer au passage les absences remarquables du loup chez des auteurs pourtant canoniques : ainsi le loup est-il absent dans l'œuvre de Philippe de Taon (1121), auteur du premier « Livre-Bête » en français et sous la plume duquel est apparu pour la première fois le mot « bestiaire⁵¹⁸ », ainsi que dans celle de Guillaume le Clerc (vers 1210).

En raison de leur longueur et leur richesse, nous considérerons donc ici le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais (1180-1206⁵¹⁹) ainsi que la version longue qui lui a été attribuée, datée de la seconde moitié du XIII^e siècle. Pour sa brièveté au contraire, nous relirons aussi le *Bestiaire de Cambrai* (vers 1260) ainsi que le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival (milieu du XIII^e siècle) et son héritier, le *Bestiaire d'Amour rimé*, pour leur originalité. Enfin, nous avons choisi d'étudier le *Bestiaire d'Aberdeen*⁵²⁰, en raison de sa complétude et de la précision de

⁵¹⁵ BENTON REBOLD J., *Bestiaire médiéval...op. cit.*, p. 67 : « ainsi a-t-on pu croire à une immense crédulité des hommes du Moyen Âge, qui n'était en fait que la croyance en l'autorité des Anciens ».

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁵¹⁷ VOISENET J., *Bêtes et hommes dans le Monde médiéval. Le Bestiaire Des Clercs Du Vème au XIIème Siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 413.

⁵¹⁸ Etant donné l'importance accordée aux mots dans cette tradition, nous ne pouvons omettre ce détail.

⁵¹⁹ BAKER C., *Le Bestiaire : version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, Paris, H. Champion, 2010, « Introduction », p. 16.

⁵²⁰ Manuscrit consultable en ligne sur <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.hti>. Pour plus d'information, cf. *The Aberdeen Bestiary Project*, sur ce même site.

ses notices. Dans ces quelques textes, nous avons pu relever plusieurs natures récurrentes du loup, ainsi que les jeux d'interprétation qu'elles ont suscitées chez leurs auteurs, regroupés dans un tableau récapitulatif reproduit en annexe⁵²¹, et à partir duquel l'on peut voir différents éléments se dégager pour nous aider à mieux cerner la perception du loup véhiculée par les Bestiaires, ainsi que le rapport problématique que ces textes ont pu entretenir avec la matière sauvage.

Le *Bestiaire d'Aberdeen* s'impose d'emblée comme le plus complet tant du point de vue du contenu que de la glose. Lui aussi rédigé en latin, il reste ainsi très proche des propos d'Isidore de Séville au sujet du loup ; mais surtout, le *Bestiaire d'Aberdeen* propose une interprétation allégorique quasi systématique des natures présentées en première partie. Il apparaît ainsi que celles-ci n'existent dans le geste de l'écriture que dans le but d'un dévoilement, dévoilement auquel œuvraient déjà le Physiologue et Isidore. La visée du bestiaire est en effet de révéler le sens caché de la *personnalité*⁵²² des animaux pour donner une signification à leur existence, ce que Pierre de Beauvais ne manque pas de préciser : « Li leus senefie li deables », souligne-t-il dans la partie interprétative de la notice consacrée à cet animal, laquelle suit communément l'énumération des différentes natures relevées : « par allegorie couvient les sens dire : Par le leus entendons li deable⁵²³ ». Rien de très original dans ce bestiaire en langue vernaculaire, si ce n'est que ce travail exégétique, lorsqu'il n'est pas détourné par des auteurs tels que Richard de Fournival ou celui du *Bestiaire d'amour rimé* en analyse amoureuse, tend quelque peu à se perdre dans l'évolution du genre. En effet, de la version courte à la version longue du *Bestiaire* attribuée elle aussi à Pierre de Beauvais, la part de l'exégèse s'est considérablement réduite : ainsi l'anecdote concernant le soin pris par la louve de chasser loin de la lovière ou couchent ses petits n'est-elle plus glosée dans la deuxième version du texte, de même que le fait que la puissance du loup se concentre sur l'avant du corps et se perde à l'arrière⁵²⁴. Par ailleurs, la seconde partie de la notice dans la version longue n'est plus qu'une sorte de collage de l'interprétation systématique de la version courte. Celle-ci reprenait en effet scrupuleusement, point par point, presque chaque nature énoncée en première partie pour en fournir une interprétation théologique. Dans la version longue au contraire, l'on sent comme un décalage entre les différentes caractéristiques du loup (anatomie disharmonieuse, manque de souplesse, reproduction et éducation des petits,

⁵²¹ Cf. VOLUME II, ANNEXE III : « LES NATURES DU LOUP D'APRES QUELQUES BESTIAIRES DES XII^E ET XIII^E SIECLES ».

⁵²² Référence à ELIEN DE PRENESTE.

⁵²³ PIERRE DE BEAUVAIS, *Le Bestiaire*, éd. courte G. R. Mermier, Paris, A. G. Nizet, 1977, p. 90.

⁵²⁴ En effet, le train arrière du loup est très bas, contrairement au chien, ce qui peut donner l'impression d'une espèce de nonchalance dans sa démarche.

prudence à la chasse automutilation et regard hypnotique) et l'interprétation qui en est donnée dans un second temps :

Nos estiemes en la poesté del Diable ançois que Nostre Sires nos rachatast, et aviemes perdu lumierre et la vois dou crier ; car Dex ne nos ooit mie por nos pechiés, ne n'apelions nul de ses sains en aïe. Pus que Dex li pieus nos envoia son Fil, deposesames par baptesme l'anchien home, don nos fu lumierre rendue clere et restinchelans et vois por crier ; et lors ferimes nos les pieres de l'une main en l'autre ; c'est que nos proions les sains qu'ils nos oient et nos aident envers Deu Nostre Segnor, que nos puisson deservir sa gloire.

[*Le Bestiaire, version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, p. 225.]

Cette glose n'est en réalité qu'une troncature de celle proposée par Pierre de Beauvais dans la version courte ; de fait, elle n'entretient plus avec la notice sur le loup qu'un lien fortement distendu. En effet, tandis que la première version était régie par l'expression « li leus senefie / « ce que li leus...ce est que », l'animal est ici tapi dans l'ombre de l'exégèse. Certes, l'on reconnaît sans trop de mal la croyance dans le pouvoir hypnotique du loup (« aviemes perdu lumierre et la vois dou crier ») ainsi que l'issue heureuse de la rencontre décidée par le Sauveur (« nos fu lumierre rendue clere et restinchelans et vois por crier ») ; mais la dernière partie de la glose, héritée d'une célèbre formule d'Ambroise⁵²⁵, arrive de façon quelque peu abrupte pour qui n'a pas connaissance de la version courte. En effet, la référence finale aux pierres assimilées aux saints consiste en une simple réduction d'un passage plus développé et surtout plus cohérent figurant dans la version courte :

Li hons a qui li leus tot sa force toute de crier quant il le voit, il pert l'aide d'aucun qui loinz est, donc meste li hons ses dras a ses piez, si les desflout et fiere II pierres en ses II mains, adonc toudra au leu sa forche et son hardement et fuira et cil remandra seurs [...] Par les pierres qu'il fiert d'une main en autre, entendons les apostres et les autres sains, Nostre Seignor meismes.

[PIERRE DE BEAUVAIS, *Le Bestiaire*, notice XXXVI, p. 90.]

Sans aller chercher dans ce décalage quelque ensauvagement de la glose devenue discours échappé ou « discours qui s'échappe⁵²⁶ » dont parle Alain Rey, l'on remarquera que l'interprétation allégorique du loup évolue dans la seconde moitié du XIII^e siècle ; non pas tant vers une correspondance toujours plus étroite entre le discours sur la nature et celui sur la surnature⁵²⁷ comme l'a affirmé Craig Baker, mais plutôt vers une simplification voire une modernisation de la glose⁵²⁸. En effet, le motif essentiel du regard hypnotique, lequel ne figure que dans la seconde partie – exégétique – de la version courte,

⁵²⁵ « Si le loup menace de bondir sur toi, tu saisis une pierre, il s'enfuit. Ta pierre, c'est le Christ. Si tu te réfugies dans le Christ, il ne pourra plus te faire peur.

⁵²⁶ REY A., *Miroirs du monde une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007, p. 14.

⁵²⁷ BAKER C., *Le Bestiaire : version longue...op. cit.*, p. 40.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 41.

passé par exemple dans la version longue au rang de « nature » du loup. Ainsi gagne-t-il une sorte d'autonomie symptomatique : en effet, le passage qui le concerne trouve cette fois sa place dans la première partie de la notice et ne reçoit ensuite aucune interprétation allégorique dans la seconde partie. Tout se passe donc comme si le lecteur était amené à restituer lui-même la glose désormais bien connue⁵²⁹, à moins qu'il ne choisisse lui-même de s'en passer pour se contenter de goûter cette frissonnante anecdote.

Contrairement à son prétendu caractère figé, désuet et répétitif, le genre du bestiaire a donc su se renouveler dans la seconde moitié du XII^e siècle pour se laisser aller un peu plus à la matière sauvage qui lui a donné forme et consistance. De plus, cette évolution implique davantage le public pour lui proposer un cheminement individuel⁵³⁰ sur la voie du salut et du plaisir d'apprendre.

4. Leitmotivs du loup : la parole et l'écrit, le souffle sauvage

Une fois encore, le traitement de ce motif étonnant que constitue le regard hypnotique⁵³¹ révèle son caractère essentiel. En effet, il se trouve au cœur même de notre sujet d'étude en ce qu'il trahit l'affinité du loup avec la question du langage humain dans les consciences médiévales. Dans cette perspective, l'on ne s'étonnera guère de constater, à partir du tableau constitué en amont, que ce leitmotiv constitue avec l'automutilation l'une des deux natures du loup les plus souvent reprises par les auteurs et traducteurs de bestiaires. Avec *Bestiaire de Cambrai*, dont la brièveté significative atteste un choix original d'évacuer des interprétations didactiques⁵³², l'on constate que lorsqu'il ne s'agit de retenir que deux natures, le choix se porte d'une part sur le pouvoir paralysant du regard du loup et d'autre part sur sa tendance à se mordre la patte lorsqu'il a fait du bruit pendant la chasse :

La nature dou leu si est que, quant il voit premiers .i. home anchois que li
hons le voie, li hons en pert de se forche et de se vois et converso. Et quant
il effosse par nuit et il passe et fait noise au passer, il mort sen piet.

[*Bestiaire de Cambrai*, notice 26, p. 76.]

Quel est le sens de pareille sélection ? L'on pourrait penser qu'il s'agit là d'un signe de fidélité à la tradition, le regard hypnotique du loup ayant été déjà largement relevé depuis

⁵²⁹ Voir à réciter pour lui-même la formule d'Ambroise ?

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 44-47.

⁵³¹ Notons d'ailleurs que cette prépondérance se vérifiera aisément dans l'étude iconographique.

⁵³² Sauf dans les notices 9 et 32, respectivement consacrées à la grue et au lion. Cf. KOSTA-THEFAINE J.-F., *Le bestiaire de Cambrai : 1260*, éd. Jean-François Kosta-Théfaine, Rouen, C. Chomant (coll. « Textes anciens »), 2009, « Introduction », p. 15.

Pline l’Ancien, puis relayé au Moyen Âge par Isidore de Séville ; mais l’on se rend compte également qu’une fois de plus, le motif de l’automutilation échappe à la règle. En effet, celui-ci ne figure ni dans les *Etymologiae* ni dans le *Physiologus* où il est certes question d’un boitillement du loup mais pas d’autopunition. Au contraire, « le Physiologue dit » que le loup qui boîte joue en réalité la comédie⁵³³. Par ailleurs, l’on pourrait postuler que ces deux natures jouissent d’un potentiel allégorique fort, ce qui est indéniablement le cas concernant le regard paralysant ; c’est d’ailleurs ce qu’a pu le démontrer l’étude du Bestiaire de Pierre de Beauvais et c’est aussi ce que l’on observe chez Richard de Fournival :

qant il a amour entre aus deus, si li um puet perchevoir par le femme meisme premerains qu’ele l’aint, et qu’il sache tant qu’il li fache reconnoistre, elle a puis perdu le hardement d’escondire. Mais pour che que je ne me poi tenir ne souffrir de vos dire mon corage avant que je seusse riens del vostre, m’aviés vous eskievé. Che vous ai jou oï dire aucune fois, et puis que je fui premerains veüs, selonc le nature du leu, j’en dui bien perdre le vois.

[RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d’Amour*, p. 162-164⁵³⁴.]

Comme le résume Jean Bichon, « Le loup, c’est la dame. Richard a été ‘vu’ le premier, parce qu’il a eu l’imprudence de montrer son cœur en avouant son amour. Il a donc perdu sa voix.⁵³⁵ ». L’assimilation de l’amant à l’homme étourdi par le pouvoir du sauvage ainsi que l’analogie entre la femme inaccessible et ce loup « magique », incarnation du sauvage et de l’altérité, sont en effets très riches, allant même jusqu’à préfigurer peut-être le mal-être à venir dans l’univers courtois.

Cependant, en ce qui concerne le motif de l’automutilation et conformément au mouvement d’« assouplissement des conventions génériques du genre⁵³⁶ », Richard de Fournival est le seul à persévérer dans l’exégèse, exégèse courtoise et non théologique ni moralisante ; ce qui invalide aussi l’hypothèse selon laquelle ces deux motifs auraient été retenu en raison de leur seul potentiel exégétique :

si est que s’ele va si *avant de parole* que li hom s’aperchoive qu’ele l’aint, tout aussi que li leus se venge par se bouche de son pié set ele trop bien par *forche de parole* racouvrir et ramanteler chou que ele a trop avant alé ; car volentiers veut savoir d’autrui che que ele ne veut mie que on sache de li, et d’omme q’ele cuide qu’i l’aint, se set ele tres fierement warder.

[RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d’Amour*, p. 168-70.]

⁵³³ Rappelons la citation tirée de la troisième collection dans *Physiologos : le bestiaire des bestiaires...op. cit.*, p. 295 : « lorsqu’il rencontre un homme, il fait mine de boiter, alors qu’il n’a pas la moindre blessure à la patte ; son cœur est fourbe et ne pense qu’à la rapine. »

⁵³⁴ RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d’amour et La Response du bestiaire*, éd. G. Bianciotto, Paris, H. Champion, 2009.

⁵³⁵ BICHON J., *L’animal dans la littérature des XIIème et XIIIème siècles*, Lille, Service de reproduction des thèses de l’Université, 1976, p. 722.

⁵³⁶ BAKER C., *Le Bestiaire : version longue...op. cit.*, p. 49.

Là se trouve la clé de la fascination des auteurs médiévaux pour ces deux *leitmotifs* du loup, entre péché de langue et silence imposé : en effet, le loup entretenant un rapport étroit avec la parole et la voix, avec le souffle même dans l’imaginaire médiéval, ceci fait de lui le réceptacle privilégié d’un questionnement sur la bonne ou la mauvaise parole, la parole séductrice, celle qui *ravit*⁵³⁷. Comme on l’a vu avec la contre-figure de saint Blaise, le loup lie et noue les gorges⁵³⁸, et le *Bestiaire d’Amour rimé* illustre à ce titre le dicton selon lequel celui qui est enrôlé a vu le loup :

Sui je enroés ? Pour quoy ?
 [...] se li leus premierement
 Le [l’hons] puet veoir, ains que ve s
 Soit de l’omme n’aperçe s ,
 L’omme convient a enroër.
 [*Bestiaire d’Amour rimé*, v. 251-9 p. 11.]

Le loup est bel et bien un agent de parole, celui qui donne et qui reprend la faculté de parler, celui qui à loisir peut mentir ou dire la vérité :

et puis que je fui premerains veüs, selonc le nature du leu, j’en dui bien perdre
 le vois. *C’est une raisons par coi chis escriis n’est mie fais en chantant, mais
 en contant.*

[RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d’Amour*, p. 164.]

L’on remarque ici que l’écriture vient au secours de la parole empêchée pour faire en sorte que le poète ne meure pas sous le coup du sort jeté par le loup ; autrement dit qu’il ne cesse point encore de parler. Pour autant, si Richard ne cesse de clamer son mutisme, le leitmotiv de la rencontre hypnotique avec le loup – entendons, la dame – le rend très prolix : en effet, celui-ci revient sans cesse dessus dans le cours du *Bestiaire*, le thème étant repris dès le paragraphe suivant, alors qu’il est question du cygne et non du loup :

car tres dont deusse je bien avoir le vois perdue que le leus me vit
 premerains, c’est-à-dire que je reconuit que je vous amoie
 [RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d’Amour*, p. 166.]

Dans sa *Réponse* la dame revient d’ailleurs à son tour sur ce thème avec une insistance peu commune :

Car aussi que vous m’avés dit du leu, que se nature si est tele que se li hom
 le voit premierement que li leus sui, il pert sa forche et son hardement, et se
 li leus voit l’omme premiers, li hom en devient esreués et en pert aussi
 comme le parole, je doi bien dire que je fui premierement veue de vous, que
 je doi bien tout par cesti raison apeler leu. Car je puis mauvairement dire

⁵³⁷ Cf. l’étymologie supposée du nom « loup », par exemple dans *Le Bestiaire : version longue...op. cit.*, p. 225 : « D’une beste qui est apelee leus Physiologes nos dist que leus, cis mos, vient de ‘ravisement’ ».

⁵³⁸ Celui qui les dénoue et rend la parole aux hommes n’est autre que Saint Blaise, qui tient son nom du loup mais a également le pouvoir de guérir les gorges malades.

cose qui puist contrester a vous ; et pour che puis je bien dire que je de vous
ai esté veue premiers, dont je me doi bien warder de vous, se je sui sage.
[RICHARD DE FOURNIVAL, *Réponse au Bestiaire d'Amour*, p. 284-6.]

Les deux amants se livrent ainsi à une lutte sans merci au cours de laquelle chacun accuse l'autre d'être un loup et de lui avoir coupé la parole : pour autant, ce thème la parole empêchée ne débouche-t-il pas sur une impressionnante joute *verbale* ? Dans cette bataille, la dame aura le dernier mot, signe peut-être qu'en dépit de ses dires (« Je de vous ai esté veue premiers, aussi comme devant a esté dit de le nature du leu⁵³⁹ »), c'est bien elle, le loup qui a vu Richard en premier, lui ôtant par là-même sa voix et sa puissance évocatrice.

Cette dialectique entre parole, écriture et sauvagerie a donc éminemment marqué les auteurs des bestiaires, ainsi que les peintres qui ont enluminé leurs textes. Mais lorsque la parole n'est plus possible et que l'écriture devient difficile, c'est l'image qui vient au secours de l'expression littéraire, formant ainsi un rempart contre le silence allié au caractère sauvage du loup. À moins qu'elle ne lui offre un réceptacle inespéré, une voie d'accès privilégiée et inattendue dans la sphère de l'écriture ?

5. L'empreinte du loup sur la page manuscrite

Écrire, c'est aussi tracer des lettres, les dessiner ou les peindre. Dans cette dialectique entre parole et silence, parole chantée (*cantant*) et parole écrite (*contant*), la représentation d'Adam armé de son précieux phylactère pour nommer les animaux⁵⁴⁰ synthétise la tension qui existe dans tout bestiaire entre l'animalité, l'image, l'écriture et la parole. Pour preuve de la relation inédite qui unit ces éléments dans le genre du « Livre-Bête », notons que sur les dix-sept manuscrits du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, quatorze sont richement enluminés et le quinzième aurait dû l'être ; mais les espaces laissés par le copiste à l'attention du peintre sont hélas restés vides. D'ailleurs, la profusion des enluminures ne vient-elle pas au secours de ceux qui ne maîtrisent pas tous les secrets de l'écriture ?

Grâce à l'image, le manuscrit s'adresse à tous, le langage de l'image venant résoudre les silences mystérieux de l'écriture dans l'esprit des *illitterati*. L'enluminure semble ainsi se placer à la charnière de l'écriture et de la parole vivante, palliant les manques de l'une pour sublimer le pouvoir de l'autre. Selon David Olson, l'alliance des mots et de l'image va même

⁵³⁹ RICHARD DE FOURNIVAL, *éons e au Bestiaire d'Amour*, p. 288.

⁵⁴⁰ Cf. *infra.*, « Première Partie », p. 108.

jusqu'à susciter « une épiphanie, une révélation⁵⁴¹ » dans l'esprit du lecteur. L'image mettrait-elle en contact étroit le loup, le sauvage et le destinataire du Livre-Bête ? D'ailleurs, quelle image du loup et de sa sauvagerie les bestiaires ont-ils transmis à la postérité ?



Figure 19 : Loup
Bestiaire latin
BNF, Lat. 11207 (XIII^e s.), fol. 10v.

Outre le fait que le loup ne figure jamais dans les représentations traditionnelles de l'Arche de Noé où les animaux sauvages se trouvent très docilement compartimentés⁵⁴², notons d'emblée qu'il est assez peu représenté dans une position statique. Dans les bestiaires latins, notamment, il se tient volontiers debout, quoique jamais totalement figé par la main du peintre : ainsi en est-il par exemple dans le *Bestiaire* conservé à la BNF dans le ms. Latin 11207, daté du milieu du XIII^e siècle, où l'animal est en mouvement et forcerait presque le cadre dans lequel il semble se trouver contraint.

Par ailleurs, en vertu de choix iconographiques manifestes, certaines natures du loup n'ont pas retenu l'attention des artistes, notamment la croyance, difficile à représenter, selon laquelle le loup se nourrirait parfois de vent. De même, la relation entre la louve et ses petits ainsi n'apparaît pas, sauf dans un *Bestiaire* latin du XIII^e siècle conservé dans le manuscrit latin 6838B de la BNF : là se joue probablement une confusion avec le lion, lequel a la réputation de hurler sur ses petits pour leur donner naissance. Enfin, la seule occurrence que nous avons relevée concernant les amours des loups se trouve donc dans le manuscrit Royal MS12 F. xiii de la British Library, où l'on voit les prétendants suivre la louve en chaleur :

⁵⁴¹ OLSON D. R., *L'univers de l'écrit...op. cit.*, p. 133.

⁵⁴² Sauf peut-être dans le folio 228 du manuscrit HM 27523 de la Huntington Library renfermant le *Livre des Propriétés des Choses*, mais sans certitude aucune.



Figure 20 : Loups suivant la louve ; homme nu et armé de pierres pour se protéger des loups
Bestiaire latin, Londres, British Library,
 Royal MS 12 F. XIII (XIII^e s.), fol. 29r⁵⁴³.

Remarquons d'ailleurs que l'image du dessous figure la glose moralisée en vertu de laquelle le meilleur moyen d'échapper au regard hypnotique du loup reste encore de se mettre à nu et de saisir des pierres que l'on tient prêtes à jeter sur l'assaillant (« Ta pierre, c'est le Christ », disait Ambroise). En effet, la rencontre avec le loup reste un moment-clé des *Bestiaires*, l'un de ceux qui sont le plus souvent retenus par les enlumineurs, y compris dans les manuscrits du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival.

Hormis dans le MS Douce 308 de la Bodleian Library où un homme des bois lève les mains en signe de stupéfaction, mais dans lequel le regard hypnotique a été attribué au lion à cause d'une confusion au niveau du texte⁵⁴⁴, la scène se présente généralement sous la forme d'un dyptique où l'on voit le loup surprenant l'homme mais aussi sa réciproque, comme ci-dessous dans le manuscrit français 1951 de la BNF :

⁵⁴³ Image accessible en ligne sur <http://bestiary.ca/beasts/beastgallery180.htm#> (© Copyright 2004 British Library et pour le site également consulté, copyright David Badke © 2002-2008).

⁵⁴⁴ Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308, fol. 88 r.



Figure 21 : Loup ayant perdu sa force ou voyant l'homme le premier
Bestiaire d'Amour
 BNF, fr. 1951 (Paris, XIII^e-XIV^e s.), fol. 3v⁵⁴⁵.

À gauche, le loup s'en va tout penaud tandis que sur la droite, par un jeu de superposition des deux possibles de la scène, l'homme en position de rêveur se trouve à la merci du loup, gueule ouverte et yeux exorbités. Dans le manuscrit français 15213, le dyptique se joue par contre sur deux folio mais dans le même souci de réciprocité, comme s'il s'agissait toujours de rappeler que si le loup peut représenter une menace pour l'homme, le contraire n'est pas moins vrai. Dans la perspective courtoise adoptée par Richard de Fournival, il s'agit aussi de mettre en avant cette idée de réciprocité, attachée dans l'idéal au sentiment amoureux :



Figure 22 : Loup attaquant un homme
Bestiaire d'Amour
 BNF, fr. 15213
 (2^e quart du XIV^e s.), fol. 60v.



Figure 23 : Le loup a été vu le premier
Bestiaire d'Amour
 BNF, fr. 15213
 (2^e quart du XIV^e s.), fol. 61⁵⁴⁶.

Dans le manuscrit français 412, le lien entre les deux scènes est plus distendu mais tout aussi intéressant : au fol. 228v. le loup est vu le premier, tandis qu'un peu plus loin, la réponse de la Dame montre au fol. 238v. que l'animal a cette fois été le plus rapide :

⁵⁴⁵ Images accessibles en ligne sur <http://bestiary.ca/manuscripts/manugallery5583.htm#> (© 2004 BNF et pour le site également consulté, copyright David Badke © 2002-2008).

⁵⁴⁶ Images accessible en ligne sur <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-2&M=tdm> (© BNF).



Figure 24 : L'homme voit le loup le premier
Bestiaire d'Amour
 BNF, fr. 412 (Belgique, 1285), fol. 228v.



Figure 25 : Le loup voit l'homme le premier
Réponse de la dame
 BNF, fr. 412 (Belgique, 1285), fol. 238v.

Chose étonnante au folio 228v, l'homme se retrouve seul dans un décor plus sombre que le loup qui semble s'en échapper ; doit-on voir là un simple « accident de décor », dont on sait tout le caractère stylisé au XIIe siècle, ou peut-on y voir la preuve que du loup à la part sombre du cœur humain, il n'y a qu'un pas, ou moins encore ? Par ailleurs, s'il est étonnant d'assister à cette lutte acharnée opposant l'homme à la bête dans des manuscrits qui parlent avant tout d'amour, celle-ci est pourtant latente ; c'est ce qui transparaît par exemple dans le manuscrit français 12469 de la BNF, où le miniaturiste n'a représenté que la victoire de l'homme sur le loup – autrement dit la dame – :



Figure 26 : Loup ayant perdu sa force
Bestiaire d'amour
 BNF, fr. 12469 (Nord de la France, XIII^e-XIV^e s.), fol. 2v.

Ainsi l'iconographie des Bestiaires se fait-elle l'écho d'un jeu d'oppositions indéniable et de relations conflictuelles évidentes entre l'homme, le monde sauvage et le loup en particulier. D'ailleurs, sans surprise, le loup est le plus souvent représenté dans sa posture de prédateur, guettant un troupeau comme dans le *Bestiaire* latin conservé au sein du manuscrit latin 3630 de la BNF (Angleterre, fin du XIII^e siècle). C'est également le cas dans le célèbre *Workshop Bestiary*, ce précurseur également anglais, élaboré vers 1185 et dans

lequel un superbe loup bleu menace le troupeau qui fait front, regroupé dans ce qui représente l'arche d'un bâtiment religieux :



Figure 27 : Loup menaçant un troupeau
Workshop Bestiary New York, Morgan Library,
 MS M.81 (Angleterre, vers 1185), fol. 25r⁵⁴⁷.

Là aussi, la tension est palpable, presque jusqu'à nous ramener au conseil de Matthieu prônant la méfiance envers les faux prophètes. D'ailleurs, ce loup bleu ne vient-il pas précisément « en habit de brebis », lui qui porte la même couleur que deux des ouailles ici représentées ? Dans le *Bestiaire d'Ashmole*, lui aussi très célèbre parmi la cohorte des manuscrits latins produits en Angleterre au XIII^e siècle, les brebis semblent par contre peu enclines à se laisser faire, comme pour exhorter le lecteur à imiter leur ténacité face à la menace du péché :



Figure 28 : loup face à un troupeau
Ashmole Bestiary, Bodleian Library,
 MS. Ashmole 1511 (Angleterre, XIII^e s.), fol. 23v.

⁵⁴⁷ Image accessible en ligne sur <http://bestiary.ca/manuscripts/manugallery1046.htm#> (© 2003 Morgan Library et pour le site également consulté, copyright by David Badke © 2002-2008).

Parfois, le loup parvient à tromper la vigilance des bergers, comme dans le *Bestiaire latin* contenu dans le MS254 du Fitzwilliam Museum, élaboré en Angleterre autour de 1220-1230. Très souvent, il emporte simplement une proie dans sa gueule, comme dans le manuscrit latin 14429 de la BNF ou dans le manuscrit Harley MS 3244. Mais c'est aussi le cas dans un manuscrit du *Bestiaire d'Amour*, le MS 526 conservé à Dijon. Cependant, si l'on suit la logique des remarques énoncées à propos du contenu des textes, le motif qui a le plus souvent retenu l'attention des compilateurs et des enlumineurs reste, outre la rencontre hypnotique, celui du loup en train de se mordre la patte : on le retrouve dans divers manuscrits et notamment dans ceux deux du *Bestiaire d'Amour* (MS Douce 308, français 12469, français 14444, français 1951) mais aussi dans ce *Bestiaire latin* conservé au sein du MS14 de la Bibliothèque Municipale de Chalon-sur-Saône :



Figure 29 : Loup mordant sa patte
Bestiaire latin,
 Bibliothèque Municipale de Chalon-sur-Saône, MS 14 (France, vers 1240), fol. 85v.

La scène ressemble beaucoup à celle du *Workshop Bestiary* où l'on voyait le loup prêt à se jeter sur le troupeau ; mais l'issue est ici différente puisque notre prédateur s'y trouve beaucoup moins à son avantage. Notons par ailleurs que dans le manuscrit français 1444 (France du Nord, fin du XIII^e siècle), la représentation laisserait presque penser que le loup place sa patte devant sa gueule ; or, c'est une des natures du loup retenue plus souvent dans les encyclopédies que dans les bestiaires⁵⁴⁸ :

⁵⁴⁸ Cf. VOLUME II, ANNEXE III : « LES NATURES DU LOUP D'APRES QUELQUES BESTIAIRES DES XII^E ET XIII^E SIECLES ».



Figure 30 : Loup mordant sa patte
Bestiaire d'Amour BNF, fr. 1444
 (France du Nord, dernier quart du XIII^e s.), fol. 258.

Le langage serait-il le thème par excellence attaché à la représentation du loup dans les Bestiaires En effet, le mutisme participe précisément de la définition du sauvage, par opposition au civilisé qui sait quant à lui faire usage d'une langue policée et cherche sans cesse à communiquer. De fait, l'on touche ici au cœur des enjeux liés à la rencontre problématique du sauvage et de l'écriture sur la page manuscrite, dont les enluminures se font le relais voire le révélateur. En effet, tout est affaire de langue dans les Bestiaires, à commencer par le choix de celle-ci : d'ailleurs, si les bestiaires latins s'attachent particulièrement à représenter le loup dans son rôle de ravisseur, guettant les brebis de l'Eternel⁵⁴⁹ ou emportant sa proie⁵⁵⁰, les manuscrits en français, avec en tête le *Bestiaire d'Amour*, ont surtout exploité les deux leitmotifs du loup mordant sa patte et de la rencontre hypnotique.

Entre parole et silence, écriture et sauvagerie, la part du texte ne semble pourtant pas subir la concurrence des représentations iconographiques, et ce malgré la prépondérance évidente du rôle de l'image dans les manuscrits de bestiaires. Certes, les manuscrits de Bestiaires sont riches de matière sauvage, débordant d'animaux délicieusement envahissants, comme dans le *Bestiaire Worksop* où les images immenses concurrencent visuellement le texte⁵⁵¹. Mais même dans un bestiaire aussi richement enluminé que le *Bestiaire d'Aberdeen*,

⁵⁴⁹ Par exemple dans le manuscrit Add. MS 11283 (Angleterre, vers 1170), le *Bestiaire Worksop* (Angleterre, vers 1185), les Bestiaires *d'Aberdeen* (Angleterre, XII^e siècle) et *d'Ashmole* (Angleterre, début du XIII^e siècle), mais aussi dans le manuscrit Latin 3630 de la BNF (Angleterre, troisième quart du XIII^e siècle) ainsi que dans le MMW 10 B25 du Museum Meermanno (France, vers 1450).

⁵⁵⁰ Par exemple dans les manuscrits contemporains Latin 14429 de la BNF (France du Nord, 1255-65) et MS Harley 3244 (Angleterre, 1250-60). L'on retrouve aussi ce type de représentation dans un bestiaire en langue vernaculaire tel que le MS 526 conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon (début du XIV^e siècle).

⁵⁵¹ La démesure n'est-elle d'ailleurs pas un critère définitoire essentiel de la sauvagerie ?

la part du texte reste essentielle, notamment concernant le loup dont la notice est particulièrement longue et nourrie, comme si l'auteur voulait faire un pied-de-nez au pouvoir qu'a la bête de couper la parole. Dans leur relation problématique au sauvage, les manuscrits de bestiaires mettent ainsi en jeu tout un métalangage au circuit complexe, où l'image se fait complice du texte, l'enrichit sans le trahir, lui confère une nouvelle dimension dans la sphère d'un langage original qui se place à la croisée de l'écriture⁵⁵² et de la parole vivante⁵⁵³.

Et que dire alors du fol. 87 r. du manuscrit MMW, 10 D 7 du Museum Meermanno, où l'on voit un loup bondir carrément sur le texte en latin, comme s'il le menaçait de sa sauvagerie débridée ?

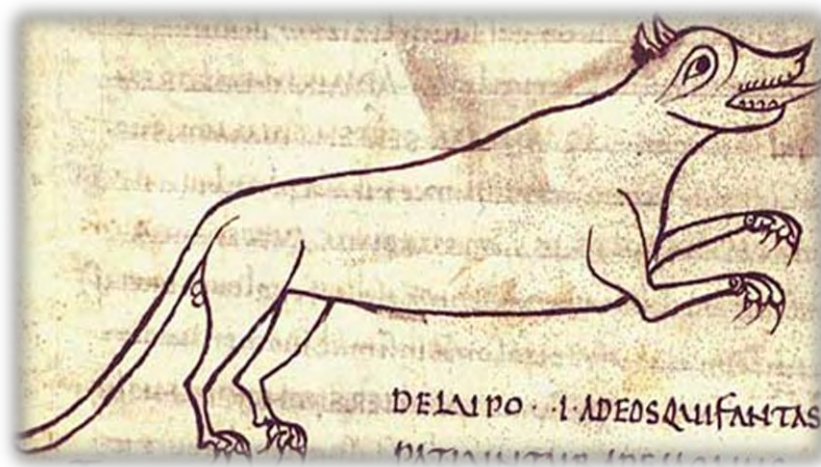


Figure 31 : Loup bondissant sur le texte
De medicamentis ex animalibus
 Museum Meermanno, MMW, 10 D 7 (France, vers 900-1000), fol. 87 r.

Avec cet exemple, l'on s'éloigne toutefois de la stricte famille des bestiaires pour toucher à la tradition encyclopédique à proprement parler, dans un texte par ailleurs chronologiquement plus proche de l'entreprise isidorienne que des bestiaires flamboyants des XII^e et XIII^e siècles. L'écriture encyclopédique du Livre-Monde sauvage nous apparaît ici en tension avec sa matière sauvage, au sein d'un manuscrit datant pourtant de l'époque carolingienne, époque du renouveau culturel et de la promotion de l'écrit. Mais cette écriture de savoirs et du Livre-Monde sauvage a-t-elle évolué différemment de ce qui allait devenir le Livre-Bête, le Bestiaire ? De ce folio impressionnant aux œuvres très chrétiennes d'une Hildegarde de Bingen, surgit la question de savoir comment le verbe est parvenu à réorganiser le monde sauvage pour le rendre intelligible et plus encore, lisible.

⁵⁵² On repense, entre autres, à l'image souvent reprise d'Adam armé d'un phylactère pour nommer les animaux.

⁵⁵³ L'image pouvant plus facilement être « lue » que l'écriture, elle compense sans la remplacer la relation directe entre l'objet de connaissance et sa traduction dans la sphère du livre.

C. L'écriture encyclopédique et la place du loup dans le Livre-Monde sauvage

Si les manuscrits de bestiaires ont développé une stratégie scripturale basée sur la complicité avec l'image, l'écriture encyclopédique semble s'être davantage interrogée sur l'organisation du savoir sur le monde et sur le monde sauvage en particulier. Mais là encore, tout se joue au niveau du langage, comme l'a remarqué Bernard Ribémont à propos du *De naturis rerum* d'Alexandre Neckam en soulignant que « l'essentiel réside dans le langage et dans sa représentation écrite⁵⁵⁴ ». C'est d'ailleurs pourquoi « l'insistance sur l'aspect spéculaire de la nature se double ici de celle qui porte sur le livre⁵⁵⁵ ». Mais ne s'agit-il pas à proprement parler d'un double langage⁵⁵⁶, l'écriture venant interpréter pour relayer les signes contenus dans le monde sauvage lui-même, Livre-Monde de la Création⁵⁵⁷ créée ou écrite par Dieu ?

1. L'écriture encyclopédique : du Livre-Monde sauvage à une écriture du sauvage



Figure 32 : Barthélémy en train d'écrire
De proprietatibus rerum
BNF, lat. 17817 (XV^e s.), fol. 1.

Au XII^e siècle s'est ainsi développée une « écriture savante sur les animaux⁵⁵⁸ », avant qu'au siècle suivant la description, ou plutôt l'écriture du monde sauvage ne devienne « une nécessité scientifique⁵⁵⁹ », notamment à partir du *Liber de natura rerum* de Thomas de Cantimpré. Mais si ce genre littéraire – car il s'agit avant tout de cela – n'a pas développé une complicité aussi évidente

⁵⁵⁴ RIBÉMONT B., *La Renaissance du XII^e siècle et l'encyclopédie disme...* op. cit., p. 171.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵⁷ Précisons en effet que contrairement au terme « bestiaire » en français, apparu au moment où le « livre de bêtes » se constituait comme genre, le mot même d'« encyclopédie » n'existait pas avant le XVI^e siècle. Au XIII^e siècle, l'on parlait donc plus volontiers d'« image du monde » ou de miroir.

⁵⁵⁸ RIBÉMONT B., *De natura rerum...* op. cit., p. 412.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 412.

que les Bestiaires avec la représentation iconographique du monde sauvage, il résulte manifestement d'un lien toujours plus étroit entre l'acte d'écriture et la matière animale, comme l'atteste cette miniature située en exergue d'un manuscrit du *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, où l'on voit l'auteur à l'ouvrage, entouré d'animaux. Tout se passe comme si les animaux, dont un loup, entouré d'un chat et d'un singe mais aussi d'une chouette et d'un perroquet, inspiraient à l'auteur son livre ; à moins que ce ne soit le contraire et que le geste de l'écriture ne soit une façon pour le savant de revivre de façon intime, dans son cabinet de travail, la Création des animaux.

En effet, l'encyclopédie s'impose comme un espace de communication entre le monde sauvage et l'écriture qui ne cherche pas autant que les Bestiaires à le moraliser. L'écriture encyclopédique classe et organise davantage qu'elle n'interprète, dans le but de conférer à toute espèce de savoir donner une forme de cohérence. C'est dans cette perspective que Bernard Ribémont parle d'une « écriture de désir⁵⁶⁰ », attachée à « offrir à ses lecteurs des clés lui permettant de mieux comprendre l'univers qui les entoure et, par là-même de mieux y saisir l'œuvre du Créateur⁵⁶¹ » ; une écriture ambitieuse donc, qui entend communier avec tout ce qui fait le monde pour en faire un livre comme un « lieu de mémoire⁵⁶² », mémoire du savoir, des héritages mais aussi du monde tel qu'il était perçu à un moment donné⁵⁶³ ; et tel qu'il devrait passer à la postérité. Mais la mémoire a besoin du langage comme « écrin⁵⁶⁴ » du savoir, tout comme elle a besoin de fractionner la somme des connaissances pour les activer et les faire perdurer.

2. Questions d'ordonnance : la place du sauvage ou le sauvage en place dans l'encyclopédisme

C'est pourquoi le principal souci des encyclopédistes du XIII^e siècle fut d'organiser la matière du sauvage pour produire un Livre-Monde qui soit un *miroir* du monde sauvage : mais n'est-ce pas là quelque utopie, « l'aventure d'un rêve impossible⁵⁶⁵ » ? En effet, l'entreprise était ardue, quoiqu'encouragée par les velléités héritées de la démarche isidorienne. Ainsi, Thomas de Cantimpré organise *a priori* son *Liber de natura rerum* en

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁶¹ RIBÉMONT B., « L'encyclopédisme médiéval et la question de l'organisation du savoir » dans *L'écriture du savoir*, Le Mesnil-Brout, Association Diderot, l'encyclopédisme & autres, 1991, p. 95.

⁵⁶² REY A., *Miroirs du monde...op. cit.*, p. 69.

⁵⁶³ Cette ambition n'était-t-elle pas déjà celle d'ARISTOTE dans *Des parties des animaux* ?

⁵⁶⁴ Image convoquée par Guillaume BUDE dans son *Institution du prince* en 1519.

⁵⁶⁵ RIBÉMONT B., « L'encyclopédisme médiéval et la question de l'organisation du savoir »...*op. cit.*, p. 95.

fonction de l'échelle des êtres : il commence par l'homme, évoque les quadrupèdes dont la physique est la plus proche de celle de la race humaine, et les oiseaux et leur traditionnelle noblesse ; puis il termine avec les poissons et les monstres. Mais cet ordre est « bouleversé » par des considérations morales, notamment sur les serpents et la vermine, avant que le livre ne s'achève sur des remarques relevant davantage de la météorologie et de l'astronomie.

Comme l'a justement remarqué Bernard Ribémont, l'organisation de la matière sauvage semble obéir à une réflexion sur la nature de l'âme, intelligente, sensible ou végétative. Toutefois, à l'intérieur de ces trois grandes parties, l'organisation est moins évidente et l'on évolue certes du sensible à l'intelligible mais selon des critères assez aléatoires ; de même, comme dans les recueils de proverbes l'ordre alphabétique n'est pas toujours respecté⁵⁶⁶. Il semblerait d'ailleurs celui-ci pose véritablement problème aux encyclopédistes : traduisant le *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais en 1372, Jean Corbechon a choisi de suivre l'ordre alphabétique latin, lequel n'avait plus vraiment de sens dans la version en langue vernaculaire⁵⁶⁷. Outre le fait que le chapitre sur les oiseaux vole allègrement au-devant de la partie sur les animaux à proprement parler, le Livre XIX s'apparente à un véritable « fourre-tout⁵⁶⁸ » qui laisse à penser que le sauvage reste une manière malaisée à contenir dans les feuillets d'un manuscrit. En effet, force est de constater qu'« un certain nombre de concepts résistent, échappent à la réflexion de l'encyclopédiste⁵⁶⁹ », dont la matière sauvage et ses animaux folâtrant. Dans le *Livre dou trésor* de Brunetto Latini, l'on observe d'emblée une classification certes plus rigoureuse du *liber de naturae rerum*, mais l'ouvrage progresse non sans « dérapages » et autres surprises⁵⁷⁰. Les chapitres sur les animaux s'enchaînent ainsi suivant une logique malaisée hormis quelques regroupements d'espèces : c'est le cas par exemple du loup-cervier rattaché au loup. Tour à tour apparenté aux félins puis au loup⁵⁷¹, lorsqu'il n'est pas décrit comme un immense ver opalin, cet animal pose en vérité un vrai problème d'identification. La chose

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁶⁷ RIBÉMONT B., « Jean Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV^e siècle », dans *Cahiers de recherches médiévales* 6, 1999, p. 7 : « Corbechon est souvent gêné par l'ordre alphabétique, outil par excellence de la consultation. Barthélemy, comme il l'avait annoncé dans son prologue, utilise ce système de classement dès qu'il s'agit d'objets physiques. L'ordre n'est toutefois pas rigoureux et Barthélemy ne suit pas le modèle de Papias, que pourtant il connaît bien, et se contente de l'ordre limité à la première lettre. Corbechon semble pris entre son intention de fidélité au texte et une logique structurante du discours selon l'ordre alphabétique. Il choisit finalement, au détriment de l'aisance de la consultation, de suivre l'ordre latin, en précisant toutefois, quasiment chaque fois que le cas se présente, qu'il place tel élément parce que son nom latin le situe à cette place ».

⁵⁶⁸ RIBÉMONT B., « L'encyclopédisme médiéval et la question de l'organisation du savoir »...*op. cit.*, p. 102.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁷¹ Le loup lui-même étant parfois rapproché du lion sans distinction aucunement valable pour les encyclopédistes entre félidés et canidés.

tient au fait que les encyclopédistes sont des compilateurs et non des naturalistes, parfois mal renseignés sur les modalités de classement du savoir sur les animaux.

3. De l'allégorisme à l'empirisme : évolutions des regards, des savoirs, des façons d'écrire

Toutefois, si l'animal sauvage n'occupe qu'un « espace textuel⁵⁷² » dans les encyclopédies médiévales, contrairement aux auteurs de Bestiaires, les encyclopédistes du XIII^e siècle ne se basent pas seulement sur la tradition littéraire pour construire leurs notices sur les animaux, chacune pouvant donner lieu à une interrogation sur la part de l'observé et celle de l'héritage livresque. Dans le sillage de l'ouverture scientifique suscitée par les Écoles de Chartres ou de Saint-Victor, dans la lignée de la redécouverte de la physique aristotélicienne et du savoir arabe, l'héritage livresque ne va, effectivement plus tellement de soi au XIII^e siècle. La description zoologique prend une nouvelle importance et entre en concurrence avec le merveilleux attaché à nombre d'animaux⁵⁷³, lequel demeure cependant toujours aussi attendu⁵⁷⁴. Mais c'est surtout du point de vue de la méthode que l'on constate une nette évolution : si le lien entre la partie descriptive et la partie allégoriques des Bestiaires va en s'étiolant après le XII^e siècle, l'écriture encyclopédique adopte une méthode tout aussi systématique quoique débarrassée de tout dualisme. De fait, les notices des encyclopédistes du XIII^e siècle sont rarement bipartites mais fonctionnent plutôt comme des tiroirs compartimentés, des fiches consultables où l'on distingue de prime abord quelques considérations étymologiques ; si l'on y trouve parfois quelques tentatives de rapprochement avec d'autres animaux suivant une méthode comparatiste⁵⁷⁵, la description de l'animal à proprement parler, avec ses natures et caractéristiques propres, assortie de quelques anecdotes amusantes, occupe la première place. C'est notamment le cas dans le *Tractatus de naturis animalium* d'Engelbert d'Admont⁵⁷⁶ mais aussi de façon très nette dans le *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais, où la notice « De lupo » s'articule comme suit⁵⁷⁷ : « De lupo », « De

⁵⁷² RIBEMONT B., *De natura rerum...op. cit.*, p. 412.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁷⁴ Pour ces pistes de réflexion, *Ibid.*, p. 430.

⁵⁷⁵ Le loup est ainsi dit ennemi du chien mais aussi « canis silvestris » chez Thomas de Cantimpré, tandis qu' ildegarde de Bingen souligne la proximité pas seulement étymologique qui existe entre le loup et cet autre prédateur qu'est le lion ; quant à Brunetto Latini, il précise que pour lui le loup-cervier, le lynx donc, se situe entre le loup et les grands félins.

⁵⁷⁶ Éd. M. SCHMITZ dans sa thèse soutenue en 2007 à l'Université de Louvain-la-Neuve.

⁵⁷⁷ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum naturale*, Hermannus Liechtenstein, 1494 (ouvrage numérisé en 2007 par l'Université Complutense de Madrid).

artistia », « De malitia et nocietate », « De cibis », « De generatione », « De diversis genreibus lupos », « De medicinis ex lupo ». À la description générale de l'animal succède rapidement des considérations orientées, avant que l'on revienne à des éléments plus nettement aristotéliens tels que la nourriture et le mode de reproduction ; ensuite, la perspective s'élargit à d'autres espèces animales avant que la notice ne s'achève sur des anecdotes qui font aussi de ces ouvrages théoriques quelque chose comme des « livres pratiques ».

Outre les comportements animaux susceptibles de frapper l'imagination, soulignons à ce titre combien l'attention portée à la pharmacopée marque une différence entre l'écriture des Bestiaires et l'écriture encyclopédique, laquelle fait surgir dans le texte des natures insoupçonnées chez les animaux décrits, notamment le loup : ainsi Hildegarde de Bingen conseille-t-elle, dans son *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum*, la graisse de loup pour lutter contre la goutte⁵⁷⁸, avant de livrer à ses lecteurs un étonnant remède contre les maux de tête à base de bouillon de loup, tout en précisant qu'il ne faut surtout pas que le liquide pénètre par un quelconque orifice, sous peine de voir le patient sombrer dans la folie :

Et si quis prae infirmitate pestium in capite furit et frenetius est, crines de capite abraide, et lupum in aqua coque, pelle et visceribus abjectis, et caput furentis in *broch* ejusdem aquae lava, oculis et auribus ac ore illius cum panno ligatis, ne in oculos aut in aures aut in os illius intret, quia si de bracho illo corpus ejus **utra**verit, magis furit, quia ei velut venenum esset ; et sic fac per tres dies, et quamvis furor fortis sit, ille sensus suos respiciet.

[HILDEGARDE DE BINGEN, *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem*, XIX, p. 1327⁵⁷⁹.]

L'on retrouve ici le conseil bien connu de ne jamais avaler quoi que ce soit qui provienne du loup, sa viande n'étant pas considérée comme comestible ; ce que répète d'ailleurs Hildegarde dans le prologue de son livre consacré aux animaux⁵⁸⁰. Mais pourquoi un tel « acharnement thérapeutique » ? Les soins apportés au fou présumé seraient-ils un bon moyen d'exorciser celle attachée au loup ravisseur qui, dans la tradition encyclopédique, porte son nom en raison de la rage qui lui est corrélée ?

Dans le *De naturis rerum* d'Alexandre Neckam, il est question du lien entre la colique et le sang ainsi que les excréments du loup, alors que l'on apprend dans le *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais que la dent de loup guérit le « mal lunatique » chez les enfants. Quant à Brunetto Latini, il explique dans son *Livre dou trésor* que la queue

⁵⁷⁸ HILDEGARDE DE BINGEN, *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem...op. cit.*, p. 1326. Trad. dans *Le Livre des subtilités des créatures divines...op. cit.*, p. 215.

⁵⁷⁹ Trad. dans *ibid.*, p. 216.

⁵⁸⁰ HILDEGARDE DE BINGEN, *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum...op. cit.*, p. 1312 : « Sed animalia quae alia devorant et quae pravis cibis uuntur et generando fetus multiplicant, ut lupus, canis et porcus, ut inutiles herbae ad comedendum, naturae hominis contraria sunt, quia homo sic non facit. ». Trad. dans *Le Livre des subtilités des créatures divines...op. cit.*, p. 184.

du loup contient une espèce de talisman en forme de philtre d'amour, que la *beste* prend soin d'arracher lorsqu'elle se sent poursuivie, bien consciente qu'on la pourchasse pour ce précieux attribut :

Et en la fin de sa coue a une laine d'amour, que li leus oste a ses dens quant il crient k'il soit pris.

[BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou trésor*, « Histoire naturelle », CLXXXX, p. 167⁵⁸¹.]

De la pharmacopée aux propriétés et comportements merveilleux, il n'y a qu'un pas que l'on franchit aisément au fil de l'écriture encyclopédique. Toujours avec Hildegarde, l'on découvre que la peau, les os et les poils de loup rendent irascibles, comme le sous-tendait le remède présenté plus tôt :

Et in quaeumquo domo pellis aut crinis au tossa lupi sunt, in illa homines libenter rixantur et certamina faciunt, et aerei spiritus⁵⁸² propter pessimam naturam ipsius ibi liberter discerunt.

[HILDEGARDE DE BINGEN, *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem*, XIX, p. 1327⁵⁸³.]

L'écriture encyclopédique révèle ainsi de nouvelles natures ou facettes du loup, notamment l'aspect très social de l'animal dont la vie en meute revêt, un caractère égalitaire. Si l'on en croit le même Thomas de Cantimpré, le loup ne se reproduit pas tant que ses parents sont en vie et ne mâchent pas leur nourriture ; par contre, ils aiment à se purger avec des herbes. Toujours au sujet de l'alimentation, dans la courte notice qu'il consacre au loup au sein de son immense *Image du monde*, Gossuin de Metz précise que le loup ne dévore pas sa proie avant de s'être mis à l'abri des regards ; quant à Brunet Latin, il se fait l'écho de la croyance selon laquelle le loup certes se nourrit de vent, mais aussi de terre⁵⁸⁴. Par ailleurs, l'on retrouve dans le *Livre dou trésor* des natures déjà relevées dans les Bestiaires avec en tête le regard hypnotique du loup. De fait, la question du langage – ou du mutisme – hanterait-elle aussi bien les Bestiaires que les encyclopédies ? Ce qui est sûr, c'est le développement de cette tension nouvelle entre une description zoologique en train de s'affiner et le merveilleux qui envahit le texte au détriment de l'allégorisation : très succincte chez Neckam, elle est rejetée dans le prologue du *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum*, tandis que Brunetto Latini la laisse complètement de côté, lui qui a fait le choix de la langue

⁵⁸¹ BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou trésor*, éd. F. J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

⁵⁸² Derrière ces « aerei spiritus », l'on devine assez aisément des espèces de démons auxquels le loup a partie liée tout au long de la notice rédigée par Hildegarde.

⁵⁸³ Trad. dans HILDEGARDE DE BINGEN, *Le Livre des subtilités des créatures divines...op. cit.*, p. 216 : « Si, dans une maison, se trouve une peau, des poils ou des os de loup, les hommes s'y battent facilement et les esprits aériens s'y promènèrent volontiers à cause de sa nature mauvaise. »

⁵⁸⁴ Une pratique qui, selon les éthologues, viendrait pallier des carences en minéraux.

vernaculaire, la langue des laïcs. Si l'écriture encyclopédique du XIII^e siècle n'est donc pas scientifique au sens moderne du terme, elle prépare bel et bien le terrain à la science moderne à venir en évacuant peu à peu le souci de la glose religieuse au profit d'une curiosité empirique à l'égard du vivant : celle-ci se manifeste notamment par la collecte de diverses anecdotes sur le modèle plinien, mais aussi d'un véritable travail de classification qui, même s'il n'est pas abouti, porte la marque d'un certain progrès en termes de transmission des savoirs. La « modernisation » de l'encyclopédisme au XII^e siècle est donc avant tout modernisation du regard porté sur le monde sauvage, curiosité nouvelle dépourvue d'ambition moralisatrice : à l'allégorie se substitue la merveille et avec elle, c'est l'écriture même du monde sauvage qui s'en trouve en partie renouvelée.

Dans cette perspective, chaque compilateur fait son miel entre tradition et modernité, se faisant « alchimiste⁵⁸⁵ » pour imposer sa propre vision du sauvage et de l'écriture encyclopédique. Si Alexandre Neckam mêle adroitement grammaire et sciences naturelles dans une optique isidorienne rénovée, ildegarde de Bingen s'intéresse beaucoup à la pharmacopée et s'attache à la poésie du quotidien, tandis que Thomas de Cantimpré écrit pour les « âmes brutes » qui seraient restées insensibles au charme des Écritures et qu'il entend convertir, par sa propre écriture profane, à la contemplation mystique de la Création⁵⁸⁶. Quant au célèbre *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais, lequel a connu un immense succès tout au long du Moyen Âge et encore au XVI^e siècle, il affiche avec fierté sa filiation avec les Anciens tels qu'Ambroise, Aristote, Pline mais aussi le Physiologue⁵⁸⁷ ; ce qui n'empêche pas son écriture de fonctionner en « palimpseste », c'est-à-dire en réécrivant les sources du passé pour les ajuster aux attentes de ses contemporains. Dans le *Tractatus de naturis animalium* d'Engelbert d'Admont, la chose est d'ailleurs plus évidente encore : si le compilateur n'a jamais recours aux sources « modernes » léguées par les Arabes, il travaille à la reformulation des sources anciennes pour produire un propos original⁵⁸⁸. Finalement, le *De Bestiis et aliis rebus* du pseudo-Hugues reste l'ouvrage le plus proche des Bestiaires ; mais même ici, la moralisation cède un peu le pas à l'observation zoologique, relayée par une « description plus neutre, sinon objective⁵⁸⁹ », et notamment à partir du Livre III qui « ignore la moralisation des Bestiaires⁵⁹⁰ ».

⁵⁸⁵ RIBEMONT B., *De natura rerum...op. cit.*, p. 45.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 70-71.

⁵⁸⁷ Cf. les letrines qui leur sont réservées par exemple dans l'éd. Hermannus Liechtenstein, 1494.

⁵⁸⁸ SCHMITZ M., *Engelbert d'Admont (ca. 1250-1331) et son Tractatus de naturis animalium*, Louvain-la-Neuve, 2007.

⁵⁸⁹ REY A., *Miroirs du monde...op. cit.*, p. 115.

⁵⁹⁰ RIBEMONT B., *La Renaissance du XII^e siècle et l'encyclopédisme...op. cit.*, p. 104.

La réduction de la part de la moralisation dans l'écriture du Livre-Monde sauvage a donc laissé plus de place au merveilleux ou à la pharmacopée. Mais remarquons également qu'elle a pu dégager un espace de réflexion plus vaste encore sur la notion même de sauvagerie. Si la distinction entre sauvage et domestique n'est pas toujours évidente dans les encyclopédies, voire inexistante chez Hildegarde de Bingen ou chez Brunetto Latini, elle prend une dimension essentielle dans l'œuvre de Jean Corbechon : dans le prologue du *Livre des Propriétés des choses*, l'auteur mène une vraie réflexion sur l'opposition entre ces deux concepts à partir d'un travail de définition qui doit certes beaucoup à la méthode isidorienne, mais développe aussi sa propre approche de la dialectique. L'auteur commence par s'en référer à l'autorité biblique, Moïse, qui distingue entre bêtes sauvages, domestiques et serpentiformes. Il ouvre des perspectives trinitaires au-delà du rapport dualiste entre sauvage et domestique, précisant plus loin que s'il existe des bêtes qui sont « toujours sauvages » et d'autres « toujours familières », certaines telles que l'éléphant sont certes sauvages mais « faciles à apprivoiser ». Tout se passe donc comme si Jean Corbechon cherchait une troisième voie à la stricte opposition entre sauvage et domestique, interrogeant ainsi ses frontières pour mieux la relativiser, et relativiser aussi l'extériorité de ce monde intouchable et hostile inscrit dans la sphère du non-humain

Suivant toujours la tradition vétérotestamentaire, Jean Corbechon définit par ailleurs le sauvage par son caractère « farouche », tout en précisant que les bêtes sauvages sont celles qui « frappent de la corne, de la dent ou du pied⁵⁹¹ » et que le loup est le plus sauvage de tous. En effet, dans une rapide galerie de portraits adjectivaux, où s'accordent Aristote et Basile, le qualificatif « sauvage » ne revient qu'au loup, tandis que dans un second temps sa force et sa malignité se trouvent mises en avant⁵⁹². Outre une volonté affichée d'opérer un classement suivant la méthode aristotélicienne de ressemblances et de différences⁵⁹³, laquelle doit beaucoup à Avicenne⁵⁹⁴, il est question de différencier, sous l'égide d'Aristote, les bêtes sauvages des animaux domestiques en fonction de leur milieu (« certaines bêtes sont de la ville et d'autres des bois » p. 243) ; l'auteur remarque ensuite dans un jeu de correspondances étroit que chaque espèce domestique a son pendant sauvage, y compris l'homme⁵⁹⁵. Jean Corbechon ne cesse ainsi de faire dialoguer les deux mondes, précisant par exemple que les

⁵⁹¹ Cf. éd. G. Bianciotto, p. 242.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 242.

⁵⁹³ CORBECHON évoque ainsi la différence, cruciale chez ARISTOTE, entre animaux sanguins et non-sanguins, carnivores et herbivores, diurnes et nocturnes, avant de réfléchir aux différents modes de reproduction, d'alimentation ainsi qu'à l'anatomie des multiples « espèces ».

⁵⁹⁴ Ce dont l'auteur ne se cache point, comme par exemple dans *ibid.*, p. 250 et 254.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 244.

bêtes sauvages ne suivent que leurs instincts et la luxure en particulier ; cela ne va pas sans une mise en garde à l'encontre des hommes pécheurs, adroitement menacés de choir à tout jamais dans la sphère du sauvage. Ceci dit, l'exposé ne s'achève pas sur un sermon mais sur des considérations plus proprement scientifiques, axées sur l'anatomie : « Les bêtes sauvages sont plus chaudes, plus sèches et plus maigres », sans compter que « leur chair est plus dure » et que la forme de leurs dents est significative de leur sauvagerie⁵⁹⁶.

L'on pourrait ainsi penser que l'écriture encyclopédique a jeté l'anathème sur le sauvage, luxurieux et violent, incontrôlable et « farouche ». Mais à y regarder de plus près, la domesticité n'en est pas moins péjorative voire, les « bêtes de prestige⁵⁹⁷ » appartiennent plus volontiers à la sphère du sauvage qu'au monde agricole⁵⁹⁸. Ce dernier est d'ailleurs souvent déprécié, lorsqu'il ne tombe pas dans une espèce de « non-distinction⁵⁹⁹ » qui n'en fait pas un critère opératoire de l'écriture encyclopédique, contrairement au sauvage. En général, il ne fait pas l'objet d'une analyse aussi précise que le sauvage qui intrigue, inquiète et fascine tout à la fois.

4. D'une écriture sur le sauvage à une écriture du sauvage

De ce fait, l'écriture encyclopédique semble manifester une complicité étonnante avec le monde sauvage, du point de vue du fond mais aussi de la forme : dans son mode de fonctionnement même, la tentative d'une stricte organisation de la matière sauvage demeure souvent vaine et n'empêche guère le discours encyclopédique de foisonner, de surgir et de surprendre ses lecteurs par son caractère quelque peu aléatoire, déjà remarqué chez Isidore de Séville. Complices de cette écriture foisonnant et plurielle, les animaux s'exposent dans des rubriques comme pour signifier une étonnante caravane qui, défilant sous les yeux du lecteur pourrait tout emporter sur son passage.

En dépit du foisonnement de sa matière animale, l'écriture encyclopédique se caractérise pourtant par un certain dépouillement, une nudité presque sauvage, assortie d'un phrasé généralement « assez simple, reposant sur une structure phrastique particulièrement

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁹⁷ Selon les mots de Bernard RIBEMONT dans « Les encyclopédies et la domesticité animale : quelques exemples d'oiseaux 'à la ferme' », dans *De natura rerum...op. cit.*, p. 415-34.

⁵⁹⁸ Sur ces considérations, cf. *ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 420.

élémentaire⁶⁰⁰ ». Hildegarde de Bingen ferait peut-être ici figure d'exception, quoique la notice du loup prenne parfois les accents assez secs d'un livre de cuisine.

Généralement, le style encyclopédique est en effet truffé de verbes d'état assortis de leurs attributs lorsqu'il s'agit de décrire le comportement des animaux, voire de compositions simples à partir d'un verbe d'action et de son complément, avec parfois quelques ramifications formées par des subordonnées relatives, conjonctives ou comparatives. Lorsque la phrase se complexifie, c'est souvent par le biais d'incises ou d'énumérations, de « listes d'attributs⁶⁰¹ » par exemple, plus ou moins redondantes et intégrées au jeu de la coordination. Du point de vue extra-syntaxique, l'écriture encyclopédique fonctionne par déroutes et rajouts qui « détournent le texte de son parcours logique⁶⁰² », presque comme le loup oscillant sur les chemins de traverses. Ainsi aboutit-on à un

palimpseste absolu qui, au détour de chaque ouvrage, introduit les infimes variations qui, partant de la nature des choses, donne au lecteur la nature d'un texte⁶⁰³.

Plus encore que l'écriture du Livre-Bête dont on a vu que ses pages étaient pourtant envahies par le sauvage, l'écriture encyclopédique s'impose finalement comme une écriture de la marge, qui n'expose ses sources que pour mieux les contourner parfois ou leur redonner vie ; une écriture qui, de l'aveu même de Bernard Ribémont, « se situe sur une ligne de façade, ou sur ses franges⁶⁰⁴ » pour s'épanouir dans l'espace de la marginalité. Cela, on le remarque notamment dans l'œuvre étonnante d' Hildegarde de Bingen⁶⁰⁵ où « la question de l'*auctoritas* est évacuée⁶⁰⁶ » au profit d'un poétique de la vision, qui nous entraîne loin des héritages dans un monde nouveau où se succède merveilles et recettes miraculeuses.

Là clé de l'écriture encyclopédique se trouverait-elle donc dans ce « dégagement rêvé » vis-à-vis des codes de la tradition, le seul à même de laisser « surgir » une espèce de folie, folie du sauvage et de ses caractères, folie au pays des merveilles et du foisonnement débridé ? Le parcours de quelques notices nous a montré que c'était vers pareille sensibilité que tendait effectivement l'évolution des encyclopédies au XIII^e siècle, en particulier dans les oeuvres rédigées en langue vernaculaire : chez Brunetto Latini, l'accumulation des fantasmes

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰² RIBEMONT B., *La Renaissance du XII^e siècle et l'encyclo pédisme...op. cit.*, p. 190.

⁶⁰³ RIBEMONT B., *De natura rerum...op. cit.*, p. 144.

⁶⁰⁴ RIBEMONT B., *La Renaissance du XII^e siècle et l'encyclo pédisme...op. cit.*, p. 64.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 138.

exacerbe ainsi les natures du loup jusqu'à lui donner tous les pouvoirs, autrement dit celui du Verbe, pouvoir d'un langage polyphonique en forme de folle omnipotence :

Et quant il usle de sa vois, il maine tousjours son pié devant sa bouche, pour moustrer que ce soit pluors leus

[BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou trésor*, « Histoire naturelle », CLXXXX, p. 167.]

Que penser de cette image plus signifiante encore peut-être du rapport entre le loup et le langage que celle du regard hypnotique ? N'illustre-t-elle pas mieux que toute autre métaphore la polyphonie à l'œuvre dans le verbe encyclopédique, foisonnant palimpseste, concert à plusieurs voix, donné sur une page tant de fois grattée, tant de fois réécrite ? Tel le loup solitaire imitant la voix de ses comparses en plaçant une patte devant sa bouche, le texte encyclopédique s'écrit à plusieurs mains dont une seule travaille au présent. Plus encore, le texte encyclopédique est lui aussi un « appel⁶⁰⁷ » : un appel aux savants du passé comme aux générations futures, un appel à la réécriture, à la *renovatio*. C'est du moins ce dont témoigne au XIV^e siècle le projet de Jean Corbechon qui, dans son adaptation du *Liber de proprietatibus rerum*⁶⁰⁸, fit le choix de la liberté plus que de la traduction, tout en travaillant à condenser son texte-source voire à le simplifier, dans cette optique de vulgarisation qui a fait son succès⁶⁰⁹.

En effet, l'évolution du genre encyclopédique semble avoir été dans le sens d'une libération de l'écriture dans la transmission des savoirs, au sein de livres ouverts aux influences diverses et à la rénovation de formes anciennes. Dans cette dynamique, l'écriture des savoirs s'est montrée perméable, surtout à partir du XIII^e siècle, à un certain nombre d'infléchissements dans le traitement de la matière sauvage. C'est ainsi que l'on a vu se développer au siècle suivant une « production littéraire originale et éphémère⁶¹⁰ », symptomatique de l'évolution des rapports unissant le livre à l'animalité à la fin du Moyen Âge : il s'agit de la littérature cynégétique ou plutôt des « livres de chasse », selon une formule plus appropriée, à travers laquelle l'on distingue déjà des enjeux essentiels liés à la matérialité du support de l'écriture en tant qu'espace sans cesse redéfini du sauvage et de l'écriture.

⁶⁰⁷ RIBEMONT B., *De natura rerum...op. cit.*, p. 97.

⁶⁰⁸ DUCROS J., « Le lexique de Jean Corbechon », dans *Bartholomaeus Anglicus "De proprietatibus rerum" : texte latin et réception vernaculaire*, éd. B. Van Den Abeele, H. Meyer, Turnhout, Brepols, 2005, p. 109. Cf. aussi p. 113 : « Plus qu'une traduction littérale, le traducteur se livre à une réécriture ».

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁶¹⁰ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poésie de la chasse au Moyen Âge. Les Livres de chasse du XIV^e siècle*, Paris, P.U.F, 1994, p. 255.

D. Fin de partie : les livres de chasse au XIV^e siècle et l'aboutissement du Livre-monde sauvage

Les livres de chasse ont fleuri au XIV^e siècle en Europe à partir de *La vénerie de Twiti* et du *De arte venandi cum avibus* de Frederic II de Hohenstaufen, qui offrent un regard neuf sur le monde sauvage grâce à l'importance accordée dans leurs livres à l'« exactitude documentaire » mais aussi à l'expérience et à l'observation⁶¹¹. En effet, les signataires des traités de chasse se démarquent des encyclopédistes et des auteurs de bestiaires grâce à leur rapport empirique à la nature, dont le corrélat consiste en une écriture renouvelée, basée « sur une connaissance précise et des contacts quotidiens avec certains types d'animaux⁶¹². » Plus encore, les « livres de chasse » du XIV^e siècle sont le résultat d'une exploitation inédite des ressources du manuscrit médiéval en tant qu'objet à la fois « pratique » et luxueux ; ainsi s'inscrivent-ils dans la lignée des somptueux Bestiaires élaborés en Europe aux XII^e et XIII^e siècles, tout en la complétant d'un nouvel usage plus pratique du support offert par le livre illustré.

En effet, la littérature cynégétique s'inscrit dans la continuité de l'écriture du Livre-Monde sauvage amorcée par Isidore de Séville au VII^e siècle : à la lecture des textes, l'on remarque ainsi l'importance toujours prégnante de l'étymologie dans la caractérisation des animaux chassés, le souci du nom et plus largement du langage, toujours omniprésent dans l'écriture du sauvage, et des « natures » du loup en particulier. Dans le prolongement des fantasmes de l'encyclopédisme comme écriture totalisante, les livres de chasse manifestent en outre cette même volonté de transmission du savoir, soumise à un certain nombre d'exigences à retenir :

une parfaite connaissance des travaux antérieurs, la mise en œuvre d'une expérience personnelle de grande qualité⁶¹³, le souci de construire un exposé bien charpenté.

Dans cette perspective pédagogique et didactique essentielle, se met en place une réflexion sur l'organisation de la matière, matière sauvage s'il en faut puisque les traités de vénerie ne parlent pratiquement que de cela. D'ailleurs, il s'y opère une très nette distinction entre les chapitres consacrés à l'élevage, au dressage et aux soins à prodiguer aux chiens de chasse, et les chapitres consacrés aux différents gibiers ; ceux-ci se partageant la vedette entre

⁶¹¹ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poésie de la chasse...op. cit.*, p. 9.

⁶¹² *Ibid*, p. 49.

⁶¹³ Là est d'ailleurs l'*innovatio*.

bêtes douces ou rouses – principalement des cervidés – et bêtes noires, puantes ou mordantes, parmi lesquelles le loup occupe naturellement une place de choix.

Cette distinction est particulièrement opératoire dans deux traités presque contemporains de la fin du XIV^e siècle, à commencer par *Les Livres du Roy Modus et de la Reine Ratio* d'Henri de Ferrières : cette œuvre qui beaucoup à la pensée symbolique des Bestiaires et revendique ainsi sa volonté d'édification, en se plaçant sous le patronage de ces deux entités que sont Modus et Ratio,

principes régulateurs de l'univers, sources de toute science et incarnations de la sagesse [...] de la 'méthode' (la bonne manière de faire) et de la 'raison', terme qui englobe le rationnel et le moral⁶¹⁴.

La division du traité en deux livres dont l'un traite de vénerie et de fauconnerie tandis que l'autre, *Le Songe de Pestilence*, consiste en une « déploration des misères du temps⁶¹⁵ », rappelle les mécanismes de pensée en place depuis le *Physiologus*, de même que la structure binaire du premier livre. En effet, Modus et Ratio prennent tour à tour la parole au fil des chapitres pour parler de chasse et d'allégorie, de la vie pratique et de la vie spirituelle. Rien de tel dans le *Livre de Chasse* de Gaston Phébus, comte de Foix, « produit littéraire original » où se croisent « le sérieux du traité technique, les modes de représentation et d'expression de la littérature de ce temps, et les charmes de l'image⁶¹⁶ » ; un livre où, précisément, l'auteur prend ses distances avec la tradition sans pour autant, filiation oblige, s'en départir véritablement.

Guidés par ces quelques éléments qui constituent notre fil conducteur, à savoir le rapport au nom et au langage, l'organisation de la matière sauvage et la place de cette matière dans l'espace matériel du livre médiéval, nous tenterons de voir en quoi ces deux textes emblématiques de la littérature cynégétique ont pu représenter, chacun à sa façon, un point d'aboutissement dans l'écriture du Livre-monde sauvage ; un point d'aboutissement, mais peut-être aussi un point final, un point de rupture ou de non-retour. Ainsi tâcherons-nous de voir quelle place l'écriture cynégétique a véritablement laissé au sauvage, en étudiant de plus près le regard que ses auteurs ont portés sur le loup en tant qu'« archétype de la sauvagerie⁶¹⁷ ».

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 248.

1. Filiations : quelle continuité avec l'écriture encyclopédique et les Bestiaires ?

Entre l'écriture encyclopédique et les livres de chasse, la complicité et plus encore la filiation sont évidentes, depuis l'Antiquité et les premiers traités cynégétiques de Xénophon, Arrian ou encore Oppien. Mais c'est au Moyen Âge que s'est opérée la synthèse entre la matière cynégétique et les apports de l'encyclopédisme. Armand Strubel, dans *La poétique de la chasse*, souligne ainsi le rôle de l'Espagne wisigothique ainsi que de la France du XIII^e siècle dans ce processus de maturation⁶¹⁸ : d'Isidore de Séville à Jean Corbechon, en passant par Vincent de Beauvais et Thomas de Cantimpré, les « interférences⁶¹⁹ » entre l'écriture cynégétique et l'écriture encyclopédique sont effectivement une constante⁶²⁰ et doivent donc être pris en compte dans le cadre d'une réflexion portant sur la perception du sauvage dans les livres de chasse.

Ainsi, de nombreuses natures du loup, caractéristiques des Bestiaires et des encyclopédies des XII^e et XIII^e siècles, réapparaissent dans les livres de chasse du siècle suivant, où le loup incarne toujours la férocité, « la violence et la sauvagerie, le mal sous son aspect brutal⁶²¹ ». Dans le chapitre X du *Livre de chasse* de Gaston Phébus, l'on retrouve un certain nombre de traits traditionnellement associés au loup, tels que sa malice, sa fausseté caractéristique ou plus généralement sa « mauvaise nature⁶²² » ; la mention des chaleurs de la louve est reprise, de même que la morsure prétendument venimeuse du fauve, ainsi que sa propension à l'anthropophagie. L'on retrouve également, toujours chez Gaston Phébus, le lien entre le loup et la rage opéré par Isidore de Séville, la concentration sur l'avant de la force physique de l'animal, ainsi que l'habitude qu'on lui attribue de chasser loin de ses petits.

Dans le chapitre 78 du *Le livre des deduis du Roy Modus*, où la Reine Ratio prend en charge l'exposé des « propriétés du leu pour faire essample », celui-ci est présenté comme le mauvais berger, avatar du faux prophète hérité du *Physiologus* :

La condicion du leu et propriété est que de sa nature il destruit les brebis. Je entent par ches leurs cheus qui ont les biens de sainte eglise, qui ont la cure des ames, qui deusent estre pastours et ils sont leus.

[HENRI DE FERRIERES, *Le Livre des deduis*, chapitre 78 p. 150⁶²³.]

⁶¹⁸ *Ibid*, p. 45-46.

⁶¹⁹ *Ibid*, p. 46 : « Les interférences entre littérature cynégétique et encyclopédisme naturaliste resteront constantes », du XIII^e au XIV^e siècle.

⁶²⁰ L'on notera d'ailleurs l'influence exercée par *Le livre dou Trésor* de Brunetto Latini sur le *Livre de chasse* de Gaston Phébus. Cf. TUCOO-CHALA P., « L'art de la pédagogie dans le *Livre de chasse* de Gaston Fébus », dans *La chasse au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 19.

⁶²¹ *Ibid*, p. 84.

⁶²² GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse...op. cit.*, p. 99.

⁶²³ HENRI DE FERRIERES, *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio*, éd. G. Tilander, Paris, Société des anciens textes français, 1932, vol. 1.

Dans la lignée des Bestiaires, l'exposé de la nature est immédiatement suivi d'une glose (« Je entent par ches ») : en effet, *Le Livre des deduis* doit beaucoup plus à ce genre littéraire que le *Livre de chasse* de Gaston Phébus, allant même jusqu'à se présenter comme un « Bestiaire éclaté⁶²⁴ » dans lequel se trouvent disséminés les propos techniques de Modus et les interprétations moralisantes de la Ratio.

En effet, dans les livres de chasse comme dans la tradition des bestiaires et des encyclopédies, tout est affaire d'*ordenance*, d'organisation des savoirs pour mieux en transmettre la matière. Le terme est d'ailleurs récurrent dans *Le Livre des deduis* et ce dès le préambule en vers, où il est question des « ordenances de Modus » (v. 108) et du livre comme travail d'*ordenance* (« Il [Modus] ordena tous les deduis » v. 109). Le verbe est d'ailleurs répété jusque dans la dernière strophe de ce prologue versifié : « Que Modus avoit ordené » (v. 150). Précisons également que le second chapitre du livre est entièrement consacré à présenter « la matière de quoi cest livres est fait », fonctionnant ainsi comme une table des matières, intégralement reproduite dans le manuscrit français 12399 de la BNF.

Ce souci de l'agencement de la matière, entre guide pratique et guide spirituel, livre de chasse et de morale, constitue un héritage à la fois de la structure binaire voire dualiste des Bestiaires, mais aussi de l'écriture encyclopédique, caractérisée par le souci constant d'appriivoiser une matière foisonnante pour la rendre lisible. D'ailleurs, le fantasme encyclopédiste d'une écriture totalisante a hanté les auteurs de livres de chasse au XIV^e siècle, eux qui considéraient l'exhaustivité comme « condition de la perfection technique⁶²⁵ ». Dans ces conditions, l'on comprend qu'ils furent eux aussi tentés de « recenser la totalité et la multiplicité⁶²⁶ » des connaissances disponibles à une époque donnée. Ainsi le *Livre des Deduis* repose-t-il sur une forte structure signifiante, basée sur l'opposition fondamentale entre les cinq *bestes rouges* ou *douces* (cerf, biche, daim, chevreuil, lièvre) et les cinq *bestes noires* ou *puantes* (sanglier, truie, loup, goupil, loutre), mais aussi sur la façon dont elles peuvent être prises par le veneur. Après quoi, l'on traite de fauconnerie avant l'entrée en texte du *Songe de Pestilence*, sorte de psychomachie édifiante mais tout à fait dans l'air du temps, en cette époque de crise des valeurs martiales liées à la féodalité⁶²⁷. La répartition de la parole

⁶²⁴ STRUBEL A. « La chasse à *senefiance* : Henri de Ferrières et la moralisation du traité cynégétique », dans *La chasse au Moyen Âge : sociétés, traités, symboles*, éd. A. Paravicini Bagliani et B. Van den Abeele, Turnhout, Brepols (coll. « Micrologus' library 5 »), 2000, p. 222.

⁶²⁵ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse...op. cit.*, p. 18.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶²⁷ « Si est toute chevalerie / Destruite, perdue et honnie », rappelle l'auteur aux v. 27-8 de son préambule en vers.

entre Modus et Ratio, mais aussi entre savoir pratique et allégorique, se fait ainsi en fonction de la dichotomie affichée entre *bestes rouges* et *bestes noires*, autour de laquelle se constitue toute une organisation symbolique de la matière cynégétique autour des nombres. En effet, les dix bêtes présentées, cinq rouges et cinq noires, forment une tetraktys à laquelle correspondent sept⁶²⁸ façons de les chasser⁶²⁹.

Dans le *Livre de chasse* de Gaston Phébus, on retrouve la même dichotomie et le même souci d'organiser le savoir et de s'expliquer à ce propos. Dès le prologue, l'auteur prévient qu'il parlera d'abord des bêtes douces, qu'il énumère avant de lister les bêtes fauves qu'il a choisi de présenter. Le second livre est quant à lui consacré aux chiens de chasse, avant que les troisième et quatrième ne reviennent plus en détails sur les techniques de chasse et de piégeage : dans cette partie, l'ordre des gibiers présentés dans le premier livre est repris de façon symétrique. Du point de vue microstructural, les notices elles-mêmes obéissent à une organisation plus ou moins cohérente, la présentation du loup commençant par un long développement sur ses amours avant qu'il ne soit logiquement question du traitement de la progéniture. Puis l'auteur s'attarde sur le régime alimentaire et les modes de prédation du loup, avant que la notice ne s'achève sur un paragraphe hétérogène regroupant des considérations sur les rapports entre l'homme et le loup, voire chien et le loup, pour finir sur la question de l'utilité du loup mort (pharmacopée et vêtements)⁶³⁰.

Cette attention quasi maniaque à la hiérarchisation de la matière cynégétique s'intègre toutefois dans un souci plus général de clarté didactique, dont le corrélat n'est autre que l'importance affichée du langage et des noms : dans la lignée d'Isidore de Séville d'ailleurs, le comte de Foix se laisse d'ailleurs aller à quelque étymologie fantaisiste lorsqu'il évoque les loups-garous, qu'il confond avec les loups anthropophages :

Il y en a d'aucuns qui menjuent les enfanz et aucune foiz les hommes [...] Et ceulx appelle l'en lous garouls, quar on s'en doit garder.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 96.]

Incarnée par les figures de Modus et Ratio dans *Le livre des deduis*, la dialectique entre parole et action est en réalité au cœur des enjeux liés à l'écriture cynégétique. À ce titre, le vocabulaire de la chasse, qui constitue presque une langue en soi⁶³¹, occupe une place

⁶²⁸ Chiffre sacré de la perfection et de l'aboutissement.

⁶²⁹ D'ailleurs, il n'est peut-être pas anodin qu'enri de Ferrières choisisse de présenter ensuite non pas sept mais huit types de pièges, comme pour signifier que cette chasse n'est pas digne du chiffre de la perfection.

⁶³⁰ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse...op. cit.*, p. 72.

⁶³¹ En effet, Gaston Phébus n'hésite pas à expliquer à son lecteur les mots difficiles faisant partie de ce vocabulaire, comme s'il s'agissait là de se familiariser avec une véritable langue étrangère. Par exemple au chapitre XL : « le sousgorgon, c'est une char qui est depuis le bout de la hampe par-dessus la gorge jusqu'au

essentielle dans les livres de chasse, non seulement de par sa variété et sa richesse mais aussi du fait de la sacralisation du mot juste chez le veneur écrivain. Ainsi le premier chapitre du *Livre des deduis* est-il consacré à la question de savoir « comment l'en doit parler de venerie⁶³² », laquelle semble tenir une place centrale dans le « mestier de venerie » :

parole bien prononchiee procede de science, especiaument puis que la
manière des parolles sont ordenees selon le mestier de venerie
[HENRI DE FERRIERES, *Le Livre des deduis*, chapitre 4 p. 15.]

En effet, l'initiation de l'*aprentis* passe avant tout par la maîtrise du vocabulaire lié non pas tant à l'activité cynégétique qu'aux mœurs des animaux, dont il s'agit de connaître toutes les subtilités de langage. Ainsi se trouvent listées toutes les façons de décrire l'alimentation du gibier, selon les espèces :

Aucuns dient que il pessent, les autres que il menguent, les autres que il
pasturent, les autres que il viandent, les autres que il brotent ;
[HENRI DE FERRIERES, *Le Livre des deduis*, chapitre 4 p. 15-6.]

Modus procède de cette façon aussi pour les différentes manières de parler des excréments des animaux, entre *espreintes* de loutre, *fumees* de cerf et *crotes* de lapin⁶³³. Puis il en fait de même avec les pieds des différents gibiers, leur pelage ainsi que les diverses manières de qualifier la tête des animaux chassés :

Quant est a deviser les testes, l'une est appelee teste rengiee, l'autre est
appelee teste bien nee et bien trochiee, l'autre est dite teste contrefaite
[HENRI DE FERRIERES, *Le Livre des deduis*, chapitre 4 p. 17.]

Modus répond de façon précise et systématique à la question posée dans la rubrique, faisant ainsi une « véritable fixation sur la propriété du langage⁶³⁴ », comme pour éloigner le spectre de la confusion : celui-ci semble ainsi s'imposer comme le péché capital du veneur qui ne respecterait pas l'*ordenance* des mots selon Modus : « se la parole n'estoit par moi *ordenee*, ce seroit *confusion* a celui qui la diroit⁶³⁵ ». Le chapitre se clôt d'ailleurs sur une ultime recommandation, signe que l'apprentissage de la langue cynégétique accompagnera l'*aprentis* tout au long de sa formation comme un jalon essentiel :

Et sachiés que il y a molt d'autres paroles qui seront dites cha après selon le
mestier de venerie, qu'i te fait apprendre et retenir, ou tu aroies *confusion* de
ceulz du mestier.
[HENRI DE FERRIERES, *Le Livre des deduis*, chapitre 4 p. 17.]

gouetron ». Pour plus de précisions, cf. TUCOO-CHALA P., « L'art de la pédagogie dans le *Livre de chasse... op. cit.*, p. 27.

⁶³² HENRI DE FERRIERES, *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio...op. cit.*, vol. 1, p. 14.

⁶³³ *Ibid.*, chapitre 4 p. 16.

⁶³⁴ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse...op. cit.*, p.74.

⁶³⁵ HENRI DE FERRIERES, *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio...op. cit.*, vol. 1, p. 15.

La menace de la confusion, qui semble planer au-dessus de chaque veneur comme une épée de Damoclès, serait-elle le corrélat d'un possible ensauvagement du veneur au contact de son gibier ? L'on sait combien les motifs de chasse inversée sont importants dans l'imaginaire médiéval, de l'animal guide issu de la matière celtique au gibier devenant chasseur dans la littérature satirique ou dans les marges à drôleries de certains manuscrits⁶³⁶. Dans cette perspective, la richesse de la langue cynégétique et l'habileté du veneur à la manier constitue quelque chose comme un rempart contre la sauvagerie : le raffinement de la langue viedrait-il au secours du chasseur menacé de retomber dans l'animalité, au contact du sauvage ? Toujours est-il que

reconnaître, c'est savoir nommer, et avant de passer à l'action brutale de la poursuite [...], c'est un travail d'exégèse et de nomenclature qui désigne le veneur expert⁶³⁷.

Montaigne disait que « nous tenons les uns aux autres que par la parole⁶³⁸ », ce qui ne manque pas de pertinence ici, au-delà même de la perspective isidorienne en vertu de laquelle la variété du vocabulaire vient coller au plus près de celle de la réalité des choses. En effet, la chasse étant avant toute chose une activité collective, la communication reste un élément essentiel que le veneur ne doit pas négliger, au risque de sombrer voire de faire sombrer la communauté dans une sauvage confusion, comme il est dit en conclusion du chapitre quatre du *Livre des deduis*.

Dans cette perspective, le veneur écrivain veille toujours à faire usage d'un vocabulaire approprié, quitte à générer des leitmotifs destinés à s'imprimer dans l'esprit du lecteur ou de l'*aprentis* : ainsi le loup est-il systématiquement « malicieux » (« un loup est si malicieux », « il est bien si malicieux⁶³⁹ ») et « cauteleux » (« sont si cauteleus⁶⁴⁰ »), suivant une nomenclature proche du système de représentations en place déjà dans la tradition des Bestiaires.

Dans son traitement même de la matière sauvage, dans son attachement au langage et à l'idée du mot juste, l'écriture cynégétique est donc largement tributaire de la tradition encyclopédique : contre la menace de la confusion comme une forme de sauvagerie menaçante, aussi bien que par souci de communication, s'exprime un souci de l'autre qui est

⁶³⁶ FISCH-HARTLEY A., « La chasse inversée dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques », dans *La chasse au Moyen Âge : sociétés, traités, symboles...op. cit.*, p. 111-128.

⁶³⁷ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse...op. cit.*, p.74.

⁶³⁸ MONTAIGNE, *Essais*, Livre I, « Des menteurs ».

⁶³⁹ GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse...op. cit.*, chapitre 55 p. 238.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, chapitre 10 p. 96.

aussi le lecteur, sans cesse interpellé voire mis en scène dans une fiction dialogique au sein du *Livre des Deduis*, où chaque paragraphe commence par la question d'un apprenti à laquelle Modus s'attache à répondre comme un maître d'école. Gaston Phébus se place également en position de *magister* dès le prologue du *Livre de Chasse*, ce qui transparaît dans la miniature figurant au folio 13 du manuscrit BNF français 616, où l'on voit le comte de Foix entouré de ses disciples⁶⁴¹ :



Figure 33 : Gaston Phébus et veneurs
Gaston Phébus, *Livre de la Chasse*
BNF, fr. 616 (Paris, XV^e s.), fol. 13.

Entre *topos* d'humilité et mise en scène de soi, cette miniature rompt délibérément avec l'iconographie traditionnelle des prologues, où l'on voit plus souvent l'auteur remettre docilement son livre à son commanditaire. Ici, Jean sans Peur, dont on pense raisonnablement qu'il commanda le manuscrit 616, s'efface derrière l'horizon d'attente d'un livre destiné non pas tant à orner la bibliothèque d'un prince qu'à servir de véritable manuel pratique à quelques veneurs fortunés.

Au-delà des convenances et des politesses, « autorité, efficacité, exactitude⁶⁴² » sont donc les maîtres mots de l'écriture cynégétique qui, pour satisfaire à ses exigences et contenir toujours mieux la sauvagerie débordante qui pourrait bien l'atteindre, doit sans cesse se renouveler et repenser l'écriture des savoirs.

⁶⁴¹ Sur ce thème, cf. STRUBEL A., « Ecrire la chasse : le prologue du *Livre de chasse* de Gaston Febus », dans *Le Moyen Âge*, 95, 1989, p. 491-502.

⁶⁴² STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poésie de la chasse...op. cit.*, p. 22.

2. Renouvellements

Des traités cynégétiques aux livres de chasse du XIV^e siècle, « ce qui change, c'est l'esprit⁶⁴³ » ; un esprit nourri de la langue vernaculaire, d'ornementations littéraires voire de la mise en vers d'un propos qui pourtant se veut de plus en plus empirique :

Les livres de chasse renouvellent radicalement le regard porté sur la nature : exactitude documentaire, expérience et observation, étude des mœurs, précision concrète des méthodes de pistage, de dressage, de capture, de fabrication d'instruments ou de soins des maladies, tout cela traduit une évolution de la pensée dont averroïsme et ockhamisme seraient le volet spéculatif.

[STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse*, p. 9.]

Le XIV^e siècle a d'ailleurs vu se développer d'une façon remarquable la littérature pratique et scientifique, décomplexée vis-à-vis de l'autorité livresque dont elle continue certes à faire son miel, mais un miel « mille fleurs » issu d'un savoir plus concret et souvent plus précis. Ainsi le *Livre de chasse* de Gaston Phébus est-il le fruit d'un « dosage subtil d'apports personnels et de savoir livresque⁶⁴⁴ » : certes, l'animal sauvage n'y est pas toujours décrit de façon systématique comme dans un manuel moderne d'histoire naturelle, et la majorité des chapitres consacrés aux animaux chassés commencent par le refrain

est assez commune beste, si ne me convient ja dire de sa faisson, quar
pou de genz sont qui bien n'en aient ve⁶⁴⁵

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre 10 p. 92.]

Gaston Phébus récupère ainsi les natures traditionnellement attachées aux animaux pour les compléter, en précisant par exemple que les chaleurs de la louve ne durent pas forcément douze jours comme on l'a tant lu, mais entre dix et douze jours. Quant au motif traditionnel des mâles suivant la louve, l'auteur de *Livre de chasse* complète le propos en expliquant que ce manège dure précisément entre six et huit jours. Par ailleurs, le veneur écrivain s'intéresse à des caractères de l'animal sauvage qui n'avaient auparavant retenu ni l'attention des auteurs de bestiaires ni celle des encyclopédistes. Ainsi en est-il du passage, chez le loup, des dents de lait aux dents définitives ; de même au sujet de l'expulsion des jeunes après leur première année passée dans leur meute natale. Il est également précisé que la gestation dure neuf semaines, ce que l'on ne retrouve dans aucun bestiaire, sans compter que Gaston Phébus s'attarde volontiers sur des traits méconnus du loup, tels que sa sociabilité

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁴⁵ Remarquons toutefois que les « estranges bestes » telles que le renne, le daim et le bouquetin font quant à elles l'objet d'une description précise et méthodique, nourrie de comparaisons avec des animaux mieux connus du public visé par Gaston Phébus.

caractéristique ou son attitude à l'égard des chiens ou des pièges. Cette attention nouvelle à ce qui ressemble à de l'éthologie manifeste une volonté de regarder, donc de décrire l'animal autrement, afin de le considérer pour lui-même ou du moins comme un « objet concret⁶⁴⁶ ». La violente diatribe dirigée contre l'imagination, laquelle trouve sa place au cœur du prologue du *Livre de chasse*, ne s'inscrit-elle d'ailleurs pas dans cette perspective de rénovation du système de perception-représentation de l'animal sauvage ?

En effet, Gaston Phébus prend nettement ses distances avec la tradition, notamment dans sa notice consacrée au loup où « le savoir n'est pas rejeté, mais justifié par un raisonnement : on ne se contente pas du symbolisme⁶⁴⁷ ». L'auteur reprend par exemple l'idée bien connue selon laquelle la louve choisit toujours de s'accoupler avec le mâle le plus laid, tout en lui cherchant une justification plus naturelle :

Et c'est la vérité que la louve se prent au plus let et au plus mescheant. Pour ce qu'il a plus travaillé et plus jeuné que n'ont les autres, est il plus povre, plus maigre et plus mescheant, et c'est la cause pour quoy on le dit.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 93.]

De même concernant le dicton « jamais loup ne vit son père⁶⁴⁸ » : Gaston Phébus s'élève contre l'indiscutable autorité de l'énoncé parémiologique, non pas en le reniant mais en relativisant adroitement sa portée :

Aucunnes genz dient que onques lou ne vit son père, et c'est verité aucune foiz et non pas touz jourz, quar il avient que, quant la louve en a mené celui qu'elle veult plus [...], trestouz les autres courent sus au lou et le tuent [...]; mais, quant en tout le païs n'a se non un lou et une louve, lors ne peut ce estre verité, ou aucunnes foiz par aventure les autres lous se sont esveillez si tost ou si tart que encore le loup ne se tendra aveques la louve ou par aventure [se] seront ja laissiez, et lors s'en fuit il des autres lous qu'il ne le tuent pas, et en ce cas aussi n'est pas verité.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 94.]

Le style anaphorique régit l'énumération méthodique des hypothèses où l'énoncé théorique pourrait ne pas se vérifier. D'ailleurs, l'on sourit presque à cette précision maniaque qui ressemble à s'y méprendre à la recherche d'une faille, même si l'on devine que Gaston Phébus s'amuse lui-même de cette prise de distance. Un peu plus loin, sans affres mais avec tout autant d'efficacité, le veneur-auteur s'en prend cette fois à la croyance, maintes fois répétée dans la tradition encyclopédique, selon laquelle le loup ne se reproduit pas tant que ses parents sont en vie :. L'anecdote est adroitement encadrée par deux formules qui la mettent en doute : le groupe indéterminé des colporteurs (« Aucuns ») ôte à l'assertion une

⁶⁴⁶ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poésie de la chasse...op. cit.*, p. 85.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁴⁸ On garde ainsi toujours à l'esprit le poids de la tradition parémiologique.

part de son autorité, tandis que la remarque subjective du type « je ne l'aferme mie », sonne comme une invitation au scepticisme tout en instaurant un pacte de confiance entre le lecteur et cet auteur qui se montre prudent et réfléchi. D'ailleurs, l'expression est réitérée en fin de chapitre où Gaston Phébus prend ses distances avec cette grande tradition de l'encyclopédisme qu'est la pharmacopée, très développée chez Hildegarde de Bingen. Après avoir mentionné la potentielle utilité du pied et du foie de loup, notre veneur balaie ces sorcelleries d'un revers de manche :

Toutesfoiz, je ne l'aferme mie, car je ne vueil mettre en mon livre chose qui ne soit droite verité.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 99.]

Entre *captatio benevolentiae* et quête du Livre parfait, la recherche du style constitue bel et bien l'un des plus renouvellements les plus marquants dans l'évolution de l'écriture des savoirs. La place du langage et de la communication est en effet prépondérante dans l'activité cynégétique, la chasse étant aussi une expérience linguistique, littéraire et symbolique, où tout est affaire de « codes, linguistiques ou sociaux⁶⁴⁹ » et où le travail de l'écriture en est d'autant plus important. Mais peut-on parler d'un « style cynégétique » ? Ainsi se conforme la part du formulisme dans l'écriture des savoirs, l'importance ces listes scandées dans des textes didactiques qui, dans cette perspective, conservent un lien plus ou moins ténu avec l'oralité ; à travers ce style énumératif ou par la mise en scène de dialogues vivants, comme on en trouve dans l'œuvre d'Henri de Ferrières, la transmission des savoirs sur le sauvage se fait de façon ludique et proprement vivante.

Dans le *Livre de chasse* de Gaston Phébus, l'on a remarqué de nombreuses anaphores, notamment la formule « Il vet » qui structure l'énumération des natures du loup dans le chapitre X. Cette forme de redondance est due, notamment, à la répétition de refrains en tête des notices, lesquels sont à l'origine d'une connivence avec le lecteur. Pareille rhétorique de la répétition participe ainsi de la ritualisation de l'activité cynégétique⁶⁵⁰ dans le geste de l'écriture, qui scande « les étapes d'une progression de la connaissance⁶⁵¹ ». Chez Gaston Phébus, qui

possède plus que tout autre cette propension au raccourci, cette crainte du déjà dit, cet art de l'ellipse qui l'empêche de tomber dans la banalité⁶⁵²,

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁵⁰ Sur cette question de la ritualisation, cf. GUERREAU A., « Les structures de base de la chasse médiévale », dans *La chasse au Moyen Âge : sociétés, traités, symboles...op. cit.*, p. 25-32.

⁶⁵¹ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse...op. cit.*, p. 37.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 53.

le style anaphorique se double paradoxalement d'un style elliptique apparenté au souci affiché de ne pas se répéter : d'où les refrains du type « est assez commune beste, si ne me convient ja dire de sa faisson, quar pou de genz sont qui bien n'en aient ve ⁶⁵³ ».

Au style anaphorique et formulaire du comte de Foix, rehaussé d'un certain nombre de traits d'humour caractéristiques de la dimension ludique du livre de chasse, Henri de Ferrières préfère un style allégorique : oscillant entre vers et prose pour la valeur esthétique de l'ensemble, ce style est richement nourri du lexique de la moralisation, au service duquel les animaux font « essample », servent de « figures » et aident à « démontrer » ou à « figurer » un certain nombre de « moralités⁶⁵⁴ ». Ainsi en est-il des loups, dont on a vu qu'ils signifiaient le mauvais pasteur et dont l'habitude de se rassembler pour hurler dans la nuit⁶⁵⁵ se trouve incessamment glosée :

Ainssi font les mauvés pastours prestres, qui errent toute jour es lieux dissolus et lessent leur breis et vont en la taverne, et quant il est vespre, il vont en sainte eglise saous et yvres et s'asembent et font une grant ulerie en disant vespres tellement que chascun se moque d'eulz, et est orrible chose a escouter.

[HENRI DE FERRIERES, *Le Livre des deduis*, chapitre 78 p. 150-151.]

La reprise presque mot à mot de l'expression du dégoût et de l'horreur, ainsi que le parallélisme de construction entre les deux descriptions des loups et des prêtres souligne l'assimilation des uns aux autres dans une perspective allégorique :

- « toute jour erré et tourné pour mal faire » / « errent toute jour es lieux dissolus »
- « il vient au vespre » / « quant il est vespre »
- « il ullent et s'asembent » / s'asembent et font une grant ulerie »
- « est grant orreur et chose laide et effree que de les oïr uller » / « est orrible chose a escouter ».

En bonne exégète, Ratio livre ad'ailleursu lecteur la *senefiance* liée à cette anecdote : les « leus », qui ont perdu le sens de la communion entre les fidèles et avec Dieu, renvoient l'image de ces prêtres qui négligent leurs offices pour jouir des plaisirs terrestres et notamment de l'alcool, lequel altère leur conscience et les empêche de psalmodier correctement⁶⁵⁶. À l'arrière-plan, l'on devine aisément l'influence de la veine satirique et renardienne, quoique la mise en scène de cet interlude sabbatique en forme de messe noire a

⁶⁵³ GASTON PHEBUS, *Le Livre de chasse...op. cit.*, p. 92. Le refrain ouvre également les chapitres consacrés au cerf, au chevreuil, au lapin, à l'ours, au renard, au blaireau, au chat et à la loutre.

⁶⁵⁴ Sur le lexique de la moralisation dans *Les livres du Roy Modus et de la Reine Ratio*, cf. STRUBEL A. « La chasse à *senefiance...op. cit.*, p. 228.

⁶⁵⁵ HENRI DE FERRIERES, *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio...op. cit.*, vol. 1, p. 150 : « au vespre, il ullent et s'asembent, et est grant orreur et chose laide et effree que de les oïr uller ».

⁶⁵⁶ Cf. les « commandemens Antecrist » au chapitre 72 du *Livre des Deduis*, p. 145 : « Visite souvent mon ostel / C'est la taverne et le bordel », « En lieu du servise devin / Faut jeter hasart sur le vin. »

quelque chose d'audacieux et d'un peu chaotique. Selon Armand Strubel, l'allégorisme moralisant mis en place par le comte de Foix s'émancipe en effet des circuits traditionnels apparentés aux bestiaires, lesquels « ne servent plus que d'appoint à une allégorèse dont l'enjeu est ailleurs⁶⁵⁷ ». En effet, la vérité d'une pareille textualisation se situe plutôt du côté d'une expérience de modelage du matériau allégorique, d'esthétisation de la *senefiance* en vue de produire des scènes surprenantes telles que celle-ci, où l'on voit se superposer les loups hurlant à la lune et les prêtres dévoyés s'adonnant à leur anti-sabbat. Pour Armand Strubel, « les 'senefiances' sont désormais libres et s'adaptent à toutes sortes de vérités, d'ordre religieux, moral ou social⁶⁵⁸ », en vertu de l'évolution des motifs allégoriques. Ces motifs, dont participent évidemment les animaux sauvages, tendent ainsi nouvellement vers cet « allégorisme universel » théorisé par Umberto Eco⁶⁵⁹, en vertu duquel les images édifiantes se détachent de leur contexte initial pour devenir des motifs adaptables et ne plus avoir pour seul fin que leur valeur esthétique intrinsèque.

Rien de tel dans le *Livre de chasse*, où l'allégorisme est évacué au profit d'une éthique du chasseur, diffuse mais néanmoins perceptible dès le prologue : là, le lecteur se trouve prié de croire que la chasse est un rempart contre toute forme de vice. Mais dans le corps du texte, à l'allégorisme le comte de Foix préfère l'*esbatement* voire l'humour, offrant ainsi à son public un divertissement plaisant où les animaux chassés tiennent le premier rôle. Ainsi, dans le chapitre X consacré aux natures du loup, la vie de famille de l'animal se trouve mise en scène dans un véritable fabliau⁶⁶⁰. Si Phébus insiste tout d'abord sur la fidélité du couple lupin, accoutumé à rester « touz jours volentiers ensemble⁶⁶¹ », l'on ne peut imaginer encore au XIV^e siècle que le loup, incarnation du sauvage donc étranger à toute forme de civilité, puisse vivre harmonieusement en collectivité. Très vite, le tableau presque idyllique s'inverse donc en une saynète efficace où les habitudes alimentaires et familiales du loup sont arrangées en une fiction narrative que nous résume Armand Strubel :

la louve donne à manger à ses petits avant de manger elle-même, tandis que le père ne leur porte que les restes de son repas ; quand la louve rentre avec de la nourriture et que le loup a encore faim, il la lui enlève de la gueule ; mais la louve, "fausse et malicieuse", cache parfois la pitance des louveteaux, et le loup, redoublant de ruse, va la flairer et la bat jusqu'à ce qu'elle révèle l'endroit ; le dernier mot reste à la femelle qui, instruite de ces bons procédés,

⁶⁵⁷ STRUBEL A. « La chasse à *senefiance*...*op. cit.*, p. 233.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁵⁹ ECO U., *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Librairie générale française, 2002 (1^e éd. 1997) ; cité par A. STRUBEL dans *ibid.*, p. 235.

⁶⁶⁰ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poésie de la chasse...op. cit.*, p. 86.

⁶⁶¹ GASTON PHEBUS, *Le Livre de chasse...op. cit.*, p. 94.

se camoufle alors jusqu'à ce que le loup ne résiste plus à la faim et parte lui-même en chasse⁶⁶².

À la dévotion maternelle de la louve, qui nourrit en priorité ses petits et partage leur repas, répond ainsi la rapacité du mâle sur laquelle l'auteur s'attarde avec une insistance maîtrisée : le style énumératif sert la linéarité du récit et les scènes s'enchaînent comme autant de miniatures sur la page d'un manuscrit. L'on retrouve ainsi le père glouton dérochant leur pitance aux louveteaux,

se le lou est aveques les chea[us], quant la louve vient et elle porte rien et le
lou n'a assez mengé, il oste la proie a elle et a ses cheaus et menjue son saoul
premier

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 95.]

avant que ne se mette en place un jeu de cache-cache entre les parents, dans une situation presque vaudevillesque où chacun rivalise de *malice* pour récupérer la nourriture :

Et, quand la louve voit ce, elle est si fausse et si malicieuse que elle laisse la viande que elle porte loing de la ou sont ses louvetiaux et vient veoir si le lou y est⁶⁶³. Et, s'il y est, elle atendra tant que le lou s'en soit alé, et puis aportera la viande a ses louvetiaux. Mais le lou, qui est aussi malicieus, quant il voit venir la louve sanz nulle proye, il vet flairer a sa bouche, et, s'il sent que elle ait rien porté, il la prent aux dens et la bat tant qu'il couvient que elle li moustre ou elle a laissié sa proye.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 95.]

Le jeu des répétitions (« si le lou y est » / Et, s'il y est ») et des effets-miroirs (« elle est si fausse et si malicieuse » / « Mais le lou, qui est aussi malicieus ») est ici au service non pas de la pédagogie mais d'une véritable narrativité, dans une succession de scènes où, aux attitudes clairement identifiées dans le langage des loups⁶⁶⁴ se mêlent de purs ornements littéraires ; l'on croirait presque une allégorisation diffuse où le loup incarnerait le mauvais père voire le mauvais seigneur, incapable de prendre soin de ceux qu'il tient sous sa responsabilité. Contrairement à ce que Pierre Tucoo-Chala a pu affirmer, le comte de Foix n'a donc pas banni « tout artifice⁶⁶⁵ » de son discours mais a plutôt travaillé à une littérisation différente, efficace du point de vue pédagogique, plaisante et vivante. Mais n'est-ce pas là l'ambition de toute écriture littéraire que d'insuffler la vie ?

On touche là au cœur des enjeux de l'écriture cynégétique en tant que symbole du caractère prodigieusement partagé de la littérature médiévale, entre sens sens esthétique et

⁶⁶² STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse... op. cit.*, p. 86-87.]

⁶⁶³ L'on ne manquera pas de remarquer cette formule, amenée à rester dans la mémoire des chansons populaires.

⁶⁶⁴ Comme le fait de lécher les babines d'un membre de la meute ou de mordre un membre de rang inférieur pour lui rappeler sa supériorité.

⁶⁶⁵ TUCOO-CHALA P., « L'art de la pédagogie dans le *Livre de chasse... op. cit.*, p. 19.

littérature des savoirs. Rompu à cette alchimie complexe comme un magnifique réseau d'influences, où la science et l'art ne font qu'un par la grâce de l'écriture, Gaston Phébus joue ici avec les mots⁶⁶⁶ comme avec ses loups qu'il manie comme des marionnettes pour amuser son lecteur ; ce qui ne l'empêche pas de voir dans sa fable « droite vérité », tout en finissant par prendre ses distances, comme souvent, avec la tradition littéraire. Ainsi la fin du fabliau est-elle sérieusement mise en doute, comme si le fait d'imposer quelque scepticisme servait en creux à accréditer tout le reste :

Aucuns dient que⁶⁶⁷ elle [la louve qui a porté à manger à ses petits] se baigne et corps et teste quant elle revient, affin que le lou ne sente rien que elle ait porté, mais je ne l'aferme mie.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre X p. 95.]

Gaston Phébus s'amuse ainsi jusqu'au bout des frontières entre la fable et la réalité, l'esthétique et la cynégétique, la scène et la vie, jusqu'à faire du livre de chasse l'espace sacré d'une « théâtralisation de la vie⁶⁶⁸ ».

Entre style allégorique et *esbatement* poétique, entre psychomachie et fabliau assumé, le *Livre des Deduis* comme le *Livre de chasse* apportent ainsi la preuve d'une évolution de la place du savoir livresque dans la littérature cynégétique. Dans les livres de chasse du XIV^e siècle, le travail de la matière sauvage et de son écriture ne sont plus simplement tributaires de la tradition héritée des Bestiaires et des encyclopédies ; de façon originale, ils mettent en œuvre un véritable projet d'écriture dont le résultat consiste en une *renovatio* de la relation entre le sauvage et le livre comme objet de savoir. Là se met en place une véritable expérience textuelle et bibliophilique de l'animal sauvage, où le livre se méfie de la parole rapportée et ne croit qu'en sa propre vérité, mais fait à chaque page entrer plus intimement le sauvage dans le texte : par l'image au sens propre comme au sens figuré, il le laisse ainsi parler jusqu'à parfois se passer parfois de mots⁶⁶⁹.

3. Le livre de chasse entre récréations et ensauvagements

Comme l'écriture et le livre lui-même au XIV^e siècle, la chasse est affaire d'espace, entre extériorité sauvage et intériorité. Mais à une époque où le livre devient l'objet d'une relation intime qui se joue dans la lecture solitaire, le jeu de miroirs entre l'intériorité de

⁶⁶⁶ Rappelons à ce titre que si la langue maternelle de Gaston Phébus est le gascon, son *Livre de chasse* est écrit en langue d'oïl et truffé de traits de langue normands-picards.

⁶⁶⁷ Encore une formule scandé par le auteur-veneur : « Aucuns dient que...mais je ne l'aferme mie ».

⁶⁶⁸ Cf. STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse... op. cit.*, p. 128.

⁶⁶⁹ Le mutisme étant, comme on a pu déjà le voir, l'un des traits définitoires du sauvage.

l'écriture et l'extériorité de l'univers de la chasse se reflète dans la littérature qui en découle. En outre, l'activité cynégétique est elle-même, selon Alain Guerreau, « un rite de marquage et de définition de l'espace⁶⁷⁰ » où l'espace se trouve jalonné entre zones extérieures telles que la forêt ou le saltus, et intérieures comme les cultures et les habitations.

Dans cette perspective comme dans celle de l'écriture, la dichotomie entre sauvage et domestique, nature sauvage et acculturation, se charge d'une dimension toute particulière. Le livre de chasse semble ainsi constituer un point de contact privilégié entre le sauvage et son existence textuelle, comme cela a pu être le cas entre les savoirs empirique et livresque. Animal des frontières et surtout du brouillage des frontières, le loup est une fois encore l'objet par excellence de ce type de réflexion : non content d'incarner la sauvagerie dans toute sa démesure, il est effectivement, la bête qui rôde trop près des habitations dans la littérature cynégétique, toujours plus « proche des cités, dans lesquelles il entre à la faveur du froid, des guerres ou des famines⁶⁷¹ ». À leur façon, les livres de chasse du XIV^e siècle se font l'écho des relations complexes qui unissaient, dans les mentalités médiévales, le sauvage et tout un système de représentations destiné à l'apprivoiser, à le faire rentrer dans un cadre qui n'est rien de moins que celui de la culture. Dans cette perspective, l'image sert de point de contact essentiel entre le monde sauvage et ce cadre sans cesse débordé, l'iconographie ayant acquis dans les manuscrits de chasse du XIV^e siècle une importance encore jamais égalée. En effet, l'image tend dès lors à concurrencer le texte avec une puissance évocatrice inédite, la représentation des animaux dans *Le livre de chasse* allant jusqu'à anéantir la description verbale, remplacée par une formule allusive du type « ne me convient ja dire de sa faison ».

Par ailleurs, l'on remarque chez les artistes de cette époque « une attention beaucoup plus nette pour le concret, la profondeur du champ, la campagne, les activités des hommes et l'animal⁶⁷² ». Ainsi l'iconographie du manuscrit français 616 de la BNF offre-t-il, au regard du texte de Gaston Phébus, « la vision d'un monde « désacralisé, où l'animal est placé dans son environnement [...], où la nature est constamment présente⁶⁷³ ». C'est le cas notamment dans la première partie du livre où les animaux se déploient en un ballet incessant, envahissent la page et l'investissent de leurs bigarrures sylvestres. En effet, la forêt s'impose comme le « milieu » privilégié dans lequel le *Livre de chasse* de Gaston Phébus trouve, sinon une réalité, du moins tout son relief ; un monde où le sauvage exerce une emprise nouvelle, alors même que de nombreuses illustrations présentent la chasse comme une activité sociale et

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁷¹ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse... op. cit.*, p. 247-8.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 96.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 95.

représentent des espaces d'où la civilisation n'est pas tout à fait absente. Pourtant, les habitations ou constructions humaines semblent curieusement rejetées dans les marges, comme au folio 108v, où le corps de ferme se tient sagement dans un angle éloigné de l'image, tandis que le loup menaçant occupe le devant de la scène :



**Figure 34 : « Cy apres devise comment on puet prendre les loups aux fosses au trayn »
Gaston Phébus, *Livre de la Chasse*
BNF, fr. 616 (Paris, XV^e s.), fol. 108v.**

Ainsi s'opère une véritable révolution dans l'histoire du livre, car désormais l'image s'émancipe de sa fonction ornementale pour acquérir un véritable pouvoir didactique : en vertu de sa grande clarté, elle « parle » mieux cette langue cynégétique que de longues explications malaisées ne sauraient si bien imprimer dans l'esprit du lecteur. En outre, l'image agit presque à la façon du loup dans le manuscrit 616 du *Livre de Chasse*, un loup qui coupe la parole à celui qu'il saisit : en effet, les enluminures permettent par l'exemple à l'auteur-veneur de ne point s'appesantir sur certaines techniques de piégeage jugées indignes et donc frappées d'une espèce de tabou. En dernière instance, l'image semble ainsi ravir la parole cynégétique pour en renouveler les procédés d'écriture.

En effet, le style cynégétique, style elliptique et anaphorique, trouve dans la profusion des enluminures une justification particulière et un espace où finalement éclore. Les chapitres consacrés au piégeage sont ainsi riches de formules très nouvelles, telles que « comme icy est figuré » à propos des « aussepiez », dans un chapitre emblématique des nouveaux rapports concurrentiels entre l'image et le texte. En effet, ce dernier se résume à une seule phrase :

Aussi peut on prendre loux, renartz et tessons à leurs viandeiz ou menjues en ceste meïs maniere au haussepié, qui est fet en tieu manière *comme yci est figuré*.

[GASTON PHEBUS, *Le livre de chasse*, chapitre LXIV p. 261.]



**Figure 35 : « Cy devise comment on puet prendre loups et autres bestes aux haussepiez »
Gaston Phébus, *Livre de la Chasse*
BNF, fr. 616 (Paris, XV^e s.), fol. 107.**

Ailleurs, d'autres formules apparaissent de façon récurrente, telles que « est yci figuré » ou « est figuré yci » à propos de « la croupie⁶⁷⁴ », ou enfin « comme yci sont figurez » au sujet des fameuses « aiguilles ». Généralement, la troisième partie du *Livre de chasse*, consacrée au piégeage, se distingue de la tradition cynégétique de par le changement de ton, sec et pressé. Au discours froidement objectif d'Henri de Ferrières, le comte de Foix oppose en effet des chapitres volontairement bâclés, parsemés de formules d'impatience ou de dégoût : c'est le cas par exemple lorsqu'il décrit le fonctionnement des dardières au chapitre LXIII (« Plus n'en vueill parler de ce, quar c'est vilaine chasse⁶⁷⁵ »). Là, plus que jamais dans l'histoire du livre, « l'image supplée aux silences du texte⁶⁷⁶ », silences gênés ou imposés, silences de l'écriture au travers desquels passe le spectre du sauvage tandis que sans un mot, le loup dépose sa marque, en marge du texte, dans l'en-deçà des silences.

En effet, et c'est là un prolongement inattendu dans les relations unissant l'écriture médiévale et le sauvage dans l'univers cynégétique, la chasse invite le loup dans les marges

⁶⁷⁴ GASTON PHEBUS, *Le Livre de chasse...op. cit.*, chapitre LXVII p. 264.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, chapitre LVI p. 260.

⁶⁷⁶ STRUBEL A. et DE SAULNIER C., *La poétique de la chasse... op. cit.*, p. 94.

de certains manuscrits⁶⁷⁷ qui *a priori* n'ont rien à voir avec les traités d'un Gaston Phébus ou d'un Jehan de Ferrières.

Entre la première moitié du XIII^e siècle et celle du XIV^e siècle, dans les ateliers parisiens s'est développée une mode amenée à se diffuser dans toute l'Europe. Cette vogue a été appelée « manuscrits à drôleries » en raison des drôles de figures qui s'animent dans les marges de ces objets peu communs, ainsi qu'on a pu le voir au début de cette étude avec les hybrides musiciens qui trottaient dans les marges de manuscrits



Figure 36 :
Loup emportant une brebis
Chroniques de Normandie
BNF fr. 2623
(Rouen, vers 1400)
fol. 40.



Figure 37 :
Homme chevauchant un loup
Grandes Heures de Jean de Berry
BNF, lat. 919 (1409), fol. 82.

richement enluminés⁶⁷⁸. Parmi les motifs le plus souvent retenus par les artistes dans les marges de ces

manuscrits gothiques, on compte la chasse, activité très picturale et dynamique, prompte à donner un peu d'énergie à

un livre de prières, par exemple. Souvent, il s'agit alors de représenter une chasse parodique ou inversée, où le gibier, souvent

un léporidé, devient chasseur dans les marges du livre⁶⁷⁹. Mais l'on retrouve aussi parfois un loup dans les marges de tels manuscrits, comme ci-dessus dans le folio 82 du manuscrit latin 919 de la BNF, renfermant les *Grandes Heures de Jean de Berry* (1409) : dans ce motif typique de chasse inversée, le loup traditionnellement traqué se retrouve en position de monture⁶⁸⁰ pour le personnage représenté une lance à la main.



Figure 38 :
chasse au loup
Calendrier avec éphéméride
BNF, fr. 1872 (XV^e-XVI^e s.),
fol. 14v.

Mais le loup est plus volontiers représenté en train de chasseur lui-même dans les marges des manuscrits : on le voit par exemple au fol.

40 du manuscrit français 2623 de la BNF, où sont conservées les *Chroniques de Normandie* (Rouen, vers 1400) : dans un somptueux décor (ci-contre), un loup emporte une brebis en marge de la page

écrite⁶⁸¹. Avatar des enluminures ornant les authentiques livres de chasse, la chasse au loup revient également en marge des manuscrits,

⁶⁷⁷ Même si l'on doit avouer que la traque de notre *beste noire* a reçu moins souvent les faveurs des manuscrits à drôleries que le lapin et le lièvre.

⁶⁷⁸ Cf. *infra*, « Première Partie », p. 52-53.

⁶⁷⁹ FISCH-HARTLEY A., « La chasse inversée dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques »...*op. cit.*, p. 113-114.

⁶⁸⁰ Nous verrons d'ailleurs plus loin que le loup utilisé comme monture recèle une signification symbolique essentielle.

comme c'est le cas au fol. 14v du *Calendrier avec éphéméride* contenu dans le manuscrit français 1872 de la BNF : ici, le mois de décembre est orné dans ses marges par une frise représentant des paysans chassant le loup avec des moyens de fortune. On est loin de la chasse noble louée par Gaston Phébus, voie du salut et rempart contre tous les vices, à commencer par l'oisiveté ; dans les marges du manuscrit, l'écriture se tait un instant pour laisser parler une voix *off*, celle de la réalité des relations entre le monde rural et le monde sauvage, en-deçà de la sphère de l'écriture.

L'on ne peut à présent que mesurer le chemin parcouru depuis la codification d'une langue et d'une écriture du sauvage fondée sur l'allégorie, l'anaphore ou l'ellipse, à sa propre émancipation dans un système de représentations du sauvage basé sur des relations sans cesse renouvelées entre le texte et l'image, notamment à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle. En tournant une page ou en passant d'un livre à l'autre, d'un genre littéraire à un autre, avec toujours comme fil conducteur les incursions inattendues de la sauvagerie animale entre les lignes du texte médiéval, l'on se rend ainsi compte de ces évolutions constantes et fascinantes, au prisme du loup et du sauvage qu'il incarne dans l'imaginaire médiéval. Loin de l'idée préconçue d'une domestication de la matière sauvage par l'écriture, l'on a pu appréhender au contraire l'émancipation de celle-ci au contact du sauvage dont l'écriture se trouve pénétré. En effet, l'écriture des savoirs au Moyen Âge n'a jamais véritablement bridé le sauvage, bien qu'elle en ait absorbé la matière sans jamais l'empêcher de fuir jusque dans ses marges.

Plus encore, dans cette dynamique de transmission tendant parfois vers une forme de transgression, le manuscrit lui-même se révèle complice du sauvage, complice du loup sautillant de ligne en ligne ou regardant le texte s'écrire en tirant son épingle du jeu, une brebis dans la gueule. Dans le corps du manuscrit enluminé, tout est affaire de compromis, d'entre-deux, de transmission ou de translation ; de relations toujours entre le texte et l'image, la tradition et la modernité, la sauvagerie et le raffinement. À la faveur de ces jeux d'oppositions mis en scène dans l'espace de la page, l'on suit un mouvement centrifuge irradiant vers les marges, où le loup et le sauvage tendent à fuir sans jamais disparaître.

Affranchie de la filiation des Bestiaires, l'écriture médiévale est dépositaire d'une relation forte et plurielle au monde sauvage, d'une vision kaléidoscopique du sauvage, nourrie de traditions diverses et porteuses de représentations contrastées de l'animal. En outre, par-

⁶⁸¹ De même au fol. 18v. du manuscrit BNF français 1584 contenant le *Jugement du roi de Bohême* de Guillaume de Machaut (Reims, vers 1372-1377).

delà l'allégorisme diabolisant la *beste noire*, par-delà la stigmatisation immortalisée dans le geste de l'écriture, celle-ci a surtout permis de garder la mémoire d'une relation fusionnelle avec l'animal sauvage par le biais de son esthétisation. En effet, ce qui affleure au terme de cette étude, c'est bien la façon dont, irrémédiablement, la littérature des savoirs tend vers une poétique, poétique du monde et du monde sauvage, nourrie d'un prisme de visions diffusées sur la page même : entre *marginalia* et variations sur le texte, la langue et l'image, autant de fils tissent ainsi la toile des représentations. Autant de fils comme autant de visions, générées par une véritable esthétique portant la marque du sauvage, dans et en-deçà du texte.

PARTIE II

POESIES DU LOUP, VISIONS DU SAUVAGE : DE L'ESTHETIQUE DE L'ANIMALITE A LA DEFINITION D'UNE POETIQUE DU SAUVAGE

ƒ (fē : argent) : provoque de parents mépris.
Dans la forêt le loup grandit.
[*Þrúðeilor Rúna* ou « Chanson runique », XII^e s.]

Le second volet de cette étude se propose d'interroger l'écriture médiévale du sauvage en termes de poétique, ce qui implique d'envisager plus précisément l'ensemble des conceptions, traits remarquables, touches particulières et persistantes, attachées au concept de sauvage et à ses modes de réalisation dans l'écriture médiévale. Pour ce faire, l'on commencera toutefois par reprendre les chemins que le sauvage a empruntés dans l'imaginaire médiéval, afin de voir au sein de quel type d'esthétique littéraire ce concept s'est réalisé et quels sont les principes grâce par lesquels il a pu générer une véritable poétique dans l'écriture médiévale.

Rappelons d'emblée que si la *salvecie* renvoie à la forêt en tant que « pays sauvage⁶⁸² » au XIII^e siècle, être sauvage au Moyen Âge ne signifie pas tant « vivre en accord avec la nature⁶⁸³ » qu'à l'écart de la civilisation. Ainsi qu'on a pu le voir chez Isidore de Séville et d'autres encyclopédistes, le sauvage se définit en ce sens comme ce qui s'oppose au domestique, ce « qui n'est pas civilisé, apprivoisé ou domestiqué⁶⁸⁴ » voire « qui est facilement effrayé⁶⁸⁵ », ce qui induit un rapport problématique aux autres à la communication. En effet, le sauvage se caractérise par un rapport problématique au langage, lui qui se complaît davantage dans l'averbalité et les silences, voire dans cette « instabilité⁶⁸⁶ » communicationnelle qui a pour corrélat une défaillance en matière d'usage de l'écriture et de la langue. À ce titre, le sauvage signifie l'altérité par excellence, hors de contrôle et brutale dans sa naturalité nue⁶⁸⁷ ; cette naturalité rappelant tout à la fois celle des bêtes de la forêt et celle des hommes d'avant la Faute, une forme de dépouillement essentiel qui a fasciné les auteurs médiévaux.

Entre *salvecie*, expression de ou à l'écart, esthétique de la nudité et de la liberté folle, nous tenons donc déjà plusieurs traits définitoires du concept de sauvage, qu'il s'agit désormais d'évaluer. Nous essaierons ainsi de voir dans quelle mesure la relecture d'un corpus constitué de formes littéraires variées, entre poésie mythologique et récits hagiographiques, formes narratives brèves et tradition romanesque, permettra de mettre au jour une poétique européenne du sauvage dans l'écriture médiévale.

Si nombre des textes convoqués ici sont issus de l'aire romane, il semble en effet essentiel de prendre également en considération la façon dont diverses sources et influences

⁶⁸² GREIMAS A. J., *Ancien français : la langue du Moyen Âge de 1080 à 1350*, Paris, Larousse, 2007, p. 541 (art. « salvage »).

⁶⁸³ DICKASON O. P., « L'homme sauvage » dans *Le mythe du sauvage...op. cit.*, p. 76.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 83. Un concept essentiel qui ne cesse de rejallir dans le cours de cette étude.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 80.

venues d'autres aires culturelles européennes ont irradié dans les foyers culturels de France, d'Angleterre ou d'Italie. Dans cette optique, nous confronterons de textes issus de veines différentes mais aussi de cultures et de moments divers au sein des ce long Moyen Âge : des traditions païennes acculturées, par les clercs chrétiens, à la littérature renardienne, en passant par les textes hagiographiques issus des traditions irlandaises et franciscaines, nous tâcherons d'adopter un angle de vue suffisamment ouvert sur la littérisation du monde sauvage, our espérer en saisir les enjeux, les nuances, ainsi que les limites.

Sur cette voie, les traditions poétiques issues des domaines scandinave et celtique, qui se sont si bien diffusées dans la littérature européenne au Moyen Âge et l'ont tant de fois vivifiée, constitueront une ressource fort intéressant. De fait, ces deux traditions se sont développées au miroir l'une de l'autre, dans une dynamique nourrie d'influences réciproques ; mais elles posent également la question de la conservation par l'écriture de visions du sauvage ancrées dans la mémoire européenne. En effet, les textes d'inspiration païenne issus du domaine celtique ou scandinave, forment un corpus qui résulte principalement⁶⁸⁸ d'un travail de seconde main⁶⁸⁹ », quoique leurs auteurs furent naturellement « exposés à toutes les collusions, toutes les déteintes possibles, en provenance des régions celtiques, slaves, voire arabes⁶⁹⁰ ». En Islande comme en Irlande, la culture de tradition écrite est née avec l'Église romaine qui lui a ainsi apporté « des modèles, pour qu'elle entreprenne de consigner, à son tour, ses traditions, jusque là vraisemblablement véhiculées par voie orale⁶⁹¹ ». Ainsi que le rappelle Gabriel Turville-Petre, « the learned literature did not teach the Icelanders what to think or what to say, but it taught them how to say it⁶⁹² ». Ce n'est donc pas par hasard que Régis Boyer emploie le terme de « maïeutique⁶⁹³ » pour qualifier l'influence exercée par l'Église sur la littérature scandinave des XII^e et XIII^e siècles. Entre préservation par l'écriture et refondation – ou refonte – d'une tradition païenne, cette « maïeutique » ne s'est pourtant pas faite sans

⁶⁸⁸ Hormis certaines inscriptions runiques particulièrement anicennes. Nous renvoyons ici aux travaux de Lucien MUSSET sur les inscriptions runiques et notamment à son *Introduction à la runologie*, d'après les notes de F. Mossé, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

⁶⁸⁹ En effet, les deux principaux mythographes du Moyen Âge nordique, l'islandais Snorri STURLUSON et le danois Saxo GRAMMATICUS, étaient « de bons chrétiens férus de culture classique et biblique ». C'est ce que précise Régis BOYER dans de son article « Comment comprendre les Ragnarök scandinaves ? », paru dans *Le temps et la destinée humaine à la lumière des religions et des cultures*, éd. J. Ries et N. Spineto, Turnhout, Brepols, 2007 p. 116 (art. p. 109-122).

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 428.

⁶⁹¹ BOYER R., *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 33.

⁶⁹² TURVILLE-PETRE G., *The Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1953, p. 142. Nous remercions Rebecca Fairise pour nous avoir communiqué cette référence.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 33.

distorsions, incompréhensions, déviations et fausses reconstitutions imaginables, sans parler, chez des savants tels que Snorri Sturluson ou Giraud de Barri, d'ajouts empruntés à une culture livresque dont nous savons qu'elle était immense⁶⁹⁴.


Certes, nous serions bien incapables de mesurer la teneur réelle de cette acculturation et du sort qu'elle a réellement infligé aux traditions païennes, cette « religion sans dogmes, sans credo, sans corps de prêtres spécialement initiés⁶⁹⁵ », dont la plasticité manifeste s'est aisément fondue dans l'idéologie chrétienne. C'est pourquoi nous interrogerons aussi la portée de l'acculturation chrétienne dans le système de représentations du monde sauvage ; ainsi nous montrerons-nous attentifs à la façon dont les clercs chrétiens ont reçus et transmis ce qu'ils connaissaient, ce dont ils se rappelaient ou ce qu'ils ont découvert de l'expression du monde sauvage au cours de l'évangélisation de l'Europe. En effet, l'écriture dont il est question ici est avant tout celle de l'Église de Rome qui, dans le sillage de la christianisation, prêta non pas sa voix mais ses lettres aux traditions païennes afin de leur offrir, par le mouvement même de leur recomposition, une immortalité rêvée.

⁶⁹⁴ BOYER R., *Yggdrasill...op. cit.*, p. 27.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 226.

I. *Silvatica, salvaticus : du locus ferus au scriptorium, vers une poétique de la forêt*

À l’instar de la plupart des sociétés dites de « tradition orale », les hommes de la Scandinavie ancienne ont développé un alphabet bien avant que la christianisation n’importât l’écriture romaine jusque dans le Septentrion. Il s’agit du *futhark*, cet alphabet runique dont les caractères portent des sens intrinsèques, contrairement à l’alphabet latin. Cet alphabet serait apparu entre la fin du II^e siècle et le début du III^e, avant de cohabiter momentanément avec l’alphabet latin utilisé par les clercs. Certes, les runes ne permettent guère la consignation de textes longs⁶⁹⁶, mais elles nous ont cependant légués de nombreuses inscriptions, notamment généalogiques, dont l’une des plus célèbres est la stèle d’Istaby (VII^e siècle⁶⁹⁷), étudiée par Vincent Samson et sur laquelle sont évoqués trois hommes nommés ‘Loup de la bataille’ (*Hapuwulf*), ‘Loup de l’épée’ (**HaeruwulfR*), et ‘Loup de l’armée’ (*HariwulfR*)⁶⁹⁸.

Mais au-delà du souci attaché au nom, qui nous occupe beaucoup depuis le début de notre étude⁶⁹⁹, au-delà même de leur utilité généalogique et symbolique, les runes constituent la première trace écrite de poésie nordique païenne, auxquelles ont succédé les poèmes eddiques et scaldiques, pour certains inspirés de la tradition runique. Traditionnellement, le *Thrúdeilur*, cette « Chanson runique » du XII^e siècle⁷⁰⁰, qui figure ici en exergue, est ainsi qualifié de poème gnomique et mnémotechnique, « une sorte d’abécédaire runique en deux temps parallèles⁷⁰¹. » En vertu des influences chrétiennes qui le caractérisent, le texte se déploie en deux temps malgré sa brièveté, exposant d’abord la rune et sa signification puis une maxime qui, contrairement à ce qu’a supposé Régis Boyer, n’est peut-être pas « sans rapport avec le premier vers⁷⁰². » La première rune énoncée dans cette chanson est  (fé :

⁶⁹⁶ BOYER R., *Histoire des littératures scandinaves...op. cit.*, p. 13 : « le Nord ne possédait pas d’écriture propre à consigner rapidement des textes d’une relative longueur, avant la christianisation qui n’intervint qu’au IX^e siècle et plus tard, et apporta avec elle l’écriture latine ».

⁶⁹⁷ Issue du canton de Lister, cette pierre est conservée depuis 1878 au *Statens Historiska Museet* de Stockholm.

⁶⁹⁸ Pour la description de la stèle et le commentaire de ces trois noms, cf. SAMSON V., *Les Berserkir. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l’âge de Vendel aux Vikings (VI^e-XI^e siècle)*, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011 (thèse remaniée de doctoral en Histoire médiévale, Lille III, 2008), p. 328-332.

⁶⁹⁹ Que ce soit du point de vue de la toponymie, de l’étymologie ou, comme ici, de la mémoire épico-poétique.

⁷⁰⁰ Régis BOYER l’a intégrée à son édition de *L’Edda Poétique*, bien qu’elle ne nous soit parvenue que dans un manuscrit du XVII^e siècle.

⁷⁰¹ Pour les deux citations, cf. BOYER R., *L’Edda poétique...op. cit.*, p. 620.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 620.

argent) : « *Fehu* » signifie le bétail, l'argent, la richesse matérielle, autant qu'elle s'en réfère à la divinité de la fertilité et symbolise le feu primordial, à l'origine de toute chose. Quant à l'adage qui l'accompagne, il fait sans doute référence au spectre de la jalousie et de l'avarice, souvent incarné par le loup dans l'imaginaire collectif.

Mais le lien unissant l'écriture runique au monde sauvage de la forêt ne s'arrête point à cette métaphore héritée : dans le *Sigrdrífumál*, poème du cycle de Sigurdr où la valkyrie Brinhyldr enseigne au héros divers secrets du monde, les caractères magiques apparaissent à la fois dans leur pleine puissance évocatrice et dans leur rapport intime au monde sauvage. Ceci laisserait presque à penser que le *futhark* fantasmerait quelque écriture extra-humaine, universelle, l'espoir d'un langage capable d'abolir les frontières entre l'humanité *écrivante* et le monde sauvage de l'animalité. Dans la strophe 16 du poème, Brinhyldr énumère ainsi tous les lieux où les runes ont été « grattées » (strophe 18) :

Sur la patte de l'ours
Et sur la langue de Bragi,
Sur la griffe du loup
Et sur le bec de l'aigle,

[*Sigrdrífumál*, 16⁷⁰³.]

La structure anaphorique, régulière et harmonieuse, traduit l'idée selon laquelle le monde serait un talisman universel sur lequel auraient été gravées les runes. Le poème se présente quant à lui comme la mémoire d'une écriture en étroite connivence avec le sauvage ; une écriture accessible aussi bien à la main de l'homme qu'à la griffe du loup. D'ailleurs, c'est précisément « sur la griffe du loup » (« á úlfis klóum ») que s'inscrit cette étude, recentrée dans un second temps sur l'émergence d'une poétique du sauvage dans l'écriture médiévale ; une poétique qui serait avant tout, comme le suggère le *Thrídeilur*, une esthétique du monde sauvage, du monde de la forêt comme un « antre des loups⁷⁰⁴ » (*vlfibi*), ainsi qu'elle se trouve qualifiée dans la strophe 16 du *Helgakviða Hundingsbana hin Fyrri*. La forêt s'impose en effet en tant qu'espace sauvage inquiétant, repaire des traîtres et des « loups criminels », mais aussi comme lieu de vie, de mort au monde et de naissance à soi.

⁷⁰³ Trad. R. Boyer dans *L'Edda o étique...op. cit.*, p. 628.

⁷⁰⁴ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 270.

A. La forêt du *garulf* : théâtre et matrice du sauvage

Du point de vue étymologique, de l'univers de la forêt (*silvaticus*) à celui du sauvage (*salvaticus*), il n'y a qu'un pas, ou une lettre. Mais au Moyen Âge, la forêt était avant tout un espace de la vie quotidienne que se partageaient les *bellatores*, qui en avaient fait leur terrain de chasse, les *oratores* qui en avaient fait « le désert de leurs ermites⁷⁰⁵ » et les *laboratores* qui, « par la cueillette, le bois, le charbon, le miel et la glandée des porcs » en avaient fait un support essentiel de leur économie. La forêt médiévale constituait donc un espace de travail, celui du pacage des troupeaux⁷⁰⁶, autant que le lieu des marges du monde et de la société, « refuge pour les cultes païens, pour les ermites [...], pour les vaincus et les marginaux : serfs, fugitifs, meurtriers, aventuriers, brigands⁷⁰⁷ ».

La forêt de ces fugitifs et de ces aventuriers, rendus étrangers à eux-mêmes et au monde par leur inadaptation à la société, c'est encore et surtout la *selva oscura*, un Autre monde où se fait l'expérience d'une autre vie et d'autres sentiments. Cette forêt-là est un univers de symboles, un labyrinthe de la Connaissance de Soi et de l'Autre, du Monde, le lieu sauvage de l'irréalité et de la surréalité.

Forêt des hommes, de la vie médiévale, forêt mystérieuse, païenne, forêt factice, toutes sont cependant le berceau du sauvage ; la forêt se veut ainsi le théâtre d'un basculement, celui du monde et de la lettre, projetés avec elle dans un Ailleurs polymorphe. Dans l'imaginaire médiéval, la forêt fonctionne ainsi comme un carrefour aux frontières du réel, de l'irréel et du surréel, espace à la fois quotidien et symbolique, lieu de révélation où se projette la nuit de l'esprit du héros rejeté dans les marges de la vie courtoise⁷⁰⁸. La forêt médiévale dispose en effet d'une force de signification à nulle autre pareille, qu'elle tire principalement de la représentation particulière de l'espace au Moyen Âge, strictement divisé entre l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, le civilisé et le sauvage, la cour et la forêt. D'autre part, si ces frontières établies dans la conscience collective n'existent dans la littérature que pour être transgressées, l'on comprend déjà que la forêt médiévale constitue un espace initiatique où s'opère le passage d'un état à un autre, voire d'une vie à une autre,

⁷⁰⁵ LE GOFF J., « Le désert-forêt dans l'occident médiéval » dans *L'imaginaire médiéval*, dans *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 501 (art. p. 495-510).

⁷⁰⁶ Par exemple dans *Guillaume de Palerne*, où le héros éponyme, ancien enfant sauvage, garde les bœufs de son père adoptif à l'orée des bois.

⁷⁰⁷ LE GOFF J., « Le désert-forêt dans l'occident médiéval »...*op. cit.*, p. 502, d'après HIGOUNET C., « Les forêts de l'Europe occidentale du Ve au XIe siècle » dans *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XIII, Spoleto, 22-28 avril 1965, p. 343-398.

⁷⁰⁸ Ceci est d'ailleurs particulièrement sensible dans l'imaginaire hérité des traditions celtiques liées à la figure protéiforme de *Merlinus sylvester* ou *Myrddhin Willt*, le Merlin sauvage de l'ancienne tradition galloise.

autant qu'un point de rencontre avec l'altérité. Dans cette perspective, elle est le lieu du sauvage par excellence : tanière du loup, de l'*homo ferus* ou du *garulf*, son caractère hybride en fait l'hôte privilégié de cette forêt fantasmagique située aux marges du monde.

À l'instar du loup, ainsi le sauvage est-il inextricablement lié à l'univers de la forêt, laquelle constitue sa sphère privilégiée d'épanouissement. Mais en vertu de son caractère profondément paradoxal, la forêt médiévale est aussi bien la matrice du sauvage que le lieu d'une mort symbolique ou de l'érémisme, le désert choisi par maints hommes de Dieu pour y fonder un monastère ou simplement pour se consacrer à la prière loin des bruits du monde. En outre, la forêt est aussi le lieu paradoxal de l'écriture, comme dans le *Merlin* attribué à Robert de Boron où la forêt du Northumberland abrite le *scriptorium* de Blaise, là même où celui-ci consigne les paroles du prophète. Mais comment passe-t-on de la forêt au *scriptorium* dans la littérature médiévale ? Le loup a-t-il été un médiateur fondamental de ce cheminement vers le geste de l'écriture et si oui, dans quelles circonstances et surtout, sous quelles formes ? Quelles sont les formes d'écriture qui, entre la prose et le vers, entre la poésie et la narration, font « sortir le loup du bois » ?

Pour le loup comme pour tout ce qui a trait au sauvage, la forêt est un lieu d'existence du sauvage voire la condition de son expression. Dans ces circonstances, la forêt s'impose comme un espace maïeutique de développement poétique, dont les récits de loups-garous qui ont fleuri en Europe entre le XII^e et le XIV^e siècle, offrent un témoignage intéressant. À cette époque, de nombreux récits ont rejaiilli des anciennes sources orales, des récits où, dans le secret du bois sacré, l'homme et le loup se confondent pour interroger, à travers le prisme de la littérature notre propre rapport intime à l'altérité fondamentale. De fait, le corpus des contes de loups-garous constitue un point de mire intéressant pour tenter de cerner les relations unissant la forêt comme matrice du sauvage au geste de l'écriture, geste par excellence de l'humanité trouvée ou retrouvée.

Cet ensemble de textes regroupe d'ailleurs des œuvres assez hétérogènes, lesquelles se sont développées dans la littérature européenne au Moyen Âge central à partir d'un fond celtique plus ancien, véhiculé soit par les clercs qui en avaient transmis la matière, soit par l'oralité : c'est ce que précise Marie de France dans le célèbre prologue du *Lai du Bisclavret* : « Jadis le puet hum oïr / e sovent suleit avenir / hume plusur garvarlf devindrent⁷⁰⁹ » (v. 5-7).

⁷⁰⁹ MARIE DE FRANCE, *Le lai du Bisclavret*, dans *Lais*, éd. (d'après le manuscrit Harley 978 de la British Library de Londres), éd. bilingue K. Warnke et L. Harf-Lancner, Librairie générale Française (coll. « Lettres Gothiques »), 1990, p. 116.

Traditionnellement répertoriés parmi les contes de type AT 449⁷¹⁰, ces récits offrent une perception positive de l'homme-loup, « faite essentiellement de sympathie, de pitié, d'indulgence⁷¹¹ » : en effet, ils insistent beaucoup sur l'humanisation de l'hybride autour de ces trois thèmes corrélés que sont « la méchante femme, l'impossible retour à la condition humaine et le motif du loup doux et humain⁷¹² ».

Le *Lai de Bisclavret*, dédoublé dans celui de *Mélion*⁷¹³ mais aussi dans l'histoire de *Biclarel*⁷¹⁴, elle-même enchâssée dans le roman *Renart le Contrefait*⁷¹⁵, semble constituer l'archétype du conte de loup-garou en ce qu'il conserve « les formes les plus archaïques du motif⁷¹⁶ » du loup-garou, cependant soumis à « une volonté évidente d'en atténuer la sauvagerie primitive, celle qui est associée d'ordinaire à la phase animale⁷¹⁷ ». Composé à la fin du XII^e siècle à la cour de Henri II, le *Lai de Bisclavret* trouve sa place dans un recueil⁷¹⁸ dont on ne sait véritablement s'il est l'œuvre d'un auteur unique, cette mystérieuse Marie soucieuse de faire acte de *remembrance*⁷¹⁹ vis-à-vis de la Bretagne mythique et de toute une tradition orale menacée par l'érosion mentale. Dans ce récit, un homme soumis à un destin mystérieux⁷²⁰ se métamorphose en loup, chaque semaine, dans le plus grand secret ; un secret qui finit par exacerber la jalousie de son épouse dont le soupçon révèle la propre perfidie. Apeurée, celle-ci finit en effet par rendre irréversible un processus cyclique, jusqu'à ce que le salut de son époux ne vienne de la main du Roi, avatar de Dieu et seul capable de faire éclater la vérité de l'humanité du héros *garoué*. Ce lai relate en effet, à l'instar de tous les contes de loups-garous, la quête de soi et du véritable amour, au rythme des tensions entre l'ici-bas, lieu

⁷¹⁰ Laurence HARF-LANCIER a établi un schéma de ces récits dans « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales E.S.C.*, 40, 1985, p. 219-23 (article p. 208-226).

⁷¹¹ MILIN G., « Le bon chevalier et la mauvaise femme : l'histoire de Sir Marrok dans *La Mort d'Arthur* de Thomas Malory », dans *Le Moyen Âge*, tome 100, 1994, p. 80 (article p. 65-80).

⁷¹² MENARD J.-F., *Les Histoires de loups-garous au Moyen Âge* dans *Symposium in Honorem Prof. Martin De Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 222 (article p. 209-238).

⁷¹³ *Lai de Melion*, dans *Lais Féériques des XII^e et XIII^e siècles*, trad. A. Micha, éd. bilingue d'après les manuscrits C et T de Turin et de l'Arsenal, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 258-291.

⁷¹⁴ *Melion and Biclarel, two old French lays*, éd. et trad. A. Hopkins dans *Liverpool Online Series Critical Editions of French Texts* 10, 2005.

⁷¹⁵ Le conte ne figure que dans le manuscrit fr. 1630 de la BNF.

⁷¹⁶ DUBOST F., « Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France », dans *Amour et merveille : les Lais de Marie de France*, dir. J. Dufournet, Paris, H. Champion, 1995, p. 50 (article p. 41-80).

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁷¹⁸ Le manuscrit Harley 978 de la British Library de Londres.

⁷¹⁹ *Prologue des Lais*, v. 35.

⁷²⁰ Philippe MENARD s'est interrogé sur ce destin dont il ne nous est rien dit, dans *Les lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1979, p. 174 : « Serait-ce une fatalité, un destin inexorable, l'effet d'un sortilège, d'une naissance coupable, d'une possession démoniaque, d'un pouvoir mystérieux, d'un goût pervers ? Ou encore un châtement divin, comme dans l'histoire contée par Giraud de Barri ? »

de désespoir, et la tentation de l'ailleurs comme d'un autrefois, espace matriciel de la sauvagerie et de la naissance à soi.

Cette tension est également prégnante dans le lai de *Melion*, souvent rapproché du *Bisclavret* du fait qu'il lui serait légèrement ultérieur⁷²¹. L'histoire reste celle d'une réintégration au terme de l'expérience de la vie sauvage, mais de nouveaux éléments apparaissent dans ce texte où le héros se laisse davantage aller à sa condition de loup, qu'il doit aux pouvoirs d'une bague magique. En effet, il semblerait que l'auteur de ce texte, jouant avec de vieux motifs narratifs, ne se soit pas limité à l'inspiration suscitée par le récit de Marie de France ; de fait, il aurait puisé aux anciennes traditions brittoniques connues d'après des œuvres contemporaines⁷²². Dans la lignée de *Lanval* ou de *Partonopeus de Blois*, la quête de Mélion est avant tout amoureuse, mais elle le conduit en exil dans l'Autre monde avant de le perdre dans l'univers des loups, qui l'aident cependant à « se » retrouver, en tant qu'animal puis en tant qu'homme auprès du roi Arthur.

Souverain mythique de la culture galloise, celui-ci vit d'ailleurs une initiation en forme de *fabula*, narrée par le roi-loup éponyme du conte *Arthur et Gorlagon*. Dans ce récit latin daté de la fin du XIII^e siècle voire du début du XIV^e, l'empreinte cléricale est plus nette que dans les textes en langue vernaculaire, posant ainsi le problème de la réception de la culture celtique par la culture savante chrétienne⁷²³. Dans ce conte, le folklore gallois fait en effet entendre sa voix, notamment dans l'onomastique : le nom de Gorlagon provient en effet du gallois « gurguol » signifiant le loup-garou⁷²⁴. Le conte de loup-garou se trouve enchâssé dans la quête du roi Arthur qui, cherchant à connaître la vérité de la nature féminine,

⁷²¹ Prudence Mary O'ARA TOBIN pense qu'il aurait été composé avant 1250, probablement entre 1190 et 1204. Cf. son édition *Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles : édition critique de quelques lais bretons*, d'après les manuscrits C et T de Turin et de l'Arsenal, Genève, Droz, 1976, p. 291-292.

⁷²² *Ibid.*, p. 35. L'anneau appartient au vieux fonds de la mythologie celtique mais Prudence Mary O'ARA TOBIN reconnaît aussi dans les lais féeriques des traditions latines, galloises ou scandinaves. Elle affirme ainsi que « les diverses traditions de nos récits remontent à de vieilles légendes populaires d'origines diverses. » (cf. *ibid.*, p. 81).

⁷²³ *Arthur et Gorlagon*, dans *Arthur, Gauvain et Mériadoc. Récits arthuriens latins du XIII^e siècle*, dir. P. Walter, d'après l'éd. de G.L Kittredge (Oxford, Bibliothèque Bodléienne, B 149), Grenoble, Éd. Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 2007, p. 24-61. Cf. « Introduction », p. 5.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 8. La racine « gor » se retrouve d'ailleurs dans le nom des deux autres rois jalonnant l'itinéraire d'Arthur « au pays des loups », Gorgol et Gorbeil (ou Torbeil). Cf. *ibid.*, p. 9 et 10 : « On notera que la syllabe initiale 'gor' de Gorlagon appartient très probablement à la plus ancienne tradition celtique [...] *La seconde Bataille de Mag-Tured* mentionne en effet la ville de Gorias » où les druides faisaient leur apprentissage, liant cette syllabe à toute une dimension oraculaire. Mais l'écho de ces « sonorités gutturales » renvoie avant tout à « la gorge, lieu de production de la parole, comme il évoque ce mangeur qu'est l'ogre ou le garou. » (cf. *ibid.*, p. 11). L'on touche ici une fois de plus à la tradition associant le loup à la parole prophétique.

rencontre trois souverains de l'Autre Monde dont le dernier lui fait le récit de sa vie lupine, conditionnée par un arbre *fae*⁷²⁵.

Mais le motif du loup-garou est aussi présent dans des formes longues comme *Guillaume de Palerne*⁷²⁶, un roman anonyme écrit vers 1281⁷²⁷ et où le personnage garoué se trouve métamorphosé au moyen d'un arsenal magique déployé par une marâtre jalouse. De ce roman, l'on retiendra surtout que, contrairement à Gorlagon qui nous offre la vision d'un personnage allant jusqu'au bout de son animalité, Alphonse est le plus édulcoré de ces gentils loups-garous. Pour autant, le récit de ses aventures n'en interroge pas moins l'identité humaine par le truchement du sauvage, dans sa manière originale de traiter le dédoublement opéré par le motif de l'homme-loup. En effet, *Guillaume de Palerne* est le seul récit où le garou cède sa place de héros éponyme à un personnage en apparence « humain », Guillaume, mais qui fonctionne en réalité comme une sorte de jumeau mythique d'Alphonse : sous sa forme de loup, celui-ci sauve en effet le jeune Guillaume des griffes d'un funeste destin en l'emmenant en forêt, puis le conduit auprès d'un vacher, avatar de l'homme sauvage, avant de mener à lui l'Empereur de Rome. Tout au long du roman, le loup n'a de cesse de veiller sur l'accomplissement de sa destinée, jusqu'à devenir le génie tutélaire du jeune homme et de l'élue de son cœur, Mélior. Éperdus d'amour, les amants se métamorphosent à leur tour de manière symbolique par le biais de déguisements, pour retrouver le loup en forêt et accomplir leur destin, après avoir rendu Guillaume à sa mère et rendu à Alphonse son apparence humaine, ainsi que son titre princier. Si ce texte passe pour s'être inspiré d'une légende sicilienne, l'on retrouve tout au long des quelques neuf mille vers moult motifs celtiques liés à l'univers de la forêt et de l'Autre Monde ; sans compter qu'il s'y met en place un étourdissant jeu des hypostases couplé au motif lui-même dédoublé de la métamorphose⁷²⁸. Ainsi, au schéma de type « Romulus » correspondant au motif antique de l'animal-nourrice⁷²⁹ répond ici le mythe de naissance sous forme animale, hérité des *Mabinogion*, ainsi que le thème de la réintégration sociale propre aux contes de loups-garous.

⁷²⁵ Cette « baguette » ne va pas sans rappeler celle grâce à laquelle le Roi Math, dans la quatrième branche du *Mabinogi* intitulée « Math fils de Mathonwy », châtie Gwyddion et son frère Gilvaethwy, coupables entre autres de viol, en les transformant en loups. Cf. *The Mabinogion*, éd. et trad. S. Davies, Oxford University Press, 2007, p. 52.

⁷²⁶ *Guillaume de Palerne*, éd. A. Micha d'après le manuscrit Arsenal 6565, Genève, Droz, 1990, « Introduction » p. 23.

⁷²⁷ Nous suivons ici la datation proposée par Christine FERLAMPIN-ACHER, qui a livré en 2012 une traduction de *Guillaume de Palerne* aux éd. Classiques Garnier.

⁷²⁸ En effet, il existe un certain flou concernant les sources de ce roman : « le romancier a bâti son œuvre à partir d'éléments préexistants dont on ne pourra jamais dire si et combien et comment ils se trouvaient dans cette hypothétique légende. » (*ibid.*, « Introduction » p. 25).

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 26.

Précisons enfin que, pour mener à bien cette étude, nous avons choisi d'intégrer au corpus des contes de loups-garous des sagas islandaises, dans lesquelles le motif de l'homme-loup connaît des implications intéressantes et variées⁷³⁰. Parmi elles, retenons la *Völsunga Saga*⁷³¹, récit à rattacher au cycle de Sigurdr et qui relate le destin de ce héros, meurtrier du dragon Fáfnir et dont l'ascendance porte la marque du loup ; autre saga essentielle que nous avons retenue, l'*Egils saga Skalla-Grimssonar*⁷³² dans laquelle la famille du héros tient beaucoup de la figure du loup-garou mêlée à celle du guerrier-fauve.

D'ailleurs, l'intérêt du corpus des contes de loups-garous réside dans le fait que, loin de se cantonner à un seul genre narratif, ce thème littéraire a contaminé aussi bien des formes courtes que des formes longues, des récits en latin ou en langue vernaculaire, à une époque où⁷³³ les loups mythiques hérités des traditions celtiques tendaient à l'« hominisation ». Ce mouvement, qui oppose à la vogue de la merveille une volonté nouvelle d'en atténuer les effets fantastiques, a vu émerger le motif du « chien de Dieu⁷³⁴ », incarné par les célèbres Bisclavret et Mélion, mais aussi par le loup-garou Alphonse dans *Guillaume de Palerne*. En outre, le motif du loup-garou s'est diffusé dans la littérature encyclopédique d'inspiration irlandaise, dont on sait qu'elle se plaisait à égayer ses descriptions d'anecdotes fabuleuses et autres *mirabilia*. La seconde partie de la *Topographia Hibernica* de Giraud de Barri, dont la première version parut en 1188, consiste ainsi en un florilège d'anecdotes sur l'histoire du pays. Le chapitre XIX relate d'ailleurs, à la première personne, l'histoire d'un couple condamné à prendre la forme du loup sept années durant. Tout droit sorti des fantasmes générés par l'Irlande chez les clercs du XII^e siècle, l'homme-loup intercepte alors le prêtre-narrateur en pleine forêt et le supplie de donner l'extrême-onction à sa compagne, tout près de mourir sous sa pelisse de louve. Il cherche à tout prix à prouver leur humanité dissimulée sous une peau de bête, posant ainsi à l'homme d'Église un cas de conscience théologique⁷³⁵.

⁷³⁰ L'on verra cependant que ces figures lupines ne sont pas forcément des loups-garous à proprement parler.

⁷³¹ *Völsunga saga ok Ragnars saga Lodbrókar*, éd. Magnus Olsen, Copenhague, STUGNL, 1906-1908. Trad. R. Boyer dans *La saga de Sigurdr ou la parole donnée*, Paris, Les Éd. du Cerf, 1989.

⁷³² *Egils saga Skalla-Grimssonar*, éd. Sigurdur Nordal, Reykjavík, 1933. Trad. R. Boyer sous le titre *Saga d'Egill, fils de Grímr le chauve*, dans *Sagas Islandaises*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1987, p. 3-203.

⁷³³ Peut-être sous l'influence de la christianisation d'un certain nombre de sources orales vouées à devenir « folkloriques ».

⁷³⁴ MILIN G., *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI^e-XIX^e siècles)*, Centre de Recherche Bretonne et celtique, Unité associée n°374 du CNRS, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 1993.

⁷³⁵ GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hibernica*, II, 19, dans *Œuvres complètes*, éd. J. F. DIMOCK, London, Longmans, 1867, p. 101-106. Cf. aussi Jeanne-Marie BOIVIN., *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica*, Paris, H. Champion, 1993, p. 211-215.

Derrière de tels récits se profile ainsi une réflexion sur les liens secrets qui unissent ces figures atypiques à la forêt dans laquelle ils s'abandonnent à leur essence sauvage. L'on essaiera donc ici de comprendre en quoi l'univers sylvestre s'impose comme lieu de naissance de l'homme-loup, naissance à son animalité mais peut-être aussi à son humanité. En effet, la forêt est le lieu privilégié de la métamorphose, une matrice où le loup-garou meurt au monde pour renaître à soi par l'acquiescement à son double sauvage. L'univers sylvestre s'impose ainsi comme le pivot d'un rapport au monde en phase de devenir autre, le *locus* de toutes les révélations et d'une nouvelle expression de soi dans l'animalité⁷³⁶.

1. Le *locus ferus* comme utérus du sauvage

Davantage qu'une simple tanière, la forêt constitue un espace de gestation dans lequel plonge le *garulf* qui doit tout réapprendre de son identité humaine et animale. C'est ce que l'on comprend à la lecture de textes où le *locus ferus* est explicitement décrit comme un univers matriciel. La plongée au cœur du *locus ferus* entraîne ainsi nos héros dans un ailleurs en même temps qu'un autrefois, comme un retour dans le « creux de l'arbre » où est lovée la femme-louve dont parle Giraud de Barri au chapitre XIX de la seconde partie de sa *Topographia Hibernica* : dans ce texte où se trouve relaté la rencontre entre un prêtre et deux loups-garous, l'homme de Dieu découvre une femme mourante sous sa pelisse animale, recroquevillée dans le creux d'un arbre.

Quo dicto, lupum praecedentem usque ad arborem quondam satis propinquam presbyter sequitur tremebundus. In cujus concavitate lupam conspicit, sub specie ferina gemitus et planctus humanos emittentem.

[*Topographia Hibernica*, II, XIX, p. 102.]



Le dessin marginal qui accompagne le texte dans le manuscrit Royal MS 13 B VIII de la British Library est à ce titre très éloquent, puisque l'on y voit la louve enveloppée dans le creux de l'arbre qui a nettement la forme ovale d'un utérus.

Figure 39 : la louve d'Ossory, le loup et le prêtre
Topographia Hibernica, II, XIX
 British Library, MS 13 B VIII (1220), fol. 18 r.

⁷³⁶ Ceci est particulièrement vrai dans les traditions celtiques où la forêt, héritée des sources galloises et irlandaises, s'apparente à un bois sacré, lieu de naissances et de restauration de l'équilibre, sanctuaire de la vérité où sont dispensés les enseignements divins.

Le roman *Guillaume de Palerne* s'ouvre quant à lui sur le rapt du jeune héros éponyme par un loup téméraire, soucieux de lui épargner une mort cruelle fomentée par un oncle avide de pouvoir. Ce loup-garou n'est autre qu'Alphonse, le fils du roi d'Espagne, métamorphosé par sa marâtre deux ans auparavant. Très vite, les deux héros pénètrent dans la forêt grâce à un merveilleux saut au-dessus de l'eau, signe du passage dans l'autre monde : « Il saute en l'ave a tout l'enfant » (v.112). Après quoi, le petit Guillaume passe la nuit en toute sérénité, confortablement installé dans le giron du loup :

En terre a une fosse faite
Et dedens herbe mise [...].
La nuit le couche juste soi
Li leus garous le fil le roi,
L'acole de ses .IIII. piés

[*Guillaume de Palerne*, v. 177-181 p. 44.]

La tanière sylvestre de la bête prend dès lors la forme d'un utérus pour accueillir le petit Guillaume : celui-ci s'endort paisiblement aux côtés du loup-garou qui l'entoure d'affection dans une attitude presque maternelle. Au matin, l'enfant se réveille déjà autre, sauvage, mais sa gestation animale dure en vérité huit jours : huit jours passés dans la forêt matricielle avant d'être séparé du loup, parti chasser comme pour couper symboliquement le cordon ombilical. Notons à ce titre que la séparation déclenche chez l'enfant un grave sentiment de solitude⁷³⁷ et le fait pleurer, aussi fort, croirait-on, qu'un nouveau-né découvrant le monde pour la première fois : « Tant fort s'escrîe a haute vois / Que tos en resoune li bois » (v. 201-2). Alors apparaît son futur père de substitution, le vacher : en le recueillant, celui-ci lui offre de réintégrer la société des hommes après plus d'une semaine passée dans la forêt, théâtre et agent d'une forme de *selva oscura*.

2. Quelle expérience de l'altérité au cœur de la *selva oscura* ?

La forêt du loup-garou est donc un lieu symbolique de son initiation, un labyrinthe de la Connaissance de Soi, de l'Autre et du Monde. Dans cette perspective, la *selva oscura* signifie bel et bien pour nos héros l'expérience d'un autre monde, d'une autre vie et d'autres sentiments. De ce fait, la forêt de *Bisclavret* est le théâtre⁷³⁸ d'un huis clos fantastique ; dans ce lai, la forêt comme le récit se referment en effet sur eux-mêmes, prisonniers du circuit fermé de la métamorphose. Terre de l'Autre, la forêt se veut ainsi le lieu où tout peut

⁷³⁷ Un concept qui signale également la présence du sauvage.

⁷³⁸ Théâtre, parce que construction littéraire.

basculer, où l'homme devenu loup se perd et se retrouve, déposant humanité mal comprise⁷³⁹ pour ressaisir peu à peu le sens de son identité profonde et retrouver sa place dans le monde. C'est pourquoi le *garulf* est un loup : parce que le loup vit en meute et qu'au Moyen Âge il était déjà considéré dans une certaine mesure comme un animal social⁷⁴⁰. D'ailleurs, certains loups-garous inadaptés à la société des hommes s'attachent facilement l'amitié de loups « naturels », à l'instar de Gorlagon qui, après avoir été trahi par sa femme l'ayant rendu prisonnier de son corps de loup, raconte à Arthur comment il a refait sa vie en forêt, recomposant une meute au cœur de la forêt⁷⁴¹ :

Lupus uero interiores siluas ad quas fugerat per biennium frequentans se
lupé agresti coniunxit, duosque ex illa catulos progenuit.

[*Arthur et Gorlagon*, chapitre X p. 38.]

De même, Mélion se trouve certes rejeté par les femmes de la cour arthurienne, mais se lie lui aussi d'amitiés avec des loups :

Tant a alé par la forest,
par montaignes e par dessert,
que a .X. leus s'accompaigna ;
tant les blandi et losenga
que avoec lui les a menés

[*Lai de Melion*, v. 267-271 p. 272.]

À ce personnage complexe qu'est Mélion, la forêt sert d'ailleurs deux fois de refuge : sous forme humaine, c'est dans les bois qu'il rencontre son épouse féérique, avant que celle-ci ne le transforme en loup et n'emporte le secret de sa métamorphose. Au cours de cette double expérience, Mélion perd en forêt une certaine vision de l'existence pour en acquérir une nouvelle : en effet, la *selva oscura* symbolise le lieu et le moment où se réalisent des aspirations *autres* et où s'affirme un rejet sans concession de la société courtoise. Après avoir servi de tanière au loup-garou, la forêt sert ainsi de support à sa vengeance sauvage, parfois sous la forme d'un déchaînement violent. En effet, si Bisclavret vit de rapines pendant son année « sabbatique », ce n'est pas le cas de Mélion qui s'abandonne au *furor* lorsqu'il découvre que sa femme l'a abandonné sous sa forme lupine ; il se jette alors sur des troupeaux à la façon d'un « vrai » loup tel que le Moyen Âge le redoutait, avant de semer la panique avec sa meute :

En une forest est alés,

⁷³⁹ Ce que signifie en partie l'abandon des vêtements par Bisclavret : MOLLE J. V., « La nudité et les habits du 'garulf' dans *Bisclavret* (et dans d'autres récits de loups et de louves) » dans *Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *Senefiance* 47, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 17-28.

⁷⁴⁰ Cf. par exemple ce qu'en a dit Gaston Phébus dans son *Livre de la chasse*, où la vie de meute se prête à une mise en scène textuelle proche du fabliau (cf. *infra.*, « Première Partie », p. 145).

⁷⁴¹ La louve à laquelle il s'attache serait-elle l'image d'une probable prostituée ?

vaches et bues i a trovés ;
molt en ocit e estrangla,
iluec sa guerre comencha ;
[...]Un an tot plain ont si esté,
tot le païs ont degasté,
homes et femes ocioient
tote la terre destruioient.

[*Lai de Melion*, v. 253-258 et 275-278 p. 272.]

La démesure, les excès et autres manquements aux lois humaines font effectivement partie de la *selva oscura* du loup-garou, ce qui peut mener le héros à transgresser le tabou d'anthropophagie, comme dans *Mélion* où celui-ci massacre « homes et femes » (v. 277). En effet, la transgression des tabous signale que la reconstruction identitaire par effet réflexif passe inévitablement par un déni temporaire de l'humanité en soi. Ainsi l'abandon à toute espèce de débordement doit-il permettre une prise de recul et une conception nouvelle, parce que décentrée, de l'essence humaine ; mais il n'empêche que la violence se trouve au centre de l'expérience sauvage. Dans cette perspective, la forêt s'impose bel et bien comme un labyrinthe dont l'issue est malaisée ; un lieu de déconstruction mais aussi de reconstruction, où le *garulf* s'égare mais trouve aussi « le moyen de prendre réellement la mesure de lui-même, pour le meilleur et pour le pire⁷⁴² ». La « grant forest » (v. 64) vers laquelle Bisclavret s'élance chaque semaine et dans laquelle il demeure après la trahison de son épouse, est donc avant tout un refuge, « al plus espés de la gualdine » (v. 65), pour cet être *faé* tiraillé entre vie sociale et vie sauvage. Oublié de tous après le rapt de ses vêtements, il se trouve contraint d'y demeurer comme dans un ailleurs où ses sentiments humains attendent qu'une instance rédemptrice vienne à nouveau leur donner du sens. C'est donc en forêt, à la faveur d'une chasse symbolique dont l'issue n'est autre qu'une scène d'hommage vassalique, que Bisclavret retrouve son Roi, sous l'égide de Dieu qui semble veiller sur sa destinée, caché dans la « viez chapele » (v. 91) où il dissimule habituellement ses vêtements avant de se métamorphoser. En vérité, les loups-garous exilés en forêt ne sont pas tant coupés du monde mais qu'ils ne se trouvent au carrefour de leur destinée, carrefour de la vie sauvage et de la vie sociale⁷⁴³.

Mais pour être signifiante, l'expérience sauvage de la forêt, tout comme celle de la métamorphose, se doit de rester éphémère. Certes, la rencontre providentielle avec le roi sauveur, cette première reconnaissance qui permet au loup-garou de sortir de la *selva oscura*, n'est possible que dans la forêt ; mais celle-ci ne doit servir que de tremplin vers le salut de

⁷⁴² RIBARD J., *Le Moyen âge : littérature et symbolisme... op. cit.*, p. 96.

⁷⁴³ En effet, c'est en forêt que le garou rencontre à la fois sa meute de loups (*Mélion*, *Arthur et Gorlagon*) et le Roi-sauveur qui, voyant en lui autre chose qu'une bête fauve, décide de le ramener dans la sphère courtoise.

l'homme-loup, autrement dit sa réintégration dans la société humaine. Pris dans une dynamique de la perte, de la découverte et des retrouvailles, le *locus ferus* est ainsi le lieu ambivalent de la mort et de l'oubli du monde. Temple, autel ou asile de la métamorphose, il permet aux loups-garous de s'épanouir contre toute forme contraignante de stabilité. Toutefois, la chose n'est possible qu'en vertu de cette double nature qui les enjoint à faire l'expérience de l'Autre pour aller au bout d'eux-mêmes et démêler ainsi, par un processus néo-génésique, la vérité ontologique de leur animalité et de leur humanité.

Cet univers clos sur lui-même que constitue la forêt sauvage joue donc bel et bien un rôle maïeutique essentiel dans le processus génésique de renaissance du loup-garou, précisément parce que celui-ci n'y pénètre que pour en sortir grandi, grâce à l'acquisition d'une conscience plus aiguë de sa nature profonde. Pour preuve, aucun de nos loups-garous ne retrouve forme humaine au sein du monde sylvestre mais toujours en-dehors, dans cet Ailleurs de la forêt que constitue la cour du roi ; plus encore, la chambre où le loup-garou se « rhabille », constitue le miroir domestique de la tanière sylvestre. Par opposition à la sphère courtoise socialement codifiée, la forêt s'impose ainsi non seulement comme un univers matriciel dans lequel la sauvagerie tend à s'auto-générer, mais aussi comme un lieu de retraite où, dans les marges du monde séculaire, s'épanouissent des personnages que leur essence même situe aux confins de l'humanité ; des personnages qui, dans le geste même de l'écriture, se font loups au cœur de la forêt quand d'autres loups s'y transforment en scribes.

B. Du *locus ferus* au *scriptorium* et du loup à l'écrivain : l'estoire de Merlin et de Blaise

En effet, alors même qu'elle se constitue en utérus sauvage dans l'imaginaire médiéval⁷⁴⁴, la forêt n'en demeure pas moins un motif littéraire essentiel⁷⁴⁵, voire un élément diégétique fondamental ; non seulement dans les contes de loups-garous mais aussi, par exemple, dans les romans du Graal et plus généralement dans de nombreux textes par la matière Bretagne⁷⁴⁶. À ce titre, la figure de Merlin, dont la *Vita* rédigée par Geoffroy de Monmouth se présente comme une pseudo-hagiographie présente un intérêt particulier : t, en

⁷⁴⁴ Comme l'atteste par exemple le dessin – marginal – situé au folio 18 r. du manuscrit MS 13 B VIII.

⁷⁴⁵ L'on songe bien sûr aux romans arthuriens, mais aussi à des romans comme *Guillaume d'Angleterre* ou *Partonopeu de Blois*, ainsi qu'au chantefable *Aucassin et Nicolette* où la forêt joue un rôle essentiel dans l'accomplissement de la destinée des héros.

⁷⁴⁶ Y compris dans le genre hagiographique.

raison de ses évolutions, elle occupe en effet une place particulière dans le paysage littéraire au Moyen Âge, depuis la tradition galloise liée à la figure de *Myrddhin Willt* (« sauvage »), chef ou barde du V^e ou du VI^e siècle et qui, « devenu fou, se réfugie dans la forêt de Calédon où il mène une vie sauvage⁷⁴⁷ ». Myrddhin est évoqué dans deux poèmes gallois, dont *Yr Afallenau* (« Les Pommiers »), qui évoque la bataille d'Arfderydd où Merlin, voyant périr son seigneur Gwenddoleu, sombre dans la démence et se réfugie « sous un pommier qui le rend invisible⁷⁴⁸ » et auquel il « témoigne sa profonde reconnaissance⁷⁴⁹ » par le biais d'invocations poétiques. À la suite de ce premier poème, Merlin s'adresse dans *Yr Oianau*⁷⁵⁰ au marcassin avec lequel il demeure au pied de l'arbre présenté dans *Yr Afallenau*. Mais si tout porte à croire que ces poèmes témoignent d'une tradition ancienne, ils consignés dans un manuscrit datant de la seconde moitié du XIII^e siècle, le *Livre noir de Carmarthen*⁷⁵¹. Du coup, le plus ancien texte consigné évoquant le personnage de Merlin est en fait une œuvre latine que l'on doit à Geoffroy de Monmouth : il s'agit de la *Prophetia Merlini* (1134), complétée quatre ans plus tard par l'*Historia Regum Britanniae* du même auteur puis par la *Vita Merlini*. Héritière de la tradition du *Merlinus silvester*⁷⁵², la *Vita* s'accorde aussi à celle qui s'est constituée à partir de récits mythologiques irlandais et gallois⁷⁵³, avant que le pseudo Robert de Boron⁷⁵⁴ n'enrichisse le corpus d'un roman de *Merlin* au début du XIII^e

⁷⁴⁷ C'est la trame de la *Vita Merlini* et la base de la légende : cf. *Merlin : roman du XIII^e siècle*, éd. A. Micha, Paris, Flammarion (coll. « G. F. »), 1994, « Introduction » p. 7.

⁷⁴⁸ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 17. Philippe Walter cite et commente ces quelques strophes en y décelant les liens l'unissant à certains passages de la *Vita Merlini*.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵⁰ Cf. les deux poèmes traduits en français dans **VOLUME II, ANNEXE IV : « LES PREMIERS POEMES DE MERLIN »**.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 19. Rédigé autour de 1250, le *Livre noir de Carmarthen* ou *Llyfr Du Caerfyrddin* constitue le plus ancien manuscrit conservé en langue galloise ancienne. On peut le feuilleter en ligne sur le site :

<http://www.llgc.org.uk/index.php?id=blackbookofcarmarthen&%2Fencore%2Fforumcgi%2Fdisplay.cgi%3Fpref temp%3Dtemp>.

⁷⁵² Par opposition au *Merlinus Ambrosius* qui apparaît au IX^e siècle dans l'*Historia Britonum* de NENNIUS et qui préfigure le Merlin « né sans père et prophète » (*Ibid.*, p. 8).

⁷⁵³ *Le devin maudit...op. cit.*, « Sous le masque du sauvage », p. 5. Cf. aussi BERTHELOT A., « Merlin : du substrat celtique à la réalité politique du XIII^e siècle », dans *Le héros dans la réalité, dans la légende et dans la littérature médiévale*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, Reineke, 1996, p. 1-9.

⁷⁵⁴ Il existe également un fragment en vers conservé dans le ms. de la BNF fr. 20047, II, f. 55v-62v. Corinne FÜG-PIERREVILLE livre d'ailleurs ce texte dans son édition récente du *Merlin* en prose : cf. *Le roman de Merlin en prose*, éd. bilingue d'après le ms. BNF fr. 24394, Paris, . Champion, 2014, p. 431-459. Ce texte, qui compte 503 vers, insiste sur la stratégie adoptée par les démons pour tromper la future mère de Merlin. Il contient un exposé assez imposant sur le sacrifice du Christ ainsi que sur l'instauration du baptême, et insiste sur le fait que le projet des démons était forcément connu de Dieu (comme dans le cadre de la théorie du phantasticum développé par SAINT AUGUSTIN, selon laquelle les métamorphoses opérées en esprit par les démons ne sauraient se faire sans l'aval de Dieu). La fin du fragment met quant à elle l'accent sur le saint homme qui demeure auprès de l'aînée des deux filles afin de la protéger, préfigurant ainsi la présence bienveillante de Blaise au moment de la naissance de Merlin.

siècle. Considéré comme « L'Évangile du Graal et l'annonce d'Arthur⁷⁵⁵ », ce texte romanesque marque ainsi l'entrée de Merlin dans la littérature française en langue vernaculaire⁷⁵⁶ et présente la double originalité d'être le premier roman français mais aussi, probablement, le premier roman en prose à n'être pas l'objet d'un dérimage⁷⁵⁷. Le roman de *Merlin* a aussi connu plusieurs continuations, dont une suite dite « romanesque », ou *Suite-Huth*, du nom du manuscrit contenant le *Merlin-Huth* du Cycle Post-Vulgate où Merlin est consacré dans son rôle de prophète et d'interprète des songes⁷⁵⁸. La plus intéressante des deux suites reste donc, de notre point de vue, la *Suite-Vulgate* dite « historique », laquelle constitue avec le *Merlin en prose l'Estoire de Merlin* ou *Merlin-Vulgate*⁷⁵⁹, où se trouve de nouveau contée l'histoire du Merlin sauvage⁷⁶⁰. Outre la présence de Merlin dans le *Didot-Perceval*, l'on remarquera la place essentielle qu'occupe le personnage dans le *Cycle Lancelot-Graal*, en ce qu'il permet de faire le lien entre les origines du Graal et le *Lancelot*. Enfin, Merlin joue un rôle non-négligeable dans le *Livre d'Artus*, addition tardive au cycle, ainsi que dans le *Tristan* en prose, consacrant ainsi son importance dans l'imaginaire arthurien.

Au cœur de cette dynamique, la *Vita Merlini* se présente comme la première véritable synthèse de la tradition ancienne du Merlin sauvage, tradition que l'auteur a « retravaillée et adaptée dans le cadre de la culture chrétienne⁷⁶¹ » pour nous livrer la vision d'un personnage « tiraillé entre les ombres fascinantes d'un vieux passé mythique et les séductions nouvelles de l'esprit humaniste⁷⁶² ». En effet, Geoffroy de Monmouth met en scène un personnage en perdition, proche de Lailoken et de Suibhne, ces deux autres figures prophétiques retranchées en forêt après s'être laissées submergées par le *dolor*. La *Vita* présente ainsi le « récit d'une

⁷⁵⁵ *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, dir. M. Zink et G. Hasenohr, Librairie générale française (coll. « La Pochothèque. Encyclopédies d'Aujourd'hui »), 1994, p. 1008.

⁷⁵⁶ BAUMGARTNER E. et ANDRIEUX-REIX N., *Le Merlin en prose, fondations du récit arthurien*, Paris, PUF, 2001.

⁷⁵⁷ Corinne FÜG-PIERREVILLE conteste l'antériorité du fragment vers vers sur le roman en prose, postulée depuis longtemps par Alexandre MICHA : cf. *ibid.*, p. 32-40. Cf. aussi ACHER C., « Le Merlin de Robert de Boron, roman des origines et origines du roman », *Fils sans père. Études sur le Merlin de Robert de Boron*, éd. Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2000, p. 5-10.

⁷⁵⁸ BERTHELOT A., « Les métamorphoses de Merlin, de Robert de Boron au *Book of Merlyn* », dans *Études de linguistique et de littérature en l'honneur d'André Crépin*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, Reineke, 1993, p. 11-20.

⁷⁵⁹ Texte éd. et trad. dans sa quasi-totalité dans *Merlin le prophète ou le Livre du Graal*, éd. E. Baumgartner, Paris, Stock, 1991.

⁷⁶⁰ Pour plus de précisions, cf. COMBES A., « The Merlin and its Suite », dans *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, éd. Carol Dover, Cambridge, Brewer (*Arthurian Studies*, 54), 2003, p. 75-85. Cf. aussi FABRY I., « La 'Suite Vulgate', 'Suite historique' du Merlin ? Entre histoire et roman, le statut ambigu d'un récit arthurien en prose », *Tracés* 10, 2006, p. 75-94.

⁷⁶¹ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 26.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 26.

chute⁷⁶³ », d'un abandon de soi dans le *locus feras* comme un refus de la communauté humaine, jusqu'à la guérison finale du devin et son retour dans la sphère de Dieu.

Mais ce qui nous intéresse surtout dans ce texte incontournable de la tradition merlinesque, c'est la place fondatrice qu'il occupe dans l'écriture du mythe de Merlin, aux côtés du loup qui fonctionne pour sa part comme le « confident privilégié du devin dont il partage en quelque sorte l'intimité⁷⁶⁴ » au cœur du *locus feras*. L'amitié de Merlin pour le monde sauvage a d'ailleurs largement retenu l'attention des auteurs postérieurs, conditionnant ainsi l'installation progressive de Merlin dans la littérature française héritée des traditions insulaires. D'ailleurs, comme on l'a rapidement rappelé dans les prolégomènes de cette étude, la figure primitive du devin est avant tout une figure du sauvage ou plutôt de l'ensauvagement, de la fuite du monde en forêt et du refus de la civilisation policée. C'est d'ailleurs en ce sens que Philippe Walter a intitulé « Sous le masque du sauvage » son introduction à la *Vita Merlini*⁷⁶⁵, afin de mettre en évidence l'« altérité fondamentale⁷⁶⁶ » qu'incarne ce « fou des bois⁷⁶⁷ » : « Merlin n'appartient pas seulement à la forêt, il est lui-même la forêt⁷⁶⁸ », de même qu'il entretient avec le loup un rapport si fusionnel que tous deux semblent apparentés « par de véritables liens du sang⁷⁶⁹ ». « Jumeau » du loup, Merlin a effectivement les caractères d'une bête sauvage : outre son extraordinaire pilosité à la naissance⁷⁷⁰, il est « toujours autre, toujours fuyant⁷⁷¹ », peut se métamorphoser en cerf et adopte naturellement les mœurs des animaux sauvages lorsqu'il choisit de se retirer du monde pour errer seul dans la forêt et y affronter sa propre *selva oscura*.

1. La *Vita Merlini*, ou la *selva oscura* du devin aux côtés du loup

L'*incipit* de la *Vita* présente Merlin comme le souverain des Démètes et leur prophète ; affranchi du lien qui l'unit traditionnellement au roi Arthur⁷⁷², le devin est alors engagé dans

⁷⁶³ *Le devin maudit...op. cit.*, p. 46.

⁷⁶⁴ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 19 ; d'après l'article d'Anne BERTHELOT, « Merlin et les petits cochons », *Mythologies du porc*, dir. P. Walter, Grenoble, Million, 1999, p. 117-190.

⁷⁶⁵ *Le devin maudit...op. cit.*, p. 5-48.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁷⁰ ROBERT DE BORON (PSEUDO), *Merlin : roman du XIIIe siècle...op. cit.*, p. 51 : à sa naissance, les sages-femmes le voient « plus velu et plus poil avoit qu'eles n'avoient onques veu a autre enfant avoir ».

⁷⁷¹ *Le devin maudit...op. cit.*, p. 11.

⁷⁷² Deux hypothèses ont été émises à ce sujet : la première voudrait que cet épisode se déroule après la mort d'Arthur, tandis que la seconde explique cette absence par le fait que la tradition merlinesque était alors trop récente pour avoir déjà lié sa destinée à celle du roi Arthur. Cependant, la célébrité de Merlin se trouve

la terrible bataille d'Arderydd⁷⁷³ où il voit périr tous ses hommes. Voyant venir la défaite, Merlin, à qui le narrateur s'adresse à la deuxième personne du singulier comme pour se rapprocher au plus près de son personnage et partager ses émotions, s'effondre dans l'élégie ; ne lui reste alors que cette parole, magique, pour tenter de se libérer de sa souffrance ou pour s'abandonner à elle :

Ergo ne sic potuit sors importuna nocere
ut michi surriperet tantos tales que sodales
quos modo tot reges tot regna remota timebant ?
O dubios hominum casus mortem que propinquam
que penes est illos semper stimuloque latentem
percutit et miseram pellit de corpore vitam !

[*Vita Merlini*, v. 40-45 p. 60.]

Là s'exprime déjà un rapport au monde si étroit que Merlin semble en ressentir tous les battements douloureux. En vertu de son lien primordial avec l'univers qui l'entoure, le mage s'émeut particulièrement de côtoyer la mort, peut-être parce qu'en tant que créature originelle⁷⁷⁴, il ne s'est encore jamais inquiété de ne pas vivre éternellement⁷⁷⁵. Après la défaite contre Rhydderch Hael, Merlin succombe alors à un accès de folie, ce *dolor* qui transforme les cœurs et le pousse à se retrancher en forêt, loin du monde :

Jam tribus emensis defleuerat ille diebus
respueratque cibos, tantus dolor usserat illum.
Inde novas furias cum tot tantis que querelis
aera complisset cepit furtim que recedit
et fugit ad silvas nec vult fugiendo videri,

[*Vita Merlini*, v. 70-74 p. 60.]

Passent alors trois jours rituels d'extrême affliction (« tribus emensis defleuerat ille diebus » v. 70) comme autant de nuits de pleine lune et de lycanthropie, avant que Merlin ne

clairement soulignée au tout début de la *Vita* (« Ergo peragratis sub multis regibus annis / Clarus habebatur Merlinus in orbe britannus », *Vita Merlini*, v. 19-20 p. 56), de même qu'il est fait allusion à Arthur aux v. 1073-1120 ainsi qu'au v. 930 (« duximus Arcturum »), ce qui tend à invalider la seconde hypothèse. En effet, au moment de la composition de la *Vita*, le lien unissant Merlin et Arthur était déjà attesté dans l'*Historia regum Britanniae*, du même auteur. Celui-ci a donc peut-être tout simplement fait le choix original de recentrer l'histoire sur Merlin pour le libérer, le temps du récit, de toute influence arthurienne. Ce ne serait pas là la première audace de Geoffroy de Monmouth, qui venait justement de bâtir son *Historia regum Britanniae* sur une « impudente supercherie » : cf. *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge...op. cit.*, p. 99. Geoffroy présente en effet son texte comme une « traduction latine d'un ouvrage ancien apporté de la Bretagne continentale » (*ibid.*, p. 99), une savante compilation de toutes sortes de sources historiques et mythiques, manipulées par l'auteur au gré de ses fantaisies.

⁷⁷³ Celle-ci se déroula « en 575 à Arthuret près de Calisle où Rhydderch Hael défit Gwenddoleu ab Ceido. » (*Le devin maudit...o. cit.*, note 6 p. 59).

⁷⁷⁴ Sur cette caractéristique, cf. WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 112. Le devin est un être mythique qui « appartient à l'ère du monde où les limites entre l'humain et l'animal n'étaient pas encore intangibles » (*Ibid.*, p. 110).

⁷⁷⁵ *Vita Merlini* dans *Le devin maudit...op. cit.*, p. 149, v. 1273-1276 : « Hanc ego cum primum cepisset crescere vidi / et glandem de qua processit forte cadentem, / dum super astaret picus ramumque videret. Hic illam crevisse sua jam sponte videbam ».

bascule, avec l'adverbe « inde », dans sa propre *selva oscura* après avoir atteint le paroxysme du *dolor* (« tantus dolor » v. 71) mais aussi du *furor* (« novas furias » v. 72). Là commence une expérience ascétique⁷⁷⁶ (« respueratque cibos ») en forme de retraite, loin du Monde et de soi, proche à la fois du *chastoiement* chrétien et du retour à un Âge d'Or, lorsque l'homme et les animaux vivaient en bonne intelligence, lorsque le sauvage était partout ou n'existait point encore :

ingrediturque nemus gaudetque latere sub ornis
miraturque feras pascentes gramina saltus.
Nunc has insequitur, nunc cursu preterit illas.
Utitur herbarum racidibus, utitur herbis,
Utitur arboreo fructu morisque rubeti.
[*Vita Merlini*, v. 75-79 p. 62.]

Dans son exil sylvestre, Merlin devient ainsi un *homo silvester*, un homme des bois oublieux de la civilisation qui l'a pourtant fait roi. Ainsi adopte-t-il le comportement des animaux sauvages autour de lui :

Fit silvester homo quasi silvis deditus esset.
Inde per estatem totam nullique repertus
Oblitusque sui cognatorumque suorum
Delituit silvis obductus more ferino.
[*Vita Merlini*, v. 80-83 p. 62.]

À ce moment du texte, Merlin perd d'ailleurs l'usage de la parole humaine, puisqu'aucun discours ne résonne en ces vers jusqu'à la venue de l'hiver. Chose étonnante, c'est alors pour s'adresser au loup qu'il s'exprime de nouveau au discours direct, délaissant ainsi le silence sauvage pour signifier paradoxalement son attachement à la créature la plus sauvage qui hante le *locus ferus* :

Tu lupe care comes, nemorum qui devia mecum
et saltus peragrare soles vix preteris arva,
et te dura fames et me languere coegit.
[*Vita Merlini*, v. 102-104 p. 62.]

Le tutoiement, les formules hypocoristiques (« care »), la présence en fin de vers de l'enclise « mecum », ainsi que le parallélisme de construction opéré au v. 104 autour d'un balancement entre la première et la deuxième personne, se font l'écho de véritables liens d'amitié unissant Merlin à ce loup mystérieux présenté au détour d'une exclamation poétique. L'affection est tangible de la part du personnage à l'égard de cet animal pour qui « sa

⁷⁷⁶ ZUMTHOR P., *Merlin le roi hôte : un thème de la littérature médiévale de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine, 2000, p. 43 : « Bien que sa retraite au bois soit la conséquence de sa douleur et de sa subite démence, Merlin l'utilise comme une retraite ascétique » qui « lui apporte la satisfaction de la pauvreté volontaire » et se transforme en véritable « vocation ».

sollicitude est égale à celle qu'il aurait pour lui-même⁷⁷⁷ ». En effet, ce loup gris, prédateur devenu végétarien par la force des choses, « n'est de cette manière guère maintenu dans l'altérité et semble confondre ses traits avec ceux du fou⁷⁷⁸. » Doit-on alors considérer cette invocation comme la matrice discursive d'une métamorphose tacite de Merlin en loup ? Sans aller jusqu'à faire dire au texte ce qu'il n'a pas dit, remarquons que tous deux⁷⁷⁹ sont liés par une relation fusionnelle ; mais si Merlin est effectivement apte à la métamorphose, il ne se transforme jamais en loup, celui-ci conservant toujours quelque extranéité par rapport au devin. En outre, en ne faisant pas de Merlin un potentiel loup-garou, Geoffroy de Monmout a fait de Merlin un personnage singulier, inclassable, différent des nombreuses autres figures protéennes que l'on rencontre dans les *Mabinogi* et la mythologie irlandaise⁷⁸⁰. Si l'on ne saurait affirmer que Geoffroy, qui a œuvré à la consignation et à l'aculturation des sources galloises païennes celtiques, connaissait ces textes mythologiques, l'on peut du moins supposer que la métamorphose de Merlin en loup aurait peut-être levé une ambiguïté qui, en définitive, confère au personnage toute sa force et son originalité. Enfin, la *Vita Merlini* est bien un texte chrétien, d'inspiration hagiographique ; nourri d'une morale chrétienne, il devait donc s'achever sur une métamorphose de Merlin non en loup mais en ermite, au cœur du *locus ferus*.

Toujours est-il que l'amitié de Merlin pour le loup atteste témoigne bien de la démente passagère de l'endeuillé qu'elle ne reflète la nature même de cet être primordial que l'on voit retrouver, au cœur du monde sauvage, une autre créature antédiluvienne : le loup, seigneur de la forêt et gardien de ses secrets⁷⁸¹ (« Tu prior has silvas coluisti », v. 105).

Tu prior has silvas coluisti, te prior etas
protulit in canos, nec habes nec scis quid in ore
projicias, quod miror ego cum saltus habundet
tot capreis aliisque feris quas prendere posses.
Forsitan ipsa tibi tua detestanda senectus
eripuit nervos cursumque negavit habendum.

[*Vita Merlini*, v. 105-110 p. 64.]

⁷⁷⁷ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 21.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷⁹ Philippe Walter s'est interrogé sur ce thème dans *ibid.*, « Merlin et le loup, jumeaux divins », p. 64-68.

⁷⁸⁰ Cf. par exemple la quatrième branche du Maninogi, « Math fils de Mathonwy » dans *The Mabinogion...op. cit.*, p. 52. Cf. aussi le *Táin Bó Cúailnge* ou *The driving-off of cows of Cooley*, où la Morrigan, cette divinité qui compte parmi les Tuatha Dé Danann, se métamorphose en louve pour tenter de perdre le héros irlandais Cúchulainn, un personnage ayant un lien très fort avec le règne animal, notamment avec le chien (« Cú »). Enfin, dans le *Lebor Gabála Éirenn* ou *Book of Invasions*, où nous sont présentées les divinités irlandaises, Tuan reste le seul habitant d'Irlande durant vingt-deux longues années au cours desquelles il mène une existence sauvage, se métamorphosant en faon puis en cerf, précisément pour tromper la vigilance des loups.

⁷⁸¹ Notons cependant que dans la mythologie galloise, le loup ne fait guère partie des animaux « les plus anciens du Monde » que sont le merle de Cilgwri, le cerf de Redynvre, le hibou de Kwm Kawlwyd, l'aigle de Gwernabwy et le saumon de Llynn Llyw (cf. *Kulhwch et Olwen* dans *Les Mabinogion du Livre rouge de Hergest, avec les variantes du Livre blanc de Rhydderch*, éd. J. Loth, Genève, Slatkine, 1975, p. 323-327).

Traditionnellement, le loup est un animal-guide, et l'insistance sur son poil blanchi (« etas protulit in canos ») est à ce titre signifiante : en effet, si le poids des années a éclairci sa fourrure, sa couleur blanche consacre dès lors le loup psychopompe, personnage à cheval entre deux mondes à l'instar de Merlin. En vérité, nul besoin de la métamorphose pour que communiquent les essences de ces deux jumeaux, de même exilés du monde, abattus, solitaires et séniles : Merlin n'est-il d'ailleurs pas ce *puer senex* ou « enfant-vieillard », monstrueusement précoce⁷⁸² ? Certes, le thème de la vieillesse, associé à celui de la naissance ou de la renaissance, obsède la mythologie galloise, mais il n'est guère anodin que le loup de Merlin soit aussi vieillissant que le devin ensauvagé.

Si ce n'est pas là le moindre de leurs points communs, les deux créatures vont jusqu'à unir leurs voix, la parole élégiaque de Merlin se confondant vraisemblablement avec le hurlement du loup, après avoir été motivée voire réveillée par la présence de l'animal sauvage. Ainsi l'invocation au loup s'achève-t-elle sur la mention de ce hurlement solitaire que Merlin semble chercher à imiter, lui qui gémit en vers latins au cœur du *locus ferus*, retiré, épuisé, à l'instar du loup dans la matrice sylvestre :

Quod solum superest, complex ululatus auras
At respinus humi consumptos deicis artus. »
[*Vita Merlini*, v. 111-112 p. 64.]

Bien avant l'entrée en scène de Blaise, la circulation de la parole, du loup à Merlin ou de Merlin au loup, reste donc un élément essentiel de leur complicité : ici, elle motive et conclue la prise de parole du devin. Dans ces derniers vers, le tutoiement prend ainsi une dimension nouvelle pour signifier quelque chose comme une réciprocité du langage et apporter la preuve de ce que Merlin et le loup se comprennent intuitivement. Dans le cadre du procédé fictionnel mis en place par le narrateur, si Merlin s'adresse directement au loup, n'est-ce pas parce qu'il a conscience que celui-ci entend ses paroles ? La possibilité de parler aux animaux est en effet le privilège des druides initiés à toutes les langues, y compris celle des bêtes sauvages. À ce titre, si Merlin et le loup ont la possibilité de communiquer intuitivement, c'est peut-être par la simple entremise du vent (« complex ululatus auras »), tout aussi liée à la figure du loup⁷⁸³ qu'elle ne symbolise la folie du prophète.

⁷⁸² BERTHELOT A., « Merlin puer senex par excellence », dans *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, éd. A. Classen, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 251-261.

⁷⁸³ L'on se souvient que dans certaines encyclopédies médiévales, comme le *Livre du Trésor*, le loup se nourrit ponctuellement de vent. Cette croyance a d'ailleurs perduré dans le folklore puisqu'au XIX^e siècle, Paul SEBILLOT la consignait encore dans ses *Croyances, mythes et légendes des pays de France...op. cit.*, p. 734.

Dans les vers de Geoffroy de Monmouth, la plainte de Merlin mêlée à celle du loup est ainsi portée par le vent, jusqu'à atteindre les oreilles d'un homme (v. 115) incarnant précisément la menace du retour à la civilisation. Face à lui, le devin adopte donc non pas l'attitude du gibier traqué mais bien celle du loup, discrètement familier des recoins du sous-bois comme des marges du monde :

Quo viso Merlinus abit sequiturque viator
nec retinere virum potuit sic diffugientem.
[*Vita Merlini*, v. 117-118 p. 64.]

À partir de là, se joue un autre drame sur la scène diégétique ; car à l'instar des traditions païennes qui ont inspiré Geoffroy pour sa *Vita*, Merlin hésite à se laisser acculturer par la cour qui le rappelle, avant de faire le choix de rester en forêt sous l'égide de Dieu. L'écriture de la *Vita Merlini* se transforme alors peu à peu, sort du *locus ferus* comme d'un univers matriciel pour finalement y revenir et s'épanouir en son sein. C'est ce que l'on perçoit par exemple à travers la voix de Taliesin, ce barde gallois semi-légendaire qui confère au discours proféré en forêt une forme encyclopédique surprenante (v. 136-940). L'exposé de Taliesin, commandé par Merlin de la même façon qu'il commandera à Blaise de consigner des dires dans le *Merlin* attribué à Robert de Boron, foisonne ainsi au cœur du *locus ferus* pour parler de la nature ou plutôt de la Création, des quatre éléments, des climats, des minéraux, des animaux et de leurs milieux naturels⁷⁸⁴. La *Vita* passe ainsi librement de l'exposé prophétique au manuel mythologique⁷⁸⁵, avant que la parole ne se meuve en une encyclopédie pratique à laquelle chacun se trouve tenté de participer. Ainsi Merlin complète-t-il lui-même le bestiaire amorcé par Taliesin – expert en ichtyologie – par un exposé ornithologique largement inspiré par les grandes encyclopédies de l'époque (v. 1298-1386).

Mais l'on remarque surtout qu'entre ces deux condensés de bestiaires, Merlin a attiré la Cour en sa forêt de Calédon, dès lors consacrée comme le centre névralgique du récit par son nouveau pouvoir centripète. À ce stade, il vient aussi de retrouver la raison (v. 1150), non pas du fait de sa réintégration à la Cour mais grâce à une source curative située cœur de la forêt⁷⁸⁶. Dès lors, le monde sauvage dans lequel Merlin a plongé ne saurait être accusé d'avoir causé sa démence ; au contraire, il se trouve sublimé par l'écriture encyclopédique qui l'évoque alors sans complexe, dans toute son irréductible profusion. Plus encore, Merlin

⁷⁸⁴ En raison peut-être des origines insulaires de la matière merlinesque, l'on remarque que Taliesin insiste surtout sur le milieu marin, les poissons et la géographie des îles.

⁷⁸⁵ Sur un modèle analogue au modèle mnémonique qui a présidé, par exemple, à la composition de l'*Edda* en prose par Snorri Sturluson, elle-même conçue comme un manuel de poésie à l'usage des scaldes.

⁷⁸⁶ Cet aspect est intéressant dans la mesure où il invalide le clivage opposant la raison humaine épanouie dans le monde civilisé à la folie du *locus ferus*.

clame sans détour aux hommes de la cour, rassemblés autour de lui dans le *locus ferus*, qu'il tient de lui tout son savoir (« Sic didici multis silvis habitando diebus » v. 1300) et qu'il éprouve à son égard une crainte sacrée (« verebar in istis / saltibus atque locum memori cum mente notavi » v. 1277-1278). Merlin décide alors de demeurer à jamais dans sa forêt de Calédon, et la *Vita* revient à une écriture plus simple et plus dépouillée, loin de cette encyclopédie sauvage qui foisonne en tous sens et perd le lecteur dans ses méandres sapientiales ; une écriture plus « naturelle » et peut-être plus apaisée, dès lors que Merlin décide de s'en remettre à Dieu pour achever sa vie dans un *contemptus mundi*.

À mesure que la *Vita* se transforme et se cherche dans de nouvelles formes scripturales, le loup disparaît pour ne plus reparaître, comme si le chemin vers la christianisation du mythe de Merlin devait se faire sans lui. Mais si cette figure sauvage a retenu l'attention des écrivains, tels Geoffroy de Monmouth et le pseudo Robert de Boron, qu'ont-ils fait du loup et de sa parole sauvage, comme un souffle vivant, rival de l'écriture à laquelle Merlin ne s'est jamais rendue ? En dépit des infléchissements subis par la matière merlinesque afin de lui donner une coloration chrétienne, ces auteurs pas aussi conféré à Merlin et à son loup une nouvelle dimension et de nouveaux pouvoirs en les faisant passer dans la littérature ?

2. La christianisation de Merlin et la métamorphose du loup, pour un nouveau rapport à l'écriture au sein du *locus ferus*

Certes, la *Vita Merlini* s'achève dans la forêt mais sans le loup, au sein d'un monastère bâti en plein cœur de la forêt de Calédon. Quant à Merlin, la fin de la *Vita* nous dévoilant qu'il avait en réalité été empoisonné, il renie l'homme sauvage en lui pour se consacrer à Dieu sur le modèle de saint Colomban, ce saint ermite irlandais qui fonda un monastère en forêt pour s'adonner à la prière, en bonne intelligence avec les animaux sauvages.

Après s'être muée en encyclopédie du monde naturel, la pseudo-hagiographie de Geoffroy de Monmouth trouve ainsi la raison d'être de son titre pour se faire l'écho de l'histoire même de la christianisation du monde celtique, faite de choix et de renoncements, de luttes discrètes et d'abnégations, de paroles vivantes rendues à l'écriture. Songeons par exemple que la christianisation de l'Irlande au milieu du V^e siècle se serait faite « en douceur », sans martyrs et par le fait d'un seul homme : saint Patrick⁷⁸⁷, qui aurait conclu une

⁷⁸⁷ GUYONVARCH C.-J. et LE ROUX F., *La civilisation celtique*, Paris, Payot, 1990, p. 246 : « Avant saint Patrick l'Irlande était païenne, après saint Patrick elle était devenue chrétienne. »

alliance avec les couches intellectuelles dirigeantes de la société en place à son débarquement⁷⁸⁸. C'est pourquoi l'esprit syncrétique du christianisme celtique se caractérise avant tout par la recherche ininterrompue d'une espèce de « conciliation de deux inconciliables, les origines préchrétiennes et l'Évangile⁷⁸⁹ ».

De ce fait, la christianisation a atténué la présence du loup dans la sphère de l'écriture, comme un résidu de matière païenne, ainsi que l'on a pu l'observer dans la poésie scaldique de la fin du Moyen Âge. Mais les clercs irlandais et gallois n'ont pas tant œuvré à la destruction des traditions insulaires qu'ils ont cherché à les comprendre pour mieux se les approprier, les conserver et les faire vivre encore. En effet, au XII^e siècle dans le monde celtique, nombre des clercs étaient issus de vieilles familles de *filid*, à l'instar de Giraud de Barri, fils d'un baron normand et d'une descendante des princes gallois du Sud ; l'on pense ainsi communément que ses aïeux ont pu appartenir à cette classe aristocratique dominante qui, du temps du paganisme, exerçait une fonction sacerdotale tout en jouant le rôle de médiatrice de la culture. Il s'agira donc ici de voir comment ces *escrivains* chrétiens, dépositaires d'une tradition ancienne teintée de paganisme, ont envisagé la matière sauvage d'un point de vue poétique, pour lui faire subir parfois d'étonnantes métamorphoses dans le geste de l'écriture.

Lailoken⁷⁹⁰, le « jumeau⁷⁹¹ » sauvage de Merlin, apparaît dans « deux extraits d'une vie latine de saint Kentigern⁷⁹² » rédigée entre 1147 et 1164, dont l'un porte le titre de *Vita Merlini silvester* tandis que l'autre est anonyme. Dans un épisode de la vie de ce saint fondateur de l'abbaye de Glasgow (mort en 612 selon les *Annales Cambriae*), Lailoken vit à peu près la même expérience que Merlin dans sa *Vita*, hormis le fait qu'il ne cherche pas dans le loup gris un compagnon et que sa catabase sauvage recèle une dimension tragique. En effet, celle-ci n'est ni le fruit d'un choix – comme le laisse à penser la majeure partie de la *Vita Merlini* – ni d'un empoisonnement – comme le précise, un peu tard, la fin du texte de Geoffroy – mais bel et bien d'une malédiction. Par contre, dans la diégèse même de la *Vita Merlini silvestris*, légèrement postérieure à la *Vita Merlini*, l'écriture tient une place

⁷⁸⁸ Cependant, il faudrait nuancer cette vision idéalisée de la christianisation de l'Irlande qui, comme partout en Europe, ne s'est pas faite sans heurts : en effet, pour soumettre le peuple celte, Patrick « tue, il brûle, il jette l'anathème » (cf. *ibid.*, p. 249-250).

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁹⁰ Dans l'*incipit* de la *Vita Merlini silvestris* (ms. Titus A. XIX fol. 74-75), il est en effet précisé que « Lailoken vocabatur. quem quidam dicunt fuisse Merlynium » (*Le devin maudit...op. cit.*, p. 176). Texte éd. et trad. dans *ibid.*, p.176-191.

⁷⁹¹ C'est en tout cas ce que dit l'étymologie galloise de ce nom, laquelle renvoie au terme *llallogan* signifiant « frère jumeau ». Cf. *Ibid.*, note 5 p. 177.

⁷⁹² Concernant ces deux textes, cf. *ibid.*, p. 174-175 (citation p. 174).

importante, dans un texte pourtant assez court puisqu'il ne contient que deux folios. En effet, les moines de Kentigern consignent les prédictions du devin Lailoken sans pour autant leur accorder beaucoup de crédit (« Sed quasi verba nugatoria quedam retinebant et scripture commendabant⁷⁹³ »). Ainsi la *Vita Merlini silvestris* témoigne-t-elle de la mise en place d'une véritable stratégie d'écriture au sein même de l'espace sylvestre où se situe le monastère de Kentigern, comme un prolongement indirect de la *Vita Merlini* qui s'achevait précisément sur la formation d'un monastère dans la forêt de Calédon. À la fin du récit, l'auteur fait même explicitement référence au manuscrit qu'il est en train de constituer (« hoc codicello »), à moins qu'il ne s'agisse d'un ajout du copiste. Toujours est-il que ce détail fait montre de l'importance accordée au livre ainsi qu'à la démarche scripturale elle-même, dont on trouve un écho au sein même du récit.

Composé en gaélique d'Irlande entre 1200 et 1500⁷⁹⁴ *La folie de Suibhne* présente par quant à elle un rapport problématique à l'écriture. Autre double du *Merlinus silvester*, Suibhne est maudit par Ronán qui le condamne à la vie sauvage après que le personnage, alors roi de Dál Araidhe, a jeté un psautier enluminé au fond d'un étang, ramené ensuite à Ronan par une loutre bienveillante :

Ainsi, le moine [Ronán] se trouva-t-il face à Suibhne. Il était à ce moment-là occupé à glorifier le roi du ciel et de la terre, chantant son psaume avec allégresse, son psautier magnifiquement enluminé grand ouvert devant lui. Suibhne s'empara du psautier et le jeta dans les profondeurs d'un étang glacé tout proche, et le volume s'enfonça dans l'eau.

[...] Mais, après un jour et une nuit, une loutre qui vivait dans l'étang en sortit, et vint vers Ronán. Elle portait son psautier sans que ni une ligne ni une lettre n'en eût été endommagée.

[*La folie de Suibhne*, paragraphes 4 et 5⁷⁹⁵.]

Ce miracle revient fréquemment dans l'hagiographie d'inspiration celtique pour signifier les jeux de pouvoirs qui opposent le laïc et le saint. Dans cette perspective, le livre fascine en ce qu'il incarne toutes les valeurs attachées au sacré de la religion chrétienne ; mais le geste propédeutique au miracle du livre retrouvé n'est pas anodin et peut être compris comme un rejet pur et simple de l'autorité de l'écriture, dans une société qui a longtemps reposé sur la tradition orale⁷⁹⁶. Du rejet de l'écriture à la condition sauvage, il n'y a qu'un pas que Suibhne franchit en s'enfonçant dans la forêt matricielle, jusqu'à trouver refuge dans le

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 182 (traduction en regard p. 183).

⁷⁹⁴ Texte trad. dans *ibid.*, p. 205-230.

⁷⁹⁵ Texte trad. dans *ibid.*, p. 206.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, note 9 p. 207.

giron d'un if, puis d'une aubépine. Après quoi, il finit par retrouver « sa forme⁷⁹⁷ » initiale, à l'instar de Merlin s'éveillant à sa raison humaine dans le dernier tiers de la *Vita*⁷⁹⁸.

L'on remarque surtout que Suibhne s'impose ici comme une figure problématique du passage au christianisme : en effet, il refuse symboliquement la liturgie chrétienne en jetant le psautier, rejetant avec lui l'écriture chrétienne avant de se résoudre à embrasser la nouvelle religion par l'entremise de la figure de saint Ronan, qui le reçoit dans son giron au terme de son expérience sauvage. Plus encore, cette allégorie de la christianisation est aussi celle du passage à l'écriture, Suibhne étant clairement une figure de l'oralité en ce qu'il s'oppose aux clercs chrétiens : de fait, le psautier qu'il jette à l'eau est avant tout un livre, et Suibhne récite des vers puis un lai dans sa forêt matricielle, comme un geste de révolte face à l'emprise de l'écriture⁷⁹⁹ (« il était dans l'if au-dessus de leurs têtes, et il dit⁸⁰⁰ »). D'ailleurs, ce chant lui permet d'attirer l'attention des hommes au cœur de la bataille de Mag Roth, et de gagner leur reconnaissance, premier stade de sa réintégration dans la sphère des hommes.

Toutefois, ces figures sauvages, figures anciennes amenées à se transformer au contact de la culture chrétienne, n'ont devant elle que deux issues possibles : pour Lailoken c'est une triple mort, tandis que Suibhne et Merlin finissent par se ranger du côté des moines installés en forêt. La retraite sylvestre devient ainsi spirituelle et s'impose comme le prolongement de la catabase au cœur du *locus ferus*, désormais rendu au regard de Dieu. Néanmoins, Merlin et ses hypostases – Lailoken et Suibhne – restent des figures de l'oralité comme d'un ancien temps, laissant à quelque compagnon le soin de consigner leur parole sacrée. Mais dans la forêt devenue *scriptorium*, quelle place reste-t-il pour le loup ? Le compagnon gris du devin, auquel celui-ci aime à joindre sa parole dans un hurlement mélancolique, l'a-t-il accompagné dans sa propre métamorphose au sein de la sphère chrétienne ?

On l'a dit, le loup n'apparaît pas plus dans la *Vita Merlini silvester* qu'il n'est le compagnon de Suibhne. Toutefois, ce dernier n'existe dans l'écriture que par rapport à saint Ronan, un saint dont la *Vita* nous apprend qu'il fait se faire obéir des loups : doit-on associer cette figure à celle du saint irlandais accusé lui-même d'être un loup-garou dans la *Vita Ronani* ? Est-ce le même personnage ou n'est-ce là qu'une coïncidence ? Il semble difficile de ne pas du moins suggérer un rapprochement possible entre ce Ronan et le saint meneur de

⁷⁹⁷ Texte trad. dans *ibid.*, p. 219.

⁷⁹⁸ Suibhne finit d'ailleurs lui aussi sa vie dans une pseudo-existence monacale, puisqu'il continue d'errer tout en revenant chaque soir à vêpres au monastère de Moling (cf. *ibid.*, paragraphe 76-77). Mais contrairement à Merlin, il garde une espèce de distance ou de liberté à l'égard de cette existence et ne se voue jamais pleinement à l'exercice de la foi chrétienne.

⁷⁹⁹ Un geste qui demeure cependant mis en scène par l'écriture.

⁸⁰⁰ Texte trad. dans *ibid.*, p. 210.

loup présenté dans le texte de la *Vita Ronani*. Peut-être pourrait-on voir là, en effet, quelque indice d'une possible opération tacite de métamorphose, métamorphose *in scriptis*⁸⁰¹, dans le seul geste de l'écriture.

3. Le sauvage et le livre : un loup dans le *scriptorium* ?

Pour tenter de répondre à cette question, l'on examinera de plus près le *Merlin* attribué à Robert de Boron dont l'auteur, près d'un demi-siècle après la *Vita Merlini*, a manifestement été sensible au caractère sauvage du personnage mis en avant dans le poème de Geoffroy de Monmouth. Ainsi le devin naît-il velu⁸⁰² dans le roman, sans compter qu'il se retire dans la forêt du Northumberland⁸⁰³ à intervalles réguliers, comme autant de jalons dans le roman. Mais si la figure de l'homme sauvage qu'il incarne reste prégnante, elle n'occupe plus les mêmes fonctions dans le cadre du jeu d'oppositions qui voit s'affronter les ascendances diabolique et divine de Merlin. Dans cette perspective, la forêt aussi change de forme et de sens, du fait de l'évolution même de la figure de Merlin chez Robert de Boron : sa folie exorcisée, c'est la sagesse du devin qui prend peu à peu le pas sur son côté sauvage, transféré dans la figure de Blaise dont on sait que la parenté avec le loup gris de la *Vita Merlini* ne tient pas simplement au fait qu'il porte le nom du loup.

Comme on l'a brièvement souligné dans la première partie de cette étude, la présence du loup est moins évidente dans le roman de *Merlin* que dans la tradition galloise. Du fait notamment des nombreuses vagues de réécriture de la matière merlinienne les traits relatifs au sauvage se sont-ils altérés depuis les premiers poèmes gallois ; ainsi la présence de la figure lupine en tant qu'incarnation du sauvage s'est-elle atténuée au fil des textes. Dans un corpus mettant de plus en plus clairement en scène le rôle de l'écriture, le loup en tant qu'incarnation du souffle de la parole vive aurait-il perdu de son intérêt ?

À première vue, le Blaise du roman de *Merlin* a tout d'un nouveau saint Blaise : homme de foi et agent du salut, il sauve la mère de Merlin au début du roman, cette fervente chrétienne dont la chasteté a été abusée par le dessein des diables soucieux de générer un

⁸⁰¹ Nous ne faisons ici que proposer un éventuel prolongement à la théorie très éclairante qu'a développée Cristina NOACCO autour de la métamorphose *in factis et in verbis* dans sa thèse *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, texte remanié de Thèse de doctorat Littérature et civilisation françaises, Toulouse II, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll « Interférences »), 2002.

⁸⁰² ROBERT DE BORON (PSEUDO), *Merlin : roman du XIII^e siècle*, éd. critique A. Micha d'après les manuscrits B.N 747, Add. 32125, Tours 951 (mais aussi Cambridge Add. 7071, Vatican 1517, B.N 24394, Bonn 526), Genève, Droz, 1979, I. 40-48 p. 51.

⁸⁰³ Région située au Nord-est de l'Angleterre.

« Antéchrist », en d'autres termes, le futur Merlin. Blaise accompagne ainsi la pauvre jeune femme sur le chemin de la Rédemption, et ce tout au long de sa grossesse. En contrebalançant par sa piété l'héritage diabolique de l'enfançon, il s'impose en premier lieu comme une figure paternelle auprès de lui⁸⁰⁴. Serait-ce donc en vertu de cette « seconde » paternité que Merlin, devenu fils du saint loup, soit né velu, et non pas seulement du fait de son ascendance démoniaque ?

L'on remarque en effet que le roman attribué à Robert de Boron met en place un certain nombre de traits révélateurs d'une résurgence du sauvage chez le personnage de Blaise : par exemple, Merlin développe une véritable stratégie d'appivoisement à son égard et cherche à gagner la confiance (« te dout que tu ne m'engingnes⁸⁰⁵ »). En effet, le personnage de Blaise se montre d'abord réticent face à ce jeune prodige qui doit alors le persuader de se fier à lui, notamment dans un long discours au rythme soutenu et au ton déterminé, qui résume le double héritage, diabolique et divin, reçu à sa naissance :

Ansi com tu m'oïs dire que j'estoie conceuz de deable, autresis m'oïs tu dire que Nostres Sires m'avoit doné sen et memoire de savoir les choses qui sont a avenir. Et por ce, se tu fusses saiges, deusses tu prover que je devoir bien savoir au quel je me devoie tenir.

[ROBERT DE BORON, *Merlin*, chapitre 16, l. 19-24 p. 71-2.]

Pourtant seulement âgé de « .II. ans et demi⁸⁰⁶ », Merlin affirme ainsi sa précocité jusqu'à mettre en doute la sagesse même de Blaise (« se tu fusses saiges ») ; tout se passe donc comme si celui-ci avait encore en lui quelque résidu de cette folie sauvage qui pèse sur la tradition merlinesque. Le devin écrase d'ailleurs son aîné par la supériorité de sa *sapience*, afin de venir aussi vite que possible à bout de sa méfiance caractéristique : Blaise fait par exemple jurer à Merlin qu'il ne le trahira point (« que tu ne me puisse engignier ne decevoir »), au nom « de toutes les creatures qui Dieu servent et aiment⁸⁰⁷ », tandis que le devin met tout en œuvre pour gagner la confiance de Blaise et l'appâte en lui promettant quelque enseignement spirituel secret, comme un mystère chrétien : « je te dirai tel chose que

⁸⁰⁴ Alexandre MICHA a soulevé cette hypothèse en voyant Blaise comme un « avatar de Joseph ». Cf. *Etude sur le Merlin de Robert de Boron, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 180. Celui-ci est par ailleurs présenté comme un « prodome, un homme d'âge mûr et de bon conseil, dévoué, charitable, compatissant aux malheurs d'autrui » qui « représente un certain ascétisme, actif dans la conversion des âmes [...]. Il possède les quatre vertus cardinales [...] et les trois vertus théologiques ». Cf. *ibid.*, p. 86 et 192. Le chapitre 16 du roman le prouve : il est « molt bons clers et molt sotilz et prestres » (ROBERT DE BORON (PSEUDO), *Merlin*, chapitre 16 l. 3-4 p. 71).

⁸⁰⁵ *Ibid.*, chapitre 16 l. 16-17 p. 71.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, chapitre 16 l. 6 p. 71.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, chapitre 16 l. 50 p. 73. En réalité, la citation convoque maintes figures, de la Vierge aux clercs en passant par les apôtres et les anges (l. 42-50 p. 72-73).

nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire⁸⁰⁸. » Mais qu'ignore donc le pieux confesseur que le fils du Diable saurait quant à lui de par Dieu ? Il s'agirait là des mystères du Graal, dont il sera largement question dans le livre que Merlin propose à Blaise d'écrire sous sa dictée :

Si en fai un livre, et maintes genz qui ce livre orront en seront meillor et se garderont plus de pechier : si feras aumones et metras t'ovre en bien. »
[ROBERT DE BORON, *Merlin*, chapitre 16, l. 39-41 p. 72.]

En effet, l'apport du pseudo Robert de Boron à la tradition merlinesque comme à la figure de Blaise réside surtout dans son nouveau rôle de scribe auprès du prophète : cette nouvelle mission confiée au personnage inscrit le geste de l'écriture dans le procédé fictionnel, tout en donnant à penser au lecteur la postérité littéraire du mythe de Merlin grâce à la programmation narrative de la rédaction de ce livre censé contenir

l' « histoire de Joseph, la merveille des trois tables, la conception de Merlin, ses dons mystérieux, puis toutes les aventures des rois et de Perceval, en tant qu'elles se rapportent au Graal⁸⁰⁹ ».

Tout l'enjeu de ce projet s'inscrit donc autour de l'union des deux figures complémentaires de Merlin et de Blaise, incarnations de la parole vive et de la nouvelle vie qui lui est offerte par la perspective de l'écriture. Remarquons à ce titre que le « sens surnaturel du message⁸¹⁰ » incarné dans ce livre à faire, fruit d'une mise en scène de l'entreprise poétique par Robert de Boron, tient au destin de nos personnages, au salut de Blaise (« a ta vie acomplissement de ton cuer et après la fin joie pardurable⁸¹¹ ») comme aux grandes aventures qui les lient l'un à l'autre et sont prophétisées par Merlin : « il te convenra de ceste chose que tu faiz grant poine a souffrir et je en soffèrai greingnor⁸¹². » Tout se passe comme si le salut, la survie de Blaise en tant qu'ancienne figure du sauvage devait passer par l'écriture, donc par l'infléchissement de son statut, par le jeu d'une métamorphose *in scriptis*.

La démarche littéraire, telle un prolongement de l'exposé encyclopédique amorcé dans la *Vita Merlini* sous forme orale, constitue certes un marqueur important, voire le principal marqueur de l'acculturation de Merlin par les auteurs chrétiens. Mais l'on ne saurait manquer de rappeler que le livre ardemment désiré par Merlin ne saurait s'écrire qu'au plus profond de

⁸⁰⁸ *Ibid.*, chapitre 16, l. 37-38 p. 72.

⁸⁰⁹ ZUMTHOR P., *Merlin le prophète...op. cit.*, p. 168.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁸¹¹ ROBERT DE BORON (PSEUDO), *Merlin*, chapitre 23, l. 23-4 p. 99.

⁸¹² *Ibid.*, chapitre 16, l. 86-8 p. 74.

la matrice sylvestre : une fois scellé le « pacte d'écriture », Merlin envoie aussitôt Blaise dans le Northumberland, une forêt profonde comme un lieu d'élection inexplo⁸¹³ :

Et tu i venras por acomplir ceste oeuvre que tu as encomenciee, mais tu en 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 país meimes, que il i a tels parties ou nus n'a encor esté. Et la converseras et je irai a toi et te dirai les choses qui t'avront mestier au livre faire que tu faiz ;

[ROBERT DE BORON, *Merlin*, chapitre 23, l. 13-21 p. 99.]

Dans cette dynamique, l'ascendant du devin sur Blaise⁸¹⁴ ne va pas sans rappeler ses attributs de meneur de loups. Berger des loups, Merlin commande en effet à Blaise comme à un animal sauvage. Et celui-ci lui obéit en changeant de vie pour se retirer de la civilisation avec une étonnante abnégation. Dès lors, la relation unissant Merlin à son avatar sauvage, ce prétendu loup transfiguré par la couleur résolument chrétienne arborée par le texte, gagne en subtilité. Les allers-retours en forêt hérités de la *Vita Merlini* perdurent comme l'expression d'une nécessité (« il me convient par fine force de nature estre par foies eschis de la gent⁸¹⁵»), mais la retraite spirituelle sert désormais la valeur sacrée de l'écriture, dans le même temps, cette retraite sublime le lien rattachant Merlin à Blaise, lequel joue à ses côtés le rôle de scribe, de compagnon, d'avatar sauvage et de père spirituel. Au fin fond du Northumberland, ils semblent retrouver ensemble le parfum du sauvage, ou du moins du secret ; maistout se passe dans un *locus ferus* devenu *scriptorium*, non plus refuge de la folie mais source d'inspiration poétique, non plus simple lieu de méditation mais véritable voie d'accès au savoir⁸¹⁶. De fait, ce qui était en germe dans la dimension encyclopédique de la deuxième partie de la *Vita Merlini* trouve ici sa pleine réalisation.

Mais si Merlin a tant besoin de Blaise pour écrire, c'est peut-être justement parce qu'il tient à la fois du saint et loup⁸¹⁷. Ainsi que nous l'a montré l'étude des traditions encyclopédiques, le loup est en effet un catalyseur de la parole vive et un modérateur de ses silences⁸¹⁸. C'est à ce titre seulement que l'on peut justifier la filiation lupine de Blaise, tout

⁸¹³ Comme un héritage acculturé du bois sacré païen, lieu de méditation que nul ne doit profaner. Cette perception de la nature est caractéristique du christianisme celtique, qui a souvent cherché à s'implanter dans les forêts reculées où demeuraient de nombreux foyers du paganisme.

⁸¹⁴ À qui il vante les mérites de la forêt comme à un loup captif, attendant d'être relâché dans le *locus ferus*.

⁸¹⁵ *Ibid.*, chapitre 39 p. 149.

⁸¹⁶ Une voie entrouverte dans la *Vita Merlini* par les exposés encyclopédiques de Taliesin et de Merlin.

⁸¹⁷ Blaise a même été assimilé à saint loup, évêque de Troyes, « apôtre des bretons au Ve siècle » par Alexandre Micha dans son *Etude sur le Merlin de Robert de Boron...op. cit.*, p. 191. Pour un dossier complet concernant saint Blaise, cf. GAIGNEBET C., *À plus hault sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, p. 41-51.

⁸¹⁸ Sur le caractère proprement vocal de la parole merlinesque, cf. les remarques de Jean-Marie FRITZ dans *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 284-288 : « il [Merlin] est d'abord une voix [...], la voix auctoriale, celle qui dicte les aventures du monde arthurien et du Graal à Blaise [...], voix métadiégétique aussi qui ne cesse de commenter

autant que cette filiation autour de la dialectique entre parole et silence permet de comprendre le rôle joué par Blaise dans l'acculturation de la matière merlinesques. Ainsi, comprend-on toute l'importance de ce personnage par la grâce duquel le hurlement entendu dans la *Vita Merlini* se mue en un grattement de plume, dans l'atmosphère du *scriptorium* sylvestre.

Homme-loup, saint Loup, double de Merlin, père et frère du devin au sens mythologique aussi bien que monastique, Blaise porte donc bel et bien en lui les marques d'un lien fort et complexe avec le sauvage et le loup. Ainsi la relation magico-sacerdotale unissant Merlin aux différentes facettes de la figure lupine semble avoir véritablement accompagné l'évolution de la matière merlinesque vers la littérature, et l'entreprise littéraire vers sa propre mise en scène. De fait, au rythme du récit défile le cycle des saisons, saisons de la nature ou de la narration en quête d'une dignité littéraire, scripturale voire évangélique.

4. Merlin, Blaise et la mise en scène de l'écriture au sein des solitudes sauvages

En effet, le pseudo Robert de Boron a conçu son roman comme la mise en scène textuelle d'une parole prophétique⁸¹⁹ dont le geste de transcription se situerait dans la même dynamique que la consignation des Évangiles par les Apôtres ; d'où l'importance qui y est accordée à la morale chrétienne, aux prophéties et à la mise en scène en prose de leur narration⁸²⁰. Dans cette œuvre conçue comme un simulacre des saintes Ecritures⁸²¹, Merlin tient donc du Diable son père sa connaissance du passé et de Dieu celle de l'avenir, par l'entremise de sa mère :

ai lor [les démons] sen et lor memoire des choses qui sont faites et dites
et alees [...]. Et Nostre Sire qui volt et soufri que je eusse ceste memoire
por la bonté ma mere [...] m'a doné tant de sa vertu que je sai les choses
qui sont a avenir

[*Merlin*, chapitre 15, l. 20-8 p. 68-9.]

l'action comme pourrait le faire le narrateur. Comme les voix *off* de la *Queste*, Merlin dirige, téléguide les héros » (p. 284).

⁸¹⁹ FERLAMPIN-ACHER C., « La parole dans le Merlin de Robert de Boron », dans *Merlin, roman du XIII^e siècle*, éd. D. Quéruel et C. Ferlampin-Acher, Paris, Ellipses, 2000, p. 89-104.

⁸²⁰ Selon Paul ZUMTHOR, le livre écrit par Blaise « ne se distingue pas plus de son auteur – du Prophète – que l'Écriture sacrée ne se distingue de l'Esprit de Dieu. Et, de même que l'on peut parler d'une présence réelle de Dieu dans la Bible sous l'apparence du verbe humain, de même, analogiquement, d'une présence sanctifiante de la grâce rédemptrice [...] dans les paroles du livre de Blaise. » (cf. ZUMTHOR P., *Merlin le prophète...op. cit.*, p. 169).

⁸²¹ Cela implique une réflexion sur la qualité et la quantité de la parole proférée par Merlin ou consignée par Blaise.

Cette omniscience rattache d'emblée le devin au loup, cet animal ambivalent, créature ancienne qui porte en sa mémoire le passé du Monde et qui, en tant que prédateur et psychopompe⁸²² connaît l'avenir grâce à son affinité élémentaire avec la mort.

Aux côtés de Blaise, héritier syncrétique de saint Blaise et du loup de la *Vita*, Merlin se transforme lui aussi : cet d'antéchrist racheté se veut tout aussi syncrétique, druide et devin qui n'écrit guère mais prétend devenir un authentique prophète de Dieu⁸²³. Cet amalgame, comme une métamorphose, se réalise dans l'écriture en vertu d'un processus amorcé à la fin de la *Vita* et confirmé par la version attribuée à Robert de Boron. Tout comme la *Vita Merlini* se faisait l'écho de la christianisation du monde celtique, *Merlin* propose ainsi le schéma d'une conversion déroutante : en effet, de fou ou faux prophète – le loup des de l'évangile de Matthieu –, son héros éponyme se meut en messager de la parole divine, en même temps que le loup s'« hominise » en Blaise pour devenir le dépositaire du texte à venir des Évangiles du Graal⁸²⁴.

Dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles, le personnage de Merlin semble donc avoir opéré ou généré une tradition poétique nourrie de syncrétisme, en vertu de laquelle le texte écrit tend à effacer les frontières entre la civilisation et la sphère sauvage mais aussi entre les mondes païen et chrétien⁸²⁵, dans une dynamique évolutive faite de transfigurations ; ce dont témoignent d'ailleurs les différentes facettes, malléables et perméables, de son loup compagnon. À l'instar de cet animal polysémique, tour à tour associé à la folie et aux prophéties du devin, Merlin a ainsi ouvert une « troisième voie⁸²⁶ » entre l'oralité et l'écriture solitaire, la culture chrétienne et la tradition celtique ancienne : en effet, il porte la double empreinte de la lumière et de l'obscurité⁸²⁷, de Dieu et du Diable, de l'ancien et du nouveau

⁸²² Tel le loup blanc de la *Vita* ?

⁸²³ *Ibid.*, p. 173 : « Merlin est un antéchrist racheté, un des faux prophètes contre lesquels le Christ met en garde ses disciples, devenu, par rédemption, authentique prophète ; ce qui est vrai de l'Antéchrist l'est donc aussi de lui, mais à rebours, transposé des ténèbres à la lumière ».

⁸²⁴ Ce retournement spirituel ne va d'ailleurs pas sans nous rappeler la fin d'*Ysengrimus*, où le loup se met à prophétiser à l'heure de sa mort. En devenant prophète, Ysengrin avale comme Jean le Livre de Paix de l'*Apocalypse*, comme si, inexorablement, le loup était lié à l'écriture en tant que parole sacrée. Soudain démiurge à l'instar de Merlin, il use alors de la faculté de maudire, dans un mouvement où s'exprime le syncrétisme de cet animal qui « appartient à la fois au monde de Dieu, du Diable et des anciennes religions animistes⁸²⁴ » (*cf. ibid.*, p. 203).

⁸²⁵ Le texte du pseudo Robert de Boron précise d'ailleurs au chapitre 17, que « En cel contemple dont je vos ai parlé et dont je vos parole encore estoit novelement veue crestientez en Engleterre, n'il n'i avoit encore gaires rois crestiens euz. » (p. 76).

⁸²⁶ DUBOST F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e – XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, tome II p. 740.

⁸²⁷ Comme le loup, Merlin serait donc lui aussi un être psychopompe ? Cet être primordial détiendrait-il, comme les animaux les plus anciens du monde, les secrets de la nature et de ses métamorphoses, comme autant de formes de vie ?

monde. Avec lui, l'on rejoint ainsi le cœur de la symbolique du loup qui toujours demeure dans l'ombre de Merlin, parce qu'ils se réclament tous deux de la même ambivalence, du même syncrétisme⁸²⁸. C'est pourquoi Merlin, meneur de loups, voue dans la *Vita Merlini* une amitié presque fraternelle à l'animal sauvage, avant de ne plus se lier qu'à un « demi-loup » par la mise en scène de la démarche littéraire, dans le *Merlin* de Robert de Boron. En effet, au sein du *locus feras* devenu *scriptorium*, comme on l'a dit Blaise n'est ni tout à fait loup, ni tout à fait saint Blaise, mais une figure du sauvage acculturé, un loup hominisé dans la lignée des « chiens de Dieu », ces gentils loups-garous qui ont envahi l'imaginaire médiéval entre le XII^e et le XIV^e siècle. Si Merlin se métamorphose de plus en plus à partir de l'œuvre du pseudo Robert de Boron⁸²⁹, il n'emprunte jamais la forme du loup qui, quant à lui, se voit mué en *escrivain* dans la mise en scène même du geste de l'écriture, en passant de Geoffroy de Monmouth au pseudo Robert de Boron ; là se trouve la « merveille⁸³⁰ » de Blaise et le sens de sa métamorphose, sens « inverse » suivant lequel, entre conservation et conversion des anciennes traditions, l'animal se veut aussi l'écho d'une « métamorphose », passant tour à tour du statut de maudit à celui de démiurge, voire de détenteur des mystères de la foi ; progressant aux côtés des hommes et des divinités, il s'humanise de plus en plus et accompagne le passage à l'écriture en vertu de l'initimité paradoxale qui le lie aux phénomènes du langage humain, et notamment à ses silences⁸³¹.

Mais au cœur du *locus feras* devenu *scriptorium*, si le loup se convertit à l'écriture, ce geste scriptural n'en demeure pas moins celui d'une écriture aux accents sauvages, une écriture sylvestre et solitaire, loin du monde et de toute espèce de communauté. Dans son *scriptorium* du Northumberland, Blaise reste indéfiniment seul, attendant les visites de son double Merlin qui seules donnent du sens à son entreprise littéraire. Mais quel sens peut-on donner à cette écriture surgie de la forêt comme le hurlement du loup solitaire ?

⁸²⁸ D'ailleurs, le motif du meneur de loups est lui-même syncrétique, ayant inspiré la culture populaire autant que l'hagiographie, sans que l'on sache clairement si c'est la dégradation de la culture savante à la fin du Moyen Âge qui a fait tomber cette figure dans le folklore, ou si la tradition hagiographique s'est inspirée des vieux motifs païens pour se construire.

⁸²⁹ Il apparaîtra notamment sous les traits d'un vilain, d'un bûcheron, d'un gardien de bêtes, ou d'un vieillard. L'apparence de l'homme sauvage, que Merlin affectionne tout particulièrement, participe par ailleurs de la symbolique du meneur de loups qui, en général, possède également le don de métamorphose.

⁸³⁰ ROBERT DE BORON (PSEUDO), *Merlin*, chapitre 15 p. 71.

⁸³¹ L'écriture se réclame justement d'une forme d'expression dépendante du silence, et s'impose peu à peu comme un langage fondamentalement silencieux qui parle directement à l'âme et infléchit la question de la voix, sans cesse reposée, sans cesse cherchée dans la parole écrite. Dans cette dynamique, la forêt constitue peut-être un espace symbolique de transition vers ce langage silencieux, elle qui se montre tour à tour pleinde de bruits et de voix, ou plonge au contraire le lecteur dans un univers où règne une forme de « dénuement sonore », selon la formule de Jean-Marie FRITZ dans *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 183, à propos de la *gaste forest*. L'empereur éprouve d'ailleurs cet inquiétant dénuement sonore lorsqu'il se retrouve isolé en forêt dans *Guillaume de Palerne* (v. 399-406), avant que le loup-garou ne surgisse pour mettre le jeune Guillaume sur son chemin.

II. L'écriture de la solitude : de l'imaginaire du désert à la mise en

texte de la sainteté

Dans cette enquête visant à cerner les indices et les enjeux du lien qui s'est tissé entre le sauvage et l'écriture au Moyen Âge, le geste de Blaise, scribe-loup retiré au plus profond de la forêt du Northumberland, a quelque chose de fondateur. En effet, le phénomène par lequel la forêt se mue en un secret *scriptorium* révèle que l'écriture, fait culturel par excellence, peut aussi bien trouver sa réalisation dans un espace autre, un espace sauvage et hors du monde. Dans le *scriptorium* comme au cœur de la forêt, se joue quelque chose comme une fuite hors du temps présent, dans l'en-deçà du siècle : entre les murs de l'atelier de copie, de même que dans une clairière entourée de bosquets, les vanités du monde ne passent pas et le temps s'écoule autrement, dans l'âpreté et le dénuement, dans cette solitude comblée soit par le livre, par la parole écrite et réécrite, soit par la vie sauvage. Comme la parole, comme l'écriture, cette vie sauvage est en effet trépidante, pleine de vie et d'énergie, toujours surprenante parce qu'inextinguible.

À l'instar du livre en tant que *medium*, la forêt génère de la distance et crée du jeu, permettant ainsi le décentrement, une fuite dans les solitudes autant que la rencontre : rencontre du texte comme d'un monde inconnu, rencontre d'une vie nouvelle comme d'une parole pleine. Ainsi l'écriture et la forêt permettent-elles la confrontation avec l'altérité : en effet, copier, n'est-ce pas s'approprier ce qui n'est pas à soi, ce qui n'est pas de soi ? Partir en forêt signifie vivre une autre vie, tout comme copier un livre revient à lui donner vie, et aussi lui donner de sa vie.

Comme l'a souligné Jacques le Goff dans son article « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », la première attestation du terme de *foresta* associe d'emblée « l'idée de forêt à l'idée de solitude⁸³² » : il s'agit en effet d'un diplôme de Sigebert III datant de 648 pour l'abbaye de Stavelot-Malmédy, et qui parle de la forêt d'Ardenne comme de vastes solitudes mais dans lesquelles, paradoxalement, grouille la vie sauvage (« In foresta nostra nuncupata Arduenna, in locis vastae solitudinis in quibus caterua bestiarum geminat⁸³³ »).

⁸³² LE GOFF J., « Le désert-forêt dans l'occident...*op. cit.*, p. 501.

⁸³³ *Ibid.*, note 18 p. 501.

Mais si la forêt n'a pas toujours été synonyme de « vastes solitudes » sauvages, ni même de désert, elle est devenue l'espace symbolique de la retraite érémitique, de la solitude envisagée plus particulièrement du point de vue de l'expérience monacale. Cela s'est fait notamment sous l'influence orientale des vies de saint Antoine et de saint Paul, partis en quête de Dieu au cœur du désert sur le modèle de Jésus. À partir de là, le mouvement érémitique est passé en Occident où la mer, l'île et la forêt sont venus remplacer les déserts de sable orientaux. Pour ces hommes de foi, pour ces missionnaires téméraires partis à la conquête des derniers territoires païens ou d'un lien plus intime avec Dieu, la forêt est devenue, comme pour les loups-garous, moins le lieu mortifère de la solitude extrême, l'espace de toutes les menaces, qu'un refuge spirituel, un espace d'acquiescement à une nouvelle vie méditative. Pour ces saints, Colomban, Ronan ou encore Maedoc, retirés du monde pour retrouver la vérité de Dieu, la forêt symbolise, comme pour les loups-garous⁸³⁴, un espace matriciel où l'on s'abandonne, où l'on abandonne une peau pour en revêtir une autre, dans une intimité jamais démentie avec la nature sauvage.

De l'hagiographie primitive aux vies de saints irlandais, des terres arides d'Orient aux sombres forêts bretonnes, l'intimité entre l'entreprise érémitique, telle que la décrivent les récits hagiographiques, et le monde sauvage ne s'est jamais démentie. L'exploration de quelques vies de saints permettra donc de comprendre pourquoi, dans l'imaginaire érémitique, la mise en scène de la solitude ne va pas sans une étonnante intimité avec le sauvage : en vérité, pourquoi le loup est-il bien souvent le seul compagnon du saint dans sa solitude méditative et dans son ouverture d'une autre voie vers Dieu ? Mais ce n'est qu'après avoir cherché le sens de l'expérience sauvage de la solitude que nous pourrions nous interroger sur les possibles répercussions, dans l'écriture hagiographique, de cette mise en scène de la solitude, chaque fois compensée par l'attachement aux animaux sauvages.

A. L'expérience de la solitude dans le modèle oriental : valeurs initiatiques des solitudes sauvages

Dans *Les animaux dans la littérature sacrée*, Jean Calvet et Marcel Cruppi indiquent que

La vallée du Nil, la vallée des rois, et le désert qui la prolonge des deux côtés, se peuplèrent aux premiers siècles du christianisme, de solitaires et de

⁸³⁴ Dont on peut se demander s'ils ne doivent pas quelque chose à l'imaginaire érémitique.

cénobites qui fuyaient les tumultes et les plaisirs du siècle et cherchaient Dieu dans la pénitence et la prière⁸³⁵.

Pour les Pères du Désert qui, à l'instar de Merlin ou de ces loups-garous retranchés hors des frontières de la civilisation, ont choisi de s'exiler du monde pour chercher la présence divine, pour ces anachorètes, l'animal a souvent été d'une précieuse compagnie. Comme en atteste la tradition hagiographique, la présence d'un animal sauvage aux côtés du saint a pu permettre une compensation affective et spirituelle⁸³⁶, voire morale, évitant à l'ermite de sombrer dans « l'ennui existentialiste et métaphysique qu'est l'*acedia*⁸³⁷ ».

À la lecture des *Vies des Pères* de Grégoire de Tours, l'on ne peut cependant que souligner l'absence remarquable du loup, concurrencé par les bêtes du Désert, lions et léopards. Par contre, l'hagiographie primitive offre de beaux exemples où le loup semble servir de médiation entre l'homme et la divinité, la foi retrouvée. Nous avons choisi d'en mettre deux en parallèle afin de mieux comprendre comment s'articulent le sens de la solitude et la présence du loup dans l'hagiographie primitive.

La *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, dont la légende a été transmise au VI^e siècle en Palestine et confiée à la postérité par Sophronius, relate la miraculeuse conversion d'une fougueuse pécheresse, *lupa* (« courtisane ») affamée de luxure, partie vivre au désert pendant plus de quarante ans sur les conseils de la Vierge. Les différentes versions⁸³⁸, qu'elles se focalisent sur le personnage de Marie ou de l'anachorète Zozime qui lui donne la communion au Désert, narrent toutes l'histoire de la métamorphose de cette femme, pour laquelle l'expérience de la solitude en même temps que la plongée au plus profond des solitudes sauvages, fonctionnent comme une échelle de Jacob, un moyen de rétablir la communication avec Dieu et sa propre foi.

Si aucun autre loup que celui qui se trouve au fond de son cœur ne tient compagnie à Marie dans sa solitude, le premier *Dialogue* de Sulpice-Sévère met en scène une autre espèce d'intimité entre un personnage rendu à la solitude et la vie sauvage qui le guette de toutes parts dans son désert. En effet, cet *exemplum* sur le pardon s'organise comme un huis-los autour de

⁸³⁵ CALVET J. et CRUPPI M., *Les animaux dans la littérature sacrée...op. cit.*, p. 132-3.

⁸³⁶ Pareille à celle recherchée par Méliou ou Gorgolon auprès de leur meute.

⁸³⁷ VOISENET J., *Bêtes et hommes dans le Monde médiéval. Le Bestiaire Des Clercs Du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 247.

⁸³⁸ Parmi les nombreuses réécritures de cette légende, l'on citera bien sûr celle de RUTEBEUF, inspirée par la version dite *O*, celle que l'on présume avoir été la plus populaire au Moyen Âge. Cependant, l'on choisira quant à nous de nous référer aux versions *T* (d'après le manuscrit BN fr. 23112), excellente, et *W* (d'après le manuscrit de Londres Egerton 612), concise donc idéale pour une approche avouée peu pointue. Ces versions ont été répertoriées par Peter F. DEMBOWSKI dans *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, Genève, Droz, 1977.

la relation unissant un ermite et de la petite louve (une autre *lupa*), seule compagne dans la solitude et avec laquelle il a l'habitude de partager son pain.

Entre louve et *lupa*, péché et pardon, charité et quête de perfection, dans ces deux récits la solitude se trouve compensée par la seule présence du loup, qu'elle soit externe et allégorisée chez Sulpice-Sévère, ou plus intérieure dans le cas de Marie. Ces deux échantillons d'un riche fonds scripturaire pourront nous guider afin de mesure de la place occupée par le loup, et par le sauvage avec lui, dans l'imaginaire de la solitude érémitique. Pourrons-nous mieux cerner, sur les traces de ces loups, l'influence exercée par le sauvage sur l'écriture hagiographique de la solitude ?

1. Sainte Marie l'Égyptienne⁸³⁹ : itinéraire spirituel de la *lupa* dans les solitudes sauvages



Figure 40 : Marie lavant sa chevelure dans le Jourdain.
Toulouse, Musée des Augustins, 1120-1140.

Souvent représentée vêtue de haillons ou seulement de son immense et hirsute chevelure⁸⁴⁰, arborant une peau noircie par le Soleil, Marie l'Égyptienne incarne le type même de l'ensauvagement érémitique, à une époque où domine le modèle des moines de la Thébàide. D'ailleurs, cette apparence sauvage constitue tout l'enjeu du récit de sa vie, ainsi que le souligne Peter Dembowski : « On veut savoir comment cette créature velue en est arrivée à cet état⁸⁴¹ ». Si ses péchés font d'elle une louve, une *lupa* au sens de prostituée, Marie emprunte à la bête fauve jusqu'à son apparence, se faisant ainsi l'emblème de ce que Jacques Voisenet appelle un « cas extrême » de la relation à l'animal sauvage, à savoir l'adoption de leurs mœurs⁸⁴². Une fois partie au désert, Marie refuse en effet tout contact avec la civilisation, n'acceptant qu'une nourriture frugale pour le moins eucharistique (« trois pains⁸⁴³ ») et niant jusqu'à son humanité en se dépouillant de ses vêtements. Cette

⁸³⁹ Au sujet du bas-relief présenté en exergue, précisons qu'il nous vient de l'ancien cloître de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, aujourd'hui détruit, mais dont les vestiges sont conservés et visibles au Musée des Augustins de Toulouse. Concernant ce chapiteau, cf. RIOU C., « Gilabertus me fecit. Les sculptures du cloître de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse attribuées à Gilabertus », dans *Quaderns del Museo Episcopal de Vic*, Museu episcopal de Vic, 2009, p. 18 (art. p. 9-27). Le cliché correspond quant à lui à l'illus. 165 dans DEBIDOUR V.-H., *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Grenoble, Arthaud, 1961.

⁸⁴⁰ La problématique de la nudité, sur laquelle nous reviendrons à propos du sauvage, est en effet essentielle dans les textes qui retracent l'histoire de sainte Marie l'Égyptienne.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁴² Cf. VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 277.

⁸⁴³ Version *W*, v. 88 p. 155 (version publiée par Peter F. DEMBOWSKI *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne...op. cit.*).

nudité est d'ailleurs là le symbole de son « immersion dans l'animalité⁸⁴⁴ » en forme de baptême⁸⁴⁵, de renaissance, espoir d'un « retour à la condition antérieure à la faute originelle⁸⁴⁶ ». Ainsi Marie la *lupa* s'isole-t-elle volontairement du monde régresser dans l'animalité et faire corps avec le sauvage tout en s'abandonnant à la solitude. À l'instar d'un anachorète, elle « s'efface derrière la bête, abandonne tout ce qui le différenciait d'elle et le plaçait en position supérieure⁸⁴⁷ », dans le mouvement même de son abandon au désert sauvage.

a) *L'abandon de soi au monde sauvage : quand la lupa s'isole our se faire louve*

La fuite hors du monde signale avant tout la quête du repentir après que Marie s'est trouvée « humiliée » de n'avoir pu, par le poids de sa Faute, entrer au temple de Jérusalem pour contempler la Vierge. Afin de se rapprocher de celle-ci, elle s'abandonne à une navigation symbolique, au cours de laquelle, comme souvent dans l'imaginaire de la mer, les frontières se brouillent entre l'ici et l'Ailleurs, l'humanité et l'animalité.

Notons au passage que ce voyage se passe sous le signe du péché, car la louve « Aloit le nuit par tous les lis⁸⁴⁸ » sur le bateau la conduisant à Jérusalem, ce qui signifie qu'elle a payé en nature le prix de la traversée. Ce geste est d'ailleurs ambigu, car s'il sonne comme une profanation de l'Église⁸⁴⁹, c'est aussi pour Marie le seul moyen de se rendre sur le lieu de la révélation et d'une prise de conscience essentielle pour la jeune prostituée : « Tant sui plainne de ville ordure / De malvaistié et de luxure⁸⁵⁰ », gémit-elle avant de s'abandonner à la solitude en traversant le Jourdain, sur les conseils de la Vierge⁸⁵¹ : « Le fluvie de Jordan passa, / El desert par sei sule entra⁸⁵². »

De l'autre côté du fleuve symbolique, l'expérience de la solitude fait peu à peu de la prostituée « esprise de luxure⁸⁵³ » un exemple de conversion. Ainsi la louve luxurieuse,

⁸⁴⁴ VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 277.

⁸⁴⁵ Une notion essentielle dont la symbolique sera soulignée par la mention, par exemple aux v.90-2 de la version *W*, d'une église consacrée à saint Jean-Baptiste, qui baptisa le Christ : « Dreit al mustier Saint Johan / De saint Johan Baptiste esteit / Cel mustier u ele venit. » (p. 156). Ce *moustier* salvateur sera cité au v. 555 de la version *T* : « Va t'ent au moustier Saint Jehan » (p. 45).

⁸⁴⁶ VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 277.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 279.

⁸⁴⁸ Version *T*, v. 320 p. 40.

⁸⁴⁹ En effet, le bateau – la nef – était traditionnellement un symbole de l'Église au Moyen Âge.

⁸⁵⁰ Version *T*, v. 405-406 p. 41.

⁸⁵¹ Cf. par exemple la version *W*, v. 77-78 p. 155 : « 'Se tu Jordan passeras, / Mult bon repos i troveras.' »

⁸⁵² Version *W*, v. 97-98 p. 156.

⁸⁵³ Version *T*, v. 63 p. 34. Cf. aussi Version *T*, v. 115-7 :

Tot i venoient au bordel
Par se biauté li jovenchel.
El les recevoit volentiers

prédatrice, éprouve-t-elle d'abord la souffrance du jeûne⁸⁵⁴ en devenant végétarienne ; après quoi elle ne se nourrit plus que de pains « bénis » achetés à un pèlerin. En effet, dans ce cas extrême où les larmes ne suffisent point au pardon⁸⁵⁵ (« suillus delit de luxurie⁸⁵⁶ »), la *lupa* doit se faire louve-garou pour s'élever non pas vers le Christ mais vers la Vierge Marie, dans une expérience toute féminine de l'érémisme, au croisement du sauvage et du salut.

C'est donc dans la solitude sauvage que Marie l'Égyptienne expie ses fautes : « Toute devint illuec salvaige, / Mais ele ne s'oubloioit mie / De deprier sainte Marie ». Cette régression est d'ailleurs parachevée par la perte des vêtements⁸⁵⁷, vécue comme un véritable dépouillement mais que l'on peut comprendre comme un retour en arrière, un voyage dans le temps biblique conduit par l'espérance de retrouver la grâce des temps d'avant la Faute, lorsqu'Eve n'avait point encore pris conscience de sa nudité :

Si souler furent tout usé
Et tout si drapel deschiré.
Li cors de li remaint tout nu
N'avoit drapel ne fust rompu.
[Version *T*, v. 621-4 p. 46.]

La longue description du corps en *muance*⁸⁵⁸ de Marie traduit une véritable métamorphose physique et spirituelle, motivée par l'abandon de soi à une forme de sauvage intérieure. D'ailleurs, le verbe *muer* apparaît plusieurs fois dans la version *T* du poème : « Li chars de li mua color » (v. 625 p. 46), « Coulor mua » (v. 629 p. 46), « Le blanche char toute muee » (v. 640 p. 47), « Noire et muee ert le poitrine » (v. 641 p. 47). Dénudée (« Plus de quarante ans ala nue, / N'iert merveille se iert moussue⁸⁵⁹ »), la peau noire⁸⁶⁰, notre *lupa* se convertit peu à peu à l'animalité salvatrice, allant même jusqu'à manger de l'herbe comme le font certains ermites : « esrachoit l'erbe del pré, / Com autre beste le mengoit⁸⁶¹ ». L'on reconnaît ici le motif de la louve devenue végétarienne pour signifier sa volonté d'accéder à la paix messianique. Dans ce jeu où se superposent les symboles attachés aux sens propre et figuré de la *lupa*, la prostituée devient une sainte en même temps que la prédatrice se met à manger de l'herbe.

Cette attitude ne s'apparente-t-elle pas à celle de la louve en chaleur qui, dans les *Bestiaires* et jusque chez Gaston PHEBUS, rassemble ses courtisans pour les faire saliver ?

⁸⁵⁴ Un motif qui constitue le lot quotidien des loups solitaires, parfois contraint au jeûne pendant plus d'une dizaine de jours.

⁸⁵⁵ Version *W*, v. 55-6 p. 155 : « Adunc començout a plurer, / Des ses pechiez a desmenter. »

⁸⁵⁶ Version *W*, v. 13 p. 154.

⁸⁵⁷ Un motif amené à révéler son caractère essentiel au fil de l'analyse des textes.

⁸⁵⁸ Version *T*, v. 621-664, p. 46-47.

⁸⁵⁹ Version *T*, v. 663-664 p. 47.

⁸⁶⁰ Symbole du sauvage menaçant au Moyen Âge.

⁸⁶¹ Version *T*, v. 674-675 p. 47.

b) *L'abandon de soi à Dieu : our une sacralisation de l'ex é rience sauvage*

Dans la tradition hagiographique orientale, le contact avec l'animal au cœur de la solitude signale un progrès spirituel dans la quête de la sainteté ; mais Marie ne côtoie au désert aucun autre fauve qu'elle-même : « Ne li vint puis beste salvaige / Ne autre vive creature⁸⁶² ». Certes, l'animal divin semble grandir en son cœur jusqu'à la métamorphoser physiquement, mais dans la dernière étape de sa conversion, comme dans le schéma classique des récits de loups-garous, Marie l'égyptienne rencontre une figure providentielle incarnant, au terme d'un long processus d'ensauvagement, une forme d'humanité retrouvée : cette figure salvatrice, c'est l'anachorète Zozime, dont la venue permet d'insister une nouvelle fois sur les signes physiques de la métamorphose de Marie, au détour d'un chiasme fonctionnant comme un miroir pour signifier une soudaine prise de conscience : « le figure vit de Marie ; / De Marie vit le figure, / Aperterment sans couverture⁸⁶³. » Tout se passe comme si cette vision signifiait la révélation de l'apparence sauvage de cette absolue sainteté, présentée dans toute sa splendide nudité. En outre, cette apparition de Marie sauvage et nue engendre, un peu comme dans la *Vita Merlini*⁸⁶⁴, une course-poursuite « par le forest⁸⁶⁵ » : « Le dame quant le vit venir, / Isnelement prent a fuïr. Li sains hom le vait encauchant⁸⁶⁶ ». D'ailleurs, celle-ci ne prend fin que dans l'appel à Dieu : « Je te conjur par Dieu le grant / Que tu ne vois plus avant⁸⁶⁷, ».

Ces paroles de prière sont en effet la clé du retour de Marie à son humanité réinventée autant que purifiée : après l'abandon aux solitudes sauvages, un mouvement vertical, symbolisé par le retour des vêtements sur ce corps féminin transfiguré⁸⁶⁸, s'amorce au contact de Zozime : « Un de ses dras puis li geta⁸⁶⁹ », « Au drapel vint rusant Marie, / De son cors covri grant partie⁸⁷⁰ ». Après quoi, par la grâce de la « carité⁸⁷¹ » du moine, Marie trouve enfin la paix de Dieu dont l'écho lui manquait dans sa solitude animale.

⁸⁶² Version *T*, v. 696-697 p. 48.

⁸⁶³ Version *T*, v. 838-840 p. 51.

⁸⁶⁴ Où Merlin, dérangé en pleine méditation, était poursuivi par le messager de sa sœur.

⁸⁶⁵ Version *T*, v. 855 p. 51. Dans cette version du dernier quart du XII^e siècle, le désert est devenu une forêt (cf. DEMBOWSKI F., *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne...op. cit.*, p. 17, d'après les conclusions d'A. T. BAKER).

⁸⁶⁶ Version *T*, v. 849-851 p. 51.

⁸⁶⁷ Version *T*, v. 859-860 p. 51.

⁸⁶⁸ Ce schéma de la rédemption s'apparente à celui des loups-garous bretons, certains d'entre eux allant au plus loin de leur animalité pour ensuite remonter au plus près de l'instance divine.

⁸⁶⁹ Version *T*, v. 883 p. 52.

⁸⁷⁰ Version *T*, v. 885-886 p. 52.

⁸⁷¹ Version *T*, v. 1037 p. 55.

Un an plus tard, toujours pendant la période du Carême, Marie reçoit de Zozime la communion, une eucharistie en forme de viatique⁸⁷² : en effet, après avoir connu l'émotion du sacrement, la sainte héroïne meurt réconciliée avec la vie et la mort, le Ciel et la Terre, son animalité rédemptrice et son humanité peccamineuse⁸⁷³. Le texte insiste alors sur la nudité de son corps en ses derniers moments, comme pour confirmer la perspective annoncée précédemment d'un retour aux temps d'avant la Faute, où nul accessoire ne dissimulait la vérité de l'être =. Ainsi, lorsque Zozime découvre le corps inerte de la vieille femme, « ele estoit tote nue⁸⁷⁴ », image renforcée plus loin par l'expression « Li cors de li remest tot nu⁸⁷⁵ ».

Après avoir renoncé au monde et régressé dans l'échelle des êtres en se débarrassant de ses vêtements humains, Marie s'élève donc au Ciel en retrouvant un état de nudité animale certes, mais différent de celui qui l'avait jadis plongée dans la bestialité : « En paradis s'en va durable⁸⁷⁶ ». D'ailleurs, en signe de la relation jamais démentie entre le sauvage et le sacré, c'est un lion, corrélaire du loup dans le désert d'Orient, symbole christique autant qu'évangélique, qui aide à creuser la tombe de cette femme en qui semble s'être réalisée, comme un hiatus rédempteur, la fusion du sauvage et de la sainteté. Dans la tradition hagiographique, la régression dans les solitudes sauvages fonctionne ainsi comme une voie d'accès intime à la sacralité. Au bout de l'expérience du sauvage se trouve l'amour de Dieu, un sentiment extatique qui résulte en partie d'une expérience mystique du désert sauvage.

2. La louve et l'ermite chez Sulpice-Sévère : présence exemplaire du sauvage dans la solitude érémitique

Si Marie porte en elle l'ambivalence de la *lupa* convertie à la Vierge, le « Premier dialogue » de Sulpice-Sévère nous met en présence d'une louve qui, du fait qu'elle tient compagnie au personnage soumis au désert, fonctionne comme une figure extériorisée de la solitude sauvage. Ici, le travail de métamorphose ne se joue pas sur le plan corporel, comme dans le cas de Marie l'Égyptienne, mais nous invite à réfléchir à la miséricorde sur le mode de l'*exemplum*. Toutefois, comme dans la vie de Marie l'Égyptienne, le thème dominant reste

⁸⁷² Version *T*, v. 1217-1218 p. 59 : « Il le dona, el le rechet, / Le cors menga et le vin but. » Cette fois, comme Mélion par exemple, la louve carnassière se repaît d'une prédation symbolique, la cérémonie et le sens de l'eucharistie parachevant sa métamorphose et sa quête de Dieu.

⁸⁷³ Dans la *Topographia Hibernica*, la louve d'Ossory meurt elle aussi dans sa nudité lupine.

⁸⁷⁴ Version *T*, v. 1296 p. 61.

⁸⁷⁵ Version *T*, v. 1305 p. 61.

⁸⁷⁶ Version *T*, v. 1301 p. 61.

celui de la conversion en forme de métamorphose spirituelle, conversion à laquelle la solitude érémitique sert non pas tant de décor que de tremplin.

Rédigés au début du V^e siècle, c'est-à-dire à l'époque même où l'on présume que vécut Marie l'Égyptienne, les savoureux *Dialogues* de Sulpice-Sévère s'insèrent dans une *Vie de saint Martin* très populaire au Moyen Âge⁸⁷⁷, notre auteur ayant rencontré le saint homme à plusieurs reprises dès la fin du IV^e siècle. Cependant, sa bonne connaissance du personnage n'empêche pas Sulpice-Sévère de se laisser tenter par le merveilleux, comme par une « brèche » dans laquelle s'engouffre le loup pour y entraîner son public.

De nombreux animaux⁸⁷⁸ peuplent l'univers érémitique, et constituent parfois la seule distraction des anachorètes retranchés aux marges du monde ; ainsi, le « Premier dialogue » (chapitre 14) met en scène un ermite qui s'est lié d'amitié avec une louve toute aussi solitaire que lui, jusqu'à ce qu'en son absence, l'animal s'introduise chez lui comme à l'accoutumée et ne résiste guère à la tentation de manger seule le pain qu'ils ont l'habitude partager.onteuse de son méfait, elle ne revient auprès de l'ermite que sept jours plus tard, répondant aux prières du saint homme qui, pour la gratifier de son repentir, lui offre à nouveau de participer à ses repas. Après une prodigieuse situation initiale où se trouve mise en scène l'amitié entre l'homme et la louve, trop tôt gâtée par le péché de celle-ci, l'animal passe par les trois étapes essentielles de l'épreuve imposée par les solitudes du désert : le végétarisme, le contact avec le saint et le pardon final⁸⁷⁹. De fait, le dénouement de l'*exemplum* se caractérise par le repentir de la louve et par un retour à la situation initiale, que complète une morale à méditer.

a) *Seul à seule : une entente idyllique entre la louve et l'ermite*

Le début de l'histoire dépeint un tableau idéal où l'ermite se lie d'amitié avec la louve, plongeant ainsi le lecteur dans une situation où, comme souvent dans l'hagiographie primitive, « grâce au saint la paix messianique règne déjà⁸⁸⁰ » :

De hoc illud ferebatur, quod ei lupa solita esset adstare cenanti, nec facile umquam bestia falleretur, quin illi ad legitimam horam refectionis occurreret et tam diu pro foribus expectaret, donec ille panem, qui cenuale superfuisset, offerret ; illam manum eius lambere solitam

[*Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 156.]

⁸⁷⁷ Sulpice-SEVERE, *Gallus : dialogues sur les « vertus » de saint Martin*, éd. bilingue J. Fontaine, Paris, Éd. du Cerf, 2006, p. 155-161 (texte latin et trad. française en regard).

⁸⁷⁸ Au chapitre 13 du Premier dialogue, un lion s'invite dans la vie d'un ermite, tandis qu'au chapitre suivant, c'est une louve qui nous délivre un message de conversion et de rédemption.

⁸⁷⁹ Comme dans le cas de l'itinéraire spirituel de Marie l'Égyptienne.

⁸⁸⁰ VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 217-218.

Dans sa sainte solitude, l'ermite irradie autour de lui le sentiment l'harmonie, y compris entre l'homme et l'animal sauvage⁸⁸¹ ; de même, le genre hagiographique s'impose traditionnellement comme l'écho textuel d'une « solidarité entre les mondes animal et humain⁸⁸² », d'une « fraternité de destin⁸⁸³ » unissant l'homme à la bête⁸⁸⁴. Ainsi la scène intimiste⁸⁸⁵ proposée par Sulpice-Sévère illustre-t-elle une relation simple et spontanée⁸⁸⁶ au milieu des solitudes sauvages. Dans ce contexte, la louve s'individualise et s'humanise par la grâce du récit, perdant de sa sauvagerie pour communier avec son hôte et tromper leur solitude mutuelle à l'occasion du repas. Dans cette perspective, l'hagiographie met en valeur la figure du saint, seul capable par sa vertu, de commander la paix aux animaux. Ainsi s'oppose-t-il aux hommes du monde qui sont en perpétuel conflit avec la nature sauvage.

Dans ce huis clos exemplaire, la première conversion de la louve est d'ordre alimentaire, comme dans l'histoire de Marie : l'animal carnivore se met à manger du pain, nourriture « civilisée » et plus encore eucharistique, dont la consommation est un premier palier de l'élévation spirituelle. Premier pas vers la paix messianique, cette « métamorphose » alimentaire favorise la purification, bien que comme toute expérience de métamorphose, le végétarisme ne soit qu'une étape sur l'itinéraire ascendant du personnage. C'est donc auprès du moine, dans un savoureux huis clos, que la louve va réaliser son initiation spirituelle.

b) Au contact de l'Homme de Dieu : un huis-clos rédempteur

Mais pour que celle-ci puisse s'achever, la petite louve se doit, comme le Christ au désert, de subir l'épreuve de la tentation. Le péché ne tarde donc guère à s'infiltrer dans le récit, généré par la solitude non plus partagée mais totale ; solitude absolue dont l'irruption inquiétante ouvre une brèche où s'infiltrer le spectre du péché :

Sed forte accidit ut sanctus ille, dum fratrem qui ad eum uenerat deducit
abeuntem, diutus abesset et non nisi sub nocte remearet. Interim bestia ad
consuetudinarium illud cenae tempus occurrit. Vacuam cellulam, cum

⁸⁸¹ Mais aussi entre l'homme et la femme, l'autre incarnation fondamentale de l'altérité pour les clercs médiévaux.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 245 : « Cette idée d'une origine commune et d'une solidarité entre les mondes animal et humain est renforcée par les nombreuses paraboles qu'offrent les hagiographes ».

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 244.

⁸⁸⁴ D'ailleurs, la situation de cette jeune louve en perdition, en quête de sa propre réalisation, n'est-elle pas proche de celle des jeunes moines cherchant leur voie, comme jeunes les loups leur meute ?

⁸⁸⁵ En effet, l'ermite ne se donne guère en spectacle avec sa louve apprivoisée, à la différence de moult héros de l'hagiographie qui réalisent en public et à tour de bras des prodiges convoquant des animaux sauvages. L'animal ne lui sert pas à faire le lien avec le petit peuple impressionnable, mais reste son seul lien social, s'en allant chaque soir seulement « après avoir rendu ces devoirs au solitaire, et l'avoir récréé ».

⁸⁸⁶ Expression d'une « réciprocité entre deux êtres qui s'aiment, de l'union intime de l'homme et de la bête (*Ibid.*, p. 248, d'après BICHON J., *L'animal dans la littérature des XIIème et XIIIème siècles*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université, 1976, p. 140-142).

familiarum patronum abesse sentiret, ingressa, curiosus explorans ubinam esset habitator.

[*Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 158.]

La redondance de la mention de l'absence, corroborée par la sensation du vide et par cette dialectique de l'aller-retour, dit cette solitude insurmontable autant qu'elle engendre un égarement soudain dans le cœur de cette « ouaille » brutalement rendue à cette autre forme de solitude existentielle que constitue la privation de la présence du saint :

Casu contigua cum panibus quinque palmita piscella pendebat. Ex his unum praesumens deuorat; dein, perpetrato scelere, discedit. Regressus eremita uidet sportulam dissolutam, non constantem panum numerum; damnum rei familiaris intellegit ac prope limen panis absumpti fragmenta congoscit⁸⁸⁷.

[*Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 158.]

Contrairement à Marie l'Égyptienne qui économisait ses maigres ressources en priant, la petite louve succombe aussitôt à la tentation. Privée de la présence du saint qui la maintenait dans le giron de Dieu, elle n'a pas la force morale de résister à la tentation et sa solitude absolue signifie sa chute dans le péché. Cependant, la faute dégage génère une véritable souffrance chez le saint qui la découvre, car celui-ci se trouve aussitôt plongée dans la même solitude irrévocable⁸⁸⁸ à cause du péché commis par la petite louve :

Ergo, cum sequentibus diebus secundum consuetudinem bestia non ueniret – nimirum audacis facti conscia ad aeuum uenire dissimulans cui fecisset iniuriam –, aegre patiebatur eremita se alumnae solacio destitutum.

[*Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 158.]

En fin de compte, l'expérience de la solitude n'a de sens qu'en creux, au miroir de la compensation spirituelle offerte par la présence animale. La solitude résonne donc ici en creux, mais aussi par réflexivité : soumis à son tour à la solitude, le saint homme a la force morale de résister à la tentation (laquelle est d'ailleurs totalement absente du récit à ce moment-là), alors que la louve n'en a pas le pouvoir. Tout se joue donc dans cette nuance, la solitude fonctionnant comme un point de contact ou de contraste entre l'expression de la sainteté et celle de la sauvagerie en phase de conversion. Soucieux de son ouaille égarée, le saint homme cherche sans attendre à ramener la petite louve dans la sphère de Dieu. À partir

⁸⁸⁷ Comme dans le récit de la vie de Marie, le rapport à la nourriture s'inspire de l'imaginaire lié à un épisode biblique qui préfigure celui de la Cène, à savoir celui de la multiplication des pains. Le lien entre cet épisode et notre historiette est d'ailleurs attesté par le nombre de pains figurant dans le panier de palme : cinq, c'est-à-dire la même quantité qui servit à Jésus au moment de réaliser le miracle de la multiplication des pains. Enfin, la mention du panier de palmier renvoie elle aussi à ce célèbre épisode, symbolisant la victoire et l'immortalité (cf. *Matthieu* 14, 14-21 ; *Marc* 6, 34-44 ; *Luc* 9, 12-17 ; *Jean* 6, 5-14).

⁸⁸⁸ Bien que celle-ci ne le précipite pas dans le péché.

de là, comme Zozime et Marie, l'ermite et l'animal se cherchent dans leurs quêtes de Dieu respectives, l'élément féminin attendant le pardon de la part de l'élément masculin.

c) Entre faute et pardon : un exemplum de la conversion

En effet, « l'intérêt de Sulpice-Sévère se porte essentiellement sur la mise en scène du jeu, capital pour le christianisme, de la faute et du pardon⁸⁸⁹ ». Au terme d'un cycle de sept jours pendant lequel elle semble être allée se perdre seule dans le désert, dans l'ailleurs du texte, la louve finit donc par revenir auprès de l'ermite, au nom de l'exemplarité :

Postremo, illius oratione reuocata, septimum post diem adfuit, ut solebat ante, cenanti.

[*Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 158.]

L'animal sauvage adopte alors l'humble posture du pécheur repentant ; débarrassée de la tentation prédatrice attachée à son espèce, et soucieuse de prouver sa piété, elle abandonne son animalité :

Sed, ut facile ceneres uerecundiam paenitentis, non ausa propius accedere, deiectis in terram profundo pudore luminibus, quod palam licebat intellegi

[*Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 158-160.]

À l'image de cette scène où Marie faisait le récit de sa vie dissolue au moine Zozime, cette soumission prend la forme d'une confession tacite, averbale ; mais grâce à elle, le lien de réciprocité entre l'ermite et la louve se trouve resserré, en même temps que la solitude se trouve exorcisée : « quandam ueniam precabatur ; quam illius confusionem eremita miseratus, iubet eam propius accedere⁸⁹⁰. » Métamorphosée par l'écriture exemplaire, la bête s'efface alors pour ne plus signifier que la dialectique du péché et de la rédemption : « Ita indulgentiam consecuta, officii consuetudinem depositio maerore reparauit⁸⁹¹ ». Cette scène finale marque la réunion du couple formé par l'homme et l'animal, comme celui unissant l'animal pécheur – ou l'homme – avec Dieu. Plus que le retour à la situation initiale du récit, à cet Eden primitif comme préfiguration des temps messianiques, ce qui compte ici c'est donc la morale qui clôt le chapitre. Celle-ci souligne en effet, par le travail de l'anaphore, la vertu exemplaire d'un animal qui n'a plus rien de sauvage, si ce n'est qu'il ne maîtrise que les rudiments du langage – corporel – humain :

Intuemini, quaeso, Christi etiam in hac parte uirtutem, cui sapit omne quod brutum est, cui mite est omne quod saeuit : lupa praestat officium, lupa furti

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁹⁰ *Premier Dialogue*, chapitre 14 p. 160.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 160.

crimen agnoscit, lupa conscio pudore confunditur. Vocata adest, caput
praebet et habet sensum indultae sibi ueniae, sicut pudorem gessit errati.
[Premier Dialogue, chapitre 14 p. 160.]

Dans ce discours transparait le travail d'instrumentalisation de la figure sauvage par
l'écriture exemplaire : la louve montre en effet tous

les signes les plus éclatants d'une obéissance totale et d'une ferveur
accomplie, véritable métamorphose qui lui fait renoncer à ses tendances
naturelles⁸⁹² ;

et ce précisément pour ne pas rechuter dans la solitude existentielle comme signe d'une
survivance de sa sauvagerie intrinsèque. Mais en-deçà du travail de l'écriture qui fait du loup,
figure sauvage par excellence, un agent de l'*exemplum* d'autant plus efficace, se trouve
également mis en scène le sentiment inné du divin chez l'animal : « ingemescimus quod
maiestatem tuam ferae sentiunt, homines non uerentur⁸⁹³ ».

Dans ces deux textes caractéristiques de l'imaginaire érémitique, deux types de solitude
se trouvent mises en scène et avec elles, deux façons de concevoir le sauvage et la figure
lupine : dans le cas de Marie l'Égyptienne, la solitude est absolue et se présente comme une
solution à l'état de péché d'une véritable *lupa*, qui s'abandonne à l'état sauvage pour retrouver
une dignité chrétienne. Chez Sulpice-Sévère, la solitude partagée de la louve et de l'ermite
fonctionne en miroir d'une solitude existentielle derrière laquelle se profile la menace du
péché. Mais celle-ci ne touche que l'animal sauvage, tandis que le saint homme semble
pouvoir affronter la totale solitude sans risquer de s'y perdre...ce qui n'empêche pas qu'il
préfère la tromper en compagnie d'un animal sauvage. Si la solitude de Marie est
fondamentalement rédemptrice, celle de la petite louve abandonnée par le saint est donc une
véritable épreuve qui la soumet, comme Jésus au désert, à la tentation du péché. Cette petite
louve, transformée par l'écriture exemplaire en figure repentante, fait ainsi écho à l'ascension
spirituelle d'une *lupa humana*, Marie, soumise à l'épreuve de la solitude et du sauvage pour
mieux s'élever dans la foi. Mais si la solitude est manifestement choisie par Marie ou par
l'ermite de Sulpice-Sévère, elle reste difficilement supportable pour ce dernier comme pour sa
petite louve.

Car en vérité, la solitude n'a de sens dans l'imaginaire érémitique que lorsqu'elle se
trouve conjurée par la présence animale : de la solitude sauvage à la présence sauvage, il n'y a
qu'un pas, mais nécessaire, et que la figure du loup permet finalement de franchir. Certes, ce

⁸⁹² VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 273.

⁸⁹³ Premier Dialogue, chapitre 14 p. 160.

loup-là ne ressort que d'une démarche d'instrumentalisation du sauvage ; et peut-être dira-t-on qu'il n'existe dans nos textes qu'en filigrane. Mais sa présence en tant qu'agent de métamorphose est essentielle, tant dans la perspective d'édification des fidèles que du point de vue du processus initiatique mis en œuvre dans l'écriture hagiographique⁸⁹⁴. En effet, si l'abandon au désert enclenche un mouvement ascendant destiné à rapprocher la créature de son Créateur, c'est bien la présence du loup, qu'elle soit intérieure⁸⁹⁵ ou extériorisée⁸⁹⁶ par l'écriture exemplaire, qui accompagne le mouvement de la rédemption et permet son achèvement. Ainsi les récits de la vie de sainte Marie l'Égyptienne et du pardon de la petite louve de Sulpice-Sévère nous prouvent-ils une fois encore que le loup est une figure privilégiée du passage : animal sauvage, mais aussi très impliqué dans l'imaginaire biblique comme dans les religions préchrétiennes⁸⁹⁷, le loup est un guide, un passeur d'âmes qui nous entraîne d'un monde à l'autre, d'un état dans un autre. Agent de médiation comme l'est aussi l'écriture en tant que *media*, il participe de la mise en scène d'un imaginaire de la conversion en forme de métamorphose, où la plongée dans les solitudes du désert se trouve nécessairement couplée à la réalisation d'une relation fusionnelle avec les figures du sauvage.

Nourri à la fois du rêve d'un retour à une paix édénique et de l'ambition de répandre le message évangélique dans les plus sombres recoins du monde païen, le phénomène érémitique qui a inspiré ces récits n'implique-t-il pas lui-même la plongée au cœur de l'ailleurs sauvage, dans l'antre des loups ? Lorsque l'on songe que l'érémitisme « se retrouve au Haut Moyen Âge aux deux extrémités de la chrétienté : en Orient et en Irlande⁸⁹⁸ », peut-être n'est-il guère étonnant de constater que le mouvement du départ au désert, inspiré de la Thébaidé, ait exercé une telle influence sur le monachisme celtique. En effet, celui-ci s'est construit sur les bases de la culture païenne, s'appropriant ses valeurs et son imaginaire, ainsi qu'un rapport singulier au sauvage et à l'animalité. Les loups compagnons des saints, si présents dans l'hagiographie irlandaise, ne sont-ils pas le fruit de ce syncrétisme ? Au-delà de la présence du sauvage dans les solitudes de l'imaginaire érémitique, il s'agit surtout d'en saisir l'influence sur le rapport même à l'écriture.

⁸⁹⁴ En effet, quoi de plus efficace dans la littérature exemplaire que d'ériger en figure de la conversion cet emblème du sauvage, cet animal démoniaque entre tous, cette *lupa* dévorée par le vice ?

⁸⁹⁵ Dans le cas de Marie.

⁸⁹⁶ Dans le cas de la petite louve chez Sulpice-Sévère.

⁸⁹⁷ Notamment dans les paganismes celtique et scandinave.

⁸⁹⁸ VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 281. Selon certains critiques, le monachisme irlandais serait « parti de l'exemple de saint Martin de Tours », un personnage qui a beaucoup inspiré l'œuvre de Sulpice-Sévère (cf. MARKALE Jean, *Le christianisme celtique et ses survivances populaires*, Paris, Imago, 1996, p. 41).

B. Le christianisme celtique et l'hagiographie irlandaise : présences sauvages au cœur d'une poésie de la solitude

Les deux textes examinés précédemment ont permis d'envisager la solitude comme un cheminement initiatique vers la rédemption, dans une optique de conversion. Mais si la solitude est avant tout considérée, dans l'écriture médiévale, dans sa dimension exemplaire, n'est-il pas possible de prolonger les réflexions à ce sujet au-delà du modèle des Pères du Désert ? Le phénomène érémitique constitue en effet un trait tout aussi caractéristique de la spiritualité des anachrètes d'Orient que du christianisme celtique, ainsi qualifié en raison des nombreuses spécificités qui en ont fait, dès le V^e siècle, un mouvement spirituel original. Un siècle après la mort de l'évangéliste Patrick, toute trace de l'Église romaine avait en effet disparu d'Irlande, laissant ainsi la place à un monachisme indigène dont l'autonomie⁸⁹⁹ affichée lui a valu plusieurs conflits avec Rome, ainsi qu'une suspicion de pélagianisme⁹⁰⁰. L'importance de l'érémisme en Irlande participe d'ailleurs de l'indépendance du monachisme celtique par rapport aux autorités ecclésiastiques ; témoin d'une spiritualité vécue en-deçà du siècle et de la règle, dans une Église éclatée mais non moins vigoureuse, ce monachisme ne tire sa force que de la foi ardente de ses moines, prêts à vivre et à communiquer une expérience extrême de la relation à Dieu⁹⁰¹.

De fait, Olivier Loyer indique qu'au VI^e siècle « l'Irlande entière est comme un vaste monastère⁹⁰² ». Dans ce contexte, Colomba d'Iona (521-597) est communément considéré comme l'emblème de ce monachisme original : en effet, il fonda plusieurs monastères dont ceux de Derry (546) et de Durrow (555), avant d'abandonner ses terres pour partir dans l'île écossaise d'Iona (vers 565) et vivre en ascète dans ce qui reste l'un des plus remarquables monastères irlandais. D'ailleurs, Colomba partit brutalement pour le désert insulaire dans le but premier d'expié la faute d'avoir entraîné ses hommes dans une terrible guerre, elle-même causée par la copie clandestine d'un manuscrit :

⁸⁹⁹ Sur les caractéristiques du monachisme irlandais, cf. LOYER O., *Les chrétientés celtiques*, Paris, P.U.F, 1965, p. 43-46 : retenons entre autres les questions du calcul de la date de Pâques, du baptême, de la place de l'évêque dans l'Église et de la tonsure des moines (*Ibid.*, p. 80).

⁹⁰⁰ En effet, ces deux doctrines sont liées par des points communs assez intéressants, tel le refus du dualisme, caractéristique des mentalités pélagiennes comme des héritages druidiques, l'importance accordée au libre-arbitre, la confiance absolue en l'être humain. Pour résumer cette question complexe, nous dirons simplement que pour les chrétiens irlandais comme pour Pélagé, « tout réside dans l'effort que l'on doit accomplir pour dépasser sa condition humaine et atteindre Dieu. » (cf. MARKALE J., *Le christianisme celtique et ses survivances populaires*, Paris, Imago, 1996, p. 106).

⁹⁰¹ Olivier Loyer note qu'à la fin du V^e siècle, dans le monde celtique, « le monachisme se développe au point de s'assimiler l'Église » (cf. LOYER O., *Les chrétientés celtiques...op. cit.*, p. 26).

⁹⁰² *Ibid.*, p. 27.

Les manuscrits étaient rares, la soif de la parole de Dieu grande chez ces moines. Le livre en question valait donc bien la peine qu'on se déplaçât. Mais Colomba voulait plus. Il se laissa enfermer la nuit dans l'église pour copier à loisir le manuscrit. Un moine le surprit. Il s'ensuivit une âpre querelle entre les deux abbés, car Finnian voulait se réserver jusqu'au texte [...]. L'affaire vint devant le roi Darmait, qui décida que le texte lui-même appartenait à Finnian « comme le veau appartient à la vache ». Colomba refusa de se soumettre [...]. Pourtant ce carnage réveilla la conscience du moine et l'emplit de remords⁹⁰³.

L'histoire de cette guerre menée contre Darmait à cause d'un manuscrit fait état de cette donnée essentielle du monachisme celtique qu'est l'attachement à la connaissance et ce rapport presque sacré au livre, pour ainsi dire à l'écriture. Ancien *fili* (*file* en irlandais moderne) converti à la religion chrétienne, Colomba ne fut d'ailleurs pas seulement un infatigable missionnaire, arpenteur des terres d'Irlande et d'Ecosse pour y prêcher la parole de l'Évangile ; il fut aussi un véritable homme de lettres, pétri de culture latine, chrétienne et pré-chrétienne.

Manifestement, « cet ascète d'un christianisme héroïque et farouche, représentant d'une culture lointaine, cet intrépide missionnaire⁹⁰⁴ » concentre en lui toutes les qualités du monachisme celtique. Mais il se caractérise surtout par son immense charité, cet amour étendu à toutes les créatures de Dieu⁹⁰⁵. En effet, le christianisme celtique a voulu réaliser, dans une certaine mesure, « une synthèse harmonieuse entre la spiritualité antique, teintée de mysticisme et de communion avec la nature, et le message délivré par les missionnaires du Christ⁹⁰⁶ » ; une « autre façon de vivre l'amour de Dieu⁹⁰⁷ », telle est l'essence de ce mouvement né d'une « tendre charité⁹⁰⁸ » étendue à l'ensemble de la Création jusqu'aux confins du monde sauvage⁹⁰⁹. C'est pourquoi l'animal tient une place considérable dans la littérature hagiographique irlandaise, marquée par le respect de la faune⁹¹⁰ et par une forme de réciprocité nourrie d'un perpétuel contact entre le saint et les animaux. Dans cette littérature, le loup occupe d'ailleurs une position privilégiée puisqu'il y fait l'objet d'une « attention et d'une vénération toutes particulières⁹¹¹ ». En effet, dans le bestiaire hagiographique, le loup est

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁰⁵ Olivier LOYER affirme d'ailleurs que Colomba « montrait à l'égard des bêtes une tendresse toute franciscaine », dans *ibid.*, p. 30.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁰⁷ MARKALE J., *Le christianisme celtique et ses survivances populaires...op. cit.*, p. 48.

⁹⁰⁸ LOYER O., *Les chrétientés celtiques...op. cit.*, p. 44.

⁹⁰⁹ Parce qu'aller au-devant du sauvage, c'est encore et surtout se lancer à l'assaut du paganisme pour ces moines missionnaires.

⁹¹⁰ VOISENET J., *Bestiaire chrétien L'imagerie animale des auteurs chrétiens du Haut Moyen Âge Occidental (V^e-XI^e siècle)*, Toulouse, PU Mirail, 1998, p. 151.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 139.

parfois traité par le saint à l'égal de l'homme, soit parce qu'il a présidé à son enfance miraculeuse, soit parce qu'il a protégé le saint, lorsque ce n'est pas l'homme de Dieu qui prend tous les risques pour veiller sur lui.

Le compagnonnage entre le saint et l'animal sauvage est typique du christianisme celtique comme de l'hagiographie irlandaise, mais si cette relation fusionnelle avec la faune sauvage est en partie héritée de la culture païenne⁹¹², l'écriture hagiographique en prolonge les effets ; voire, elle dépasse cet héritage en lui insufflant un sens nouveau. En effet, dans l'imaginaire érémitique propre à l'aire celtique, l'animal sauvage vient combler non seulement la solitude de la vie au désert mais aussi celle de l'écriture, geste pourtant sacré aux yeux des premiers chrétiens d'Irlande. De l'image traditionnelle du scribe accompagné par le chant des oiseaux au moine copiste de saint Colomban qui « avait pour animal familier un cerf dont les bois lui servaient de bibliothèque⁹¹³ », les animaux accompagnent le geste de l'écriture, comme en témoigne la traduction de ce petit poème anonyme irlandais, griffonné en marge d'un exemplaire des *Institutiones* de Priscien :

Une haie d'arbres m'entoure.
La couvée d'un merle chante pour moi.
Au-dessus de la page rayée de la mon livre
Les oiseaux, tressaillant de joie, déroulent leur psalmodie.
Dans son manteau gris, du haut des branches,
Un coucou chante.
Oh, que Dieu me protège ! Comme j'écris bien sous le vert des bois⁹¹⁴.

De ces compagnons d'écriture à la figure de Blaise, le loup transformé en scribe⁹¹⁵, c'est tout un bestiaire qui s'offre à nous, bestiaire sacré de l'écriture où le loup occupe une place centrale. Dans cette perspective, il semble intéressant d'interroger la façon dont l'animal sauvage comble la solitude du saint jusqu'à fusionner avec lui dans le mouvement de l'écriture hagiographique, avant d'opérer un parallèle entre la solitude du geste érémitique et celui de l'écriture. À l'instar de l'écriture, laborieuse entreprise parfois désespérée, le départ enforêt ou vers une île inconnue recèle en effet pour le moine des premiers siècles une dimension initiatique voire pénitentielle. Car si le départ au désert est parfois vécu comme un second baptême, tout ermite est sans cesse guetté par l'*acedia*, ce péché de langueur comme un ennui existentiel mortifère, que la présence de l'animal sauvage est parfois seule à même

⁹¹² Le loup est ainsi amené à devenir « une personnalité de premier plan du bestiaire hagiographique, en raison du respect qui l'entourait dans la religion païenne (*ibid.*, p. 139).

⁹¹³ Symbole du patronage christique voire biblique dans le rapport au livre. Pour la citation, cf. LOYER O., *Les chrétientés celtiques...op. cit.*, p. 39.

⁹¹⁴ Poème traduit et cité dans *ibid.*, p. 45. Datation approximative.

⁹¹⁵ Une région qui doit beaucoup au christianisme celtique puisqu'elle a été évangélisée par les Irlandais, jusqu'à se voir considérée comme « un poste avancé, une extension des chrétientés celtiques » (*ibid.*, p. 59) : est-ce donc une coïncidence si c'est là-bas que Blaise se retranche pour écrire le livre dicté par Merlin ?

de conjurer. Parallèlement, si l'érémitisme a donné lieu à une abondante production littéraire, jusqu'à influencer l'émergence de la figure de l'ermite dans le roman de chevalerie, tout porte à croire que la retraite dans le désert sauvage et l'entreprise de l'écriture telle qu'elle est représentée chez Blaise, sont en réalité deux facettes d'un même rapport éthique et esthétique à la solitude comme signe du sauvage.

1. Le loup aux côtés du saint : un élément fondamental de l'écriture hagiographique ?

Avant de réfléchir à la relation unissant l'écriture du monde sauvage à l'expérience érémitique, l'on s'attachera d'abord à étudier de plus près les implications littéraires de la relation unissant le sauvage et la sainteté dans l'écriture hagiographique⁹¹⁶.

a) *Le saint dompteur de loups*

À la base de tout contact entre l'ermite et cette incarnation du sauvage qu'est le loup, réside le pouvoir exercé sur l'animal par l'homme de Dieu : celui-ci dompte aisément la sauvagerie du loup, l'apprivoise ou s'en fait obéir d'un simple regard ou par une simple prière : c'est le cas par exemple de saint Abbán (mort vers 520) qui, non content de voir venir à lui les animaux de la forêt pendant sa retraite sylvestre⁹¹⁷, apprivoise sans peine des loups qui sèment la terreur aux alentours de son monastère. Au chapitre 31 de la *Vita sancti Abbani*, le miracle par lequel le saint aurait fait du loup un bon chien de berger prend même des allures proverbiales :

Postea diulgatum est per totam illam regionem, quod lupi armentum sancti Abbani custodiebant. De hoc in eadem regione in proverbium habetur adhuc, id est iurantes per nomen istius sancti dicunt : "Per Abbanum, qui fecit lupos custodire uac[c]as."

[*Vita sancti Abbani*, chapitre 31 p. 22.]

De même, deux loups gardent les brebis de saint Munnu (mort en 635), comme en atteste le chapitre 3 de sa *vita*⁹¹⁸, mais le plus souvent, l'on remarque que le loup qui a attaqué le bétail du monastère vient humblement remplacer sa proie : ainsi en est-il des loups présents

⁹¹⁶ Signalons que le petit manuel de Dorothy Ann Bray intitulé *A list of motifs in the lives of the early Irish saints* et paru en 1992 dans *Folklore Fellows Communications*, 252 (Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia), nous a été fort utile pour mener cette enquête.

⁹¹⁷ *Vita sancti Abbani*, chapitre 35, dans *Vitae sanctorum Hiberniae*, tome I, éd. C. Plummer, Oxonii, e Typographeo clarendoniano, 1910, p. 24-25 (éd. de référence).

⁹¹⁸ *Ibid.*, tome II, p. 226-227.

dans les vies de Berach⁹¹⁹, de Boece⁹²⁰ et de Fechin de Fore (mort en 665), où le loup dépose sa sauvagerie aux pieds du saint, se soumet à lui et vient téter la malheureuse vache à laquelle il vient de dérober un veau⁹²¹.

Mais la frontière est mince entre miracle et diabolie : ainsi, dans la *Vita Ronani*, le saint exerce manifestement un pouvoir de fascination sur les loups, à tel point qu'il se trouve accusé d'être lui-même un loup-garou :

per totam vulgavit [Keban, l'accusatrice] provinciam virum sanctum per interlunia transformari in lupum, et subinde non solum illum stragem dare pecorum verum etiam hominum, et rursus ad statum reverti pristinum.

[*Vita Ronani*, chapitre 4, p. 442.]

Mais en réalité, Ronan lui-même ne comprend pas tout de suite le sens de la relation qui le lie aux loups : au quatrième chapitre de la *Vita*, alors qu'il tente de faire fuir ces prédateurs, le saint ermite découvre le pouvoir mystérieux qu'il détient sur eux :

Quadam die cum lupus ovem ore ferens ad silvam properaret et secus sancti cellam transitum faceret, accidit ut uis sanctus ante ostium cellae staret suae et oraret. Qui cernens raptorem miseram pecudem violenta fauce ferentem, superno fretus juvamine, imperavit illi invasam ovem dimittere. Et citius dictu lupus dimisit ovem continuo [...]. Si ipse raptorem considerare posset, statim raptor urgente sancti viri imperio raptum quod invaserat amittebat.

[*Vita Ronani*, chapitre 4 p. 442⁹²².]

Ce n'est qu'après plusieurs tentatives que Ronan prend conscience du sens de cette magie hypnotique qui lui a été donnée d'exercer sur les loups. Mais une fois révélé ce pouvoir, l'ambiguïté même de cette fascination demeure, convoquant le jeu du regard et de la parole conjugués. Grâce à son don, Ronan devient certes le saint protecteur des ouailles de la forêt de Nemet ; mais ce pouvoir apotropaïque ne suggère-t-il pas quelque secrète connivence avec la race lupine ? À l'instar de Merlin, ce contact privilégié avec le monde sauvage lui a manifestement été conféré par Dieu, à moins qu'il ne trahisse quelque double nature typique des êtres protéens de l'ancien monde celtique, auquel Ronan ne semble pas si étranger⁹²³.

⁹¹⁹ *Vita sancti Berachi*, chapitre 8, dans *ibid.*, tome I, p. 77-78.

⁹²⁰ *Vita sancti Boecii*, chapitre 14, dans *ibid.*, tome I, p. 90-91.

⁹²¹ *Vita sancti Fechini*, chapitre 7, dans *ibid.*, tome II, p. 78.

⁹²² *Vita sancti Ronani*, éd. C. De Smedt dans *Catalogus codicum hagiographicorum qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi*, Bruxelles, 1889, tome I, p. 438-458 (éd. de référence).

⁹²³ En effet, l'on se souvient que son nom – ou du moins celui d'une de ses hypostases – s'est associé à la figure sauvage de Suibhne dans un récit consacré à ce dernier.

L'ermite et le meneur de loups : deux figures sauvages indémêlables

Comme beaucoup d'ermes compagnons des loups, Ronan semble devoir beaucoup à la figure du meneur de loups⁹²⁴, le solitaire par excellence : bûcheron, garde-chasse ou simple déshérité, cet homme sauvage vit en effet retranché, tel un ermite, dans les marges du monde. Réfugié dans les bois, le meneur de loups se fond dans ce décor jusqu'à vivre en harmonie avec les créatures les plus inquiétantes du monde sauvage. Polymorphe, il est tour à tour pacifique et bienveillant, sorcier ou démon, puisque dans certains récits, il tient son pouvoir d'un pacte avec le Diable. À l'instar de Ronan et de nombreux saints liés au loup, le meneur exerce un magnétisme sur les loups en sifflant, en jouant de la musique⁹²⁵, en parlant le langage des bêtes, ou bien par sa simple présence et ses paroles envoûtantes. Comme Ronan, il est aussi suspect de lycanthropie, tant la frontière semble ténue entre la figure du meneur et celle du loup-garou⁹²⁶.

Pareils aux ermites, tels saint Colomban, saint Kevin⁹²⁷ ou saint Ciaran, dont les premiers disciples au désert furent des animaux de la forêt, le meneur vit seul au milieu de la meute qu'il a constitué et qui lui obéit avec la plus totale abnégation. De cette façon, il peut se servir des loups soit pour effrayer la communauté rurale qui l'a rejeté – contrairement au saint qui a pour seul souci de protéger ses ouailles – soit pour « escorter » les voyageurs égarés dans la nuit. D'ailleurs, ce personnage de banni semble entouré d'un respect craintif dans les consciences populaires, et personne n'oserait vraisemblablement lui refuser l'hospitalité⁹²⁸.

Par ailleurs, si le meneur de loups apparaît, tel le chasseur en majesté, entouré d'une meute canine autant qu'il s'épanouit dans la sphère sauvage, il s'oppose directement à lui, à l'instar des moines qui condamnent la vénerie. Le pouvoir qu'il a de communiquer avec les loups lui permet d'ailleurs de les protéger contre les chasseurs⁹²⁹. À l'instar des moines, il est

⁹²⁴ Pour une définition du meneur de loups, cf. BERNARD D., *Des loups et des hommes. Histoire et traditions populaires*, Éd. De Borée, Clermont-Ferrand, 2000, p. 157-158.

⁹²⁵ Un motif essentiel attaché à l'imaginaire du loup.

⁹²⁶ SEBILLOT P., « Les Forêts » dans *La Terre*, inclus dans *Croyances, mythes et légendes des pays de France...op. cit.*, p. 214 : « en Haute-Bretagne, l'homme qui menait les loups pouvait parfois se transformer en bête, au moyen d'une bouteille que le diable lui avait donnée ; c'était alors un véritable loup-garou ».

⁹²⁷ La *Vita Coemgeni*, illustrant la légende de saint Kevin abbé de Glendalough (mort en 618) nous offre quant à elle le spectacle d'une réciprocité notable entre l'ermite au loup. À l'instar de Ciaran ou de Colomban, Kevin vit entouré d'animaux, comme l'illustre cette scène le représentant « dans la solitude de sa vallée sauvage⁹²⁷ », priant les bras en croix, sur lesquels les oiseaux viennent se percher : « Et erat ibi sub arbore sanctus Coemgenus orans, et aues plures super manus eius et humeros stabant, et uolabant circa eum, carmina suaui sancto Dei canentes » (chapitre 9, dans *Vitae sanctorum Hiberniae...op. cit.*, tome I, p. 238-239).

⁹²⁸ LECOUTEUX C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 2005, p. 47 : « Pour éviter ce malheur [la déprédation], on donnait un peu d'argent au meneur de loups ainsi qu'une miche de pain à ses compagnons ».

⁹²⁹ Paul Sébillot explique ceci : « Si une battue se prépare, il leur dit par quels défilés de la forêt ils pourront se sauver, et il pousse même la sollicitude jusqu'à effacer leurs traces sur la neige (SEBILLOT P., « Les Forêts » dans

aussi, dans une certaine mesure, une figure pastorale, lui qui n'élève pas des brebis ou des vaches comme en Irlande, mais des loups. Ainsi Geneviève Carbone a-t-elle vu dans ce personnage un « double sauvage du berger⁹³⁰ », tant l'image du meneur, seul au milieu de ses loups, évoque celle du pâtre veillant sur son troupeau. Comme le berger, comme le moine et le saint ermite, le *meneux* est effectivement un guide, un « meneur » en tant qu'il incarne « la sagesse de l'homme retiré de la cité, celle du nomade face à l'aveuglement des citadins⁹³¹ » ; et c'est manifestement cette hauteur de vue qui lui confère le pouvoir de communiquer avec le sauvage.

b) Le saint protecteur des loups

Dans cette optique, le saint ermite se conduit parfois en véritable meneur de loups dans la tradition irlandaise⁹³² : contre toute attente, Finan de Lindisfarne⁹³³ (mort en 661) offre ainsi au prédateur sa protection charitable, tandis que saint Abbán⁹³⁴ et saint Kieran de Clonmacnoise concèdent un veau au loup affamé, avant de ressusciter l'animal sacrifié⁹³⁵ (dans le cas de Kieran). Quant à l'ermite Beonanus, il offre spontanément à une louve affamée le petit veau nouveau-né de son unique vache, avant de s'en remettre à saint Kevin qui lui demande ensuite, comme en tribut de cet acte sauvage, de remplacer le petit auprès de sa mère. Et le loup de téter à sa place pour rétablir l'équilibre :

Et uolens postea sanctus eam cum vitulum minare ad domum, uenit luppa macie tabescens ad eum. Et sciens ipse, quod illa esuriret, iussit ei, ut comederet vitulum tunc natum. Et statim luppa occidit vitulum, et commedit. Hoc uidens pia mater, tristissima effecta est ; et mugiens miserabiliter, cucurrit ad cellam domini sui. Sciensque uir Dei causam illius, dixit sancto Coemgeni : « Fili, quid fecisti ? Cur fregisti cor misere matris ? Impero tibi in nomine Domini Iesu Christi, ut cicius adiuues tristem illius mentem. » [...] Et ait ei beatus Coemgenus : « Tibi in nomine Iesu Christi Dei mei dico, ut vice vituli modo ad uaccam illam, cuius uitulum commedisti, uenias, et omni hora mulgendi congrua cotidie, usque dum alium partum habeat, simili modo uenias [...] » Mirum dictum ; luppa ilico post tale monitum cucurrit ad cellam, et stetit ante uaccam.

[*Vita sancti Coemgeni*⁹³⁶, chapitre 9 p. 239.]

La Terre...op. cit., p. 215). Plus loin, il ajoute : « On les appelait aussi serreux de loups, parce que, disait-on, ils les serraient dans leurs greniers quand il y avait des battues ».

⁹³⁰ CARBONE G. avec LE PAPE G., *ABCdaire du Loup*, Paris, Flammarion, 1996, p. 85.

⁹³¹ *Petit Larousse des symboles... op. cit.*, p. 87.

⁹³² L'on retrouve cependant de tels exemples dans le monde slave, où saint Pierre est souvent représenté avec à sa suite une file de loups (cf. BERNARD D., *L'homme et le Loup*, avec la collaboration de Daniel Dubois, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 142). Il en est d'ailleurs de même avec saint Georges, dont les loups seraient les compagnons favoris (cf. *ibid.*, p. 142).

⁹³³ *Vita sancti Finani*, chapitre 24 dans *Vitae sanctorum Hiberniae...op. cit.*, tome II p. 94.

⁹³⁴ *Vita sancti Abbani*, chapitre 35, dans *ibid.*, tome I p. 6.

⁹³⁵ *Vita sancti Ciarani de Cluain*, chapitre 5, dans *ibid.*, tome I p. 202.

⁹³⁶ *Ibid.*, tome I.

Comme souvent dans la tradition hagiographique, tout est affaire de don, de contre-don et de pardon. En outre, la *Vita Maedoci* présente la figure de saint Aidan, dit Maedoc, évêque de Ferns (mort en 626 ou en 632), qui avait l'habitude de nourrir des loups, comme aux chapitres 5 et 22 ; mais le paroxysme de la charité est atteint au chapitre 25 du même texte, lorsque se trouve relaté un épisode inédit dans lequel le saint se prive de nourriture pour sustenter un loup affamé⁹³⁷, symbolisant ainsi l'avancée spirituelle de celui qui, contrairement à l'animal carnivore, peut se passer de nourritures terrestres :

Et cum iter ageret, uenit luppa anelans nimis et esuriens familiariter ad eum. Vidensque uir Dei eam, ait puero qui sibi propinquus fuerat : « Habesne aliquid cibi ? » Respondit puer, nesciens quid uellet sanctus : « Habeo unum panem et partem piscis ». Et accipiens uir Dei, porrexit cani⁹³⁸.

[*Vita sancti Maedoci*⁹³⁹, chapitre 25 p. 150.]

Par l'intermédiaire du pain et des poissons, nourritures christiques par excellence, le saint convie en tout cas le loup solitaire à une nouvelle Cène, ouverte à cet animal dès lors traité à l'égal des membres de la communauté monastique, établie dans les solitudes sauvages. Par ce geste, Aidan montre toute l'étendue de sa charité et de sa tolérance, lui qui tout au long de sa *Vita*, se montre si attentif aux animaux qu'il protège de son aura thaumaturgique⁹⁴⁰.

En vrai meneur de loups, le saint irlandais confiné au cœur des solitudes sauvages ne se contente d'ailleurs pas de nourrir les loups ; il peut également intervenir pour les soigner, à l'instar de Boece qui, au chapitre 13 de sa *Vita*, retire une épine de la patte d'un loup, alors même que celui-ci vient de tuer un petit veau. En gage de sa gratitude, au chapitre suivant le loup vient remplacer sa proie auprès de la mère éplorée, dans un mouvement étonnant en vertu duquel circulent librement entre les sphères domestique et sauvage. De cette façon, l'univers clos du monastère ne semble plus tant cerné par les solitudes sauvages qu'il ne s'ouvre à elles, laissant ainsi circuler la charité et l'empathie pour brouiller les frontières de l'espace domestique et de l'espace sauvage⁹⁴¹.

c) *Le loup au secours du saint dans les solitudes sauvages*

Si le saint irlandais fait preuve de tant d'égards à l'égard du loup, c'est aussi parce l'animal le lui rend bien lorsqu'il se trouve rendu aux solitudes sauvages, vulnérable au cœur

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁹³⁸ Cf. le nom irlandais du loup : *cú allaid*, qui signifie « chien sauvage ».

⁹³⁹ *Vitae sanctorum Hiberniae...op. cit.*, tome I.

⁹⁴⁰ Il veille sur un cerf au chapitre 7, ressuscite un cheval au chapitre 53 et se révèle guérisseur aux chapitres 29 et 38. L'on remarquera d'ailleurs que les saints irlandais dont l'intimité avec le loup est manifeste sont aussi, à l'instar de Blaise, des guérisseurs de gorges blessées : ainsi Ronan, Molua, Abbán et Albeus sont-ils aussi célèbres pour avoir pris soin des loups que pour avoir guéri des muets.

⁹⁴¹ Peut-être pour mieux les annuler, ou annuler l'espace sauvage en tant que tel ?

des forêts profondes peuplées de démons, de tentations et de créatures menaçantes. Régulièrement, le loup vient en aide à l'homme de Dieu égaré dans le désert sylvestre, veille sur l'ermite voire, en sa qualité d'animal-guide, lui indique où fonder son monastère. En effet, le saint meneur de loups sait lui aussi se laisser mener par le loup messager de Dieu ; et parfois même, il lui doit la vie.

Si saint Ailbe d'Emly (VI^e siècle), vénéré comme l'un des quatre grands patrons d'Irlande, accorde sa protection à une vieille louve ainsi qu'à sa progéniture, après que celle-ci, poursuivie par les chasseurs, est venue poser sa tête sur sa poitrine⁹⁴², c'est parce que, bien des années plus tôt, elle l'a élevée comme son propre fils⁹⁴³. À l'instar de Romulus et de Remus, Ailbe, mais aussi saint Bairre, dont le père fut lui aussi recueilli et allaité par une louve, voient leur destinée d'emblée inscrite sous le patronage du loup, qui préside à ce passage incontournable de l'écriture hagiographique que constituent les enfances miraculeuses du saint.

L'intimité qui lie le loup et l'homme de Dieu dans l'écriture hagiographique, de la bienveillance à l'amitié réciproque, voire jusqu'à une forme de parenté symbolique, ne sert finalement pas tant à combler le vide de la vie érémitique – comme c'était le cas par exemple dans les *Dialogues* de Sulpice-Sévère – qu'elle ne permet de réduire l'écart entre le sauvage et le domestique ; et ce parfois pour mieux annuler, en l'exhibant, la présence du sauvage. Au plus profond des solitudes sauvages, cette présence du sauvage demeure pourtant sensible, irradiant dans une écriture habitée où l'*acedia* n'est plus une menace ; une écriture dont l'esprit communautaire tend à transcender les clivages opposant le sauvage et le domestique, la sphère de Dieu et celle de l'animalité, dans une dynamique de conversion et de partage d'une foi pleinement vécue.

2. L'écriture et le livre dans les solitudes sauvages du monde celtique

Si la présence de l'animal sauvage dans l'hagiographie irlandaise ne comble finalement pas tant la solitude du saint qu'elle réduit la part de la sauvagerie dans l'univers érémitique, l'écriture reste un domaine dans lequel l'animal vient conjurer l'isolement du moine et combler le silence de son labeur. En-deçà de la figure lupine de Blaise, sous le

⁹⁴² À la façon d'une licorne : cf. *Vita sancti Albei*, chapitre 44, dans *Vitae sanctorum Hiberniae...op. cit.*, tome I, p. 62-63.

⁹⁴³ En effet, Ailbe d'Emly fut, au matin de sa vie, le bâtard malheureux du roi Cronan, condamné à mort à l'instar de Moïse et sauvé comme lui par un abandon providentiel : en effet, celui-ci est abandonné à côté d'une pierre où la louve a pu le trouver pour le recueillir.

patronage de laquelle progresse toujours notre enquête, l'on se souvient entre autres du cerf compagnon de bibliothèque ou de ce poème griffonné en l'honneur des oiseaux, comme autant de témoignages de l'intimité unissant le geste scriptural et la présence sauvage. De cette intimité participe par exemple la *Vita sancti Lasriani*, où des oiseaux envoient au saint, connu pour son intimité avec les animaux⁹⁴⁴, une plume afin qu'il écrive son propre livre :

Alio quoque tempore Lasriano exeunti in quadam remota terra a suis occurrunt sibi clerici quidam, quorum libros respiciens, v[nu]m ex eis scribere uoluit ; pennam uero qua librum scribere posset minime habebat. Eleuatis ergo manibus ad aues supra se in aere uolantes, pen[n]a una cecidit, cum qua librum desideratum scripsit.

[*Vita sancti Lasriani*, chapitre 18 p. 135⁹⁴⁵.]

L'hagiographie irlandaise compte ainsi quelques figures d'auteurs telles que Lasrian, ou de copistes tel Colomba d'Iona qui aurait cédé à la tentation d'une copie clandestine. Quant à saint Coloman (vers 546-615), infatigable pèlerin qui s'est élancé sur les voies de la *peregrinatio* pour « re-évangéliser » l'Occident suite aux Grandes Invasions⁹⁴⁶ et fonder notamment, sur des sites païens⁹⁴⁷, les monastères de Luxeuil et de Bobbio⁹⁴⁸, c'est en lecteur qu'il se présente dans la *Vita* rédigée par son disciple Jonas de Bobbio, vers 640⁹⁴⁹. Ce texte nous offre en effet moult scènes où Coloman se retire seul en forêt au milieu des animaux sauvages, le saint homme se plaisant par exemple à lire en leur seule compagnie :

Cum in eremo vel jejunio vel oratione vacans deambulet, saepe solitum feras, bestias ac aves accersire, quae ad imperium ejus statim veniebant, quas manu blandiens attrahat : ita ferae avesque gaudent ad ludentes laetitia uberi, velut catuli solent dominis exsultare, exsultabant. Ferusculam, quam vulgo homines Suirium vocant, saepe de arduis arborum culminibus accersitam, manuque perceptam, suo collo impositam sinumque ingredientem ac exeuntem saepe vidisse supradictus vir testatur.

[*Vita Sancti Columbani Abbatis*, chapitre 30 p. 1028-1029.]

C'est d'ailleurs au cœur de sa retraite sylvestre qu'il reçoit la vision de la grande bataille de Tolbiac, tandis qu'il lit assis sur le tronc d'un chêne, dans une position synchrétique, significative du double héritage de sa propre culture : en effet, s'il tient un livre, symbole chrétien, il se tient au pied d'un chêne, l'arbre sacré des Celtes. De même, le célèbre épisode

⁹⁴⁴ Il apprivoise notamment un serpent au chapitre 21 de sa *Vita*, et ressuscite des chevaux au chapitre 16.

⁹⁴⁵ *Vitae sanctorum Hiberniae...op. cit.*, tome II.

⁹⁴⁶ Dans ce climat de violence, Coloman a instauré « la loi de la douceur contre la violence » (cf. CALVET J. et CRUPPI M., *Les animaux dans la littérature sacrée...op. cit.*, p. 150) ; un principe d'ailleurs illustré par la relation qu'il établit avec la faune sauvage, lui qui accorda le droit d'asile aux bêtes menacées par les veneurs rôdant alentours (*Ibid.*, p. 150).

⁹⁴⁷ Comme c'était souvent le cas dans cette démarche missionnaire.

⁹⁴⁸ Dans lesquels furent conservés les vestiges de l'ancienne culture brittonique.

⁹⁴⁹ JONAS DE BOBBIO, *Vita Sancti Columbani Abbatis*, dans *Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti*, rééd. J.-P. Migne dans *Patrologie Latine*, volume 87 (d'après l'édition de Sebastian Coleti et Joseph Bettinelli, 1733), p. 1011-1045 (éd. de référence). Trad. dans JONAS DE BOBBIO, *Vie de saint Coloman et de ses disciples*, dans *Aux sources du monachisme colombanien* tome I, intro., éd. A. de Vogüé, Abbaye de Bellefontaine, 1988.

où Coloman se trouve confronté à douze loups féroces commence par l'une de ces nombreuses scènes d'immersion dans la nature sauvage qui jalonnent la *Vita* et servent de décor à la lecture méditative :

His denique in locis evenit, ut per opaca saltus interdum isdem vir sanctus
deambulet, et librum humero de serenis de Scripturis sacris secum
disputaret

[*Vita Sancti Columbani Abbatis*, chapitre 15 p. 1020.]

L'univers sylvestre fonctionne à la fois comme l'espace privilégié du paganisme à combattre et celui de l'acculturation chrétienne ; un espace de transition, quelque chose comme les marges de la culture, où s'impose plus nettement qu'ailleurs la *fides* chrétienne. En position de lecteur voire de théologien (« de Scripturis sacris secum disputaret »), Coloman médite d'ailleurs sur la question de savoir « quid eligeret melius in hominum injurias incidere, an ferarum saevitiam sustinere⁹⁵⁰ » :

Cumque urgeret cogitationum illata severitas, crebro frontem signo crucis
armans atque orans intra se aiebat melius esse ferocitatem bestiarum abque
alieno peccato, quam hominum rabiem sustinere cum damno animarum.

[*Vita Sancti Columbani Abbatis*, chapitre 15 p. 1020.]

C'est alors que, pour donner plus de relief et de rythme au récit exemplaire, douze loups surgissent de nulle part pour cerner Coloman :

Dumque haec animo volveret, conspicit duodecim lupos advenire, et dextra
levaque se medium adstare, manebatque immobilis atque dicens : Deus in
adjutorium meum intende ; Domine ad adjuvantem me festina. Propius illi
accedunt, et ora vestimenti ejus jungunt : cumque ille constans adstaret,
interritum reliquunt, saltumque pervagantur.

[*Vita Sancti Columbani Abbatis*, chapitre 15 p. 1020-1021.]

Le récit prend ainsi la forme d'un *exemplum* où le loup sert une fois encore de figure paradoxale : en effet, cette incarnation des forces du péché sait aussi se montrer à l'écoute du message de Dieu pour épargner le saint sur un commandement divin. Mais l'on remarquera surtout la façon dont, dans la *Vita Colombani*, se croisent et se génèrent les scènes de lecture et de contact avec les bêtes fauves. Tout se passe comme si la rencontre avec le sauvage et le livre allaient de pair et que la plongée dans la lecture ou au cœur du désert sylvestre participaient du même mouvement d'abandon de soi.

Cependant, les ermites dont on loue l'amitié pour le monde animal n'en ont pour la plupart guère témoigné ; force est de constater qu'en fin de compte, les saints meneurs de loups n'écrivent pas, ou si peu. C'est pourquoi la figure de Colomba d'Iona nous intéresse

⁹⁵⁰ *Vita Sancti Columbani Abbatis*, chapitre 15 p. 1020. Coloman estime que l'état de péché dans lequel se trouve l'humanité présente un danger plus menaçant que la force prédatrice des bêtes fauves, dont les possibles morsures n'atteignent que le corps tandis que celles du péché rongent l'âme insidieusement.

particulièrement, lui dont le péché originel réside dans la copie d'un manuscrit, préambule à sa retraite sur l'île d'Iona où fut également confectionné à son attention l'un des plus beaux manuscrits que l'Irlande médiévale ait jamais produit : il s'agit du *Livre de Kells* ou « Évangélaire de saint Colomba » (vers 800), ainsi baptisé parce qu'il a été conçu entre les monastères d'Iona et de Kells⁹⁵¹, peut-être à l'occasion du deux centième anniversaire de la mort de saint Colomba⁹⁵².

Ce qui frappe dans ce livre, déjà considéré comme « l'objet le plus précieux du monde occidental⁹⁵³ » dans les *Annales d'Ulster* (1007) malgré le fait qu'il soit inachevé, c'est son programme iconographique : celui est en effet d'une grande richesse⁹⁵⁴, non seulement de par ses couleurs variées qui donnent une allure presque festive au texte des quatre évangiles, mais aussi par le caractère très varié de sa décoration faite d'entrelacs savants, de motifs végétaux, de portraits et autres « pages-tapis ». Dans ce programme iconographique, les animaux sont omniprésents, insufflant au livre une présence effective qui vient combler la solitude du copiste et du récepteur. Étant donné que le *Livre de Kells* regroupe les textes des quatre Évangiles, les symboles christiques et eucharistiques se cachent un peu partout, égayant le



Figure 41 : Aigle tenant un livre dans sa « main »
Livre de Kells, Dublin, Trinity College,
MS 58 (vers 800-820), fol. 5r.

texte et donnant vie à la page enluminée : des lions, des poissons, des loutres, des serpents et des paons circulent dans le programme iconographique, dissimulés dans des lettres ornées ou dans des entrelacs zoomorphiques, lorsqu'ils ne courent pas librement entre deux lignes du texte.

Par ailleurs, les symboles animaux des évangélistes Jean, Luc et Marc, respectivement l'aigle, le veau et le lion, jalonnent le manuscrit dans une perspective où les représentations

⁹⁵¹ Dont le second fut en réalité conjoint au premier, depuis sa fondation en 814 et ce jusqu'en 927 (cf. MEEHAN B., *Le Livre de Kells : une introduction illustrée au manuscrit du Trinity College, Dublin*, trad. française C.-M. Diebold, Paris, Thames and Hudson, 1995, p. 90).

⁹⁵² BARBET-MASSIN D., *L'enluminure et le sacré : Irlande et Grande-Bretagne, VIIe-VIIIe siècles*, thèse remaniée de doctorat, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 46. Le livre aurait donc été élaboré non pas tant pour la lecture quotidienne ou pour l'étude que pour servir de relique : c'est ce que tend à prouver le fait qu'il ait été dérobé dans la sacristie de l'église et non dans le scriptorium, en 1007 (cf. *ibid.*, p. 46).

⁹⁵³ « primh-mind iarthair domain » : cf. *Annala Uladh* ou *Annals of Ulster : a Chronicle from Irish affairs from AD 431 to AD 1540*, éd. W. M. Hennessy, B. MacCarthy, Dublin, HMSO, 1887-1901, tome I, p. 518-519 (texte cité dans BARBET-MASSIN D., *L'enluminure et le sacré...op. cit.*, p. 45).

⁹⁵⁴ En effet, seuls deux folios ne contiennent aucune enluminure dans ce manuscrit qui en compte trois cent quarante, comme l'a remarqué Dominique BARBET-MASSIN dans *ibid.*, p. 45.

humaines et animales se croisent sans cesse et se mélangent étonnamment : c'est par exemple le cas au folio 5r.⁹⁵⁵, où l'aigle de Jean tient un livre non pas dans sa serre mais dans une main humaine. Les animaux qui symbolisent les quatre évangélistes occupent d'ailleurs de magnifiques enluminures pleine page, comme au folio 27v., qui ouvre l'Évangile de Matthieu en présentant l'homme, le lion, le veau et l'aigle, tenant dans leur main le livre de leur évangile. Tous sont également pourvus d'ailes, d'une auréole et d'un *flabellum*. Plus généralement, figures humaines et animales se côtoient presque partout dans le *Livre de Kells*, jusqu'à faire de la page manuscrite un espace où, par la grâce du dessin, l'on passe librement du monde humain au monde animal par l'entremise d'une écriture nourrie de l'hybridité.

En effet, cette libre circulation de l'animalité dans le texte se joue précisément au niveau de l'écriture, entendue au sens de l'agencement des lettres sur la page. Lorsque l'on sait combien les irlandais du début du IX^e siècle révéraient l'écriture, jusqu'à considérer les lettres de l'alphabet romain non seulement comme des *elementa* mais plus encore comme des *creatura*, des êtres vivants et signifiants dans la perfection de leur achèvement⁹⁵⁶, l'on est en droit de penser que la présence si forte des animaux dans l'intimité du dessin des lettres ornées participe d'une perception de la lettre comme élément vivant et vivace, indice de cette relation intimiste avec le monde animal qui fait la spécificité du christianisme celtique. Ainsi les lettres ornées sont-elles souvent remplies ou encadrées par des entrelacs zoomorphiques, comme au fol. 29r. représentant en pleine page l'expression « Liber generationis » qui ouvre l'évangile de Matthieu⁹⁵⁷ :

⁹⁵⁵ Le manuscrit du Livre de Kells est désormais consultable en ligne à l'adresse http://digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS58_003v.

⁹⁵⁶ Ce qui a d'ailleurs étonné VIRGILE LE GRAMMAIRIEN dans ses *Epitomi ed epistole*, Epitomi IV, 10 : « miror etiam cur creaturas pro elementis et elementa pro creaturis ex nostris et quidem sapientes quidam possuere, cum eimentum nonnisi aetereum quasi divinum aliquid vocandum sit » (éd. G. Polara, Naples, Liguori, 1979, p. 34).

⁹⁵⁷ Ces réflexions n'auraient point été possibles sans le soutien de la description de cette enluminure fournie par Dominique BARBET-MASSIN dans *L'enluminure et le sacré...op. cit.*, p. 144).



Figure 42 : XPI autem
Livre de Kells, Dublin, Trinity College,
 MS 58 (vers 800-820), fol. 34r.

Là, le terme de *liber* se trouve magnifié par la présence animale toute en entrelacs et en figurations, à l’instar de cette tête de lion qui semble tout prêt d’avaler la lettre « b ». Plus encore, il n’est pas anodin de trouver des spirales animalières reliant les lettres les unes aux autres : au fol. 29r., ce sont les animaux qui agencent les lettres pour former le mot « livre ». Mais l’on retrouve des animaux dans l’intimité même des lettres, dans le détail de leur dessin, comme au fol. 34r. qui représente sur une pleine page le *XPI autem* de l’Évangile de Matthieu : la croix elle-même est remplie d’entrelacs zoomorphiques, et plusieurs animaux sont représentés dans une attitude très naturelle voire « naturaliste⁹⁵⁸ », comme les deux chats qui se trouvent en bas du X, ou la loutre que l’on voit en train de se saisir d’un poisson – symbole eucharistique par excellence – sous le PI, légèrement sur la droite.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 150.



**Figure 43 : Liber generationis
Livre de Kells, Dublin, Trinity College,
MS 58 (vers 800-820), fol. 29r.**

Les animaux dissimulés aux quatre coins du manuscrit confèrent du rythme au déroulé du texte et lui donnent vie, comme ils donnent vie aux lettres qui le forment. À ce titre, les nombreux animaux interlinéaires qui se promènent au fil du texte sont tout à fait remarquables, tant ils semblent évoluer librement sur la page manuscrite : au fol. 212v., c'est l'aigle de Jean qui se balade sur le texte de l'évangéliste qu'il symbolise, tandis qu'au fol. 48 r., un chat chasse une souris, pendant que des lièvres se promènent au bas de la page :



**Figure 44 : Un chat chasse une souris
Livre de Kells, Dublin, Trinity College,
MS 58 (vers 800-820), fol. 48r.**

La signification eucharistique de la souris fuyant devant le chat avec, dans sa gueule, un objet ressemblant à une hostie, ne fait guère de doute chez les commentateurs du Livre de Kells. Par contre, la présence abondante de cette faune interlinéaire pose question. À un premier niveau, la profusion d'animaux en mouvement insuffle au texte écrit de la vie, instaure ou restaure une présence, comblant ainsi d'une part la solitude de l'écriture mais aussi celle du contact visuel avec le livre ; en effet, ce contact reste un moment certes privilégiés mais où, fondamentalement, le lecteur se trouve seul face à la page, en dépit même de la visée processionnaire – donc collective – conférée au *Livre de Kells* par ses concepteurs. Mais dans le mouvement de son élaboration comme dans l'acte de sa réception, le *Livre de Kells* paraît plein de vie, habité, presque un petit monde imaginaire et autonome.



Figure 45 : Lièvre
Livre de Kells (vers 800-820)
 Dublin, Trinity College, MS 58, fol. 48r.

Contrairement aux animaux domestiques qui sont plutôt statiques, à l'instar du paon qui se tient calmement en marge du fol. 72r., ou des poules qui grattent paisiblement une ligne du fol. 67r., les animaux sauvages sont d'ailleurs représentés dans un élan puissant, qu'ils soient en train de bondir sur une proie (la loutre du Chi-Rho au fol. 34r.), de fuir (les lièvres du fol. 48r.) ou de se jeter sur une lettre pour l'avalier (le lion du fol. 29r.). Dans cette perspective, l'animalité confère au texte un mouvement prodigieux et ajoute à la surprise de la lecture ; parfois, elle la contrarie même en projetant le lecteur dans les marges, à côté, pour le plonger dans la contemplation amusée d'une faune hors de contrôle. Mais si l'animal fait présence dans le texte, il y fait sens aussi : et pour cause, la présence de ces nombreux animaux interlinéaires n'invite-t-elle pas le lecteur solitaire, peut-être un peu perdu, à « lire entre les lignes » ? Si Bernard Meeran a commenté le fait que les poules grattant la terre au fol. 67r. prennent place au plus près de la parabole du semeur⁹⁵⁹ (Mt. 13:18-23), jouant ainsi un rôle d'illustration du texte évangélique, les commentateurs ne s'expliquent pas la présence

⁹⁵⁹ MEEHAN B., *Le Livre de Kells...op. cit.*, p. 66.

inopinée d'un loup multicolore, dont les contours ont d'ailleurs été redessinés par Gerald Plunket au XVI^e siècle⁹⁶⁰, marchant en funambule sur une ligne du fol. 76v.⁹⁶¹.



Figure 46 : Un loup marche sur le texte de Matthieu
Livre de Kells, Dublin, Trinity College,
 MS 58 (vers 800-820), fol. 76v.

Mais si l'on reprend le passage du texte de Matthieu sur lequel se promène ce loup, l'on se rend compte qu'il s'agit d'une mise en garde de Jésus contre les paroles séductrices des pharisiens et des sadducéens, incarnée dans l'image du levain :

5 Et cum venissent discipuli trans fretum, obliuisti panes accipere.

6 Iesus autem dixit illis : « Intuemini et cavete a fermento pharisaeorum et sadducaeorum⁹⁶² ».

[*Vulgate*, Mt. 16:5-6⁹⁶³.]

L'image du levain est d'ailleurs interprétée par les disciples au verset 12, lorsque ceux-ci comprennent « quia non dixerit cavendum a fermento panum sed a doctrina pharisaeorum et sadducaeorum ». En réalité, Jésus a mis en garde ses disciples contre ce que le lecteur est amené à considérer comme des faux prophètes. Or, dans le texte de Matthieu, la figure du faux prophète n'est autre que le loup, comme on le voit au célèbre verset 15 du chapitre 7 : « Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces ». L'on comprend ainsi que la présence du loup sur cette page, à cet endroit précis du texte évangélique, n'est pas le fruit le hasard ; si elle lui confère du relief et

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 77 : « l'on ne s'explique guère pourquoi le cerf et le loup sont représentés dans le livre ». C'est une des raisons pour lesquelles nous aimerions prolonger cette étude en reprenant chacune des figures interlinéaires afin d'essayer de comprendre quelle place ils occupent dans l'exposé du texte et l'agencement du livre.

⁹⁶² L'on notera au passage que le texte du Livre de Kells, qui consiste en ce que l'on appelle une « mixte irlandaise », emprunte à la fois à la *Vulgate* et à la *Vetus Latina* ; il contient également un certain nombre de fautes et d'erreurs de copie, ainsi que de nombreuses variantes. Cf. BARBET-MASSIN D., *L'enluminure et le sacré...op. cit.*, p. 46.

⁹⁶³ Éd. de référence en ligne à l'adresse <http://www.thelatinlibrary.com/bible/matthew.shtml#16>.

de la fantaisie, elle fonctionne surtout comme une béquille interprétative voire un outil exégétique original. Loin d'être un instrument de l'*exemplum* comme on a pu le voir dans l'écriture hagiographique, le loup guide ici l'interprétation du texte, anticipant ainsi le verset 12 pour faire résonner, dans sa présence picturale, à la fois le sens métaphorique des paroles de Jésus et le verset 15 du chapitre 7. Par sa seule présence, le loup cristallise donc sur la page trois versets de Matthieu, à savoir 7:15, 16:6 et 16:12, et guide ainsi le travail d'exégèse du texte pour ouvrir la voie à la quête des différents sens du texte : le levain signifie ainsi les paroles séductrices au sens allégorique, tandis qu'au sens tropologique les pharisiens sont identifiés aux faux prophètes du verset 16:6 de Matthieu.

L'animal sauvage se trouve donc bel et bien au cœur du texte du *Livre de Kells* : plus encore, il habite son écorce et tend à en faire couler la sève, à en révéler la quintessence ou en tout cas, la *senefiance*. Outil de présence, l'animal fonctionne comme présence et comble le silence de l'écriture, tout en révélant cette autre de présence qu'est celle du sens. Plus généralement, ce détour par l'examen de la dimension proprement matérielle et visuelle du lien unissant le sauvage et le travail solitaire du copiste, permet d'élargir la perspective pour enfin conclure sur son ambiguïté fondamentale : que l'on pense à Colomban rencontrant des loups au hasard d'une scène de lecture ou à la place exégétique du loup dans le *Livre de Kells*, la présence animale du sauvage et du loup en particulier ne comble finalement pas tant la solitude de l'ermite que celle du rapport à l'écriture, restaurant dans le travail scriptural une présence fondamentale qui permet un déclic interprétatif et le surgissement du sens. Dans cette dynamique, la présence animale restaure, instaure le sens du texte voire le suscite.

Pourtant, la plupart des saints irlandais que l'écriture a mis en scène dans leur intimité avec le monde sauvage ne sont pas des écrivains, au sens où ils ont laissé peu d'écrits : cette résistance à l'écriture doit-elle être mise sur le compte de l'héritage culturel des *filid*, ces savants païens de tradition orale dont les premiers saints d'Irlande furent, pour beaucoup, des héritiers directs ? N'est-il pas étonnant de constater qu'à l'autre extrémité de l'Europe, l'on constate la même résistance chez saint François d'Assise, cet autre saint ami des bêtes et des solitudes sauvages⁹⁶⁴ ?

⁹⁶⁴ Et du loup en particulier.

3. L'héritage franciscain

Si l'écriture hagiographique a souvent fait du loup une figure paradoxale de la conversion, les saints qui lui sont liés dans l'univers celtiques recèlent eux-mêmes un caractère protéen dans la littérature : si Ronan est accusé de lycanthropie, d'autres solitaires se caractérisent par l'intimité qui les lie aux animaux sauvages. Dans cette perspective, l'écriture a souvent mis en avant le comportement particulièrement affectueux des saints irlandais à l'égard de la faune ; une attitude toute en empathie et en tolérance, presque une expression du caractère sacré de chaque être vivant en tant qu'œuvre inviolable de Dieu. Cette empathie, comprise comme le naturel prolongement d'une culture de la charité, a d'ailleurs été poussée parfois jusqu'au sacrifice dans la littérature hagiographique, c'est-à-dire jusqu'à concéder de la viande au loup. Ce type de scène n'existe que dans le christianisme celtique, « plein de sollicitude envers les animaux⁹⁶⁵ » à un moment où partout ailleurs en Europe, la doctrine chrétienne ne voit en eux que « de simples instruments du salut ou des agents diaboliques⁹⁶⁶ ». En dépit donc de l'implantation des moines irlandais dans le monde occidental, cet élan devait-il être destiné à mourir, à demeurer « un phénomène marginal et peu courant⁹⁶⁷ » ?

Pourtant, le courant franciscain, qui s'est développé en Italie au XIII^e siècle, ne prône-t-il pas lui aussi l'extension à la faune de l'amour divin ? Pour Jacques Voisenet, les ermites irlandais seraient d'ailleurs les précurseurs des moines franciscains⁹⁶⁸, du point de vue de leur relation au monde sauvage ; précurseurs seulement, car les écrits témoignent que saint François d'Assise aurait poussé la relation à l'animal jusqu'à croire en « une fraternité de créature à créature⁹⁶⁹ ».

a) *Saint François et le sauvage : le franciscanisme comme prolongement du christianisme celtique ?*

La nature et le monde sauvage constituent des éléments importants de la sensibilité franciscaine, « doctrine de réconciliation de la nature et de la grâce⁹⁷⁰ », jugée révolutionnaire⁹⁷¹ par Emile Delaruelle, qui note qu'avec saint François

⁹⁶⁵ VOISENET J., *Bestiaire chrétien...op. cit.*, p. 154.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁶⁸ VOISENET J., *Bêtes et hommes... op. cit.*, p. 245.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁹⁷⁰ GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain*, Paris, Seuil, 1984, p. 71.

⁹⁷¹ DELARUELLE E., « L'influence de Saint François d'Assise sur la piété populaire » dans *Relazioni del X Congresso internazionale di scienze storiche*, Vol. III, *Storia del Medioevo*, p. 462 (art. p. 449-466) : « en faisant

la nature entra de plein droit dans l'église franciscaine, non à titre de simple décor [...] mais parce qu'elle est digne d'être regardée, admirée et aimée. C'est grâce à François que le paysage va prendre sa place⁹⁷², que les animaux vont être traités avec une sympathie fraternelle et que le corps humain lui-même va révéler sa beauté⁹⁷³.

Le rapport à la nature se trouve au cœur du franciscanisme du fait qu'il occupe avant tout une place essentielle dans l'itinéraire spirituel de saint François lui-même. Ainsi la prise de conscience de sa vocation fut-elle immédiatement suivie d'un mouvement de fuite hors du monde civilisé, comme si cette métamorphose qu'est la conversion ne pouvait se faire ailleurs que dans les solitudes sauvages, dont on a déjà pu mesurer le caractère profondément matriciel. À son retour du champ de bataille⁹⁷⁴ en 1204, pris d'une langueur irrésistible comme un prélude à sa conversion, le jeune Francesco commença peu à peu à s'isoler :

il s'attardait de longues heures dans une grotte pour y pleurer sa vie passée, et il en sortait méconnaissable⁹⁷⁵

À la suite de quoi il disparut un mois durant dans une caverne pour s'y consacrer à la prière. Dans cet espace symbolique qu'est la caverne, à la fois l'autre du sauvage et le lieu du passage, Francesco devint un autre homme ; tout se passe comme si cet espace confiné, sublimé dans cette autre sphère qu'est l'écriture, se faisait lieu de la métamorphose dans le récit, de la naissance à soi et à sa propre conscience, une image de l'intimité et du for intérieur. Ainsi, c'est avec un habit d'ermite que le saint gagna ensuite San Damiano, sanctuaire situé à l'écart de la ville et que Dieu lui commanda de restaurer avant de le guider vers ce qui fut toujours son refuge, la chapelle appelée La Porziuncola « à cause de ses dimensions exiguës⁹⁷⁶ », et où sa conversion fut parachevée le 24 février 1209⁹⁷⁷. C'est donc dans les solitudes sauvages que saint François a manifestement vécu les moments-clés de sa vie spirituelle, de la construction de l'église fondatrice de l'Ordre à La Porziuncola, jusqu'à cette expérience ultime que fut la stigmatisation au sommet de La Verna le 17 septembre 1224. D'ailleurs, il serait mort peu après avoir reçu les Stigmates, comme épuisé par la tension

place, dans ses *laudi*, à la nature, en parlant aux créatures même unanimes, comme à des enfants de Dieu, François a opéré, dans ce domaine encore, une véritable révolution ».

⁹⁷² En effet, les peintres franciscains ont contribué à faire émerger le paysage dans leurs œuvres, à lui donner du relief et une véritable présence artistique. Cf. LE GOFF J., *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999, p. 7 : saint François « a enrichi la spiritualité chrétienne d'une dimension écologique, au point d'apparaître comme l'inventeur d'un sentiment médiéval de la nature s'exprimant dans la religion, la littérature et l'art. »

⁹⁷³ DELARUELLE E., « L'influence de Saint François d'Assise sur la piété populaire »...*op. cit.*, p. 462.

⁹⁷⁴ François avait alors participé à la guerre contre Pérouse.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

spirituelle et physique d'une telle « métamorphose », à l'image de ces loups-garous que l'expérience animale finit parfois par terrasser⁹⁷⁸.

La littérature franciscaine témoigne en effet d'un lien privilégié entre le saint et de nombreux marqueurs du sauvage ; ainsi entraînait-il volontiers ses compagnons dans la nature plutôt qu'à l'église, jusqu'à laisser perplexes certains commentateurs⁹⁷⁹. Dans cette perspective, celui qui fut tour à tour Francesco puis saint François a toujours été partagé entre la tentation érémitique et sa mission apostolique. Mais les hagiographes s'accordent tous sur ce « goût très vif pour la solitude⁹⁸⁰ » propre au personnage, amoureux des grottes et des forêts profondes, où le jacassement du monde ne l'atteignait plus, où la folie des hommes ne le décevait plus ; là où, finalement il se sentait peut-être plus que jamais vivant, en contact avec Dieu. En effet, la conversion de saint François a pris place dans un contexte politique où la société italienne, en proie à la guerre civile, était en perdition : les guelfes et les gibelins s'affrontaient ouvertement, mus par une « fièvre de possession et de violence⁹⁸¹ », le clergé croupissait « dans la paresse et l'ignorance » tandis que les prélats s'agitaient « dans des trafics d'influence et d'argent⁹⁸² ». Dans cette perspective, la fuite hors du monde semble la conséquence inéluctable de la conversion de saint François. Mais à une époque d'urbanisme grandissant, caractérisé par de grandes campagnes de défrichement dans toute l'Europe, « la solitude doit être cherchée plus loin⁹⁸³ », toujours plus près de la matrice sauvage.

Partagée « entre l'action urbaine et la retraite érémitique⁹⁸⁴ », la dynamique franciscaine est en quête d'une « grande respiration entre l'apostolat parmi les hommes et la régénération dans et par la solitude⁹⁸⁵ ». De ce fait, elle se rapproche de la vie spirituelle des premiers saints irlandais tels que saint Colomba d'Iona ou saint Colomban, qui furent tous deux de grands missionnaires quoique très épris des solitudes sauvages. Il existe d'ailleurs de nombreux points de concordance entre le franciscanisme et le christianisme celtique, depuis les circonstances de leur émergence jusqu'aux conditions de leur « déclin⁹⁸⁶ ». Ainsi, à l'instar de saint Colomba

⁹⁷⁸ C'est bien souvent le sort des *úlfhedinn* dans l'imaginaire nordique, comme en atteste le destin de Kveld-Úlfr dans la *Saga d'Egill*.

⁹⁷⁹ DELARUELLE E., « L'influence de Saint François d'Assise sur la piété populaire » dans *Relazioni del X Congresso internazionale di scienze storiche*, Vol. III, *Storia del Medioevo*, p. 462 (article p. 449-466) : « Par là-même que François se plaît parmi la nature où il entraîne des disciples dont il fait souvent des ermites, ne rendait-il pas inutiles les églises ? ».

⁹⁸⁰ GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 31.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 14 pour les deux citations, qui ne font qu'un dans le propos d'Ivan GOBRY.

⁹⁸³ LE GOFF J., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 17.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁸⁶ De même que les idéaux celtiques ont peu à peu cédé la place à une doctrine plus « orthodoxe », l'idéal franciscain, a échappé à saint François, nouvellement soumis une Règle réécrite sous la « régence » d'Élie. Sur

qui sillonna les routes à une époque où le christianisme était en recul, Francesco obtint en 1209 du pape Innocent III le droit de prêcher dans un « pays spirituellement débilite⁹⁸⁷ ». Bouleversé par une telle déliquescence⁹⁸⁸ après avoir la révélation divine, Francesco s'est donc élancé avec ses premiers compagnons sur les routes de la *peregrinatio*⁹⁸⁹, à la manière des missionnaires irlandais et dans le même esprit de conversion par l'amour. Toujours est-il que la vie du *Poverello* n'a été, comme celle des saints irlandais, qu'incessants allers-retours, comme autant d'hésitations entre l'apostolat urbain et la retraite érémitique, la vie sociale et la vie sauvage. Chez Francesco, cette attirance irrésistible pour les solitudes sauvages va d'ailleurs de pair, comme dans l'univers des ermites irlandais, avec une considération profonde pour l'ensemble des animaux de la Création. À l'instar des saints irlandais, Francesco n'a eu de cesse d'exprimer son respect pour tout ce qui vit et de se montrer à l'écoute de la voix divine résonnant dans toutes les œuvres du Créateur. Pareil à ces « saints-loups », Keivin, Abbán ou Maedoc, François possédait en outre le don de prophétiser et de guérir ; omniscient, il a perdu la vue à la fin de sa vie, se rapprochant ainsi de la figure de saint Hervé⁹⁹⁰ qui fut ensuite guidé par un loup apprivoisé. Enfin, comme les ermites d'origine celtique dont témoigne l'écriture hagiographique, Francesco est toujours resté un marginal⁹⁹¹ en dépit de l'immense popularité dont il jouissait. Extravagant, « révolutionnaire », le saint homme était aussi un agitateur : il joua la provocation en se déshabillant au tribunal devant son père et devant l'évêque, ou en envoyant frère Rufin « prêcher en caleçon en pleine cathédrale d'Assise⁹⁹² », et encore en se faisant « traîner dans les rues la corde au cou⁹⁹³ » après avoir mangé du poulet. Et que dire de cette façon de prêcher dans la rue, de sortir les moines du monastère, de se proclamer

ce point, cf. FRUGONI C., *Saint François d'Assise : la vie d'un homme*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 156 ; cf. aussi LECLERC E., *Saint François d'Assise : le retour à l'Évangile*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 153-5, et GREEN J., *Frère François*, Paris, Seuil, 1991, p. 240.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁸⁸ LE GOFF J., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 87 : François « prouvait avec évidence par son enseignement que toute la sagesse du monde n'est que folie et en peu de temps, guidé par le Christ, il ramena les hommes à la vraie sagesse de Dieu. Le *nouvel* évangéliste de notre âge répandit dans tout l'univers, comme un fleuve du Paradis, les eaux vives de l'Évangile [...]. En lui et par lui l'Univers connut un relèvement inespéré et un *renouveau* de sainteté (*sancta novitas*), la semence de l'antique religion renoua bientôt un monde vieilli [...]. Un esprit nouveau fut insufflé dans le cœur des élus et l'onction du salut fut répandue au milieu d'eux, lorsque, comme une étoile, le serviteur et saint du Christ les illumina ».

⁹⁸⁹ Julien GREEN souligne que « quelque chose dans la nature de François ne résiste pas à l'appel de la route » (cf. *Frère François...op. cit.*, p. 178).

⁹⁹⁰ Fils d'un barde et d'une chrétienne, saint Hervé, dont on situe la vie et la légende aux alentours du VI^e siècle, était aveugle de naissance mais aussi prophète, autrement dit capable de voir au-delà des réalités de l'ici-bas. Son jeune assistant, Guiharan (dans le nom duquel résonne le nom traditionnel du loup, Guillaume), fut témoin de la mise à mort du petit âne d'Hervé par un loup. Mais sur les prières du saint, l'animal finit par remplacer sa proie au travail dans le monastère avant d'accompagner le saint dans sa *peregrinatio*, comme pour lui servir de guide et de garde du corps.

⁹⁹¹ Il partage d'ailleurs ce paradoxe même avec les saints irlandais.

⁹⁹² GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 58.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 58.

« mendiant » ? À l’instar du christianisme celtique, le franciscanisme se caractérise par une vision originale du monachisme mais aussi par son indépendance, quoiqu’il n’ait jamais défié l’Église de Rome ni manqué de révérence à son égard⁹⁹⁴. D’ailleurs, pareille indépendance se manifeste surtout dans une « dimension écologique⁹⁹⁵ » conférée au dogme chrétien, autrement dit cette amitié offerte à toutes les bêtes contre la perception exclusivement exégétique du monde animal qui avait cours depuis le *Physiologus*. Là se trouve d’ailleurs peut-être le point de contact le plus évident entre les saints irlandais et saint François qui,

ami et frère de toutes les créatures et de toute la création, a répandu tant de sollicitude, de compréhension fraternelle à tous, de charité au sens le plus élevé, c’est-à-dire d’amour, que l’histoire lui a comme donné en échange une même sympathie et admiration affectueuse⁹⁹⁶.

Vu de loin, les coïncidences semblent troublantes, mais Francesco connaissait-il seulement l’anachorétisme irlandais, la pensée de saint Colomban et les légendes hagiographiques inspirées par les saints d’origine insulaire ? Si oui, aurait-il pu bâtir – du moins en partie – son propre idéal sur le modèle des chrétientés celtiques ? Certes, l’on a souvent constaté le déclin de ces dernières à la fin du haut Moyen Âge et souligné leurs difficultés à s’implanter sur le continent, mais saint Colomban a pourtant réussi à fonder le monastère de Bobbio en Emilie-Romagne.

Les saints irlandais furent en effet de grands missionnaires et certains se sont durablement implantés en Europe, à l’instar de Colomban qui fonda deux grands monastères sur le continent, à Luxeuil et à Bobbio. Mais si l’on sait qu’entre 1212 et 1219, Francesco a beaucoup voyagé à travers l’Italie, sillonnant l’Ombrie, la Toscane, la Marche d’Ancône et même la Romagne, nous ne pouvons affirmer qu’il ait pu effectivement nouer un contact avec Bobbio, ce centre névralgique à partir duquel se sont diffusées les premières vies de saint Colomban et, avec elle, les témoignages de sa relation aux animaux.

Par contre, l’on observe d’une façon plus certaine que la figure de l’ermite, après avoir inondé la littérature hagiographique en Irlande avant le XII^e siècle, a imprégné la littérature profane ; elle s’est en effet diffusée à partir de ce que l’on appelle la « matière de Bretagne » et dont Bède le Vénérable et son *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*, ainsi que Geoffroy de

⁹⁹⁴ Ainsi Francesco n’est-il jamais représenté en train de prêcher aux hommes mais seulement aux animaux, notamment aux oiseaux, ce qui traduit, selon Chiara Frugoni, « le malaise de l’Église face à un religieux très singulier » (cf. FRUGONI C., *Saint François d’Assise : la vie d’un homme...op. cit.*, p. 108).

⁹⁹⁵ Selon Jacques Le Goff dans *Saint François d’Assise...op. cit.*, p. 7, Francesco « a enrichi la spiritualité chrétienne d’une dimension écologique, au point d’apparaître comme l’inventeur d’un sentiment médiéval de la nature s’exprimant dans la religion, la littérature et l’art ».

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

Monmouth, ont été les principaux médiateurs⁹⁹⁷. Dans les romans de Chrétien de Troyes, la matière tristanienne et jusque dans le chantefable *Aucassin et Nicolette*, ce guide spirituel qu'est l'ermite retranché en forêt figure dans de nombreuses œuvres narratives du Moyen central, potentiellement nourries de matière celtique. Et il se trouve justement qu'avant de se convertir, saint François était un grand lecteur des romans arthuriens et de la littérature française d'inspiration bretonne : né en 1181 ou 1182, c'est-à-dire presque en même temps que le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Francesco était connu pour goûter avec joie les délices de la littérature française et spécialement la matière de Bretagne. Dans sa jeunesse, Giovanni Bernardone frémissait à la lecture du *Cycle du Graal*⁹⁹⁸ et son surnom, Francesco, lui aurait été donné « au regard de l'enthousiasme avec lequel il lisait « les chansons de geste, les romans d'Arthur et de la Table Ronde⁹⁹⁹ ». Selon plusieurs commentateurs, ces derniers exercèrent sur lui « une impression profonde et durable¹⁰⁰⁰ » ; c'est la raison pour laquelle plusieurs biographes, dont Chiara Frugoni et Julien Green, n'hésitent pas à avancer l'hypothèse d'une influence de telles lectures sur la naissance de l'esprit franciscain :

cet immense rêve du Moyen Âge ne pouvait qu'envahir une tête comme celle de François Bernardone et façonner ses ambitions, tantôt dans un sens temporel et littéral, tantôt dans une vision mystique de la destinée¹⁰⁰¹.

L'on ne saurait prouver ici concrètement que Francesco ait pu être inspiré par les valeurs du christianisme celtique, véhiculées par la matière de Bretagne¹⁰⁰² : mais la question mérite du moins d'être posée¹⁰⁰³, tant il semble probable que le saint ait pu, de quelque façon que ce fut, recevoir l'héritage de la spiritualité celtique.

Toujours du point de vue du rapport à la littérature, lequel joue donc peut-être un rôle non-négligeable dans la sensibilité franciscaine, remarquons qu'à l'instar des ermites irlandais

⁹⁹⁷ Certes, le *Merlin* du pseudo-Robert de Boron, qui a consacré le personnage de Blaise, figure aboutie de cet imaginaire des solitudes sauvages, date du début du XIIIe siècle, période d'intense activité spirituelle pour Francesco ; mais à cette époque, l'*Historia regum Britanniae* et la *Vita Merlini*, qui ont pu servir de base, avec l'hagiographie irlandaise, à la diffusion de cet archétype du personnage retranché dans les solitudes sauvages dans une quête aux accents nettement spirituels, circulaient déjà de cour en cour depuis la seconde moitié du XIIe siècle.

⁹⁹⁸ VORREUX D., *François d'Assise dans les lettres françaises*, Paris, Desclée de Brouwer (coll. « Bibliothèque européenne »), 1988, p. 13. Cf. aussi GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 17.

⁹⁹⁹ FRUGONI C., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁰¹ GREEN J., *Frère François...op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁰² En confrontant hagiographies et textes arthuriens, peut-être pourrait-on s'apercevoir que certaines vertus cultivées par les chrétientés celtiques, telles que l'amour absolu du prochain et la possibilité d'une étroite communication entre les essences humaine et animale, se sont véritablement inscrites dans la matière de Bretagne, notamment en ce qui concerne le rapport au loup.

¹⁰⁰³ Signalons par ailleurs que les *Prophéties de Merlin* de Maître Richard d'Irlande (vers 1276) sont en fait probablement l'œuvre d'un franciscain de Venise (cf. *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge...op. cit.*, p. 1008).

dont l'écriture hagiographique a retenu qu'ils s'étaient attachés au monde sauvage, Francesco semble avoir entretenu un rapport ambigu à l'écriture. En effet, s'il prisait beaucoup la lecture dans sa vie laïque, le *Poverello* s'est ensuite montré méfiant envers l'étude et les bibliothèques jusqu'à la fin de sa vie, en raison de son attachement à l'idéal de simplicité et d'humilité qui gouvernait son ordre¹⁰⁰⁴. À l'érudition¹⁰⁰⁵, Francesco préférait la connaissance intuitive et l'expérience de la Nature, « car ce qu'il lui faut, c'est l'élan spontané, l'enthousiasme intense¹⁰⁰⁶ ». À l'instar des premiers saints convertis aux Écritures, il était donc tout aussi attaché à l'enseignement oral qu'il considérait les livres, voire les lettres, avec un fétichisme notable dont témoigne son premier hagiographe, Thomas de Celano :

2 Propterea ubicumque scriptum aliquid, sive divinum sive humanum, in via, in domo, seu in pavimento inveniebat, reverentissime colligebat illud et in sacro vel honesto reponerat loco, ea reverentia quidem, ne ibi esset nomen Domini, vel ad id pertinens scriptum.

3 Enimvero cum a quodam frater quadam die fuisset interrogatus, ad quid etiam paganorum scripta et ubi non erat nomen Domini, sic studiose colligeret, respondit dicens : « Fili, quia ibi lit-terae sunt, ex quibus componitur gloriosissimum Domini Dei nomen » (cf. Deut 5,11).

4 Bonum quoque quod ibi est, non pertinet ad paganos, neque ad aliquos homines, sed ad solum Deum, « cuius est omne bonum ».

5 Et quod non minus est admirandum, cum litteras aliquas salutationis vel admonitionis gratia faceret scribi, non patiebatur ex eis deleri litteram aliquam aut syllabam, licet superflua saepe aut incompetens poneretur.

[Thomas de Celano, *Vita Prima*, chapitre XXIX¹⁰⁰⁷.]

Contrairement à la plupart des ermites irlandais, Francesco fut d'ailleurs écrivain, poète dans l'âme depuis sa jeunesse qui l'avait vu se rêver en troubadour¹⁰⁰⁸. Il composa d'ailleurs maintes *laudi*, mais surtout ce magnifique cantique, peut-être l'un des premiers poèmes italiens écrits en langue vernaculaire¹⁰⁰⁹, le *Cantico della Creature* ou *Cantico del Sole*, un chant en hommage à l'harmonie universelle, un chant d'amour pour tout ce qui vit, chant de consolation aussi devant l'imminence de la mort :

Laudato si mi signore per sora nostra morte corporale, da la quale nulla homo uiuente po skappare.

¹⁰⁰⁴ GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 61 : « quand des lettrés venaient à lui [Francesco], il leur demandait de laisser leur érudition à la porte du couvent. Il nourrissait à l'égard de la science une suspicion que seule dépassait celle qu'il entretenait contre la richesse ». La *Règle* de 1223 stipule d'ailleurs que « ceux qui ignorent les lettres ne se soucient pas de les apprendre » (dans *Œuvres de saint François d'Assise*, éd. A. Masseron, Paris, Albin Michel, 1993, chapitre 10, p. 90).

¹⁰⁰⁵ Julien GREEN a souligné cet « amour du non-savoir » de François, à une époque pourtant qui connut un fascinant renouveau intellectuel. Cf. *Frère François...op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁰⁶ MANSELLI R., *Saint François d'Assise*, Paris, Éd. du, 2004, p. 257.

¹⁰⁰⁷ Éd. en ligne sur <http://www.teologiaspirituale.it/testi.html>.

¹⁰⁰⁸ D'après Ivan Gobry, « Toute la ville le [père de Francesco] désignait du doigt comme le père du troubadour » (cf. GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 19).

¹⁰⁰⁹ VORREUX D., *François d'Assise dans les lettres françaises...op. cit.*, « Préface », p. I.

Guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali, beati quelli ke trouara ne le tue sanctissime uoluntati ka la morte secunda nol farra male.
[FRANCESCO DI ASSISI, *Cantico della Creature*, strophe 9¹⁰¹⁰.]

En ces temps douloureux où Francesco était rongé par la maladie, l'écriture de ce chant du monde semblent restaurer une présence réconfortante, une espèce d'unisson comparable à celle communiquée par la représentation de saint Colomban, méditant les Écritures en compagnie des animaux sauvages. Alors que beaucoup de saints irlandais avaient renoncé à tout et même à l'écriture pour se consacrer à la vie érémitique en forêt, Francesco semble ainsi incarner, comme la figure littéraire de Blaise, un compromis entre l'abandon aux solitudes sauvages et le geste de l'écriture ou du moins de la composition poétique : c'est ce dont témoigne le *Cantico della Creature*, poème de la présence par excellence, présence du monde autour du saint, de tout ce qui vit, authentique « élan de l'âme toute entière¹⁰¹¹ » qui est avant tout un élan d'amour.

En effet, l'idéal de Francesco se résume à ce seul mot qu'est l'amour, l'amour de tous et pour tous, l'amour du prochain, source ultime de ces deux autres franciscains que sont la paix et la concorde. *Il Poverello* ne fut qu'amour, et son rêve d'universalité et de spontanéité devait forcément le rapprocher des animaux. Aussi occupent-ils une place de choix dans sa vie et dans sa réflexion, depuis les oiseaux qu'il sermonne jusqu'au loup de Gubbio, en passant par les hirondelles sauvages, le levraut blotti dans son giron, l'agneau dont il se fit l'ami, ou encore les vers qu'il prenait soin de ne point écraser sur son chemin. Les exemples abondent de ce rapport étonnant aux animaux, jusqu'à faire du corpus franciscain un véritable bestiaire enchanté. Au schisme opéré par la pensée symbolique depuis le *Physiologus*, saint François a donc opposé le sentiment de l'unité en Dieu.

b) *Le rapport à l'animalité dans la sensibilité franciscaine*

Dans les *Opuscles*¹⁰¹² qui rassemblent les écrits de saint François (admonitions, lettres ouvertes, règles et prières) et constituent la source la plus fiable pour comprendre la sensibilité franciscaine¹⁰¹³, l'amour du *Poverello* pour l'ensemble de la Création est palpable ; amour « séraphique¹⁰¹⁴ » parce qu'épuré, immanent, amour pour le Christ et pour son prochain, pour sa *fraternitas* et pour le monde entier. Ainsi saint François s'adresse-t-il aux animaux comme

¹⁰¹⁰ Poème original en dialecte ombrien, tiré du Codex d'Assise et accessible en ligne à l'adresse <http://www2.webster.edu/~barrettb/cantico.htm>.

¹⁰¹¹ GREEN J., *Frère François...op. cit.*, p. 273.

¹⁰¹² *Les opuscles de Saint François d'Assise*, éd. D. Vorreux, Paris, Éd. franciscaines, 1956.

¹⁰¹³ MANSELLI R., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 23-26.

¹⁰¹⁴ Un terme souvent utilisé par Ivan Gobry à propos de la sensibilité de saint François, par exemple dans *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 69.

à ses frères et ses égaux. Il nourrit à leur égard un émerveillement sensible¹⁰¹⁵ et les traite avec la dignité que d'autres réserveraient aux hommes :

Franciscus, quia homo maximi fervoris erat, magnum etiam circa inferiores et irrationabiles creaturas pietatis atque dulcedinis gerens affectum, alacriter cucurrit ad eas, in via sociis derelictis. Cum autem satis prope iam esset, videns quod eum praestolarentur, ipsas more solito salutavit.

[*Vita Prima*, XXI, 58.]

La *Première Règle* de l'ordre franciscain – la plus fidèle à l'idéal que forma son fondateur – témoigne d'ailleurs qu'après avoir enjoint ses frères à n'exercer aucune domination les uns sur les autres¹⁰¹⁶, Francesco leur interdit de posséder un animal domestique et de monter à cheval¹⁰¹⁷ :

Iniungo omnibus fratribus meis tam clericis quam laicis euntibus per mundum vel morantibus in locis, quod nullo modo apud se vel apud alium aliquo alio modo bestiam aliquam habeant. Nec eis liceat equitare, nisi infirmitate vel magna necessitate cogantur.

[*Regula I*, XV, 1, p. 84¹⁰¹⁸.]

Ce refus de considérer l'animal comme un outil, ou du moins comme une créature inférieure, est caractéristique de la perception franciscaine d'une égalité entre les éléments de la Création¹⁰¹⁹. En effet, la littérature témoigne d'une tendresse spontanée de Francesco à l'égard des animaux ; une tendresse qui s'exprime chaque fois que le saint, qui « per hanc pie moveretur ad omnia [anima]¹⁰²⁰ », se laisse aller à contempler la Nature. C'est ce que, dans leur travail d'écrivains, Thomas de Celano et Saint Bonaventure n'ont pas manqué de célébrer :

Affluebat spiritu charitatis, pietatis viscera gestans, non solum erga homines necessitatem patientes verum etiam erga muta brutaque animalia, reptilia, volatilia et caeteras sensibiles et insensibiles creaturas.

[THOMAS DE CELANO, *Vita Prima*, XXVIII, 77.]

Ici, la phrase se déploie comme pour offrir à chaque être vivant un peu de l'affection du *Poverello*, lui qui n'est que *pietas cordis*¹⁰²¹ pour l'ensemble de la Création. Quant à saint Bonaventure, il insiste sur la *pietas vera* du saint dans la *Legenda Maior*, par le biais d'une

¹⁰¹⁵ Julien GREEN a souligné cet aspect de la personnalité de Francesco qui « jetait autour de lui le regard d'un amoureux toujours émerveillé » (cf. *Frère François...op. cit.*, p. 171).

¹⁰¹⁶ *Les opuscules de Saint François d'Assise...op. cit.*, *Regula I*, V « De correctione fratrum in offensione », 1, p. 64.

¹⁰¹⁷ Au Moyen Âge, le fait de monter à cheval était de toutes façons mal perçu par le clergé.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, *Regula I*, XV « Quod fratres non teneant bestiam, nec equitent ».

¹⁰¹⁹ Dans *Bêtes et hommes...op. cit.*, p. 245, Jacques VOISENET précise que « saint François ressent une égalité » entre l'homme et l'animal.

¹⁰²⁰ *Legenda Maior*, VIII, 1, 3. Éd. en ligne sur <http://www.franciscanos.net/fuentes/legmaior.htm>. L'on note que le terme « anima » désignant tout être vivant, peut avoir une connotation affective, ce qui semble être le cas chaque fois que la littérature franciscaine en use.

¹⁰²¹ *Legenda Maior*, IX, 4, 2 « De fervore caritatis et desiderio martyrii ». Edition en ligne sur <http://www.franciscanos.net/fuentes/legmaior.htm>.

énumération rythmée par la préposition « per », qui imprime dans la syntaxe l'amour de Francesco pour la Création (« per universalem conciliationem ») :

Haec est, quae ipsum per devotionem sursum agebat in Deum, per compassionem transformabat in Christum, per condescensionem inclinabat ad proximum et per universalem conciliationem ad singula refigurabat ad innocentiae statum.

[*Legenda Maior*, VIII, 1, 2¹⁰²².]

De même, le *Sermon aux oiseaux*, passage obligé de toutes les *vitae*¹⁰²³ de saint François, nous offre une vision proprement poétique où, comme dans les chapitres caractéristiques des vies de saint Colomban ou de saint Coemgen mettant en scène l'homme de Dieu parmi les bêtes de la forêt, les oiseaux sont comme aimantés par la sainteté de Francesco :

Omnibus vero exspectantibus et convertentibus se ad eum, ita ut quae in arbustis erant, inclinatis capitibus, cum appropinquaret ad eas, insolito modo in ipsum intenderent

[*Legenda Maior*, XII, 3.]

Saint François est représenté en train de s'ébattre parmi les volatiles, comme ici sous la plume de Thomas de Celano ; il les bénit d'un signe de croix, mais non sans leur avoir rappelé qu'ils ne doivent leur vie et leur bonheur qu'à la volonté créatrice de Dieu :

Fratres mei, volucres, multum debetis laudare creatorem vestrum et ipsum diligere semper, qui dedit vobis plumas ad induendum, pennas ad volandum, et quidquid necesse fuit vobis. Nobiles vos fecit Deus inter creaturas suas et in puritate aeris vobis contulit mansionem, quoniam cum neque seminetis, neque metatis, ipse nihilominus sine omni vestra sollicitudine vos protegit et gubernat.

[*Vita Prima*, XXI, 58.]

En effet, la tendresse du saint envers les animaux est avant tout un écho de l'affection qui le lie au Créateur, une façon de dire plus haut et plus fort son amour de Dieu. Ainsi, la confrontation la faune sauvage sonne souvent, dans la littérature franciscaine, comme une exhortation à entendre le message du Créateur, une façon d'inciter toutes les créatures à louer Dieu d'une même voix (« ipsas ad laudem Domini more prophetae David dulciter hortabatur¹⁰²⁴ »). C'est d'ailleurs ce que souligne saint Bonaventure :

Contuebatur in pulchris Pulcherrimum et per impressa rebus vestigia prosequabatur ubique Dilectum, de omnibus sibi scalam faciens, per quam conscenderet ad apprehendendum eum qui est desiderabilis totus.

[*Legenda Maior*, IX, 1, 7.]

¹⁰²² *Legenda Maior*, VIII « De pietatis affectu et quomodo ratione carentia videbantur ad ipsum affici ».

¹⁰²³ THOMAS DE CELANO, *Vita Prima*, XXI, 58 « De praedicatione avium et obedientia creaturarum » et SAINT BONAVENTURE, *Legenda Maior*, XII, 3 « De efficacia praedicandi et gratia sanitarum ».

¹⁰²⁴ *Legenda Maior*, IX, 1, 7, « De fervore caritatis et desiderio martyrii ».

Dans sa *Lettre à tous les fidèles*, Francesco reprend quant à lui textuellement un verset de l'*Apocalypse* de Jean¹⁰²⁵, pour inciter l'ensemble de la Création à célébrer Dieu¹⁰²⁶ :

Et, quia tanta sustinuit pro nobis et tot bona contulit nobis et conferet in futuro, omnis creatura, quae est in caelo et in terra et in mari et in abyssis, referat Deo laudem, gloriam et honorem et benedictionem

[*Litterae quas misit omnibus fidelibus*, 61, p. 176.]

Mais si la tendresse franciscaine à l'égard des animaux n'est pas aussi gratuite qu'elle y paraît, elle n'en demeure pas moins, dans l'écriture qui s'en est fait l'écho, un agent proprement poétique, généré par cette matière proprement poétique que constitue ce désir, ardent et spontané de célébrer la Création en tant que communauté : c'est en effet ce qu'attestent les textes les plus sensibles légués par la tradition franciscaine, tels que le *Cantico della Creature* ou le sermon aux oiseaux. Dans cette perspective, l'élan vers le sauvage s'inscrit dans une quête poétique aussi bien que dans une quête de la présence : parler aux animaux, parler aux hommes et au monde entier, leur composer un cantique ou prier avec eux, c'est encore toujours restaurer une présence, une présence poétique.

Tout solitaire qu'il fut, saint François avait aussi le sens de la communauté et donc de la communication, même si cette expression fut, dans la plupart des cas, poétisée *a posteriori*. En effet, si l'écriture restaure une présence, ainsi qu'on a pu le voir en parcourant le Livre de Kells, un saint n'existe en tant que tel que par la présence de l'autre, ou des autres, dont aussi par la présence de l'écriture comme témoin de singularités. Par ailleurs, si la retraite sauvage n'a de sens qu'en ce qu'elle consiste en une respiration spirituelle, un retour sur soi et en Dieu qui permet de mieux reprendre ensuite cette quête de la présence, elle constitue avant tout un formidable matériau poétique, motivée par un élan aussi éthique et esthétique vers l'animal sauvage.

¹⁰²⁵ *Apocalypsis Ioannis*, V, 13 : « et omnem creaturam quae in caelo est et super terram et sub terram et quae sunt in mari et quae in ea omnes audivi dicentes sedenti in throno et agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum » (texte en ligne sur <http://www.thelatinlibrary.com/bible/revelation.html#5>).

¹⁰²⁶ Notons par ailleurs que s'il existe des contradictions entre certaines paroles attribués à Francesco dans la *Legenda Maior*¹⁰²⁶ et l'amour inconditionnel pour la faune qu'on lui prête habituellement, ce texte, qui a œuvré à nuancer considérablement le caractère quelque peu problématique de la tendresse de Francesco pour les animaux, est réputé peu fiable : cf. MANSELLI R., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 39-42. Par exemple, François maudit une truie dans la *Legenda Maior* et appelle son corps « fratrem asinum », « tamquam laboriosis supponendum oneribus, crebris caedendum flagellis et vili pabulo sustentandum » (*Legenda Maior*, V, 6, 2), ce qui contredit sensiblement sa conception égalitaire de l'homme et de l'animal. De même, celui qui prenait garde à ne point écraser la vermine sur son passage, en vertu de sa lecture attentive de la *Vulgate*, n'hésite point à traiter l'oisif de « mouche » (« eo quod talis nihil boni faciens, sed benefacta inficiens, vilem et abominabilem se omnibus reddat ») dans la *Legenda Maior* (V, 6, 3).

c) *Saint François et « Frère Loup » : une fraternité inscrite dans l'écriture, en-deçà des solitudes sauvages*

Cette impulsion trouve d'ailleurs sa pleine réalisation dans les récits témoignant de la relation unissant le saint au loup, incarnation par excellence d'une morale du salut et de la conversion. De fait, trois textes relatent la célèbre histoire du « Loup de Gubbio », réconcilié avec le peuple par la grâce de saint François : il s'agit d'un extrait de la *Vita Secunda* de Thomas de Celano¹⁰²⁷ ainsi que deux œuvres du XIV^e siècle, tirés pour l'un des *Actus Beati Francisci et sociorum eius*¹⁰²⁸ et pour l'autre des *Fioretti*¹⁰²⁹, traduction probable des *Actus* en langue vernaculaire. Selon Jacques Le Goff, les *Fioretti* seraient pourtant « plus proches des sources authentiques qu'on ne l'a cru¹⁰³⁰ », rétablissant, par opposition à la *Legenda Maior*, « un certain équilibre rompu en faveur du saint François officiel¹⁰³¹ ». En effet, avant les *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, la littérature franciscaine a fait peu de cas de l'histoire de saint François et du loup ; seule la *Legenda Maior* mentionne un épisode topique où le saint se retrouve, tel saint Colomban, face à une meute de loups ravisseurs¹⁰³² envoyée par Dieu pour châtier l'impiété des habitants de Greccio¹⁰³³ :

Ab illa itaque hora, poenitentiam ad exhortationem ipsius agentibus illis, cessaverunt clades, periere pericula, nec molestiae quidquam lupi intulere vel grandines [...]. Servavit grando, servaverunt et lupi pactionem servi Dei, nec contra pietatis legem in homines ad pietatem conversos attentaverunt amplius desaeuire, quamdiu iuxta condictum contra piissimas Dei leges impie non egerunt.

[*Legenda Maior*, VIII, 11, 2-8.]

Dans cet épisode, François n'opère pas de miracle sur ces loups mais fournit seulement la clé de leur présence et admoneste le peuple pécheur de Greccio. Pourtant, on peut lire dans ce même chapitre que saint François a bel et bien un pouvoir sur les bêtes sauvages :

¹⁰²⁷ Si la *Vita Prima* s'apparente à une véritable biographie, la *Vita Secunda* se veut un « mémorial pour la consolation de l'âme », d'où son attachement à décrire des scènes pleines de tendresse, telles celle avec le loup de Gubbio (cf. DEVOS P., « Saint Macaire le grand et Saint François d'Assise », Bruxelles, *Analecta Bollandiana*, 104, n°1-2, 1986, p. 221 (article p. 221-231).

¹⁰²⁸ *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, éd. P. Sabatier, Paris, Librairie Fischbacher (coll. « Collection d'Etudes et de Documents », IV), 1902. Éd. en ligne sur <https://archive.org/stream/actusbeati franc00sabagoog#page/n9/mode/2up>.

¹⁰²⁹ « Fioretti, XXI : Du très saint miracle que fit Saint François quand il convertit le très féroce loup de Gubbio », dans *Les Fioretti de saint François suivis d'autres textes de la tradition franciscaine*, éd. A. Masseron, Paris, Seuil, 1994, p. 94-98.

¹⁰³⁰ LE GOFF J., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 48.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³² *Legenda Maior*, VIII, 11, 2-8 : « Nam et luporum rapacium multitudo non solum bruta, sed et homines consumebat, et grando annua tempestate blada et vineas devastabat ». Éd. en ligne sur <http://www.franciscanos.net/fuentes/legmaior.htm>.

¹⁰³³ Cette ville que François a « reconvertie » à la foi chrétienne avant d'y reconstituer à Noël la première crèche vivante.

Tam mirae dulcedinis et virtutis fuit, ut domaret ferocia, domesticaret silvestria, mansueta doceret et brutorum naturam homini iam lapso rebellem ad sui obedientiam inclinaret. »

[*Legenda Maior*, VIII, 11, 9.]

C'est à Gubbio, « cette petite cité fort ancienne dont les fortifications dévalent en zigzag le flanc du mont Igino¹⁰³⁴ », ville à l'air sévère mais à laquelle l'immense Piazza della Signoria confère « la majesté des grands espaces¹⁰³⁵ », que la relation unissant le saint à la figure du loup éclate dans toute sa signifiante. En effet, cette petite ville est un haut lieu sur l'itinéraire spirituel de saint François puisque c'est là qu'il s'est réfugié après avoir eu la révélation de son destin spirituel, accueilli par l'un de ses anciens amis en dépit de son apparence d'homme sauvage. La ville de Gubbio s'impose ainsi comme un espace singulier où s'exprime ouvertement d'emblée le côté sauvage de saint François, lui qui a fui le monde laïc et qui revient errant, en quête de lui-même ; mais par la grâce de l'écriture, le saint n'est-il pas aussi devenu celui qui, après avoir fait l'expérience des solitudes sauvages, comprend le langage des loups et s'en fait comprendre ?

Nous sommes dans les années 1220, probablement après 1224 car il semblerait qu'à ce moment, saint François ait déjà reçu les Stigmates sur La Verna¹⁰³⁶. Il n'en demeure pas moins que l'histoire du Loup de Gubbio fonctionne *a priori* comme un simple *exemplum*, relatant le miracle bien connu de l'animal sauvage apprivoisé au sein d'une composition tripartite, typique de l'écriture exemplaire. Dans le chapitre XXIII des *Actus* comme dans le *Fioretto XXI* – qui reprend presque à la lettre le texte latin –, Francesco débarque dans une ville en état de siège¹⁰³⁷, à un moment où le conflit opposant les hommes au loup semble avoir atteint un point de non-retour :

Accidit quoddam mirabile et celebri memoria dignum in civitate Eugubii, dum adhuc viveret sanctus Franciscus. Erat namque in territorio civitatis Eugubii quidam lupo terribilis magnitudine corporis et ferocissimus rabie famis ; qui non solum animalia destruebat sed etiam homines et feminas devorabat, ita quod omnes cives in tanta peste ac terrore tenebat, quod omnes ibant muniti et armati cum egrediebantur terram, ac si deberent ad bella funesta procedere.

[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXIII, 1-2, p. 77-78.]

En effet, la violence a atteint son paroxysme du fait que le loup a outrepassé le tabou de l'anthropophagie (« homines et feminas devorabat »). Les villageois sont donc terrorisés (« tantus terror omnes invasit, quod vix aliquis extra portam civitatis audebat securus

¹⁰³⁴ LE GOFF J., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 234.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰³⁶ Ce qui signifierait qu'il aurait récemment vécu une expérience déterminante dans les solitudes sauvages.

¹⁰³⁷ La scène est caractéristique du cloisonnement de l'espace propre au Moyen Âge, l'intérieur se repliant sur lui-même pour se protéger du loup en tant qu'incarnation du sauvage *comme extériorité*.

exire¹⁰³⁸ ») et saint François arrive à point nommé pour rétablir l'équilibre. Dans cette dynamique, le récit s'achève sur une scène idyllique, typique de l'écriture exemplaire :

dicti lupi pacifica et benigna patientia quandocumque per civitatem pergebat
sancti Francisci virtutem et sanctitatem mirificam in memoriam reducebat.
[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXIII, 37, p. 81.]

L'on remarque ainsi que le loup n'est point ici un compagnon du saint dans les solitudes sauvages. Au contraire, saint François sort de sa solitude pour venir au-devant du sauvage qui vient de franchir les limites de la civilisation. D'ailleurs, comme tout miracle a besoin de témoins pour être authentifié, la scène a lieu en public, loin des solitudes sauvages : ainsi le peuple est-il le témoin privilégié du courage de François (« multis cernentibus de locis in quibus ad spectandum ascenderant, lupus ille terribilis contra s. Franciscum [...] cucurrit¹⁰³⁹ ») mais aussi du pacte de paix conclu entre la bête et la ville¹⁰⁴⁰ :

« Fratre lupe, ego volo quod sicut tu de hoc dedisti michi fidem cum extra portam essem, ita hic coram toto populo des michi fidem quod ista servabis, et me in fideiussione pro te facta minime derelinques. »
[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXIII, 31 p. 81.]

Le miracle opéré engage ainsi la communauté de Gubbio toute entière, au-delà de sa simple fonction testimoniale. En effet, la paix avec le loup ne semble possible qu'à la seule condition que le peuple de Gubbio nourrisse le loup jusqu'à sa mort, deux ans plus tard :

et lupus, per duos annos vivens et per civitatem hostiatim victitans neminem ledens, nec ipse lesus ab aliquo, fuit curialiter nutritus.
[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXIII, 35, p. 81.]

C'est là toute l'originalité de cette mise en scène d'une morale de paix et d'empathie¹⁰⁴¹, qui ne va pas sans rappeler la sensibilité des saints irlandais tels que Maedoc qui ont fait le geste symbolique de nourrir des loups. Mais ce que ce geste symbolique, motivé par la sainteté, inspire ici de surcroît la communauté laïque :

Fratre lupe, ex quo tibi placet facere pacem istam, ego promitto tibi quod faciam tibi dari expensas continuas donec vixeris per homines civitatis istius

¹⁰³⁸ *Actus Beati Francisci et sociorum eius...op. cit.*, XXIII, 3, p. 78.

¹⁰³⁹ *Actus Beati Francisci et sociorum eius...op. cit.*, XXIII, 7.

¹⁰⁴⁰ L'épisode mériterait d'être comparé au chapitre XXVI des *Fioretti*, dans lequel saint François convertit des larrons sur le même mode. Dans cette optique, l'épisode de sa *Vita Colombani* où le saint soumet une meute de douze loups trouve son pendant dans un autre miracle mettant en scène des brigands. Dans cette perspective, le loup de Gubbio a souvent été interprété comme la version animalisée et par là-même esthétisée d'un terrible brigand qui sévissait à l'époque dans la région.

¹⁰⁴¹ Saint François semble nourri la même compassion à l'égard du loup et des mauvais prêtres, souvent assimilés à des loups dans l'imaginaire clérical : « Plangendum proinde dicebat praedicatorum tamquam vera pietate privatum, sive qui in praedicatione non animarum quaerit salutem, sed propriam laudem, sive qui pravitate destruit vitae quod aedificat veritate doctrinae. » (*Legenda Maior*, VIII, 2, 1). À l'égard du loup comme des mauvais prêtres, saint François prônait d'ailleurs de ne « pas reprendre celui qui se conduit mal, mais, avec douceur et compréhension, l'amener à changer de vie et à faire pénitence » (MANSELLI R., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 512).

Ainsi la relation impose-t-elle ici, par l'entremise de l'écriture exemplaire, une morale de la paix et de la tolérance, vécue comme une expérience sinon de l'altérité, du moins de sa présence.

Mais en-deçà de ce jeu des présences, le travail de l'écriture laisse à penser que quelque chose de singulier se passe entre saint François et l'animal sauvage. Si la confrontation avec le loup a lieu en-dehors des solitudes sauvages, le récit du serment échangé entre Francesco et l'animal laisse au lecteur l'impression que tous deux se retrouvent soudain seuls au monde, en dépit du public rassemblé autour d'eux :

Et cum extendisset sanctus Franciscus manum pro recipienda fide, lupus etiam levavit pedem anteriorem dextrum et blande¹⁰⁴² posuit super manum sancti Francisci signo quo poterat fidem dando.

[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXIII, 19, p. 80.]

Le geste symbolique de cet échange de serment ne va pas sans évoquer les traditionnelles scènes d'hommage de la société féodale, si présentes dans les romans de chevalerie dont Francesco affectionnait la lecture. Mais pareille attitude reflète également la perception franciscaine de l'animal sauvage : l'on se souvient en effet que saint François « saluti animarum nihil praeferendum esse dicebat¹⁰⁴³ », lui qui voyait dans les animaux rien d'autre que des créatures de Dieu comme autant d'empreintes rassurantes de Sa présence. D'ailleurs, si le saint se plaisait à les côtoyer, c'était avant tout parce qu'il sentait en eux « l'action créatrice à la fois de la beauté et de la puissance de Dieu¹⁰⁴⁴ ». Là se trouve peut-être le sens de l'épisode du Loup du Gubbio, à savoir la réalisation tant espérée, par la médiation de l'animalité, d'une quête du Salut, quelque chose comme un au-delà de la Faute, un espace symbolique de réconciliation de la Création en tant que fraternité.

En effet, l'intérêt de cet *exemplum* ne réside pas simplement dans la morale prêchée par saint François au centre du texte, appelant à la bonne foi des villageois et à leur générosité tolérante ; c'est aussi l'histoire d'une fraternité qui transparaît dans le travail d'une écriture sensible. Ainsi le saint s'adresse-t-il à « Fratre lupe » avec une tendresse qui dépasse ce que l'on a pu observer dans l'hagiographie irlandais. Dès son approche, Francesco semble en effet chercher un contact amical avec un animal sauvage réputé violent :

« Sed, fratre lupe, ego volo inter te et istos facere pacem, ita quod a te ipsi amplius non ledantur, et tibi omnem offensam preteritam dimittentes, nec canes nec homines te amplius persequentur. »

¹⁰⁴² L'on soulignera simplement la connotation de tendresse propre à l'utilisation de ce terme.

¹⁰⁴³ *Legenda Maior*, IX, 4, 4.

¹⁰⁴⁴ MANSELLI R., *Saint François d'Assise...op. cit.*, p. 511.

Mais si l'écriture manifeste une telle tendresse à l'égard du loup, une telle confiance, n'est-ce pas parce que, dans la sphère même de la littérature, les essences communiquent au point que le saint – ou l'homme – et le loup puissent tacitement se reconnaître, pour donner force et vigueur à la visée exemplaire de l'épisode¹⁰⁴⁵ ? Dans l'*exemplum* du loup de Gubbio, tout se passe en effet comme si la scène du serment échangé ouvrait la voie à une possible communication des essences, au gré d'un jeu de présences où semble se réaliser une forme de métamorphose diffuse, comme une libre circulation des natures qui ne serait possible ailleurs que dans le jeu d'une poétique. Rappelons d'ailleurs qu'au moment de la rencontre avec le loup, saint François a reçu les Stigmates sur la Verna dans une expérience au sommet de solitudes sauvages qui fut aussi une expérience de la métamorphose par laquelle Francesco a accueilli en lui une partie de la nature du Christ : pareil phénomène ne devait-il pas suggérer la perméabilité de son corps et de son esprit saint, la possibilité en fait d'accueillir en soi une nature *autre*¹⁰⁴⁶ ?

Dans le prolongement de cette expérience des limites, la scène d'hommage où François prend dans sa main la patte du loup pour s'unir en Dieu avec lui, est relatée de façon à ce que le lecteur puisse pressentir qu'il se passe quelque chose qui, comme sur La Verna, échappe à l'entendement humain :

Sed fratre mi lupe, ex quo ego acquiram tibi talem gratiam, volo quod tu promittas michi quod nunquam aliquod animal ledas vel hominem, nec etiam dampnum aliquod in cunctis rebus inferre presumas. Promittis michi ita? ».

Et lupus signum evidens, inclinato capite, fecit, quod promittebat facere illa que imponebantur a sancto. Et sanctus Franciscus ait : « Fratre lupe, ego volo quod tu des michi fidem, ut possim confidenter credere quod promittis ».

Et cum extendisset sanctus Franciscus manum pro recipienda fide, lupus etiam levavit pedem anteriorem dextrum et blande posuit super manum sancti Francisci signo quo poterat fidem dando.

[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXIII, 17-19, p. 79-80.]

À ce moment-clé de l'*exemplum*, le loup abandonne son habit sauvage pour s'humaniser dans cette forme de métamorphose symbolique qu'est la conversion, bien que son attitude reste très « naturelle » : « lupus gestibus corporis et caude et aurium ac capitis

¹⁰⁴⁵ De plus, les Frères mineurs semblent particulièrement proches de cet univers du sauvage : en effet, ils se sont souvent heurtés à l'incompréhension voire au mépris et au dégoût, subissant au hasard de leurs déambulations les railleries du peuple ou du moins l'indifférence lorsqu'ils demandaient l'aumône, vêtus comme des hommes des bois. De fait, ils ont pu être honnis à l'instar des loups dont, par la grâce de l'écriture, ils se rapprochent peut-être ici.

¹⁰⁴⁶ Rappelons que cette parenté de nature entre la transsubstantiation et la métamorphose avait déjà suscité l'interrogation dans la *Topographia ibernica* de Giraud de Barri.

inclinacione monstrabat illa que sanctus dicebat omnimode acceptare¹⁰⁴⁷ ». En effet, les mouvements de sa queue et de ses oreilles, l'aplatissement du corps que l'on devine derrière l'expression « gestibus corporis », correspondent au langage corporel du loup cherchant à communiquer avec l'un des siens, soit pour susciter le jeu – dans ce cas la queue et les oreilles se dressent d'excitation – soit pour se soumettre à un dominant. En ce cas, l'on imagine aisément le loup de Gubbio s'abaissant au sol, la queue rentrée entre les pattes, la tête remuant avec de légers couinements, les oreilles s'agitant jusqu'à se plaquer en arrière. Dans cette scène rituelle de communion, le loup semble ainsi reconnaître en saint François, lui qui se plaît tant à communiquer avec les bêtes, son chef de meute.

En réponse à l'humanisation du loup, il semble ainsi que le saint succombe à la présence toujours latente du sauvage. En dernière instance, le geste symbolique de la patte glissée dans la paume (« lupus etiam levavit pedem anteriorem dextrum et blande posuit super manum sancti Francisci signo quo poterat fidem dando¹⁰⁴⁸ ») symbolise peut-être une communication voire l'échange des essences humaine et animale, qui n'est toutefois possible que dans le jeu de l'écriture. Ainsi le loup s'humanise-t-il tandis que saint François semble se faire loup, entraînant son « frère » sur le chemin de Dieu : « venias amodo mecum, nil dubitans, ut eamus ad faciendum pacem istam in nomine Domini¹⁰⁴⁹ ».

Tout se passe comme si cette métamorphose en forme de communion scellait le pacte conclu entre Dieu et les hommes, préfigurant ainsi les temps idylliques prophétisés par Isaïe où « habitabit lupus cum agno¹⁰⁵⁰ ». Plus encore, si saint François parvient ici à habiter jusque dans l'âme du loup, l'homme de Dieu semble lui aussi habité par le sauvage, comme il l'est par le Christ depuis qu'il a reçu des Stigmates au cœur des solitudes sauvages.

Finalement, ces quelques réflexions reflètent surtout la façon dont le geste de l'écriture, dans l'univers franciscain comme dans l'hagiographie irlandaise, se fait l'écho d'une expérience particulière de la solitude pensée comme un espace mental de métamorphose spirituelle. Cette solitude existentielle dans laquelle se retranche l'homme pour tenter de progresser vers Dieu le conduit ainsi à rencontrer l'animalité sauvage et la figure du loup en particulier, dans le cadre d'une catabase salvatrice ou purificatrice. Mais la solitude dont témoignent les écrits hagiographiques médiolatins ou sur certains manuscrits irlandais, est aussi bien existentielle que littéraire : celle-ci n'apparaît d'ailleurs qu'en filigrane, dans la

¹⁰⁴⁷ *Actus Beati Francisci et sociorum eius...op. cit.*, XXIII, 14, p. 79.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, XXIII, 19, p. 80.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, XXIII, 19, p. 80.

¹⁰⁵⁰ Isaïe, 11, 6. Edition de la *Vulgate* en ligne sur <http://www.thelatinlibrary.com/bible/isaiah.html#11>.

présence même de l'animalité qui vient régulièrement combler la solitude de l'écriture ou de la lecture, que ce soit dans l'univers colombanien ou sur les pages foisonnantes du *Livre de Kells*.

L'animal devient ainsi un compagnon de la solitude ou la reflète et la signale ; mais dans l'en-deçà des solitudes sauvages, il trouve surtout sa place dans la dynamique d'une quête de la présence. Au cœur de ce jeu des métamorphoses aux frontières du sauvage, l'homme et l'animal, le saint et le loup, communiquent et font présence l'un auprès de l'autre, dans une expérience des limites rappelée, médiatisée ou fantasmée par l'écriture. D'ailleurs, cette solitude corrélée aux figures du sauvage et à celle du loup en particulier est avant tout un matériau poétique d'une grande plasticité, riche d'un potentiel de sens à nul autre pareil. En effet, de sainte Marie l'Égyptienne à saint François d'Assise en passant par les nombreux saints d'origine celtique dont nous avons relu les *Vies*, ces figures de la sainteté ont suscité une abondante production littéraire et artistique. Et si certaines d'entre elles manifestent un lien plus ou moins étroit à l'écriture, tels saint Colomba ou saint François, leur relation particulière à l'animalité sauvage en font des agents à la fois éthiques et esthétiques, l'exemplarité que suscite leur parenté au sauvage étant véhiculée par une véritable poétique. Dans cette perspective, le *Poverello* s'impose même comme un véritable poète, à qui la composition poétique servit à exprimer le sentiment de la présence, présence du monde et de la Création unanime ; présence du sauvage aussi, toujours dans l'ombre de saint François, incarnée dans le Loup de Gubbio ou dans la personnalité même de l'homme de Dieu. En effet, saint François s'impose comme un personnage des limites, perméable à l'altérité, divine ou sauvage, dans son intégrité même. D'ailleurs, moult détails de la vie du *Poverello* nous laissent deviner, dans son existence comme dans sa personnalité, la marque d'un rapport intime au sauvage, l'attirance même pour une animalité diffuse ou enhibée en tant que matériau poétique.

Par ailleurs, chez Marie l'Égyptienne ou chez les ermites irlandais, cette dynamique poétique et théologique passe par la solitude comme véhicule du sauvage ; une solitude presque animale, comprise aussi dans les écrits comme une certaine expression du dépouillement – nudité physique ou éthique monacale du dénuement – dont l'écriture de la solitude serait en fait une modalité particulière. Précisément, le premier geste de saint François pour marquer son entrée dans la vie spirituelle ne fut-il pas celui de se mettre à nu, en public ? Dans cette perspective, ce rapport symbolique à la nudité a-t-il influencé une certaine poétique des nudités¹⁰⁵¹ sauvages ?

¹⁰⁵¹ L'on se permet d'oser ici le pluriel car la nudité se joue probablement à différents niveaux : en effet, à la nudité physique fait aussitôt écho l'idée du dépouillement, un caractère moral qui pourrait avoir pour corrélat une certaine façon d'écrire.

III. L'écriture du dénuement : esthétique des nudités sauvages, épure du discours littéraire

Dans la pensée médiévale, « le dépouillement complet du 'vieil homme' pour revêtir 'l'homme nouveau' est à la base de la mystique chrétienne¹⁰⁵² » ; ce qui revient à dire que la nudité symbolise la renaissance de l'homme chrétien après que celui-ci s'est dépouillé de ses anciennes croyances pour entrer dans la sphère du Christ. Ainsi André Moisan parle-t-il du baptême comme d'« une nudité de soi-même pour le revêtement d'une autre vie », dans une formule qui sonne comme une définition du processus métamorphique. En effet, la nudité indique « le passage dans un nouvel état¹⁰⁵³ », état sauvage de l'animalité revendiquée, état second ou état limite, état intermédiaire de la métamorphose¹⁰⁵⁴ ; mais aussi, en dernière instance, état « final » du chrétien converti par cette autre forme de métamorphose que constitue le baptême, comme le suggère saint Paul dans l'*Epître aux Colossiens* :

9 nolite mentiri invicem expoliantes vos veterem hominem cum actibus eius
10 et induentes novum eum qui renovatur in agnitionem secundum
imaginem eius qui creavit eum.

[*Epistula Pauli ad Colossenses*, 3:9-10.]

Partagé entre révolte, rejet social et aspiration à une vie épurée, entre folie mystique et sauvagerie diffuse, le geste de saint François trouve sa place dans un entre-deux diaphane de la nudité baptismale et du sauvage en soi. Plus encore, ce geste a connu des répercussions dans l'éthique franciscaine de la nudité, dont témoignent les écrits de saint François et de ses épigones au XIII^e siècle à la faveur d'une esthétique de la nudité. Trouvant dans l'imaginaire du sauvage des ressources profondes, celle-ci a par ailleurs infusé dans le discours littéraire sur la métamorphose, jusqu'à trouver dans les récits de loups-garous des XII^e et XIII^e siècles un réceptacle privilégié. Mais surtout, l'on verra que pareille esthétique a pénétré dans l'écriture du sauvage jusqu'à se faire l'écho d'un rapport problématique au langage, en même temps qu'elle est le symptôme d'une poétique issue du sauvage dans la littérature médiévale.

¹⁰⁵² MOISAN A., « L'habit monastique : de la plaisanterie au texte littéraire », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *Senefiance* 47, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 252.

¹⁰⁵³ BURLE E., « Nudité, dépouillement, création : une figure de fous » dans *ibid.*, p. 62.

¹⁰⁵⁴ L'on songe ici à Bisclavret déposant ses vêtements pour prendre l'apparence d'un loup.

A. Saintes nudités, expériences du sauvage : éthique et esthétique du dénuement dans la littérature franciscaine

1. Nudités franciscaines : du vêtement échappé à la métamorphose

En 1206, Francesco se dévêtait en public sur la place d'Assise, en présence de son père et de l'évêque de la ville, afin de refuser l'héritage paternel et manifester son désir de suivre le modèle du Christ. Comme on l'a esquissé précédemment, ce passage obligé des *vitae* de saint François constitue la pierre de touche d'une réflexion sur la nudité sauvage : en effet, cet épisode marque un tournant dans la conversion du *Poverello* autant qu'il interroge la valeur symbolique de la représentation de la nudité dans l'écriture médiévale. Dans son article consacré à la question de la nudité et du vêtement dans les écrits franciscains, Jean Lacroix définit d'ailleurs l'aventure spirituelle de saint François d'Assise comme un itinéraire « du vêtu au nu¹⁰⁵⁵ » dans lequel il identifie plusieurs moments-clés à partir du passé de Francesco : fils d'un riche drapier, celui-ci a en effet revêtu la tenue du chevalier avant de se dépouiller peu à peu, offrant ses vêtements aux pauvres qu'il croisait sur sa route (« vestimenta exuens, aliquando dissuens, aliquando scindens ad largiendum eis, cum prae manibus alia non haberet¹⁰⁵⁶ »).

a) Pratique de la nudité chez saint François d'Assise

C'est donc nu (« totus coram omnibus denudatur¹⁰⁵⁷ ») que Francesco s'expose devant son père afin de lui signifier son désir de s'engager sur la voie de Dieu¹⁰⁵⁸ ; nu, parce que débarrassé de toute vêtue terrestre lors de cette « scène de dénudation symbolique¹⁰⁵⁹ » à Assise, interprétée comme un appel à Dieu et à sa propre conversion. Par ce geste, le saint signifie l'abandon de la vie laïque au profit d'une autre vie :

L'habit ainsi refusé, rejeté, constitue donc la révolte de ce fils de nanti ; et cette scène de dénudation symbolique la conversion recherchée [...], la naissance d'une vocation 'à la pauvreté¹⁰⁶⁰'.

¹⁰⁵⁵ LACROIX J., « L'aventure vestimentaire dans les écrits de saint François d'Assise et de ses disciples et épigones (XIII^e siècle) », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Âge...op. cit.*, p. 218.

¹⁰⁵⁶ *Legenda Maior*, I, 6, 4. Édition en ligne sur <http://www.franciscanos.net/fuentes/legmaior.htm>.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, II, 4, 4.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, II, 4. Cf. VOLUME II, ANNEXE VI : « LA LEGENDE FRANCISCAINE EN IMAGES ».

¹⁰⁵⁹ LACROIX J., « L'aventure vestimentaire dans les écrits de saint François d'Assise et de ses disciples et épigones »...*op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 220.

En effet, cette scène est emblématique où Francesco revient de la caverne où il s'était réfugié pour échapper à son père, courroucé à l'idée qu'il ait pu vendre les draps de sa boutique pour restaurer San Damian. Il revient alors à Assise avec l'apparence d'un homme sauvage, comme si cette *semblance* sauvage signifiait que la métamorphose, en forme de conversion, était déjà en marche. Le récit précise d'ailleurs que Francesco, en passe de devenir un homme nouveau, n'est pas reconnu par les habitants d'Assise et se fait maltraiter par la foule tel un loup rapace, avant d'être « capturé » par son père et jeté au cachot :

Surrexit itaque protinus impiger, festinus et alacer et ad praeliandum pro Domino scutum fidei praeferebat, magna quoque fiducia armis munitus, versus civitatem aggressus est viam et, divino calore succensus, coepit semetipsum segnitiei et ignaviae plurimum incusare. Quo viso, cuncti qui noverant eum, comparantes ultima primis, coeperunt illi miserabiliter exprobare et insanum ac dementem acclamantes, lutum platearum et lapides in ipsum proiciunt.

[THOMAS DE CELANO, *Vita Prima*, chapitre V, 11.]

Francesco se fait huer par les badauds dans une scène qui ne va pas sans rappeler le vacarme de la battue, vacarme martelé par des termes tels que « rumor » ou « sonitus » : « rumor ac plausus huiusmodi de ipso per plateas ac vicos discurreret civitatis, et huc atque illuc illudentium sonitus resultaret » (V, 12). Mais le véritable loup, ce n'est pas tant Francesco que son père, qualifié comme tel par Thomas de Celano :

Qui cum audisset filii sui nomen, et in eo tale negotium a concivibus intorqueri, continuo surgit, non ad liberandum eum, sed potius ad perdendum; nullaque moderatione servata, tamquam lupus ad ovem advolat et torvo ac truci vultu illum respiciens, iniecta manu, inverecunde ac inhoneste satis ad propriam domum pertraxit eum.

[THOMAS DE CELANO, *Vita Prima*, chapitre V, 12.]

En effet, dès lors qu'apparaît Pierre Bernardone, son fils passe aussitôt du statut de loup honni à celui de brebis menacée par le *lupus rapax* incarné dans la figure du père. Pour preuve, la description opérée par Thomas de Celano laisse deviner au lecteur l'esquisse d'une métamorphose physique, comme en atteste le choix d'adjectifs tels que *torvus* (farouche) et *trux* (« sauvage ») qui se redoublent l'un l'autre pour qualifier le visage de ce père devenu fou de rage (« fremens et perstrepens », VI, 13). Précisons d'ailleurs que la comparaison entre saint François et le loup n'a rien de fantaisiste, puisque frère Égide comparait le « vrai religieux » à un loup, comme on en trouve trace dans le chapitre XI des *Dits du bienheureux Egide* :

Frère Égide disait encore que les vrais religieux sont semblables aux loups, car ils sortent rarement au-dehors, si ce n'est pour grande nécessité, mais alors ils s'efforcent de retourner sur-le-champ dans leur retraite, sans beaucoup rester parmi les hommes ni sans les hanter.

Fils d'un loup ravisseur, dans cette scène Francesco semble pour sa part une autre part du loup : celle du sauvage incontrôlable, aussi dérangeant qu'insaisissable. À l'instar de cet animal, le saint se fait molester par des hommes incapables de voir la pureté de sa foi sous son apparence sauvage. Libéré par sa mère, il prend alors la fuite en direction des solitudes sauvages (« ad locum in quo fuerat prius », VI, 13) ; mais c'est sans compter la détermination de son père qui le traque jusqu'à le ramener à Assise où il organise le procès de ce fou de Dieu ensauvagé¹⁰⁶². Mais au moment de comparaître au tribunal de l'évêque, le *Poverello* choisit de renier l'héritage de ce père rapace – dont on rappelle qu'il est drapier – en se débarrassant symboliquement de ses vêtements :

immo nec verba exspectat nec facit, sed continuo, depositis et proiectis omnibus vestimentis, restituit ea patri. Insuper et nec femoralia retinens, totus coram omnibus denudatur.

[THOMAS DE CELANO, *Vita Prima*, chapitre VI, 15.]

b) *La mise à nu comme métamorphose symbolique*

Ainsi l'acte de dénudation fonctionne-t-il comme une métamorphose symbolique, un moyen certes de renier l'héritage paternel, de « tuer le père » pour naître à soi-même dans la foi pleinement vécue. Mais en reniant cet héritage Francesco se prive aussi d'une partie de lui-même, mettant ainsi fin à sa propre existence laïque pour renaître dans une autre vie, sous l'autorité d'une autre figure paternelle. C'est d'ailleurs ce dont témoignent la *Vita Secunda* et la *Legenda Maior* :

dicens ad patrem : « Usque nunc vocavi te patrem in terris, amodo autem secure dicere possum: Pater noster, qui es in caelis »

[*Legenda Maior*, II, 4.]

Relais de Dieu sur terre, l'évêque d'Assise fait alors le geste de couvrir Francesco de son manteau, geste paternel de protection qui signe sa reconnaissance autant qu'elle permet de conjurer la sauvagerie affichée du *Poverello*. À ce titre, l'on peut s'interroger sur la portée de ce mystère attaché au geste de Francesco, dont l'évêque a conscience bien qu'il ne semble guère en saisir toute l'étendue, comme en atteste le discours de pensées signalé par Thomas de Celano dans la *Vita Prima* : « Intellexit aperte divinum esse consilium, et facta viri Dei quae praesentialiter viderat, cognovit mysterium continere » (VI, 15). Mystère du don de soi à

¹⁰⁶¹ Éd. dans *Les Fioretti de saint François*...*op. cit.*

¹⁰⁶² Au Moyen Âge, il était courant de faire comparaître des animaux au tribunal : cf. VARTIER J., *Les procès d'animaux : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Hachette, 1970.

Dieu, de la symbolique baptismale de l'abandon de soi à sa vocation spirituelle en forme de métamorphose symbolique ?

En effet, le baptême chrétien fonctionne comme une métamorphose symbolique au cours de laquelle le croyant se défait de sa vie passée pour entrer dans la sphère de Dieu. Dans cette perspective, le « mystère » de cette scène baptismale semble résider dans son caractère proprement métamorphique. D'ailleurs, le récit qu'en fait Thomas de Celano suit de près le schéma typique des récits de métamorphose et des contes de loups-garous en particulier, où le héros s'abandonne à la nudité sauvage de l'animalité et subit la cruauté des hommes, que son essence humaine ne soit reconnue par un sauveur, sous la *semblance* animale.

Dans la même dynamique, Francesco se met à nu dans un geste qui a tout d'une emmorphose¹⁰⁶³ par la suite conjurée par l'évêque d'Assise : en le couvrant, ce dernier le reconnaît comme homme de Dieu, mais reconnaît aussi qu'il est en train de se passer quelque chose qui dépasse l'entendement humain. Étrangement, c'est exactement le sentiment qu'ont les personnages qui assistent à la démorphose du héros dans les contes de loups-garous, un sentiment de latence comme un silence du monde suspendu à la voix des anges, souvent traduit dans le texte par une ellipse confuse¹⁰⁶⁴.

À ce titre, la nudité de Francesco reste, comme la métamorphose du loup-garou, un état fondamentalement provisoire, couronné par le geste de l'évêque qui vient ensuite lui donner tout son sens en lui apportant une réponse : cette réponse, c'est le manteau épiscopal, avatar du futur habit monacal porté par Francesco. En effet, c'est bien son caractère éphémère qui fait de la nudité du personnage un acte signifiant voire un geste initiatique, comme un passage par l'altérité sauvage vers la vérité de soi. Réveillée par la nudité, la sauvagerie latente du *Poverello* serait-elle le premier élan de sa vie spirituelle, faisant presque de son entrée dans la sphère de Dieu un conte de loup-garou ?

c) *La nudité comme éveil à soi et à une autre vie possible*

Cette scène où François apparaît aux yeux de tous comme un homme sauvage puis se fait maltraiter comme un loup, et au paroxysme de laquelle il se débarrasse de ses vêtements avant d'accepter de se faire couvrir par l'évêque d'Assise, est emblématique de son itinéraire spirituel. Mais en-deçà de la signification baptismale du dépouillement de soi, en-deçà même de ce geste signifiant l'ardent désir de passer d'une vie à une autre, de métamorphoser le

¹⁰⁶³ Les termes d'« emmorphose » et de « démorphose » sont empruntées à Paul Sébillot dans *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*, tome I, Paris, Maisonneuve, 1967, p. 293.

¹⁰⁶⁴ On le verra par exemple dans *Bisclavret*.

jeune nanti en humble serviteur de Dieu, la nudité de saint François est le signe d'une rupture, d'une rébellion, l'expression d'un rejet de la société telle qu'elle s'impose à lui. Sauvage nudité de Francesco, provocatrice, agitatrice des fondements de la civilisation humaine ; nudité d'avant la Faute ou engagée contre elle, nudité sans honte et sans limites, sainte nudité qui marque la volonté d'un réinvestissement de l'Eden et d'une purification du Monde lavé du Pêché originel, le temps d'un scandale. Nudité libre enfin, qui fait ordonner au frère Rufin d'aller prêcher torse nu, autrement dit le cœur à nu, dans une église d'Assise :

Sanctus autem Franciscus dixit : « Quia statim non obedisti mihi, ideo per obedientiam tibi praecipio, quod nudus, solis braciis remanentibus, vadas Assisium. Et intrans ecclesiam aliquam, nudus populo praedicabis. »

[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXXII, 4¹⁰⁶⁵.]

Francesco accompagne d'ailleurs frère Rufin dans cette mission pour prêcher à ses côtés, vêtu de sa seule parole, sans crainte de se voir accusé de folie (« insanire ») par les habitants de la ville :

Et hoc dicto in fervore Spiritus sancti nudavit se tunica, et nudus ivit Assisium, ducens secum fratrem Leonem qui suam et fratris Rufini tunicam districtissime eogitans asportavit.

8. Quem quum Assisienses nudatum cernèrent velut fatuum deridebant, putantes tam eum quam fratrem Rufinum propter poenitentiam insanire [...].

10. Et tunc sanctus Franciscus ascendit in pergiolum et praedicavit tam stupenda de contemptu mundi, de poenitentia sancta, de paupertate voluntaria, de desiderio regni caelestis, de nuditate et opprobriis et sanctissima passione Domini nostri Jesu Christi crucifixi.

[*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, XXXII, 7-10.]

Cette folle nudité, indice d'une foi incontrôlable, s'affiche ainsi en plein cœur de l'église pour se charger

d'un symbolisme plus accusé encore, étant donné que la provocation est passée de l'extérieur (de la place publique) à l'intérieur d'un édifice... consacré¹⁰⁶⁶.

Mais en vérité, elle revêt une signification spirituelle qui va au-delà de la symbolique baptismale : en effet, le passage par la nudité fonctionne comme préalable au revêtement de l'habit de pèlerin à San Damiano puis à celui de l'ordre franciscain ; celui-ci étant d'ailleurs d'un aspect rudimentaire « à la lisière de la nudité¹⁰⁶⁷ », et si grossier¹⁰⁶⁸ qu'il donnait aux premiers frères mineurs l'apparence d'hommes sauvages en raison de sa couleur brunâtre et

¹⁰⁶⁵ *Actus Beati Francisci et sociorum eius...op. cit.*

¹⁰⁶⁶ LACROIX J., « L'aventure vestimentaire dans les écrits de saint François d'Assise et de ses disciples et épigones (XIII^e siècle) »...*op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁶⁸ GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 24 : « Une fois dehors, il [Francesco] jeta ses souliers et son bâton, remplaça sa ceinture par une corde, son manteau par un capuchon de laine tel qu'en portaient les paysans de l'époque. Maintenant, il était chevalier de l'Evangile ».

de sa forme approximative. Mais enfin, la mise à nu de soi ne se trouve-t-elle d'ailleurs pas au fondement même de l'idéologie franciscaine ?

2. Nudités franciscaines : éthique et esthétique du dénuement

a) *Ethique de la nudité, esthétique du sauvage dans la pensée franciscaine*

Au-delà de sa portée initiatique, la nudité franciscaine comme indice de métamorphose spirituelle n'en demeure pas moins la marque d'une certaine marginalité, assumée par le *Poverello* voire revendiquée. En effet, l'expression de la foi va de pair, dans l'esprit de ce dernier, avec un certain goût pour la provocation, que ce soit face à son père, à l'église ou dans les rues d'Assise où se répand sans limite son ardente piété. Dans les écrits franciscains, se dessine ainsi une esthétique du sauvage basée sur le dénuement ; dans les textes, saint François va jusqu'à dénigrer les coutumes culinaires humaines pour préparer la nourriture à l'état brut, ce qui est traditionnellement la marque du sauvage dans l'imaginaire médiéval¹⁰⁶⁹. De ce fait, le goût de Francesco pour les solitudes sauvages, son attirance envers les animaux et son penchant pour toute espèce de dénuement, convergent sans nul doute vers un certain rapport au sauvage converti en matière poétique dans la littérature franciscaine. Les textes témoignent en effet avec précisions du fait, par exemple, que si le *Poverello* ne tolère que des habits grossiers et primitifs, il aime aussi dormir à même la pierre, à l'instar des ours et les loups au fond de leurs tanières :

Nuda humus, ut frequentius, lectus erat lassato corpusculo, et saepius sedens, ligno vel lapide ad caput posito, dormiebat.

[*Legenda Maior*, V, 1, 9.]

D'ailleurs, saint François va même jusqu'à inviter les hommes à imiter l'humilité des animaux sauvages construisant leur terrier ou leur nid, sur le modèle du Sermon sur la Montagne (Matth. 8, 20 ; Luc, 9, 58).

Saepe vero de paupertate sermonem faciens, ingerebat fratribus evangelicum illud : 'Vulpes foveas habent et volucres caeli nidos, Filius autem hominis non habet ubi caput suum reclinet'

[*Legenda Maior*, VII, 2, 3.]

Nourrie du rejet de la société et d'un extrême dépouillement matériel, l'éthique franciscaine du dénuement, cette idéologie de la pauvreté et de l'humilité dont les animaux sauvages constitueraient en fait le paradigme, trouve sa place au sein d'une esthétique

¹⁰⁶⁹ Cf. par exemple le chapitre XIII des *Fioretti*, où saint François tient pour « grand trésor » de se nourrir sans couverts et sans aucune préparation : « C'est précisément cela que je tiens pour un grand trésor, qu'il n'y ait rien de préparé par l'industrie humaine » (éd. dans *Les Fioretti de saint François*...*op. cit.*, p. 71).

littéraire signifiante. Si l'on en croit les textes, saint François semble ainsi avoir défendu l'idée, dans ses actes comme dans sa foi, d'une piété sauvage ou primitive, simple et spontanée, « dénudée » de tout préjugé, immédiate et intuitive.

À l'instar de la vie sauvage, l'âme franciscaine s'impose ainsi comme un « esprit de dépouillement¹⁰⁷⁰ » fondé sur l'imitation du Christ nu comme valeur de référence fondamentale¹⁰⁷¹. De fait, la littérature franciscaine se fait l'écho d'une prédilection pour toute espèce de dénuement, aussi bien du point de vue de la vêtue¹⁰⁷² et du mode de vie que de celui du langage et de la rhétorique. Dans la droite ligne de sa mise à nu sur la place d'Assise, l'idéal de la « *voluntaria et penuriosa paupertas* » tel que l'a qualifié saint Bonaventure dans son *Apologia pauperum*¹⁰⁷³ se trouve au fondement de la pensée franciscaine. En outre, la nudité est elle-même conceptualisée pour distinguer entre « nudité de cœur » ou libération de toute cupidité et « nudité de cœur et de corps » : deux étapes dans la marche vers la perfection évangélique, dont la seconde se trouve elle-même divisée en trois degrés, « du refus de tout superflu » à « l'abdication de la propriété », en passant par « l'abdication de la capacité de posséder en propre¹⁰⁷⁴ ».

b) *Esthétique du dénuement : de la « voluntaria et penuriosa paupertas » au « cum brevitates sermonis » ou l'atticisme franciscain*

Cette éthique de la pauvreté et de l'humilité est essentielle pour comprendre l'âme franciscaine ainsi que le rapport à l'écriture et au langage qui en a découlé ; l'idéologie du dénuement impliquant en effet, dans la littérature comme dans la prédication, « une parole directe et dépouillée de rhétorique¹⁰⁷⁵ », spontanée (« *dicam libere*¹⁰⁷⁶ ») et sincère :

Le parfait franciscain imite le Christ pauvre dans sa vie et, en accord avec cette nudité d'esprit et de corps, il pratique une éloquence de la pauvreté

¹⁰⁷⁰ Selon la formule d'Ivan GOBRY. Cette idée est développée dans *ibid.*, p. 62-67.

¹⁰⁷¹ MOUCHEL C., *Rome franciscaine : essai sur l'histoire de l'éloquence dans l'Ordre des Frères Mineurs au XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001, p. 11.

¹⁰⁷² D'ailleurs, si les Frères mineurs ne tarissent pas d'éloge à propos de « de l'impérieuse nudité qui fait apparaître une grande homogénéité dans le cadre d'une logique qui est celle de l'épuration maximale¹⁰⁷² », leurs écrits se montrent parfois très prolixes à l'égard du nu, alors même que l'habit ne s'y trouve que très rarement mentionné et décrit (cf. LACROIX J., « L'aventure vestimentaire dans les écrits de saint François d'Assise et de ses disciples et épigones (XIII^e siècle) »...*op. cit.*, p. 223). Ainsi, au chapitre VI de la *Vita Prima*, la scène de dénudation de Francesco sur la place d'Assise donne lieu à une description très détaillée, signalant ainsi son caractère déterminant dans l'itinéraire du saint.

¹⁰⁷³ *Opera omnia sancti Bonaventurae*, tome V, (éd. en ligne de 1758), p. 667-668.

¹⁰⁷⁴ Sur ce sujet, cf. le texte de BONAVENTURE : Resp. 3, cap. 1, (p. 402), glosé par Christian MOUCHEL dans *Rome franciscaine ...op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁷⁵ GOBRY I., *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain...op. cit.*, p. 66 : « Saint François et ses fils ont commencé par parler de Dieu sur les places publiques, et aussi à leurs compagnons de travail dans les champs et les vignes ; leur bonhomie et leur accoutrement misérable leur acquirent la confiance du peuple, et c'est au peuple qu'ils restèrent fidèles malgré les sollicitations des grands ».

¹⁰⁷⁶ *Thomas de Celano, Vita secunda*, VII, 12.

dont saint François a révélé les riches significations : analogie sensible du discours (contenu et forme) et de la vie ; réduction à l'unique essentiel ; transposition de la prière ; imitation de l'acte sublime de l'Incarnation ; traces et vestiges de la contemplation extatique dont l'orateur cherche à communiquer le goût sans vouloir l'apaiser¹⁰⁷⁷.

En effet, la rhétorique franciscaine fait partie intégrante du franciscain ; et si saint François a eu à cœur de « faire de sa parole, comme de sa vie, un miroir qui reflète par son humilité le modèle sublime de l'humilité christique¹⁰⁷⁸ », ses épigones ont à sa suite cherché à élaborer une rhétorique capable de

donner à voir cette expérience seconde¹⁰⁷⁹ [...] dans une éloquence qui découvre adéquatement toute la sublime richesse de l'accord premier réalisé par saint François avec le verbe crucifié¹⁰⁸⁰.

Sur la base de cet avilissement du verbe divin incarné par le modèle christique, la parole de saint François, qui se revendique lui-même comme « dépourvu de la science érudite du rhéteur¹⁰⁸¹ » se réclame d'un style « sobre et décharné¹⁰⁸² », mais surtout « dense et laconique, comme foudroyant d'âpre simplicité¹⁰⁸³ ». Toutefois, l'on ne saurait prétendre que Saint François fut le premier à prôner une esthétique de la *brevitas* et de l'*abreviatio*, aux confins de la rhétorique – principe de la parole orale – et de la poétique en tant que système de création artistique¹⁰⁸⁴.

Présences du dénuement dans les théories de l'écriture au Moyen Âge

En effet, ces deux notions figurent en bonne place dans les traités grecs et latins qui ont légué leur savoir aux arts poétiques médiévaux : au début de son *De arte poetica*, Horace conseille au poète « Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum » (v. 23), avant de clamer : « Brevis esse laroro » au v. 25¹⁰⁸⁵. De même, dans son *De Inventione*, Cicéron fait l'éloge de la *brevitas* et d'une expression réduite à l'essentiel (« Paucitas in partitione seruat¹⁰⁸⁶ »). Il revient d'ailleurs sur le caractère de cette notion au chapitre 32 afin de la

¹⁰⁷⁷ MOUCHEL C., *Rome franciscaine ...op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁰⁷⁹ Entendons ici l'expérience du Christ vécue par saint François tout au long de sa vie.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁸⁴ TILLIETTE J.-Y., « Rhétorique et poétique dans la culture des XII^e et XIII^e siècles », dans *Des mots à la parole : une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 25-34.

¹⁰⁸⁵ HORACE, *Art poétique*, dans *Œuvres Complètes II*, éd. et trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1921, p. 262 et 264.

¹⁰⁸⁶ CICÉRON, *De Inventione*, I, 32, éd. bilingue et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 88.

définir plus précisément, ce qui laisse entendre que celle-ci lui semble particulièrement importante¹⁰⁸⁷ :

Quae partitio rerum distributam continet expositionem, haec habere debet: brevitatem, absolutionem, paucitatem. Brevitas est, cum nisi necessarium nullum assumitur verbum. Haec in hoc genere idcirco est utilis, quod rebus ipsis et partibus causae, non verbis neque extraneis ornamentis animus auditoris tenendus est.

[CICERON, *De Inventione*, I, XX, 32 p. 88.]

D’ailleurs, loin de n’être qu’une facilité de langage à rattacher au style simple, la *brevitas* se présente d’après lui comme un idéal difficile à atteindre, ainsi qu’il le précise d’emblée au chapitre XX du Livre I :

Ac multos imitatio brevitatis decipit, ut, cum se breves putent esse, longissimi sint ; cum dent operam, ut res multas brevi dicant, non ut omnino paucas res dicant et non plures, quam necesse sit.

[CICERON, *De Inventione*, I, XX, 28 p. 84.]

La *Rhétorique à Herennius*¹⁰⁸⁸ met d’ailleurs l’accent sur cette difficulté de réaliser la synthèse de la *brevitas* et fait l’éloge de cette notion qu’il considère comme l’une des trois qualités de la narration¹⁰⁸⁹ (« primum laudabimus scriptoris commoditatem atque brevitatem, quod tantum scripserit quod necesse fuerit¹⁰⁹⁰ ») ; ce qui n’empêche pas l’auteur de mettre en garde le poète en garde contre le piège d’un style sec et sans vigueur :

Qui non possunt in ilia facetissima verborum adtenuatione commode versari veniunt ad aridum et exsanguis genus orationis, quod non alienum est exile nominari

[*De ratione dicendi ad C. Herennium*, IV, 16, p. 145.]

La *brevitas* se trouve précisément décrite et théorisée dans la suite du livre IV, le texte mettant l’accent sur l’importance de réduire le discours à l’essentiel, ce que saint François d’Assise reprendra à son tour, comme de nombreux auteurs des XII^e et XIII^e siècles : « Brevitas est res ipsis tantummodo verbis necessariis expedita¹⁰⁹¹ », explique l’auteur avant de développer en ces termes :

Habet paucis comprehensa brevitatis multarum rerum expeditionem. Quare adhibenda saepe est, cum aut res non egent longae orationis aut tempus non sinet commorari.

¹⁰⁸⁷ Cf. aussi *ibid.*, I, XX, 29 p. 85 : « Hic erit considerandum, ne quid perturbate, ne quid contorte dicatur, ne quam in aliam rem transeat, ne ab ultimo repetatur, ne ad extremum prodeatur, ne quid, quod ad rem pertineat, praetereatur; et omnino, quae praecepta de brevitate sunt, hoc quoque in genere sunt conservanda. Nam saepe res parum est intellecta longitudine magis quam obscuritate narrationis ».

¹⁰⁸⁸ Traditionnellement attribuée à Cicéron bien que le traité soit anonyme.

¹⁰⁸⁹ *De ratione dicendi ad C. Herennium*, I, 14, éd. bilingue et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 13 : « Tres res convenit habere narrationem : ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit ; quae quoniam fieri oportere scimus, quemadmodum faciamus cognoscendum est ».

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, II, 14, p. 44.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, IV, 68, p. 224.

Dans son adaptation en langue romane de la rhétorique cicéronienne, Brunetto Latini a d'ailleurs insisté sur cette importance de la *brevitas* : il lui a même consacré un chapitre dans son *Livre dou Trésor*, cette encyclopédie totale dont le troisième livre est consacré à la rhétorique. Avant même « l'entendable » (chapitre XLIV) et le « voirsamblable » (chapitre XLV), la *brevitas* s'impose au chapitre XLIII comme la première qualité du récit, conformément aux prescriptions d'origine et de Cicéron¹⁰⁹².

Mais comment la *brevitas* se manifeste-t-elle dans l'écriture ? Si Geoffroy de Vinsauf ne s'y attarde pas autant que sur les procédés de l'*amplificatio*, il consacre toutefois neuf vers du livre III de sa *Poetria Nova*¹⁰⁹³ (vers 1208-1213) aux procédés de l'*abreviatio*, dont découle toute esthétique du dénuement et de la brièveté. L'auteur dénombre ainsi sept procédés liés à l'*abreviatio* : l'*emphasis* ou allusion (v. 694), l'*articulus* ou zeugma (v. 695), l'ablatif absolu (v. 696), le refus de la répétition (v. 697), l'ellipse (v. 698), l'asyndète (v. 698-699) et la complexité syntaxique (v. 700-701)¹⁰⁹⁴. Par ailleurs, la définition de la litote (*deminutio*), en tant que figure par laquelle « deminuitur et adtenuatur oratione¹⁰⁹⁵ », semble s'inscrire dans la même perspective d'atténuation de la parole et de sa réduction à l'essentiel ; l'essentiel pouvant, de cette façon, tout aussi bien procéder du régime de l'allusion.

De l'allusion à l'ellipse et de la litote au non-dit, la *brevitas*, l'*abreviatio* et la *deminutio* fondent une poétique dépouillée, une poétique du silence et de l'ellipse, foudroyante de *senefiance*. Ainsi incarnerait-elle une forme aggravée voire un point d'aboutissement extrême de la brièveté en tant que réduction signifiante à l'essentiel, telle qu'elle est théorisée dans les traités de rhétorique et les arts poétiques. Sans aller jusqu'à se confondre avec le Neutre tels que l'ont théorisés Blanchot et Barthes¹⁰⁹⁶, ni même à incarner strictement une forme de « degré zéro de l'écriture¹⁰⁹⁷ », cette poétique du dénuement s'inscrit dans un contexte où, selon l'idéologie franciscaine, toute expression est pensée en fonction du

¹⁰⁹² BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Tresor...op. cit.*, p. 353-354.

¹⁰⁹³ Éd. FARAL E. dans *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, v. 690-764 p. 218-221.

¹⁰⁹⁴ Pour plus de précisions, cf. TILLIETTE J.-Y., *Des mots à la parole...op. cit.*, p. 112-115.

¹⁰⁹⁵ *De ratione dicendi ad C. Herennium...op. cit.*, IV, 49, p. 194.

¹⁰⁹⁶ Cf. BARTHES R., *Le neutre : notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éd. du Seuil, 2002 ; cf. aussi BLANCHOT M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁰⁹⁷ BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1972. Roland Barthes évoque ici une « écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage », un « style de l'absence » (p. 59-60). Mais ce n'est pas ainsi que nous percevons le style dépouillé de l'écriture hagiographique ou de la parole franciscaine ; et ce en dépit du fait dans la perspective de théoriser une poétique du sauvage, l'idée d'une écriture « libérée » a quelque chose de séduisant.

verbe divin. Dans cette esthétique de la *brevitas* s'impose davantage, dans l'écriture médiévale, comme le résultat d'un double héritage, à la fois païenne¹⁰⁹⁸ et biblique¹⁰⁹⁹.

Mais surtout, le texte biblique prône lui-même, comme saint François à sa suite, une éthique de la modération des paroles. Le *Livre de l'Ecclésiaste*, qui a beaucoup influencé la pensée médiévale, commence ainsi sur l'idée selon laquelle il y a un temps pour parler et un temps pour se taire (« tempus tacendi et tempus loquendi », 3:7), avant de mettre en garde contre l'abondance de paroles : « in multis sermonibus invenitur stultitia » (*Ec.*, 5:2). L'*Ancien* comme le *Nouveau Testament* insistent d'ailleurs régulièrement sur l'importance de mesurer sa parole, notamment dans le Psaume 140 où se déploie l'image célèbre du garde placé devant la bouche (« pone Domine custodiam ori meo et ostium circumstantiae labiis meis », 104:3), ainsi que dans le Psaume 105 où il est rappelé que Moïse fut puni pour ses mauvaises paroles (« distinxit in labiis suis », 105:33). L'on retrouve d'ailleurs cette idée dans les *Proverbes*, où il est dit à l'inverse que « mens iusti meditatur oboedientiam os impiorum redundat malis » (15:28), mais aussi que « qui moderatur sermones suos doctus et prudens est » (17:27). Cette éthique de la modération va d'ailleurs jusqu'à valoriser le caractère exemplaire du silence : sur la base du conseil donné par Isaïe d'écouter plus que de parler¹¹⁰⁰, dans son *Epître* Jacques prône l'idée que « Sit autem omnis homo velox ad audiendum : tardus autem ad loquendum » (*Ja.*, 2:19). Plus encore, les silences de Jésus sont régulièrement mis en avant dans les Évangiles, par exemple lorsque Pilate l'interroge après son arrestation :

Pilatus autem rursus interrogavit eum dicens: 'Non respondes quidquam?
Vide in quantis te accusant.'
5 Iesus autem amplius nihil respondit, ita ut miraretur Pilatus.

¹⁰⁹⁸ Si sa *Rhétorique* n'était pas connue au Moyen Âge, ARISTOTE a lui aussi prôné la modération dans son traité : cf. ARISTOTE, *Rhétorique : livres I, II, et III*, XXVI, 403a, éd. et trad. M. Dufour, Paris, Gallimard, 2007, p. 214 : « il faut viser à la modération, sinon le mal est plus grand que de s'exprimer à l'aventure ; dans le second cas, on n'atteint pas le bien ; mais dans le premier, on atteint le mal ». Remarquons également l'étroite correspondance, qui perdurera chez Cicéron puis chez ses traducteurs au Moyen Âge, entre éthique et rhétorique, la bonne éloquence étant pensée comme une voie d'accès privilégiée vers une bonne pensée, une éthique.

¹⁰⁹⁹ En effet, l'écriture de la Bible repose également sur un style simple et dépouillé, qui servira d'ailleurs de modèle au PSEUDO-LONGIN dans sa théorisation du Sublime par opposition au « style sublime ». Au chapitre VII de son *Libellus de sublimitate*, le PSEUDO-LONGIN cite en effet la *Genèse*, alors que lui-même était païen. Le travail de Longin nous servira par ailleurs de support de réflexion au cours de cette étude, notamment au sujet de la *brevitas* et de la possibilité d'un sublime du sauvage dans l'expression poétique (cf. *infra*, « Deuxième Partie », p. 265-266 et « Troisième Partie » p. 344-346). Dans cette perspective, nous prendrons comme base de lecture la traduction de Nicolas BOILEAU, tout en veillant à ne pas superposer les propos développés dans le *Traité du Sublime* et l'esthétique développée dans la poésie médiévale. En effet, le *Traité du sublime* n'avait pas encore été redécouvert au Moyen Âge, et le texte de Boileau est évidemment tardif par rapport à la période qui nous occupe. Les détours opérés à ce sujet seront donc prudents et ne vaudront pas pour des comparaisons explicites mais comme simple matière à une réflexion en synchronie.

¹¹⁰⁰ *Es.*, 50:4 : « Dominus dedit mihi linguam eruditam ut sciam sustentare eum qui lassus est verbo erigit mane mane erigit mihi aurem ut audiam quasi magistrum ».

Par ailleurs, lorsqu'on lui présente une femme adultère afin qu'il la juge, Jésus prend le temps de réfléchir avant de parler, dans une scène tout à fait emblématique :

6 Haec autem dicebant temptantes eum ut possent accusare eum. Iesus autem inclinans se deorsum digito scribebat in terra.

7 Cum autem perseverarent interrogantes eum, erexit se et dixit eis: 'Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.'

8 Et iterum se inclinans scribebat in terra.

[Vulgate de SAINT JEROME DE STRIDON, *Évangile selon saint Jean*, 8:6.]

Si la parole de Jésus est ici réduite *a minima*, le geste de l'écriture fonctionne comme un abaissement de la parole. Le verbe *erigere*, lié ici à l'acte de parole, n'apparaît qu'une seule fois, cerné par le verbe *inclinare* qui revient quant à lui deux fois en l'espace de trois versets ; celui-ci se trouve par contre associé à une forme d'abaissement de la parole orale dans le silence d'une écriture mystérieuse, mais surtout avilie parce qu'inscrite dans le sol. Cette scène met ainsi en lumière une idée fondamentale à la fois pour la logique du Nouveau Testament et pour la rhétorique franciscaine qui s'en inspire : l'avalissement du verbe divin, incarné dans la chair pour être sacrifié au nom du salut.

Du verbe humilié à l'atticisme franciscain

En effet, l'idéologie et l'éloquence franciscaines s'inscrivent précisément dans cette perspective d'abaissement du verbe, à partir de laquelle se fonde le sens du dénuement dans la parole de saint François. À ce titre, le recours même à la langue italienne, langue « vulgaire », dans le *Cantico della Creature* semble correspondre à l'idéal d'une expression humble et naturelle, autant qu'il signale un rapport au monde fondé sur une humble et sincère admiration pour tout ce qui est autre, y compris le monde sauvage.

Les choix poétiques et rhétoriques de saint François ont en effet une forte valeur éthique. Ils sont le fruit de choix mûrement réfléchis, ainsi qu'on le voit dans de nombreux textes où se trouve évoquée la façon dont saint François concevait l'usage de l'éloquence¹¹⁰². Celui-ci s'improvise d'ailleurs paradoxalement maître de rhétorique dans le chapitre 9 de la

¹¹⁰¹ Cf. aussi *Mt.*, 26:62-63 : « Et surgens princeps sacerdotum ait illi: 'Nihil respondes? Quid isti adversum te testificantur?'. Iesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi : 'Adiuro te per Deum vivum, ut dicas nobis, si tu es Christus Filius Dei'.

¹¹⁰² Signalons entre autres le chapitre 21 de la *Règle* de 1221, le chapitre 9 de la *Règle* de 1223, la *Legenda Maior* de SAINT BONAVENTURE (chapitres 3, 2 et 3, 10 ; 4, 3 et 4, 5 ; 8, 2 ; 9, 4 ; 11, 1 ; 12, 1-2 et 7-8). Cf. aussi la *Vita Prima* de THOMAS DE CELANO (23, 33, 36 et 72), la *Vita Secunda* du même auteur (163-164 et 172), la *Légende des trois Compagnons* (25-26, 36-37, 54-55), ainsi que le chapitre 30 des *Fioretti*.

Règle de 1223, afin de recommander à ses disciples de prêcher sur le mode de la prière, c'est-à-dire « cum brevitate sermonis » :

Moneo quoque et exhortor eosdem fratres, ut in praedicatione, quam faciunt, sint examinata et casta eorum eloquia (*Ps.* 11:7 ; 17:31), ad utilitatem et aedificationem populi, annuntiando eis vitia et virtutes, poenam et gloriam **cum brevitate sermonis; quia verbum abbreviatum fecit Dominus super terram** (*Rom.* 9 :28).

[FRANCESCO DI ASSISI, *Regula Bullata*, IX (1223¹¹⁰³).]

Dans ce chapitre, saint François institue une rhétorique du dénuement caractérisée par la brièveté, entendue comme

rhétorique de la densité grave et véhémence, symbole d'une ascèse du langage par laquelle l'orateur se garde de l'abondance ornée et de l'ampleur suave qu'il identifie avec l'éloquence païenne¹¹⁰⁴.

Ce choix s'inscrit d'ailleurs dans une optique rituelle « en consonance avec la théophanie du *verbum abbreviatum* », mais transposée dans le discours au moyen du dispositif rhétorique de l'*abbreviatio*, cette « mise en forme concentrée¹¹⁰⁵ » qui permet d'arriver à une « densité expressive en retranchant pour ne laisser que l'essentiel¹¹⁰⁶ ». La description de l'*abbreviatio* livrée par Pascale Bourgain permet d'ailleurs d'attirer l'attention sur un aspect subtil de la rhétorique de saint François, notamment lorsqu'elle évoque une densité expressive qui serait

celle de l'épure, une forme minimale d'une telle pureté essentielle qu'elle semble à qui l'entend définitive¹¹⁰⁷.

Cette nudité virginale du discours épuré, du verbe avili mais point amoindri, se trouve ainsi dévoilée par la grâce d'une éloquence qui, en vérité, n'a rien de minimaliste. En effet, la *brevitas* de l'éloquence franciscaine est toute en densité, alliant à cet « extraordinaire effort de concentration¹¹⁰⁸ » un « style ardent¹¹⁰⁹ » qui frappe et emporte l'auditoire ; et ce dut fait que dans sa concentration même, il est criant de sincérité et de ferveur.

De nombreux témoignages de cette rhétorique pénétrante dans sa simplicité nous sont parvenus. Quoique réécrits et donc « de seconde main », ils sont du moins des indices intéressants de la façon dont les épigones de saint François ont reçu sa parole et l'ont perçue.

¹¹⁰³ Éd. en ligne sur <http://www.franciscanos.net/escritos/regulae.htm>.

¹¹⁰⁴ MOUCHEL C., *Rome franciscaine ...op. cit.*, p. 29.

¹¹⁰⁵ BOURGAIN P., « Formes et figures de l'esthétique poétique au XII^e siècle », dans *Rhétorique et poétique au Moyen Âge*, actes des colloques de l'Institut de France (3 mai et 11 décembre 2001), Association « Rencontres médiévales européennes », dir. A. Michel, Turnhout, Brepols, 2002, p. 116.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁰⁸ MOUCHEL C., *Rome franciscaine ...op. cit.*, p. 25.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

De même, ils témoignent des divers aspects de cette rhétorique dont la littérature garde le souvenir. Dans ces bribes de discours rejouées par le jeu de l'écriture, le travail de la formule et de la répétition dans les discours de saint François s'avère probant, comme dans le huitième des *Fioretti* où le saint homme décrit la joie parfaite à frère Léon en scandant « Ô frère Léon » tout au long d'un discours chantant où se trouvent répétés deux refrains essentiels : « écris que là n'est point la joie parfaite¹¹¹⁰ », puis écris que là est la joie parfaite¹¹¹¹ », dans la seconde partie du chapitre. Autre exemple frappant, en ce qu'il traduit aussi l'expression d'un rapport très intime à la nature sauvage, les adieux de saint François à La Verna sont un hymne à la montagne autant qu'un cri d'amour aux portes de la mort : « Adieu, adieu, adieu », répète alors saint François, saluant ses frères les uns après les autres avant de s'adresser aux montagnes et aux animaux qui la peuplent :

Adieu, montagne ; adieu, adieu, mont Alverne ; adieu, mont des Anges ; adieu, toi qui m'est si cher ! Adieu, mon très cher frère faucon : je te remercie de la sollicitude que tu m'as témoignée [...]. Adieu, rocher ; adieu, adieu, adieu, rocher qui m'as reçu dans ton sein, alors que le démon restait là dépité.

[*Fioretti*, chapitre additionnel XX, p. 380.]

Cette éloquence simple et brève, basée sur la répétition et l'expression réduite *a minima*, fonctionne surtout de par la ferveur très intime qui fait toute sa singularité. En effet, le sermon est pensé par saint François comme une prière formulée à l'attention de tous, un « morceau détaché¹¹¹² » de la relation intime qui lie le saint à Dieu¹¹¹³. Cette conception d'une éloquence de la nudité, qui est en même temps éloquence de l'intimité dévoilée, est d'ailleurs illustrée par la scène où saint François et frère Léon prêchent nus à Assise et font à ce titre l'éloge de la nudité :

10 Et tunc s. Franciscus nudus ascendit in pergulum et pre-dicavit tam stupenda de contemptu mundi, de penitentia sancta, de paupertate voluntaria, de desiderio celestis regni, de nuditate et opprobriis et sanctissima passione Ihesu Cristi crucifixi,

11 quod cuncti mares et mulieres, qui ibi convenerant in maxima copia, ceperunt altissime flere; et incredibili devotione et compunctione misericordiam Altissimi ad sidera clamabant, ita quod quasi omnes in novum mentis stuporem conversi sunt.

12 Et fuit in illa die in Assisio tantus planctus in populo assistente, quod nunquam in illa civitate de passione D.n. Ihesu Cristi fuit similis planctus auditus.

¹¹¹⁰ Éd. dans *Les Fioretti de saint François*...*op. cit.*, p. 59.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 60. Précisons que ce chapitre est aussi un témoignage de la méfiance de saint François envers l'écriture : ici en position de prophète, à l'instar de Merlin, il laisse à son compagnon le soin de consigner ses paroles.

¹¹¹² MOUCHEL C., *Rome franciscaine*...*op. cit.*, p. 30.

¹¹¹³ Dans *La cloche et la lyre*...*op. cit.*, p. 188, Jean-Marie FRITZ livre à ce propos des réflexions très intéressantes sur la part du mental et du vocal dans la prière.

13 Et sic edificato populo et Cristi ovibus consolatis et vocibus altissimis benedicto nomine D.n. Ihesu Cristi, s. Franciscus fecit reindui fr. Rufinum et se simul cum ipso reinduit.

14 Et sic reinduti tunicis, glorificando et laudando Deum quod semetipsos vicerant et oves Domini hedificaverant, et quam contempndus est mundus ostenderant, ad locum Portiuncule redierunt.

[*Actus beati Francisci et sociorum eius*, XXXIV.]

Cet exemple reflète tout à la fois le rapport étroit entre une éthique de la nudité et une rhétorique du dénuement : le texte des *Actus* n'utilise discours narrativisé, ce discours condensateur d'une parole déjà laconique. Celle-ci se fonde ainsi dans une véritable esthétique du dénuement qui est aussi, paradoxalement, une esthétique de la surenchère liée à la nudité : en effet, les deux prédicateurs parlent en s'affichant dans leur dénuement revendiqué. Pourtant, le résultat de ce travail de dénuement a un effet fulgurant sur le public, comme en atteste la description de cet « edificato populo », pénétré par la parole du saint (« Cristi ovibus consolatis et vocibus altissimis benedicto nomine D.n. Ihesu Cristi, s. Franciscus fecit »).

La foudroyante efficacité de cette esthétique de la nudité serait ainsi due à son caractère profondément intime, elle-même découlant d'une conception de la prédication comme prolongement ou dévoilement de la prière, éloquence intime et silencieuse soudain donnée en spectacle. Mais si

le rapport de brièveté entre prière et sermon découle du désir de préserver ce discours pour soi entre la grande âme du pénitent et son interlocuteur divin, la densité de cet échange sans témoin¹¹¹⁴,

la parole effilée et immédiate du saint ne devrait-elle pas trouver un point d'aboutissement possible dans le silence, silence de la prière et de l'épiphanie, indicible quoique partagée, incommunicable et pourtant jaillissant ?

Lorsque l'on reprend le texte de Thomas de Celano décrivant la scène de dénudation à Assise, l'on se rend compte qu'à ce moment-là, saint François se dévêt sans mot dire (« immo nec verba exspectat nec facit¹¹¹⁵ »), déposant son éloquence en même temps que ses vêtements. Ainsi le silence accompagne-t-il un geste par lequel apparaît tacitement l'inspiration sauvage de Francesco autant que sa foi exultée. Silence sublime de la grâce, silence sublime au sens où Boileau, dans sa traduction du *Traité du Sublime* attribué à Longin, entendait ce terme comme l'expression de « quelque chose de divin¹¹¹⁶ » exprimé de façon

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹¹⁵ THOMAS DE CELANO, *Vita Prima*, chapitre VI, 15.

¹¹¹⁶ C'est en ces termes que BOILEAU s'exprime dans sa Préface à la traduction du texte de Longin. Cf. PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Boileau, éd. F. Goyet, Paris, Librairie Générale française (coll. « Bibliothèque classique »), 1995, « Préface », p. 71. Éd. de référence. Signalons l'éd. du texte original en grec ancien dans PSEUDO-LONGIN, *Libellus de sublimitate*, éd. D.A. Russell, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1968.

simple et épurée. En effet, si Boileau considérera au XVII^e siècle que « le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles¹¹¹⁷ », Longin a lui-même pris l'exemple du silence d'Ajax aux Enfers pour définir le Sublime par opposition au « style sublime » :

Que si on demande comme il s'y faut prendre ; j'ai déjà écrit ailleurs que cette élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme : et c'est pourquoi nous admirons quelquefois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point, à cause de cette grandeur de courage que nous voyons. Par exemple le silence d'Ajax aux Enfers, dans l'Odyssée. Car ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire.

[Nicolas BOILEAU, *Traité du Sublime de Longin*, VII, 9, 2 p. 84.]

De même, le silence de Francesco sur la place d'Assise semble incarner cette « image de la grandeur d'âme », en l'occurrence, la Foi. De même, cet idéal du *verbum abbreviatum* qu'il vantera en 1223 ne peut que faire écho, chez le lecteur moderne, au Sublime tel que le pensait Longin :

La marque infaillible du Sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure, et ne s'efface qu'avec peine.

[Nicolas BOILEAU, *Traité du Sublime de Longin*, chapitre V, 7, 3 p. 81-82.]

En effet, la parole de saint François était reconnue pour ravir les âmes et emporter instantanément l'adhésion du fait de son caractère intime et immédiat, de sa simplicité foudroyante, de sa gravité tout empreinte d'une allégresse communicative. Ainsi, par la voie de la *brevitas* et du silence, la rhétorique franciscaine s'impose au public dans une forme de brutalité sauvage – incarnée dans le silence – qui est aussi le révélateur de son caractère proprement sublime¹¹¹⁸.

Certes, saint François n'a jamais versé dans la *flammentia uerba* de saint Bonaventure, lequel a œuvré pour sa part à « transposer » l'expérience extatique du maître dans une rhétorique de la magnificence¹¹¹⁹. Celle-ci se manifeste d'ailleurs dans un asianisme revendiqué au nom de son impuissance à vivre, en tant qu'esprit spéculatif, l'expérience

¹¹¹⁷ PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Boileau...*op. cit.*, « Préface », p. 70.

¹¹¹⁸ Si l'absence de langage constitue un sème aussi important que celui de la nudité dans la définition du sauvage, le Frère Rufin que Francesco envoya prêcher nu à Assise était connu pour sa faible loquacité, un trait de caractère sur lequel insiste d'ailleurs beaucoup le texte des *Actus* : « Yalde rarissime loquebatur, nec insuper verbi disseminandi erat praeditus gratia, nam loquendi audaciam non habebat » (*Actus Beati Francisci et sociorum eius...op. cit.*, XXXII, 1).

¹¹¹⁹ MOUCHEL C., *Rome franciscaine...op. cit.*, p. 41.

contemplative du saint¹¹²⁰. Toutefois, saint François s'est parfois laissé aller à quelque asianisme diffus pour retrouver ponctuellement la place de l'orateur classique, en particulier dans ses prêches aux animaux ou dans ses poèmes célébrant la Création : dans le *Cantico della Creature*, hymne à la nature et à l'ensemble du vivant, tout comme dans le « Sermon aux oiseaux » ou face au loup de Gubbio, saint François se laisse ainsi aller à « une forme ornée et polie, au goût du fini et d'une souriante suavité¹¹²¹ » ; tout se passe donc comme si, dans le face-à-face avec l'animal, la parole se libérait. Dans le quinzième des *Fioretti*, où il prêche aux hirondelles, ce n'est ainsi plus le saint qui s'abandonne au silence mais les oiseaux, qui se taisent dans un pieux respect pour la parole consacrée du saint orateur, parole emportée qui ravit puis se déploie jusqu'à parvenir aux oreilles des hommes :

Et saint François se mit à prêcher, et ordonna d'abord aux hirondelles qui chantaient de garder le silence jusqu'à ce qu'il eût prêché. Et là il prêcha avec tant de ferveur que tous les hommes et les femmes de ce village voulaient par dévotion le suivre et abandonner leur village ;

[*Fioretti* XVI, p. 80.]

Le discours rhétorique se débride, s'emporte dans l'allégresse, comme contaminée par l'exubérance du monde sauvage et de son langage dérégulé, imprévisible, tantôt secret, tantôt foisonnant, souvent surprenant. C'est d'ailleurs par sa parole enivrée d'amour pour le vivant que saint François apprivoise le loup de Gubbio, dans un chapitre où le discours direct du saint occupe une place à nulle autre pareille : dans le *Fioretti* XXI, saint François prend la parole cinq fois d'affilée pour s'adresser tantôt au loup, tantôt aux habitants, mais surtout à l'animal sauvage vers lequel son discours semble toujours converger. De même, au chapitre suivant, saint François apprivoise les tourterelles grâce au miel d'un discours dont l'emphase laisse à penser que face aux animaux, le saint homme se laisse aller à sa parole inspirée, levant ainsi toutes les barrières de la *brevitas* dans une douce admonestation qui donne à la matière héritée de la Genèse une résonance nouvelle et détonante :

O mes sœurs les tourterelles, simples, innocentes et chastes, pourquoi vous laissez-vous prendre ? Je veux maintenant vous arracher à la mort et vous faire des nids, pour que vous fructifiez et que vous vous multipliez selon le commandement de votre Créateur.

[*Fioretti* XXII p. 99.]

Entre silences sublimes et *flammentia verba*, paroles épurées ou libérées, atticisme et asianisme, la rhétorique franciscaine s'impose certes comme une rhétorique du dénuement,

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 47 : « Ce qui est donné à l'élite des contemplatifs [...], le théologien prétend le conquérir en faisant assaut de désir et de travail méthodique ; en répondant à l'intensité par l'abondance, à la prégnance par la multiplicité ».

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 61.

mais un dénuement qui s'exprime aussi au moyen d'une expression puissante. En effet, il trouve sa résolution dans un rapport étroit et constant « entre un asianisme extérieur et un atticisme intérieur¹¹²² » ; voire, chez saint François, entre un asianisme intérieur et un atticisme extérieur¹¹²³. Ainsi se trouve révélé dans toute sa complexité et ses nuances, à la fois l'esthétique franciscaine du dénuement dans la relation unissant Francesco aux animaux sauvages.

Grâce à ces quelques réflexions sur une esthétique du dénuement, qui forcent à repenser l'importance de la quantité et de la qualité de la parole médiévale, l'on se rend compte que la quête particulière d'une poétique du sauvage – dont participe cette esthétique de la nudité – dans l'écriture médiévale permet aussi de soulever des questions essentielles liées à l'univers mental au Moyen Âge. En effet, cet équilibre fragile du « bien dire » se veut aussi le reflet, dans la situation discursive particulière de la parole prédicative, de l'une des préoccupations fondamentales de l'écriture et de la pensée médiévales, à savoir l'équilibre entre parole et silence. Fragile équilibre sur lequel le loup passe comme sur un fil, et auquel la question du sauvage nous ramène toujours.

Au-delà de la rhétorique franciscaine, cette tension entre parole et silence, trop dire ou trop peu dire, parole malheureuse ou empêchée, se trouve également au cœur des enjeux esthétiques des contes de loups-garous. Certes, l'on a déjà remarqué plusieurs analogies entre l'itinéraire spirituel de saint François d'Assise et les processus liés à la métamorphose. Mais ces récits, et plus précisément les formes brèves qui les évoquent, constituent une illustration intéressante de cette poétique du dénuement : en effet, ils reposent tout autant sur une mise en scène de la nudité sauvage que sur une poétique qui trouve sa source dans une esthétique de la *brevitas*, de l'atténuation d'une réalité tabou – la métamorphose – qui tourne au jeu des silences et des paroles empêchées. En outre, ces récits sont aussi un témoignage des tensions à l'œuvre dans pareille esthétique, basée certes sur l'*abbreviatio* et l'ellipse, mais dont les procédés même génèrent surtout une indéniable puissance évocatrice. Sous cet éclairage, une relecture attentive de ce corpus nous permettra donc peut-être de confirmer l'importance de cette esthétique du dénuement dans la génération d'une poétique du sauvage au sein de la littérature médiévale.

¹¹²² *Ibid.*, p. 63.

¹¹²³ C'est ici que l'on retrouve le Neutre tel que Roland Barthes l'a théorisé dans son cours au Collège de France : le Neutre est ainsi pensé comme une « éthique minimaliste » visant à « harmoniser le maximum d'intensité intérieure [...] et le minimum extérieur » (cf. BARTHES R., *Le neutre...op. cit.*, p. 249). L'on notera par ailleurs que dans son travail de définition, Blanchot a dit pour sa part du Neutre qu'il était « la sauvagerie même » (BLANCHOT M., *L'Entretien infini...op. cit.*, p. 111).

B. Les récits de loups-garous : la nudité sauvage comme vecteur d'une esthétique du dénuement ?

Dans cette perspective, il s'agira avant tout de déterminer la place de la nudité dans les contes de loups-garous, comme nous l'avons fait dans le cadre de l'éthique franciscaine ; après quoi nous pourrions tenter de savoir si la présence de la nudité dans le corpus des récits de loups-garous débouche là aussi sur une poétique de la nudité et du dépouillement. Si oui, ouvre-t-elle de nouvelles perspectives herméneutiques et esthétiques par rapport à l'écriture franciscaine ?

1. La place de la nudité dans les récits de loups-garous

Les contes de loups-garous illustrent bien l'idée selon laquelle la métamorphose en loup consiste avant tout en une mise à nu, laquelle s'inscrit de fait dans une dynamique de la perte¹¹²⁴. Aussi le loup-garou doit-il faire le geste de se dévêtir pour s'abandonner ensuite à la vie lupine, comme c'est le cas dans les lais de *Bisclavret* (« Mes dras i met suz le buissun », v. 95) et de *Mélion* : ce dernier se dévêt d'ailleurs de façon méthodique, en se faisant aider par son écuyer pour retirer ses chausses¹¹²⁵ avant de se dénuder (« Ses dras osta, nus est remez », v. 177), pour ne garder que son manteau¹¹²⁶. Le geste de se dévêtir fonctionne ainsi comme prélude à la trahison de l'épouse, comme si le personnage devenait soudain plus vulnérable. Mais son ensauvagement est amorcé dès le début du lai, lorsque Méliion se retrouve exilé en forêt après s'être attiré le courroux des femmes de la Cour en clamant qu'il n'aimera jamais une femme « que nul autre home eüst amé / ne que de nul eüst parlé » (v. 19-22). Par contre, dans le cas de *Bisclavret*, la perte définitive des vêtements est seulement vécue comme une douloureuse trahison, puisque c'est à eux que s'en prend son épouse lorsque, prise de panique, elle cherche à se débarrasser de son mari : « pur sa despueille l'enveia. Issi fu Bisclavret traiz » (v. 124-125).

¹¹²⁴ Alain LABBE suggère d'ailleurs que la forêt et « ses gouffres d'ombre ne sont refuge qu'au prix d'une perte » dans « Le vêtement déchiré et l'ensauvagement par la forêt dans quelques textes médiévaux », *Le nu et le vêtu au Moyen Âge...op. cit.*, p. 203.

¹¹²⁵ V. 173-175 : « Il apela son escuier / si se comanmande a deschaucier. Cil vint avant, sel descaucha » : le verbe est ainsi répété deux fois de suite à la rime.

¹¹²⁶ Ce qui ne va pas sans rappeler que Francesco demeurait lui aussi nu sous un manteau après avoir reçu la protection de l'évêque d'Assise.

Certes, le langage et les vêtements fonctionnent comme deux marqueurs fondamentaux de l'identité humaine, mais c'est précisément de ces deux attributs dont se départent les loups-garous dans le temps de la métamorphose : « l'alternance du nu et du vêtu conditionne celle de l'identité humaine et de l'altérité zoomorphe¹¹²⁷ », remarque à ce titre Alain Labbé, avant de souligner que, dans le cas de Bisclavret,

l'ensevelissement de la vêtue est une véritable *depositio* symbolique où s'écrit le consentement à la préalable mort d'une part de soi, nécessaire pour en rejoindre l'autre, à la fois indissociable et incompatible¹¹²⁸.

En effet, la perte des vêtements symbolise l'oubli de soi dans les contes de loups-garous, qu'il soit volontaire comme pour Mélion, ou qu'il soit le fruit d'une malédiction doublée d'une trahison comme dans *Bisclavret*, *Arthur et Gorlagon* et *Guillaume de Palerne*. Dans tous les cas, le geste par lequel le personnage dépose son apparence humaine pour s'en remettre à cette nudité sauvage symbolise l'abandon de soi à un autre soi-même. En cela même, le passage par la nudité métamorphique permet d'amorcer le mouvement de découverte d'un autre en soi, d'une altérité intime comme une ontologie insoupçonnée¹¹²⁹.

D'ailleurs, l'imaginaire médiéval distingue la mise en scène de la nudité féminine de celle de la nudité masculine ; car si « le nu masculin sert d'épreuve initiatique au social¹¹³⁰ », la femme nue est toujours sexuellement – mal – connotée : ainsi, dans *Arthur et Gorlagon*, la nudité représentée n'est pas tant celle du garou que de sa femme, qui s'adonne à son plaisir adultère dans une scène assez grivoise du chapitre 15, sous les yeux effarés de son beau-frère métamorphosé en loup. La nudité de Gorlagon revêt par contre un sens spirituel plus marqué, puisqu'il se rend toujours à jeun dans le jardin où se trouve la tige capable de le transformer en loup. Ce dépouillement semble ainsi receler quelque dimension sacrée, d'autant plus qu'il rappelle ainsi la signification baptismale attachée à la nudité de Francesco comme à celle de Bisclavret, qui dépose ses vêtements dans une « viez chapele » (v. 91), probablement sous un

¹¹²⁷ LABBE A., « Le vêtement déchiré et l'ensauvagement par la forêt dans quelques textes médiévaux », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Âge...op. cit.*, p. 204.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 206.

¹¹²⁹ L'on se rappelle que certains loups-garous se reconstruisent dans la forêt matricielle au niveau affectif, retrouvant là des liens familiaux perdus dans leur vie humaine : sous l'apparence du loup, animal sociable par excellence, ces personnages mal intégrés à la vie de cour, tel Mélion rejeté par les dames, sauront au contraire s'attacher l'amitié des animaux.

¹¹³⁰ REGNIER-BOHLER D., « Le corps mis à nu : perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Âge », dans *Le Moyen Âge maintenant. Europe* 654, octobre 1983, p. 59 (art. p. 51-62).

ancien baptistère¹¹³¹ décrit comme une « pierre cruese e lee » (v. 93), « dedenz cavee » (v. 94).

À l'autre extrémité de l'expérience métamorphique, la nudité de la louve d'Ossory mentionnée par Giraud de Barri dans la *Topographia Hibernica* n'est mentionnée qu'au moment de sa démorphose, dont la symbolique n'est d'ailleurs pas à rattacher au baptême mais à l'extrême-onction : à ce titre, le dévoilement du corps féminin sous la pelisse de louve décide finalement le prêtre à accorder le viatique à une femme-louve « ergo rite potius quam recte peractis¹¹³² ».

Et ut omnem abstergeret dubietatem, pede quasi pro manu fungens, pellem totam a capite lupae retrahens, usque ad umbilicum replevit ; et statim expressa forma vetulae cujusdam apparuit. Quo viso, tandem sacerdos obnixae postulantem quam ratione compulsus, communicavit. Et statim pellis, a lupo retracta, priori se forma coaptavit.

[*Topographia Hibernica*, II, XIX, p. 203-203.]

De même, dans *Guillaume de Palerne*, la nudité du loup-garou n'est mentionnée qu'au moment de sa démorphose (« mais tos fu nus », v. 7754). Celle-ci se déroule d'ailleurs dans l'intimité du bain, ce qui renforce la dimension baptismale sinon sacramentaire attachée à ces deux moments-clés que sont l'énmorphose et la démorphose du personnage ; deux moments où celui-ci passe par la nudité en « passant » de l'état humain à l'état animal, et vice versa.

En effet, la nudité comme la métamorphose n'ont de sens que dans leur caractère éphémère : ces deux états fonctionnent ainsi comme passage ou temps intermédiaire, comme carrefour à la croisée des natures, où se cristallise une identité nouvelle et où la conscience de soi acquiert une dimension inédite. De la mort au monde à la découverte de soi dans l'altérité, transition essentielle vers la redécouverte du monde et de la nature humaine, la nudité métamorphique requiert donc une signification initiatique dont le réceptacle n'est autre que l'état sauvage.

a) *Symbolique initiatique de la nudité sauvage : du ba tèm e à l'extrême-onction*

Corollaire de la métamorphose, le passage par la nudité sauvage enclenche une dynamique initiatique, chargée d'une forte symbolique spirituelle. La dénudation fonctionne en effet comme un prélude à la métamorphose, un geste fondateur sans lequel l'expérience sauvage ne saurait être possible. Avant toute chose, le passage par la nudité sauvage s'impose

¹¹³¹ Pour plus de précisions, cf. GROS G., « Où l'on devient Bisclavret : étude sur le site de la métamorphose », dans *Miscellanea Mediaevalia : Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, H. Champion, 1998, tome I, p. 573-83.

¹¹³² GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hibernica*, II, 19, p. 103.

comme un moment baptismal : en effet, Bisclavret se dévêt près d'une chapelle et Gorlagon jeûne avant de se rendre dans le jardin secret de la métamorphose, tandis que dans le cas d'Alphonse et de la louve d'Ossory, la démorphose fonctionne soit comme un baptême soit comme une extrême-onction.

Mais plus généralement, le schéma des contes de loups-garous comporte une dimension clairement initiatique en ce qu'il consiste en une dynamique de désintégration et de réintégration, racontant toujours la même histoire d'une mort au monde et d'une renaissance à soi, l'histoire d'une vie nouvelle couronnée par une épiphanie. L'on remarquera d'ailleurs à ce titre que cette dynamique fonctionne aussi bien pour les vrais loups-garous que pour les « faux loups-garous » tels que saint Ronan : en effet, si une étrange intimité lie ce saint irlandais à la race lupine, celui-ci se trouve accusé de lycanthropie dans sa *Vita* par la Keban, cette femme jalouse de l'amitié qui lie le saint à son mari. Pour répandre la rumeur selon laquelle Ronan serait un loup-garou (« per totam vulgavit provinciam virum sanctum per interlunia transformari in lupum¹¹³³ ») celle-ci exploite l'ambiguïté du rapport qu'entretient Ronan avec les loups ; elle joue notamment sur cette *fascinatio* qu'il exerce sur eux¹¹³⁴ en vertu de laquelle, à l'instar des sorciers et des meneurs de loups, le saint parvient d'un simple regard à se faire obéir des prédateurs : « Si ipse raptorem considerare posset, statim raptor urgente sancti viri imperio raptum quod invaserat amittebat¹¹³⁵ ». Face au caractère équivoque d'un tel prodige, le doute s'empare alors du peuple des fidèles qui se répandait précédemment en louanges à propos du saint homme :

Quae vox dira idiotas in dubium sollicitavit et saevae mulieris ad credendum dictis paene persuasit. Alii vero, quorum mens senior erat, mulieris insaniam compecebant et ipsius dicta unanimiter abdicabant¹¹³⁶.

[*Vita Ronani*, chapitre 4, p. 442.]

À partir de là, le destin de ce dernier semble vaciller, au rythme des doutes des uns et des certitudes des autres. Ronan est arrêté et soumis à une épreuve ordalique au cours de laquelle il est livré non pas à des loups mais à des chiens féroces qui l'épargnent par miracle.

¹¹³³ *Vita Ronani*, chapitre 4, p. 442. Nous avons choisi de remanier la traduction, à partir de celle de Dom François PLAINE : « Elle répandit dans toute la région la rumeur selon laquelle c'était Ronan qui se changeait en loup pendant les lunaisons ».

¹¹³⁴ MILIN G., « la *Vita Ronani* et les contes de loup-garou aux XII^e et XIII^e siècles », dans *Le Moyen Âge*, tome 97, 1991, p. 267 : « cette croyance au pouvoir fascinateur des sorciers est une croyance populaire, hétérodoxe ; il est assez singulier de la trouver ici sous la plume d'un clerc qui l'attribue, sans s'en inquiéter, au saint dont il raconte la vie ».

¹¹³⁵ *Vita Ronani*, chapitre 4, p. 442 : « S'il pouvait fixer du regard le ravisseur, il lui suffisait de lui en donner l'ordre pour que le loup lâchât aussitôt la proie sur laquelle il s'était jeté » (trad. remaniée).

¹¹³⁶ « Une telle accusation jeta le doute parmi les ignorants, et certains furent convaincus par les propos cruels de cette femme. Mais ceux qui étaient plus sagaces condamnèrent d'une seule voix sa folie et n'accordèrent aucune foi à ses propos » (trad. remaniée).

Après avoir subi les pires humiliations, là où les vrais loups-garous régresseraient dans l'animalité, le saint homme est finalement lavé de toute accusation de lycanthropie, au cours d'une scène consacrée où le retour en grâce du personnage sonnerait presque comme le spectacle de sa démorphose :

Et universi qui aderant, videntes quae facta fuerant, Deum voce magna collaudabant et glorificabant, qui voluntatem timentium se faciunt et deprecationes eorum exaudit.

[*Vita Ronani*, chapitre VIII p. 449.]

Pour Ronan retiré dans une forêt de Cornouailles comme pour les « vrais » loups-garous, l'initiation à la vérité de soi passe par la perte de tout ce qui n'est pas soi, de tout ce qui n'est pas au fond de soi ; à commencer par les vêtements qui signifient par métonymie la vie dans le monde et tout espèce de rapport aux autres. Se débarrasser des vêtements revient ainsi à s'affranchir du regard des autres pour s'abandonner à l'autre en soi-même, à cette altérité intime qui constitue la part d'ombre, sauvage, qui demeure enfouie en chaque homme. Au plus profond des solitudes sauvages, le héros rencontre son moi profond, le plus intime et le plus méconnu ; c'est là qu'il se retrouve, dans une intimité absolue que le lecteur ne pénètre même pas dans *Bisclavret* ou dans *Mélion*. À ce titre, le geste de se dévêtir pour se faire loup s'impose comme un corrélat essentiel de la solitude et de la forêt matricielle ; l'abandon de soi dans le monde sylvestre, la solitude et la nudité s'imposent ainsi comme les trois conditions de l'existence sauvage du loup-garou.

b) *Nudité sauvage, nudité féconde : nudité finale ou matricielle ?*

Symbole d'une quête initiatique fondée sur l'abandon de soi à la vie sauvage, la nudité du loup-garou n'en a pas moins un caractère bestial pour certains de nos héros, notamment Mélion et Gorlagon qui se laissent aller à leur condition sauvage avec beaucoup de naturel. Tous deux délaissent sans peine le langage des hommes pour celui des loups, et font l'expérience de l'agressivité et de la puissance des prédateurs, adoptant aussi les mœurs de la vie en meute jusqu'à se reproduire avec des louves. Mais cette bestialité n'est pas une fin en soi, car la nudité sauvage n'est pas tant lubrique que féconde : par exemple, Gorlagon a de sa louve deux louveteaux dont la perte l'afflige autant que s'il s'agissait de ses propres enfants. Qu'elle soit voluptueuse ou purement baptismale, comme dans *Bisclavret* ou la *Topographia Hibernica*¹¹³⁷, l'abandon de soi à la nudité sauvage revêt une dimension matricielle : en effet,

¹¹³⁷ À moins qu'elle ne s'épanouisse aux confins de ces deux *senefiances* dans *Guillaume de Palerne*, où la démorphose au bain donne lieu à une scène on ne peut plus délicatement voluptueuse : seul avec sa marâtre dans l'intimité de la chambre, « Molt maine li leus grant joie / De ce que la dame li fait » (v. 7746-7747), avant de

elle amorce un mouvement de naissance à soi, rejoignant ainsi la symbolique de la matrice sylvestre dans cette poétique du sauvage. Ainsi la nudité sauvage de l'homme rendu dans le corps d'un loup s'apparente-t-elle à la nudité de l'enfant plongé dans sa solitude primitive. Coincé pour une période déterminée – 10 jours – dans cette poche de vie qu'est la forme lupine, Sinfjötli se renforce dans la *Völsunga Saga*, jusqu'à naître homme. De même, la louve d'Ossory parvient à rester en vie tant qu'elle reste sous sa peau de loup, dans le creux d'un arbre ; une fois relevée sa pelisse et révélé son visage humain, elle meurt, après avoir reçu les derniers sacrements.

Toutefois, à l'instar de la vie gestationnelle, l'existence sauvage dans l'enveloppe lupine n'est constructive que dans son caractère fugace. Au contraire, le fait de rester trop longtemps dans le liquide amniotique, comme sous la peau d'un loup, pourrait s'avérer dangereux : c'est ce dont peuvent se rendre compte les loups-garous qui, après avoir été trop loin dans la vie sauvage, se retrouvent directement menacés par la huée au loup. À ce moment critique de l'expérience sauvage, il est temps de se rappeler à son humanité et de la revendiquer, pour amorcer la réconciliation avec la société des hommes : ainsi Bisclavret, Mélion et surtout Gorlagon, cernés par les chiens et les veneurs comme de vulgaires gibiers, mettent-ils tout en œuvre pour attirer l'attention du roi-sauveur sur leur humanité cachée, lors de cette rencontre providentielle au cœur de la forêt :

Ex ipso [lupus] vultu regem esse coniciens, dumo exiliuit, ceruice demissa ad eius vestigia cucurrit, suisque pedibus dextrum ipsius pedem amplexus, suppliciter deosculaturus acsi gemitibus quibus valebat veniam petens [...]. Rex autem mire motus, eum diutius contemplatus, nilque in eo feritatis aduertens sed potius similem indulgentiam supplicanti, miratus suis omnibus interdixit ne quis ei quicquam auderet inferre discriminis, quiddam in illo humani sensus seprehendisse contestans ;

[*Arthur et Gorlagon*, chapitre XII p. 42.]

Cette scène essentielle marque la fin de la gestation sauvage du héros, qui dépose là sa lupinité (« nilque in eo feritatis ») et s'apprête à sortir de cette double enveloppe sauvage que constituent la pelisse du loup et la forêt matricielle. Après avoir rétabli le contact avec la communauté humaine en la personne du roi, le loup-garou quitte la forêt à ses côtés avant de quitter son apparence lupine, au terme d'un long processus de réintégration :

Lupus vero manum se volentis erigere sentiens mox se saltu sustulit, ac super sonipedis collum ante regem letabundus consedit. Rex autem reuocato exercitu domum iter conuertit.

[*Arthur et Gorlagon*, chapitre XII p. 42.]

s'exhiber dans sa quasi nudité devant les demoiselles de la cour, Mélior et Florence, cette dernière ne cachant que très mal son émotion (« Florence, qui s'ert traite arriere, / S'esmerveilleoit de grant manière [...] / Por vergoigne ses iex repont / Sos son mantel, mais la roïne / Voit son afaire et son couvine ; », v. 7893-7898).

Dans cette quête initiatique et ontologique corrélée à l'expérience de la métamorphose, il semble aussi nécessaire de passer par la nudité sauvage – entendons, la pelisse du loup – que d'en sortir, de se livrer à ce rapport fusionnel au double sauvage aussi bien que de l'exorciser. Avatar de la métamorphose, la nudité qui lui est corrélée, qu'elle soit réelle ou symbolique¹¹³⁸ n'est qu'un état transitoire : celui-ci permet certes de faire le vide en soi grâce au basculement dans cet en-deçà de la vie humaine que constitue la lycanthropie, afin de renaître par la suite. Cette dynamique matricielle, qu'elle soit purement utérine ou qu'elle se charge d'une symbolique baptismale plus ou moins forte, se trouve ainsi consacrée ou conjurée dans la relation qui se noue entre le loup et son roi-sauveur, souvent secondé par deux hypostases ou « herméneutes¹¹³⁹ » ; des hommes de confiance (Yder et Gauvain dans *Mélion*, le baron dans *Bisclavret*) qui sont aussi des médiateurs entre le roi providentiel et le loup-garou, capables de comprendre ce dernier et de se faire l'écho raisonnable de ses désirs et de ses craintes.

c) *Se mettre à nu pour s'offrir à l'autre : un cheminement vers l'amour chrétien*

Dans cette perspective, la dynamique amorcée vers la démorphose du personnage garoué ne doit sa force motrice qu'au déploiement d'une remarquable énergie affective. Comme on l'a vu dans la scène de rencontre entre Gorlagon et le roi – qui n'est autre que son frère –, le loup-garou ne revient à son humanité grâce à l'amour qu'il reçoit de son sauveur. Seul capable de guérir la blessure amoureuse infligée par la femme traîtresse, laquelle a causé la mise à nu physique et affective du personnage, cet amour permet une lente réintégration qui, loin de se limiter à l'instant de la démorphose, constitue un long et fragile processus au cours duquel le loup sauvage n'est jamais à l'abri de réapparaître¹¹⁴⁰. Soulignons d'ailleurs que dans *Bisclavret*, l'affection presque « maternelle » que témoigne le roi-sauveur à l'égard du loup-garou, et qui éclate dans la scène de démorphose (« Li reis le curut embracier ; / Plus de cent feiz l'acole e baise », v. 300-301), accompagne son retour à l'humanité. À l'inverse, c'est par le biais d'une relation fraternelle que le loup-garou retrouve la voie de son humanité dans *Arthur et Gorlagon* et *Guillaume de Palerne* ; une relation grâce à laquelle le jeune Guillaume est lié au loup par une étonnante fraternité, fraternité consacrée par les liens du mariage puisqu'à la fin du roman, Alphonse épouse la sœur de Guillaume, Florence.

¹¹³⁸ On pense au jeûne de Gorlagon, au dépouillement de l'ermite Ronan, aussi bien qu'au travail sur la peau dans la *Topographia Hibernica*.

¹¹³⁹ JAMES-RAOUL D., *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, H. Champion, 1997, p. 88-90.

¹¹⁴⁰ C'est d'ailleurs le cas dans tous les récits de loups-garous, où l'apparition de la femme traîtresse à la cour déclenche l'agressivité incontrôlée du gentil loup, lequel qui travaille pourtant à canaliser le sauvage en lui.

Ainsi la nudité sauvage se voit-elle consacrée autant que conjurée par la découverte de l'amour, qui marque la fin de la quête ontologique du loup-garou : ainsi, dans la *Vita Ronani*, lorsque s'évanouissent les soupçons de lycanthropie, le personnage se trouve comme « rhabillé » de son aura chrétienne. Le récit s'achève alors sur une morale de la *caritas*, toujours dans une double optique à la fois baptismale et matricielle. En dernière instance, les contes de loups-garous visent en effet à la célébration ou à la mise en scène de l'amour chrétien, la figure du roi-sauveur fonctionnant comme un avatar de Dieu.

Cette idée selon laquelle le passage par la nudité sauvage dans les contes de loup-garou recèle une dimension toute aussi spirituelle que dans la littérature franciscaine, se trouve par ailleurs confirmée par la lecture la *Topographia Hibernica* de Giraud de Barri, où le récit d'une rencontre entre un prêtre et un loup-garou tourne au questionnement théologique sur les sacrements et sur la transsubstantiation¹¹⁴¹. Dans *Bisclavret*, la lycanthropie fonctionne comme une expérience baptismale autant qu'elle s'inscrit dans une perspective adamique : ce lai qui relate la mise à nu rituelle d'un personnage ensauvagé nous conte aussi, selon Jacques Ribard, l'histoire de l'homme depuis les temps d'avant la Faute, rejetés un hors-texte, jusqu'à la « grande scène de la Tentation dont la femme-Eve, instrument du Malin, sera l'instigatrice¹¹⁴² » ; celle-ci pervertit ainsi tout espoir d'amour jusqu'à ce que le héros ne rencontre son roi-sauveur pour ressusciter en tant que chrétien¹¹⁴³ et, de ce fait, en revêtir le vêtement.

D'ailleurs, si la chapelle dans laquelle Bisclavret dépose ses vêtements est en ruines, elle n'en demeure pas moins la trace d'une présence divine aux côtés du héros, conférant à la nudité sauvage son caractère mystique. Le baptême incarné dans le geste de dénudation s'impose ainsi comme la clé d'une métamorphose spirituelle. Après l'échec de l'amour conjugal, l'expérience sauvage permet au héros d'accéder à une forme d'amour épurée auprès du roi-sauveur. Tendus vers cet idéal, Bisclavret et le roi éprouvent d'ailleurs le sentiment d'une réciprocité¹¹⁴⁴ : c'est ce que montre l'agencement des vers mettant en parallèle, à la

¹¹⁴¹ Notons par ailleurs que dans *Melion*, le regroupement des loups autour du personnage éponyme, qui a abandonné ses vêtements humains pour adopter les mœurs du loup, recèle aussi un sens très fort, notamment lorsque tous s'allongent dans le Bois Rond : « el bois reont / li XI. leus colchié s'i sont » (v. 291-292). Scène ultime avant le sacrifice de la meute au matin, ce passage revêt un caractère spirituel, le lieu choisi pour ce repos symbolique étant un « tertre les la marine » (v. 284), situé dans une forêt d'Irlande. Les dix loups – dont le nombre symbolise l'achèvement et le retour à l'unité – meurent alors pour que Mélior trouve son propre accomplissement. Mais cette initiation spirituelle passe par la douleur de la perte, le héros devant accepter la mort de ses « frères ».

¹¹⁴² RIBARD J., « Le *Bisclavret*, une figure de l'homme ? »...*op. cit.*, p. 297.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 303.

¹¹⁴⁴ Sur la base de la relation unissant le vassal à son suzerain, que scelle la scène d'hommage.

rime, « querre merci » au v. 146 et « merci crie » au v. 154, comme pour faire résonner à l'unisson les voix de Bisclavret et du Roi.

Dans cette dynamique où l'abandon à la nudité sauvage recèle donc un caractère proprement baptismal, la métamorphose fonctionne donc comme une voie d'accès à l'amour chrétien. De surcroît, l'amour de Dieu se trouve consacré par la réunion providentielle d'un personnage en quête d'amour et d'une figure providentielle, seule capable de lire entre les lignes de l'expérience sauvage. Dans ce schéma, l'on retrouve l'histoire de Francesco se mettant à nu devant son père pour demander à Dieu de n'être plus que sa seule figure paternelle. Reconnu par ou pour l'amour de Dieu, saint François se dénude en effet pour perdre un père, riche drapier et s'abandonner au dépouillement le plus extrême avant d'être aussitôt récupéré par l'évêque d'Assise, cet avatar de Dieu comparable aux figures souveraines des contes de loups-garous. Tout comme le roi-sauveur rend au *garulf* ses vêtements, l'évêque ne couvre-t-il pas le jeune Francesco de son manteau ? Ce passage-éclair par la nudité sauvage, revendiquée le temps d'un scandale, recèle effectivement une forte dimension initiatique ; plus encore, celle-ci se révèle comparable à la symbolique des récits de loups-garous dans lesquels, à la perte momentanée de toute identité répond l'espoir d'une autre vie possible où la perte et le regain de soi se jouent au fil des mots.

Ainsi la nudité sauvage permet-elle au héros garoué de faire le vide pour mieux se charger d'une pleine conscience de soi et du monde, mais aussi d'un amour inébranlable. Mais à l'instar de la métamorphose dont elle constitue le fondement ou le corollaire, la nudité du loup-garou n'a de sens que dans son caractère éphémère, éthéré voire elliptique ; ce qui nous amène à nous demander si le laconisme ne se trouve pas à l'origine d'une esthétique particulière dans les contes de loups-garous. Censée conjurer l'expérience de la nudité sauvage comme on se couvre d'un manteau épiscopal, l'épiphanie de la métamorphose se démarque en effet par son caractère proprement elliptique, comme s'il demeurait toujours un peu de cette nudité sauvage du loup-garou dans le récit ; l'empreinte peut-être d'une esthétique de l'ellipse voire du dénuement, portant la marque du loup.

2. Esthétique du silence et de l'ellipse : de la nudité sauvage au dénuement langagier dans les contes de loups-garous

Dans cette perspective, le geste de l'écriture mime le dénuement ontologique du loup-garou en se jouant d'une certaine idée de la brièveté, mais encore et surtout des silences et des ellipses, se dépouillant parfois au risque de se perdre.

a) *L'esthétique de l'ellipse dans les contes de loups-garous : vers une poétique du silence et du dénuement ?*

L'usage habile de l'ellipse que fait Marie de France dans le *Lai de Bisclavret* a souvent été remarquée¹¹⁴⁵, du fait qu'elle s'impose immédiatement après que la métamorphose du héros a pris un caractère définitif, du fait de la trahison de l'épouse. L'ellipse temporelle (« Issi remest un an entier », v. 135) qui fait suite aux vaines recherches menées pour retrouver le chevalier disparu mime ainsi l'évanouissement du personnage dans la nature sauvage, le basculement dans un ailleurs où le langage humain n'a plus de prise : « Asez fu quis e demandez : / mes n'en porent mie trover, / si lur estut laissier ester. » (v. 130-132). À ce titre, l'ellipse semble fonctionner comme le mode de réalisation du loup-garou dans l'en-deçà du texte, sa présence fugace étant ainsi suggérée, tout en continuant d'échapper à la saisie verbale ; ainsi la diégèse respecte-t-elle la sauvagerie impénétrable du personnage.

Hormis dans la *Vita Ronani* où la lycanthropie n'est jamais avérée et dans *Arthur et Gorlagon*, où la démorphose du loup-garou se déroule en public, ce type de scène qui constitue pourtant l'apothéose du récit, a lieu dans la plus stricte intimité : comme on l'é déjà souligné, elle se déroule le plus souvent dans une chambre du roi, qui constitue aussi bien un espace matriciel qu'un espace de résonance¹¹⁴⁶ :

En une chambre l'en menrés,
Tot seul a seul priveement,
Que il n'ait honte de la gent'.
[*Mélion*, v. 540-542.]

Ce lieu est en réalité un entre-deux à mi-chemin entre la matrice sauvage et la sphère courtoise, un lieu de transition pour le personnage en pleine transformation. À ce moment du texte, la nudité du loup-garou prend tout son sens, ce sur quoi le narrateur de *Guillaume de Palerne* insiste d'ailleurs de façon redondante : « Cil voit son samblant et son cors / Qui tous sans dras et nus estoit », v. 7758-7759. Mais cette mise en valeur de la nudité, peut-être un résidu tenace de la sauvagerie du personnage, va de pair avec un travail du non-dit, une esthétique de l'intimité préservée. Dans *Bisclavret* par exemple, la porte de la chambre se referme sur le lecteur qui n'est pas convié à assister à la scène de démorphose (« e tuz les hus sur lui ferma », v. 294) et doit donc se contenter des propos du *sages huem*, conseiller du roi :

Cist nel fereit pur nule rien,
Que devant vus ses dras reveste

¹¹⁴⁵ Précisons d'ailleurs que la forme du lai, forme brève par excellence, se prête particulièrement à une réflexion sur l'esthétique de la *brevitas* et du dénuement, telle que l'a rêvée saint François d'Assise.

¹¹⁴⁶ Cf. *infra.*, « Deuxième Partie », p. 180.

Ne mut la semblance de beste.
[*Bisclavret*, v. 284-286.]

Dans la scène de retrouvailles entre le roi et son loup-garou, redevenu chevalier, la nudité conjurée du personnage fait écho dans la permanence d'un remarquable silence : alors que les voix de la cour n'ont cessé de gloser ses moindres faits et gestes de Bisclavret depuis qu'il y a fait son entrée, aucune trace de discours ne vient commenter l'étape la plus importante de sa réintégration, à savoir sa démorphose. D'ailleurs, dans l'espace intime de la démorphose, le roi lui-même semble avoir fait sien ce « langage des signes » que Bisclavret utilisait sous sa forme de loup pour lui signifier son allégeance ; un langage averbal, fait de gestes d'amour qui se passent de mots, comme en témoigne le recours à des verbes tels que *embracier*, *acoler* ou *baisier* (v. 300 à 301).

Ce triomphe de l'ellipse dans le corps du texte signale aussi, de ce fait, celui de l'intimité sur la communauté, du mystère sur la raison et du silence sur toute forme de bavardage. Dans l'apothéose du récit, dans le geste d'une poétique, il se passe en effet quelque chose qui dépasse l'entendement humain, quelque chose comme une abolition des frontières entre le sauvage et le civilisé, l'altérité et l'intimité, la parole des autres et le silence en soi. Ainsi la nudité du loup-garou s'impose-t-elle comme un corrélat essentiel de la mise en place d'une poétique du silence dans le texte : mais n'est-ce pas là, précisément, la raison d'être de la présence du loup dans ces récits, lui qui a le pouvoir le couper la parole ?

b) *Poétique du silence, esthétique du sauvage : du travail de la voix aux silences du garulf*

Silence de la bête fauve ne devant son salut qu'à sa discrétion fondamentale¹¹⁴⁷, mutisme du loup-garou coupé de toute espèce de communication verbale, l'absence de langage constitue effectivement un marqueur essentiel du sauvage du loup en tant que défaut de sociabilité¹¹⁴⁸. En effet, la plupart de nos *garulfs* perdent l'usage de la parole au moment de leur métamorphose ; mais ils n'en perdent pas pour autant l'usage de la raison, hormis dans la *Völsunga Saga*, où les deux personnages, qui ne sont pas à proprement parler des loups-

¹¹⁴⁷ On pense alors au loup des Bestiaires qui est tout aussi capable de frapper de mutisme l'homme rencontré au détour d'un chemin, que de s'infliger des blessures proches de l'automutilation lorsqu'il commet la faute de faire du bruit en marchant sur une branche.

¹¹⁴⁸ Rappelons que l'homme sauvage, ce personnage à la croisée des mondes, est-il reconnaissable par sa pilosité autant que par ses difficultés à s'exprimer : « Incapable de parler, il fuit les hommes », note Patricia DICKASON dans « L'homme sauvage »...*op. cit.*, p. 84. Cf. aussi DEL DUCA P., « L'homme sauvage dans la littérature médiévale » ...*op. cit.*, p. 67 : l'homme « représente l'être inculte, la brute, celui qui a régressé au rang de bête », et se caractérise avant tout par « une perte ou une absence de facultés propres à l'être humain », en priorité « la raison, l'usage de la parole, le pouvoir de connaître ou de se représenter Dieu ».

garous, « prirent manières et voix de loups¹¹⁴⁹ » : prendre la voix du loup, adopter son langage et le comprendre, n'est-ce pas franchir le dernier palier de la sauvagerie, tout comme, à l'inverse, récupérer sa voix d'homme constitue pour le loup-garou la dernière étape de sa réintégration ? Dans *Mélion*, le lien de causalité entre le retour du héros à son humanité et la récupération du langage est d'ailleurs précisé par une coordination explicite au v. 550 : « lors devint hom e si parla ».

Ainsi les contes de loups-garous présentent-ils l'intérêt de mettre en texte le rapport privilégié unissant les êtres ayant le don de métamorphose « à la parole ou au silence¹¹⁵⁰ » ; et ce à travers le récit d'un parcours identitaire suivi par le *garulf* pour combler le silence de sa condition et retrouver la voix comme signe de sa condition humaine. Michel Poizat a d'ailleurs vu dans la figure du loup-garou une « représentation [...] mythique de la voix, placée elle aussi entre corps et langage, entre animalité organique et humanité langagière¹¹⁵¹ ». En effet, le personnage *garoué* se trouve pris dans une dialectique opposant le silence forcé à toute une pluralité de voix qui commentent l'intrusion de cet être sauvage dans la sphère civilisée. Dans ces récits où le jeu des discours collectifs et individuels transcende, au miroir du silence, le clivage opposant le sauvage et le civilisé, l'humain et l'animal, les voix jouent un rôle maïeutique dans la quête identitaire du *garulf*, de sa mort au monde orchestrée par la malédiction ou la rumeur, à sa réintégration en forme de réconciliation, à l'unisson des discours collectif et individuel ou dans un silence unanime. Sur fond de « péchés de la langue¹¹⁵² », cet itinéraire vers l'éveil à soi est ainsi caractéristique de ce corpus qui a été souvent commenté, mais peut-être pas suffisamment sous l'angle des discours et des silences qui s'y développent en creux. À ce titre, l'étude du travail de réduction de la voix jusqu'au silence comme forme ultime d'une esthétique du dénuement, permettra peut-être de statuer sur la vérité d'une poétique empreinte du sauvage dans les contes de loups-garous.

À ce titre, rappelons que la métamorphose implique immédiatement de sombrer dans le silence de l'ellipse, comme on a pu le voir à propos de *Bisclavret*. Ce qui frappe d'emblée le lecteur des contes de loups-garous, ce n'est pas donc pas tant le concert des voix qui s'interrogent sur la métamorphose que les silences que leur oppose le héros *garoué*, comme

¹¹⁴⁹ Trad. R. BOYER dans *La saga de Sigurdr ou la parole donnée...o . cit.*, chapitre VIII p. 200. Cf. *infra.*, « Deuxième Partie », p. 324-325.

¹¹⁵⁰ JAMES-RAOUL D., *La parole empêchée dans la littérature arthurienne...op. cit.*, p. 35 : « les êtres merveilleux qui ont le don de métamorphose [...] ont un rapport prégnant à la parole ou au silence ».

¹¹⁵¹ POIZAT M., *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, p. 88-89.

¹¹⁵² CASAGRANDE C. et VECCHIO S., *Les péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, les Éd. du Cerf, 1991.

autant de bémols apportés par lui sur la partition du texte. Le *garulf* entretient ainsi un rapport problématique au langage, ce dont témoigne la rareté des répliques au discours direct octroyés à ce personnage. D'ailleurs, si le lai de *Bisclavret* se noue dans cette apothéose du discours individuel que constitue l'aveu à la femme aimée¹¹⁵³ (« dame, jeo deviens bisclavret » v. 63), après cette parole malheureuse le héros ne reprend plus jamais la parole au discours direct, même à l'issue de sa démorphose¹¹⁵⁴.

Mais tous les loups-garous n'éprouvent pas les mêmes difficultés et certains d'entre eux n'hésitent pas à adopter le langage et les mœurs des loups, à l'instar de Gorlagon ou de Mélión¹¹⁵⁵. Contrairement à Bisclavret, celui-ci ne semble pas prisonnier d'un quelconque silence sauvage et fonctionne plutôt sur le modèle de ces autres héros qui deviennent carrément volubiles après leur démorphose, comme s'ils cherchaient éperdument à combler le silence de leur condition sauvage ; et pourquoi pas à conjurer une forme de dénuement intérieur par une abondance de paroles, seul rempart possible contre la menace d'un retour à la condition lupine. Ainsi Gorlagon éprouve-t-il le besoin de raconter son histoire au sein d'une narration enchâssée dans la quête d'Arthur¹¹⁵⁶, tandis que dans *Guillaume de Palerne*, Alphonse doit parler longuement pour être reconnu de ceux qui ne l'ont jamais vu que sous sa forme de loup (« Mais ne l'ont pas reconne », v. 7852) : il s'exprime d'abord des v. 7855 à 7872, puis devant la cour, des v. 8161 à 8195. Ce long discours commence d'ailleurs par la formule « entendés moi » (v. 8161), comme un appel désespéré de celui qui, depuis qu'il a repris forme et parole humaines, a du mal à se faire comprendre : c'est d'ailleurs le cas auprès de sa marâtre (« Est-ce li rois, tes peres chiers ? / Non, dame », v. 7791-7792) et face à un Guillaume lui-même incrédule :

- Voir est c'oncques mais ne vos vi.
 - Si avés, je le sai bien.
 - Il ne m'en puet membrer de rien.
- [*Guillaume de Palerne*, v. 7874-7876 p. 273.]

¹¹⁵³ Aveu dont le héros sait qu'il causera sa ruine, cf. v. 54-56 : « Mal m'en vendra si jol vus di, / Kar de m'amur vus partirai / E mei meïsmes en perdrai ».

¹¹⁵⁴ Les termes d'« emmorphose » et de « démorphose » sont empruntées à Paul SEBILLOT dans *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*, tome I, Paris, Maisonneuve, 1967, p. 293.

¹¹⁵⁵ Les Völsungar parlent aussi très naturellement le langage des loups dans la *Völsunga saga* : Sigi, fils d'Odin et père de Völsungr, est d'ailleurs appelé « loup dans le sanctuaire » (trad. R. Boyer dans *La saga de Sigurdr ou la parole donnée...op. cit.*, chapitre I p. 187), alors que Sigurdr est quant à lui appelé « loup vorace » dans le *Reginsmál* (strophe 13). Si ce héros n'est pas un loup-garou, sa famille entretient avec cet animal une relation totemique, redoublée par un rapport étroit au langage animal dans le cas de Sigurdr. Plus tard dans la saga qui relate son destin, le plus célèbre des Völsungar apprend d'ailleurs le langage des oiseaux en goûtant le sang du dragon Fafnir, juste après l'avoir occis.

¹¹⁵⁶ Dont on rappelle qu'il cherche alors à percer le secret de la nature féminine.

Si le rapport problématique de nos *garulfs* au langage n'est pas forcément conjuré lors de leur démorphose, la régression sauvage de Mélion s'amorce quant à elle avant même que son épouse féérique ne le plonge dans le silence de la métamorphose : dès le début du lai où le héros est d'emblée honni pour avoir fait le serment de ne jamais aimer une femme « que nul autre home eüst amé / ne que de nul eüst parlé » (v. 19-22), remettant ainsi profondément en cause les codes de l'amour courtois :

Cil ki le veu orent oï
 En pluisors lieux le recorderent
 Et as puceles le conterent;
 Et qant les puceles l'oïrent
 Molt durement l'en enhaïrent.
 Celes ki es canbres estoient
 Et ki la roïne servoient,
 Dont il en i ot plus de cent,
 En ont tenu .I. parlement:
 Dïent jamais ne l'ameront,
 N'encontre lui ne parleront;
 [Mélion, v. 24-34.]

De surcroît, Mélion apparaît comme intrinsèquement taciturne, sa *taciturnitas* se situant du côté du sauvage comme anti-courtoisie : en effet, l'on remarque par exemple qu'aux deux extrémités du lai, le roi Arthur lui pose une question à laquelle il ne répond pas, défiant ainsi les lois de la bienséance :

'Melïons', fait li rois Artus, 'Tes grans sens qu'est il devenus, Ton pris et ta chevalerie? [Mélion, v. 45-47.]	De pitié li rois en plora, Et en plorant li demanda Comment li estoit avenu, Par pechié l'avoient perdu. [Mélion, v. 555-558.]
---	--

Le *Lai de Melion* met ainsi en jeu le problème de l'usage de la parole, le héros abusant de la *mala taciturnitas* et ses « mauvais silences¹¹⁵⁷ » qui font vaciller la communauté en renvoyant « au choix, primordial et fondamental, entre la parole et le silence¹¹⁵⁸ ». Pourtant, Mélion est le seul de nos loups-garous pour qui le langage fonctionne explicitement comme un marqueur d'humanité¹¹⁵⁹. Mais ce héros n'en regagne l'usage que pour maudire sa femme traîtresse, se rendant ainsi coupable de ce péché de langue qu'est le *maledictum*, parole grave et malheureuse contre laquelle le roi Arthur s'interpose d'ailleurs sans attendre :

Melïons dist: 'Jel toucherai
 De la pierre, ja nel lairai'.
 Artus li a dit: 'Non ferés!
 Por vos beaus enfans le lairés.'

¹¹⁵⁷ CASAGRANDE C. et VECCHIO S., *Les péchés de la langue...op. cit.*, p. 36.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 313.

¹¹⁵⁹ Rappelons cette citation importante, relevée précédemment (*cf. infra.*, « Deuxième Partie », p. 280) : « lors devint hom e si parla » (v. 550). Le travail de la coordination montre que le langage arrive dans la dernière étape de la démorphose, comme marqueur ultime et définitif de l'humanité retrouvée.

Entre *maledictum* et *mala taciturnitas*, usage abusif de la parole mais aussi des silences, *Mélion* pose ainsi la question des péchés de langue, à l'instar de toute figure lupine dans l'imaginaire médiéval. Mais il n'est pas le seul loup-garou chez qui la tension entre l'humain et l'animal, le sauvage et le civilisé, s'exprime par celle faisant jouer la parole et le silence dans le corps du récit : la *Vita Ronani* s'achève ainsi sur le miracle de Ronan redonnant voix à un sourd-muet (« supradictus mutus oris officium Deo sibi propitio mereuit accipere efficacissima sancti Ronani intercessionne¹¹⁶⁰ »), ce qui l'inscrit définitivement dans la lignée des saints qui, à l'instar de Blaise, ont le pouvoir à la fois de charmer les loups (qui rendent muets) et de guérir les gorges blessées, c'est-à-dire d'exorciser le silence tant redouté imposé par la magie du loup. Jamais vraiment conjurée, celui-ci menace en effet de ressurgir dans certains récits lorsqu'il ne s'impose pas définitivement au moment de la démorphose du loup, alors même que le retour à l'humanité devrait être couronné par le triomphe de la parole.

L'on se rend ainsi compte que le problème du langage n'est pas totalement résolu par la réintégration du loup-garou. Hormis dans le cas de Ronan, faux *garulf* mais maître de la parole, le héros peine à retrouver un usage stable du langage après avoir repris son apparence humaine, comme s'il portait la marque indélébile de la sauvagerie. Si Gorlagon cherche manifestement à réaffirmer son pouvoir sur la parole en racontant sa propre histoire par le biais d'une narration enchâssée, Biclarel et Alphonse ne font retour sur leur expérience que dans l'espace d'un ou deux vers au discours narrativisé (« Lors a tout son meschief conté, / Conmant sa fame l'a donté », *Biclarel* v. 451-452) ; quant à Bisclavret, il reste muré dans le silence, comme si la démorphose n'avait pas eu raison de son animalité.

Plus étonnant encore, à la fin de *Guillaume de Palerne*, c'est le loup-garou lui-même qui « fait la gent coisier et taire » au v. 8069, le narrateur insistant d'ailleurs beaucoup sur ce silence collectif devenu éloquent par la force de la redondance :

Dont fu la cors serie e coie ;
Nus n'i parla ne mot n'i soune
Ne li uns l'autre n'arraisoune.
[*Guillaume de Palerne*, v. 8072-8074 p. 279.]

Le travail sur les structures négatives coupe court à la parole de la cour, comme pour en faire une parole empêchée. Les voix de la cour laissent alors la place à un éloquent silence collectif, comme si après avoir tant fait parler la foule, le loup-garou la faisait taire, révélant

¹¹⁶⁰ *Vita Ronani*, chapitre 12 p. 457.

ainsi que derrière sa semblance humaine, il n'a rien perdu de la nature du loup en ce qu'il se montre toujours à même de la rendre muette.

Si le fait de retrouver la voix devrait marquer la fin de la quête identitaire du *garulf*, la reconquête de la parole en tant que clé de l'identité humaine est ardue et son issue, incertaine. Même après la réintégration du héros, le doute demeure et le sauvage affleure toujours aux confins du discours. Ainsi, la fin de *Bisclavret* ne livre aucune preuve du caractère définitif de la démorphose de ce personnage dont la lupinité possède à la base un caractère cyclique. En effet, tous les mystères de la métamorphose ne sont point résolus dans la scène de démorphose. À ce moment-clé du récit, le silence de la cour s'impose comme le substitut thématique de l'ellipse, pour se muer en un « taire explicite¹¹⁶¹ » ou du moins de l'abdication de la sphère sociale face au mystère de la métamorphose, comme une acceptation tacite d'un tabou ou de cet autre sauvage qui demeure en chaque homme. En contrepoint du silence du loup-garou, la voix humaine n'est d'ailleurs pas toujours aussi « courtoise » qu'il n'y paraît ; elle se charge même parfois d'une animalité diffuse, notamment au moment de la huée au loup par les veneurs. Qu'il soit de l'ordre de la rumeur se répandant à toute vitesse, ou qu'il se déverse en paroles malheureuses comme autant de débordements, le discours du groupe a lui aussi ce caractère incontrôlable qui est un trait distinctif du sauvage. D'ailleurs, les voix de la cour vont parfois jusqu'à faire basculer le héros dans le monde sauvage, comme dans le cas de Mélior où les femmes décident d'un commun accord de ne plus parler au héros éponyme, préludant ainsi à sa chute dans l'Autre monde sauvage.

À l'inverse, si l'aphasie du loup-garou participe *a priori* de sa sauvagerie, c'est bien dans un « chœur de silences¹¹⁶² » qu'a lieu l'épiphanie du personnage, autrement dit sa démorphose : dans *Bisclavret*, le retour à la condition humaine se passe de mots et le roi lui-même serre dans ses bras le chevalier sans prononcer la moindre parole. De même, à ce moment-clé du récit, les voix de la cour se taisent et communient dans des retrouvailles qui fonctionnent comme un recueillement¹¹⁶³ ; c'est ce dont on s'aperçoit en confrontant aux récits de « vrais » loups-garous l'histoire de saint Ronan, dont la longue marche vers la réhabilitation suit la même dynamique que les contes de loups-garous. En effet, lorsque le roi décide de croire en l'innocence de Ronan, le discours collectif se rallie à lui sous la forme d'«

¹¹⁶¹ DRAGONETTI R., « Rhétoriques du silence », dans *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, dir. E. Baumgartner et C. Marchello-Nizia, Nanterre, Université de Paris X Nanterre, 1988, p. 238 (art. p. 235-251).

¹¹⁶² Thématique développée dans notre article intitulé « Les voix de l'éveil et le silence des bêtes : au « chœur » de la quête identitaire du garulf », à paraître dans la collection *Senefiance*.

¹¹⁶³ L'on se contentera de souligner ici combien le silence est une valeur essentielle de la spiritualité monastique, le son étant alors pour ainsi dire assimilé à une forme d'imperfection, comme le rappelle Jean-Marie FRITZ dans *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 188.

universis silentibus¹¹⁶⁴ », un chœur de silences dont le corrélat n'est autre que la réconciliation du discours collectif derrière le discours singulier du roi : « Ab universis est dictum : 'Placet regis propositum'¹¹⁶⁵ ».

Au moment de retrouver son humanité, le loup-garou impose donc à la sphère civilisée une forme de silence à la fois intime et unanime ; un silence qui n'est autre que l'indice d'une nudité humaine retrouvée au moment de sa démorphose¹¹⁶⁶. Mais ce silence irradiant dans la sphère des discours s'impose à la fois comme le marqueur ultime d'une poétique du dénuement à l'œuvre dans les récits de loups-garous et comme l'expression d'un rapport nuancé au langage comme signifiant problématique de l'humanité retrouvée. En creux, c'est donc une fois encore le sauvage qui semble avoir...le dernier mot.

3. Du loup-garou au loup déguisé : entre dénuement et maquillage du sauvage, quelques autres pistes pour une poétique de la nudité

a) Nudité sauvage, silences réflexions théologiques dans la Topographia Hibernica

Les loups-garous d'Ossory de la *Topographia Hibernica* incarnent mieux que tout autre figure lupine cette ambiguïté fondamentale du rapport au langage : en effet, si la louve mourante est plongée dans le silence, désespérée de ne pouvoir prouver son humanité et recevoir ainsi les derniers sacrements, son mari est le seul loup-garou du corpus à jouir encore du langage humain sous sa forme de loup. La présence d'un tel *hapax* au sein d'un imaginaire hanté par les péchés de la langue invite à prolonger nos réflexions sur la tension entre parole et silence, essentielle à la définition d'une poétique du sauvage portant la marque du loup. Il est vrai, toutefois, que la littérature didactique a souvent pris le parti de faire parler animaux pour toucher son public ; mais le cas du loup-garou parlant reste rare. Dans ce chapitre de la *Topographia Hibernica*, la situation inédite dans laquelle l'un des deux garous parle et l'autre s'y efforce (« lupam conspicit, sub specie ferina gemitus et planctus humanos

¹¹⁶⁴ *Vita Ronani*, chapitre 6, p. 444.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, chapitre 5, p. 444. Après quoi, la parole collective résonne en chœur sur la voie de la miséricorde, un chœur dont le récit scande l'unanimité comme un refrain, comme après le long discours de Ronan dans lequel il accorde le pardon à la femme qui a tenté de ternir sa réputation de saint homme : « omnes eum uno ore laudarent et verum Dei famulum certissime dicerent¹¹⁶⁵ » (*ibid.*, chapitre 7, p. 447).

¹¹⁶⁶ Démorphose comprise soit comme la résorption de la métamorphose et la fin – présumée – de la vie sauvage, soit comme la victoire sur les rumeurs de sauvagerie planant autour du personnage (dans le cas de Ronan).

emittentem¹¹⁶⁷ »), invite le lecteur à s'interroger sur les limites entre les frontières de l'humain et de l'animal, ainsi que sur ce qui constitue la marque irréfutable de la condition humaine :

Sed animal hujusmodi brutum an homo dicetur ? Animal namque rationale a bruto longe alienum esse videtur. Praeterea animal quadrupes, primum in terram, nec risibile, humanae naturae quis adjunget ?

[GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hibernica*, II, 19, p. 105.]

La réponse à cette question, c'est encore et toujours le langage, tout autant que la permanence du corps humain, dans toute sa nudité originelle, sous la peau du loup. Plus encore, cette saynète débouche, dans la deuxième partie du chapitre, sur un questionnement de type théologique aboutissant à une comparaison étonnée entre le mystère de l'Eucharistie et celui de la métamorphose. Le récit n'a donc rien de gratuit et les conclusions du chapitre en sont presque gênantes. Mais l'on remarquera surtout la façon dont s'impose la dimension exemplaire du chapitre, dont le caractère didactique transparaît dans sa composition en dyptique : l'on distingue en effet d'une part la *narratio* et d'autre part la *confirmatio*, c'est-à-dire un exposé exégétique fondé sur les théories augustinienes relatives à la métamorphose. La conjonction de l'animal parlant et du corps nu de la femme dévoilé sous sa pelisse de louve génère ainsi un questionnement fondamental sur l'humanité, le rapport au corps et les fondements même de l'Eucharistie :

Non itaque discredendum, sed potius fide certissima est amplectendum, divinam naturam pro mundi salute humanam naturam assumpsisse ; cum hic, solo Dei nutu, ad declarandam sui potentiam et vindictam, non minori miraculo humana natura lupinam assumpserit.

[*Topographia Hibernica*, II, 19, p. 104.]

Pareille perspective, invite à prolonger l'enquête du côté de la littérature cléricale et satirique, comprise comme une autre manière de faire parler les animaux d'une part, et d'envisager la métamorphose et le dénuement d'autre part. Surtout, la fiction animalière en tant que puissance de dévoilement, mais aussi comme espace de mise en scène des silences problématiques du loup s'impose comme un réceptacle essentiel d'une poétique qui serait à la fois nourrie du surgissement du sauvage et porterait la marque d'une esthétique du dénuement.

¹¹⁶⁷ *Topographia Hibernica*, II, 19, p. 102. Cf. *ibid.*, dans la suite du texte, p. 102 : « Qua statim ut ipsum vidit, praemittens salutationem satis humanas ».

b) *Du loup-garou au loup costumé, du silence à la parole empêchée : un point d'aboutissement étonnant d'une oétiq ue de la nudité*

L'univers clérical au Moyen Âge est dominé par la topique médiévale selon laquelle il est bon de rester « modéré en paroles » (« se facere affatu medium », *Ysengrimus*, V, v. 487).

Dans cette perspective, la *Règle de saint Benoît* stipule clairement que

Ergo, quamvis de bonis et sanctis et aedificationum eloquiis, perfectis
discipulis propter taciturnitatis gravitatem rara loquendi concedatur licentia
[*Regula Sancti Benedicti*, VI, 3.]

Largement conditionné par ce type de repères moraux que les clercs connaissaient parfaitement, l'imaginaire médiéval est hanté par l'idée de trop en dire ainsi que par le spectre biblique des paroles malheureuses. À cette menace, l'écriture médiévale préfère ainsi de loin cette forme de dénuement intérieur que constituent la discrétion, la retenue et l'humble acceptation des obédiences¹¹⁶⁸.

Dans cette perspective, la confrontation avec l'animal parlant permet un décentrement qui invite à la réflexion sur la bonne ou la mauvaise parole, ou la facilite, que ce soit dans une perspective exégétique, édifiante ou satirique. À ce titre, le corpus formé par la littérature renardienne constitue un bon exemple de cet usage de l'animal parlant dans les fictions zoomorphiques, dont le masque permet de dénoncer la déchéance morale des hommes, de grossir leurs défauts mais aussi de faire ressortir l'inavouable, ces vices indicibles que l'on ne saurait dénoncer ouvertement. En effet, avant que ce caractère exemplaire ne s'estompe dans les branches françaises du *Roman de Renart* dès le dernier quart du XII^e siècle, pour laisser place à la jubilation des conteurs, les premiers textes latins du corpus renardien s'inscrivent dans une perspective clairement exemplaire : ainsi en est-il des récits d'Alcuin (« Le coq et le loup ») et de Paul Diacre (« Le lion malade »), consignés entre le VIII^e et le IX^e siècles, mais aussi de l'*Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam* ou *Evasion d'un risonnier*, rédigé vers la fin du XI^e siècle par un moine de Toul ; dans ce corpus, l'on compte aussi un *De Lupo* (début du XII^e siècle) et surtout le roman *Ysengrimus*, rédigé dans la seconde moitié du XII^e siècle par un clerc de Gand, Magister Nivardus, et dont la fin marque aussi bien la mort du loup que l'entrée du goupil Reinardus sur le devant de la scène.

Dans ces textes qui sont de purs produits de l'univers clérical, la fiction animalière constitue autant un outil didactique visant l'édification des fidèles qu'un espace de libération du langage, la médiation animale permettant une liberté d'expression à nulle autre pareille.

¹¹⁶⁸ *L'évasion d'un risonnier* ou *Ecbasis cuiusdam captivi*, éd. C. Munier, Turnhout, Brepols, 1998, « Introduction », p. 18.

Cependant, il serait vain de chercher dans les paroles des animaux domestiques, présents dans ce corpus, une plus grande affinité avec le langage humain que dans celles des animaux sauvages, ce qui n'a pas de sens étant donné que tous ne sont que des hommes déguisés. En effet, par-dessus leur masque animal, les personnages des fictions zoomorphiques portent des vêtements humains, autrement dit un second déguisement dont la dimension ludique rappelle qu'ils ne sont en fait que l'image des hommes¹¹⁶⁹.

Ce qui nous intéresse surtout dans ce corpus, c'est donc plutôt la parole problématique du loup, lequel est longtemps resté le personnage-clé de cette littérature avant d'être détrôné par Reinardus à la fin d'*Ysengrimus*. Tour à tour démoniaque, hypocrite au sens de moine fugitif, méchant marginal, faux prophète ou mauvais moine, puis « grand seigneur méchant homme », il incarne une altérité repoussante. Ainsi est-il le symbole de la tentation de l'Ailleurs dans l'*Ecbasis Captivi*, où il s'empare d'un jeune veau désireux de découvrir le monde au-delà du monastère. Tout d'abord diabolique, le personnage du loup s'affadit pourtant au fur et à mesure que le corpus s'élargit, jusqu'à devenir l'imbécile, le cocu, obsédé sensuel aveuglé par ses passions ; celui que l'on redoute de côtoyer et plus encore, celui que l'on ne veut pas être.

Mais il n'en demeure pas moins l'incarnation du sauvage¹¹⁷⁰ et à ce titre, le loup de la littérature satirique a toutes les peines du monde à accéder à la parole : lui qui incarne l'envers de la figure monastique autant que la difficulté propre au sauvage de maîtriser le discours, occupe assez peu ou assez mal la scène discursive, surtout lorsqu'il s'oppose au *trickster* Reinardus puis à Renart, maître incontestable des discours. Contrairement au goupil qui se répand en *gabs* lorsqu'il se retrouve face aux hommes, confronté à ces derniers le loup redevient aussitôt un animal sauvage à part entière, en ce qu'il perd instantanément l'usage du langage humain. Dans la branche Ib du *Roman de Renart*, Ysengrin s'adresse une dernière fois à Galopin – Renart aux v. 2529-2532, juste avant de tenter une incursion dans la maison d'un paysan pour lui dérober sa vielle ; mais une fois à l'intérieur, il ne prononce pas un mot dans cette scène pourtant très bruyante au cours de laquelle il doit en découdre avec le propriétaire des lieux (v. 2533-2598). De même, à la fin de l'épisode de « la pêche à la queue » qui clôt la branche III, Ysengrin parle avec Renart aux v. 428-429, mais une fois confronté au vavasseur Constant des Granches et à sa *mesniee* (v. 443), pas même un

¹¹⁶⁹ BATANY J., *Scène et coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1989, p. 189.

¹¹⁷⁰ Le loup est d'ailleurs le premier animal sauvage façonné dans cette vraie Genèse renardienne que constituent *Les Enfances de Renart* (branche XXIV). Cf. *infra*, « Première Partie », p. 43.

malheureux juron ne s'échappe de sa gueule des v. 434 à 507¹¹⁷¹ : Ysengrin est alors redevenu un loup, par la grâce des jeux d'une poétique zoomorphe. Enfin, dans la longue scène de torture qui termine la branche IV au cours de laquelle Ysengrin se retrouve coincé dans le puits, le loup ne prononce pas un mot entre les v. 369 et 451, alors que tout ce qui a précédé n'a été qu'un long dialogue entre Renart et lui. Il retrouve cependant l'usage de la parole au v. 455, lorsque son fils lui pose une question à laquelle il lui répond : « Biaus filz, Renars qui m'a traï ». À l'instar de Mélion, Ysengrin retrouve la parole pour maudire son ennemi, ce qui confirme l'usage instable qu'il fait de la parole.

Par ailleurs, même lorsqu'Ysengrin parvient à conserver la parole, celle-ci est le plus souvent vaine ou inefficace ; mais la chose est problématique dans un monde où « le rôle du langage est toujours prédominant¹¹⁷² » et où, comme au théâtre, les personnages n'existent que parce qu'ils parlent. Personne ne prête pourtant une réelle attention aux paroles du loup et la plupart du temps, Ysengrin n'est guère pris au sérieux par ses congénères : c'est le cas par exemple lors du Jugement de Renart dans la branche Va du *Roman de Renart*, et plus encore dans la réécriture qu'en fournit la branche I. Dans le livre III d'*Ysengrimus*, qui se déroule à la cour et propose une variation sur le thème du « lion malade », l'importance du langage est clairement soulignée au v. 214 (« Hocque sine officio sillaba nulla perit »). Mais Ysengrin sombre carrément dans le silence (« ille tacebat », v. 217) au sein de ce qui constitue pourtant l'espace de la communication par exemple, à savoir la cour¹¹⁷³. Même lorsqu'il prend la parole, son discours reste sans effet et le roi l'ignore, comme aux v. 197-198 : « Incipit interea rex circumvoluere corpus, / Nec ueluti spreto repplicat ulla seni ».

À ce titre, remarquons que Renart accomplit un geste étonnant aux v. 1305-1306 de la branche VI : « Son doi en la bouche dedens / Li chiet », c'est-à-dire que son doigt glisse dans la gueule du loup. Aussitôt, celle-ci accomplit comme par réflexe son devoir de dévoration (« et cilz le prent aus dens », v. 1306 »), puisqu'elle se trouve incapable de profération. C'est d'ailleurs là peut-être un moyen habile de signifier cette incapacité, en mettant pour ainsi le doigt dessus. En outre, le fait de brandir l'index n'était-il pas un signe d'autorité dans le langage des gestes au Moyen Âge ?

¹¹⁷¹ Une fois loin des hommes, il récupère l'usage de la parole pour jurer de se venger de Renart, mais cet usage est affaibli, car le loup ne s'exprime alors plus qu'au discours indirect : « Iloc rala et dit et jure / Que de Renart se vengera » (v. 508-509).

¹¹⁷² CHARBONNIER E., *Le roman d'Ysengrin*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 13.

¹¹⁷³ Tout comme la forêt, pensée comme un « palais hyperbolique » par Jean-Marie FRITZ, la cour fonctionne en effet comme un espace de résonance privilégié : cf. à ce propos FRITZ J.-M., *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 235-238.

Enfin, même lorsque la parole du loup est prise en considération, par exemple dans la branche XXII du *Roman de Renart* (« L'association d'Isengrin, de Chantecler, de Brichemer et de Renart ») où l'on suit son conseil de planter du froment, les conséquences en sont problématiques : inefficace, son discours se transforme en une scène violente puisque personne n'est dupe de la comédie du loup qui se prétend malade. En conséquence de quoi, la coopération tourne à la dispute générale. Dans cet univers profondément langagier, le loup peine donc à se faire une place et se renferme le plus souvent dans sa sauvagerie intrinsèque.

Dans les récits de loups-garous comme dans la littérature satirique d'inspiration animalière sur laquelle le loup a longtemps régné, l'esthétique de la nudité et du dénuement fonctionne donc en dernière instance comme la promesse incertaine d'un sens diffus, médiatisé par la sauvagerie qui languit dans un système discursif problématique. Incarnée dans le geste de la métamorphose, dans les silences du loup ou dans une forme de parole sauvage dénuée de raison et d'artifices, langue naturelle et spontanée, la nudité sauvage n'est pas autre chose que l'expression de la quête désespérée d'une vérité intime ; une vérité que le lecteur avide espère voir apparaître, mais qui le conduit du moins à se laisser porter par les charmes d'une poétique nourrie de discours contradictoires et de sens interdits.

Là se rejoignent ainsi, dans une dynamique tendue vers l'acquiescement au sauvage, la nudité fugace de Francesco et celle du loup-garou, figure de l'entre-deux dont la quête ontologique, révélée par l'écriture, se joue aussi bien dans le passage par la nudité sauvage que dans le silence¹¹⁷⁴. Mais ce dénuement, envisagé à la fois sur le plan de l'exhibition du corps dévêtu et de la pudeur extrême de celui qui se tait pour ne plus exister qu'*a minima*, est aussi incarné dans les silences problématiques d'Ysengrin, qui peine à exercer sur la parole un pouvoir stable.

De la nudité de Francesco au silence du loup-garou, et de ce dénuement physique et discursif au langage déréglé du loup de la littérature satirique, ressort le sentiment d'une perte de contrôle, d'une instabilité soudaine qui fait dérapier le sens et, parfois, émerger la vérité d'un texte. Là réside d'ailleurs l'intérêt de cette esthétique du dénuement, en ce dans sa diversité, elle laisse se profiler un sauvage débordant ou diffus ; un sauvage comme une poétique qui, de la mise à nu de soi au travail de l'*abbreviatio*, nous aura fait passer du dénuement au dévoilement et du silence à la parole déréglée.

¹¹⁷⁴ Silence qui, manifestement, ne tient pas simplement de l'ellipse puisqu'il se prolonge par exemple dans les retrouvailles de l'homme Bisclavret avec le roi et ses deux hypostases : l'on rappellera à ce titre les v. 297-301 du lai, déjà cités dans le corps du développement.

En effet, si la parole de personnages tels qu'Ysengrin, Mélion ou saint François se caractérisent par la façon dont ils recherchent ou subissent une rhétorique du silence ou de la *brevitas*, leur parole déferle aussi parfois sur le texte selon une esthétique du foudroiement sublime ou de la logorrhée. Mais dans tous les cas, c'est toujours une « parole sauvage » qui s'impose au récepteur, incontrôlable et violente, inattendue et volatile. De ce fait, l'on ne manquera de se souvenir ici que la parole biblique, laquelle a tant influencé le rapport au langage au Moyen Âge, a certes associé la parole déférente au dévoilement, mais plus encore au dévoilement de la folie : le livre des *Proverbes*, indique ainsi que « *lingua sapientium ornat scientiam os fatuorum ebullit stultitiam* » (15:2) ; de même, la langue est comparée à un feu dangereux dans l'*Épître de Jacques* (3:6), un feu que seul sait maîtriser le sage, c'est-à-dire celui qui a su vaincre sa folie intrinsèque : « *Si quis in verbo non offendit, hic perfectus est vir: potest etiam freno circumducere totum corpus* » (3:2).

En effet, si la nudité s'assimile à « l'habit de l'innocence¹¹⁷⁵ » autant qu'elle « révèle la véritable personne intérieure, sans fard, sans mensonge¹¹⁷⁶ », elle n'en est pas moins attachée à l'expression de la folie dans l'imaginaire médiéval, comme le précise Élodie Burle :

C'est la nudité, ou l'absence de vêtements décents, qui est sûrement le topos principal accompagnant et créant l'image du fou : nudité de la vie sauvage certes, mais aussi nudité de la non-convention, de la rupture sociale¹¹⁷⁷.

Cette représentation de la folie en nudité, qui plonge l'homme dans l'abîme des solitudes sauvages et le fait se dévêtir au moment même de pénétrer dans la forêt, fonctionne ainsi comme un point de contact essentiel entre l'imaginaire de la forêt, celui de la solitude et celui de la nudité ; trois éléments essentiels à la caractérisation d'une poétique du sauvage. Indice de la raison déposée au seuil de la forêt des solitudes, indice même de l'humanité oubliée à la lisière du monde sauvage, la nudité est un marqueur de la folie et du sauvage à la fois, en ce qu'elle incarne une forme de rejet de la civilisation¹¹⁷⁸. Mais si la nudité se situe au carrefour du sauvage et de la folie, il ne reste donc plus qu'à interroger cette folie en tant qu'expression ou indice de la marge, voire de toute espèce de tabou attaché à la figure du loup ; autant de traits définitoires sans lesquels la théorisation d'une poétique du sauvage ne saurait aboutir. Avatar de l'homme sauvage qui, à l'instar de Merlin et d'Ysengrin, se fait tout à tour

¹¹⁷⁵ ARAMABURU RIERA F., « Le nu et le vêtu d'une princesse sarrasine dans *Fierabras* », dans *ibid.*, p. 15.

¹¹⁷⁶ BONNET M.-R., « Le nu chez quelques troubadours », dans *ibid.*, p. 42.

¹¹⁷⁷ BURLE E., « Nudité, dépouillement, création : une figure de fous »...*op. cit.*, p. 59.

¹¹⁷⁸ On retrouve d'ailleurs cette mise en scène croisée chez de nombreux héros romanesques tels que Tristan, Wigalois, Yvain ou encore Orendel, mais elle nous ramène aussi à la figure de Merlin dont la « 'semblance' originelle » ne serait autre, selon Anne Berthelot, que « celle de l'homme Sauvage, par définition [...] dépourvu de vêtements ». Cf. BERTHELOT A., « Merlin ou l'homme sauvage chez les chevaliers », dans *ibid.*, p. 26.

prophète et faux prophète, lui dont on ne sait pas toujours si l'on peut ou doit se fier à sa parole, la figure littéraire du fou des bois, nu, déraisonnable et brutal, marginal retranché au fond des bois, serait-elle la clé de cette poétique du sauvage, rattachée au loup par le problème du langage dont découle toute une écriture littéraire ?

IV. De la folie à l'instabilité : une poétique hors de contrôle ?

Dans la littérature narrative du Moyen Âge, la parole du fou est éminemment problématique : comme toute expression du sauvage, elle est dérégulée, entre mutisme et logorrhée, silences et fatrasie. Ainsi a-t-elle partie liée avec la parole du loup, partagée entre le discours empêché du *garulf* et les inconvenances d'Ysengrin qui se répand en paroles indûes lorsqu'il ne peine pas tout simplement à s'exprimer. De fait, comme le loup-garou ou l'homme sauvage, la parole du fou le place aux confins de l'animalité et de l'humanité, lui dont le discours se caractérise précisément par un débit excessif :

ou tellement ralenti qu'il rejoint le mutisme des *bestes mues*, ou tellement rapide qu'il devient logorrhée vide de sens¹¹⁷⁹.

La parole du fou est à ce titre un discours en tension, entre parole et silence, non-discours et discours pléthorique, parole empêchée de l'*infans* et lapsus incontrôlable du *fatuus*¹¹⁸⁰. Toutefois, cette folie qui, par la nature même du discours qu'elle génère, interroge les frontières de l'humanité et de l'animalité, n'est pas tant générique qu'elle ne s'en réfère à cette figure particulière de la folie qu'incarne le « fou des bois ». Double inversé du « fou de cour » que l'on rencontre si souvent dans les romans de chevalerie¹¹⁸¹, le fou des bois ou « fou sauvage » est un personnage des limites. Tel Ysengrin s'inscrivant, de par sa parole problématique, dans un en-deçà du texte, le fou sauvage est une figure marginale qui se pose en retrait ; en effet, il s'épanouit dans les marges de l'imaginaire, la distance qu'il génère lui conférant un éclat singulier. Figure hybride, figure des frontières, le fou sauvage se positionne « moins au centre des discours [...] qu'entre les discours, à la lisière de chacun d'eux¹¹⁸² » ; entre *infans* et *fatuus*¹¹⁸³, il se joue des natures pour interroger le rapport au langage humain et surtout ses limites. Comparable à Mélion éprouvant d'emblée des problèmes de communication, le fou sauvage incarne fatalement « l'autre de la courtoisie » ; voire l'autre tout court puisqu'il compte parmi ces figures du sauvage qui sont avant tout des êtres non pas de passage mais du passage, ces êtres « du dehors » qui cristallisent toute espèce d'extranéité.

¹¹⁷⁹ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge : XII^e-XIII^e siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992, p. 342.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 342.

¹¹⁸¹ Mais qui occupe finalement une place bien marquée, sans équivoque, dans l'univers courtois. À l'inverse, « Yvain ne revêt le masque du fou que loin du regard des hommes et de la cour d'Arthur » (*cf. ibid.*, p. 1-2).

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁸³ Jean-Marie FRITZ ajoute même que « le discours du fou, qui est un discours des limites, est le lieu privilégié pour l'étude des limites du discours et en particulier du discours littéraire (*cf. ibid.*, p. 12).

En effet, le fou sauvage symbolise, comme le loup, l'altérité fondamentale, l'Autre sauvage qui nous ramène invariablement à poser la question de l'identité. À ce titre, le fou des bois chez qui se manifeste, en clair-obscur ou en miroir, « une identité qui est toute entière altérité¹¹⁸⁴ », s'impose aux côtés du loup, son double zoomorphe, comme un véritable catalyseur du sauvage. Qu'elle soit le fait d'un destin, comme chez Lailoken ou Suibhne, ou d'une simple péripétie, comme souvent dans la littérature arthurienne¹¹⁸⁵, la folie de ces figures fonctionne comme un processus métamorphique qui fait du fou sauvage un « personnage protéiforme¹¹⁸⁶ ». De fait, la folie le rend pareil à tous ces êtres sauvages, loups-garous, hommes sauvages mais aussi ermites « fous de Dieu », retirés au désert pour vivre leur foi loin de toute limite.

D'Ysengrin, *stultus senex* à la parole dérégulée, à Merlin le prophète, en passant par les loups-garous, les ermites irlandais et saint François d'Assise, ce « fou de Dieu » mais aussi « fou prodigue, dépensier de son être et de son avoir¹¹⁸⁷ », le personnage du fou des bois fonctionne comme un prisme où se refléterait, de façon plus ou moins nette, les différentes figures du sauvage étudiées jusqu'à lors. Dans cette enquête visant à définir les marques du sauvage dans l'imaginaire médiéval, la folie s'impose ainsi comme un catalyseur, en dialogue avec les figures lupines pour générer la possibilité d'une poétique du sauvage.

A. *More ferino, more lupino*¹¹⁸⁸ : le loup et le fou, la folie lupine dans l'imaginaire médiéval

La folie médiévale se caractérise avant tout par son animalité fondamentale : ainsi le fou sauvage, « à mi-chemin entre l'homme et la bête¹¹⁸⁹ », se distingue-t-il du fait qu'il se comporte comme un animal. De ce fait, les bêtes sauvages viennent facilement à lui, à l'instar du loup gris de la *Vita Merlini*. En outre, le fou des bois adopte naturellement leurs mœurs, tel Nabuchodonosor : cet archétype du fou dans l'imaginaire médiéval, vécu en effet pendant sept ans comme un bœuf au milieu des champs, jusqu'à être comparé à un aigle, farouche prédateur des airs :

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁸⁵ L'on pense bien sûr ici à Yvain ou à Tristan.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹¹⁸⁸ *Geoffroy de Monmouth, Vita Merlini...op. cit.*, v. 83 et 1421.

¹¹⁸⁹ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 26.

Eadem hora sermo completus est super Nabuchodonosor, et ex hominibus abiectus est, et foenum ut bos comedit, et rore caeli corpus eius infectum est: donec capilli eius in similitudinem aquilarum crescerent, et unguis eius quasi avium.

[Vulgate de SAINT JEROME, *Daniel*, 4:30.]

Dans l'imaginaire médiéval, la folie est d'ailleurs « toujours vécue comme une plongée dans l'animalité¹¹⁹⁰ ». En sombrant dans la démence, le fou sauvage dépose la maîtrise du langage humain¹¹⁹¹ et les mœurs policées du monde courtois : « comme les bêtes *mues*, le fou ignore le langage, se nourrit de chair crue, laisse libre cours à son agressivité¹¹⁹² ». À ce titre, la folie est souvent caractérisée par tout un bestiaire, destiné notamment à désigner le langage inintelligible du fou, lequel se rapproche moins du langage des hommes que des « ferarum fremores¹¹⁹³ », « leones fremitu¹¹⁹⁴ » et « ursos rugitu ». Mais qu'en est-il du hurlement du loup dans ce foisonnant bestiaire ?

1. Le loup et la folie dans l'imaginaire médiéval

Dans la *Vita Merlini*, les compagnons de Merlin soudain pris de folie après avoir croqué des pommes ensorcelées se mettent aussitôt à hurler et à se comporter comme des loups :

Nec mora, corripuit rabies miserabilis istum
Et cunctos alios qui mox ratione carentes
More canum sese lacerant mordendo vicissim.
Strident et spumant et humi sine mente volutant.
Denique digressi sunt illinc, more lupino
Complentes vacuas miseris ululatibus auras.

[GEOFFROY DE MONMOUTH, *Vita Merlini*, v. 1417-1422.]

À la lecture de ces quelques vers, l'on remarque que la folie est ici qualifiée de *rabies*, un terme qui, avant de désigner la fureur et la colère, renvoie d'abord à la rage, cette maladie associée depuis toujours aux canidés sauvages. L'on se souvient d'ailleurs que pour Isidore de Séville, le nom grec du loup était issu de sa parenté avec le terme qui désignait la rage¹¹⁹⁵. En effet, la rage est une expression révélatrice de la façon dont on se représentait la folie au Moyen Âge, c'est-à-dire une manifestation de violence irrépressible, en-dehors de toute raison ; une violence qui transforme toute créature vivante en un monstre incontrôlable.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹¹ Cf. à ce sujet l'étude menée par Luce IRIGARAY dans *Le langage des déments*, Paris, Mouton, 1973.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹³ *Miracula sancti Agili*, I, 14 (XI^e s.) : « non humanae voces, sed ferarum viderentur esse fremores ».

¹¹⁹⁴ *Miracula sancti Willelmi, monachi Gellonensis*, 9 (XII^e s.).

¹¹⁹⁵ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Livre XII, 2, 23, p. 109. Cf. *infra*, « Première Partie », p. 101.

Comme la folie, la rage métamorphose celui qui en est victime en une créature sauvage et méconnaissable. D'ailleurs, les cures prescrites par les médecins médiévaux pour tenter de remédier à la démence ne vont pas sans rappeler les rituels de démorphose dans les contes de loups-garous : comme le chevalier garoué dans *Guillaume de Palerne*, que sa marâtre plongeait dans un bain juste après lui avoir rendu son apparence humaine¹¹⁹⁶, le fou était baigné deux fois par jour lors d'une cure qui s'étalait sur la neuvaine, une durée qui ne va pas sans rappeler celle de certains cycles de métamorphose¹¹⁹⁷. De même, si la folie est apparentée à un sommeil de l'âme ou une absence à soi, la démorphose n'est-elle pas vécue comme un réveil par certains loups-garous, à l'image de Bisclavret ? Pour tirer le héros de sa folie dans la littérature courtoise, l'on a volontiers recours à des onguents, herbes magiques et autres anneaux,¹¹⁹⁸ comme dans les rituels de métamorphose observés par exemple dans *Arthur et Gorlagon* et dans *Mélion*.

Dans cette perspective, le fou et l'enragé sont, à l'instar du loup-garou, des figures inquiétantes de l'altérité¹¹⁹⁹. À l'image du loup et des figures lupines¹²⁰⁰, mais aussi de l'homme sauvage, le fou s'épanouit en effet dans les marges et les limites pour s'imposer en tant que figure de l'errance et du passage, qui « joint l'altérité à l'imprévisibilité¹²⁰¹ ». Le fou fonctionne ainsi comme une manifestation du sauvage en tant qu'extériorité fondamentale, lui qui est essentiellement perçu comme un « être du dehors, hors de tout espace civilisé ou socialisé, hors de soi, hors du sens¹²⁰² ». Brutal et bestial, sans raison ni langage, le fou signifie, comme le loup, tout ce qui n'est pas ou ne doit pas être en l'homme, mais y demeure pourtant, quelque part enfoui, tout prêt de ressurgir.

Comme le loup des poèmes eddiques, le fou est d'ailleurs une figure violente et mortifère dont la démence a été interprétée au Moyen Âge comme une absence fondamentale ; absence de raison qui l'assimile au sauvage, mais aussi « absence définitive,

¹¹⁹⁶ V. 7779-7780. L'on a d'ailleurs mis en avant la dimension profondément baptismale de ces rituels qui évoquent une forme de renaissance à soi, au terme de l'épisode sauvage.

¹¹⁹⁷ Sur le déroulement complet de ces cures, cf. FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 220-221.

¹¹⁹⁸ Par exemple dans *Le chevalier au lion*, la Dame de Noroison recommande d'appliquer l'onguent de Morgue sur la tête du chevalier dément. Dans le *Dit du lévrier* de Jean de Condé, ce sont des herbes qui permettent au fou de retrouver la raison, tandis que dans *Les merveilles de Rigomer*, Lancelot oublie sa condition de chevalier après avoir passé un anneau à son doigt.

¹¹⁹⁹ « Le fou est l'autre », précise Jean-Marie FRITZ dans *ibid.*, p. 22.

¹²⁰⁰ Parmi lesquelles figurent des personnages tels qu'Ysengrin, mais aussi le loup-garou, le *meneux* et le saint compagnon des loups, ainsi que les personnages qui ont un ascendant avec le loup, tels qu'on en trouve dans l'imaginaire scandinave.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 286.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 16.

sommeil éternel¹²⁰³ » qui fait du fou un mort en puissance, mort au monde et à la société¹²⁰⁴, un funambule inquiétant qui erre parmi les hommes et les bêtes sans jamais vraiment se mêler ni aux uns, ni aux autres. Lié à une forme de mort particulièrement insidieuse¹²⁰⁵, le fou partage d'ailleurs avec le loup un trait de caractère angoissant, à savoir la tendance à l'anthropophagie. En effet, comme les loups dont témoignent Gaston Phébus et le bourgeois de Paris dans son célèbre *Journal*, le fou est capable, sur le modèle de Lycaon, de mordre et de dévorer des êtres humains : c'est le cas par exemple d'Ipomédon, ce roi d'Apulie qui, dans le roman éponyme de Hugues de Rotelande (fin du XII^e siècle¹²⁰⁶), s'en prend « cum forsene » (v. 8840) à Ismene pendant son sommeil et lui mord la main « cum s'il la vousist manget tute » (v. 8844).

Mais de la bouche qui dévore à celle qui parle, nous savons désormais qu'il n'y a qu'un pas ; et c'est dans cette double symbolique en que se trouvent interrogés simultanément le rapport au langage et à l'identité humaine – annulée par la tentation de l'anthropophagie –. Ainsi le loup et le fou se rejoignent-ils dans leur irréductible sauvagerie. Mais là n'est pas leur seul point commun : car si l'on se souvient que le premier comportement lupin adopté par les déments consiste à hurler comme des loups de la *Vita Merlini* (v. 1421-1422 : « more lupino / Complentes vacuas miseris ululatus auras »), le fou entretient lui aussi un rapport singulier avec le langage humain. Plus encore, il est aussi sensible que le loup à cet « autre » du langage humain qu'est la musique. Parfois, il la craint et la déteste à l'instar de certains loups, ce qui a pu être interprété comme un signe de diabolie¹²⁰⁷. En effet, l'on se souvient que dans certaines versions du conte-type où un ménestrier rencontre un ou plusieurs loups dans la forêt, ceux-ci prennent la fuite dès lors qu'il commence à jouer de son instrument, sans plus d'explication que celle que nous entrevoyons ici : à savoir que la musique serait insupportable aux créatures possédées par le diable et sa folie.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 162. Un peu plus loin, l'auteur écrit : « le fou médiéval est de partout et de nulle part » (*cf. ibid.*, p. 163), ce qui en fait bel et bien une figure essentielle de l'errance.

¹²⁰⁴ *Cf.* par exemple *Le livre de Jostice et de Plet*, éd. L. N. Rapetti avec glossaire de P. Chabaille, d'après le ms. fr. 2844 de la BNF (fin XIII^e s.), Paris, Firmin Didot, 1850 ; PHILIPPE DE BEAUMANOIR, *Les coutumes de Beauvaisis*, éd. A. Beugnot, Société de l'histoire de France, J. Renouard, 1842 (1^e éd. 1283, BNF ms. NAF 11557).

¹²⁰⁵ Jean-Marie Fritz remarque d'ailleurs que « la folie éloigne et remplace la mort », précisant à ce titre que « la forsenerie du héros fait souvent suite à un suicide avorté : le héros invoque la mort, seule la folie lui répond » (*cf.* FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 249). Ce double jeu entre mort et folie est caractéristique, par exemple, du Livre VII d'*Ysengrimus*, où le déchaînement de visions apocalyptiques au seuil de la mort du loup plonge, à la fin du roman, le lecteur dans un univers définitivement fou, lui-même en train de s'épuiser.

¹²⁰⁶ *Ipomédon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*, éd. A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979.

¹²⁰⁷ JEAN DE CONDE, « Dit des Jacobins », dans *La messe des oiseaux et Le Dit des Jacobins et des Fremeneurs*, éd. J. Ribard, Genève, Droz, 1970, v. 65-67 : « La viele oient trop envis ; / Dont n'en veut mie estre servis / Li dyables qu'il ont ès cors. ».

En outre, si le loup entretient un rapport passionnel avec la musique, c'est que celle-ci a partie liée avec le vent, cet élément-clé de la symbolique attachée à cet animal dans l'imaginaire médiéval, à savoir. Mais le soufflet ne se disait-il pas *follis* dans la langue latine ? Jean-Marie Fritz parle à ce sujet de la figure d'un « fou venteux » dont le langage problématique ne serait que « logorrhée ou lapsus, fluide ou vent¹²⁰⁸ ». Comme l'atteste le proverbe médiéval recensé par Jean Morawski sous le numéro 755 et selon lequel « Follie n'est que vent, qui la dit si la prent », le vent et la folie renvoient à une certaine volatilité qui est aussi volubilité. De fait, le loup et le fou se partagent le sème de l'instabilité qui est aussi le sème du sauvage par excellence.

Surtout, cette instabilité interroge les modalités du langage du fou, langage sauvage car extra-humain, situé aux confins de la parole humaine et des vociférations animales¹²⁰⁹. Toujours extrême et paradoxal, tantôt averbal, tantôt saturé de mots, ce langage problématique ne va pas sans faire écho à celui de la musique. D'ailleurs, si celui-ci la fuit, n'est-ce pas parce qu'elle résonne trop profondément en lui ? Par ailleurs, la description qu'en livre Jean-Marie Fritz rappelle étrangement le concert des hurlements conjugués d'une meute de loups, nous invitant ainsi à prolonger la réflexion pour mieux comprendre quelle espèce d'intimité lie le fou et le loup. Tous deux semblent en effet avoir partie liée avec le caractère aérien, volatile et paradoxal qui est le propre de l'expression du sauvage :

Rires ou pleurs, *multiloquium* ou mutisme, parole affaiblie ou vociférations, le fou parcourt, comme un musicien, toutes les formes possibles d'élocution et d'articulation¹²¹⁰.

L'on comprend en effet que, comme le loup-garou partagé entre sa parole empêchée et ses paroles malheureuses ou abusives, le fou oscille sans cesse entre ces deux pôles du discours que sont la parole et le silence. Comme le loup dans l'imaginaire médiéval, il se définit donc avant tout par ce rapport conflictuel qui le lie au langage humain.

2. Le discours du fou, les hurlements du loup : la question du langage au cœur des représentations de la folie

À l'instar du fou sauvage, partagé entre le mutisme de l'*infans* et une prolixité problématique, le loup peut tout aussi bien, frapper de mutisme que se répandre en propos désordonnés dans la littérature médiévale. Ainsi en est-il d'Ysengrin, ce personnage

¹²⁰⁸ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 309.

¹²⁰⁹ Sur le lien entre folie, chant et cris, cf. FRITZ J.-M., *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 52.

¹²¹⁰ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 309.

inconséquent et inadapté : de ce marginal en quête d'un idéal anarchiste où chacun pourrait vivre selon ses propres désirs et ses propres lois, la parole échappée dévoile la vérité mais aussi la folie de l'écriture médiévale d'inspiration animalière.

Le loup étant le premier sauvage de l'univers renardien, sa parole n'en est effectivement que plus problématique : grossière, inutile ou empêchée, celle-ci se trouve prise dans une structure binaire de ruse et de contre-ruse¹²¹¹, en vertu de laquelle le loup croit chaque fois abuser les autres personnages avant de se retrouver victime de leurs contre-ruses, dans une dynamique narrative où les artifices du langage prennent sans cesse le pas sur la narration. À l'instar de nombre de loups-garous murés dans le silence ou trop prolixes, tel Mélion, Ysengrin se montre en effet incapable de maîtriser aussi bien la quantité que la qualité de ses discours : insuffisante, inefficace, inadéquate ou débordante, sa parole illustre bien, de l'*Ecbasis Captivi* aux branches du *Roman de Renart*, cette parole folle et sauvage, parole défectueuse qui dégénère aisément en logorrhées incontrôlables, entrecoupée de silences et d'incompréhensions.

a) *Le discours échappé du loup : de folles paroles qui sonnent faux*

En raison de ses difficultés à maîtriser ses paroles, Ysengrin est souvent banni de la sphère du discours ; même dans le roman qui porte son nom, *Ysengrimus*, en maître des mots Reinardus lui intime l'ordre de se taire (« Ecce taces, taceas ! », III, v. 56), lorsqu'il ne le contraint pas à répéter ce qu'il lui dit :

Ut mandat regula, disce loqui !
Reinardus Satanas non sum, sed dicor, ut exto,
'Reinardus frater', dicere mitte
[*Ysengrimus*, V, v. 355-358.]

D'ailleurs, Ysengrin éprouve même des difficultés lorsqu'il s'agit seulement de répéter les paroles soufflées par Reinardus ou par les moines parmi lesquels se rêve ce mauvais berger par excellence : dans un épisode fameux du Livre V où il essaie d'apprendre à chanter la messe en latin alors qu'il ne parle qu'allemand, le loup s'écrie « Cominus, ovis ! » au v. 548 au lieu de « dominus vobiscum » (v. 547) et prononce « agne » au lieu de « amen » au v. 559. De même, dans la branche III du *Roman de Renart* où le loup souhaite également se faire moine, il prononce « Nomini Dame » au lieu de « In nomine Domini » au v. 240¹²¹².

¹²¹¹ CHARBONNIER E., *Le roman d'Ysengrin...op. cit.*, « Introduction », p. 10-11.

¹²¹² En véritable créature sauvage, Ysengrin signale et se signale dans son ignorance fondamentale, avouée au v. 262 de cette la branche III du *Roman de Renart* : « Ne de tout ce rien ne savioie ».

En effet, Ysengrin parle mal, se trompe et se montre maladroit ; d'ailleurs, il parle souvent pour ne rien dire, comme lorsqu'il s'adonne à un long discours sur la façon dont il dévorera Reinardus au Livre I d'*Ysengrimus*. En effet, Ysengrin ne parvient à tromper le goupil que dans le premier épisode – celui du « jambon volé » – de ce roman profondément pessimiste, où Nivard relate en douze épisodes l'histoire de la déchéance du personnage éponyme¹²¹³. Mais la tension qui se joue dans sa gueule entre dévoration et profération ne tourne pas à l'avantage du langage. Si, au final, il y a bien dévoration, ce n'est pas celle annoncée par son discours et Ysengrin doit se rabattre sur un jambon, à défaut de croquer Reinardus. Sa diatribe ne débouche donc sur rien, ou si peu, d'autant que son neveu ne manquera pas de se venger.

Lorsque les animaux se retrouvent entre eux, c'est Renart qui monopolise généralement la parole et Ysengrin ne peut rien contre sa toute-puissance, hormis répondre par la violence : dans la branche VI du *Roman de Renart*, tandis que le goupil parle pour rester en vie, Ysengrin perd patience et cherche l'affrontement physique. Dans la branche XIV, le loup Primaut agit de même face au goupil mais se montre tout aussi incapable de se défendre par les artifices du langage. C'est d'ailleurs là un autre aspect symptomatique de cette folle parole sauvage du loup dans la littérature satirique, à savoir la violence verbale dont il fait preuve. Dès l'*Ecabsis Captivi*, le discours du loup se caractérise par sa grossièreté, laquelle révèle toute son étendue dans la branche II du *Roman de Renart*, où éclate la colère d'Ysengrin après que ce mari jaloux s'est rendu compte que sa femme le trompait avec Renart (« Pute orde vilz, pute mauvese », v. 1177). Au début de la branche Va, Ysengrin rumine sa colère qui déborde momentanément un discours de pensée confus, pour se répandre en injures : « Maintenant la va ledenjant » (v. 256). Sa violence incontrôlable échappe clairement à la raison (« con s'il fust ivre », v. 257), signe que le sauvage en lui prend véritablement le dessus. Mais ces animaux qui s'insultent à tue-tête n'incarnent-ils pas de cette façon une forme de sauvagerie proprement humaine ?

Ils mettent en effet en scène une violence, verbale ou indicible, qui recèle quelque chose de profondément inquiétant, incontrôlable et déferlant, menaçant dans sa pure folie. Par ses paroles maladroites et malheureuses, par ses menaces qui, comme son souffle, ne sont que du vent, Ysengrin se met d'ailleurs lui-même en danger dans la branche XIX face à la jument Raisant, dont le nom évoque un lointain avatar de son épouse, Hersent, bien meilleure rhétoricienne. En effet, lorsqu'elle se retrouve face à la cour du Roi Noble dans la branche I,

¹²¹³ Sa victoire provisoire est très vite annulée par une succession d'échecs et de mésaventures, qui conduisent inéluctablement le loup vers la mise en scène apocalyptique de sa mort, à la fin du roman.

où on lui demande de répondre d'une accusation d'adultère, elle garde son calme et fait la différence entre ce qu'il faut dire ou ne pas dire, tandis que son époux se ridiculise en clamant son propre cocufiage : « Ainz ramentevez vostre honte », signale d'ailleurs le roi au v. 47.

À l'opposé du silence sauvage du loup se situe donc, dans la gueule d'Ysengrin, une parole tout aussi sauvage, parce qu'incontrôlable et insensée. À l'instar de Gorlagon désireux de récupérer le pouvoir du langage, le loup de l'*Ecbasis captivi* s'adonne à un long récit enchâssé dans la fable première ; il retient ainsi le petit veau captif, aussi bien par une pression physique que par le récit de son inimitié avec le renard. Mais la diégèse lui échappe et si l'histoire semble s'écrire dans la gueule du loup, en vérité elle se dérobe à lui dans le temps du discours, retardant ainsi la dévoration du veau pour redoubler les chances de ceux sont à sa recherche. De même, l'immense envolée discursive qui ouvre le Livre I d'*Ysengrimus* et au cours de laquelle le héros éponyme verbalise son désir ardent de dévorer Reinardus, retombe aussi vite qu'elle n'avait décollé ; et si Ysengrin parvient à s'emparer d'un jambon à l'insu de son neveu¹²¹⁴, la suite du roman n'est plus que le récit de la perte de sa parole, laquelle se désagrège en maladroites et inepties.

b) *Paroles débordantes, discours incontrôlables : démenches du discours ysengrin*

Ainsi le personnage d'Ysengrin semble-t-il particulièrement à même de caractériser le discours problématique du dément : figure emblématique du fou ou faux prophète, il n'a aucune maîtrise de son propre discours et celui-ci lui échappe irrémédiablement, pour se perdre dans le *fatuus*, parole démesurée de celui qui « ne comprend pas son propre discours, ni celui des autres¹²¹⁵ ». Dans le roman de Nivard comme dans les branches françaises du *Roman de Renart*, le discours d'Ysengrin prend souvent la forme du langage démentiel, tout en ressassements et en écholalies¹²¹⁶. À partir de la branche II du *Roman de Renart*, le loup consacre ainsi une bonne partie de ses discours à ressasser le viol d' Hersent : dans la branche Va, il se plaint de cet outrage aux v. 326 (« Que il m'a honi de ma feme ») et 334 (« Veis ci Hersent qui tot temoigne »), avant de ressasser l'affaire aux v. 355-359, s'accrochant désespérément aux jugements du roi Noble :

Et Ysengrin si a repris :
'Voire voir, sire, je le pris,
Seignor Renart. De cest mesfet
Que vos en senble ? A il forfet

¹²¹⁴ Episode cité précédemment : cf. *infra.*, « Deuxième Partie », p. 300.

¹²¹⁵ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 346.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 346. Cf. aussi IRIGARAY L., *Le langage des déments...op. cit.*, p. 39 : celle-ci décrit notamment des phénomènes de « répétitions redondantes de marques », d'écholalies et de « persévération d'une réponse antérieure du sujet lui-même » dans le langage du fou (cf. *ibid.*, p. 40).

Le verbe « reprendre » montre bien qu'Ysengrin est prisonnier d'une logique de ressassement, tandis que la répétition sonore « voire voir » au vers suivant mime ce redoublement problématique dans le discours du loup. Celui-ci ne semble d'ailleurs fonctionner ici que sur le mode de la répétition. Par ailleurs, les enjambements successifs qui mettent à mal la structure versifiée du propos traduisent bien cette idée d'un discours désarticulé, dérégulé, qui est le propre du fou et du sauvage ; un discours que rien n'arrête et qu'aucune stabilité formelle ne saurait canaliser durablement.

Aux v. 29-36 de la branche I, Ysengrin ouvre par ailleurs son premier discours par un nouveau ressassement du viol de sa femme, si bien que le roi est obligé de lui faire remarquer l'inconvenance d'une telle attitude : « Ainz ramentevez vostre honte », dit-il au v. 47, signifiant ainsi que le discours du loup s'est enfermé dans une logique de répétition pathologique signalée par le verbe *ramentevoir*¹²¹⁷.

Impropre et répétitif, le discours d'Ysengrin peine à se faire entendre et se perd donc, comme la parole du fou, en soliloque¹²¹⁸ : c'est par exemple le cas dans la branche IV où le loup, croyant voir sa femme au fond du puits en compagnie de Renart, se désespère de cet adultère ressassés dans des hurlements (« a uslé en grant vertu v. 223, « Si a ullé une autre foiz », v. 227) eux-mêmes répétitifs entre les v. 213 et 228. En vérité, le loup ne fait que parler à son ombre (« A sun ombre dist : 'Qui es tu ?' », v. 224) et son discours insensé, en forme de déploration parodique (« Moult par sui maubailliz », v. 213), illustre simultanément ces modalités discursives de la folie que sont le ressassement, le soliloque et la tautologie. Le discours du loup ne renvoie ainsi qu'à lui-même, se répète et se redit sans espoir de dialogue véritable. Dans cette branche IV, qui se rejoue elle-même en confrontant Renart puis Ysengrin à l'épreuve du puits, l'on remarque que si Renart se trouve lui aussi face à son reflet au début de l'épisode, il ne soliloque pas follement mais s'abandonne à une rêverie mélancolique (« Grainz et marris et trespensez », v. 156), marquant ainsi la différence entre la parole maîtrisée du *trickster* et le discours insensé d'Ysengrin.

À travers celui-ci transparaissent les caractères langage du fou, langage fondamentalement autre, incompréhensible et tautologique, mais aussi discontinu et

¹²¹⁷ Plus grave encore, au début de la branche Va le ressassement du viol d'Ysengrin dégénère d'ailleurs en violences physiques.

¹²¹⁸ D'après BERNARD DE GORDON, médecin montpellierain de la fin du XIII^e siècle dans son *Lys en médecine* (II, 18), le fou « parle tout seul a par luy », ce sur quoi insiste Jean-Marie FRITZ dans *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 355 : « le soliloque, que l'on retrouve parmi les symptômes de l'épilepsie, est ici mis en parallèle avec l'impertinence de l'énoncé ».

contradictoire¹²¹⁹. Ainsi en est-il, par exemple, de la prophétie de malédiction prononcée par Ysengrin juste avant de mourir au livre VII du roman éponyme, et qui lui ouvre les portes du trépas autant qu'elle lui permet de déverser sur la fin de son roman une logorrhée nourrie de visions désarticulées¹²²⁰. Comme une suprême insanité, celle-ci commence par se signaler en tant que fausse prophétie puisque juste avant de prédire l'avenir, le vieux loup s'identifie à Mahomet (« Mors Mahamet patienda michi est », v. 295), ce faux prophète par excellence pour les chrétiens du Moyen Âge. Ores, Ysengrin s'élançait juste après dans une vraie prophétie, celle de sa propre mort, imminente (« Exequiis celebris nox erit ista meis », v. 302, « Turpiter emoriar », v. 308). Mais dès qu'elle se meut en prophétie de malédiction au v. 309, la parole d'Ysengrin perd toute continuité pour éclater en visions parodiques et loufoques. À l'humanité corrompue, Ysengrin promet qu'elle sera punie pour ses péchés, non par Dieu ni Satan, mais par les tours d'un petit diable païen, Agemundus ; mais selon l'aveu même du prophète, ce lutin ou feu follet farceur « Amplius est illi non potuisse datum » (v. 362). Dès lors, le discours dérégulé se perd dans une longue prophétie de malédiction au cours de laquelle le vieux loup voue au diable l'ensemble du genre humain, à l'exception des rares femmes vertueuses. Ysengrin maudit toutes les autres, semant ainsi le chaos dans l'imaginaire du roman à travers la représentation hystérique de chaises renversées et autres signes de désordre ménager. Le texte propulse alors le lecteur dans un cadre très familier pour lui proposer la vision d'une apocalypse déroutante par sa trivialité :

In lare quodcumque est utensile sine supellex
 Esto uagans, sparsim singula iacta cubent ;
 Straba supineturn transuersa cathedra iaceto
 Prodeat aut redeat sospite nemo genu ;
 Urceus, olla, lebes, coclear, lanx, peluis, aenum,
 Scrutaque diuerse sparsa uagentur opis,
 Integra mane, eadem sint uespere fissa ;
 [Ysengrimus, VII, v. 354-359.]

Cette dissonance fondamentale, qui laisse s'entremêler la vérité de l'écriture et les glissements inconvenants d'une parole ensauvagée, se trouve au cœur même de l'esthétique d'un roman où tout sonne faux, jusqu'à cette apocalypse du livre VII dans lequel tout part à vau-l'eau. Là, le fil du récit se perd ou se laisse emporter dans cette étrange logorrhée

¹²¹⁹ En effet, la définition du discours du fou que livre Jean-Marie Fritz, dans *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 359, pourrait tout à fait s'appliquer à l'économie du discours dans le corpus renardien : « dialogue de sourds, quiproquo, malentendu, ces ratés du langage s'opèrent le plus souvent dans le sens de la violence ». En effet, les échanges entre les animaux, et plus encore entre Renart et Ysengrin se nourrissent généralement de tels procédés qui sont aussi des ressorts du comique : les personnages ne se comprennent pas et se trompent sans cesse les uns les autres, voire se trahissent eux-mêmes, dans un jeu infernal qui ne tient en vérité que par leurs discours.

¹²²⁰ NIVARDUS, *Ysengrimus*, livre VII, v. 301-362.

prophétique que vomit le loup dans son dernier souffle, avant de trépasser sous les coups de la truie Salaura. Ainsi, le loup se tait à jamais comme s'il s'autodétruisait dans sa parole débordante, de même qu'il se perdra dans les paroles maladroites déversées dans le *Roman de Renart*, maudissant son ennemi ou sa femme, se discréditant à chaque nouvelle tirade saccadée¹²²¹.

Dans cette dynamique où se rejoignent la folle logorrhée et l'expression d'une vérité diffuse, précisons enfin que la prophétie de malédiction qui clôt presque *Ysengrimus* contient un étrange hymne ; un hymne au vent, que l'on ne comprend qu'à la lumière de cette symbolique en vertu de laquelle le loup est agent du souffle et de contrôle sur la parole humaine :

Turpibus ut uentis numquam impetus absit eundi,
Laxentur patule nocte dieque fores ;
Hec somnum, hec uigiles, erumpna hec ledat edendo,
Nec siliquam capiant hac sine labe breuem,
Flatibus ergo malis sibilet aura nocens,
Ut caueant homines et, quem prope leserit aer,
Verberet infidum deuoueatque genus !

[NIVARDUS, *Ysengrimus*, Livre VII, v. 317-324.]

Pareille à un *follis*, la parole du loup se laisse ainsi emporter par le souffle sauvage de sa propre discontinuité ; immense soliloque, cette prophétie loufoque s'achève par la mort annoncée d'Ysengrin, vaincu par sa propre folie et par l'énergie de son discours débridé. Là se trouve d'ailleurs l'essence du roman tout entier, dont tout l'enjeu semble mis en abyme dans l'épithaphe que Salaura, la truie qui a finalement eu la peau du loup, dédie à son ennemi vaincu :

VNVM PONTIFICEM SATIS VNVM CLAVDERE MARMOR
SVRERAT, EX MERITO QVISQVE NOTANDVS ERIT.
VNDECIES SENIS IACET YSENGRIMVS IN VRNIS,
VIRTVTVM TVRBAM MVLTA SEPVL CRA NOTANT.
NONO IDVS IVNIAS EXORTV VERIS IN INTER
CLVNIACVM ET SANCTI IOHANNIS OBIT.

[NIVARDUS, *Ysengrimus*, Livre VII, v. 416-422.]

Ce passage énigmatique caractéristique de l'esprit d'*Ysengrimus*, de ses excès, de son humour et de sa folie, résiste à toute interprétation : ainsi la date supposée de la mort

¹²²¹ Ce qui est en jeu ici, c'est bien le pouvoir – ou l'impuissance – de la parole, parole qui se trouve par ailleurs au centre des rites de guérisons destinées aux déments : en effet, ces rites passent toujours par le geste de nomination mais aussi par la tentative souvent avortée d'un dialogue. Cet aspect a d'ailleurs conduit Jean-Marie FRITZ à conclure sur l'idée que « ce pouvoir de la parole est au centre de bien des guérisons que met en scène la littérature » (cf. *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 298). Sur le problème du débit et de la pertinence de la parole, l'on pense à l'exemple de Perceval, qualifié de « fol » dans *Le Conte du Graal*, pour ne pas avoir posé les bonnes questions au bon moment, ou pour avoir omis de répondre à celle qui lui étaient posées (cf. à ce sujet les remarques de Jean-Marie FRITZ dans *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 355, note 5).

d'Ysengrin semble-t-elle *a priori* renvoyer au cinq juin, sauf que le texte brouille les pistes en donnant comme fausse base de calcul les « premiers jours du printemps » et comme unique repère un zeugma spatio-temporel qui situe le décès du loup « aux environs de Cluny¹²²² et de la Saint-Jean », signalant ainsi le caractère discontinu de cet épitaphe insensé. D'après ce qui y est consigné, Ysengrin serait donc mort entre les Rogations¹²²³ et la Saint-Jean d'été, fête de l'inversion puisqu'elle célèbre non pas le jour de la mort du saint mais celui de sa naissance ; fête du sauvage aussi, comme on a déjà pu le souligner¹²²⁴. Toujours est-il qu'en appliquant à ces indices disparates, tous aussi fous que faux, une numération non plus rétrograde mais linéaire¹²²⁵, le neuvième jour des ides de juin nous ramène au jour du solstice d'été¹²²⁶, fête sur laquelle l'on a souvent dit que la Saint-Jean était venue se superposer. Vraisemblablement, la mort du loup se situerait au carrefour de ces deux fêtes agraires et pastorales que sont les Rogations et la Saint-Jean d'été, cette fête liée au loup¹²²⁷ au cours de laquelle l'on pratiquait des rites destinés à préserver les troupeaux de leurs prédateurs, notamment en brûlant vifs des animaux nuisibles¹²²⁸. L'on se gardera cependant d'affirmer qu'il s'agit là du sens ultime de la mort d'Ysengrin ; en effet, le lecteur ne peut ici qu'accepter de s'abandonner aux souffles de la folie du héros éponyme, si bien décrit dans son dernier discours.

Dans l'oeuvre de Nivard comme dans les branches françaises du *Roman de Renart*, la parole problématique d'Ysengrin permet ainsi de mieux cerner l'emprise de la folie sur cette littérature satirique qui n'existe que parce qu'elle fait parler les animaux. S'inscrivant dans une poétique du discours, la folie imprègne en effet la parole du loup pour en faire un discours « fragmenté, sans ordre et sans direction¹²²⁹ », n'ayant « ni queue ni tête, ni fin ni commencement¹²³⁰ ». À travers le jeu du discours se révèlent ainsi d'étonnantes affinités entre les figures du fou et du loup, tous deux pris de « vents mauvais » qui gouvernent le souffle de

¹²²² Cette abbaye est traditionnellement associée aux grandes réformes instituées par les Bénédictins, dont le patronage est essentiel dans le roman.

¹²²³ Une fête située entre le vingt-huit avril et le premier juin et qui fut instituée pour « rétablir un ordre naturel menacé ». Cf. WALTER P., *La mémoire du temps : fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris, H. Champion, 1989, p. 180.

¹²²⁴ Cf. *infra.*, « Première partie », p. 26.

¹²²⁵ Comme c'était parfois le cas depuis l'époque mérovingienne : cf. GIRY A., *Manuel de diplomatique : diplômes et chartes-chronologie technique éléments critiques et parties constitutives de la teneur des chartes les chancelleries-les actes privés*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 133.

¹²²⁶ Sachant que le jour des ides doit normalement « être compris dans le compte » : cf. WALTER P., *La mémoire du temps...op. cit.*, p. 132.

¹²²⁷ VAN GENNEP A., *Le fol lore français : Cycles de mai, de la Saint-Jean, de l'été et de l'automne*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 1438.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 1527.

¹²²⁹ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 360.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 360.

leurs paroles débridées ; tous deux partagés, dans leur intime sauvagerie, entre silences et lapsus, mutisme et hurlements. Le fou et le loup interrogent ainsi les pouvoirs de la parole littéraire jusqu'à générer leur propre poétique : une poétique de la discontinuité et de l'instabilité, poétique profondément vocale et bruyante, désordonnée et saturée, dérégulée et violente.

Dans cette perspective, loin de se confiner dans la tautologie, la parole du fou – ou du loup – est à la source d'une « mise en scène de la littérature et de ses pouvoirs¹²³¹ », comme on a pu le voir avec la prophétie et l'épithaphe dans *Ysengrimus*, véritables miroirs du projet poétique de Nivard. Dans cette perspective, où les discours du fou et du loup cristallisent toute une poétique, la folie fonctionne manifestement comme un miroir dans lequel se reflèteraient les traits définitoires de l'expression du sauvage dans l'imaginaire médiéval.

B. La folie comme reflet d'une poétique du sauvage portant la marque du loup : essai de synthèse et de définition

La figure du fou des bois, retranché dans les solitudes sylvestres, dénué d'un langage stable et de sociabilité, concentre à l'instar du loup en effet les caractéristiques du sauvage, autant qu'elle interroge de façon originale le problème de la parole dans la littérature médiévale. Dans cette perspective, la folie fonctionne comme une manifestation privilégiée du sauvage, tout comme le fou s'impose comme un double essentiel des différentes figures lupines. D'après le paradigme définitoire préalablement mis au jour précédemment, il s'agira donc de synthétiser la façon dont la folie concentre, au miroir du loup, de ses discours et des processus littéraires dans lesquelles elle s'insère, les marqueurs du sauvage dans la littérature du sauvage au Moyen Âge.

1. Le fou sauvage, un être qui s'écrit et s'inscrit dans l'univers de la forêt

Figure de l'errance, le fou sauvage de la littérature médiévale entraîne dans son sillage tout un imaginaire de l'instabilité et de l'égarement, de la perte de repères. À ce titre, le fou vient d'on ne sait où et file à travers bois ; à l'instar de Merlin en proie au *furor*, il fuit ceux qui le cherchent dans la forêt, comme aux v. 73-74 (« area complexset cepit furtimque

¹²³¹ *Ibid.*, p. 384.

recedit / et fugit ad silvas vult fugiendro videri »), mais aussi au v. 134 (« diffugisse virum celeri per robora cursu »). Créature insaisissable, à l'aise dans ces « opaca locorum » (v. 137) que sont les forêts denses et obscures de la littérature celtique, le fou sauvage est un être sylvestre, à l'instar de l'homme, sauvage, de l'ermite ou du loup-garou¹²³². En effet, il est avant tout un être du dehors qui, comme le loup, « appartient aux espaces limitrophes¹²³³ ». Extra-humain venu d'un ailleurs impalpable, le fou sauvage se dérobe à tous ceux qui cherchent à l'atteindre, à l'instar du mari de Ganieda traquant Merlin dans les profondeurs de la forêt de Calédon. C'est donc avant tout parce qu'il est une figure de l'autre et de l'ailleurs que le fou sauvage trouve sa place au sein d'une esthétique de la forêt¹²³⁴, lieu de passage et d'errance dont le pendant n'est autre que le désert maritime, auquel le loup et le fou sont intimement liés. Certains loups-garous doivent ainsi passer par la mer et par la forêt avant de retrouver forme humaine, tout comme « l'eau emporte, purifie et livre le fou à l'incertitude du sort¹²³⁵ ». La mer serait-elle au fou ce que la forêt est au loup dans l'imaginaire médiéval ?

Dans ce jeu des figures et des lieux, les positions sont en effet interchangeables et le fou sauvage s'épanouit aussi bien dans l'univers sylvestre que le loup-garou traversant la mer pour rencontrer son destin. En effet, la forêt représente un espace matriciel où le fou, à l'instar d'un loup-garou, meurt au monde pour naître à sa propre sauvagerie¹²³⁶. Comme la métamorphose, la folie commence ainsi par une « sécession », une mort symbolique aussitôt contrebalancée par une renaissance dans la matrice sylvestre.

Mais à l'inverse, le loup-garou traverse aussi la mer comme sur une Nef des Fous¹²³⁷ et la longue marche vers sa démorphose implique souvent de prendre le large pour gagner les rives de l'Autre Monde. En effet, nos loups-garous se voient souvent contraints de partir en mer pour mener à bien leur quête initiatique et amorcer leur reconstruction : dès le constat de la trahison de sa femme, Mélion ne pense ainsi qu'à rejoindre l'Irlande pour se venger, et ne fait le voyage de retour qu'après avoir retrouvé forme humaine. De même, Alphonse et Guillaume embarquent pour rejoindre Palerme, afin de mener leur histoire à son dénouement : la scène se passe de nuit, et les fréquentes références à la lune ne vont pas sans

¹²³² *Ibid.*, p. 15-16 : « si, dans le roman, la forêt apparaît de manière récurrente comme le lieu de la folie du chevalier, le *dervé* la partage avec l'homme sauvage, l'ermite ou les bêtes *mues* ».

¹²³³ *Ibid.*, p. 22.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 22 : « Le fou est l'autre, et d'abord géographiquement ».

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹²³⁶ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 16 : « 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 ».

¹²³⁷ Cf. les nombreuses représentations de la Nef des Fous qui ont fleuri à partir de la fin du Moyen Âge. Nous n'insisterons cependant pas sur un motif au sujet duquel Michel FOUCAULT a fourni des analyses très complètes dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p. 15-53.

évoquer toute une fantasmagorie liée au loup-garou (« la lune fust levee » v. 4576, « Li tans estoit noirs et la nuis » v. 4582, « la lune voloit lever » v. 4587).

Motif hérité de substrats très anciens, la mer joue en effet un rôle essentiel dans l'imaginaire des XII^e et XIII^e siècles, si bien que Philippe Walter, présentant

que le transfert de l'antique folklore celtique sur le continent s'est accompagné d'une transformation du décor spécifique de celui-ci », la mer se retirant alors « au profit d'un décor terrestre¹²³⁸

a évoqué en ces termes la possibilité que cet élément essentiel de la géographie médiévale ait pu précéder la forêt dans la construction de l'imaginaire celtique. La forêt et la mer entraînent en effet dans leur sillage toute une géographie fantastique dans laquelle le loup-garou et le fou se reconnaissent et s'épanouissent à la faveur de leur double nature, les lieux de l'Autre Monde fonctionnant comme autant de passerelles entre l'animalité et l'humanité de ces figures sauvages.

Par l'entremise de l'univers sylvestre et de son corrélat qu'est le monde maritime, l'on prend ainsi la mesure des affinités profondes entre la folie et la métamorphose qui commence elle aussi par un abandon de soi. Comme pour le loup-garou, la forêt est un utérus, le « lieu où se dessinent les contours du fou, au travers d'un espace figuré (métaphores animales, parenté avec l'homme sauvage) ou réel (l'ermitage)¹²³⁹ ». D'ailleurs, Yvain ne se met-il pas en quête d'une « terre sauvage¹²⁴⁰ » dès lors qu'il se sent sombrer dans le *dolor* ? Antithèse du monde civilisé et raisonnable, la forêt signale et accueille la déchéance du fou, tout comme la chute du personnage *garoué*. Mais surtout, comme dans le cas de la métamorphose, le passage du fou par la forêt est un moyen et non une fin, la forêt du fou sauvage n'étant, comme celle du loup-garou, qu'un lieu de passage¹²⁴¹ et non d'aboutissement ; un point de chute et non de résidence. Comme la métamorphose, la folie du fou sauvage a ainsi ce même caractère provisoire qui le précipite dans une forêt où il ne fait que passer, comme passe une bête sauvage. Mais ce passage n'en demeure pas moins essentiel et le fou y fait l'expérience, comme le loup-garou, du sauvage intimement enfoui en lui.

¹²³⁸ WALTER P., *Merlin ou le savoir du monde...op. cit.*, p. 120.

¹²³⁹ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 29.

¹²⁴⁰ CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion ou le roman d'Yvain*, dans *Romans*, Paris, Librairie générale française (coll. « La Pochothèque. Classiques Modernes »), 1994, v. 2784-2786 p. 802 : « Mis se voudroit estre a la fuie / Tous seus en si sauvage terre / Quë on ne le seüst ou querre ».

¹²⁴¹ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 33 : « la forêt est un lieu de passage, un espace où l'on se croise ».

Plus encore, la folie sauvage revêt elle aussi une dimension initiatique en ce qu'elle est, justement, un état transitoire permettant l'accès à une forme de connaissance supérieure : connaissance de soi, du sauvage comme de l'humanité, mais aussi connaissance de l'autre et de l'animal en particulier. Ainsi, selon Jean-Marie Fritz, Yvain est capable de comprendre le lion – créature sylvestre dans *Le Chevalier au lion* – et de s'en faire un ami, du fait qu'il a lui-même fait l'expérience de la vie sauvage à travers sa propre folie.

Repaire du fou et des figures lupines, la forêt s'impose ainsi comme une space à la fois matriciel et mortifère ; mais elle est surtout le d'existence textuelle essentiel qui permet de révéler les affinités profondes existant entre la folie et le sauvage, au miroir du loup et de ses corrélats, en particulier le loup-garou. À ce titre, la forêt n'est que le premier indice de cette réciprocité manifeste entre le fou, le loup et le sauvage. Toutefois, pareil indice invite de ce fait à une lecture de la figure du fou selon le paradigme du sauvage, afin de valider peut-être les traits définitoires d'une poétique du sauvage dans la littérature médiévale. À l'instar du sauvage, le fou des bois n'est-il pas aussi une figure isolée dont la folie est vécue comme une forme de dépouillement total, un degré zéro de l'existence humaine ?

2. Le fou des bois, une figure de la solitude

De cette atopie fondamentale que signifie l'errance sylvestre à la solitude spatiale et sociale, il n'y a qu'un pas ; et l'on ne sera guère étonné de constater qu'à l'instar de la sauvagerie, « la folie se vit dans la solitude¹²⁴² ». Figure marginale et sauvage, créature « du dehors », le fou exerce à ce titre une force centrifuge qui propulse le récit dans l'ailleurs sauvage de la forêt autant que dans un huis clos inquiétant qui le met seul face à lui-même – ou seul face au lecteur –. C'est aussi bien le cas d'Yvain qui « fuit par cans et par valees (v. 2807) pour s'éloigner de tout et de tous et se retrouver à « seul aller » (v. 2799), que de Merlin se perdant dans la forêt de Calédon ; ou encore des loups-garous prenant le chemin de solitudes sauvages pour vivre leur métamorphose à l'abri des regards.

En effet, la solitude du fou comme celle des créatures lupines est certes une solitude sociale (« D'entre les barons se remue » Yvain au v. 2796) mais surtout ontologique. Si le fou est seul au monde et incompris (« Ne set a qui se confort », pense Yvain au v. 2791), c'est avant tout parce qu'il ne peut se positionner dans un état, dans une nature stable. C'est

¹²⁴² *Ibid.*, p. 101.

d'ailleurs ce qui le condamne à un vagabondage permanent, à la fois spatial, social et psychologique :

le fou est privé de statut, comme de stabilité ; sans espace propre, il vagabonde de forêts en cités ; voué à un destin singulier, il traverse et bouleverse les États du monde¹²⁴³.

Tout comme le loup-garou, le fou incarne ainsi l'altérité solitaire au sein du texte littéraire, mettant ainsi le lecteur au défi de s'identifier, par la médiation de l'écriture, à cet Autre fondamental au caractère extra-humain. Ainsi qu'on l'a montré, la folie fonctionne d'ailleurs comme une métamorphose psychologique du personnage¹²⁴⁴, lequel meurt à son identité humaine pour laisser renaître l'être sauvage qui demeure en lui. Comme le loup-garou, le fou est un être hybride aux confins de l'humanité ; comme lui il est l'autre asocial et brutal, comme lui il est une figure de l'ailleurs, de l'errance et du passage ; comme lui, enfin, sa métamorphose n'a de sens que dans son caractère provisoire et réversible. Mais c'est encore et toujours cette réversibilité qui permet l'identification du lecteur à ce personnage, qu'il espère voir guérir parce qu'il l'accompagne et subit lui aussi, dans le mouvement de l'écriture, son expérience sauvage. En effet, la folie est la plupart du temps une simple péripétie qui finit, à l'instar de la métamorphose, par être conjurée : c'est ce qui différencie Merlin et les loups-garous de Suibhne et d'Ysengrin, condamnés à mourir dans leur aliénation sauvage, quelque chose comme un destin tragique dans lequel se perd le personnage mais aussi le sens de la lecture.

Comme la métamorphose, la folie induit ainsi toute une poétique du changement, de la réversibilité et de l'éphémère, voire d'une certaine instabilité à laquelle l'écriture finit toujours ou presque par trouver une direction. Cela passe toutefois par un certain nombre de subterfuges qui tendent à ramener l'expression de la folie – comme celle de la métamorphose – vers une certaine stabilité ; mais une stabilité qui demeure relative et incertaine, comme dans les contes de loups-garous. Noyé dans le récit pour ne pas le rendre proprement hermétique, le discours indicible ou inintelligible du fou, comme celui du loup-garou, se perd alors le plus souvent ou s'échappe dans l'ellipse pour ne pas exploser à la figure de son public ; c'est le cas dans les contes de loups-garous, mais aussi dans les épisodes de folies du roman de chevalerie : ainsi Yvain ne prononce-t-il pas un mot du moment où il tombe en « grant anui » au v. 2780 du *Chevalier au Lion*, jusqu'à ce que la demoiselle ne le guérisse et

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁴⁴ Si Jean-Marie FRITZ affirme que « la marginalité reste sociale et n'entraîne pas d'aliénation psychologique » (cf. *ibid.*, p. 252), les affinités entre la figure du fou et celle du *garulf* semblent prouver que la *forsenerie* se caractérise bel et bien par une modification psychique chez le personnage, dont le rapport au monde change dès lors qu'il se précipite dans le désert sylvestre.

qu'il se mette à l'appeler après avoir repris conscience (« De li apeler mout s'esforche », v. 3050).

Lorsque le discours du fou se trouve exceptionnellement exhibé, comme dans la *Vita Merlini* où le prophète adresse sa célèbre élégie au loup gris de la forêt, se développe dans le corps du récit une poétique à l'inverse de l'ellipse : l'expression lyrique se déverse alors pour dire une folie dont le discours pourrait n'être que « pur signifiant, pure mélodie¹²⁴⁵ ». Féconde dans son soliloque enchanté, la folie se fait ainsi poésie, comme dans *La folie de Suibhne* où le héros se met à réciter des vers pour couvrir le son des cloches de vêpres : d'ailleurs, si le fou affirme qu'il préfère « les voix des coucous » aux « gring-gring de cette cloche¹²⁴⁶ », sa chanson est un hymne au langage des bêtes sauvages, au chant des coucous et à celui du cygne (« ce n'est pas le combat que j'entends / des beaux cynges mélodieux¹²⁴⁷ »), ainsi qu'au « brame du cerf dans le désert¹²⁴⁸ ».

Ainsi la folie, comme la métamorphose, manifeste-t-elle l'expression d'un rapport complexe au langage et au silence, matérialisé dans la littérature par la figure du loup ou celle du fou, ainsi que par tout un imaginaire du sauvage. Dans cette perspective, le discours du fou s'impose dans sa sauvagerie même, insaisissable comme l'est la figure du dément. Ce langage instable et plastique donne d'ailleurs l'impression que la folie, comme le sauvage et la métamorphose, sont tendus vers une forme d'ellipse. En effet, ce discours se dérobe sans cesse, nourri de paroles minimales et absolues qui se déversent en flots poétiques ou qui, dénuées ou saturées de sens, s'imposent au public dans leur simple musicalité.

3. Le fou, figure privilégiée d'une esthétique du dénuement ?

Au sens propre comme au figuré, la perte de la raison commence toujours par la mise à nu du personnage, ce qui la rapproche une fois encore de la chute du loup-garou dans l'animalité. Au sens littéral, le fou est souvent représenté aussi nu qu'une bête fauve ou plutôt qu'une bête *mue* : « la nudité est alors le signe le plus manifeste de l'aliénation et le premier geste du fou sera de déchirer ses vêtements¹²⁴⁹ ». C'est ce que l'on constate dans *Le*

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 368.

¹²⁴⁶ *La folie de Suibhne*, dans *Le devin maudit...op. cit.*, paragraphe 23 p. 213.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, paragraphe 23 p. 213.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, paragraphe 23 p. 213.

¹²⁴⁹ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 39.

*Chevalier au Lion*¹²⁵⁰, où Yvain « forsenne ; / Lors se desschire et se despenne » (v. 2805-2806). La présence du verbe « forsenner » à la rime semble avoir pour conséquence directe, au vers suivant, la mise à nu du personnage ; et ce n'est probablement pas un hasard s'il rime aussitôt avec le verbe « se despenne ». L'on se souvient que dans la *Vita Merlini*, avant même de se précipiter en forêt, Merlin se donnait ainsi l'apparence d'une bête fauve tout en se dépouillant des attributs matériels de sa condition humaine (« pulveribus crines spargit vestesque rescindit » v. 66). À ce titre, rappelons-nous que ce geste fut aussi celui de saint François d'Assise, ce « fou de Dieu » dont on a préalablement interrogé le caractère sauvage, pour conclure à quelque affinité secrète entre le saint homme et les figures lupines de l'imaginaire médiéval.

En effet, la folie est pensée au sens métaphorique comme un dépouillement ontologique : vécue comme une déchéance dans l'animalité, à l'instar du garouage, elle est interprétée comme une « soustraction » essentielle¹²⁵¹ :

le fou est fondamentalement une figure du dénuement : dénué de cheveux, dénué de vêtements [...], dénué de langage, dénué de signes qui le situeraient clairement dans l'espace social, dénué de compagnon et de lieu propre, voué qu'il est à la solitude d'une errance sylvestre¹²⁵².

La chute dans la folie implique de fait une mise à nu ontologique, un dépouillement ou abandon de soi ; mais cette perte du sens est aussi dévoilement du sens, en vertu de ce double mouvement cognitif lié aussi bien au caractère initiatique de l'expérience de la folie ou de la métamorphose. En effet, de même que les loups-garous accèdent au sens profond de leur condition humaine après s'être mis à nu dans la forêt pour s'y abandonner aux solitudes sauvages, Merlin dévoile le sens de sa folie à la fin de la *Vita*, une fois qu'il a bu à la source l'eau claire qui lui rend la raison (« confesim mente recepta / sese cognivit, rabiem quoque perdidit omnem », v. 1149-1150). Le prophète rend immédiatement grâce à Dieu, mais alors même qu'il était incapable de mettre des mots sur sa démence pendant qu'il l'éprouvait, il fait soudain retrour sur cette expérience avec une étonnante précision:

Raptus eram michimet quasi spiritus acta sciebam
Preteriti populi predicebamque futura.
Tunc rerum secret asciens volucrumque volatus
Stellarumque vagos motus lapsusque natantum,
Id me vexabat naturalemque negabat
Humane menti districta lege quietem.
Nunc in me redii videorque vigore moveri

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 39 : « Le signe de la folie est ici très précisément l'abandon brutal de tous les signes qui faisaient de lui un chevalier ; le fou est méconnaissable, en qui l'absence de sens se double d'une absence de signes ordonnés ».

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 108 : « La folie est ce dépouillement, cette déchéance, cette 'soustraction' ».

¹²⁵² *Ibid.*, p. 108.

Quo vegetare meos animus consueverat artus.

[GEOFFROY DE MONMOUTH, *Vita Merlini*, v. 1161-1168.]

En effet, si la prolixité de Merlin tranche avec la verbalisation difficile dans l'état de démence, c'est bien du fait que, comme la métamorphose la folie ne se dit pas, ou si peu. Certes, les fous chantent, déclament des vers et des élégies, mais ces paroles sont d'abord une musique des mots, l'expression immédiate de sentiments fugaces et animaux, aussi insaisissables que le caractère sauvage de leur propre folie. Si la folie est dénuement, ce dénuement est en effet d'ordre essentiellement langagier, ce qui est rendu dans les textes par une poétique de l'ellipse et du silence, élucidée dans les récits de loups-garous, et confirmée dans le cas des *forsenés*. Le fou se caractérise en effet par « son langage inarticulé, ses gestes insensés, son corps dévêtu » ; mais tout ceci ne fait qu'un, la folie étant un dépouillement du sens, de soi, mais encore et surtout de ce langage humain qu'interrogent si bien les figures lupines. Contaminé par la folie, celui-ci se perd lui-même et se noie dans le récit, ou plutôt dans les silences de l'écriture.

Mais dans ce discours déréglé émergent aussi parfois, de façon inattendue, les vérités du texte : dans les silences de Bisclavret comme autant d'instertices où se disent la permanence de son animalité, dans les gloses de Merlin racontant son expérience quasi muette, mais encore et surtout dans les folies proférées à l'envi par Ysengrin, émerge le sens profond d'une esthétique singulière. Roi du lapsus, parole démente par excellence, le vieux loup de la littérature satirique peine à s'exprimer durablement aussi bien qu'à dissimuler ses intentions. De ce fait, il participe d'une poétique du dévoilement, dans et par un discours marqué par la folie. Ainsi Ysengrin livre-t-il, au milieu des silences et des insanités qu'il déverse sur son roman éponyme, ses propres vérités voire la vérité du texte, dans ce qu'elle a de plus diffus et de paradoxal : dès le début du Livre I, si Reinardus arrive d'on ne sait où « par un chemin de traverse » (« agebat iter », v. 4), Ysengrin avoue sans détour : « Nil do, sperno modum, deuoueoque fidem » (I, v. 576). Irréfléchi et spontané, le loup se trompe lui-même, se trahit, laisse échapper son souffle et sa quintessence, sa vérité maladroitement lâchée¹²⁵³, comme lorsqu'il clame sans ambages qu'il parle comme il pense (« Ut meditor, sic dico » *Ysengrimus*, V, v. 585), dans cet épisode fameux où, il apprend à chanter la messe en

¹²⁵³ Mortifère ou autodestructrice, la parole du loup est donc bel et bien une parole empêchée, dans laquelle il s'empêtre et se perd lui-même ; mais cette parole est aussi, fondamentalement, un acte vivifiant, puisqu'elle rend indirectement la vie au petit veau de l'*Ecbasis captivi*, autant qu'elle incarne, presque malgré elle, une forme de vérité paradoxale, vérité échappée comme un impair de plus. Vérité de soi ou d'un monde en perdition, elle appelle véritablement le vieux loup de la littérature satirique à questionner le rapport au langage, lui à qui, comme on l'a dit, l'on intime si souvent de se taire : « Tu super his satis es, domine Ysengrime, locutus » (*Ysengrimus*, Livre II, v. 459).

latin alors qu'il ne parle qu'allemand : le loup, en piètre faux prophète, s'écrie alors « Cominus, ovis ! » (v. 548) au lieu de « dominus vobiscum » (v. 547) et prononce « agne » au lieu de « amen » (v. 559) ; puis, dans sa folie pure, il critique ouvertement l'ascétisme monacal jusqu'à rêver tout haut : « Vellem, quicquid habet mundus, ouile foret » (v. 687). La pensée rattrape alors le discours et le désir de l'agneau se dévoile, se confondant ainsi avec un *amen* pour le moins hétérodoxe.

Comme dans les contes de loups-garous, c'est dans des interstices qu'émerge la vérité d'*Ysengrimus*¹²⁵⁴ ; et lorsque celle-ci se trouve par le loup « empêchée », affleure du moins l'expression d'un désir profond de vérité, symbolisé par la « tenuem medullam » ou « substantifique moelle » qu'Ysengrin conseille au lecteur attentif de chercher dès le Livre I (« Rode foris librum tenuemque exsuge medullam », v. 487). D'ailleurs, si le vieux loup peine à s'exprimer et plus encore à dire la vérité, il cherche du moins à la signifier, par exemple en cassant souvent des os (« Ut buritum culter, dentibus ossa seco », II, v. 394), tout comme il brise les apparences, à commencer par la sienne propre. Le *sen* du roman est là, mais il ne se dit qu'à demi-mot, dans une folle nudité du discours, indice ténu d'un désir inassouvi de dévoilement, d'un sens qui, dans le discours du fou et du sauvage, s'acharne à se dérober.

De la perte des vêtements à l'oubli de soi, parfois pour revêtir un masque animal, la folie s'impose bel et bien comme une expérience ontologique peu commune qui se traduit, dans les textes, par des procédés particuliers : épuration des discours ou chants inattendus, silences signifiants, mutismes angoissants ou lapsus problématiques, ces façons de dire – ou de ne pas dire – participent d'une forme de dépouillement poétique : entre dénuement et dévoilement, dénuement langagier et dévoilement du sens, la folie s'impose véritablement comme l'expérience sauvage par excellence.

En effet, les affinités profondes entre le fou et les figures lupines mettent au jour ou rappellent les marqueurs du sauvage dans la littérature ; un sauvage qui s'épanouit avant tout dans le monde de l'ailleurs sylvestre, dans ces solitudes angoissantes où, seul face à lui-même, le personnage fou ou ensauvagé éprouve une nudité ontologique mais peine à l'exprimer. Néanmoins, c'est justement dans ces expressions problématiques – ellipses, silences ou lapsus –, et plus encore dans cette problématisation des pouvoirs de la parole que réside l'intérêt de théoriser le sauvage en termes de poétique, lui qui trouve dans la folie un miroir éclairant.

¹²⁵⁴ Une idée développée dans notre article intitulé « *In somnis, Reinarde, sumus ? L'imposture au miroir de la vérité : d'illusions en désillusions dans Ysengrimus* », art. paru dans *Im os ture et fiction dans les récits d'Ancien Régime*, Actes du 27^e colloque de la SATOR, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 12, 13 et 14 juin 2013, éd. N. Kremer, J.-P. Sermain, Y.-M. Tran-Gervat, Paris, Hermann, 2016.

À ce titre, le détour par la figure du fou permet surtout, dans les analogies qui le lient au concept de sauvage et aux figures lupines qui en catalysent les différents possibles, de comprendre que le sauvage participe, comme la folie, d'une esthétique profondément instable ; une poétique qui interroge constamment ses propres caractères pour s'imposer finalement comme une écriture de l'instabilité, du mouvement, du passage et du croisement, une poétique métamorphique aux caractères surprenants et qui, de ce fait, interroge sans cesse ses propres caractères.

C. Hybridité et instabilité : de l'autre au Double, folies et variations pour une poétique du sauvage

Les affinités mises au jour entre les figures lupines, notamment celle du loup-garou, et celles de la folie nous ont amenées à envisager le caractère sauvage de la *forsenerie* dans l'imaginaire médiéval des XII^e et XIII^e siècles. En effet, les manifestations comparables de la folie et du sauvage permettent d'appréhender de la nature profondément instable de l'expression du sauvage dans la littérature médiévale. Mais si la folie fonctionne comme un miroir signifiant du sauvage dans son instabilité et que, par conséquent, le fou représente un double privilégié du loup comme incarnation du sauvage, la clé d'une poétique du sauvage se trouve peut-être justement du côté du double et de son caractère mouvant, instable, protéiforme et inattendu.

1. Le loup et le double : visions du sauvage et conceptions de l'âme humaine

Selon Claude Lecouteux, qui a œuvré à la définition et à l'analyse de ce concept à travers des sources littéraires variées, le Double est cet « autre moi possédant une assez grande indépendance qui lui permet de voyager au loin¹²⁵⁵ ». Véritable « calque physique et psychique de l'individu dont il émane¹²⁵⁶ », il implique l'ubiquité et la gémellité, mais aussi la bilocation¹²⁵⁷ et le passage, pour incarner finalement le principe même de l'instabilité. Faisant le jeu du sauvage et de la folie, le double participe à ce titre de la définition d'une poétique particulière, en signalant notamment une forme de réflexivité, mais surtout d'instabilité et

¹²⁵⁵ LECOUEUX C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge...op. cit.*, p. 18.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

d'hybridité. D'ailleurs, l'*ekstasis* qui préside à la libération du double se traduit d'abord par l'idée d'un « égarement de l'esprit » avant de désigner, « par extension, le fait de quitter son corps¹²⁵⁸ ». Voilà qui laisse à penser que le double et la folie participent d'un même mouvement erratique qui est aussi passage, libération et transformation ; autant de caractères qui révèle également la présence du sauvage.

En effet, le double est par essence un double sauvage : dans les différents aspects de l'âme répertoriés par Claude Lecouteux, de la *fylgia* scandinave au *phantasticum* augustinien, en passant par la *hamr* et la *hugr*, s'imposent ainsi de nombreux traits caractéristiques de l'animalité ou du sauvage. Certes, le double physique appelé *hamr* n'est « pas forcément thériomorphe¹²⁵⁹ » ; mais chez la *fylgia* ou « Suiveuse », ce double spirituel ou génie tutellaire¹²⁶⁰ lié au destin d'un personnage ou d'une famille, « prédomine le caractère animal du Double¹²⁶¹ ». Quant au *hugr*, cette « troisième composante de l'âme [...] qui correspond à peu près au latin *animus* et *spiritus*¹²⁶² », il incarne pour sa part cette idée de passage et d'instabilité attachée à la folie comme au sauvage : en effet,

c'est lui qui prend forme et anime le Double / *hamr* pour se rendre au loin, soit en mission pour un tiers, soit pour réaliser un désir particulièrement fort¹²⁶³ ».

Selon les mots de Régis Boyer, *hugr* visite, *hamr* habite et *fylgia* accompagne¹²⁶⁴, en vertu de trois principes de l'âme qui signifient son instabilité constitutive. De fait, sous couvert de l'idée d'une âme libre ou extérieure, théorisée par James Frazer¹²⁶⁵, le double est presque toujours zoomorphe et « tout le monde possède sa *fylgia* animale¹²⁶⁶ », ce Double psychique complété par un Double physique, *hamr*, capable de se métamorphoser en animal. En vertu de cette dimension protéiforme du Double, le loup s'impose comme une figure privilégié de ces âmes voyageuses : en effet, il est un animal du passage et de la transition, doué d'une extrême mobilité et d'une remarquable plasticité symbolique.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 62 : « Le premier [*hamr*] peut agir physiquement alors que c'est apparemment impossible au second [*fylgia*] ».

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 64.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁶⁴ BOYER R., *Le monde du double, la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Éd. Berg International, 1986, p. 32-38. Cf. aussi BOYER R., « L'âme pour les anciens Scandinaves », dans *Heimdal* 33, printemps 1981, p. 5-10.

¹²⁶⁵ FRAZER J., *Balder le magnifique*, dans *Le rameau d'or*, tome IV, trad. P. Sayn de *The Golden Bough*, Paris, Robert Laffont, 1984, chapitre X « L'âme extérieure dans les contes populaires », p. 250-284. L'auteur développe l'idée selon laquelle « dans l'opinion des peuples primitifs, l'âme peut quitter momentanément le corps sans causer la mort » (*ibid.*, p. 250).

¹²⁶⁶ LECOUTEUX C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge...op. cit.*, p. 121.

L'on ne s'étonnera donc pas que les théories du Double reposent en grande partie sur l'exemple du loup-garou, dont elles permettent d'éclairer le processus métamorphique¹²⁶⁷. C'est le cas par exemple du principe de *phantasticum* développé par saint Augustin dans *De Ciuitas Dei*¹²⁶⁸ sur la base de cette croyance, invalidée par le théologien : pour lui, l'homme ne se métamorphose pas véritablement en loup-garou, mais son *phantasticum* peut à loisir le quitter une fois qu'il est endormi pour aller prendre une forme animale sous laquelle il se présente à d'autres. Le loup-garou n'existerait donc pas à proprement parler, mais serait une manifestation de la folie, une illusion¹²⁶⁹ produite par les démons ; et ce pour la simple et bonne raison que Dieu seul a le pouvoir de changer la nature d'un être, les démons ne produisant que des chimères et encore, avec la permission divine¹²⁷⁰.

Claude Lecouteux glose cette interprétation en expliquant que « c'est l'autre moi qui prend forme humaine tandis que le corps gît quelque part¹²⁷¹ », ramenant ainsi les considérations augustinienes à la théorie de l'alter ego zoomorphe. Mais si le loup, à travers la figure du loup-garou, se trouve au cœur des spéculations sur ce Double thériomorphe qui a hanté l'imaginaire et les croyances au Moyen Âge, c'est surtout dans les sources norroises que l'on en trouve trace : ainsi, dans la *Saga de Hávardr de l'Ísafjördr*, Atli voit dans un rêve dix-huit loups menées par une renarde :

Il me semblait sortir de la dépendance, et je vis des loups qui couraient par le champ en venant du sud, à dix-huit en tout, avec une renarde courant devant les loups. C'était une bête si rusée que je n'en avais encore jamais vu de telle¹²⁷².

[*Saga de Hávardr de l'Ísafjördr*, XX, p. 759.]

L'imaginaire de la Scandinavie médiévale est en effet nourri de motifs hérités des traditions pré-chrétiennes, parmi lesquels de nombreux loups qui hantent les visions des poèmes autant que des sagas en prose. Comme ici, ils apparaissent parfois sous forme de visions, mais celles-ci sont souvent le fruit de manifestations d'un Double thériomorphe. En

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 142 : « À partir du moment où des formes animales sont à la disposition de l'individu, il est logique d'admettre qu'on peut provoquer une métamorphose, c'est-à-dire un transport dans une autre enveloppe, à condition de posséder les techniques appropriées ».

¹²⁶⁸ SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XVI, VII-VIII, et XVIII, XVI-XVIII, dir. L. Jerphagnon, Paris, Gallimard, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2000, p.660-663 et 782-786.

¹²⁶⁹ Sur cette théorie de la « métamorphose illusoire », cf. HARF-LANCNER L., « La métamorphose illusoire...op. cit. », p. 209-212.

¹²⁷⁰ SAINT AUGUSTIN est d'ailleurs clair à ce propos : les démons ne peuvent agir que sur ordre de Dieu. Dans le cas où ces démons entreprendraient seuls de métamorphoser un homme, la transformation de celui-ci ne saurait être complète, car Dieu seul a le pouvoir de créer une oeuvre achevée.

¹²⁷¹ LECOUTEUX C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge...op. cit.*, p. 130.

¹²⁷² Précisons que les versions originales des textes cités figurent dans le **VOLUME II, ANNEXE V : « SAGAS ISLANDAISES, TEXTES EDDIQUES ET POEMES SCALDIQUES »**. Les textes y sont catégorisés et présentés par ordre alphabétique. Les passages cités sont soulignés en gras.

effet, Atli croit fermement que les loups de son rêve correspondent à la vision d'esprits humains¹²⁷³ ou « Manna hugir », comme dit le texte : c'est-à-dire des manifestations du *hugr*.

Plus encore, les *berserkir* (« chemises d'ours ») et autres *úlfhednarr* (« pelisses-de-loups »), ces puissants guerriers-fauves à la force animale titanesque, soldats d'Odin¹²⁷⁴ sous l'égide de l'ours ou du loup, s'imposent dans l'imaginaire comme des guerriers furieux

qui, à la faveur de circonstances magiques, ou érotiques, ou poétiques, ou guerrières (ce dernier cas étant le plus fréquent), entrent dans une fureur [...] sacrée, et se trouvent alors capables de prouesses sans pareilles¹²⁷⁵.

À ce titre, ne sont-ils pas eux aussi des représentants de cette conception du double zoomorphe ?

On appelle ainsi les guerriers-fauves, clairement rattachés à l'idéologie odinique, qui entraînent dans une sorte de fureur sacrée et se rendaient alors capables des plus invraisemblables exploits. Leur nom peut signifier qu'ils se battaient à découvert (sans chemise), mais, plus vraisemblablement, qu'ils étaient doués de la force d'un ours dont ils portaient la peau en guise d'armure (chemise d'ours)¹²⁷⁶.

Entre métamorphose et transe extatique, hybridité sauvage et folie bestiale, ces personnages portent peut-être en eux l'essence du sauvage dans l'expression littéraire de l'imaginaire du Nord. Interprétés par Jean-Marie Fritz comme des « guerriers-fous », dont la prétendue transformation en ours ou en loup « n'a de sens qu'à l'intérieur de la parenté primordiale de la folie et de l'errance¹²⁷⁷ », ils concentrent en eux les problématiques liées à la présence du sauvage, de la folie et du double, dans un imaginaire incontestablement placé sous l'égide du loup et de l'ours. De fait, ils méritent une place privilégiée dans une étude visant à comprendre la place du Double dans la perspective d'une poétique du sauvage.

2. Loups-garous et guerriers-fauves : de la folie à la métamorphose

a) Caractérisation du berserkgangr

Plus rares dans les sources que les célèbres *berserkir*, ces « combattants d'élite revêtus de peaux de loups » que sont les *úlfheðnar* apparaissent dans la cohorte des guerriers-fauves

¹²⁷³ Et plus précisément leurs ennemis du Dýrafjörðr, ayant à leur tête le magicien Thorgrímr fils de Dýri : cf. chapitre XXI de la saga, trad. R. BOYER dans *Sagas islandaises*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1987, p. 760 (saga p. 719-766).

¹²⁷⁴ *Ibid.*, « ».

¹²⁷⁵ BOYER R., *Les sagas légendaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 134.

¹²⁷⁶ BOYER R., *Sagas islandaises...op. cit.*, note 8 p. 1517.

¹²⁷⁷ FRITZ J.-M., *Le discours du fou au Moyen âge...op. cit.*, p. 26-27 : « le *furor* du combat livre le guerrier à la désarticulation, puis à l'aliénation bestiale ». À ce sujet, cf. aussi DUMEZIL G., *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1985.

appartenant au roi de Norvège Harald à la belle chevelure¹²⁷⁸. Si, dans les termes, les *úlfheðnar* sont souvent décrits comme des *berserkir* arborant des pelisses de loups au lieu de fourrures d'ours¹²⁷⁹, le terme même d'*úlfheðinn* est significatif :

Le composé *úlf-heðinn* associe deux substantifs masculins, dont le premier désigne le loup (v. isl. *úlfir*), et dont le second s'applique à un vêtement de peau de fourrure (v. isl. *heðinn*). Ce terme se trouve employé tantôt comme appellatif (sous la forme plur. *úlfheðnar*), tantôt comme anthroponyme (*Ulfheðinn*¹²⁸⁰).

Comme on a pu le voir dans la première partie de cette étude, nombreux sont les noms propres liés au loup qui se sont développés depuis les périodes antique et médiévale. En ce qui concerne l'anthroponymie germanique, l'on remarque plus particulièrement que les noms portant la marque du loup possèdent une connotation martiale tout en évoquant « la notion de métamorphose, de changement d'apparence, de mimétisme animalier¹²⁸¹ ». En effet, l'on retrouve cet imaginaire de la métamorphose dans le personnage de l'*úlfheðinn*, puisque le don de métamorphose était souvent attribué aux guerriers-fauves¹²⁸². Il en est ainsi, par exemple, de Kveld-úlfir, le grand-père du scalde Egill. À cet effet, retenons que la fureur du *berserkgangr*, cet « état de frénésie furieuse¹²⁸³ », folie furieuse ou ivresse extatique qui caractérise les guerriers-fauves, est un phénomène héréditaire ; d'où son inscription dans l'anthroponymie comme fil rouge d'une généalogie¹²⁸⁴.

Mais le *berserkgangr* renvoie surtout à l'essence même du sauvage dans l'imaginaire de la Scandinavie ancienne. Si l'on a déjà pu entrevoir les liens qui l'unissent à une forme de folie furieuse, cette « humeur belliqueuse¹²⁸⁵ » est en effet l'expression d'un caractère incontrôlable voire d'une « colère dévastatrice¹²⁸⁶ ». Celle-ci se trouve d'ailleurs à l'origine de « terrifiants accès de violence¹²⁸⁷ » qui renvoient inéluctablement à la sauvagerie des bêtes fauves dont elle s'inspire. De surcroît, les traits distinctifs du *berserkgangr* tels que Vincent

¹²⁷⁸ Sur cette mise au point contextuelle, cf. SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 61.

¹²⁷⁹ Cf. par exemple le chapitre II de la *Saga de Grettir*, où il est question des *úlfheðnar* du roi Harald : « Le roi appela alors ses berserkir à se porter de l'avant : ils étaient surnommés Peaux-de-Loups et le fer ne mordait pas sur eux ». Trad. R. BOYER dans *Sagas islandaises...op. cit.*, p. 768 (saga p. 767-960).

¹²⁸⁰ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 62.

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 62. Un trait qui ne s'est d'ailleurs pas démarqué dans notre parcours de la toponymie française (cf. *infra.*, « Première Partie », p. 72-75).

¹²⁸² Dans *Les Berserkir...op. cit.*, p. 127, Vincent SAMSON évoque d'ailleurs ces « traits lycanthropiques associés à de célèbres guerriers-fauves ».

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁸⁴ Ainsi les noms des guerriers-fauves renvoient-ils toujours à un animal, de préférence l'ours ou le loup, comme dans le cas de la famille d'Egill fils de Grímr le chauve, dont la généalogie est « toute entière placée sous le signe de l'ours et du loup » (*ibid.*, p. 152-154, citation p. 154).

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

Samson les a répertoriés se rattachent incontestablement à la bestialité proprement sauvage de ces combattants au caractère farouche : outre leurs « aspects sanguinaires¹²⁸⁸ », *úlfheðnar* et *berserkir* sont réputés invulnérables au tranchant de l'acier comme aux brûlures des flammes, probablement grâce à leur armure animale¹²⁸⁹. Doués d'une force démesurée qui les rend incontrôlables, ils ont aussi tendance à mordre leur bouclier comme des bêtes enragés afin de révéler aux yeux de leurs ennemis « leur terrifiante sauvagerie, comparable à celle des chiens et des loups, dont ils adoptent par ailleurs les hurlements¹²⁹⁰ ».

En effet, la morsure du bouclier est indissociable du hurlement sauvage proféré par le guerrier-fauve au moment où il entre en transe, comme on le voit dans le chapitre XL la *Saga de Grettir* (fin du XIII^e siècle), où le *berserkr* Snaekollr hurle et mord son bouclier dans un même mouvement ; un geste sur lequel insiste d'ailleurs le narrateur, dans une description redondante de ce rituel qui semble-t-il outrepassa la simple manœuvre d'intimidation :

Il se mit à hurler fort et à mordre le rebord de son bouclier, il se mit la pointe de son bouclier dans la bouche en béant et prit un air féroce.

[*Saga de Grettir*, chapitre XL p. 855.]



Figure 47 : Chant sous le bouclier
Motif ornant le casque de la tombe VII de Valsgärde, Uppland
Âge de Vendel (550-793)
Dessin K. Hauck, 1982.

En vertu de cette dynamique de profération-dévoration dont la figure du loup nous a rendus familiers, la morsure du bouclier semble indissociable d'une manifestation sauvage de la voix, d'un langage humain devenu inintelligible car mué en hurlements de loups¹²⁹¹. De fait, la morsure rituelle du bouclier par le *berserkr* ou l'*úlfheðinn* trouve son pendant dans le « chant sous le bouclier » décrit dans la strophe 156 des *Hávamál* (« sous le bouclier je chante¹²⁹² ») et représenté par exemple sur le casque de la tombe VII de Valsgärde, dont Karl Hauck a fourni un croquis¹²⁹³.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 233-235.

¹²⁸⁹ Ainsi, dans la version légendaire de l'*Histoire de saint Olaf*, les peaux de loups « confectionnées par les sorciers lapons pour les compagnons de Thorir le Chien [...] garantissent l'invulnérabilité des combattants qui les portent » (*ibid.*, p. 238).

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹²⁹¹ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 162 : « les cris de guerre des berserkir imitent probablement les hurlements des loups ou le grognement des ours ». Cf. aussi *ibid.*, p. 159 : « Le verbe *grenja* (« hurler ») s'applique fréquemment, dans la littérature norroise, aux cris poussés par les guerriers-fauves. Il évoque le hurlement des chiens et des loups ».

¹²⁹² Trad. R. Boyer dans *L'Edda o étique...op. cit.*, p. 200.

¹²⁹³ HAUCK K., « Germania-Texte im Spiegel von Bildzeugnissen des Nordens - Zur Ikonologie der Goldbrakteaten XXIV », dans *Romanitas - Christianitas: Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit*, dir. G. Wirth, Berlin, Walter de Gruyter, 1982.

De même, dans le chapitre LXLV de la *Saga d'Egill*, le guerrier-fauve Ljótr le Blême hurle et mord son bouclier au moment d'entrer en transe à l'instar de Snaekollr : « la fureur des berserker le saisit, et il se mit à hurler affreusement et à mordre son bouclier¹²⁹⁴ ». Chaque fois, la fureur sauvage du *berserkr* ou de l'*úlfheðinn* est ainsi associée à l'expression de la voix, poétisée dans ce chant rituel appelé *barditum*¹²⁹⁵ dont témoigne Tacite dans le tome III de la *Germania* :

Sunt illis hæc quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos futuræque pugnæ fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur. Affectatur præcipue asperitas soni et fractum murmur, objectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat.

[TACITE, *Germania*, III, 3 p. 92¹²⁹⁶.]

La description fournie par Tacite est d'autant plus intéressante qu'elle manifeste que le bouclier sert à moduler le son de la voix pour lui donner une tessiture plus rauque et plus grave, un aspect rugueux (« asperitas soni ») qui la rapproche du hurlement d'une bête fauve. Dans les textes et dans l'iconographie, la mise en scène du sauvage par l'entremise d'une figure lupine passe donc une fois encore par l'expression de la voix : une voix hybride à mi-chemin entre le langage humain et celui du loup, dont l'ensauvagement décrit ici se traduit, dans l'écriture, par une véritable poétisation du phénomène¹²⁹⁷. De la manifestation de la voix hybride de la figure lupine à la reconnaissance du sauvage dans l'écriture, il n'y a qu'un pas ; et l'on ne peut que souligner la fécondité littéraire et artistique de ce motif du guerrier-fauve, chantant sous son bouclier pour forcer la transformation de sa voix humaine en voix de loup, et sombrer ainsi dans la fureur sauvage.

En effet, la figure de l'*úlfheðinn* a connu une grande postérité, évoluant ainsi vers différentes symboliques au rythme de l'acculturation chrétienne et des réécritures. S'il est admis que les guerriers-fauves ont d'abord fait partie de l'élite des guerriers odiniques, occupant ainsi une place privilégiée dans la hiérarchie sociale¹²⁹⁸, les réécritures

¹²⁹⁴ Trad. R. Boyer dans *Sagas islandaises...op. cit.*, p. 139 (saga p. 3-203). Cette grande saga familiale composée en Islande au début du XII^e siècle, probablement par Snorri Sturluson, relate la vie cet homme du X^e siècle dont le grand-père portait le nom du loup et adoptait jusqu'à son comportement dans des périodes de transe.

¹²⁹⁵ Un terme qui résume bien ce double geste, puisqu'il est qualifié chez Tacite de *barditum* (de *bardhi* signifiant « bouclier ») ou de *baritum* (de *baren* signifiant « crier »).

¹²⁹⁶ CORNELIUS TACITUS, *Germania*, éd. bilingue A.-M. Ozanam et J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

¹²⁹⁷ Jean-Marie FRITZ a mis en avant le lien entre guerre et musique que symbolise le bouclier au sein de l'imaginaire médiéval, dans *La cloche et la lyre...op. cit.*, p. 44.

¹²⁹⁸ A l'instar de Kveld-Úlfr ou de ces *úlfheðnar* attachés à la garde royale d' arald.

successives¹²⁹⁹ ont vraisemblablement atténué leur dimension martiale¹³⁰⁰. En effet, dans les textes postérieurs au XI^e siècle, les guerriers-fauves ne sont plus que des bandits de grands chemins, violant les femmes et dépouillant les hommes sans que personne que puisse les arrêter : c'est le cas par exemple dans la *Saga de Grettir* citée précédemment, comme dans la plupart des sagas islandaises. Mais les aléas de l'acculturation ont aussi fait évoluer la symbolique du guerrier-fauve dans un sens différent puisque le *berserkr* est aussi devenu, en parallèle, un « combattant valeureux, voire vertueux » : c'est le cas dans l'*Ívens saga*, une version en prose du *Chevalier au Lion* où le terme est synonyme de « champion¹³⁰¹ ».

Le jeu de réécritures a donc peu à peu infléchi la figure sauvage du guerrier-fauve pour en réprimer la fureur extatique, laquelle échappait à toute espèce de rationalisation dans la pensée chrétienne. Mais un travail opérée sur cette matière sauvage, dont on peut d'ailleurs repérer les différentes strates depuis ses plus anicennes manifestations poétiques jusqu'à l'*Ívens saga*, participe de sa fécondité littéraire et de l'existence d'une véritable poétique autour de cette figure, développée dans le sens d'un imaginaire du sauvage de l'hybridité. Du témoignage de l'historiographie à celui des sagas, l'écriture a en effet œuvré à la poétisation du personnage à travers l'expression de sa voix en tant que manifestation du passage au sauvage. De ce fait, le guerrier-fauve présente de nombreuses analogies avec le loup-garou, attirant ainsi notre attention sur la place de la métamorphose dans cette poétique du passage et de l'instabilité.

b) Du guerrier-fauve au loup-garou ?

En effet, la fureur du *berserkgangr* a souvent été comparée voire assimilée à la métamorphose, notamment en vertu de l'utilisation d'un vocabulaire commun. En effet, loups-garous et guerriers-fauves sont qualifiés tous deux par l'adjectif *hamrammr* qui renvoie à la notion de Double, qualifiant ainsi celui dont le Double est puissant et qui possède la faculté de se dédoubler¹³⁰². Dans la *Saga d'Egill*, Kveld-úlfr est qualifié de *hamrammr*, ce qui fait aussi bien référence au *berserkgangr* qu'aux métamorphoses opérées par les sorciers¹³⁰³.

¹²⁹⁹ Vincent SAMSON précise à ce titre qu'entre le XI^e siècle, période à laquelle ont disparu les derniers *berserkir*, et le XII^e siècle, l'image du guerrier-fauve est restée « soumise aux aléas de la tradition orale », avant d'acquérir des traits véritablement distinctifs dans l'écriture à partir du XIII^e siècle (cf. SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 224).

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 278.

¹³⁰¹ Texte cité dans *ibid.*, p. 225.

¹³⁰² LECOUEUX C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge...op. cit.*, p. 63.

¹³⁰³ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 245. La métamorphose « réelle » est en fait ce qui distingue les magiciens des *eigi einhamir*, capables seulement de faire voyager leur Double. (*ibid.*, p. 166-167).

Si certains guerriers-fauves cumulent effectivement la faculté du *berserkgangr* et celle de se métamorphoser physiquement en animaux¹³⁰⁴, les deux phénomènes ne sauraient être confondus dans les sources norroises : en effet, la fureur extatique du guerrier-fauve ne serait qu'une métamorphose psychique, mais jamais physique comme celle du loup-garou. Dans la *Saga d'Egill, fils de Grímr le Chauve*, Kveld-Úlfr (« Loup du Soir¹³⁰⁵ ») est ainsi présenté comme un guerrier sauvage au tempérament taciturne, mais il n'est jamais dit à son propos qu'il se métamorphose effectivement en loup :

chaque jour, quand venait le soir, il devenait farouche, en sorte que peu de gens pouvaient lui adresser la parole ; il était pris de somnolences. On disait qu'il avait très fort la faculté de changer de forme. On le surnommait Kveld-Úlfr.

[*Saga d'Egill fils de Grímr le Chauve*, chapitre I p. 3-4.]

Le texte utilise le terme de *hamrammr* pour décrire ce phénomène, mais le propos reste vague et n'implique ici la mention d'aucune véritable métamorphose physique. De plus, la mention de somnolences induisant un changement de comportement chez le personnage distingue ce dernier du loup-garou qui dépose ses vêtements pour prendre l'apparence d'un loup¹³⁰⁶. Par ailleurs, si le *berserkgangr* désigne la folie extatique en vertu de laquelle le guerrier, revêtu d'une fourrure de loup, adopte les mœurs et le langage de l'animal sauvage, la métamorphose comprise comme changement physique reste l'apanage des sorciers, mais aussi d'Odin : si l'on en croit les sources écrites, le meneur originel des guerriers-fauves était en effet très enclin à la métamorphose¹³⁰⁷.

Ces deux phénomènes semblent donc très proches dans les textes, jusqu'à générer quelque confusion herméneutique. En effet, ils ne sont rien de moins que deux manifestations distinctes d'un même processus, à savoir la libération du Double comme clé de voûte de cet

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁰⁵ *Saga d'Egill, fils de Grímr le chauve*, trad. R. Boyer dans *Sagas Islandaises...op. cit.*, notes 1 et 2 p. 1518.

¹³⁰⁶ Par contre, à l'instar de certains loups-garous, ce personnage se montre épuisé à la fin de sa transe animale : « Quand la frénésie le quitta, il se sentit épuisé par les assauts qu'il avait donnés, et tout cela l'avait tellement affaibli qu'il se mit au lit. [...] Mais la mer devenant grosse, Kveld-Úlfr tomba gravement malade. Lorsque cette maladie empira au point qu'il perdit tout espoir d'en réchapper, il appela les hommes de son équipage et leur dit que, vraisemblablement, leurs chemins allaient bientôt se séparer (*Saga d'Egill, fils de Grímr le chauve...op. cit.*, chapitre XXVII p. 50-51).

¹³⁰⁷ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 174 : « ils [les berserkir] possèdent la puissance des animaux sauvages sans pour autant se métamorphoser – privilège réservé à leur divinité tutellaire ». L'auteur précise à ce titre qu'il eût même été malséant pour les *berserkir* originels, attachés à la garde royale, de se métamorphoser à l'environnement en animaux sauvages : « les berserkir des gardes royales n'étaient sans doute pas censés abandonner leur enveloppe humaine pour déambuler sous la forme de bêtes sauvages » (*ibid.*, p. 172).

imaginaire de la métamorphose et du sauvage. Ainsi que le précise Vincent Samson à la suite de Georges Dumézil¹³⁰⁸

les anciens scandinaves ne prêtaient pas aux berserkir le don d'opérer une véritable transformation de la chair, mais celui d'extérioriser à certain moment 'l'être second' qui vivait en eux¹³⁰⁹.

Des *berserkir* revêtant une peau de bête pour s'abandonner à la fureur sauvage aux loups-garous capables de « retourner » leur propre peau pour se changer en bêtes, différents possibles herméneutiques s'offrent ainsi au lecteur. Mais dans l'entre-deux de ces figures se situent aussi des personnages capables de passer dans des peaux de loups abandonnées, pour prendre l'apparence de ces animaux : dans la *Völsunga Saga*, c'est sous la forme d'une louve que Signý vient secrètement rejoindre son frère Sigmundr, la nuit où ils conçoivent leur fils Sinfjötli. Celui-ci d'impose d'ailleurs comme le plus ardent des Völsungar, puisque né de deux parents dans les veines desquels coulent ce sang héroïque. Mais pareille métamorphose est en réalité le fruit d'une opération nommée *hamför* qui a lieu au chapitre VII de la saga, par l'entremise d'une *sejdkona* (« magicienne »), une femme « qui sait » et qui va faire voyager leurs deux âmes respectives¹³¹⁰.

Thème de prédilection des *fornaldarsögur* ou « sagas légendaires », ce type de magie règne sur le cycle de Sigurdr, probablement sous l'influence de survivances totémiques assez marquées dans cette saga¹³¹¹. Celles-ci expliqueraient d'ailleurs, au moins en partie, la présence récurrente d'épisodes où les personnages se retrouvent en relation étroite avec un animal, particulièrement le loup : en effet, un peu plus loin, Sigmundr et son fils Sinfjötli vivent à leur tour l'expérience de l'existence lupine, dans un chapitre initiatique¹³¹² où Sigmundr soumet son fils à de nombreuses épreuves : l'aventure a bien sûr lieu dans la forêt, cet espace matriciel en forme de labyrinthe où se joue le destin des héros. Au cœur des bois, par le fait du hasard ou du cheminement de la destinée, père et fils

¹³⁰⁸ Lequel avait préalablement réfléchi à cette idée d'extériorisation du Double dans *Mythes et dieux des germains : essai d'interprétation comparative*, Paris, F. Leroux, 1939, p. 82 : c'est dans cette étude que l'auteur a développé la notion d'« être second » pour caractériser le Double.

¹³⁰⁹ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 173.

¹³¹⁰ Pour le personnage de la magicienne aux multiples savoirs, cf. par exemple la *Saga de Hrómundr fils de Gripr*, citée par R. BOYER dans *Les sagas légendaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 213-214.

¹³¹¹ Sur le patronage totémique, cf. BOYER R., *La saga de Sigurdr ou la parole donnée...op. cit.*, p. 117.

¹³¹² Le passage par la pelisse du loup fonctionne comme épreuve qualifiante : tandis qu'au début du chapitre 8, Sigmundr ne pense pas que son fils soit prêt pour mener à bien la vengeance familiale contre le roi Siggeirr (« Sigmundr estima Sinfjötli trop jeune pour perpétrer la vengeance avec lui, il voulut l'habituer d'abord à quelques rudes épreuves »), le jeune homme se montre digne des Völsungar sous l'apparence du loup et achève ainsi son rite initiatique : « Sigmundr estima l'avoir fort mis à l'épreuve », est-il précisé à la fin de l'épisode, après que Sinfjötli a tué onze hommes sans aucun secours.

croisent deux *eigi einhamir* (au singulier : qui n'a pas qu'une seule forme¹³¹³ »), dont le garouage est, comme dans le cas de Bisclavret, le fruit d'une malédiction : les « maudits » doivent en effet se séparer de leur forme lupine tous les dix jours, peut-être pour que d'autres prennent leur place et les libère ainsi du maléfice. C'est ce qui se passe dans la *Völsunga Saga*, où Sigmundr et Sinfjötli tombent dans le piège de ces deux *hamrammir* (« puissant par leur *hamr* ») ou *eigi einhamir*, qui ont laissé là leurs peaux de loup dans l'espoir que d'autres viennent s'y glisser :

Il se fit qu'un jour, ils allèrent encore dans la forêt se procurer de l'argent, et ils trouvèrent une maison et deux hommes dormant dedans avec d'épais anneaux d'or¹³¹⁴. Ces hommes avaient été l'objet d'un mauvais sort car leurs formes de loups étaient suspendues dans la maison au-dessus d'eux. Tous les dix jours, il leur fallait sortir de leurs formes.

[*Völsunga Saga*, chapitre VIII p. 200.]

Les personnages enfilent autre peau comme un autre vêtement, manifestation exemplaire du *hamr*, double physique zoomorphe libéré de la forme humaine à laquelle il est attaché :

Sigmundr et Sinfjötli entrèrent dans ces formes et ne purent en sortir : en résulta le pouvoir qui y était attaché, ils prirent manières et voix de loups. Ils comprenaient tous deux le sens de ces voix.

[*Völsunga Saga*, chapitre VIII p. 200.]

La facilité avec laquelle les deux protagonistes se meuvent en loups rappelle que cette croyance trouve probablement son origine dans des rites chamaniques d'initiation où les candidats devaient revêtir des déguisements d'animaux. Car il est bien question de déguisement ici : Sigmundr et son fils enfilent ces peaux de loups comme de simples manteaux, mais se métamorphosent après les avoir revêtus. En effet, les formes de loups étant indépendantes de ceux à qui elles sont attachées, n'importe qui peut s'en emparer et se laisser posséder par elles ; ce qui implique cependant de se dépouiller d'une part de soi-même pour revêtir une autre forme et devenir un autre, animal. L'on rappellera à ce titre que si les loups-garous des textes français conservent toujours la raison humaine¹³¹⁵, nos deux personnages font l'expérience d'un rapport au monde proprement sauvage, étant donné qu'ils ne comprennent plus que le langage des loups¹³¹⁶. Rapidement, ils acquièrent d'ailleurs toute la puissance des loups du Nord, jusqu'à incarner la terreur que pouvait

¹³¹³ Trad. R. BOYER dans *Völsunga saga...* note 1 p. 200.

¹³¹⁴ On retrouve ici un motif proche du lai de *Mélian*, où un anneau magique permet de générer directement la métamorphose en loup.

¹³¹⁵ Sauf dans le cas des loups-garous de l'Antiquité gréco-romaine : celui de PLINE, par exemple, semblait oublier complètement sa nature humaine pendant toute la durée de la métamorphose.

¹³¹⁶ Cf. *infra.*, « Deuxième Partie » p. 280.

inspirer la rencontre inopinée de ces prédateurs : en effet, ils n'hésitent pas à éprouver leur condition lupine en attaquant des groupes d'hommes comptant de sept individus, puis de onze, dans un récit qui pousse assez loin l'expression de l'agressivité lupine¹³¹⁷.

Des guerriers-fauves aux loups-garous en passant par les *eigi einhamir*, les sources narratives médiévales nous mettent face à trois manifestations du Double comme autant de phénomènes de dédoublement, qui se trouvent par là-même à l'origine d'une poétique du passage : passage de l'humain au sauvage, enrichi de modalités singulières et de trois motifs comme autant de possibles narratifs, de la saga légendaire au conte de loup-garou, en passant par les poèmes qui ont chanté le *berserkgangr*.

De la peau revêtue pour vivre l'extase rituelle du sauvage à Bisclavret déposant ses vêtements tout près d'une chapelle, la figure médiévale du loup-garou apparaît ainsi comme « un écho affaibli et déformé¹³¹⁸ » du *berserkgangr*. En effet, si les vêtements du loup-garou en tant que « substitut du corps » permettent de matérialiser la symbolique du Double¹³¹⁹, les données relatives à Kveld-Úlfr sombrant chaque soir dans une catalepsie qui lui sert de passerelle vers son autre moi sauvage signifient quant à elles « beaucoup plus qu'une simple histoire de loup-garou¹³²⁰ ». En effet, ce personnage porte vraisemblablement la marque de pratiques rituelles ancestrales propres à la Scandinavie des premiers guerriers-fauves odiniques. Ainsi la croyance en une métamorphose psychique comme phénomène rituel extatique demeure-t-elle tacite, sujette à caution et à confusion dans nos textes. Tout se passe comme si elle s'était estompée au fil des transcriptions, pour se transformer elle aussi au rythme des réécritures : matérialisée dans la fourrure du loup puis dans les vêtements humains du loup-garou, elle semble avoir subi la même évolution que le loup gris de Merlin devenant peu à peu le scribe Blaise.

Cette démarche d'atténuation dans l'évolution de la figure du guerrier-fauve en dit long sur le travail de l'écriture au contact de cette matière sauvage : la poétique du sauvage serait-elle donc indissociable d'une poétique de la « domestication » de la matière sauvage ? En effet, la figure du loup-garou s'impose comme la forme atténuée de la fureur originelle du *berserkgangr*, mais aussi comme le produit d'une rationalisation de la croyance relative au

¹³¹⁷ Rappelant ainsi certains passages de *Mélion* (v. 273-278) et d'*Arthur et Gorlagon* (chapitres 10 et 11) où se trouvent décrits de véritables accès de rage lupine chez des personnages dont il est pourtant stipulé qu'ils conservent leur raison humaine.

¹³¹⁸ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 175.

¹³¹⁹ Le fait de se rhabiller correspondant ainsi à « la vision médiévale et cléricale, bref chrétienne, du retour de l'alter ego zoomorphe dans le corps ». Sur ce point, cf. LECOUTEUX C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge...op. cit.*, p. 135.

¹³²⁰ SAMSON V., *Les Berserkir...op. cit.*, p. 175.

Double. À la lecture du prologue de *Bisclavret*, où il est fait mention de traditions orales relatives à la métamorphose, l'on est frappés par leur indétermination alors même que Marie insiste sur la fréquence de ce type de croyances : « Jadis le puet hum oïr / e sovent suleit avenir / hume plusur garulf devindrent » (v. 5-7). Tout se passe comme si, à l'époque des *Lais* et de la *Saga d'Egill*, le phénomène de dédoublement n'était plus très bien compris des contemporains et ne survivait dans l'imaginaire qu'à l'état de traces. Pour autant, les mentalités chrétiennes n'ont-elles pas récupéré ces motifs pour en faire toute une littérature ?

L'écriture semble ainsi avoir œuvré à la rationalisation du rapport au Double, qui est aussi un mode de réalisation essentiel du sauvage. Dans cette dynamique où le loup-garou se pose comme l'expression écrite et poétisée du Double sauvage, la figure lupine s'impose comme un moyen privilégié de poser le problème du passage à l'écriture dans la littérature médiévale européenne. En effet, le loup n'est-il pas la figure du passage par excellence, passage de la parole vive au silence de l'écriture, passage d'une voix à une esthétique, par l'entremise du Double et de ses possibles poétiques ?

3. L'écriture du Double, clé de voûte d'une poétique du sauvage

En effet, le Double se trouve au cœur des manifestations du sauvage dans la littérature médiévale, fondant ainsi une esthétique remarquable en lien à la fois avec la folie, la métamorphose et l'animalité, autant qu'elle interroge l'identité humaine dans toute sa mouvance secrète et sa primitivité. Mais si cette esthétique du Double se fonde en grande partie sur des incarnations du sauvage, le loup y occupe une place privilégiée en tant que figure du passage, miroir de l'homme et de l'extra-humain.

a) Le loup, le Double : poétique du passage et de la gémellité

Si l'on a déjà évoqué les possibles d'une esthétique du Double en termes de folie et de métamorphoses – psychiques ou physiques –, l'on ne s'est point encore attardé sur la mise en scène de la gémellité dans cette littérature, ni même sur le jeu des hypostases qui régit une bonne partie de l'imaginaire lié au Double et à la métamorphose. Écrire le Double revient en effet à interroger toute espèce d'hybridité fondamentale, tout autant qu'à tendre un miroir à celui qui lit ou qui écoute ; en cela même, écrire le Double, c'est encore dire et montrer le jumeau ou l'*alter ego*.

Pour examiner cet aspect de la poétique du sauvage, nous en reviendrons une fois de plus aux sources norroises, riche de ces figures lupines diverses dont témoigne, par exemple,

un manuscrit datant dernier quart du XIII^e siècle¹³²¹ : découvert en 1643 par l'évêque Brynjólfur Sveinsson, il est composé de 45 feuillets en velin et fut baptisé *Codex Regius*¹³²² en hommage au roi de Danemark Frédéric III à qui il fut aussitôt livré. Mais si ce manuscrit nous intéresse particulièrement, c'est parce qu'il contient l'*Edda poétique*, l'un des monuments de la poésie scandinave, nourri de textes mythologiques et héroïques variés retraçant l'histoire de la cosmogonie nordique, de sa genèse à la consommation de son destin (*Ragnarök*¹³²³). Ce recueil constitue l'une des pierres de touche de l'âme poétique scandinave, couplée à l'*Edda de Snorri* ou *Edda en prose*, composée dans les années 1220¹³²⁴ par un *bondi*¹³²⁵ islandais du nom de Snorri Sturluson (1179-1241). Manuel ou art poétique¹³²⁶ à l'usage des jeunes poètes, l'*Edda en prose* fut en effet composée « afin d'éclairer les ténèbres croissantes qui, après deux siècles de christianisme en Islande, enveloppaient ces récits¹³²⁷ ». L'on imagine que les futurs scaldes avaient alors perdu la mémoire de ce panthéon nordique qui devait constituer, deux siècles après la christianisation, moins une religion qu'une mythologie, mais surtout la source d'une poésie inépuisable.

Les loups de la cosmogonie nordique sont à ce titre des créatures étonnamment hypostatiques, dont le fonctionnement s'inscrit sous le signe de la gémellité et du Double ; ainsi se présentent-ils le plus souvent par paires, formées notamment par Hati et Skoll, les deux loups qui poursuivent la lune et le soleil, Geri et Freki, les deux loups d'Odin, et enfin Garmr et Fenrir, le chien et le loup du Ragnarök, qui semblent incarner deux facettes d'une même identité destructrice.

¹³²¹ La paléographie a cependant permis de montrer qu'il s'agissait en réalité de « la copie d'un original remontant à 1210/1240 ». Cf. BOYER R., *Yggdrasill. La religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 2007, p. 29.

¹³²² Reykjavík, Cabinet des manuscrits de la Fondation Árni Magnússon, GKS 2365 4to (Codex Regius no. 2365).

¹³²³ Au sujet de l'orthographe de ce terme-clé de la cosmogonie nordique, précisons que si le terme est au pluriel dans l'*Edda de Snorri* (*Ragnarökkr*, signifiant « ténèbres ou crépuscule des puissances / des dieux »), chez les autres auteurs, il apparaît au singulier (*Ragnarök*, signifiant « destin / consommation de la destinée des puissances / des dieux »). La seconde interprétation étant la plus communément admise, nous nous y sommes rangés. Merci à M. Daniel LACROIX pour les précisions fournies à ce sujet.

¹³²⁴ BOYER R., *Yggdrasill...op. cit.*, p. 31.

¹³²⁵ Ce terme signifie d'abord le paysan, le laboureur, mais aussi « celui qui a pris possession de la terre ».

¹³²⁶ En effet, l'un des sens possibles du terme *edda* s'apparenterait à la notion d'art poétique, si l'on en croit l'hypothèse selon laquelle le verbe *edere* en latin aurait pu donner celui d' *edda* en ancien islandais, tout comme le verbe *credere* a donné *kredda*. Mais *edda* signifie tout aussi bien l' « aïeule » de tout savoir, non moins qu'il fait écho au centre culturel d'Oddi, très important dans l'Islande des XI^e et XII^e siècles. Cf. BOYER R., *L'Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 177.

¹³²⁷ BOYER R., *L'Edda poétique...op. cit.*, p. 73.

Geri et Freki

Geri et Freki
Il les rassasie
Le magnifique Heriafadr,
Mais de vin seulement,
Le glorieux aux armes,
Odin vit de toute éternité,
Lui, le glorieux quant aux armes.

[*Grímnismál*, 19¹³²⁸.]

Geri (« glouton ») et Freki (« vorace¹³²⁹ ») sont les deux loups d'Odin qui se repaissent de la nourriture terrestre délaissée par celui qui se sustente uniquement de vin¹³³⁰, autrement dit de nourritures célestes. C'est ce que l'on remarque par exemple dans la *Gylfaginning*, récit mythologique tiré de l'*Edda de Snorri* où la strophe 19 du *Grímnismál* est remémorée par la prose :

« La nourriture qui se trouve sur sa table, il la donne aux deux loups qu'il possède et qui s'appellent Geri et Freki. Lui-même n'a besoin d'aucune nourriture, car le vin lui tient lieu à la fois de boisson et de chère ».

[*Gylfaginning*, 38.]

Alors que « l'initié n'a besoin que d'ivresse extatique¹³³¹ », les deux loups qui rôdent autour de sa table représentent un stade primaire de l'élévation vers la connaissance : prisonniers des besoins corporels, ils sont fermés au monde et coincés dans la Valhöll, cette « demeure des occis », où sont envoyés les guerriers valeureux morts sur le champ de bataille afin de devenir des *einherjar*¹³³² ou soldats fantômes. Geri et Freki symbolisent ainsi la facette sensible de ce dieu, cette partie de lui demeurée terrestre, l'Odin d'avant son initiation à la poésie et à la connaissance¹³³³. Mais en vertu de leur gémellité qui transparaît jusque dans leurs noms¹³³⁴, ces deux créatures incarnent aussi « l'au-delà et la dualité de tout être¹³³⁵ », faisant ainsi écho à la double nature de leur maître, dans un univers où même les dieux

¹³²⁸ Trad. C. Larrington dans *The Poetic Edda*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 54 : « Geri and Freki, tamed of war, he satiates ». Trad. française F.-X. Dillmann dans *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, Paris, Gallimard, 1992, p. 70.

¹³²⁹ Trad. R. Boyer dans *L'Edda Poétique...op. cit.*, note 2 p. 639.

¹³³⁰ Merci à Christelle FAIRISE pour son éclairage quant à la traduction de cette strophe, soumise à une interprétation contradictoire dans l'édition de Régis Boyer.

¹³³¹ BOYER R., *L'Edda o étique...op. cit.*, note 2 p. 639. L'on rappelle qu'Odin est la divinité tutellaire des guerriers-fauves.

¹³³² Les *einherjar* sont précisément évoqués dans la strophe 18 du poème, juste avant la vision de Geri et Freki.

¹³³³ Cf. *Sigríðfumál*, 13, *Skáldskaparmál*, 11, *Grímnismál* 1-2.

¹³³⁴ En effet, les adjectifs *gerr* et *frekr* sont synonymes, signe du caractère gémellaire de ces deux loups, dont les noms signifient tous deux « avide ». Mais *gerr* signifie aussi « affamé », tandis que *frekr* renvoie plutôt à la notion de rudesse. Cf. DILLMANN F.-X., *L'Edda...o . cit.*, note 5 et 6 p. 176.

¹³³⁵ CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 546. Pour la symbolique de la gémellité, cf. *ibid.*, p. 546-548.

conservent une part d'ombre, une part terrestre¹³³⁶. Leur pendant céleste est ainsi formé par couple de corbeaux, formé par Huginn (« Pensée ») et Muninn (« Mémoire »).

Par ailleurs, Geri et Freki jouissent d'une existence poétique au-delà de leur gémellité : dans le *Skáldskaparmál* et dans le *Hattatal*, Geri est aussi présenté comme un simple équivalent du nom « loup », tandis Fenrir est qualifié de *freki* dans le refrain prophétique de la *Völuspá*, (« en freki renna » / « La bête va bondir¹³³⁷ »), ainsi que dans la strophe 51 du poème :

Surgira l'engeance
Des géants avec le Loup.
[*Völuspá*, 51, p. 545¹³³⁸.]

D'ailleurs, tous les loups de la mythologie nordique se trouvent tôt ou tard soit comparés à Fenrir, soit confondus avec lui ; une filiation à laquelle n'échappent guère les deux autres loups jumeaux de la cosmogonie, Hati et Skoll.

Hati et Skoll

En effet, la cosmogonie nordique est le reflet d'un monde où « tout est hanté, tout est dédoublé¹³³⁹ » ; un monde où, en-deçà du sensible

rien n'est acquis, une loi de changement ou d'instabilité régit le comportement des dieux comme celui des hommes¹³⁴⁰.

Les créatures qui évoluent sur cette scène mythologique sont parfois interchangeables ; à chaque fois différentes et souvent insaisissables, elles communiquent entre elles par les voies souterraines de l'expression poétique comme autant de fils tissant, au gré des textes, un vaste réseau de filiations. Hati (« haineux », « ennemi ») et Skoll (« bruit », « alarme¹³⁴¹ »), les deux loups qui courent respectivement après la lune et le soleil avant de les engloutir tous deux aux derniers jours du monde, sont ainsi de la famille de Fenrir, de sa race : Hati est appelé « fils de Hrothvitinir », autrement dit Fenrir¹³⁴², tandis que Skoll est considéré comme un autre nom du loup géant¹³⁴³ dans les *Vafþrúðnismál* :

Álfröðul engendrera
Une fille unique

¹³³⁶ *Grimnismál*, 20. Trad R. Boyer dans *L'Edda poétique... op. cit.*, p. 639.

¹³³⁷ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 544.

¹³³⁸ Trad F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, p. 98.

¹³³⁹ BOYER R., *L'Islande médiévale...op. cit.*, p. 149.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹³⁴¹ Sur l'étymologie de ces deux noms, cf. DILLMANN F.-X., *L'Edda...o . cit.*, notes 1 et 2 p. 153.

¹³⁴² *Lokasenna*, 39.

¹³⁴³ SIMEK R., *Dictionnaire de la mythologie germano-scandinave* Paris, Éd. du Porte-Glaive, 1996, tome II, p. 302.

Avant que Fenrir ne l'engloutisse.
[*Vafþrúðnismál*, 47¹³⁴⁴.]

Comme dans le cas de Geri et Freki, la prose de Snorri vient ainsi dédoubler la présentation versifiée du couple de loups. Ainsi, à la joute d'énigmes, baptisée *Enigmes de Gestumblindi*¹³⁴⁵, intégrée à la *Saga de Hervör et de Heidrekr*, répond, chez Snorri, le chapitre 12 de la *Gylfaginning*, lui aussi conçu sur un mode dialogique :

Quelle est cette merveille
Que je vis au-dehors
Devant les portes de Dellingr ?
Il éclaire le peuple
Et avale la mer
Et sans cesse luttent l'un contre l'autre
Deux loups pour l'avoir.
[*Énigmes de Gestumblindi*, 12¹³⁴⁶.]

« Gangleri déclara alors : 'Le soleil progresse si rapidement que c'est presque comme s'il avait peur. Il ne se hâterait pas davantage s'il craignait de mourir.

Le Très-Haut répondit alors : 'Il n'est pas étonnant qu'il progresse vivement : celui qui le poursuit est tout proche de lui, aussi le soleil n'a-t-il d'autre issue que la fuite.'

Gangleri demanda : 'Qui donc cause ce désagrément ?'.

Le Très-Haut répondit : 'Ce sont deux loups. Celui qui le poursuit [le soleil] s'appelle Skoll ; il remplit d'effroi le soleil et il finira aussi par l'attraper. Celui qui court devant lui s'appelle Hati, fils de Rodvitnir ; il veut attraper la lune, et c'est aussi ce qui arrivera. »

[*Gylfaginning*, 12¹³⁴⁷].

Plus encore, la prophétie relative à la destruction de la lune et du soleil par les deux loups est réitérée au chapitre 51 de la *Gylfaginning* où, comme dans les *Enigmes de Gestumblindi*, Hati et Skoll ne sont pas nommés :

« Il se produira alors des événements qui seront considérés comme étant de la plus grande importance : un loup dévorera le soleil, et les hommes estimeront que cela est un terrible malheur. Un autre loup s'emparera de la lune, et il provoquera lui aussi un immense dommage. Les étoiles disparaîtront du ciel. »

[*Gylfaginning*, 51¹³⁴⁸].

À la lumière de ces deux extraits, l'on comprend qu'outre le fait qu'ils traduisent une angoisse eschatologique, Hati et Skoll se trouvent pris entre le mouvement vivifiant des astres

¹³⁴⁴ Trad. R. Boyer dans *L'Edda Poétique...op. cit.*, p. 527.

¹³⁴⁵ Texte eddique considéré comme apocryphe.

¹³⁴⁶ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 106.

¹³⁴⁷ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...op. cit.*, p. 41.

¹³⁴⁸ Trad. F.-X. Dillmann dans *ibid.*, p. 95.

et la fin de celui-ci. En effet, le mythe des deux loups sert à expliquer la révolution du Soleil ainsi que celle de la Lune, tout en endossant la responsabilité de leur destruction finale¹³⁴⁹.

Toutefois, ces deux couples de loups, dont l'un vit dans l'au-delà et l'autre régit le cycle de la lune et du soleil, ne forment peut-être qu'une seule et même entité, en vert d'un jeu d'hypostases où la gémellité, en tant que forme privilégiée de dédoublement, ouvre la voie à des filiations infinies. Agents de la marche du monde et de sa destruction programmée, tous les loups de la cosmogonie nordique se déploient en effet sous l'égide de Fenrir, le loup-géant dont ils sont tous quelques peu les hypostases. On le voit ici dans la strophe 40 de la *Völuspá*, où les loups sont tous qualifiés de « fils de Fenrir », y compris Skoll, le « meurtrier » programmé du Soleil :

Une vieille assise à l'est enfantait
dans la Forêt-de-Fer
les fils de Fenrir :
l'un d'entre eux sera
parmi tous ceux-là
meurtrier du soleil
sous la forme d'un monstre.
[*Völuspá*, 40¹³⁵⁰.]

Fenrir serait-il donc le premier loup de la cosmogonie, le loup primordial dont tous les autres ne seraient que des hypostases, comme autant de pions placés pour lui sur l'échiquier des Destins ?

Fenrir et Garmr

Fenrir est la créature la plus redoutable de la cosmogonie nordique, comme en atteste son ascendance formidable. En effet, son père n'est autre que Loki, le plus sauvage de tous les dieux du panthéon : « mauvais de caractère, très changeant dans son comportement¹³⁵¹ », il est le fils Narfi qui fut d'ailleurs lui-même métamorphosé en loup¹³⁵².

¹³⁴⁹ Dans l'idée que les couples gémellaires entretiennent de fines relations hypostatiques, remarquons que les deux fils d'Odin s'opposent sur le même principe d'antagonisme évident : tout comme Skoll, Baldr est de caractère solaire, tandis que la cécité congénitale de Hödr fait de lui un dieu obscur, comparable en ce point à
ati, le loup lunaire. Manipulé par Loki, ce dernier tuera d'ailleurs son lumineux frère sans avoir conscience de son geste (*Gylfaginning*, 51). Dans la tradition islandaise, Hödr fait partie, aux côtés de son frère, « des dieux qui reviendront après les Ragnarök, lors de la régénération universelle ». Cf. BOYER R., *Héros et dieux du nord : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 82.

¹³⁵⁰ Trad. Renauld-Krantz dans *Anthologie de la poésie nordique ancienne : des origines à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1964, p. 83.

¹³⁵¹ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 33, p. 61.

¹³⁵² Doit-on donc voir en lui une autre hypostase de Fenrir ? L'épisode est mentionné à la fin de la *Lokasenna* : « Et Narfi, son autre fils, fut transformé en loup ». Trad. R. Boyer dans *L'Edda Poétique...op. cit.*, p. 489.

Quant à la mère de Fenrir, il s'agit de la géante Angrboda¹³⁵³ dont le nom signifie « celle qui annonce le malheur¹³⁵⁴ », en écho à la destinée de sa progéniture. De fait, Fenrir est par excellence l'animal de mauvais augure, annonciateur du chaos. C'est pourquoi, après avoir été a été élevé¹³⁵⁵ aux Jötunheimar, lieu de résidence des géants, le loup monstrueux a été placé sous la coupe des Ases ayant eu vent de la menace que le loup géant représentait pour eux :

« Mais quand les dieux apprirent que ces trois enfants étaient élevés aux Jötunheimar, et lorsqu'ils découvrirent par l'examen des prophéties qu'ils connaîtraient une grande infortune de leur fait, tous estimèrent qu'il ne fallait s'attendre qu'à du mal de la part de ces enfants, d'abord en raison de leur ascendance maternelle, et, plus encore, en raison de leur ascendance paternelle. »

[*Gylfaginning*, 34¹³⁵⁶.]

Notons cependant que les dieux ne comptent pas faire mourir le loup, comme si une logique secrète les contraignait à contenir sa force destructrice jusqu'à l'heure choisie de son déferlement :

« 'C'est une progéniture terriblement mauvaise que Loki engendra, et tous ces enfants sont des êtres d'une puissance vraiment supérieure. Mais pour quelle raison les Ases ne tuèrent-ils pas le loup, puisqu'ils avaient [tant] à craindre de sa part ?' »

Le Très-Haut répondit : 'Les dieux avaient tellement de respect pour leurs sanctuaires et leurs lieux inviolables qu'ils ne voulurent pas les souiller du sang du loup, bien que les prophéties eussent annoncé qu'il provoquerait la mort d'Odin.' »

[*Gylfaginning*, 34¹³⁵⁷.]

Doit-on voir là quelque acquiescement au destin funeste du dieu de la guerre ? Si les Ases avaient voulu empêcher la prophétie de se réaliser, n'auraient-ils pas pu tout simplement déplacer le loup hors du sanctuaire pour le mettre à mort ? Leur choix signe en tout cas le commencement de la geste de Fenrir et le jeu du serment – ou du parjure – qui l'oppose à Tyr¹³⁵⁸. Ce dernier est en effet le seul à même de pactiser avec le loup géant, parce que « conçu pour maintenir l'ordre du monde¹³⁵⁹ » et donc pour s'opposer à Fenrir, incarnation des forces du désordre. En échange de sa main, donnée au loup en gage de sa bonne foi¹³⁶⁰,

¹³⁵³ *Hyndluljóð*, 40. Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 616 : « Loki engendra le Loup / Avec Angrboda ». La géante dont il est question dans la strophe 40 de la *Völuspá* est probablement Angrboda.

¹³⁵⁴ DILLMANN F.-X., *L'Edda...o . cit.*, 34, note 1 p.170.

¹³⁵⁵ Aux côtés de son frère le serpent géant Midgardr et de sa sœur Hel, gardienne du royaume des morts.

¹³⁵⁶ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 34, p. 61-62.

¹³⁵⁷ Trad. F.-X. Dillmann dans *ibid.*, p. 64-65.

¹³⁵⁸ BOYER R., « La dextre de Týr » dans *Mythe et politique*, actes du colloque de Liège, 14-16 septembre 1989, éd. F. Jouan et A. Motte, Genève, Droz, 1990, p. 36 : « il est des divinités qui assument une fonction en vertu d'une mutilation symbolique qui, paradoxalement, crée l'office dont elle supprime l'organe ». Régis Boyer note qu'Odin a ainsi acquis la voyance en acceptant de perdre un œil, avant de conclure : « si Týr a perdu la dextre, c'est qu'il incarne le 'droit', il est le dieu juste. » (*cf. ibid.*, p. 36).

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶⁰ Laquelle finira cependant dans la gueule du loup, en signe de son manquement à la parole donnée.

Tyr a permis l'enchaînement par la ruse du loup Fenrir, jusqu'au Ragnarök ; c'est ce qui est d'ailleurs rappelé dans la *Lokasenna* (« Esclandre de Loki »), cet épisode satirique où Loki, écarté d'une beuverie pour avoir tué Fimafengr, se met à insulter les dieux présents, dont Týr à qui il reproche de ne pas toujours appliquer son idéal de justice et de paix :

« Tais-toi, Týr,
Jamais tu n'as su
Rétablir la paix entre deux opposants
Ta dextre,
Je la mentionnerai,
Celle que t'arracha Fenrir. »
[*Lokasenna*, 38¹³⁶¹.]

En effet, Týr se venge aussitôt en se vantant du fait que c'est grâce à par son action sacrificielle que Loki a perdu son fils :

« S'il me manque une main,
A toi manque Hródvitnir ;
Malheur nous angoisse tous deux.
Le loup ne l'a pas belle non plus
Qui dans les chaînes doit
Attendre le crépuscule des dieux. »
[*Lokasenna*, 39¹³⁶².]

Cet épisode fameux, dans lequel Týr se voit consacré en tant que dieu de la justice¹³⁶³, est longuement repris par Snorri, qui a su donner à cette anecdote mythique la forme d'un conte dans la *Gylfaginning*. Là, tout commence avec une trahison de la part des Dieux qui s'étaient engagés à éduquer le fils de Loki :

Les Ases élevèrent le loup chez eux, et Tyr était le seul qui fût assez hardi pour aller lui donner à manger. Mais quand les dieux virent combien il grandissait chaque jour, et comme toutes les prophéties disaient qu'il était destiné à provoquer leur perte, ils prirent le parti de fabriquer un lien extrêmement puissant qu'ils appelèrent Lœding. »
[*Gylfaginning*, 34¹³⁶⁴.]

Mais comme Fenrir détruit sans effort les deux premières chaînes, Lœding et Drómi, trop banales pour venir à bout de sa surpuissance et de son incontrôlable sauvagerie, les dieux parviennent à se procurer une troisième chaîne¹³⁶⁵ baptisée Gleipnir ; une chaîne, « lisse et

¹³⁶¹ Trad R. Boyer dans *L'Edda Poétique...op. cit.*, p. 482-483.

¹³⁶² Trad R. Boyer dans *ibid.*, p. 483.

¹³⁶³ Par le fait de son amputation de la main droite. Pour plus de détails concernant Týr, cf. l'article qui lui est consacré dans BOYER R., « La dextre de Týr »...*op. cit.*, p. 33-43.

¹³⁶⁴ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 34, p. 61-62.

¹³⁶⁵ Traditionnellement, les éléments qui mènent l'homme vers l'enfer sont au nombre de trois, de même que celles qui attaquent sa foi ou le conduisent à elle. Plus encore, le trois « équivaut à la rivalité (le deux) surmontée ; il exprime un mystère de dépassement, de synthèse, de réunion, d'union, de résolution ». Cf. CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., p. 975.

souple comme un ruban de soie¹³⁶⁶», indestructible parce que tissée d'éléments impossibles et surréels tels que

le bruit [du pas] des chats, la barbe des femmes, les racines des montagnes,
les tendons des ours, le souffle des poissons et la salive des oiseaux.
[*Gylfaginning*, 34¹³⁶⁷.]

Méfiant de nature¹³⁶⁸, Fenrir est attiré par les dieux sur l'îlot de Lyngvi, un espace clos, un espace d'un ailleurs au bord du lac Àmsvartnir (« entièrement noir ») où les dieux passent un contrat avec le loup ; celui-ci n'accepte ainsi de se laisser enchaîner que si l'un de ses geôliers lui sacrifie sa main droite. Ainsi la « dextre de Týr » est-elle offerte en sacrifice, cette main nourricière donnée en signe d'abandon.

Aucun ne voulut offrir sa main, jusqu'à ce que Tyr tendit la sienne, sa dextre, et la mit dans la gueule du loup. Quand ce dernier s'arc-bouta, le lien se durcit et, plus les efforts que le loup faisait étaient véhéments, plus le lien se durcissait. Alors tous se mirent à rire, sauf Tyr. Il y laissa sa main.
[*Gylfaginning*, 34¹³⁶⁹.]

En remettant la force de sa main droite dans la gueule de Fenrir, Týr abolit surtout celle du loup, bien que « pour assurer l'ordre cosmique, [Týr] veut payer un mensonge nécessaire en perdant sa main¹³⁷⁰ ». En effet, ce contrat malhonnête mettant à jour la duplicité humaine dont les dieux ne sont qu'une transposition, Týr doit être châtié pour que l'équilibre qu'il défend ne soit point rompu. Par ailleurs, le sillage de cet enchaînement à la pierre plate Gjöll et au rocher Thuiti, toute une géographie se trouve redessinée par la présence sauvage du loup¹³⁷¹, dont le nom évoque le « marais » :

Quand les Ases virent que le loup était enchaîné pour de bon, ils prirent le cordon qui dépassait du lien et qui est appelé Gelgia, et ils le tirèrent à travers une grande pierre plate, appelée Gioll, qu'ils enfoncèrent profondément dans la terre. Ils prirent ensuite un grand rocher, appelé Thviti, qu'ils fichèrent encore plus profondément en terre et qu'ils utilisèrent comme pieu d'attache. Mais le loup ouvrait violemment la gueule, faisait de terribles efforts pour essayer de se libérer voulait les mordre. [Alors] ils lui fichèrent une épée dans la gueule, la poignée prenant appui contre la gencive inférieure et la pointe s'enfonçant dans le palais, c'est l' 'épart de ses mâchoires'.

[Depuis], le loup rugit effroyablement, et de sa gueule ouverte coule de la bave qui forme le fleuve appelé Van.

[*Gylfaginning*, 34¹³⁷².]

¹³⁶⁶ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 34, p. 63.

¹³⁶⁷ Trad. F.-X. Dillmann dans *ibid.*, p. 63.

¹³⁶⁸ Il s'agit avant tout d'un animal sauvage.

¹³⁶⁹ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 34, p. 64.

¹³⁷⁰ SIMEK R., *Dictionnaire de la mythologie germano-scandinave... o . cit.*, tome II p. 339.

¹³⁷¹ Notons à ce titre que la poésie eddique est très riche de toponymes convoquant le loup, tels que le « Détroit-des-loups » ou la « Vallée-au-loup » (RENAULD-KRANTZ., *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, p. 244 et 55-56 notamment).

¹³⁷² Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 34, p. 64.

Notons que le nom du fleuve se rapporte, selon les manuscrits, soit à la notion d'« espoir » (*Van*), soit à celle de « dégoût » (*Vom* ou *Vám*¹³⁷³). Force vitale ambivalente comme l'est celle du loup, cette image nous renvoie à la raison d'être même de Fenrir : dans cet épisode est la clé de voûte du destin des Ases, l'on s'aperçoit qu'il est, comme a ti et Skoll, une puissance à la fois destructrice et régénératrice, agent de la fin du monde et du triomphe des justes.

Au moment de l'« Accomplissement du destin des puissances » relaté dans la *Völuspa* (44-66) et dans la *Gylfagynning* de Snorri (50-52), s'accomplira en effet une eschatologie en cinq actes¹³⁷⁴, dont le premier sera le *fimbulvetr* ou « formidable hiver », de trois ans, suivi du « temps des loups¹³⁷⁵ » (*vargöld*) et des guerres fratricides. Après quoi, le soleil et la lune se verront enfin engloutis par Hati et Sköll avant la libération de Fenrir et le déferlement de Midhgardhr. Suite à quoi s'engagera le combat final tant attendu, annoncé par un refrain lancinant qui parcourt la *Völuspa* depuis la strophe 44 où sonne le glas du Ragnarök :

Voici que Garmr aboie de rage
Devant Gnipahellir
chaîne va se rompre,
La bête va bondir.

[*Völuspa*, 44¹³⁷⁶.]

Garmr, dont le nom signifie « chien », est à l'instar de Cerbère le compagnon de l'elfe, déesse de la mort et sœur de Fenrir. Mais il est surtout le double de Fenrir¹³⁷⁷ qui, comme lui enchaîné, ira chercher Týr une fois libéré afin de venger le loup. L'épisode est relaté dans la *Gylfaginning* comme dans la *Völuspa*, où le refrain « en freki renna » réunit en fait trois hypostases : Freki, Garmr et Fenrir. Le Ragnarök constitue ainsi le moment où toutes les hypostases du loup géant se réunissent et se confondent pour mieux faire irradier leur puissance avant leur destruction. Pour preuve, la façon dont Fenrir engloutit le monde ou l'embrasse, l'enveloppant tout entier dans sa gueule affamée :

Le loup Fenrir marchera la gueule béante, la mâchoire inférieure rasant la terre et la mâchoire supérieure touchant le ciel, et il l'ouvrirait davantage s'il y avait de la place.

[*Gylfaginning*, 51¹³⁷⁸.]

¹³⁷³ Parfois, ce ne sont pas un mais deux lacs qui sont cités : *Ván* (« espoir ») et *Vil* (« volonté »). Cf. *ibid.*, note 19 p. 172.

¹³⁷⁴ GUELPA P., *Dieux et mythes nordiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 95-96.

¹³⁷⁵ Trad. R. Boyer dans *L'Edda o étique...op. cit.*, p. 544.

¹³⁷⁶ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 544.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 464, où l'auteur postule que Garmr « n'est sans doute qu'une hypostase de Fenrir ».

¹³⁷⁸ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 51, p. 96.

Fossoyeur de l'univers, Fenrir éliminera Odin, ce dieu de l'ancien monde, avant de s'incliner lui-même face à Vidarr : d'un coup d'épée vengeur, le fils d'Odin, « joker » des Ases ou leur sauveur, se débarrassera du monstre en effet du monstre à tout jamais.

Alors arrive le noble
Fils de Sigfödr,
Vidarr, pour tuer
La bête à charogne.
Du poing il enfonce
L'épée jusqu'au coeur
Du fils de Hvedrungr [Loki, « Ecumant »].
Voici que le père est vengé.

[*Völuspá*, 55¹³⁷⁹.]

Dans la version donnée par Snorri, Vidarr s'impose non seulement comme le vengeur d'Odin mais surtout comme l'un des dieux du nouveau monde, avec Vali, Módi, Magni et surtout Báldr, figure suprême de l'espérance après la fin du monde :

Vidar s'avancera et posera un pied sur la mâchoire inférieure du loup. À ce pied, il porte la chaussure dont la matière a été assemblée de toute éternité : ce sont les morceaux de cuir que les hommes rognent à la pointe et au talon de leurs chaussures, et c'est la raison pour laquelle tout homme qui veut venir en aide aux Ases doit jeter ces rognures. D'une main il saisira la mâchoire supérieure du loup et lui déchirera la gueule : telle sera la mort du loup.

[*Gylfaginning*, 51¹³⁸⁰.]

Par sa mort spectaculaire, à laquelle participe l'ensemble de la communauté humaine fondue dans la chaussure divine, Fenrir cède en tout cas la place à cet autre fils d'une géante et d'un Ase qu'est Vidarr, dieu taciturne selon Snorri Sturluson. Lui aussi serai-il donc un dieu sauvage, insaisissable parce que longtemps resté dans l'ombre des poèmes eddiques ? Le meurtrier de Fenrir serait-il finalement la dernière hypostase du loup dans laquelle passe, pour demeurer toujours, un peu de sa force vitale ?

Animal des limites et de l'impossible, le loup de la cosmogonie nordique, ce Fenrir recoupé en tant de jumeaux mythiques, est autant un attribut de la mort que d'Odin, dieu absolu de la métamorphose. Messenger des prophéties de la fin du monde, agent de destruction autant que de régénération, le loup de la cosmogonie nordique est aussi un révélateur : incarnant le côté sombre du génie nordique, il met au jour les vices d'une humanité déliquescence et se pose ainsi en tant qu'instrument de vérité, comme en atteste le lien qui l'unit, au-delà de Gleipnir, à la parole donnée. Enchaîné au mouvement même de la

¹³⁷⁹ Trad. R. Boyer dans *L'Edda o étique...op. cit.*, p. 547.

¹³⁸⁰ Trad. F.-X. Dillmann dans *L'Edda...o . cit.*, *Gylfaginning*, 51, p. 97.

profération poétique, le loup de la cosmogonie nordique fonctionne comme un Double absolu, malléable ou insaisissable, mais aussi comme un agent, une fois de plus, des paroles problématiques. Agent mythique esthétisé aussi bien par le vers que par la prose, il dit en images cette parole humaine mensongère et douteuse, tout autant qu'il se dédouble en diverses hypostases pour incarner, dans le mouvement du poème, l'altérité fondamentale. Dans une dynamique où le sauvage s'écrit pour poser la question de l'identité et du langage humain, le loup Fenrir et sa meute de jumeaux semble tout aussi irréductible qu'indispensable pour penser l'humanité et les valeurs qu'elle se rêve : le courage, la justice¹³⁸¹, la force vive et la parole idéale. Ainsi le loup symbolise-t-il, dans les poèmes de la cosmogonie nordique, ce libre passage d'une nature à l'autre et d'une valeur à l'autre, du côté sombre au côté solaire de l'identité humaine.

b) L'esthétique du as sage et la lace du lou dans le travail de la méta hor e

Expression privilégiée du passage, figure en mouvement qui fait le lien vers l'altérité la plus absolue et la plus impénétrable, le loup est en effet un véritable « passeur nocturne¹³⁸² ». Figure infatigable « du déplacement¹³⁸³ », on l'a parfois comparé, à ce titre, au « tracé de la métaphore qui traverse l'esprit comme puissance de dérangement et le rappelle à ce qui le dérange¹³⁸⁴ ». En effet, qu'est-ce que le mouvement de la métaphore, sinon ce « décalage qui relie, installe la distance et le contact¹³⁸⁵ » ? Un écart en somme, dont on sait qu'il signale un style en littérature, autant qu'il participe de la conceptualisation même du sauvage. En effet, le loup est tout entier Double, miroir, mais encore et surtout figuration, image et même, image de l'autre. En cela, il s'adapte aisément à ce « tracé » de la métaphore que l'on imagine sillonner dans les méandres de l'imaginaire, comme les traces du loup. La métaphore n'est-elle pas elle aussi une forme d'altérité, un alter ego poétique de la réalité et de son expression, tout comme le loup est le double sauvage de tout sujet parlant¹³⁸⁶ ?

La poésie eddique et la poésie scaldique sont hantées par les visions du sauvage et en particulier du monde sauvage, que ce soit les immensités lunaires, rudes et glacées, ou les forêts infinies, peuplées de loups géants. Pareille vigueur poétique se trouve ainsi à même de faire advenir ces visions, en installant le sauvage et le loup en particulier au cœur d'un circuit

¹³⁸¹ L'épisode fondateur de la main de Tyr est certes essentiel dans la mythologie du loup, mais il signale aussi le caractère essentiel de cette valeur dans les sociétés de la Scandinavie ancienne. Cf. à ce sujet, les précisions données par Régis Boyer dans la notice de la *Saga de Grettir* dans *Sagas islandaises...op. cit.*, p. 1747.

¹³⁸² GAVILLON F., « Ensauvagement du texte de nature et textualisation du *wilderness* »...*op. cit.*, p. 166.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁸⁶ Nous gardons toujours à l'esprit l'affinité fondamentale entre le loup et les voix du langage humain.

esthétique, tissé d'un réseau complexe de métaphores et de codes discursifs régis par deux tropes caractéristiques que sont les *heiti* et les *kenningar*. D'une part, les *heiti* ou synonymes (du verbe *heita* signifiant « s'appeler¹³⁸⁷ ») sont un procédé qui

consiste à substituer au nom communément employé pour désigner un objet, un autre nom, qui ne lui est souvent relié que par une association obscure au lointain, impénétrable au non-initié¹³⁸⁸, voire des « mots ordinaires déviés de leur sens courant¹³⁸⁹ ».

D'autre part, la *kenning* (du verbe *kenna* signifiant « connaître¹³⁹⁰ ») préfère au synonyme « une périphrase à deux termes liés par un rapport de dépendance ». Elle vise à « dire plusieurs choses en même temps¹³⁹¹ » en suscitant des « associations entre le domaine concerné par le sujet traité à proprement parler, et tout autre sujet¹³⁹² ». Le loup se trouve d'ailleurs à l'origine de toute une palette de *heiti* et surtout de *kenningar*, si riche qu'elle a fait dire à Renauld-Krantz qu'il y avait à l'œuvre ici quelque « écriture artiste¹³⁹³ ». Toujours est-il que dans cette écriture, le loup signifie tour à tour la nature sauvage, élémentaire, la guerre et la violence, la mort même ; tout ce qui, en fin de compte, relève de la *víghugr*, cette vigueur propre à l'esprit et à la sensibilité du Nord. Parangon du sauvage médiéval, le loup se trouve ainsi corrélé à deux visions complémentaires dans l'imaginaire nordique que sont la nature sauvage, principalement associée à la forêt, et la mort violente qui lui est souvent associée.

Visions de la nature sauvage : le souffle dévorant du loup

Dans le « Dénombrement des Yglings » du scalde Thiodor de Hvin, le feu est ainsi qualifié de « loup des aulnes » :

Près de l'onde, le loup des aulnes
engloutit
le cadavre d'Olaf
qui laboura les bois ;
brasillante,
la flamme dévora l'armure
du sanglier
des Suédois

[THIODOR DE HVIN, « Dénombrement des Ynglings¹³⁹⁴ ».]

¹³⁸⁷ BOYER R., *La poésie scaldique...op. cit.*, p. 21.

¹³⁸⁸ RENAULD-KRANTZ., *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, « Préface », p. 12.

¹³⁸⁹ BOYER R., *La poésie scaldique...op. cit.*, p. 22.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 23.

¹³⁹³ *Ibid.*, « Préface », p. 13.

¹³⁹⁴ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 156.

Le feu est d'abord présenté sous sa forme métaphorique, avant de se révéler peu à peu au fil de la strophe : au premier vers il est « le loup des aulnes », autrement dit le prédateur des arbres qui, en bon disciple de Fenrir, de Hati ou de Skoll, occupe une fonction de dévoration (« engloutit »), en l'occurrence nécrophile. Puis, le feu se démasque dans l'adjectif « brasillante » avant de se révéler en tant que « flamme » dans un troisième et dernier temps. Le loup participe donc ici du dévoilement progressif de l'élément naturel, comme dans ces strophes isolées d'Egill Skallagrímsson¹³⁹⁵ (X^e siècle), redistribuées dans la saga éponyme où c'est un autre élément fondamental, le vent, qui se voit qualifié de « loup sans trêve des saules ». L'on ne s'étonne guère de cette analogie, l'image présentée ici venant confirmer une fois encore le lien intime qui unit le loup à toute espèce de souffle, du vent mugissant autour du navire¹³⁹⁶ à l'énergie de la parole vive et de la profération poétique :

Le géant des forêts au souffle furieux [le vent]
 En avant de la proue à grande force taille
 Sans cesse avec le burin des bourrasques
 Sur le chemin du taureau de la proue [le vaisseau]
 Et le loup sans trêve des saules, [le vent]
 Habillé de froid, sur le cygne [le vaisseau]
 De la houle en rafales fond
 Par-dessus l'étrave et le pont.
 [EGILL SKALLAGRIMSSON, *Strophes isolées*¹³⁹⁷.]

Par ailleurs, l'on savoure ici le tissage des métaphores filées qui, autour du vent¹³⁹⁸ et du vaisseau qui en subit les assauts, s'entrecroisent habilement. Les trois premiers vers filent en effet la métaphore du vent, fantasmé en géant tailleurs de pierre, avant que le navire ne soit présenté sous la forme d'un taureau, qu'un loup assaille au cinquième vers. Lui-même se trouve alors personnifié au vers suivant par le biais de ses habits de froidure, délicate expression destinée à signifier le souffle glacial du vent marin. Enfin, le navire est à nouveau représenté au sixième vers, cette fois sous les traits d'un cygne voguant difficilement sur les flots. Le choc des images confine au sauvage, entre la violence du géant et celle du loup, la force du taureau et la grâce du cygne, pour offrir un splendide tableau de la tempête en mer. Mais l'originalité de cette peinture réside surtout dans le fait que la thématique de la navigation est ici associée à toutes sortes de représentations ouvrant sur des éléments qui rendent le décor presque surréaliste : le scalde superpose ainsi à l'univers maritime celui de la

¹³⁹⁵ Egill fut un des scaldes les plus reconnus dans l'histoire littéraire de la Scandinavie ancienne, mais il portait également la marque du loup, comme en atteste l'*Egils saga Skalla-Grimssonar*, déjà évoquée plusieurs fois au cours de cette étude.

¹³⁹⁶ La mer est d'ailleurs le pendant de la forêt dans cette poétique du sauvage ; comme on a souvent pu le constater au cours de cette étude, elle est aussi très liée au loup et fonctionne, à l'instar du monde sylvestre, comme un espace proprement initiatique pour la figure lupine en quête de sa propre identité.

¹³⁹⁷ Trad. Renauld-Krantz dans *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, p. 189.

¹³⁹⁸ Ce qui n'a rien d'étonnant, dans le sillage du loup.

forêt qu'il peuple de créatures inattendues dans ce contexte pour offrir à son public une image riche et diverse : la progression dans la mer déchaînée devient ainsi, pour le navire battu par les vents, aussi difficile que s'il s'agissait de se tailler un chemin dans la forêt dense, cet « antre des loups¹³⁹⁹ » où la mort guette.

Le loup, image de violence et de mort

Sur le champ de bataille ou dans l'ombre de la forêt, le loup apparaît en effet comme un symbole mortifère dans le réseau de métaphores offert par la poésie du Nord ; ainsi entre-t-il dans de nombreuses *kenningar* destinées à gloser l'acte de mort, comme dans la strophe 16 du *Guðrúnarkviða hin forna*, où la mort de Sigurdr est signifiée par son abandon tragique aux fossoyeurs des forêts¹⁴⁰⁰ : « Gothorms bani / of gefinn vlfom » (« le meurtrier de Guthormr / En pâture aux loups donné¹⁴⁰¹ »).

Dans la « Rançon de la tête » d'Egill Skallagrímsson, le loup est désigné par une *kenning* (« cheval de Gialp », une géante) avant de figurer dans une expression destinée à esthétiser l'acte de bravoure d'Erik a che-Sanglante, destinataire de la *drápa*¹⁴⁰² :

Vint la fin de la faim
Pour le cheval de Gialp.
Il offrit au loup de la chair
Erik outre mer.

[EGILL SKALLAGRIMSSON, « Rançon de la tête », 12¹⁴⁰³.]

L'image de l'offrande au loup témoigne du nombre de morts provoquées par la vaillance d'Erik sur le champ de bataille, ainsi que de la secrète complicité qui unit le loup et le guerrier, souvent qualifié « loup de combat » dans la poésie scaldique : c'est le cas dans la *Drápa de Thor* d'Eilif Godranurson¹⁴⁰⁴ (X^e siècle), alors que dans le « Chant funèbre

¹³⁹⁹ *Helgakviða Hundingsbana hin Fyrri*, 16. Trad. R. Boyer dans *L'Edda Poétique... op. cit.*, p. 270.

¹⁴⁰⁰ Dans le *Sigurðarkviða in Skamma* (« Chant bref de Sigurdr »), Sigurdr est comparé implicitement à un loup ; dans le cadre d'une exhortation au meurtre vengeur du héros, celui-ci se trouve réduit par l'expression au rang de bête nuisible, ses ennemis estimant qu'il est resté trop longtemps à la cour de Gjúki et qu'il est désormais temps de l'éliminer (trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 335) :

Fais au fils suivre
Le père dans le trépas
Point ne faut nourrir
Un jeune loup trop longtemps ;

[*Sigurðarkviða in Skamma*, 12.]

¹⁴⁰¹ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 226.

¹⁴⁰² En effet, ce poème a été composé en 936 par Egill pour racheter sa vie, comme l'indique le titre : « Une vive hostilité avait opposé Egil à Erik Hache-Sanglante, sur lequel, dans un impromptu fameux, il avait appelé la fureur des dieux. C'est à la cour du roi [...] que le poète en 936 récita le chant qui lui sauva la vie ». Cf. RENAULD-KRANTZ, *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, p., p. 169.

¹⁴⁰³ Trad. dans *ibid.*, p. 172.

¹⁴⁰⁴ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 215.

d’Olaf» du scalde Hallfred le poète difficile, il est qualifié de « gardien favorable au loup »¹⁴⁰⁵.

En effet, le loup ne signifie pas simplement la mort, annoncée par son hurlement¹⁴⁰⁶, ni même la seule proximité des cadavres, ces « délices de loups¹⁴⁰⁷ » ou « butin de la louve¹⁴⁰⁸ ». Le loup fait surtout partie de l’imaginaire du champ de bataille et de la guerre, avec ses victimes, ses héros et ses traîtres. L’image du guerrier qui nourrit le loup est ainsi récurrente dans la poésie scaldique pour signifier les nombreuses victoires remportées par le héros sur ses adversaires : c’est le cas dans le *Háttatal* (« Dénombrement des mètres ») de Snorri Sturluson (XIII^e siècle), un « poème-répertoire¹⁴⁰⁹ » dont la neuvième strophe énumère en huit vers les expressions les plus convenues pour décrire la champ de bataille :

L’œuvre croît, le combat durcit,
l’écu grince, le champ rougit,
le gain est fait, le fier le prend
le fer est chaud, le loup repu,
pavois penchent, boucliers craquent,
paix est rompue, frêne frémit,
lames tintent, broignes se brisent,
Lances bruissent, flèches s’empourprent.
[*Háttatal*, 9¹⁴¹⁰.]

Cette variante du *drótt vaett*, le grand mètre scaldique¹⁴¹¹, obéit comme toutes celles du *Háttatal* à une logique forte formelle, une sorte d’exercice de style auquel le loup se prête pour signifier l’ardeur au combat : par exemple, il est dit dans les « Chants à cœur ouvert » de Sigvatr Thordason (XI^e siècle) que « maint guerrier fut offert / au loup gris par le fils du roi¹⁴¹² ». Dans cette lignée s’inscrit aussi le *Krákúmál* (XII^e siècle¹⁴¹³), célébration anonyme de la mort de Ragnar Lodbrok sur le champ de bataille, applique les préceptes : « nous donnâmes à manger / à l’est au loup vorace¹⁴¹⁴ », est-il rappelé dès la seconde strophe, puis

¹⁴⁰⁵ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 226.

¹⁴⁰⁶ « Les Dits groenlandais d’Atli », 24.

¹⁴⁰⁷ *Helgakviða Hundingsbana hin Fyrri*, 36. Trad. R. Boyer dans *L’Edda Poétique... op. cit.*, p. 275.

¹⁴⁰⁸ EINARR HELGASON SKÁLAGLAMM, « Disette d’or ». Trad. Renauld-Krantz dans *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, p. 213.

¹⁴⁰⁹ RENAULD-KRANTZ, *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, p. 263.

¹⁴¹⁰ Trad. française Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 264. Trad. anglaise Anthony Faulkes dans SNORRI STURLUSON, *Edda*, Londres, Dent, 1987, p. 173 : « This means, in accordance with what was set down above, having six syllables in the line, with the same rule as before for the rhymes. The verse-forms are altered by various turns of phrase, and this is one form which is called *sextánmæltr* [sixteen-sentenced] ».

¹⁴¹¹ Pour plus de précisions sur la métrique, cf. BOYER R., *La poésie scaldique...op. cit.*, p. 15-21.

¹⁴¹² Trad. Renauld-Krantz dans *Anthologie de la poésie nordique...op. cit.*, p. 242.

¹⁴¹³ Le poème est antérieur, mais rappelons le *Háttatal* consiste justement en une rétrospective des techniques poétiques élaborées dans les siècles précédents.

¹⁴¹⁴ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 258.

martelé encore dans la cinquième (« Sur la côte d’Ecosse au loup / large proie échut sous mes coups¹⁴¹⁵ »).

Ce poème, mû par une « singulière animation et animalisation des armes¹⁴¹⁶ », rappelle d’ailleurs que le loup ne signifie pas simplement la mort dans la bataille, mais aussi les armes qui la suscitent : ainsi l’épée est-elle baptisée « loup de la tuerie¹⁴¹⁷ » dans la « Disette d’or » du scalde Einarr Helgason Skálaglamm (X^e siècle). Mais le plus souvent, le loup signifie le combat lui-même, qualifié de « plaisir des loups¹⁴¹⁸ » dans la « Drápa de Ragnar » de Bragi le Vieux, tandis qu’Egill Skallagrímsson dit qu’au cœur de la bataille « le loup est en liesse¹⁴¹⁹ » dans sa « Raçon de la tête ».

Le loup gravite autour du champ de représentations lié à la mort violente ; celle de la guerre, bien sûr, mais aussi du combat final qui décidera du destin du monde au Ragnarök, « temps des loups¹⁴²⁰ » selon les dires de la Prophétesse dans la *Völuspa*. Dans un autre registre, le loup symbolise aussi la mort terrible des traîtres et des parjures, qui finissent à la potence ou *vargtré vindköld* (« l’arbre du loup glacé des vents¹⁴²¹ ») dans le *Hamdismál*, au sein d’un poème où le loup symbolise la trahison derrière laquelle plane la menace des frères qui s’entretuent :

Je ne crois pas que nous devrions
suivre l’exemple des loups,
Que nous nous déchirions nous-mêmes
comme chiennes de Nornes

[*Hamdismál*, 29¹⁴²².]

Entre mort et parjure, ardeur guerrière et parole donnée, se met en place une poétique où le déchaînement des éléments comme celui de la violence se dit avec les mots du loup et l’énergie du sauvage. Mais si la figure du loup semble inséparable de l’expression de la mort violente et du monde sauvage en majesté, les poésies eddique et scaldique ne confondent presque jamais la forêt où le loup s’épanouit et le champ de bataille où il se repaît de cadavres. Un seul exemple contredit cette idée dans notre corpus : il est tiré du *Guðrúnarkviða in Forna* (« Second chant de Guðrún ») où Guðrún, veuve malheureuse du héros Sigurdr, dit son amour pour son défunt mari et la tragique disparition de celui-ci dans une magnifique élégie. Là, elle ne cesse d’invoquer les loups, allant jusqu’à imaginer Sigurdr

¹⁴¹⁵ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 259.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 257.

¹⁴¹⁷ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 208.

¹⁴¹⁸ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 136.

¹⁴¹⁹ Trad. Renauld-Krantz dans *ibid.*, p. 173.

¹⁴²⁰ *Völuspa*, 45. Trad. R. Boyer dans *L’Edda Poétique... op. cit.*, p. 544.

¹⁴²¹ *Hamdismál*, 17. Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 406.

¹⁴²² Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 408.

mort, « of gefinn ulfum » (« En pâture aux loups donné¹⁴²³ », strophe 7) dans une morbide *kenning*. Dans la strophe suivante, l'endeuillée voit ensuite tristement « varga þjóta of veri þinum » (« Les loups hurler / Autour de mon époux¹⁴²⁴ »). De ces visions traumatiques résulte le départ de Gudrún en forêt, cet « antre des loups¹⁴²⁵ », afin de récupérer le cadavre de son mari désigné par la *kenning* « varga leifar » dans la strophe 11 (« les restes des loups¹⁴²⁶ »). Tout se passe comme si l'animal la suivait à la trace, elle qui essuie de nombreux deuils : celui de son époux Sigurdr, de ses frères et de sa fille, avant qu'elle-même ne tue ses propres fils dans une fureur meurtrière incontrôlable. Dans le sillage de Gudrún, la forêt, la mort, l'imaginaire poétique tout entier se confondent dans l'empreinte du loup.

Mais hormis cet exemple, le loup arpenteur, fantôme des guerres assassines, signifie bel et bien la mort, tandis que le loup de la forêt participe plus nettement de l'expression vivifiante du monde sauvage dans toute sa splendeur. Songeons par exemple aux visions des éléments, notamment le feu et le vent, présentée comme des loups de la forêt, des aulnes ou des saules ; ces images laissent à penser que le loup et le monde sauvage constituent une source d'épanouissement poétique de la *víghugr*, cet esprit de lutte en forme de fureur vitale, à l'origine d'une véritable puissance évocatrice.

Vers un sublime du sauvage ?

Nous avons déjà entrevu dans certains aspects de la sensibilité médiévale, notamment cette *brevitas* attachée à l'éthique et à l'esthétique franciscaine, la possibilité d'établir un parallèle entre une telle sensibilité et ce que Longin, « redécouvert » par Boileau au XVII^e siècle, qualifiera de Sublime en littérature. En amont, il semblerait ainsi qu'au gré des visions du sauvage en forme de métaphores filées originales, l'on touche à quelque chose de singulier, relevant d'un sublime du sauvage. En effet, le Sublime tel qu'il sera qualifié par Boileau consiste en « cet extraordinaire qui frappe dans le discours¹⁴²⁷ », ce travail de l'expression qui « ravit, transporte, et produit en nous une certaine admiration méfiée d'étonnement et de surprise¹⁴²⁸ ». Dans sa traduction du *Libellus de Sublimitate*, Boileau qualifie d'ailleurs le Sublime d'une façon qui le rapproche de la *víghugr* scandinave : il précise en effet que le Sublime « donne au discours une certaine vigueur noble, une force

¹⁴²³ Trad. R. Boyer dans *L'Edda Poétique...op. cit.*, p. 226.

¹⁴²⁴ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 226.

¹⁴²⁵ *Helgakviða Hundingsbana I*, 16. Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 270.

¹⁴²⁶ Trad. R. Boyer dans *ibid.*, p. 227.

¹⁴²⁷ Préface de Nicolas BOILEAU à sa traduction du *Traité du Sublimé* attribué au PSEUDO-LONGIN en 1674 (éd. F. Goyet...*op. cit.*), p. 70.

¹⁴²⁸ PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Boileau...*op. cit.*, I, 4 p. 74.

invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute¹⁴²⁹ » et se veut elle aussi le reflet d'une « grandeur d'âme¹⁴³⁰ ». D'ailleurs, cette vigueur irrépressible du Sublime ne va pas sans évoquer les sèmes attachés au sauvage, ce sur quoi Boileau a d'ailleurs insisté dans sa traduction du *Traité du Sublime* : à maintes reprises, il définit le Sublime comme un « tour extraordinaire d'expression », le terme revenant d'ailleurs trois fois dans la Préface :

Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours.
[Nicolas BOILEAU, Préface à la trad. du *Traité du Sublime de Longin*, p. 71].

Le Pseudo-Longin insistait lui-même déjà sur le caractère irrépressible voire incontrôlable du Sublime qui, selon lui, produit « un effet sur nous auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible de résister¹⁴³¹ ». Mais ce déchaînement inquiétant n'est-il pas aussi le propre du sauvage ? En outre, le Pseudo-Longin associe le Sublime au déchaînement des éléments naturels, par exemple lorsqu'il précise que « quand le sublime vient à paraître où il faut ; il renverse tout comme un foudre¹⁴³² » ; une formule ne va pas sans rappeler les évocations du vent et du feu telles qu'elles apparaissent dans le « Dénombrement des Yglings » ainsi que dans les strophes du scalde Egill Skallagrímsson. D'ailleurs, le recours aux *kenningar* trouve un écho signifiant dans les sources du Sublime répertoriées par le Pseudo-Longin : cette « élévation d'esprit qui nous fait penser heureusement les choses¹⁴³³ » ne va pas sans rappeler la *víghugr* et de l'inspiration mythologique des poésies scaldique et eddique. Mais remarquons également que le rhéteur insiste beaucoup sur l'influence du pathétique dans les manifestations du sublime ; il donne d'ailleurs une définition précise de cette notion qui, à son tour, nous ramène à la quintessence de la *víghugr*. En effet, le Sublime est pensé comme une forme d'« enthousiasme », de « véhémence naturelle qui touche et qui émeut¹⁴³⁴ ». Quant à la troisième source du Sublime longinien, elle n'est autre que l'art de la figure, à rapprocher du travail de la *kenning* en ce qu'elle est assimilée à une figure de pensée fondée sur des jeux de métaphores filées :

La troisième n'est autre chose, que les *Figures tournées d'une certaine manière*. Or les figures sont de deux fortes les figures de pensée, et les figures de diction.

[Nicolas BOILEAU, *Traité du Sublime de Longin*, VI, 8, 1 p. 82.]

¹⁴²⁹ *Ibid.*, I, 4 p. 74.

¹⁴³⁰ Texte cité dans *infra.*, « Deuxième Partie », p. 266.

¹⁴³¹ Texte cité dans *infra.*, « Deuxième Partie », p. 266.

¹⁴³² PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Boileau...*op. cit.*, I, 4 p. 74.

¹⁴³³ *Ibid.*, VI, 8, 1 p. 82.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, VI, 8, 1 p. 82.

Mais l'art de la *kenning* a également partie liée avec la quatrième source du Sublime, à savoir cette « noblesse de l'expression » soulignée par le Pseudo-Longin, associée à un travail sur le choix des mots, lui-même consacré par une « diction élégante et figurée¹⁴³⁵ ». De fait, l'art de la métaphore dans les poèmes eddiques et scaldiques repose précisément sur ces principes, en vertu desquels s'est élaboré une poésie à la fois imagée et sonore, destinée elle aussi à « produire le Grand¹⁴³⁶ » comme résultat de « *la Composition et l'arrangement des paroles dans toute leur magnificence et leur dignité*¹⁴³⁷ ».

Du Sublime de Longin au style sublime, l'art de la *kenning* se trouve vraisemblablement à l'origine d'un sublime du sauvage au sens du Pseudo-Longin. Dans l'empreinte du loup, où se forme nombre de ces flamboyantes visions qui font toute la force des poèmes eddiques et scaldiques, se dessine en effet une esthétique transcendante du sauvage : une poésie en trois dimensions, inspirée par le sauvage ou traversée par lui, qui nomme, illustre et résonne tout à la fois une idée poétique du sauvage. D'ailleurs, cette transcendance rêvée par le Pseudo-Longin n'est-elle pas justement le propre du sauvage, et du loup en tant que « passeur » ?

En effet, la figure lupine de la poésie eddique et de la poésie scaldique, figure de passage par excellence, traverse et transcende l'imaginaire en nous faisant voyager d'une nature à l'autre ou d'une forme à l'autre : de l'humain à l'animal, de l'autre à soi, de l'oralité à l'écriture. Ainsi le loup transcende-t-il l'expression poétique jusqu'à la rendre immédiate et immédiatement sensible, instaurant un rapport presque animal au geste de la profération poétique comme au mouvement de l'écriture qui en garde la mémoire¹⁴³⁸. En dernière instance, la transcendance du sublime longinien se pose ainsi comme la clé de voûte d'une poétique portant la marque du loup ; car dans sa transcendance, le sauvage incarné dans l'imaginaire du loup traverse les codes de l'expression poétique. Plus encore, il abolit les frontières dans son infinie variété et mélange les genres pour parler à l'âme humaine de ce qui ressort de l'extra-humain, et lui donner ainsi à voir les aspects indicibles de son identité.

¹⁴³⁵ Sur la quatrième source du Sublime, cf. *ibid.*, VI, 8, 1 p. 82.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, VI, 8, 1 p. 83 : « Pour la cinquième qui est celle, à proprement parler, qui produit le grand et qui renferme en soi toutes les autres, c'est la composition et l'arrangement des paroles dans toute leur magnificence et leur dignité ».

¹⁴³⁷ *Ibid.*, VI, 8, 1 p. 83.

¹⁴³⁸ L'on se souvient de Brinhyldr énumérant tous les lieux où les runes avaient été « grattées », faisant ainsi référence à l'ours, au loup et l'aigle dans cette mythification du geste poétique.

c) *Une esthétique de la transcendance : variété, hybridité et instabilité*

Dans sa transcendance fondamentale, le sauvage casse les règles de l'expression littéraire pour introduire, telle la foudre de Longin, une immédiateté signifiante et tout aussi insaisissable. Fulgurant et incontrôlable, il introduit dans sa propre poétique une liberté folle qui traverse les codes de l'imaginaire et casse les frontières formelles, notamment celles du vers et de la prose, pour accompagner le mouvement de l'un vers l'autre.

Rythme et instabilité: du vers à la prose

En effet, comme on a pu le voir à propos de certains discours emportés d'Ysengrin dans le *Roman de Renart*, les manifestations du sauvage tendent à bouleverser le rythme du vers jusqu'à, parfois, en brouiller les frontières. Ainsi accompagne-t-il l'évolution du roman vers la prose commencée au XIII^e siècle avec ce que l'on appelé le « dérimage¹⁴³⁹ » des œuvres versifiées. Mais avant de trouver son achèvement dans les grands cycles en prose du XV^e siècle¹⁴⁴⁰, la prose a d'abord influencé, dès la fin du XIII^e siècle, la forme des romans bretons¹⁴⁴¹. De fait, le roman de *Merlin* attribué à Robert de Boron, à la lumière duquel l'on a pu observer la métamorphose en scribe du loup gris, compagnon du prophète, manifeste déjà cette recherche de réalisme et de vérité à laquelle l'on associe traditionnellement le choix de la prose au Moyen Âge : « faire de la prose, c'est faire de l'exact¹⁴⁴² ». Cette idée va d'ailleurs dans le sens de l'humanisation de Blaise, cet ancien loup mythique des traditions celtiques, figure psychopompe donc figure du passage à laquelle le personnage éponyme s'adressait comme à son égal dans la *Vita Merlini*. Si l'écriture chrétienne a probablement œuvré à la rationalisation des anciens mythes païens liés aux manifestations du sauvage, comme on l'a vu dans le cas du *berserkgangr* affaibli en lycanthropie, le choix de la prose semble avoir amplifié ce mouvement de normalisation. Pour autant, la prose n'a pas mis fin aux possibles d'une poétique du sauvage : dans le roman de *Merlin*, celui-ci résiste en effet dans la figure de Blaise, dont on a vu qu'il conservait certains traits de la symbolique attachée au loup. Paradoxalement, en rationalisant la figure lupine pour lui tailler une silhouette plus réaliste et donc plus conforme aux attentes du public de l'époque, le roman en prose a, dans le même

¹⁴³⁹ DOUTREPONT G., *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1939, p. 3.

¹⁴⁴⁰ Cette entreprise de modernisation a d'ailleurs accompagné l'évolution des pratiques de réception à la fin du Moyen Âge, lorsque la lecture a peu à peu remplacé la récitation : « la prose est préférable, pour la lecture, à l'arrangement syllabique et mélodique des mots ». Sur ce point, cf. BOUCHET F., *Le discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles...op. cit.*

¹⁴⁴¹ DOUTREPONT G., *Les mises en prose...op. cit.*, p. 383.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 413.

temps, resserré les liens entre le geste de l'écriture et ce qui reste de la figure lupine chez Blaise, dans un double mouvement d'atténuation et de mise en valeur nouvelle du sauvage.

L'imaginaire du sauvage et le jeu de la variété

En effet, si le sauvage déplie à l'infini l'imaginaire en lui offrant un potentiel poétique singulier, lorsque celui-ci s'immisce dans la narration romanesque, le récit se dédouble ou plutôt, la symbolique s'enrichit de tout un jeu de dédoublement : par la grâce de l'écriture, cette matrice poétique du sauvage qu'est la forêt se meut ainsi en *scriptorium* dans le roman de *Merlin*. Mais ce principe de dédoublement qui transforme les espaces du sauvage en lieux énigmatiques et surprenants, régit aussi le fonctionnement du motif de la forêt aventureuse : lieu de surgissements et de rencontres providentielles où s'ouvre tout un champ des possibles, elle est toujours changeante, toujours autre.

Si cet utérus ou *scriptorium* du sauvage qu'est la forêt participe ainsi d'une esthétique du dédoublement, elle se trouve aussi à l'origine de processus créatifs originaux. De fait, la présence du sauvage dans un récit en transforme la teneur, le dédouble ou le métamorphose, parfois jusqu'à lui conférer un caractère hybride. Dans *La Folie de Suibhne*, la démence du personnage donne certes lieu à son repli en forêt, mais ce repli est poétiquement fécond : dans la forêt, le personnage se met à réciter des vers, enrichissant ainsi la palette générique de l'ensemble du texte. De même dans la *Vita*, Merlin se laisse aller à des vers élégiaques déclamés pour son compagnon le loup, tandis que Taliesin s'adonne à de longs discours en forme d'exposés encyclopédiques. Tout ceci concorde à faire du *locus ferus* sauvage le réceptacle de paroles variées, et du texte lui-même un patchwork constitué par autant de formes hybrides.

Le travail de l'hybridité : le jeu du Double et des hypostases

Ainsi le sauvage génère-t-il, dans son instabilité fondamentale, des textes hybrides¹⁴⁴³, hybrides thématiques et formels dont les contes de loups-garous nous donnent un aperçu significatif. Du point de vue thématique, ils sont en effet régis par le principe du Double thériomorphe : c'est ce qu'a montré Claude Lecouteux en expliquant le rôle des vêtements comme « substitut du corps », auquel l'on pourrait ajouter le remplacement du sommeil cataleptique – rencontré dans les sources norroises telles que la *Saga d'Egill*. Dans le jeu de

¹⁴⁴³ L'on songe aussi à ce texte fascinant qu'est *Aucassin et Nicolette*, une œuvre composite du début du XIII^e siècle qui porte le sous-titre de « chantefable » ; ici, le loup n'apparaît certes pas, mais l'univers sylvestre occupe une place importante dans la progression du récit, sans cesse entrecoupé de passages versifiées empreints d'une forte musicalité. Cf. *Aucassin et Nicolette : chantefable du XIII^e siècle*, éd. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1973.

l'écriture, ces thèmes comme autant de symptômes d'une présence du sauvage, se trouvent médiatisés par le travail de l'ellipse, dont nous avons déjà abondamment parlé. En effet, si les loups-garous des sources françaises et bretonnes ne sombrent pas dans la somnolence, contrairement au personnage de Kveld-úlfr, ils disparaissent momentanément de la narration, à l'instar de Bisclavret que l'on cherche en vain après sa métamorphose¹⁴⁴⁴.

De plus, ces récits reposent sur des jeux d'hypostases qui sont le reflet d'une poétique du Double à l'œuvre dans l'imaginaire de la métamorphose. En effet, si le loup-garou est fondamentalement double, il trouve sur son chemin d'autres doubles humains qui l'accompagnent dans sa quête ontologique et lui font connaître le sens profond de son identité humaine : il s'agit par exemple des herméneutes, capables de transcrire ses pensées dans le langage des hommes, d'interpréter ses gestes et de lire dans sa bestialité quelque expression d'une humanité confuse ou empêchée. Autre hypostase du loup-garou, le roi-sauveur fonctionne comme une figure matricielle qui l'initie à l'amour chrétien et redonne un sens à sa quête aussi bien qu'à son existence ; voire, il lui redonne vie, d'une part en lui épargnant la mort et d'autre part en présidant à sa démorphose.

Les trois frères du conte *Arthur et Gorlagon*, Gorlagon le loup-garou forment ainsi trois hypostases comme autant de jalons sur le chemin d'Arthur en quête de la connaissance des femmes : Gorlagon, Gorbeil (ou Torbeil¹⁴⁴⁵) et Gorgol fusionnent pour reconstituer une « triade divine¹⁴⁴⁶ » grâce à l'onomastique et à cette syllabe « Gor » évocatrice de la gorge, de la parole et donc du loup¹⁴⁴⁷. Mais Gorlagon absorbe vraisemblablement ses deux frères¹⁴⁴⁸, en tant que le conte s'achève avec lui et qu'il se pose en héros de sa propre histoire, mais aussi parce que c'est lui le loup-garou¹⁴⁴⁹. C'est d'ailleurs auprès de ce Roi-Loup qu'Arthur trouve sa vérité, comme si seule l'expérience sauvage de l'altérité – lupine ou féminine – permettait la révélation des vérités cachées de l'Être.

Mais c'est dans le roman *Guillaume de Palerne* que ce jeu des hypostases occupe la place la plus importante en se dépliant au-delà de la trinité regroupant loup-garou, le roi-

¹⁴⁴⁴ L'ellipse caractérise aussi le moment de la démorphose du loup-garou, comme pour mimer – ou taire – le retour du double zoomorphe dans le corps endormi du personnage.

¹⁴⁴⁵ *Arthur, Gauvain et Mériadoc...op. cit.*, p. 9 et p. 10 : « On notera que la syllabe initiale 'gor' de Gorlagon appartient très probablement à la plus ancienne tradition celtique [...] *La seconde Bataille de Mag-Tured* mentionne en effet la ville de Gorias » où les druides faisaient leur apprentissage, liant cette syllabe à toute une dimension oraculaire. Mais l'écho de ces « sonorités gutturales » renvoie bien sûr avant tout à « la gorge, lieu de production de la parole, comme il évoque ce mangeur qu'est l'ogre ou le garou. » (*cf. ibid.*, p. 11). L'on touche ici à la tradition, étudiée aux côtés de Merlin et de Blaise, associant le loup à la parole prophétique.

¹⁴⁴⁶ *Arthur et Gorlagon...op. cit.*, « Introduction » p. 9.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

sauveur et l'herméneute. En effet, le loup-garou Alphonse n'est autre que le jumeau mythique du héros éponyme, Guillaume, et les destins des deux personnages sont intimement liés puisque, depuis leur enfance, ils se suivent et se protègent l'un l'autre : Alphonse sauve en effet la vie du petit Guillaume avant que celui-ci ne préside à sa réintégration dans la société des hommes. La fusion des entités tisse ainsi un lien si étroit entre nos deux héros qu'elle transforme le loup Alphonse en ange gardien de Guillaume, son double humain qu'il guide dans l'accomplissement de ses différentes vies, présidant à ses renaissances : il lui prépare par exemple une lovière en forme de berceau après l'avoir recueilli (« En terre a une fosse faite / Et dedens herbe mise et traite » v. 177-178), assiste depuis la fenêtre à sa seconde renaissance dans les bras du vacher (« li garoux voit de l'enfant / Que cil li font joie¹⁴⁵⁰ » v. 261-262), avant d'en conditionner la troisième : en effet, c'est lui qui de l'Empereur le nouveau « père » symbolique du héros. À ce titre, l'on remarquera l'importance de la juxtaposition à la rime des deux verbes « estre » (v. 589) et « nestre » (v. 590), au moment du départ de Guillaume pour la cour de Rome. Devenu animal-guide ou « chien de Dieu » lors de la quête errante de Mélior et Guillaume déguisés en ours blancs, le loup-garou répond d'ailleurs spontanément, au v. 3257, à l'appel à Dieu lancé par les deux héros depuis les profondeurs de la forêt (« tant ont proié le creator / Que il les regarde et conseille. » v. 3236-3237) : il leur apporte alors le pain blanc symbolique de leur régénération et pourquoi pas de leur salut¹⁴⁵¹ :

Fu mais tex merveille veüe,
 Quant Diex par une beste mue
 No soustenance nos envoie ? »
 [Guillaume de Palerne, v. 3310-3312 p. 137.]

remarque alors Guillaume, avant de bénir ce loup-gardien :

Cil qui a nos t'a ci tramis
 En ait et graces et mercis
 Et il garisse le tien cors.
 [Guillaume de Palerne, v. 3355-3357 p. 138.]

Loup divin, Alphonse devient ainsi le « blans leus¹⁴⁵² », sauveur des visions prophétiques de la reine Félise, et dont Guillaume reconnaît lui-même la nature providentielle :

Se diex ne fust et li tiens cors,
 Pieça que fuisse ocis et mors.
 Ne sai se as de moi doutance,
 En toi est toute ma fiance. [...]

¹⁴⁵⁰ En effet, l'insistance du narrateur sur la liesse caractérisant cette scène de famille évoque la joie qu'un enfant peut apporter dans un foyer.

¹⁴⁵¹ En effet, le premier signe de la Providence s'apparente souvent, dans les légendes hagiographiques, au don de nourriture : ainsi en sera-t-il par exemple des moines de Brendan découvrant le palais inhabité dans la *Navigatio Sancti Brendani*, ou de Paul l'ermite, miraculeusement entretenu par une loutre dans ce même texte.

¹⁴⁵² *Guillaume de Palerne*, v. 4731 p. 178.

Je ne sai que ce est de vous,
Quë en nule riens ne fus lous.
[*Guillaume de Palerne*, v. 4373-4380 p. 168.]

En réponse à cette animalité divine, Guillaume présente quant à lui tous les traits typiques de l'homme-loup, régressant dans l'animalité avant d'être sacré empereur¹⁴⁵³. Autre détail, la vision du personnage « qui la gist » (v. 1424) « sous .I. pumier » (v. 1407), après avoir disparu huit jours durant¹⁴⁵⁴ : celle-ci s'apparente en effet à celle des loups-garous dont le Double voyageur vient réintégrer son enveloppe corporelle avant que l'on retrouve le personnage, à l'instar de Bisclavret, plongé dans un profond sommeil. Guillaume semble en effet posséder une *hamr* puissante qui le fait se comporter en *úlfhedinn* : il semble ainsi posséder cette fureur sauvage qu'Alphonse-loup ne manifeste pas mais que son hypostase exerce quant à lui sans complexe sur le champ de bataille¹⁴⁵⁵, repoussant les assauts des troupes du Roi d'Espagne¹⁴⁵⁶ avec « ire » et « mautalent » (v. 2039). Doit-on donc s'étonner du fait qu'il se batte avec les armoiries du loup ?

« Baix sire chier, com fait escu
Voudrés que querre vos feïsse ? »
– Dame, se Diex mon cors garisse,
.I. escu d'or, mais qu'en mi lieu
I ait portrait et paint .I. leu
Grant et corssu et fier de vis. »
[*Guillaume de Palerne*, v. 5392-5397 p. 199.]

Ce choix symbolise en effet le lien unissant le loup à toute l'histoire de la vie de Guillaume et se fait l'indice d'une filiation revendiquée. D'ailleurs, sur le champ de bataille, il est reconnu à son écu flanqué d'un loup et assimilé à son lui : Guillaume devient ainsi « Celui c'on dist qui le leu porte » (v. 6018) ou « Cil qui le leu en l'escu porte » (v. 6581). Victorieux grâce à sa rage lupine, Guillaume revient ensuite à la Cour de Félise pour une ultime réunion avec Alphonse, son hypostase animale. Dès lors, les liens de la famille se reconstituent, pour faire fusionner nos deux hypostases. En effet, les deux héros sont comme deux frères en quête de filiation : l'un retrouve sa mère et l'autre son père, comme pour reconstituer une cellule parentale autour de ces jumeaux qui se reconnaissent l'un l'autre dans la figure du loup. C'est ainsi que la fin du roman consacre la communion des hypostases en laissant éclater leur vérité

¹⁴⁵³ Fils de roi, Guillaume devient ainsi enfant sauvage, s'accommodant fort bien des soins qui lui sont prodigués dans la lovière (« tot li plaist / Ce que la beste de lui fait. » v. 185-186), de même que de sa vie rurale auprès des vachers (« font joie si grant » v. 262, « molt sera bien gardés » v. 263, « a boin oste estoit remés » v. 264). De plus, Guillaume est bon chasseur (« De l'arc savoit plus que nus hom / Berser et archoier et traire » v. 368-369), qualité probablement conférée par son caractère lupin.

¹⁴⁵⁴ *Guillaume de Palerne*, v. 1361-1362 p. 79 : « Voirement a .VIII. jors et plus / Que il ne fu a nos ça sus ».

¹⁴⁵⁵ Un espace où s'exerce traditionnellement la sauvagerie des hommes qui portent en eux la marque de l'ours ou du loup.

¹⁴⁵⁶ Le père d'Alphonse.

profonde, lorsque l'on découvre enfin que tous deux sont fils de rois ; toujours grâce à des effets miroir, la famille se reconstitue dès lors que le Roi d'Espagne se rappelle son fils en voyant Alphonse, et que la Reine Félise se rappelle le sien en voyant Guillaume. Ce dernier aide d'ailleurs le père de son double garoué à renouer avec lui, appelant Alphonse « mon frere » au v. 7355, un terme qui rime avec « ses pere » au vers suivant, comme pour exprimer la volonté de se réunir en une seule et même famille. Enfin, l'adoubement d'Alphonse par Guillaume signifie l'ultime communion des deux « frères », ainsi que nous l'indique l'affection tangible dans le geste de l'accolade :

vers lui saproche et si l'acole
Par tel amor, par tel samblant
Comme la mere son enfant »
[*Guillaume de Palerne*, v. 7884-7886 p. 273.]

La comparaison opérée avec l'amour filial parachève l'hypothèse d'une réunion fraternelle de nos deux hypostases, unies dans l'expérience sauvage de même que dans la société des hommes. La quête ontologique semble trouver sa fin dans cette scène de parfaite reconnaissance, de réciprocité, d'harmonie dans la réunion des essences et des entités. Celle-ci semble d'ailleurs annoncer qu'à l'instar de Gorlagon et de ses frères, unis dans leur rapport au loup et à la souveraineté, Guillaume et Alphonse règneront d'un seul coeur : « Nostre regne soient tot un / Nostre voloir soient commun » (v. 8267-8268). Dans ce parallélisme de construction, la fusion des hypostases semble parachevée par la seule grâce de l'expression poétique.

Les personnages des contes de loups-garous semblent ainsi se caractériser par une instabilité ontologique fondamentale qui les fait fusionner entre eux et se dédoubler, se contaminant les uns des autres au gré de la parenté sauvage qui les lie. Plus encore, cette instabilité identitaire structure aussi le récit, lui conférant ainsi une cohérence dans le jeu des effets-miroir.

Le travail de l'hybridité : mélange des genres et fécondité poétique

Les récits de loups-garous reposent manifestement sur cette poétique de l'instabilité et du dédoublement, eux qui mettent en scène des personnages composites voire hypostatiques dans des textes qui s'ouvrent eux-mêmes au mélange des genres et des formes. Entre le XII^e et le XIV^e siècle le motif du *garulf* s'est aussi épanoui dans le genre romanesque que dans des formes brèves telles que le lai ou le conte, à l'écriture en latin ou en langue vernaculaire ; de surcroît, les contes de loups-garous n'ont de cesse de se réécrire les uns les autres. De cette

façon, ces récits qui œuvrent principalement à mettre en scène des Doubles et des hypostases, en viennent à devenir eux-mêmes des doubles les uns des autres, engendrant ainsi une riche famille littéraire, mûe par un processus d'émulation qui ne va pas sans rappeler celui qui a présidé à la composition du corpus renardien. Songeons à ce titre que le conte de *Biclarel*, réécriture de *Bisclavret*, se trouve enchâssé dans cette autre branche de la littérature du loup qu'est la fable satirique animalière. En effet, l'histoire de ce loup-garou est insérée dans le roman de *Renart le Contrefait*¹⁴⁵⁷, n'apparaissant que dans le manuscrit fr. 1630 de la BNF, au sein duquel elle forme ainsi une sorte d'excroissance dans la progression du récit, tout en lui conférant un relief particulier.

Des contes de loups-garous au corpus renardien, l'on se rend ainsi compte que dans les traces du loup s'ouvre une poétique du sauvage, poétique du dédoublement et de l'instabilité qui fonctionne comme un immense champ des possibles dans la littérature médiévale. Par l'entremise des sèmes et des figures du sauvage, l'écriture s'ouvre ainsi à toutes les audaces, jusqu'à générer des corpus qui se dédoublent et s'entrecroisent tout en s'enrichissant sans cesse au gré de variations. Si les branches du *Roman de Renart* se fécondent les unes les autres sans jamais se recouper, il en va de même pour les contes de loups-garous, dont chacun conserve une part de spécificité et pose des questions particulières.

Cette esthétique de la variation confère ainsi à la littérature du loup, littérature hybride qui abolit les frontières formelles et mélange les genres avec créativité, une vitalité à nulle autre pareille. De *Bisclavret* à *Biclarel*, d'une branche à l'autre du *Roman de Renart* ou parfois même au sein d'une même branche¹⁴⁵⁸, les récits se réécrivent dans un jeu de dédoublement qui est aussi un jeu intertextuel : jeu avec la *Bible* et la littérature contemporaine dans le cas de la littérature renardienne, ou avec les sources celtiques ou scandinaves dans le cas des contes de loups-garous. De ce jeu résulte ainsi des textes hypostatiques dont la confrontation permet de constater qu'ils forment un puzzle poétique où s'expriment et se révèlent l'altérité sauvage et les splendeurs et misères de la condition humaine. Là se disent l'autre, la bête, les mensonges et la folie, mais aussi l'amour, l'innocence, l'espoir et en arrière-plan, la communauté des natures, la complexité ontologique qui s'exprime en tant de possibles poétiques autour du loup et du sauvage.

¹⁴⁵⁷ Précisons cependant qu'à ce stade de la progression de la fable satirique animalière, le renard a définitivement pris le pas sur le loup.

¹⁴⁵⁸ Comme dans la branche IV.

Finalement, ces nombreux possibles poétiques qui apparaissent dans les traces du loup, au sein de différentes formes de la littérature médiévale, ont-ils abouti à une poétique du sauvage, à laquelle les figures lupines serviraient de catalyseur ?

Pour répondre à cette question, il nous faut revenir au plus profond de la forêt, c'est-à-dire au sens le plus ancien attaché au sauvage : en effet, dans la plupart des textes examinés ici, la forêt constitue la matrice du sauvage, la condition de son existence et de son irruption. Refuge ou lieu de l'avènement du loup-garou, de l'homme sauvage, du fou des bois ou de l'*eigi hamramr* prenant forme de loup, la forêt est aussi le cadre de flamboyantes visions du loup et du sauvage dans la poésie scaldique. Espace de la métamorphose, de l'échange des formes et de la communication des natures, l'univers sylvestre est à ce titre un lieu de contact avec le sauvage ; mais elle est aussi, comme on a pu le voir dans la littérature hagiographique, un lieu où s'estompent les frontières entre le sauvage et le domestique – voire le civilisé –, l'humanité et l'animalité, le même et l'autre, l'identité et l'altérité. À ce titre, la forêt est un espace de transition dans l'imaginaire médiéval, d'abandon à la sauvagerie mais aussi de réalisation : réalisation d'une quête identitaire, qui est aussi quête d'une humanité incertaine et de la foi en Dieu.

Par ailleurs, si l'essentiel de cette quête tient à l'expérience initiatique de la vie lupine, expérience sauvage de la solitude et de la nudité mais aussi de la folie furieuse, la perte et la redécouverte du langage humain en constituent la clé, sans pour autant résoudre tous les mystères liés à la présence du loup et du sauvage dans la littérature. Lieu de confrontation entre l'altérité sauvage et la nature humaine dans toute son obscure profondeur, la forêt s'impose alors, dans la littérature du sauvage, comme un espace de profération où résonnent le hurlement du loup¹⁴⁵⁹ et la voix humaine prêtée à Ysengrin, ce dernier se taisant dès lors qu'il se trouve en présence des hommes. Plus rare, au cœur d'une forêt du Meath retentit la voix d'un loup-garou dans la *Topographia Hibernica*. Par ailleurs, la forêt est aussi un espace de profération poétique ; le lieu où, dans la *Vita Merlini* résonnent l'élégie prononcée par Merlin à l'adresse du loup gris et l'exposé encyclopédique de Taliesin. Mais la forêt est encore et surtout le lieu du chant, des vers déclamés par Suibhne à la prière de Nicolette qui « or se cante » au moment où l'héroïne se jette dans la forêt¹⁴⁶⁰, terrifiée à l'idée de se faire dévorer par « li lion et li sengler¹⁴⁶¹ ». En effet, la forêt du loup est un espace de profération et de dévoration : terrain de la chasse sauvage, territoire des grands prédateurs, lieu de la mort

¹⁴⁵⁹ Entendu dans *Mélion* ou dans *Arthur et Gorlagon*, autant que dans les poésies eddique et scaldique.

¹⁴⁶⁰ *Aucassin et Nicolette*, XVII « Or se cante »...*op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, v. 9 et 18 p. 94 : Jean DUFOURNET a d'ailleurs traduit « lions » par « loups » dans son édition.

réelle ou symbolique, la forêt est aussi bien l'espace du chant que le lieu où la rencontre avec le prédateur cause la mort ou le silence. Comme dans les Bestiaires, le loup ôte en effet la vie pour mieux la faire renaître, tout comme il fait s'éteindre une voix pour mieux en laisser émerger une nouvelle. Cette voix autre, incontrôlable et sauvage, insaisissable jusqu'à l'indicible, se dérobe dans l'ellipse ou surgit paradoxalement dans ces « chœurs de silence » dont on a vu qu'ils triomphaient du langage humain dans les contes de loups-garous. Mais n'est-ce pas cette voix ténue qui, s'épanouissant dans un entre-deux de la profération et du silence, résonne aussi difficilement dans l'écriture ?

Dans l'imaginaire médiéval, la forêt est en effet l'espace privilégié de la mise en texte du sauvage mais aussi le lieu inattendu de la mise en scène de l'écriture et du rapport au livre, que l'on songe à saint Colomban pratiquant la lecture méditative au cœur de la forêt ou à Suibhne jetant un psautier dans un étang avant de fuir dans le monde sylvestre. Mais le plus bel exemple de pareil procédé fictionnelle reste évidemment celui de Merlin dictant à Blaise un livre qui ne semble pouvoir se réaliser que dans le *scriptorium* sauvage du Northumberland. Ainsi a-t-on décelé dans nos textes de nombreux points de contacts entre l'écriture et le sauvage, sauvage de la forêt mais aussi des animaux qui la hantent tout autant qu'ils habitent l'écriture, dans le corps même de manuscrits aussi remarquables que le *Livre de Kells*. Surgi de la forêt en tant que théâtre et matrice de l'écriture, le sauvage est à la fois un cadre et une matière pour la littérature médiévale, une source d'inspiration d'où jaillit une parole souvent problématique¹⁴⁶². Or, lorsque le sauvage contamine aussi bien l'imaginaire que le corps de l'écriture, sa matière autant que ses formes¹⁴⁶³, une poétique se dessine en vertu de laquelle l'irruption du sauvage se signale par un certain nombre de traits remarquables, jusqu'à générer une façon d'écrire en adéquation avec les sèmes qui le constituent.

Dans cette perspective, l'on ne saurait penser une poétique du sauvage au Moyen Âge en se contentant d'envisager ses caractères comme une simple matière ou une source d'inspiration. Penser une poétique du sauvage implique en effet d'envisager de prime abord la façon dont les textes qui nous sont parvenus situent l'écriture dans les solitudes sauvages, comme en attestent les nombreuses mises en scène du geste scripturaire au sein de l'univers sylvestre : de Merlin à saint Colomban, l'idée d'une poétique du sauvage permet ainsi d'interroger le passage à l'écriture autant qu'elle participe de la représentation de

¹⁴⁶² Cf. les nombreux personnages lupins qui entretiennent un rapport problématique avec la parole humaine, entre bons et mauvais silences, paroles empêchées ou abusives.

¹⁴⁶³ Formes physiques mais aussi poétiques de l'écriture.

l'acculturation chrétienne comme indice d'un rapport singulier au sauvage. En effet, pour les clercs du Moyen Âge, représenter l'écriture au sein du monde sauvage revient à signaler l'acculturation chrétienne des traditions païennes, ce qui nous permet de préciser que, dans le monde médiéval, une poétique du sauvage ne saurait en aucun cas être confondue avec une poétique du paganisme. Certes, cette poétique met au jour un lien très étroit entre le sauvage et le sacré, comme en témoigne par exemple l'itinéraire au désert de saint Marie l'Égyptienne ; mais elle s'impose surtout comme un témoignage privilégié de l'acculturation des sources païennes dans une poétique chrétienne ; une poétique à même de dire et de signaler ce « passage » de l'oralité à l'écriture, du paganisme au christianisme voire, dans une moindre mesure, du vers à la prose dans le développement de la littérature narrative.

À ce titre, une poétique du sauvage dans l'écriture médiévale ne saurait être autre chose qu'une poétique du passage et de la métamorphose : passage à l'écriture et à la culture chrétienne du point de vue éthique et sociologique, passage de l'humanité à l'animalité, de la vie à la mort symbolique ou réelle, de la folie à la raison – et réciproquement – du point de vue thématique et structurel. En effet, les textes examinés ici ont souvent partie liée avec un certain nombre de métamorphoses au centre desquelles se trouve la figure lupine, figure par excellence du passage et de la transgression : des guerriers-fauves aux diverses manifestations du Double, en passant par la figure du loup-garou, cet animal se trouve au centre d'une poétique de la métamorphose et du passage, allant jusqu'à accompagner certaines représentations de la conversion chrétienne.

Plus encore qu'un motif structurant, la métamorphose s'inscrit d'ailleurs dans la dynamique même des récits que nous avons explorés, en vertu de cette dimension initiatique voire baptismale attachée aux représentations du passage dans la littérature du loup. Ainsi a-t-on pu remarquer que le schéma des contes de loups-garous trouve un écho¹⁴⁶⁴ dans la littérature hagiographique, notamment dans la *Vita Ronani* et dans celles de saint François d'Assise, le rapport au sauvage faisant partie intégrante de leur itinéraire spirituel. Plus précisément, cet itinéraire franciscain « du vêtu au nu » est aussi caractéristique des récits qui mettent en scène la confrontation entre l'homme et la figure lupine, et le passage de l'un à l'autre ou de l'un vers l'autre.

En effet, la nudité signale la présence du sauvage autant qu'elle s'intègre à la dynamique métamorphique qui se situe à la base d'une poétique du sauvage : condition du surgissement du sauvage ou de l'abandon de soi à l'animalité, la nudité s'impose de fait

¹⁴⁶⁴ Ce qui ne signifie cependant en aucun cas que nous postulons ici une influence directe des récits de loups-garous sur les hagiographies franciscaines.

comme un prélude à la métamorphose autant qu'elle fonde une poétique du dénuement, dont la compréhension est essentielle pour saisir les implications littéraires du sauvage dans l'écriture médiévale. Loin de s'assimiler à une forme de « degré zéro de l'écriture », cette poétique du dénuement a cependant quelque chose du Neutre. Non pas minimaliste, elle harmonise intensité intérieure et minimum extérieur, atticisme extérieur et asianisme intérieur ; et ce tout en jouant habilement des silences comme autant de respirations signifiantes sur la partition du texte, d'ellipses signifiantes qui sont aussi des espaces de réflexions et d'interrogations¹⁴⁶⁵. Incarnée dans la *brevitas* franciscaine, elle-même liée à une éthique du sauvage, mais aussi dans le travail de l'ellipse et du non-dit dans les contes de loups-garous, la poétique du dénuement signifie et consacre la présence du sauvage dans l'écriture médiévale, jusqu'à suggérer la possibilité d'un sublime du sauvage portant la marque du loup : style sublime des foudroyantes visions du sauvage dans les poésies scaldique et eddique, mais aussi Sublime longinien affleurant dans ces épiphanies du silence qui marquent l'apothéose des contes de loups-garous.

Paradoxalement, la poétique du sauvage est ainsi une poétique de l'atténuation, conditionnée par le travail du dénuement autant que par celui de l'acculturation. L'on observe à ce titre que les réécritures ont souvent oeuvré à une forme d'atténuation du sauvage, du guerrier-fauve évoluant en chien de Dieu, et du loup mythique réincarné dans la figure du copiste Blaise. Mais cette atténuation trouve aussi sa réalisation dans une esthétique plus énergique, qui tient à une forme de dépouillement longinien destiné à en souligner d'autant mieux l'irrépressible vigueur. De ce fait, la poétique du dénuement sauvage fonctionne comme un entre-deux, ouvrant ainsi sur un style comme une troisième voie entre *abreviatio* en *amplificatio*. Cet entre-deux trouve d'ailleurs sa pleine réalisation dans la *brevitas* franciscaine en tant qu'atténuation foudroyante du discours qui explose au contact de l'animalité¹⁴⁶⁶, et dont les manifestations extrêmes¹⁴⁶⁷, en révélant l'influence du sauvage sur l'éthique de saint François, posent la question d'une possible contamination par le sauvage de l'écriture médiévale et de la parole qui en jaillit.

À un troisième niveau, la poétique du sauvage est donc aussi une poétique des discours qui a partie liée avec la rhétorique, entre dénuement, silences, non-dits et *brevitas*.

¹⁴⁶⁵ L'on se souvient ici des réflexions théologiques qui suivent la rencontre avec les loups-garous dans la *Topographia Hibernica*, mais aussi du silence de Bisclavret qui ne reprend jamais la parole après sa démorphose. Songeons également aux nombreuses ellipses qui, dans les textes, esquivent la description du corps en métamorphose, soit parce que celle-ci est taboue, soit parce qu'aux XII^e et XIII^e siècles, l'idée du Double voyageur était devenue lointaine, obscure voire innommable.

¹⁴⁶⁶ Face à l'animal et particulièrement au contact du loup de Gubbio, la parole de saint François s'enflamme et se libère.

¹⁴⁶⁷ Songeons par exemple au silence de saint François se dévêtant sur la place d'Assise.

Cette poétique du discours dérégulé, partagée entre silences épiphoniques, *mala taciturnitas* et autres péchés de langue, oscille d'un texte à l'autre et d'une figure lupine à l'autre entre paroles empêchées, abusives ou violentes, fausses ou faussement vraies. La perception problématique du langage signale en effet la présence du sauvage dans la littérature, et surtout du loup : dans l'imaginaire médiéval, celui-ci fonctionne en effet comme la figuration par excellence d'un rapport craintif et incertain au langage humain. Mais cette poétique des discours dérégulés se rattache également à deux sèmes essentiels du sauvage qui se retrouvent dans cette écriture, la folie et la solitude : comme la parole prononcée dans le sillage du loup, le discours du fou a effectivement un côté sauvage, incontrôlable voire incompréhensible, frôlant à la fois la violence et l'innommable, lorsqu'il ne se dérobe ou s'épuise dans d'inquiétants silences. Mais ce langage saturé quoiqu'incommunicable se veut aussi le reflet d'une solitude existentielle, souvent mise en scène dans le cadre du huis-clos, que ce soit dans *Bisclavret* ou dans l'univers érémitique.

Or, à l'instar de la nudité et de la folie, la solitude reste fondamentalement un sentiment ou un état transitoire, une étape dans la dynamique initiatique que traduit cette poétique du passage : associées à la figure lupine comme figure du passage, la forêt et la solitude, la nudité mais aussi la folie disent et permettent ce passage. Ainsi forment-elles la base d'une poétique du sauvage, à partir de laquelle toutes les variations sont possible et surtout, toutes les métamorphoses. D'ailleurs, cette poétique dépend pour une part de la mise en scène des figures dérivées de l'animal-loup : loups-garous, saints-loups, meneurs de loups, *úlfheðnar* ou *eigi einhamir* se font le relais principal d'une poétique du passage et de la métamorphose. Mais ils ont aussi partie liée avec d'autres figures du sauvage telles que le fou des bois et le prophète. D'autre part, cette poétique du sauvage tient à la mise en œuvre d'espaces et de thèmes structurants, jouant de l'opposition réflexive entre la forêt ou la mer et le monde courtois, l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs ; et ce pour mettre en scène une quête identitaire liée à la métamorphose, à la solitude, au dépouillement ou à la folie.

Mais ces motifs étant aussi d'ordre structurel, la poétique du sauvage se justifie en dernier lieu par la mise en place d'un certain nombre de traits caractéristiques autour de la question de la voix : une question une fois encore médiatisée par la figure lupine, figure vendeuse qui impose à l'écriture son caractère fuyant. En poésie, le travail de la métaphore dit le passage jusqu'à générer un sublime du sauvage, consacré par le jeu de la brièveté foudroyante. Au sein du récit, cette brièveté, ce dénuement prend par ailleurs des formes variées : dans les contes de loups-garous, souvent dominant l'ellipse et le travail des silences, silences solitaires ou partagés, dans une écriture pudique du non-dit qui se dérobe pour mieux

découvrir les vérités obscures de l'essence humaine. Cette poétique du dénuement s'impose ainsi comme poétique du dévoilement, dans des récits tels que *Mélion*, *Arthur et Gorlagon*, la *Topographia Hibernica* ou *Guillaume de Palerne* mais aussi lorsque le loup se fait instrument de la satire : dans ce cas, ces vérités du textes se disent dans une autre forme de dérèglement ; un dérèglement du discours qui peut aller jusqu'au silence sublime du *silere*, « silence de nature » qui s'oppose au *tacere* comme simple silence verbal¹⁴⁶⁸, et dans l'interstice duquel émerge une vérité du sens, quoique jamais fixée, toujours à réinventer, toujours incertaine.

En dernière instance, la poétique du sauvage est donc fondamentalement une poétique de l'instabilité, à même de dire et de désigner l'instabilité sauvage par l'entremise du loup : en sa qualité de Double sauvage de l'homme, cette figure du passage manifeste en effet l'instabilité fondamentale de l'identité humaine, toujours tendue vers l'autre et vers l'ailleurs, toujours en quête de l'inconnu. Figure du passage et de la métamorphose, figure de la parole et de l'écriture, le loup se trouve ainsi, plus que toute autre *beste fauve*, au cœur d'une poétique qui fait de lui le reflet de la sauvagerie oubliée de l'homme et de son identité instable. Reflet « extra-humain » renvoyant une image de l'identité humaine, image non pas déformée mais retouchée par l'écriture pour plus de netteté, le loup fonde ainsi une poétique qui, par l'exhibition de la matière sauvage ou son atténuation, cherche en l'écrivant à exorciser cette instabilité ontologique.

En effet, si cette matière du sauvage, matière héritée des temps pré-chrétiens ou d'une pensée syncrétique, paraît s'atténuer ou s'affadir au fil des réécritures, à l'image du loup « hominisé » dans la tradition merlinesque, le sauvage a fasciné l'imaginaire des clercs jusqu'à influencer leur écriture. Dans leurs manuscrits autant que dans leurs textes, le sauvage fait basculer la lettre dans un mode d'expression en vertu duquel, comme par la grâce du loup trotinant sur le texte¹⁴⁶⁹, le sauvage dépasse l'entendement et transcende l'écriture, au gré d'une parole échappée ou d'un silence épiphanique. De fait, la poétique du sauvage chante l'instabilité ontologique de l'homme¹⁴⁷⁰, mais sait se taire aussi pour se laisser gagner par le

¹⁴⁶⁸ BARTHES R., *Le neutre...op. cit.*, p. 49-50.

¹⁴⁶⁹ L'on se souvient des fantaisies relevées dans le *Livre de Kells*.

¹⁴⁷⁰ L'on ne saurait ainsi comparer les récits du *Mabinogi*, où se succèdent les métamorphoses en animaux et notamment en loups, ainsi que les contes relatifs à l'âme extérieure rapportés par James FRAZER (cf. « L'âme extérieure dans les contes populaires »...*op. cit.*, p. 250-284), avec des textes plus tardifs tels que les sagas islandaises du XIII^e siècle ou les lais bretons. D'ailleurs, peu de récits qui fournissent une description de la métamorphose, ou en font un processus rendu public dans la diégèse, comme c'est le cas dans *Arthur et Gorlagon*. Le plus tardif des contes de loups-garous étudiés ici a été rédigé à une époque où les clercs avaient largement pris leurs distances avec le phénomène du *garouage*, un motif littéraire devenu alors banal.

silence sauvage, ce « temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot¹⁴⁷¹ ».

Dans cette perspective, une poétique du sauvage telle que l'on vient de la définir, poétique du non-humain, du passage, de la métamorphose et de l'instabilité, ne menace-t-elle pas irrévocablement de résister à la saisie, à l'instar du concept même qui l'inspire et la transcende¹⁴⁷² ? Une poétique du sauvage fondée sur l'instabilité semble certes constituer une aporie, à moins qu'elle ne trouve justement sa réalisation dans pareil questionnement : en acceptant que cette poétique résiste à une théorisation trop stricte, l'on en aperçoit d'autant mieux les contours et l'on en saisit mieux le mouvement, jusqu'à comprendre que si poétique du sauvage il y a, elle ne peut être qu'une poétique à géométrie variable. Écriture du passage et du croisement, elle se veut protéiforme, épousant les formes de son objet – le sauvage – pour signifier une poétique originale de la *muance* dont les caractères instables, variables voire paradoxaux, trouvent leur cohérence dans leur capacité à signaler un mouvement.

À ce titre, si la question du style fait débat concernant le Moyen Âge¹⁴⁷³, ce principe dont les faits et effets se mesurent, à l'instar du sauvage, en terme d'écarts et de marginalités, permet toutefois de penser la variété et l'hétérogène, l'éphémère, la dissonance voire la *muance*, en un mot, l'instabilité ? Si l'on songe que le style a « toujours quelque chose de brut¹⁴⁷⁴ » et qu'il consiste en un principé d'unité capable d'« intégrer la pensée de l'hétérogène, de la *muance*, de la dissonance¹⁴⁷⁵ », penser cette poétique en termes de style et d'instabilité n'a rien d'une aporie : d'une part, parce que la question du style dans la littérature médiévale rejoint en fait d'assez près celle d'une poétique du sauvage, et d'autre part parce que l'idée même de l'instabilité confère à cette poétique non pas de possibles « effets de style » mais une véritable cohérence.

À un premier niveau, cette poétique permet ainsi de dire et de signifier le sauvage pensé non pas tant comme non-humain que comme extra-humain, pour finalement renvoyer sans cesse à la question de l'identité. Mais à un second niveau, cette écriture fondée sur

¹⁴⁷¹ BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture...op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁷² L'on retrouve ici, de nouveau, le problème posé par le neutre chez Blanchot dans l'*Entretien Infini...op. cit.*, p. 22 : toujours recouvert par les figures du sens, le Neutre, comme le sauvage, semble ainsi impossible à découvrir car toujours « dé-neutralisé » par sa verbalisation : « 'Penser au neutre' ne reviendrait donc pas à l'isoler pour le penser comme tel [...] mais plutôt à penser autrement », conclut ainsi Marlène Zarader dans *L'être et le neutre : à ar tir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, 2000, p. 291. N'est-ce pas précisément ce à quoi nous invite cette réflexion sur le sauvage ?

¹⁴⁷³ Cf. l'ouvrage très éclairant sur le sujet : *Effets de style au Moyen Âge*, dir. C. Connochie-Bourgne et S. Douchet, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, (coll. « Senefiance » 58), 2012.

¹⁴⁷⁴ BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture...op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁷⁵ MILLAND-BOVE B., « Le style des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle. Problèmes, méthodes, pratiques », dans *Effets de style au Moyen Âge...op. cit.*, p. 57 (art. p. 37-57).

l'instabilité transcende les types de discours¹⁴⁷⁶ et crée des hybrides pour dire toute espèce de mouvement, signaler le passage, accompagner la *muance*. La littérature merlinesque constitue d'ailleurs un bel exemple de ce travail du mouvement : d'une part, le retour aux sources anciennes est établi par Geoffroy de Monmouth dans la *Vita Merlini* par une forme de retour au sauvage, au cœur des solitudes sylvestres d'où jaillissent ensuite la parole poétique, le savoir encyclopédique et la conscience de soi. Ce n'est donc pas un hasard si ce texte se trouve à la base d'une chronologie qui, de Merlin à Galaad, court jusqu'aux grands cycles du Graal en prose. D'autre part, le passage des vers latins à la prose vernaculaire manifeste une autre forme de mouvement dont témoigne la littérature merlinesque à partir du pseudo Robert de Boron, et qui implique aussi le « passage » d'un modèle d'écriture à un autre, d'une réception basée sur la mémoire à une autre basée sur la réflexivité.

Que l'on songe au travail de l'acculturation ou au passage de l'oralité à l'écriture, du latin aux langues vernaculaires et du vers à la prose, la définition d'une poétique du sauvage et de ses effets de style nous ramène ainsi à des questions qui fondent la spécificité de l'écriture médiévale. En effet, l'écriture médiévale n'est elle pas toute entière affaire de métamorphoses, constamment motivée par la quête d'un équilibre ou d'une résorption de tant d'instabilités¹⁴⁷⁷ ? Les processus de réalisation de l'écriture médiévale posent ainsi des questions qui recourent celles soulevées par l'idée du sauvage : des jeux de réflexivité à la question des genres et des types de discours, en passant par le problème du « bien dire », de la bonne et de la mauvaise parole, de sa qualité et de sa quantité, l'idée d'une poétique du sauvage au Moyen Âge serait-elle en dernière instance le symptôme d'une écriture médiévale toute entière nourrie de l'instabilité, de transitions et de *muances*, de paroles empêchées et de silences entendus ?

Dans leurs mises en texte, les figures du sauvage et les figures lupines en particulier posent ainsi des questions cruciales qui fondent la spécificité de l'écriture médiévale, comme autant d'indices semés sur le chemin d'une poétique, faite de silences et de hurlements, de paroles dérobées ou empêchées, d'images sublimes et foudroyantes. Autant de subtilités, autant de contradictions, autant de présences comme autant de questions posées, du même à l'autre et de l'autre à soi, fondent ainsi une poétique réflexive, ouverte à tous les possibles et à toutes les folies ; une poétique assez souple enfin pour accompagner l'évolution de la littérature au-delà même de ce laboratoire artistique que fut l'écriture médiévale.

¹⁴⁷⁶ Nous préférons cette qualification à celle de « genres », lesquels n'étaient pas strictement fixés ni théorisés au Moyen Âge.

¹⁴⁷⁷ Cf. à ce sujet l'article très éclairant d'Alain MICHEL intitulé « La rhétorique au Moyen Âge : l'idéal, l'être et la parole », dans *Rhétorique et poétique au Moyen Âge...op. cit.*, p. 15-30.

PARTIE III

LE LOUP A L'ÉPREUVE DE L'IMPRIMERIE : RECEPTIONS, REVOLUTIONS ET RECREATIONS DES VISIONS MÈDIEVALES DU SAUVAGE DE LA RENAISSANCE A L'ÂGE BAROQUE

« Les choses se survivent longtemps à elles-mêmes, et laissent une ombre dans l'imagination, à r s qu'elles ont disparu de l'ensemble des mœurs générales¹⁴⁷⁸ ».

Charles NISARD.

¹⁴⁷⁸ NISARD C., *Histoire des livres ou laires : ou De la littérature du col or tage : de ui s l'origine de l'im r imerie jusqu à l'établissement de la commission d'examen des livres du col or tage*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968, p. 397.

Pérennité d'une poétique médiévale du sauvage après le Moyen Âge ?

La définition d'une poétique du sauvage telle que nous l'avons théorisée dans l'écriture médiévale a-t-elle perduré après la fin du Moyen Âge ou repose-t-elle exclusivement sur les spécificités de l'écriture médiévale ? Dans l'espoir d'apporter quelque réponse à cette interrogation, le dernier axe de cette étude visera à questionner la possibilité d'une persistance de cette poétique médiévale du sauvage après la naissance de l'imprimerie, au moment où le livre a changé de visage, c'est-à-dire au XVI^e siècle. Il s'agira là d'interroger tout un imaginaire qui, en portant la marque du loup, a entraîné dans son sillage des évolutions ou des créations autour du livre et des visions du sauvage héritées du Moyen Âge.

Pareille question se pose d'ailleurs d'emblée en termes d'histoire culturelle, la fin du Moyen Âge coïncidant avec cette évolution majeure dans l'histoire de l'écriture qu'est la naissance du livre imprimé. Le tournant opéré autour de 1450 se pose ainsi comme le premier jalon de cette dernière partie de l'étude, du fait que ce repère historique correspond à la datation de la plus ancienne copie du *Journal d'un bourgeois de Paris*¹⁴⁷⁹, le premier des textes que nous étudierons ici. Mais cette date correspond également à l'invention de l'imprimerie et avec elle la possibilité nouvelle de reproduire des textes et des images à l'identique. En effet, nul ne saurait douter du fait que celle-ci a changé à jamais la façon de penser, de concevoir, d'élaborer et de recevoir l'objet-livre ; ses contenus et ses formes, autant que ses inspirations¹⁴⁸⁰. À ce titre, la question se pose d'emblée de savoir si la reproduction du texte à l'identique, générée par l'imprimerie, n'a pas altéré voire annulé la variété et plus encore cette instabilité fondamentale qui caractérisent à la fois l'écriture médiévale et la poétique médiévale du sauvage. En toute logique, la naissance de l'imprimé, associée à de nouveaux possibles et à de nouveaux modes de représentation du sauvage, a pu largement compromettre la permanence d'une poétique médiévale du sauvage, telle que nous l'avons définie précédemment. Mais si le « passage¹⁴⁸¹ » à l'imprimé est autant affaire de ruptures que de continuités, voire de « re-nouvellements », nombre des traits qui fondent la spécificité

¹⁴⁷⁹ Copie aujourd'hui conservée au Vatican dans le fonds de la reine Christine, sous la côte VAT. REG. LAT. 1923. À ce sujet, cf. *Journal d'un bourgeois de Paris* (1405-49), éd. C. Beaune, Librairie générale Française (coll. « Lettres Gothiques »), 1990. « Introduction » p. 8. Éd. de référence.

¹⁴⁸⁰ Dans cette perspective, l'on ne saurait donc réduire le concept de Renaissance au seul XVI^e siècle, et vice versa. De fait, nous ne saurions nous cantonner à mentionner ici des textes strictement parus entre 1500 et 1599. Dans l'optique d'une étude soucieuse d'épouser les mouvements de l'histoire littéraire, de l'histoire du livre et de celle du sauvage, nous citerons également des œuvres de la seconde moitié du XV^e siècle et du début du XVII^e siècle, en ce qu'ils préparent, prolongent ou accompagnent le passage du Moyen Âge à la période dite « moderne ».

¹⁴⁸¹ Une notion essentielle à la définition d'une poétique du sauvage.

d'une poétique médiévale du sauvage ne sont-ils pas aussi à la source de l'imaginaire des périodes qui ont suivi ? De fait, la naissance de l'imprimerie n'a-t-elle pas ouvert la voie à la redéfinition d'une poétique du sauvage ?

C'est cette double dynamique de pérennité et d'érosion des visions médiévales du sauvage que nous essaierons de cerner lors de la dernière partie de cette étude, afin d'en mesurer les enjeux dans l'histoire de l'écriture, après la naissance de l'imprimé. Ainsi essaierons-nous de saisir les phénomènes de réception et de recréation de la poétique du sauvage, afin d'interroger la part de dialogue entre la poétique médiévale du sauvage et les nouvelles visions du sauvage qui se sont formées après le Moyen Âge. L'idée serait ainsi de mettre en lumière des points de convergence avec la sensibilité médiévale du sauvage, mais aussi de conclure à des spécificités dans un contexte de « Renaissance ».

Ce dernier axe de l'étude se développera donc « au miroir » du Moyen Âge afin de conclure ce travail de réflexion et d'en déployer tous les possibles. En effet, nous essaierons d'ouvrir ici la perspective à un champ de recherche plus vaste, autour de l'étude de ces phénomènes conjoints de réaction, de recréation voire de rémission d'une poétique du sauvage. Animé par une perspective réflexive, ce dernier temps d'enquête se fera au prisme de la Renaissance et du premier baroque littéraire français, deux jalons dans cette première période post-médiévale. Plus encore, ce sont là deux moments-clés dans la réception des visions médiévales du sauvage au XVI^e siècle, deux mouvements fascinants de l'histoire littéraire qui ont « reçu » et recréé l'héritage culturel du Moyen Âge, chacun avec sa sensibilité propre.

Dans un premier temps, l'évidence nous conduira sur les traces d'un nouveau sauvage découvert et peu à peu diffusé au fil du XVI^e siècle, avec pour corrélat la quête de nouvelles façons d'écrire le sauvage à la Renaissance, à partir de l'héritage médiéval ou contre lui. En effet, la Renaissance se pose de prime abord en réaction face à l'imaginaire médiéval, dans un jeu permanent de ruptures et de continuités. De fait, le legs culturel hérité du Moyen Âge et dont les écrivains du XVI^e siècle furent les dépositaires n'a pas toujours été assumé, formant un tissu culturel contradictoire que nous tâcherons de démêler en suivant la piste du loup et de ces nouveaux signes du sauvage, à une époque qui a vu émerger une nouvelle façon de penser, de concevoir et de réaliser le geste de l'écriture, tout autant qu'une nouvelle façon de penser, de concevoir et de réaliser les visions du sauvage.

De fait, l'évolution fut constante depuis l'émergence d'un « nouveau » sauvage dans l'imaginaire à partir du milieu du XV^e siècle. De la Renaissance à l'âge baroque, se dessinent

des moments charnières dans l'histoire de la réception des visions médiévales et de la poétique qui en a découlé, soulevant ainsi des questions d'ordre littéraire mais aussi culturel voire sociologique, qui engagent aussi une réflexion sur l'histoire de nos sociétés et de nos civilisations. Dans ce parcours des relations entre l'homme et le sauvage après le Moyen Âge, parcours qui est aussi celui des réceptions d'une poétique médiévale du sauvage, nous poserons comme jalons ces moments-clés que sont la période autour de 1450, le premier XVI^e siècle marqué du sceau de l'humanisme, et enfin le dernier tiers du siècle, cet âge qui a vu éclore le baroque littéraire français. Celui-ci occupe en effet une position charnière dans l'histoire littéraire, à la jointure de la Renaissance et du Classicisme et pour ainsi à la charnière de la période « moderne ». Longtemps considéré comme une forme décadente de l'art renaissant, le baroque incarne une inspiration née du trouble à une période troublée, en partie conditionnée par la Contre-Réforme et le Concile de Trente¹⁴⁸². Difficile à dater voire à déterminer, le baroque littéraire français, dont on situe la pleine maturité aux alentours de 1580¹⁴⁸³, constitue cependant un point de fuite essentiel pour l'expression littéraire du sauvage au XVI^e siècle. En effet, il est indissociable de l'esthétique renaissante¹⁴⁸⁴ dont il constitue l'envers ou le côté obscur ; mais dans cette perspective, le baroque est surtout une fenêtre ouverte sur le sauvage entre la Renaissance et la période classique. À la suite d'Eugenio d'Ors, une question se pose ainsi : « Au style de la barbarie, persistant, permanent dessous la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque¹⁴⁸⁵ » ?

La question d'une écriture et plus encore d'une poétique du sauvage interroge en effet les catégories de la culture, comme dans cette formule d'Eugenio d'Ors faisant référence au « dessous de la culture », avec laquelle le sauvage et le loup ont volontiers partie liée. En-deçà de l'impact qu'a eu la naissance de l'imprimé dans l'histoire culturelle de l'Europe, étudier l'écriture du sauvage à partir de la naissance de l'imprimé revient en effet à s'intéresser à la façon dont la société européenne et ses cultures se sont transformées au contact d'un nouveau *medium*. Dans cette perspective, la question se pose aussi de mesurer un écart possible entre la culture savante et la culture populaire, dans le cadre de laquelle le loup a pu être confiné à

¹⁴⁸² RAYMOND M., *Baroque et renaissance o étique : Préalable à l'examen du baroque littéraire français*, Paris, J. Corti, 1964, p. 17. Quoique riches en possibles et en questionnements, nous éviterons d'ouvrir ici le débat du « baroque éternel » pour préférer nous replacer dans une perspective plus resserrée en suivant l'épanouissement du baroque littéraire français aux XVI^e et XVII^e siècles.

¹⁴⁸³ Période qui fut aussi celle d'un essor remarquable pour la poésie française. Cf. à ce sujet, STEGMANN A., « Recherches de critères stylistiques dans la poésie française baroque », dans *Renaissance, maniérisme, baroque*, Actes du XI^e Stage international de Tour de 1968, dir. V.-L. Tapié, Paris, J. Vrin, 1972, p. 57 (art. p. 57-71).

¹⁴⁸⁴ BRION M., *Lumière de la Renaissance*, 1948, p. 269 : « En France, Renaissance et Baroque s'emboîtent l'un dans l'autre à tel point qu'il est difficile de les distinguer ».

¹⁴⁸⁵ ORS (D') E., *Du Baroque*, trad., Paris, Gallimard, 1935, (rééd. 2000), p. 23.

partir du XVI^e siècle. Au prisme des visions du sauvage, l'on voit ainsi, déjà, se dessiner une scission entre différentes catégories de la culture¹⁴⁸⁶ dans le « Nouveau Monde » de l'imprimé.

En vérité, les cadres de la culture médiévale et de la perception du sauvage ont éclaté en parallèle après la découverte du sauvage américain. De fait, la mise en perspective d'un nouveau sauvage incarné dans des peuples possédant, dans leur sauvagerie même, une *culture* propre, a généré un travail de redéfinition du sauvage, dont le lecteur attentif pourra percevoir les premiers traits dans les écrits du XVI^e siècle. À cette époque, les catégories de sauvage se sont révélées particulièrement labiles et relatives, renvoyant ainsi le monde civilisé à sa propre sauvagerie, par l'entremise du loup et de ses corrélats. Autant de traits, de possibles, de perspectives et de fuseaux de signification qu'il nous appartiendra de démêler dans ce dernier temps de l'étude, consacrée à la recreation d'une poétique du sauvage dans les livres de la Renaissance à l'âge baroque ; autrement dit, de l'autre côté du miroir médiéval ou plutôt en clair-obscur de son reflet, entre lumières renaissantes et mouvements inquiétants.

¹⁴⁸⁶ En effet, les catégories de la culture ont subi un infléchissement important à partir de l'ordonnance de Villers-Côterets en 1539, laquelle a signé l'acte de naissance d'une nouvelle culture savante, officielle, non plus latine mais proprement française. À partir de là, l'ancienne distinction qui prévalait pendant la période médiévale, entre culture savante latine et culture profane en langue vernaculaire, s'est peu à peu effondrée pour laisser place à une redéfinition des cadres de la culture savante et de la culture populaire.

I. Réceptions, réactions et recreations à la Renaissance : l'héritage des visions médiévales du sauvage dans l'imaginaire de la fin du XV^e siècle au premier XVI^e siècle

Du point de vue de l'histoire littéraire, le passage du Moyen Âge à la Renaissance reste généralement marqué par une forte impression de cassure. Or, ces deux notions dont les appellations mêmes contiennent en germe cette idée de rupture, sont des « produits » de la pensée du XIX^e siècle¹⁴⁸⁷, à l'instar de l'idée même d'« humanisme », qui est étroitement corrélée à la pensée renaissante¹⁴⁸⁸. Certes, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, le monde change, s'agrandit et s'enrichit de nouveaux horizons, de nouveaux savoirs, de nouvelles techniques. Un quatrième continent fait son apparition dans l'esprit des occidentaux et presque au même moment, l'on invente une nouvelle méthode d'élaboration du livre, amenée à encourager la diffusion de ces savoirs nouveaux et de tant d'autres idées neuves. Grâce à l'imprimerie, s'accélère peu à peu la production de livres et autres livrets, planches, pamphlets et autres placards. Dans cette dynamique, l'homme prend confiance en ses capacités de découvreur, d'explorateur ou d'exploitant, autant qu'en ses talents divers, ses héritages et ses ambitions ; et ce jusqu'à, peut-être, prendre confiance en sa capacité à gouverner ce monde nouveau et la Nature qui le préside encore.

Mais lorsqu'on y regarde de plus près, nombre des germes de ce qui a été perçu comme une fissure culturelle sont en fait des héritages de la culture médiévale¹⁴⁸⁹ ; il en est ainsi, d'ailleurs, de l'idée même de l'humanisme, très présente dans la pensée dès les XII^e et XIII^e siècles. En outre, les hommes du Moyen Âge n'avaient-ils déjà pas soif de connaître le monde et de diffuser leurs savoirs aux quatre coins du monde connu, comme on a pu le voir en étudiant la diffusion des encyclopédies médiévales de l'Orient à l'Occident ? Enfin, cette curiosité pour l'Autre, qui caractérise en grande partie le témoignage des voyageurs du XVI^e siècle, se trouve au fondement de l'imaginaire médiéval, ainsi que l'attestent, par exemple, les nombreux récits médiévaux hantés par la notion de métamorphose¹⁴⁹⁰. Le passage du

¹⁴⁸⁷ Pour plus de précisions à ce sujet, sur lequel nous reviendrons dans le troisième chapitre de cette partie de l'étude, cf. *La Renaissance : des années 1470 aux années 1560 : enjeux historiographiques, méthodologie, bibliographie commentée*, dir. J.-P. Poussou, Paris, A. Colin, 2012, p. 10.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁸⁹ À ce sujet, cf. par exemple GARIN E., *Moyen Âge et Renaissance*, trad. française C. Carme, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁴⁹⁰ Laquelle ressurgira d'ailleurs dans l'imaginaire du XVI^e siècle puisqu'elle se trouve notamment au cœur de l'esthétique baroque.

manuscrit au livre imprimé illustre bien, par ailleurs, les relations contradictoires unissant le Moyen Âge et la Renaissance, relations faites de ruptures et de continuités. Certes, l'invention de l'imprimerie marque un point de chute dans l'histoire culturelle du monde occidental, un tournant après lequel le rapport au livre devait évoluer pour ne plus jamais être le même qu'au Moyen Âge. Cependant, tout comme la tradition manuscrite a perduré à la Renaissance¹⁴⁹¹, les premiers imprimés de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle ont été élaborés sur le modèle des manuscrits médiévaux¹⁴⁹² ; et ce tout simplement du fait que le livre imprimé a d'abord été conçu de façon à ressembler à un « vrai » livre, c'est-à-dire à un manuscrit enluminé avec ses rubriques en couleurs et ses décors marginaux. Du point de vue des conditions matérielles, la rupture entre l'écriture médiévale et celle de la Renaissance est donc loin d'être aussi franche que l'on voudrait le croire¹⁴⁹³ ; ce qui nous incite à penser la possibilité d'une telle continuité dans l'écriture du loup et des visions du sauvage.

Il importe en effet de remarquer d'emblée que ce double jeu de ruptures et de continuités caractérise le passage du Moyen Âge à la Renaissance aussi bien du point de vue de l'écriture que de celui du rapport à la Nature. Aussi bien du point de vue de ses inspirations que de celui des visions du sauvage, l'imaginaire de la Renaissance fonctionne en effet comme un miroir, non pas déformant mais réfléchissant, de l'imaginaire médiéval. D'ailleurs, la nature fait toujours l'objet d'une grande curiosité encyclopédique au XVI^e siècle, dans la continuité du Moyen Âge, en dépit du fait que le sauvage médiéval s'y trouve en partie renié au profit du retour en force de visions bucoliques héritées de l'Antiquité. De surcroît, la perception du Livre-Monde telle qu'elle s'est développée du Moyen Âge à partir d'une double lecture du Livre des Écritures et de celui de la Nature, perdure et se précise à la Renaissance. Ainsi se confirme d'ailleurs, dans les sources livresques, un rapport toujours plus étroit entre l'imaginaire de la nature et le geste de l'écriture¹⁴⁹⁴. Mais surtout, la Nature est alors sentie comme intrinsèquement liée à une idéologie de la variété et de l'instabilité qui a marqué l'imaginaire renaissant. En effet, si la Nature est globalement perçue au XVI^e siècle comme un réservoir d'images et d'inspirations variées, sa diversité foisonnante a quelque chose d'inquiétant. De fait, elle fonctionne comme le reflet patent de ce double mouvement

¹⁴⁹¹ *L'art du manuscrit de la Renaissance en France*, exposition au Musée Condé (26 septembre 2001 - 7 janvier 2002), dir. E. Toulet, Paris, Somogy, 2001.

¹⁴⁹² Pour un rapide tour d'horizon du sujet, cf. par exemple *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, actes du XXVIII^e Colloque international d'études humanistes de Tours (juillet 1985), dir. P. Aquilon et H.-J. Martin, Paris, Promodis, Éd. du Cercle de la Librairie, 1988.

¹⁴⁹³ EISENSTEIN E., *La révolution de l'imprimé : à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 37 : manuscrits et imprimés sont longtemps restés « pratiquement indiscernables ».

¹⁴⁹⁴ GARIN E., « Le livre comme symbole à la Renaissance », dans *Le débat : Histoire, politique, société* 22, 1982, p. 99-117.

d'enthousiasme pour la variété et de malaise à l'égard de l'instabilité engendrée par son foisonnement désordonné. Ainsi la Nature apparaît-elle tour à tour comme un creuset de mythes donc une source féconde, et une « matière chaotique » voire une « jungle sans loi » que seule la raison humaine semble capable de d'ordonner¹⁴⁹⁵.

En ce qui concerne plus précisément le rapport aux animaux, l'humanisme a naturellement placé l'homme au centre de ses intérêts, ce qui ne diffère pas vraiment de la perception qu'on en avait au Moyen Âge. Mais en même temps, la curiosité scientifique à l'égard des animaux grandit à la Renaissance ; plus encore, elle se trouve décuplée par l'intérêt suscité par une faune nouvelle, laquelle apparaît peu à peu dans le champ de recherche des savants grâce aux Grandes Découvertes. Si le poids de la tradition livresque reste important à la Renaissance, voire se renforce sous l'influence du crédit considérable accordé aux savants de l'Antiquité, la zoologie connaît un essor important au XVI^e siècle, l'intérêt pour le monde animal ne cessant d'évoluer en dialogue avec l'encyclopédisme médiéval. De fait, la Renaissance a vu le sauvage se redéfinir aussi bien du point de vue scientifique que du point de vue éthique, ce à quoi il nous appartiendra de réfléchir dans la suite de cette étude.

En effet, si les représentations de la Nature et des animaux sauvages ne semblent plus guère tributaires à la Renaissance des codes de l'allégorisme médiéval, le célèbre genre de l'emblème se place, tant dans sa conception que dans son herméneutique, à la croisée de l'exégèse, de la fable et du genre du bestiaire. C'est ce qu'a montré par exemple le travail de Béatrice Périgot, qui n'hésite guère à parler de l'emblème comme d'une forme de « sécularisation du bestiaire et du commentaire biblique¹⁴⁹⁶ », en soulignant qu'en effet, « chaque emblème reprend quelque peu la forme des articles de bestiaire¹⁴⁹⁷ ».

Tout en conservant des liens étroits avec l'imaginaire médiéval, les représentations du sauvage au XVI^e siècle renouent également avec les représentations de l'animalité héritées de l'Antiquité, tant du point de vue du discours scientifique que du matériau mythologique. Mais surtout, l'on ne saurait nier que les hommes de la Renaissance ont vu apparaître, dans le sillage des Grandes découvertes, un nouveau sauvage avec de nouveaux animaux sauvages et

¹⁴⁹⁵ Sur cette idée et pour les deux formules relevées, cf. DUBOIS C.-G., *L'imaginaire de la Renaissance...op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁹⁶ PERIGOT B., « Le lion, le loup et le renard dans quelques traités politiques de la Renaissance », dans *L'animal sauvage à la Renaissance*, actes du colloque de la Société française d'études du XVI^e siècle avec Cambridge French Colloquia (Cambridge, 3-6 septembre 2004), dir. P. Ford, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2007, p. 19 (art. p. 17-31).

¹⁴⁹⁷ Titre bref, présence de l'image en soutien, usage du commentaire...Autant de ressorts qui, en effet, sont héritées de la tradition du « Livre-Bête ».

de nouvelles façons de penser le sauvage : c'est ce que l'on verra par exemple grâce à l'entremise d'une figure auctoriale telle que Jean de Léry. De l'essor de la littérature viatique à l'émergence de l'esthétique baroque, en passant par les renouveaux de l'encyclopédisme, le sauvage est en effet partout dans l'écriture renaissante, diffusant ses influences aussi bien dans le matériel littéraire que dans sa variété protéiforme, son instabilité et ses diverses folies.

Toutefois, en contrepoint de cet engouement pour le sauvage et son potentiel de nouveauté, la question se pose de savoir si les animaux de l'Ancien Monde, tels que le loup, ne sont pas tombés dans une forme de désuétude voire de « médiévalisation », face à des animaux aussi exotiques que le jaguar, ce superprédateur américain. De fait, le loup n'est-il pas devenu peu à peu, comme d'autres incarnations du sauvage, un animal ancien et démodé, amené à sombrer peu à peu dans la culture populaire ? N'a-t-il pas, d'une certaine façon, « résisté » pour continuer de hanter la littérature au long du XVI^e siècle, transportant en lui le souvenir du sauvage antique et médiéval et tout son potentiel de signification ?

Si l'imaginaire de la Renaissance se montre très épris de nature et de vie sauvage, il entretient avec elles des rapports contradictoires : à côté de la recherche de ce raffinement extrême manifesté dans le travail du paysage, du jardin ou du cabinet de curiosités, témoins extrêmes d'une volonté d'organisation de la matière sauvage, la littérature renaissante est fascinée par les bizarreries du sauvage et son énergie débordante, par ses mouvements incontrôlables et les découvertes qu'il suscite. Dans le sillage des questionnements amorcés sur les nouveaux rapports à l'écriture et au sauvage, nourris d'héritages et d'effets de ruptures, ces tensions retiendront toute notre attention, dans l'espoir de mieux comprendre ce qui a changé à la Renaissance dans la façon d'écrire et de représenter le sauvage.

Au prisme de la figure paradoxale du loup, présente en demi-teinte dans les représentations d'un sauvage en pleine refondation, nous essaierons dans un premier temps de comprendre pourquoi le loup a été mis à l'écart de « l'esprit nouveau » de la Renaissance, avant d'étudier de quelle façon ce phénomène s'est réalisé dans l'écriture. Après quoi, nous verrons que si les manifestations du sauvage demeurent largement tributaires des héritages du Moyen Âge, eux-mêmes nourris de la présence du loup, celui-ci a peu à peu cédé sa place à de nouvelles manières de penser le sauvage. Celles-ci seront donc interrogées dans un dernier temps afin de cerner les enjeux liés à la découverte d'un « nouveau » sauvage à la Renaissance.

A. L'érosion des figures lupines à la Renaissance : médiévalisation et popularisation du loup du XV^e au XVI^e siècle

Dans la perspective où l'on ne saurait opérer de franche rupture entre la période médiévale et celle de la Renaissance, il paraît nécessaire de s'en remettre avant toute chose au témoignage des textes du XV^e siècle, afin de mieux cerner l'évolution des visions du sauvage dans la littérature du siècle suivant. Rappelons à ce titre que dans la lignée du mythe de Lycaon, dont nous aurons fort à dire au fil de cette étude, le loup a toujours représenté la « bête qui mangeait le Monde », la bête « mordicante », le dévoreur acharné dont la boulimie diabolique s'étend au genre humain ; et ce jusqu'à faire de lui un emblème de l'anthropophagie¹⁴⁹⁸. Mais cela n'a jamais été plus vrai qu'en cette période troublée où, entre la fin du XIV^e siècle et le milieu du XV^e, le loup a montré son côté le plus sombre au peuple de Paris, affaibli par les guerres, les crises économiques et la famine. Témoin de ces interactions douloureuses, la littérature testimoniale et plus précisément le genre du journal, offre des perspectives intéressantes pour pénétrer au cœur de ces visions traumatiques : celles-ci ont en effet marqué les relations entre l'homme et le loup à la fin du Moyen Âge, laissant une trace indélébile dans les consciences, dans l'écriture et dans l'imaginaire¹⁴⁹⁹. Ont-elles pu de ce fait conditionner un effacement conscient des figures lupines dans la sphère de l'écriture à la Renaissance ?

1. Les traumatismes du XV^e siècle : vers une rupture inéluctable avec les figures lupines ?

Rédigé entre 1405 et 1449, le *Journal d'un bourgeois de Paris*, dont l'auteur a été assimilé tour à tour à un clerc de Notre-Dame, à un haut personnage de l'Université de Paris, ou encore à un membre de différentes confréries de la capitale, offre des perspectives tout à fait éclairantes à ce sujet : entre autres fléaux, cette « chronique anonyme des règnes de

¹⁴⁹⁸ BOBBE S., *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences, Institut national de la recherche agronomique, 2002, p. 49-50 : le caractère anthropophage « vient confirmer la nature des rapports au monde du loup [...] cet emblème de l'avidité est présenté dans un incessant rapport de prédation avec tout ce qui l'entoure. »

¹⁴⁹⁹ En effet, comme le soulignent C.-C. et G RAGACHE dans *Les Loups en France. Légendes et réalités*, Paris, Aubier, 1981, p. 66, « de la même façon que les légendes se construisent sur des récits de peur, ces peurs n'existent que parce qu'elles sont nourries d'une réalité quotidienne ».

Charles VI et VII¹⁵⁰⁰ » relate en effet de façon très précise les célèbres incursions régulières que les loups menèrent dans Paris entre 1421 et 1439.

Pareil témoignage semble d'ailleurs d'autant plus intéressant qu'il engage une réflexion sur les rapports au sauvage qui ont respectivement animé, de la fin du Moyen Âge au XVI^e siècle, le monde urbain et le monde rural. Certes, l'on peut présumer que les sources écrites se réclamant de l'imaginaire rural aient conservé le souvenir, à peine menacé par l'érosion mentale, de visions proprement médiévales du loup et du sauvage. Mais la présence naturelle de ce loup paraît peut-être moins naturelle et autrement plus problématique dans les écrits des hommes de la ville. En effet, si le loup représente une menace réelle dans le monde rural, il n'en demeure pas moins familier des textes qui s'en réclament. Au contraire, les incursions du sauvage dans l'univers de la ville, espace de la civilisation ou de l'anti-sauvage, ont quelque chose de traumatisant qui se répercute de façon détonante dans la sphère de l'écriture.

Ainsi apprend-on dans le *Journal d'un bourgeois de Paris* que l'année 1421 fut très difficile pour les parisiens, qui subirent à la fois une hausse des impôts et des prix, à cause de la crise économique, ainsi que la famine, le froid, et la pénétration des loups dans leur espace urbain, devenu soudain perméable au sauvage, à l'altérité, à toute espèce d'étrangeté :

Car jour et nuyt crioient homme, femmes, petiz enffanz : « Helas, je meur de froit », l'autre de fain.

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 302 p. 150].

Cette année, Paris connaît alors son plus long hiver depuis dix ans, à quoi s'ajoute le contexte douloureux de la Guerre de Cent ans¹⁵⁰¹. Dans ces circonstances, où règnent la peur et l'oppression, les loups commencent peu à peu à faire parler d'eux dans la capitale :

Item, en ce temps estoient les loups si affamez qu'ilz deterroient à leurs pattes les cors des gens que on enterroit aux villaiges et aux champs ; car partout où on alloit, on trouvoit des mors et aux champs et aux villes

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 302 p. 154.]

À ce moment de l'année où l'élevage des jeunes exige des ressources importantes, toutes les conditions sont réunies pour stimuler l'ardeur des loups. Si le froid persistant a certainement été favorable au prédateur dans un premier temps, il est évident qu'il a fini par appauvrir les réserves de gibier sauvage. Parallèlement, les meutes ont pu être attirées par les dégâts de la guerre sur les champs de bataille, l'odeur du sang et des cadavres. De fait, la

¹⁵⁰⁰ *Journal d'un bourgeois de Paris* (1405-49), éd. A. Tuetey, Paris, Champ, 1881, « Introduction » p. I.

¹⁵⁰¹ La fin du mois de mars fut d'ailleurs marquée par une bataille sanglante opposant les « Arminals » aux ducs de Clarence et d'Ostet, suivie au début de l'été par l'entrée du roi d'Angleterre dans la capitale française.

réunion de tels facteurs associée à une vigilance probablement relâchée chez des populations affaiblies, a probablement conduit les loups à lorgner sur le territoire de la sphère civilisée¹⁵⁰² :

Item, en ce temps estoient les loups si affamez qu'ilz entroient de nuyt es bonnes villes et faisoient moult de dyvers dommaiges et souvent passoient la riviere de Saine et plusieurs autres a neu ; et aux cymetieres qui estoient aux champs, aussi tost que on avoit enterré les corps, ilz venoient par nuyt et les desterroient et les mangoient ; et les gembes que on pendoit aux portes mengerent ilz en saillant, et les femmes et enfans en plusieurs lieux.

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 302 p. 156.]

La même formule introductive, redondante, annonce chaque fois la vision traumatisante du loup anthropophage, vision presque blasphématoire de la profanation des sépultures. En plein cœur de l'été, les loups sont aux portes des habitations, guettant désormais les funérailles. De fait, l'on imagine sans peine le choc des consciences à la vue de ces loups déterrants les cadavres. De là naît ainsi le traumatisme, le tabou de l'anthropophagie étant d'ailleurs intimement lié à la thématique de la profanation et de l'impiété¹⁵⁰³. À cette période, les loups sont donc déjà entrés dans Paris et s'attaquent désormais aux personnes les plus faibles. Dans une situation tendue où règnent la terreur et la souffrance, se développent aussi des visions cauchemardesques, desquelles on se réveille en entendant hurler les loups. Ébranlé par la faim, le froid et les atrocités de la guerre, accablé par la tyrannie de Philippe de Morvilliers, le peuple de Paris cherche alors un peu de réconfort dans la vengeance et fait du loup non plus le corrélat, mais le bouc émissaire de tous les maux qui lui sont infligés.

Cette vengeance se réalise d'ailleurs deux ans plus tard, en 1423, alors que la situation s'est aggravée. Tandis que la tyrannie des « Arminalx », symbolisée par la prise d'Orsay, oppresse la capitale, un hiver rude se prolonge en gelées tardives qui menacent à nouveau le peuple de famine. Mais celui-ci remporte alors sa première victoire sur cet ennemi coriace qu'est le loup anthropophage :

Item, en ce temps venoient à Paris les loups toutes les nuys, et en prenoit on souvent III ou IIII à une foys, et estoient portez par mi Paris panduz [par les piez de derriere, et leur donnoit on de l'argent grant foison.

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 386 p. 187.]

À chaque nouvelle incursion, les loups semblent redoubler d'audace ; mais c'est sans compter la détermination des populations acculées et lasses de vivre dans l'angoisse. Le *Journal d'un Bourgeois de Paris* se fait alors le témoin de la première rébellion des parisiens

¹⁵⁰² Et ce même si l'anthropophagie ne constitue en aucun cas un comportement alimentaire habituel chez le loup.

¹⁵⁰³ L'on pense ici à la métamorphose de Lycaon, ainsi glosé par Sophie Bobbé dans *L'ours et le lou ...op. cit.*, p. 36 : « Pratiquer l'endocannibalisme suffit à confirmer l'inscription de Lycaon dans la sphère sémantique de la 'lupinité' ».

dans cette « guerre des loups ». En signe de victoire, l'un de ces animaux est même promené dans la ville comme un trophée par ces « soldats des rues » qui tirent profit d'une situation finalement lucrative (« en prenoit on souvent III ou IIII à une fois »). Rendues audacieuses par leur appétit, les bêtes deviendraient-elles à leur tour des « proies faciles » pour les chasseurs ? Ensauvagés par le désespoir ambiant, les hommes agissent ainsi « en loups », recourant eux aussi à des cadavres pour subvenir à leurs besoins, à l'instar des bêtes fossoyeuses.

Quant à notre bourgeois, le filtre de l'écriture le tient forcément à l'écart de telles morbidités ; il se contente ainsi de relater les faits sans emphase, en ces temps agités où chacun, homme ou animal, lutte pour rester en vie. En outre, son récit permet de comprendre que l'humiliation infligée aux cadavres de loups a certainement constitué un formidable *ersatz* pour le peuple de Paris qui, en plein état de siège, a pu voir en la « beste noire » quelque avatar de l'envahisseur anglais¹⁵⁰⁴. Toujours est-il l'auteur dépeint paysage proprement macabre, une « nature morte » comme un tableau désolé de Paris et de ses environs, un reflet éclatant des sentiments violents agitant cette population traumatisée :

Com grant douleur et com grant hayne nous perceroit les cueurs de noz
ventres, et com grant volenté nous aurions de en estre vengez
[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 388 p. 188.]

De plus, Paris affronte cette même année une pénurie totale de denrées, ainsi que les assauts répétés de plusieurs bandes organisées ; non pas des meutes de loups mais de larrons semant la terreur jusque dans les pages du *Journal* de l'année 1438. À cette période, le Bourgeois ne se montre d'ailleurs pas très prolix ; peut-être fut-il touché de près par les nouvelles famines et les nouvelles vagues de froid, signe annonciateur de quelque incursion lupine dans les rues de Paris, qui sévirent en cette année 1438 ?

En parallèle du *Journal*, Jean Chartier évoque avec précision ces temps difficiles dans sa *Chronique de Charles VII*¹⁵⁰⁵, évaluant les pertes humaines à « cinquante mille personnes » cette année-ci, pour la seule capitale française. Outre la guerre, les épidémies et les conditions générales de vie, Jean Chartier compte aussi les loups parmi les responsables de ce désastre démographique qui, selon ses dires ou ses calculs, « estranglèrent au plat pays en icellui temps de soixante à quatre vingts personnes¹⁵⁰⁶ ». L'auteur relate à ce titre la mise en place d'un grand nombre de battues, motivées par un système de primes sur le modèle de ce que

¹⁵⁰⁴ Tout comme, on l'a vu, la vénerie du loup était un simulacre de guerre en période paix, voire un entraînement militaire.

¹⁵⁰⁵ CHARTIER J., *Chronique de Charles VII, roi de France*, Paris, P. Jannet, 1858, tome I, p. 245-248.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 247.

proposait Charlemagne au IX^e siècle¹⁵⁰⁷. Mais si l'enthousiasme à la chasse est si grand en cette année 1437, c'est que les loups ne s'attaquent alors plus aux cadavres mais aux enfants :

Item, en ce temps venoient les loups dedens Paris par la riviere et prenoient les chiens, et si mengerent ung enfant de nuyt en la place aux Chatz derriere les Innocents.

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 756 p. 343.]

Plus encore que l'enlèvement d'animaux de compagnie, déjà vécu comme une incursion douloureuse du sauvage dans la bulle domestique, l'enlèvement d'un enfant a de quoi traumatiser des consciences vivant sous la menace constante d'un ennemi aux multiples visages. Comme celui de l'agneau, le meurtre de l'enfant laisse au cœur le goût amer du sacrilège. Pourtant, l'injustice décriée de ce crime n'est évoquée par notre auteur que par la formule récurrente « Item, en ce temps venoient les loups », comme un soupir résigné face à la redondance des assauts du prédateur.

En 1439, la situation s'aggrave encore : face aux anglais qui, à l'instar des loups, prennent l'habitude de piller Paris, la disette fait mourir les enfants dans la rue, ces enfants dont se repaissent ensuite les porcs et les chiens, sous les yeux des passants¹⁵⁰⁸. Après la cruauté de l'archevêque Louis de Luxembourg, après une nouvelle flambée des prix et des pillages successifs, Paris subit cet autre fléau qu'est le gouvernement des « Escorcheurs », suivi de près par les loups en raison de leurs sanglantes manières. Pire encore, les bêtes paraissent à présent « esragez » : excitées par le sang qui coulent à flots, elles attaquent à nouveau des hommes¹⁵⁰⁹ : « s'ilz trouvoient ung tropeau de bestes, ilz assailloient le berger et laissoient les bestes¹⁵¹⁰ ».

L'angoisse de l'anthropophagie étant devenue une obsession pour les populations agressées, le peuple de Paris trouve alors un bouc émissaire parmi la meute informe : il s'agit du célèbre Courtaut, reconnaissable à sa queue coupée et sur lequel vont s'abattre les fourches vengeresses et tout autres fantasmes :

La vigille saint Martin fut tant chassé ung loup terrible et orrible que on disoit que lui tout seul avoit fait plus des douleurs devant dictes que tous les autres ; celui jour fut prins et n'avoit point de queue, et pour ce fut nommé Courtaut, et parloit de lui comme [on fait] d'un larron de bois ou d'un cruel cappitaine

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 772 p. 348.]

¹⁵⁰⁷ Cependant, à cette époque, un loup était payé « vingt s. [sols] parisis » (*cf. ibid.*, p. 248).

¹⁵⁰⁸ Cela a-t-il autant choqué que l'anthropophagie du loup ? Il est bien connu que l'on s'est longtemps servi des truies pour voiler les infanticides..

¹⁵⁰⁹ Peut-être a-t-on aussi imputé aux loups les méfaits de quelques larrons, toujours aux aguets.

¹⁵¹⁰ *Journal...op. cit.*, paragraphe 772 p. 348.

Transposée sur le loup dans une sorte de brouillage typique de ces périodes troubles où l'on ne sait plus qui est homme, ni qui est animal, l'angoisse des pillages et des meurtres trouve ici une figure dans laquelle s'incarner. Pour la première fois, le Bourgeois se laisse aller à l'anthropomorphisme pour décrire le tour d'honneur de Courtaut évincé (« mis en une brouette, la gueule ouverte »), suivi par des parisiens survoltés par un phénomène de fascination-répulsion. En cette année 1439, ainsi s'achève l'épopée des loups dans le *Journal*, sur l'image persistante de l'anthropophagie :

Vindrent les loups soudainement et estranglerent IIII femmes
mesnaigeres, et le vendredy ensuyvant ilz en affollerent XVII entour
Paris

[*Journal d'un Bourgeois de Paris*, Paragraphe 774 p. 349.]

Grace à ce témoignage, l'on comprend qu'au XV^e siècle le loup a plus que jamais marqué les consciences en tant qu'incarnation de visions traumatiques du sauvage et de toutes ses violences. Il est alors la bête insaisissable, incontrôlable et agressive, la « bête qui mangeait le Monde » et menace l'humanité. De fait, il représente ici tout ce qui fait l'altérité, tout ce qui n'est pas humain. En même temps, le *Journal d'un Bourgeois de Paris* se fait aussi l'écho d'interactions problématiques entre hommes et loups, voire d'une inquiétante mise à mal des frontières entre l'humanité et l'animalité. D'une part, l'on assiste en effet aux incursions de nombreux loups dans le monde urbain, dévorant chiens, cadavres humains et petits enfants, guettant les funérailles pour en profaner les rites, jusqu'à menacer le travail de deuil autant que la résurrection des morts. Mais d'autre part, le *Journal* témoigne de comportements humains qui ne vont pas sans rappeler ceux des loups ravisseurs : l'on songe ici à l'envahisseur anglais pillant la capitale, aux voleurs sévissant à chaque coin de rue, à ces gens désespérés dévorant eux aussi des cadavres, mais aussi aux chasseurs de loups qui, pour prendre leurs « proies », font montre d'un opportunisme semblable¹⁵¹¹.

La France du XVI^e siècle, aussi « renaissante » soit-elle, reste l'héritière de cette période trouble, marquée par les épidémies de peste¹⁵¹², le Grand Schisme et la Guerre de Cents Ans. De fait, elle est aussi dépositaire de visions traumatiques dont font partie intégrante ces interactions inquiétantes entre l'homme et le loup. Après cela, comment imaginer jouer encore, aussi facilement que le faisait l'imaginaire du XIII^e siècle, avec la porosité des frontières entre l'humanité urbaine et l'animalité sauvage ? Dans cette perspective, l'on comprend mieux que la figure de l'homme-loup, qui avait abondamment

¹⁵¹¹ L'on pense ici à ces chasseurs qui venaient réclamer de l'argent auprès du peuple de Paris en récompense de leurs exploits.

¹⁵¹² Laquelle sévit du milieu du XIV^e siècle au milieu du XV^e (cf. BOURQUIN L., *La France au XVI^e siècle : 1483-1610*, Paris, Belin, 2007, p. 147).

nourri la littérature jusqu'à lors, se fasse plus discrète dans le discours littéraire. L'idée des essences mêlées de l'homme et du loup apparaît en effet, soudain, comme un souvenir gênant dans la conscience collective. De là émane donc peut-être, du moins en partie, le malaise ressenti dans certains textes à l'égard de la figure lupine du loup-garou, pressenti au XVI^e siècle comme une figure définitivement ancienne, médiévale, obscure, l'écho de temps que l'on voudrait oublier. N'est-ce pas dans cette dynamique que les figures lupines ont peu à peu été reléguées, à partir de la fin du XV^e siècle, dans une culture populaire ou du moins dans une culture désignée et cloisonnée comme telle ?

2. La place du sauvage médiéval dans la formation d'une culture populaire du XV^e au XVI^e siècle : le loup rejeté hors de la culture officielle ?

À partir du XV^e siècle, se met en place un univers de pensée propre à constituer ce que l'on appellera plus tard le folklore, défini par Jacques Voisenet comme « l'ensemble des productions culturelles non matérielles¹⁵¹³ » telles que les « cultes, contes, légendes, croyances, superstitions¹⁵¹⁴... ». Dans les almanachs ou dans la littérature des Veillées, amenée à perdurer à la Renaissance sous la forme des « Dialogues de la Renaissance », se développe ainsi la mise en texte d'une culture présentée comme populaire et rurale, mais dont la matière tire souvent son origine dans des héritages médiévaux mêlés de traditions savantes et populaires. Quant aux livres de colportage, ils ont pour leur part contribué à populariser certains romans médiévaux, à l'image de ceux de uo n de Villeneuve¹⁵¹⁵. Toutefois si la culture populaire est traditionnellement considérée comme étant celle de la campagne, le monde urbain et le monde rural ont-ils véhiculé différemment les visions du sauvage après le Moyen Âge ?

a) La campagne et le loup : émergence d'une conscience rurale, spécificités de la culture rurale et de son rapport au sauvage

Est-il seulement possible d'appréhender concrètement cette culture qualifiée de « populaire » ? Dans la mesure où celle-ci relève principalement de traditions orales, transmises par des savants qui l'ont traduite dans la sphère de l'écriture, il semble d'emblée

¹⁵¹³ VOISENET J., *Bestiaire chrétien...op. cit.*, p. 181.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁵¹⁵ Cf. par exemple l'*Histoire de Valentin et Orson*, imprimé pour la première fois à Lyon en 1495, où les deux héros éponymes naissent en forêt, avant que le second ne devienne une sorte d'homme sauvage en quête de sa propre urbanité (cf. NISARD C., *Histoire des livres populaires...op. cit.*, p. 472-474).

difficile d'en saisir la portée et même, de la définir. Aaron Gourevitch la qualifie d'ailleurs plutôt de « niveau de conscience¹⁵¹⁶ » voire de « vision du monde », née des interactions entre la tradition, le folklore et le christianisme¹⁵¹⁷. Mais il précise aussi que la culture populaire n'a acquis un sens défini qu'après le XV^e siècle, époque à partir de laquelle elle a commencé à sortir du cadre restreint des traditions orales :

C'est la culture des couches inférieures d'une société en pleine sécularisation, dotée d'un moyen d'expression écrite (imprimée) et conscience d'elle-même¹⁵¹⁸.

Toutefois, la culture populaire est toujours restée une notion vague ou plutôt polysémique, une notion dont les niveaux de référence s'étagent selon le point de vue que l'on adopte pour l'étudier. Ainsi renvoie-t-elle tour à tour à la culture du peuple au sens large, à celle des illettrés lorsqu'on l'oppose à la culture savante – quand bien même les frontières qui les séparent sont largement poreuses –, voire à une culture savante vulgarisée à l'attention des couches populaires¹⁵¹⁹.

Ce qui est constant, c'est en tout cas l'idée que cette culture populaire est certes une culture du peuple, mais du peuple des campagnes en particulier. De fait, elle engage d'emblée un rapport singulier au sauvage, dont on sait qu'il a toujours voisiné avec l'espace rural. Mais comment ce dernier se définit-il au passage du Moyen Âge à la Renaissance et comment s'est-il constitué dans l'histoire des mentalités ?

Il semblerait que la communauté rurale n'ait émergé qu'à partir de l'An Mil avec le développement de la seigneurie¹⁵²⁰ ; mais c'est surtout à compter du XII^e et plus encore du XIII^e siècle que les villages ont commencé à se structurer pour former une organisation sociale consciente d'elle-même¹⁵²¹. C'est d'ailleurs à cette époque que la notion de « communauté rurale » commence à faire son apparition dans les sources écrites¹⁵²². Dans le *Jeu de Robin et Marion* composé par Adam le Bossu dans le dernier tiers du XIII^e siècle, une véritable dichotomie entre le monde rural et celui de la ville se trouve mise en scène, à travers les représentations de la rivalité opposant le chevalier et le berger, Robin, les deux prétendants

¹⁵¹⁶ GOUREVITCH A. J., *La culture populaire au Moyen-âge : simples et docti*, trad. E. Balzamo, Paris, Aubier, 1996, p. 18.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵¹⁹ Pour ce travail de définition, cf. *ibid.*, p. 13. Cf. aussi l'ouvrage très éclairant de Peter BURKE, *Popular culture in early modern Europe*, Brookfield, Ashgate, 1999.

¹⁵²⁰ MORICEAU M., *Terres mouvantes : les campagnes françaises du féodalisme à la mondialisation : 1150-1850 : essai historique*, Paris, Fayard, 2002, p. 49.

¹⁵²¹ *Histoire de la France rurale*, tome I, *La formation des campagnes françaises : des origines à 1340*, dir. G. Duby et A. Wallon, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 344.

¹⁵²² BLOCH M., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, A. Colin, 1998, p. 197.

de la bergère Marion. N'est-ce pas là l'indice qu'à cette époque, la campagne constituait un univers spatial, social et culturel, déjà reconnu en tant que tel ?

En effet, « on ne peut connaître en profondeur un groupe si l'on ignore ce qu'il pensait de lui-même et comment il se situait par rapport aux autres strates¹⁵²³ ». De fait, l'on ne peut envisager l'histoire des campagnes sans considérer celle des villes¹⁵²⁴, la société rurale s'étant précisément construite et affirmée dans ce jeu d'oppositions qui la distingue du monde urbain, mais aussi des couches sociales qui la contrôlaient. Toutefois, si la société rurale s'est affermie et s'est organisée pendant le Moyen Âge central, prenant ainsi conscience d'elle-même et de ses ressources propres, les révoltes qui l'ont secouée aux XIV^e et XV^e siècles, en pleine période de guerre, d'épidémies et de disettes, ont grandement participé à sa réorganisation en une structure fédérative, capable de revendications propres¹⁵²⁵ :

Ce fut surtout en s'opposant à ses ennemis que la petite collectivité campagnarde, non seulement prit conscience d'elle-même, mais parvint peu à peu à forcer la société entière à admettre son vouloir-vivre¹⁵²⁶.

De fait, c'est au XVI^e siècle que la société rurale « a le mieux vécu de sa vie propre, face aux seigneurs, face aux communautés voisines, face à l'Etat¹⁵²⁷ », avant la rupture opérée dans la seconde moitié du siècle¹⁵²⁸. Dès lors s'est développé, à la ville comme à la Cour, un certain mépris à l'égard des campagnes, lequel a mis fin à de longs siècles de complicité entre les monde urbain et rural, inextricablement liées depuis le Moyen Âge par un rapport d'interdépendance¹⁵²⁹.

Mais si la ville et la campagne ont évolué ensemble en suivant des perspectives différentes, le sauvage est toujours resté pour toutes deux l'altérité fondamentale, l'« autre », tant du point de vue de l'occupation des territoires que dans la façon dont celui-ci était appréhendé. Cependant, le monde sauvage a toujours été avant tout une réserve de chasse

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 405.

¹⁵²⁴ LE ROY LADURIE E., *La civilisation rurale*, Paris, Allia, 2012, p. 7 : « Qui dit campagne dit villes : qui dit paysans dit citadins ».

¹⁵²⁵ GARNOT B., *Les campagnes en France aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Gap, Ophrys, 1998, p. 46 : au XVI^e siècle, « la communauté villageoise, dont l'existence s'est affermie au cours des deux derniers siècles du Moyen Âge, constitue une structure institutionnelle qui s'inscrit dans le cadre territorial de la paroisse et qui est généralement reconnue par le droit coutumier, ainsi que par l'Etat de fait, sinon de droit ». Sur les révoltes des XIV^e et XV^e siècles, cf. *Histoire de la France rurale*, tome II, *L'âge classique des paysans : de 1340 à 1789*, dir. G. Duby et A. Wallon, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 31-49 ; cf. aussi BLOCH M., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française...op. cit.*, p. 226.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 199-200.

¹⁵²⁷ *Histoire de la France rurale*, tome II...*op. cit.*, p. 264-265.

¹⁵²⁸ Sur les révoltes et autres troubles qui ont agité les campagnes au XVI^e siècle, cf. BLOCH M., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française...op. cit.*, p. 10.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 202 : « Campagnes et villes ne formaient pas des mondes à part. Mille liens unissaient les individus [...] et parfois se nouaient entre les groupements [...]. De la ville au village, la démarcation était, à l'ordinaire, fort incertaine ».

pour les citadins, un lieu d'évasion et de divertissements, espace lointain de l'ailleurs. Au contraire, le monde rural jouxte pour sa part l'espace sauvage, même si à partir des grands défrichements des XII^e et XIII^e siècles, celui-ci s'est trouvé peu à peu intégré à l'espace rural et domestiqué par lui, du moins en partie : on installe de plus en plus de hameaux en forêt, on y mène les troupeaux, on investit les lieux de diverses présences humaines. Mais le sauvage n'en représente pas moins, dans les campagnes de la fin du Moyen Âge, du XVI^e siècle et des périodes qui ont suivi, une menace réelle et quotidienne pour les ruraux, comme l'attestent les conflits qui opposaient régulièrement – et opposent encore – les hommes de la campagne aux grands prédateurs, et au loup en particulier. À la faveur de la Guerre de Cent Ans ou des Guerres de Religions, des refroidissements climatiques et des épidémies, le loup progresse certes en ville¹⁵³⁰ mais bien plus facilement dans les campagnes, jusqu'à y installer un imaginaire du sauvage toujours plus prégnant¹⁵³¹. Partagé entre *hortus*, espace le plus proche de la maison, *ager*, espace cultivé, et *saltus* aux frontières du sauvage¹⁵³², le monde rural est constamment en contact avec cet espace de l'autre et de l'ailleurs : celui des pacages, des bois, des marais ou de la haute montagne, où vivent les loups prédateurs.

Au rythme des évolutions du monde rural vers sa propre définition puis vers une distinction toujours plus nette entre l'espace de la campagne et celui de la ville¹⁵³³, le loup devient peu à peu, dans les derniers siècles du Moyen Âge et plus encore à partir du XVI^e siècle, une créature typique de la culture rurale. En pleine période renaissante, l'imaginaire médiéval se retrouve d'ailleurs lui aussi, comme le loup, rejeté dans les marges de la culture urbaine savante, elle-même en phase d'être redéfinie pour devenir une vitrine de la France et de sa langue française.

Cette idée nous ramène ainsi à la question des traditions savantes et populaires, d'autant plus qu'elle engage l'histoire de la fabrication d'une pseudo-culture populaire par des auteurs savants désireux de continuer à faire de la littérature avec les matériaux du passé. Dans cette perspective, il semble intéressant de s'interroger sur cette tangente autour de la mise en scène du monde rural et les échos sensibles de cet univers dans l'écriture de textes qui se veulent pétris de traditions populaires. Voilà qui permettra d'une part car de poser un autre regard sur la continuité qui s'est opérée, dans la littérature, de la fin du Moyen Âge à la

¹⁵³⁰ Comme on a pu le constater à la lecture du *Journal d'un Bourgeois de Paris*.

¹⁵³¹ Cf. à ce sujet le chapitre consacré à l'ours et au loup dans MORICEAU M., *Terres mouvantes : les campagnes françaises du féodalisme à la mondialisation...op. cit.*, p. 65-68.

¹⁵³² GARNOT B., *Les campagnes en France aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles...op. cit.*, p. 42.

¹⁵³³ Sur la vie à la campagne telle qu'elle a évolué à partir la Renaissance, cf. également les écrits, quoiqu'un peu tardifs, de Claude Gauchet : GAUCHET C., *Plaisir des champs. Discours du chasseur et du citadin*, Paris, 1604. Cf. aussi GAUCHET C., *Le plaisir des champs avec La Venerie, Volerie et pescherie : poème en quatre parties*, éd. P. Blanchemain, Paris, A. Franck (coll. « Bibliothèque elzévirienne »), 1869.

période renaissante ; d'autre part, cela implique de prendre compte un autre point de vue sur les visions du sauvage médiéval et sur leur persistance dans l'imaginaire renaissant.

Dans cette littérature, « loin d'être en accord parfait avec la vision chrétienne et orthodoxe de l'élite intellectuelle et religieuse¹⁵³⁴ », les animaux sauvages occupent en effet une place privilégiée et leurs faits et gestes se trouvent glosés, quoique d'une façon moins systématique et pas toujours aussi morale que dans les *Bestiaires*. Par cette approche non exhaustive de quelques manifestations de cette littérature aux accents rustiques, nous observerons donc la présence des animaux dans cet imaginaire partagé, sans contradiction, entre son attrait pour le monde sauvage et son appartenance à la sphère rurale et domestique¹⁵³⁵. Trottinant aux frontières entre ces deux mondes, le loup conduit une interrogation sur les limites entre ce « folklore » et la tradition érudite, la culture « savante » et « populaire », mais aussi le mouvement qui nous transporte de l'une à l'autre.

b) *Les Évangiles des Quenouilles : un premier mouvement vers la popularisation du sauvage médiéval*

Œuvre anonyme parue en 1479¹⁵³⁶, les *Évangiles des Quenouilles* fascinent d'emblée de par leur hétérodoxie. Rédigé au siècle noir des fléaux dans lesquels s'acheva la période médiévale, l'œuvre appartient au genre des veillées ou soirées¹⁵³⁷, un genre déjà en vogue à la fin du Moyen Âge avant de devenir particulièrement apprécié à la Renaissance¹⁵³⁸.

Ces Veillées étaient par ailleurs le lieu des femmes, dont un homme pousse ici la porte pour lui donner forme écrite, sous prétexte de se faire le secrétaire – un tant soit peu misogyne – de ces séances au caractère intimiste. À la faveur d'un procédé fictionnel qui nous plonge dans l'intimité de ces femmes de la campagne, nous assistons aux réunions de six héroïnes que l'on voit se rassembler six jours durant. C'est donc à ce curieux huit clos qu'assiste le « secrétaire », cette figure auctoriale qui prétend retranscrire les interventions des personnages, chacune prenant tout à tour la parole toute une soirée durant. Le milieu de ces

¹⁵³⁴ À propos du folklore français, cf. SEBILLOT P., *Le Folklore de France*, préface de Robert Delort, Paris, Imago, 1984, « Préface » p. 18.

¹⁵³⁵ Robert DELORT a d'ailleurs salué « ce rapport magique à la nature, ce merveilleux qui recouvre des réalités (alors) mal comprises ou dont nous n'avons pas encore perçu l'origine et qui plonge souvent ses racines dans une tradition non chrétienne ou dans un imaginaire non contrôlé par le christianisme » (cf. *ibid.*, p. 18).

¹⁵³⁶ Mais dont la matière serait issue de traditions orales plus anciennes, mais par là-même difficiles à déterminer précisément. *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. de Paris, P. Jannet, 1855 (éd. de référence). Cf. aussi l'éd. de M. Jeay, Paris, J. Vrin, 1985.

¹⁵³⁷ *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. J. Lacarrière, Paris, Imago, 1987, « Présentation » p. 22.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 22.

Veillées étant nettement rural voire rustique¹⁵³⁹, ces femmes incarnent le type de la magicienne de campagne, auréolée d'un mystère inquiétant ; fortes d'un savoir ancestral fait de mille recettes et de mille anecdotes, elles croient pouvoir prédire l'avenir et interpréter le monde vivant de façon plus libérée que dans les Livres-Monde ou « Livres-Bêtes » que furent les bestiaires médiévaux. En effet, nos dames lisent elles aussi le Grand Livre de la Création, d'une manière qui ne va toutefois pas sans rappeler, par certains aspects, l'exégèse animalière : là aussi, en effet, les agissements créatures du monde sauvage sont autant de signaux sur le chemin de la destinée humaine. Mais les *Évangiles des Quenouilles* se proposent surtout de livrer les visions d'une autre nature et d'une autre perception du monde sauvage¹⁵⁴⁰, à travers un

livre-grimoire aux pages, aux mots élémentaires au sens propre du terme (mots d'air, de terre, d'eau et de feu), hanté de chats qui miaulent, de pies qui jacassent, de loups qui hurlent. Il est un grand corps respirant avec l'homme et lui communiquant (ou lui ôtant) son souffle¹⁵⁴¹.

Dans ce monde, le loup est roi, comme on le constate au chapitre neuf de la troisième veillée, présidée par Dame Abonde du Four. En ce mercredi, jour de « passage entre les mondes infernaux, terrestres, célestes¹⁵⁴² », Dame Abonde du Four conseille de se méfier des hurlements du chien et de s'en protéger, ce à quoi répond Magnon Broquette¹⁵⁴³ en parlant des loups qui hurlent pour prévenir de grands malheurs à venir¹⁵⁴⁴ :

Quant on oyt les loups huler on se doyt mectre en bon estat, car c'est signe de grant pestilence advenir par guerre ou par famine.
[*Les Évangiles des Quenouilles*, III, 9 p. 49-50¹⁵⁴⁵.]

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 23 : « rural de toute évidence, tant les références sont fréquentes à la campagne et aux animaux de la ferme mais ouvert au monde extérieur ».

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 10 : « 'Les doctoresses' de ces *Évangiles des Quenouilles* ne sont nullement des incroyantes ou des hérétiques. Cependant la dévotion, la soumission exigées par l'Église assuraient peut-être la sérénité de l'âme mais étaient impuissantes à agir sur le monde, à pallier les adversités et les détresses de chaque jour, alors que la magie par exemple donnait prise sur le réel pour infléchir le cours du destin ». Cf. aussi *ibid.*, p. 10-11 : « La religion tend à éloigner le croyant du monde quotidien, la magie l'en rapproche ».

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁴² CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles...op. cit.*, p. 500. Le mercredi est aussi le jour d'ermès, dieu « de l'herméneutique, du mystère et de l'art de le déchiffrer » (cf. *ibid.*, p. 500), que l'on appelait parfois « d'un mot qui a donné Évangile, le messager de la bonne nouvelle » (cf. *ibid.*, p. 499) ; autant dire que ce jour-là n'est pas sans importance pour nos évangélistes, ces « porteuses de bonnes nouvelles » qui livrent au lecteur leurs recettes du quotidien. Ces fées du petit peuple compléteraient-elles ainsi la parole évangélique avec leurs paraboles sans prétention morale ?

¹⁵⁴³ Chaque chapitre étant, comme dans les Bestiaires, constitué d'un petit énoncé immédiatement suivi d'une « glose ».

¹⁵⁴⁴ Si le hurlement du loup a souvent été perçu comme annonciateur de malheurs, il n'est guère étonnant que son hurlement sonne le glas pour les gens des campagnes, à une époque où les loups rôdaient régulièrement autour des noyaux d'épidémie ainsi que des champs de bataille. SEBILLOT P., *La Faune... op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁴⁵ *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. de Paris, P. Jannet, 1855 (éd. de référence).

Au cours de la « Deuxième Journée », un remède est donné par Dame Transeline du Coq pour conjurer le maléfice subi par celui qui a croisé un lièvre. Aussitôt après, Maroye la Fae livre sa glose en prétendant que « qui rencontre ung loup ung cerf ou ung ours c'est tresbon signe¹⁵⁴⁶ ». Si cette croyance contredit quelque peu celle concernant le pouvoir « lieur » ou paralysant du loup croisé sur un chemin, elle semble pourtant s'être imposée dans le folklore ; peut-être du fait que les témoins de telles rencontres ne pouvaient que se réjouir d'en avoir réchappé¹⁵⁴⁷. Cette attitude reflète par ailleurs l'esprit qui régit l'ensemble des *Évangiles des Quenouilles*, une œuvre qui donne au lecteur « le sentiment que le monde nous parle, qu'il s'intéresse à nous¹⁵⁴⁸ » ; et plus encore que le sauvage nous parle, qu'il nous prévient des malheurs ou vient nous annoncer une bonne nouvelle¹⁵⁴⁹. Au chapitre quatre de cette « Troisième journée » largement consacrée au loup, celui-ci réapparaît d'ailleurs, entraînant avec lui la symbolique attachée à son rôle de suiveur silencieux :

Se une femme perchoit un loup qui le suive, elle doit tantost trayner sa chainture par terre après elle en disant : « Garde-toy, loup, que la mère Dieu ne te fière » ; et tantost tout confus s'en retournera.

[*Les Évangiles des Quenouilles*, III, 4 p. 47.]

Dame Abonde du Four, qui semble avoir quelque affinité avec les loups, ou du moins avec les louves puisqu'elle fut « marchande de luxure¹⁵⁵⁰ », livre une formule de conjuration suivant méthode très prisée par le folklore¹⁵⁵¹ : la femme suivie est priée d'utiliser sa ceinture¹⁵⁵², dans une situation qui ne va pas sans rappeler la tradition hagiographique de la soumission de l'animal sauvage. Dans cette perspective, imitée entre autres de saint Colomban, la ceinture fait figure de talisman pour remplacer ou compléter le signe de croix. Aux *mirabilia* de l'hagiographie, Abonde du Four répond ainsi par un acte magique qui conjugue le geste et la parole sans autre valeur chrétienne que la pseudo-prière en l'honneur de la sainte Vierge¹⁵⁵³.

¹⁵⁴⁶ *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. J. Lacarrière...*op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁴⁷ Paul Sébillot lui-même ne semble pas s'en être étonné, insistant justement sur le fait qu'elle ait perduré après le XV^e siècle : « Deux cents ans plus tard, le loup portait bonheur le matin, comme encore aujourd'hui dans les Vosges, et s'il se sauvait à grands pas il présageait du bonheur ». Cf. SEBILLOT P., *La Faune... op. cit.*, p. 39. Le folkloriste a vu là une survivance antique « du rôle augural des animaux sauvages », comme il le précise dans *ibid.*, p. 38.

¹⁵⁴⁸ *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. J. Lacarrière...*op. cit.*, « Présentation » p. 13.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 20 : en effet, « l'homme des *Évangiles des Quenouilles* vit en perpétuelle complicité mais aussi en perpétuelle vigilance avec l'univers ».

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁵¹ De fait, si les bergères berrichonnes « courent sur le loup, cheveux épars pour le faire fuir », en Bretagne, « on se fourre dans la bouche une mèche de cheveux¹⁵⁵¹ » pour s'immuniser contre lui (cf. SEBILLOT P., *La Faune... op. cit.*, p. 743).

¹⁵⁵² CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles...op. cit.*, p. 185.

¹⁵⁵³ Le folklore est riche de ces formules magico-religieuses et superstitieuses, comme on le verra un peu plus loin dans ce parcours de la culture dite « populaire ». Dans cet univers de croyances dominé par une conception

Dans les traditions populaires, « magie, sorcellerie, superstitions suppléent aux carences de la religion¹⁵⁵⁴ », tout comme dans le discours des narratrices où ces différentes sensibilités se complètent ou se confondent, réconciliées dans l'univers ouvert et syncrétique des traditions populaires. C'est ce que l'on retiendra de ce chapitre sur lequel rebondit Dame Jehanne la Sauvage en apportant sa glose aux propos d'Abonde du Four :

se aucun voit le loup devant que le loup le voye, il n'aura pover de lui
meffaïre, et pareillement la personne au loup.

[*Les Évangiles des Quenouilles*, III, 4 p. 47.]

Outre le fait que le nom même de ce personnage la confine au sauvage, dans son propos ressurgit ainsi le célèbre thème du regard hypnotique du loup. Par ailleurs, ici se trouve une nouvelle fois confirmée l'importance de l'influence exercée par la tradition des *Bestiaires* sur ce texte de la fin du XV^e siècle. En effet, nombre de ces survivances trouvent un support pérennisant dans cette littérature aux accents populaires, de même que celle-ci se fait un écho éclairant de la perception du sauvage médiéval. Les *Évangiles des Quenouilles* révèlent à ce titre les interactions permanentes et ambivalentes entre ces zones de l'espace médiéval que sont l'intérieur et l'extérieur, le domestique et le sauvage, révélant ainsi les « effets miroir » qui les lie l'un à l'autre de façon interdépendante. Ces interactions entre le monde civilisé et celui du sauvage sont d'ailleurs sous-jacentes au chapitre dix de la « Troisième journée ». Le loup y vient pointer le bout de son museau, au seuil des habitations, honorant ainsi le pouvoir augural que lui prête le folklore¹⁵⁵⁵ :

Quant vous veez les loups venir querre leur proie près des villes ou
dedens les villages, sachiez que c'est grande apparence de chier temps.

[*Les Évangiles des Quenouilles*, III, 10 p. 50.]

Au chapitre dix-huit de la « Troisième journée », toujours animé par cette question des interactions entre les mondes domestique et sauvage, les loups ne se contentent plus de rôder

imagée de la création des animaux, Marie joue le rôle de contre-menace face à l'agressivité du loup ; la simple évocation de la violence dont elle pourrait faire preuve suffit à adoucir l'animal, censé se souvenir que l'espèce lupine aurait été créée par Jésus-Christ afin de défendre le jardin de sa mère, assailli par des chèvres. Paul Sébillot explique dans *La Faune...* *op. cit.* p. 23, que le loup a été malmené par la « mère Dieu », qui l'a puni de sa gourmandise en lui faisant porter une clochette faisant fuir le bétail. Affamé, le glouton aurait alors préféré se faire « ereiner » par la Vierge en guise de punition. Ainsi, dans le Morbihan, le loup a la réputation d'avoir les reins brisés « depuis que la Vierge le frappa de sa quenouille pour l'empêcher d'être malfaisant, comme on le lit dans MOZZANI E., *Le livre des superstitions : mythes, croyances et légendes*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1995, p. 1009. De là viendrait d'ailleurs la croyance, attestées dans l'Yonne, selon laquelle le loup a les côtes allongées (SEBILLOT P., *La Faune...* *op. cit.*, p. 24).

¹⁵⁵⁴ *Les Évangiles des Quenouilles*, éd. J. Lacarrière...*op. cit.*, « Présentation » p. 11.

¹⁵⁵⁵ Alors que plus loin, les narratrices assurent que la rencontre avec un loup peut être un signe bénéfique, dame Abonde du Four prête au loup une sensibilité météorologique clairement négative. Mais le « mauvais temps » auquel celui-ci est ici associé ne signifie-t-il pas aussi le temps des guerres, des famines et des épidémies, dont le loup serait le compagnon ou le signe annonciateur ?

autour des villages mais s'introduisent dans la bergerie. Les bergers prévenants sont alors invités à faire offrande au loup pour éviter qu'ils décime leurs troupeaux :

Se une cense a plenté de brebis qui aient plusieurs aigneaux, et après la disme payée on n'en presente chascun an un au loup, certes il en prendra un, nonobstant garde qu'on y commette.

[*Les Évangiles des Quenouilles*, III, 18 p. 53.]

Cette coutume illustre un type d'interactions entre le loup et les hommes où, forcés d'accepter le caractère inéluctable de la déprédation, les bergers cherchent à s'attirer les bonnes grâces du loup¹⁵⁵⁶. Le conseil de Dame Abonde du Four révèle ainsi l'espoir de conclure un pacte de paix afin de tenter de préserver, peut-être, un certain équilibre entre le monde sauvage et le monde civilisé¹⁵⁵⁷. Le folklore propose en effet mille solutions pour maintenir la paix avec le prédateur et limiter les dégâts qu'il peut causer, du *Pater du loup* au gâteau du loup, en passant par l'agneau offert pour calmer l'appétit du vorace prédateur¹⁵⁵⁸.

Au chapitre dix de la « Cinquième journée », il est toujours question de viande, mais la question porte cette fois sur la superstition selon laquelle il serait « dangereux de manger après certains mammifères¹⁵⁵⁹ » ; il s'agit là d'un dérivé de la croyance universelle selon laquelle l'homme qui mange la chair d'un animal reçoit les caractéristiques de celui-ci¹⁵⁶⁰ :

Je vous dy pour aussi vray que Euvangile que, se une personne mengue d'une beste que le loup aura estranglé, et de laquelle aura par aventure mangié, à grant paine puet icelle personne rendre ame se le loup n'estoit premierement mort.

[*Les Évangiles des Quenouilles*, V, 10 p. 77.]

Si le fait de manger après le loup revient à partager le couvert avec une incarnation démoniaque, Dame Gomberde la Faée croit détenir les clés de la malédiction et tenir ainsi un moyen efficace pour conjurer le sort : au maudit donc de retrouver le loup et de le mettre à mort, avant de demander pardon à Saint Loup – protecteur des troupeaux –. C'est du moins ce que précise dans sa glose Belotte la Cornue :

Au moins ne pourroit-il parler, dist Belotte le Cornue, par long temps, s'il n'avoit fait son offrende à Monseigneur Saint Loup.

[*Les Évangiles des Quenouilles*, V, 10 p. 77.]

¹⁵⁵⁶ En témoigne la glose d'Emmelote du Glay, III, 18, p. 53-54 : « qui ne presente pas un agneau au loup en l'onneur de l'aignel de Dieu, il sache certainement qu'il en y aura de foireux en l'année ».

¹⁵⁵⁷ Doit-on voir ici la reconnaissance de la fonction de régulateur du prédateur, qui détruit les individus les plus faibles pour permettre aux seuls individus vigoureux de continuer à se reproduire ? Les Inuits enseignent par exemple que « le loup maintient le caribou en bonne santé ».

¹⁵⁵⁸ SEBILLOT P., *La Faune...op. cit.*, p. 48-50.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁶⁰ Dans la mythologie scandinave par exemple, le fait de manger du loup permet d'acquérir sa puissance.

L'on retrouve ici le thème de la fascination exercée par le regard du loup, bien connu de l'encyclopédisme médiéval ; mais les narratrices des *Évangiles* proposent quant à elles un remède à cette malédiction. Là réside d'ailleurs l'esprit de cet ouvrage résolument tourné vers la vie, la nature et la surnature, dans une attitude optimiste qui refuse toute fatalité et rend ainsi à chacun – aux hommes comme aux animaux – ses pouvoirs et ses qualités.

Ainsi les traditions populaires retranscrites dans les *Évangiles des Quenouilles* nous livrent-elles une vision intéressante du sauvage à la fin du Moyen Âge. Les héritages de l'imaginaire médiéval y sont d'ailleurs sensibles. Les traits de l'encyclopédisme et des Bestiaires y côtoient le travail de la glose¹⁵⁶¹, mais aussi les topiques hagiographiques de la soumission de l'animal sauvage, mais aussi l'interprétation du Livre-Monde. Toutefois, le travail herméneutique paraît ici débarrassé de toute morale et les *Évangiles des Quenouilles* se font l'écho de visions « populaires » du sauvage, en ce qu'elles mêlent à la sensibilité chrétienne nombre superstitions, un peu d'idolâtrie et un soupçon et de magie. Mais les traditions savantes de la culture médiévale liées aux visions du sauvage se trouvent surtout popularisées dans le discours mis en textes des narratrices. En effet, tout passe ici par le discours, le dialogue et l'échange ; et c'est bien cette recherche de l'oralité, et de l'oralité féminine en particulier, qui marque la popularisation de ces visions du sauvage dans la mise en scène qu'en propose l'écriture.

c) *Les visions médiévales du sauvage dans les Veillées au XVI^e siècle : l'exemple des Propos rustiques de Noël du Fail*

Amorcé au XV^e siècle, la popularisation du sauvage médiéval a trouvé une vraie continuité au siècle suivant dans certains types de textes qui se rapprochent des *Évangiles des Quenouilles*. Outre le *Calendrier des bergers*¹⁵⁶² et autres almanachs, le XVI^e siècle a vu l'essor des contes et nouvelles, parmi lesquels les *Propos rustiques de maître Léon Ladulfi*, publiés pour la première fois en 1547¹⁵⁶³, constituent un remarquable exemple.

À la frontière du roman et de l'essai, cette œuvre inclassable¹⁵⁶⁴ se présente à son tour comme la transcription de paroles enregistrées auprès de quatre « entreparleurs », laboureurs dénichés dans cette campagne assez familière à notre auteur puisque lui-même était issu de la

¹⁵⁶¹ Ici popularisée par la forme discursive et par la parole féminine.

¹⁵⁶² Cf. par exemple le *Calendrier et compost des bergers*, Rouen, Atelier du Bandeau au lion couronné pour Raulin Gaultier 1510 (éd. en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5698842h.r=compost+des+bergers+1510.langFR>).

¹⁵⁶³ NOËL DU FAIL, *Propos rustiques*, texte établi d'après l'édition de 1549, intro., notes et glossaire par G.-A. Pérouse et R. Dubuis avec D. Bécache-Leval, Genève, Droz (« Textes littéraires français »), 1994 (éd. de référence).

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, « Introduction » p. 9-10.

petite noblesse rurale. Les *Propos rustiques* se présentent ainsi comme un « récit de paroles » ; ou plutôt, une « série de monologues, disposés avec une apparente désinvolture en forme de conversation¹⁵⁶⁵ » entre les quatre narrateurs que sont Lubin, Huguet, Anselme et Pasquier. Pour autant, cette oralité fantasmée dans l'écriture est le fruit d'un projet esthétique élaboré : tout se joue en effet autour du choix d'un style bas¹⁵⁶⁶, agrémenté de nombreux proverbes et locutions qui donnent à l'ensemble une tonalité orale. Celle-ci fut toutefois jugée lourde et livresque par Michel Janneret¹⁵⁶⁷, qui conclut en ces mots quant à la stratégie fictionnelle mise en place par l'auteur, à travers son narrateur anagramme Léon Ladulfi :

Du Fail fait d'une pierre deux coups : il assure à son entreprise, en l'ancrant dans une coutume vénérable, la double légitimité de l'authenticité, de l'ancienneté et, simultanément, s'emploie à illustrer et préserver l'héritage compromis de la culture orale.

De fait, ce texte qui se veut de « terroir », témoin du folklore de la France profonde¹⁵⁶⁸, n'en demeure pas moins une œuvre difficile car paradoxale, notamment du fait de cette langue aux accents sauvages : travaillée pour paraître orale, rustique et rugueuse, elle se montre en effet « coupée, peu soucieuse d'harmonie syntaxique, marquée d'ellipses, mettant en œuvre un lexique très particulier, idiosyncrasique¹⁵⁶⁹ », comme pour chercher à égarer le lecteur dans les méandres de ce monde rural, à la croisée du sauvage et de l'urbanité.

Mais l'on retiendra aussi que les *Propos rustiques* sont largement tributaires de la tradition médiévale : apparaissant comme le pendant masculin des *Évangiles des Quenouilles* que l'auteur connaissait manifestement¹⁵⁷⁰, cette œuvre doit à la culture médiévale une ascendance multiple. En effet, Noël du Fail doit beaucoup au travail du récit-cadre des romans du XIII^e au XV^e siècle dont le *Roman de la Rose*, autant qu'il était connaisseur de la tradition pastorale, des *Calendriers des bergers* et autres œuvres médiévales que la Renaissance a popularisées. Mais il était aussi un fervent lecteur de Rabelais, de Boccace et des traditions encyclopédiques elles-mêmes héritées de l'Antiquité¹⁵⁷¹. Ce sont ces héritages et la façon dont ils ont légué aux *Propos rustiques* un peu du sauvage médiéval, que nous nous proposons

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, « Introduction » p. 9.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, « Introduction » p. 10.

¹⁵⁶⁷ JANNERET M., « La littérature et la voix : attrait et mirages de l'oral au XVI^e siècle », dans *Histoire de la France littéraire*, Tome I, *Naissances, Renaissances...op. cit.*, p. 214 (art. p. 212-224).

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, « Introduction » p. 11.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, « Introduction » p. 14.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, « Introduction » p. 16-17 : « Bien certainement, il a goûté les *Évangiles des Quenouilles*, que connaissent et citent tous les conteurs de son temps, mais qui, ici, fournissent le modèle de cette savoureuse énonciation distanciée qui va faire le charme essentiel des *Propos rustiques* ».

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, « Introduction » p. 15-17.

d'examiner rapidement, à la lueur du chapitre cinq de l'ouvrage (« De Robin Chevet¹⁵⁷² »), qui reste le plus éclairant pour le sujet qui nous occupe.

Répondant aux demandes de Pasquier formulées à la fin du chapitre quatre, Lubin prend la parole pour parler d'un personnage appelé Robin Chevet : celui-ci est réputé pour son inclination à présider aux veillées, où il raconte toutes sortes d'histoires à la famille nonchalamment rassemblée autour de lui, comme fatiguée de ces rituels qui semblent ravir le conteur plus que son auditoire :

Vouentiers après souper, le ventre tendu comme un tambourin, saoul comme Pataut, jazoit le dos tourné au feu [...] ; Jouanne sa femme de l'autre costé qui filoit, luy respondant de mesmes. Le reste de la famille ouvrant chascun son office, les uns adoubant les courroies de leurs fleaux, les autres faisans dents à Rateaux [...]. Et ainsi occupés à diverses besongnes, le bon homme Robin (après avoir imposé silence) commençoit un beau conte du temps que les bestes parloient (il n'y a pas deux heures)

[NOËL DU FAIL, *Propos rustiques*, chapitre V p. 72.]

Comme un clin d'œil au procédé fictionnel mis en place par Noël du Fail – sous couvert de ce double auctorial baptisé de son anagramme Léon Ladulfi –, le récit à venir est introduit par une formule typique de l'incipit des contes merveilleux ; celle-ci nous ramène ainsi au temps passé, celui du Moyen Âge et de sa matière narrative tout juste bonne pour le « radotage¹⁵⁷³ » dont nos *entrepailleurs* se sont fait une spécialité. En effet, ce « temps que les bestes parloient » est en effet celui des récits d'animaux et des contes de fées, qu'ils soient de tradition savante, populaire ou popularisée. La suite du chapitre fonctionne ainsi comme un catalogue enchâssé de récits pour la plupart issus de la tradition renardienne ou du conte animalier, selon un procédé où les récits s'emboîtent comme des poupées russes : à l'intérieur de la narration prise en charge par le narrateur¹⁵⁷⁴, s'épanouissent en effet les récits prêtés aux quatre *entrepailleurs*, en l'occurrence Lubin. Dans ce chapitre, le discours du narrateur second se trouve de surcroît pénétré des récits de Robin Chevet, eux-mêmes résumés par Lubin :

Comme le Renard desroboit le poisson aux poissonniers ; comme il fait battre le Loup aux Lavandieres lorsqu'il l'apprenoit à pescher ; comme le Chien et le Chat alloient bien loin ; De la Corneille qui en chantant perdit son fromage ; De MÉlusine ; Du Loup garou ; De cuir d'Asnette ; des Fées ;

[NOËL DU FAIL, *Propos rustiques*, chapitre V p. 72.]

Ce qui frappe ici, c'est en effet la part de l'énumération : Lubin passe rapidement sur la matière renardienne, comme si cet héritage médiéval était trop connu – à la fois des lecteurs

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 71-78.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁷⁴ Lui-même n'étant qu'une figure dédoublée de l'auteur.

et des auditeurs mis en scène dans le récit-cadre – pour que l'on daigne s'y attarder encore. De même, la matière ésopique qui lui est corrélée ne fait pas l'objet d'une quelconque attention de la part de Lubin, qui se contente de donner les grandes lignes du répertoire de son conteur, comme pour en souligner le caractère aussi bien célèbre qu'écoulé. Au final, Lubin ne prend le soin d'explicitier qu'un seul des titres de cette table des matières, à savoir le dernier, concernant les fées. Quant au Loup-garou, coincé entre les figures de Mélusine et de Peau d'Âne¹⁵⁷⁵, il ne fait l'objet d'aucun développement de la part du narrateur.

Prise dans un jeu narratif semblable à celui des poupées russes, l'expression du sauvage héritée de ces trois pôles de l'imaginaire médiéval que sont la fable, l'univers renardien et les légendes folkloriques, n'a plus ici la même liberté de mouvement ni la même malléabilité que dans les *Évangiles des Quenouilles*. Presque un siècle plus tard, cette matière semble devenue désuète et n'a pas plus d'épaisseur que celle d'un matériau léger que l'on peut à loisir enfermer dans une série de récits enchâssés. La popularisation ou pseudo-popularisation du sauvage médiéval et de sa figure emblématique, le loup – si souvent dédoublé en loup-garou – , signerait-elle son érosion dans la littérature?

B. Le loup à l'écart de l'« esprit nouveau » de la Renaissance ?

Il semblerait qu'au XVI^e siècle, le loup ne stimule plus autant l'imagination des auteurs que dans les périodes antique et médiévale. Comme l'a montré la mise en scène du « radotage » chez Noël du Fail, l'animal autrefois redouté dans l'imaginaire du Moyen Âge perd de sa consistance dans la « nouvelle » culture française. Le loup ne semble plus appartenir qu'à ce passé médiéval qui fait dormir les enfants de Robin Chevet et que la culture renaissante a eu à cœur de dépasser. Les figures lupines paraissent ainsi sombrer peu à peu dans une sorte de passéisme, figées dans leur appartenance à ce sauvage médiéval que l'on voudrait presque oublier.

Dans les fables ou les récits de la Renaissance, le loup n'apparaît jamais dans de nouvelles postures : les gravures le montrent en train de s'enfuir avec une brebis ou de rôder autour de la bergerie, comme c'était déjà le cas dans les manuscrits médiévaux. Alors même que l'essor de l'imprimerie et de la gravure aurait pu permettre leur évolution, les systèmes de

¹⁵⁷⁵ Comme de nombreux contes de fées, *Peau d'Âne* trouve son origine dans un récit médiéval, en l'occurrence un fabliau en vers latins de Gothfrid de Tirlémant, un auteur du XIV^e siècle. De même, il est bien connu que la *Belle au bois dormant* est tirée d'un épisode du roman de *Perceforest*. Pour plus de précisions, cf. NISARD C., *Histoire des livres populaires...op. cit.*, p. 512-513.

représentation autour du loup ne semblent pas vraiment progresser, comme si cet animal du temps passé n'avait plus grand-chose de neuf à offrir à l'« esprit nouveau » de la littérature renaissante. La bête est toujours là, fatalement, mais en demi-teinte ; ses représentations s'érodent, comme pour s'effacer doucement dans le travail même de l'expression littéraire.

1. L'érosion de la figure lupine dans la culture renaissante : le cas des traductions des *Métamorphoses* d'Ovide à la Renaissance

S'il est une figure du sauvage qui inspira particulièrement les œuvres narratives du Moyen Âge, c'est bien celle du loup-garou. Pourtant, l'on a pu se rendre compte qu'elle entraîna peu à peu, dès la première partie du XVI^e siècle, dans une phase d'érosion qu'il semble important d'interroger. Nous le ferons sous l'angle des traductions des *Métamorphoses* d'Ovide à la Renaissance, dont le texte original est réputé pour avoir adroitement mis en scène la métamorphose légendaire de Lycaon.

Ovide est de ces figures particulièrement intéressantes en ce qu'elles forment, du point de vue de l'histoire littéraire, une passerelle entre la culture antique – sur les bases de laquelle s'est construite la Renaissance – et la culture médiévale qui lui a légué des images, des récits, des visions du sauvage. D'ailleurs, Ovide s'impose comme un véritable auteur du sauvage, lui dont l'originalité réside précisément dans cette capacité à montrer, à travers le geste de la métamorphose, ce mouvement qui signale souvent la présence du sauvage : Ovide est en effet maître dans la description du passage¹⁵⁷⁶, autant qu'il se joue des frontières de l'humain et du non-humain, de cette « zone frontalière d'où émerge une nouvelle créature¹⁵⁷⁷ ».

À l'instar des anecdotes fabuleuses véhiculées par l'*Historia naturalis* de Pline au sujet des peuples *garoués* de Scythie, le succès rencontré par les *Métamorphoses* d'Ovide à la Renaissance aurait donc dû permettre, d'une certaine façon, de pérenniser la présence du loup-garou dans l'imaginaire de cette époque¹⁵⁷⁸, au regard du succès rencontré par cette œuvre à la Renaissance. Les *Métamorphoses* furent en effet abondamment lues et commentées avant que les trois premiers livres fussent traduits en français par Clément Marot et Barthélémy Aneau en 1556. Sur l'œuvre de ce dernier, les *Métamorphoses* exercèrent

¹⁵⁷⁶ Ovide, *figures de l'hybride : illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, dir. H. Casanova-Robin, Paris, H. Champion, 2009, « Introduction », p. 7.

¹⁵⁷⁷ CASANOVA-ROBIN H., « Dendrophries d'Ovide à Pontano : sens et fonction de l'hypotypose », dans *ibid.*, p. 103. Cf. *ibid.*, p. 115 pour plus de précisions sur l'« exploration de la zone frontalière, à la limite de la figurabilité, là où la parole poétique supplante peut-être l'art visuel ».

¹⁵⁷⁸ L'influence d'un auteur tel qu'Ovide dans le champ littéraire ayant évidemment traversé les siècles.

d'ailleurs une influence notable¹⁵⁷⁹, depuis le recueil de la *Picta poesis* publié en 1552 et inspiré par les gravures de Pierre Vase pour Guillaume Rouillé¹⁵⁸⁰, jusqu'aux figures ovidiennes qui marquent le roman d'*Alector*.

a) *Retour sur le texte ovidien*

Rompu à l'usage de la mythologie¹⁵⁸¹, Ovide connaissait bien les histoires de métamorphoses d'hommes en animaux, un thème qu'il recensa dans un recueil de quinze livres organisé « depuis le chaos et le déluge jusqu'à l'apothéose de César¹⁵⁸² ». Au seuil de cette grande frise se trouve représentée la faute de Lycaon et son châtement, qui invita ensuite Jupiter à commanditer le Déluge. Mais la métamorphose de Lycaon en loup est d'abord décrite par Ovide comme une expérience individuelle : témoin et victime de la folie du tyran, Jupiter entend avant tout se venger de l'affront subi par la fuite du tyran :

Cum mihi, qui fulmen, qui vos habeoque regoque,
Struxerit insidias notus feritate Lycaon ?
[OVIDE, *Metamorphoseon*, v. 197-198 p. 40¹⁵⁸³.]

Le rejet au v. 200 de l'expression « talia deposcunt » traduit d'ailleurs bien l'urgence de réagir à cet outrage que Jupiter relate aux v. 220-229. Lycaon manifeste en effet son impiété¹⁵⁸⁴ par son incapacité à voir la divinité en ce visiteur inattendu, blasphémant celle-ci en se moquant de ceux qui affichent leur piété : « Irridet primo pia vota Lycaon¹⁵⁸⁵ ». Le tyran cherche alors à tester l'immortalité de Jupiter déguisé par une tentative de meurtre dont Jupiter ne s'offusque pas outre mesure, considérant que le vrai crime de Lycaon est celui de l'otage, égorgé puis démembré pour le repas :

missi de gente Molossa
Obsidis unius jugulum mucrone resolvit
Atque ita semineces partim ferventibus artus
Mollit aquis, partim subjecto torruit igni.
[OVIDE, *Metamorphoseon*, v. 226-229 p. 40.]

C'est ce meurtre gratuit, prédateur et anthropophage, qui déclenche la colère de Jupiter et l'enjoint à punir le transgresseur par la mise à nu de sa nature profonde : celle du loup

¹⁵⁷⁹ DELOINCE-LOUETTE C., « Ovide et Aneau : de l'hybride dans *Alector* », dans *ibid.*, p. 385.

¹⁵⁸⁰ AMIELLE G., « Traduction icturale et traduction littéraire des *Métamorphoses* d'Ovide, en France, à la Renaissance », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1989, p. 280-293.

¹⁵⁸¹ BAYET J., *Littérature latine*, Paris, Masson & Armand Colin Editeurs, 1996, p. 280.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 281.

¹⁵⁸³ Éd. de référence : OVIDE, *Métamorphoseon*, I, 216-252, éd., trad., intro. et notes D. Richard, éd. bilingue, Paris, Actes du Sud, 2001, p. 40-43.

¹⁵⁸⁴ Tandis que d'autres versions du récit feront de lui un roi très voire trop pieux.

¹⁵⁸⁵ v. 221 p. 40.

prédateur et anthropophage¹⁵⁸⁶. Dans cette dynamique, s'impose l'effrayante hypotypose qui court sur les v. 232-239 pour décrire une métamorphose progressive. Le mouvement de fuite s'impose ainsi dans le récit (« *territus ipse fugit nactusque silentia ruris*¹⁵⁸⁷ ») signifie dès lors le débordement du sauvage. Vient ensuite le classique hurlement (« *Exululat frustra que loqui conatur*¹⁵⁸⁸ »), manifestation lugubre de la nature lupine ; puis, c'est justement de sa mâchoire dont il est question et de la rage qui l'anime, cette boulimie meurtrière propre à cet homme-loup qu'est le tyran impie :

ab ipso
Colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis
Utitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.
[OVIDE, *Metamorphoseon*, v. 233-
235 p. 42.]

L'apparition du pelage remplaçant les poils et des pattes à la place des bras suggère ensuite que l'animalité se réveille dans ce corps maudit, faisant ainsi le lien avec les v. 237-239, pour signifier au lecteur qu'au final, ce qui rend Lycaon aussi effrayant, c'est cette nature hybride et mouvante qu'Ovide sait si bien mettre en scène dans ses récits.

Canities eadem est, eadem violentia vultus,
Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.
[OVIDE, *Metamorphoseon*, v. 238-9 p.
42.]

b) *La traduction de Marot*

Publiée sous la direction de Barthémémy Aneau, la traduction de Clément Marot permet par ailleurs de mesurer la portée des héritages ovidiens dans les visions du sauvage qui en ont subsisté à la Renaissance¹⁵⁸⁹. Cette version œuvre en effet à la retranscription de ce mouvement, même si, comme l'a souligné Janis Vanacker, « l'hybride ovidien est effacé ou du moins appauvri¹⁵⁹⁰ » dans les traductions en langue vernaculaire qui ont paru en Europe au XVI^e siècle. Soutenu par une manchette indiquant « LYCAON transformé en loup » au

¹⁵⁸⁶ Cf. MAINOLDI C., *L'image du chien et du lou dans la Grèce ancienne...op. cit.*, p. 17 : « le sacrificateur impie, celui qui offre ou mange (même à son insu) de la chair humaine provoque un bouleversement dans le système des rapports entre dieux, hommes et animaux, codifié dans le sacrifice politique. En effet, tout en étant homme, il accomplit des actions sauvages, dignes des animaux. Le châtement qui lui revient est la lycanthropie, une vie intermédiaire entre celle des hommes (à laquelle il n'a plus le droit d'appartenir) et celle des animaux (où le range son action sacrilège) ». Sur la métamorphose de Lycaon et la comparaison entre cette légende et celle relatée par PLIN L'ANCIEN, cf. *ibid.*, p. 15-18.

¹⁵⁸⁷ v. 232 p. 42.

¹⁵⁸⁸ v. 233 p. 42.

¹⁵⁸⁹ Éd. de référence utilisée : *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, trad. C. Marot, B. Aneau, éd. J.-C. Moisan avec M.-C. Malenfant, Paris, H. Champion, 1997.

¹⁵⁹⁰ VANACKER J., « L'hybride dans les traductions des *Métamorphoses* : le mythe d'Actéon », dans *Ovide, figures de l'hybride... op. cit.*, p. 371.

niveau du v. 461, le texte français tente à son tour d'épouser le geste de la métamorphose, tel qu'il était décrit dans le texte d'Ovide :

Adonc s'enfuit [Lycaon] troublé de paeur terrible :
Et aussi tost qu'il sentit l'air paisible
Des champs, et bois, de huler luy fut force :
Car pour neant à parler il s'efforce.
Son museau prend la fureur du premier,
Et du desir de meurtres costumier
Sur les Aigneaux or en use, et jouit,
Et de veoir sang encores s'esjouit.
Ses vestemens poil de beste devindrent : [LYCAON transformé en loup]
Et ses deux bras façon de cuisses prindrent :
Il fut faict Loup, et la marque conforme
Retient encor de sa premiere forme :
Tel poil vieillard, et tell' frayeur de vis
Encores a : semblables yeux tous vifs
Ardent en luy. Brief, tell' figure porte
De cruauté, comme en premiere sorte.
[Les trois r emiers livres de la Métamor hose d'Ovide, Premier Livre,
v. 453-468 p. 55-56.]

La traduction de Marot respecte ainsi la description proposée par Ovide, bien que cette version passe rapidement sur le stade de l'hybridité, comme si celui-ci embarrassait le traducteur. En effet, si le texte suit fidèlement le déroulé de la métamorphose de Lycaon, le geste se trouve deux fois résumé par une simple expression qui, dans sa simplicité même, gomme l'idée de l'hybride : la manchette « Lycaon transformé en loup » suivi au v. 463 de l'expression « Il fut faict Loup », expédiée en un hémistiche, interdisent presque au lecteur d'apprécier le mouvement de la métamorphose pour n'en retenir que le résultat. Le fait même que le v.463 soit scindé en deux pour dire ce résultat de façon presque expéditive, tend d'ailleurs à le prouver. Voici donc une preuve qu'au XVI^e siècle, l'image ovidienne du loup-garou, image antique et médiévale par excellence, semble poser un problème éthique aux auteurs de la Renaissance.

Sous le coup des traumas du siècle précédent, paraissent en effet frileux à l'idée de faire exister la figure de l'homme-loup. C'est en tout cas l'impression que laissent les examens conjoints du texte ovidien de Marot et des discours rapportés de Robin Chevet que l'on a pu lire dans les *Propos rustiques* de Noël du Fail. Entre la citation de « Loup garou » dans ce qui ressemble plus à une table des matières qu'à un conte de loups-garous, et la mention expéditive par Marot du stade hybride de la métamorphose¹⁵⁹¹, l'on ne peut que s'interroger sur la pérennité de cette figure lupine dans la littérature à la Renaissance. De plus, celle-ci est peu ou pas représentée dans les gravures de l'époque, en-dehors des éditions et

¹⁵⁹¹ Alors même que c'est bien là ce qui faisait la force du texte ovidien original.

traductions des *Métamorphoses* d'Ovide. Si le Moyen Âge ne représentait pas le moment de la métamorphose, moment hybride par exemple, dans l'iconographie, la Renaissance semble avoir suivi pour le coup le même chemin ou plutôt, le même tabou hérité de la théologie chrétienne. Les livres du XVI^e siècle ont ainsi refusé à la figure du loup-garou un possible renouvellement des systèmes de représentation qui lui sont liés, la condamnant d'autant plus à s'éroder lentement dans l'imaginaire de l'époque. L'on sait à présent que des causes profondes permettent d'expliquer cette rupture, opérée entre la fin du Moyen Âge et la première moitié du XVI^e siècle, entre l'imaginaire occidental et ses loups-garous. Mais n'est-ce pas là le signe de la disparition annoncée des grandes figures médiévales du sauvage à la Renaissance ?

2. Vers une disparition progressive des figures lupines à la Renaissance ?

L'idée d'une forme de « médiévalisation » des figures lupines dans l'imaginaire du XVI^e siècle se voit ainsi accréditée par le traitement remarquable de la figure du loup-garou dans la sphère littéraire après le XV^e siècle. Grand absent des *Évangiles de Quenouilles*, le loup-garou est à peine évoqué chez Noël du Fail ; tout se passe comme si la figure ne conservait un intérêt, pour les humanistes, que du fait de son ascendance gréco-latine.

Dans cette perspective, le loup-garou n'est pas la seule des figures lupines à voir son empreinte s'estomper dans la littérature du XVI^e siècle. Plus généralement, le loup brille par quelques absences remarquables dans plusieurs des grands genres qui ont marqué l'essor de la culture renaissante. À l'exception de quelques exemples disparates, les poètes de la Pléiade ne lui ont guère laissé beaucoup de place dans leurs œuvres : si Du Bellay se voit errer parmi les loups dans le célèbre sonnet IX des *Regrets* (« Entre les loups cruels j'erre parmi la plaine » v. 9), l'image a ce côté émoussé et vieilli qui reflète l'esprit d'une œuvre profondément nostalgique.

Du côté de la poésie scientifique, cette grande innovation du XVI^e siècle qui ne connut finalement pas un succès et des résultats à la hauteur de ses ambitions¹⁵⁹², le loup ne s'impose pas non plus dans ces nouveaux « Livres-Monde » que furent les œuvres des poètes scientifiques. Emblème de ce courant poétique aux accents totalisants voire encyclopédiques, la *Sepmaine* de Du Bartas (1578) n'accorde guère au loup une place essentielle. De même, si

¹⁵⁹² Pour plus de précisions à ce sujet, cf. MENAGER D., *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle...op. cit.*, p. 151-153 ; cf. aussi NAÏS H., *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance...op. cit.*, p. 319 et l'ouvrage d'Albert-Marie SCHMIDT, *La poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1970.

la pastorale s'est aussi beaucoup développée au XVI^e siècle sous l'influence entre autres de Virgile, elle ne fournit pas d'images nettement nouvelles ou remarquables ; *La Bergerie* de Rémy Belleau voit certes passer quelques « loups affamés¹⁵⁹³ » mais, une fois encore, l'on ne retrouve aucune nouveauté dans la convocation de ces figures du sauvage.

Enfin, s'il est un genre qui a profondément marqué la littérature et l'histoire du livre à la Renaissance, c'est bien celui de l'emblème¹⁵⁹⁴ ; et s'il est bien un genre où, de prime abord, le loup semble briller par ses présences-absences, c'est justement celui-là. À titre d'exemple, dans l'édition du recueil d'Alciat publié à Lyon chez Macé-Bonhomme en 1551¹⁵⁹⁵, le loup n'est cité que deux fois, dans des emblèmes consacrés à la « Stultitia¹⁵⁹⁶ ». Présent dans le texte du sizain précédé du *motto* « In eum qui sibi ipsi damnum apparat », c'est la chèvre nourrissant le louveteau qui occupe tout l'espace pictural dans la gravure qui l'accompagne, au détriment de l'animal sauvage.

**Figure 48 : « In eum qui sibi ipsi damnum apparat »
Alciat, *Emblematum liber*, 72 (1549).**



**Figure 49 : Oblivio paupertatis parens
Alciat, *Emblematum liber*, 74 (1551).**

¹⁵⁹³ BELLEAU R., *Oeuvres poétiques*, tome II, *La Bergerie* (1565), éd. critique G. Demerson et M.-M. Fontaine, Paris, H. Champion, p. 80.

¹⁵⁹⁴ Parfois même jusqu'à influencer les éditions de textes anciens, appartenant à des genres littéraires séculaires, comme on a pu le voir au sujet de la fable ésopique.

¹⁵⁹⁵ ALCIAT A., *Les Emblèmes*, fac-simile de l'éd. lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551, éd. P. Laurens et F. Vuilleumier, Paris, Klincksieck, 1997.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 72 (« In eum qui sibi ipsi damnum apparat ») et 74 (« Oblivio paupertatis parens »).

Dans l’emblème précédé du *motto* « Oblivio paupertatis parens », l’on voit un canidé sauvage tenant entre ses pattes une proie fraîchement mise à mort ; mais seule la longue queue rappelle les caractéristiques du loup, tandis que l’animal à terre, vraisemblablement de type ovin, n’est pas tout à fait en accord avec le cerf dont il est question dans le sizain. L’édition de 1549 montrait d’ailleurs un loup plus nettement dessiné, en train de soumettre sa proie sans perdre de vue le berger, à l’arrière- plan¹⁵⁹⁷.



Figure 50 : Oblivio paupertatis parens Alciat, *Emblematum liber*, 254 (1549).

Toujours au chapitre de l’emblématique, remarquons que si le recueil de fables publié par Gilles Corrozet fait la part belle aux représentations du loup, son *Hécatomgraphie*, publiée pour la première fois en 1540¹⁵⁹⁸, ne lui accorde pas une place aussi importante. Tout se passe donc comme si le genre « nouveau » de l’emblème¹⁵⁹⁹ ne saurait s’embarrasser de figures archaïques telles que le loup. Dans ce recueil qui doit beaucoup à l’imitation d’Alciat, mais où chaque



Figure 56 : Amour faincte Corrozet, *Hécatomgraphie*, 1540.

emblème est accompagné d’une glose versifiée, le loup est certes cité trois fois au sein de l’édition princeps comme de celle de 1544¹⁶⁰⁰, dans les emblèmes H. 22, H. 51 et H. 84 ; mais l’animal n’est représenté que dans la gravure du . 51, aux côtés de la brebis qu’il tente vainement de séduire, en faux prophète qu’il incarne toujours.

¹⁵⁹⁷ Le fil des éditions manifesterait-il en sus une attention de moins en moins grande à la figure lupine ?

¹⁵⁹⁸ CORROZET G., *Hécatomgraphie*, c’est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes, Paris, D. Janot, 1540 (d’après l’imprimé de la BNF RES-Z-2598, accessible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8608307z.r=corrozet+h%C3%A9catomgraphie.langFR>.)

¹⁵⁹⁹ Affirmation à nuancer, car les livres d’emblèmes ont eu quelques antécédents au cours du Moyen Âge.

¹⁶⁰⁰ CORROZET G., *L’Hécatomgraphie & Les emblèmes du « Tableau de Cebes »*, fac-similé de l’éd. de Paris chez D. Janot 1543 et 1544, étude critique A. Adams, Genève, Droz, 1997.

Dans l’emblème 84, le texte a beau commencer par la mention des loups (« Les Loups, soubz toyson de Brebis¹⁶⁰¹ »), la représentation de l’animal s’arrête à cette image topique du faux prophète, qui n’est même pas mise en scène sur la gravure. Dans l’emblème 22, où le lecteur est mis en garde contre les vices liés à la tromperie, l’hypocrite est comparé à un « Loup affamé¹⁶⁰² » qui finit par se retrouver démuné après avoir essayé de tromper son monde. Mais c’est bien un homme qui est représenté sur l’image qui n’accorde finalement aucune place à la comparaison avec l’animal (« comme un Loup affamé »), lequel figure entre parenthèses dans le texte de Corrozet. Une fois encore, cette observation accrédite l’idée selon laquelle l’assimilation de l’homme au loup semble peu à peu se perdre dans l’imaginaire renaissant.

Plus encore, si les représentations liées au loup persistent dans la sphère littéraire au XVI^e siècle, elles semblent figées dans le cadre des héritages antiques et médiévaux. À cette époque, le loup semble devenu un animal du passé, dont les systèmes de figuration n’évoluent plus. Tout se passe donc comme si l’on cherchait, petit à petit, à en gommer le souvenir après les traumatismes qui lui sont liés depuis le XV^e siècle. Archaïque et désuet, ce loup, comme une incarnation du sauvage médiéval, ne semble pas avoir suivi aussi franchement la « révolution de l’imprimé » au XVI^e siècle. Dans cette perspective, cet animal semble exclu de la sphère culturelle des élites urbaines, soucieuses de donner à la France une nouvelle culture savante ; et plus encore une culture « moderne », libérée d’un ancien rapport sauvage lui-même amené à ne subsister qu’à l’état de traces dans la mémoire du peuple des campagnes.

En effet, le premier contact avec les usages littéraires du sauvage médiéval à la Renaissance nous a permis d’entrevoir que si cette culture est en partie tributaire d’une tradition héritée, l’ère de l’imprimerie n’en a pas pour autant figé la matière. Certains auteurs du XVI^e siècle ont continué à la faire évoluer à travers leurs adaptations, pendant que d’autres jouaient avec les visions médiévales du loup que pour mieux les mettre à distance, ce que montre bien, par exemple, le fait que Robin Chevet ne parvient guère à intéresser ses proches lorsqu’il se met en tête de conter les histoires du temps passé. Il semblerait ainsi qu’au milieu du XVI^e siècle, ces récits ne soient plus traités que pour ce qu’ils sont, c’est-à-dire un matériau littéraire, avec son charme désuet opérant discrètement. Pour autant, cette matière fossilisée n’est alors point encore tombée en poussière : devenue plastique et malléable, n’est-

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, H. 84, v. 1.

¹⁶⁰² CORROZET G., *L’Hécatongra hi e & Les embl mes du « Tableau de Cebes »...op. cit.*, H. 22, v. 19.

elle pas au cœur d'un jeu de permanences et de rémanences, de réémissions comme autant d'assimilations¹⁶⁰³ ?

C. Permanences et permissions des visions médiévales du sauvage à la Renaissance

Marquées par les visions du sauvage médiéval, les figures lupines semblent avoir été tenues à distance par les nouveaux champs offerts l'écriture au XVI^e siècle, ainsi que par les élites urbaines soucieuses de donner à la France une nouvelle culture savante et officielle, non plus en latin mais en langue française. Mais cela ne signifie aucunement que les visions médiévales du sauvage se soient évanouies à la fin du Moyen Âge. Au contraire, ces héritages se sont maintenues et figés, se sont renouvelés ou ont laissé la place à de nouvelles façons de dire et d'écrire le sauvage.

Si l'aube du XVI^e siècle fut marquée par une crise des genres littéraires, comme en atteste par exemple la fin de l'époque des Grands Rhétoriciens, cette crise a permis de profonds renouvellements laissant ainsi la place à l'apparition de nouveaux genres¹⁶⁰⁴. Or, l'on sait bien que les premiers textes imprimés furent, en toute logique, des œuvres médiévales : outre la Bible et les nombreux placards qui se diffusèrent rapidement grâce à l'essor progressif de l'imprimerie, l'on compte parmi les premiers grands succès éditoriaux des textes populaires tels que la *Bible des Pauvres*, le *Calendrier des bergers*, la *Légende Dorée*, mais aussi les fables et de nombreuses farces, dont la *Farce de Maître Pathelin*. Par ailleurs, de nombreux romans du Moyen Âge, convoquant pour certains des animaux sauvages, jouissent d'un grand succès éditorial au XVI^e siècle, à l'instar du *Chevalier au Lion*¹⁶⁰⁵. Ces œuvres continuent à vivre et à évoluer¹⁶⁰⁶, mais aussi à faire vivre la culture médiévale au sein de l'imaginaire renaissant.

Dans cette optique, nous nous pencherons de prime abord sur quelques éditions de textes médiévaux au XVI^e siècle, du point de vue du discours scientifique puis de celui du récit. Pour ce faire, nous avons choisi d'explorer d'une part les héritages de la tradition

¹⁶⁰³ Au sujet de ces phénomènes généraux d'adaptations et de translations, cf. le volume *Translatio : traduire et adapter les Anciens*, dir. C. Bonnet et F. Bouchet, Paris, Classiques Garnier (coll. « Rencontres »), 2013.

¹⁶⁰⁴ CRESCENZO R., *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001, p. 81.

¹⁶⁰⁵ À ce sujet, cf. *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, éd. A. Tournon, M. Bideaux, H. Moreau et al., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 96-97.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 96 : « Les romans de chevalerie, ou plutôt leurs adaptations en prose du XVe siècle, plus faciles à rajeunir, ne cessent d'être imprimés, et les remaniements partiels qu'ils subissent [...] interdisent de les considérer comme des monuments exhumés par des libraires attardés ».

encyclopédique à la Renaissance, avant de nous intéresser à celui de la fable¹⁶⁰⁷. En effet, nous avons jusqu'à lors fait peu de cas de ce genre où les animaux sauvages règnent pourtant en maîtres. À l'instar de la tradition encyclopédique, la fable a effectivement assuré une véritable continuité littéraire du Moyen Âge à la Renaissance, au prisme de ses origines antiques.

1. Survivances des visions antiques et médiévales du sauvage dans la tradition encyclopédique

Après la redécouverte de la *Physique* d'Aristote, l'expérience s'est taillé peu à peu un rôle essentiel dans l'étude de la zoologie. Mais il n'en demeure pas moins qu'à l'image de leurs précurseurs médiévaux, les savants qui écrivent sur les animaux au XVI^e siècle sont avant tout des hommes chez qui la culture livresque occupe une place prépondérante. Toutefois, ce rapport très intime entre le savant et le livre est important, en ce qu'il implique de poser la question de savoir si, après le Moyen Âge, la science a évolué au rythme des avancées de la culture de l'imprimé : comment s'y est-elle adaptée et s'est-elle renouvelée au contact de l'imprimé ? S'est-elle diffusée plus facilement ?

Certes, la reproductibilité à l'identique, induite par l'imprimerie, n'a pas pour autant permis de « capter » le sauvage de façon définitive, par opposition à la labilité caractéristique du livre manuscrit. Mais il semblerait en tout cas que l'imprimé ait ouvert un nouveau champ des possibles en termes de moyens d'expression et de représentation du monde animal. À une époque où s'est profondément renouvelée l'étude des textes de l'Antiquité, la littérature des savoirs a eu beau se développer à la Renaissance, elle n'en est pas moins restée tributaire de l'autorité des Anciens ; et ce même si les savants ont alors acquis de plus en plus de recul critique sur les sources antiques, notamment en raison des avancées de la philologie.

Certes, la littérature encyclopédique s'affranchit peu à peu des traditions antiques et médiévales à la Renaissance en convoquant notamment de nouveaux matériaux. Mais cette matière s'insère dans des cadres scientifiques et formels qui sont avant tout des héritages du Moyen Âge, si bien que l'on a parfois l'impression que cette dépendance a pu « limiter la culture et la pensée de la Renaissance en lui imprimant toujours les mêmes directions, les

¹⁶⁰⁷ Toujours dans l'optique de cibler les succès éditoriaux des œuvres qui influencèrent l'imaginaire médiéval.

mêmes formes¹⁶⁰⁸ ». C'est le cas par exemple de la première encyclopédie imprimée, la *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch (parue en 1496 puis réimprimée en 1503) : une œuvre calquée, de par son organisation¹⁶⁰⁹ et le contenu de ses notices, sur le modèle de la transmission des savoirs telle qu'elle se faisait au Moyen Âge¹⁶¹⁰. Du point de vue thématique, les encyclopédies du XVI^e siècle continuent de cultiver des topiques caractéristiques de l'encyclopédisme médiéval, telles que l'échelle des êtres, qui conditionne toujours l'organisation de la matière animale, et le Livre-Monde¹⁶¹¹.

Nombre des encyclopédies au XVI^e siècle se placent d'ailleurs sous le patronage des auteurs médiévaux, à l'instar de Michel Herr imitant ouvertement Vincent de Beauvais et Albert le Grand dans son *Livre des quadrupèdes*¹⁶¹² (1546). Contrairement aux bestiaires¹⁶¹³, les encyclopédies médiévales occupent d'ailleurs une place importante dans la production imprimée au XVI^e siècle, l'imprimerie ayant permis une diffusion plus rapide et plus large des grandes encyclopédies du XIII^e siècle¹⁶¹⁴ : ainsi, le *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais, les œuvres de Thomas de Cantimpré et d'Albert le Grand ont continué à occuper le champ des savoirs au XVI^e siècle. Quant au *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, dont la traduction française parut en 1518, il ne connut pas moins de quinze éditions imprimées au cours du XV^e siècle et six encore au siècle suivant¹⁶¹⁵. La nouveauté au XVI^e siècle tient en effet autant à la parution massive d'éditions des encyclopédies médiévales qu'à celle de leurs traductions en langue vernaculaire, un phénomène qui touche également les principales sources antiques utilisées pour bâtir ces immenses compilations. Ce travail de traduction a

¹⁶⁰⁸ BLAIR A. et PANTIN I., « Le sens de l'Écriture et le déchiffrement du monde. II. La Renaissance », dans *Histoire de la France littéraire*, Tome I, *Naissances, Renaissances : Moyen Âge-XVI^e siècle*, dir. F. Lestringant et M. Zink, Paris, PUF, 2006, p. 273 (art. p. 262-277).

¹⁶⁰⁹ Basée sur la répartition des disciplines du *trivium* et du *quadrivium*.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 273.

¹⁶¹¹ En effet, il faut se rappeler qu'à la Renaissance, entre *liber scripturae* et *liber creaturae*, « l'idée que le monde créé contient les traces visibles d'un Dieu invisible reste l'une des grandes motivations de l'intérêt porté à la nature (cf. *ibid.*, p. 262).

¹⁶¹² WICKERSHEIMER E., *Le livre des quadrupèdes de Michel Herr, médecin strasbourgeois, 1546*, Paris, Hermann, 1957. Chaque notice est divisée en deux parties, dont l'une traite des natures de l'animal (seuls des animaux « connus » ayant été retenus par l'auteur), tandis que la seconde, moins descriptive, recense les vertus thérapeutiques liés à chaque animal. L'influence du modèle médiéval et ses repères formels reste ici tout à fait remarquable. Cf. PETIT G. et THEODORIDES J., *Histoire de la zoologie : des origines à Linné*, Paris, Hermann, 1962, p. 285.

¹⁶¹³ Un genre aussi étroitement lié à la tradition du manuscrit enluminé pouvait-il survivre à l'invention de l'imprimerie ? Cf. NAÏS H., *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, M. Didier, 1961, p. 25.

¹⁶¹⁴ Pour plus de détails concernant des catalogues de bibliothèques et inventaires de librairies au XVI^e siècle, cf. *ibid.*, p. 86-105.

¹⁶¹⁵ Pour plus de précisions à ce sujet, cf. PETIT G. et THEODORIDES J., *Histoire de la zoologie...op. cit.*, p. 294. Cf. aussi CALLOT E., *La renaissance des sciences de la vie au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1951, p. 15.

ainsi accru la diffusion d'un double héritage, reçu directement du Moyen Âge et indirectement de l'Antiquité.

Parmi ces sources antiques qui retinrent l'attention des humanistes, l'on compte bien sûr Aristote et Pline l'Ancien, l'œuvre du premier ayant d'ailleurs été imprimée par Théodore de Gaza dès l'année 1483. Celle-ci

suscita d'ailleurs un intérêt très vif pour les animaux et incita les érudits à déterminer les espèces décrites, puis à les retrouver dans la faune de leurs régions¹⁶¹⁶.

Pline l'Ancien, ainsi que son abrégiateur Solin, ont été eux aussi abondamment diffusés dès la période des incunables puis tout au long du XVI^e siècle¹⁶¹⁷. L'*Historia Naturalis* fut imprimée pour la première fois à Venise en 1469, puis à Rome l'année suivante, avant de connaître douze éditions incunables entre 1472 et 1499¹⁶¹⁸. Très vite commenté, indexé, discuté¹⁶¹⁹, Pline a aussi été traduit en français par Antoine du Pinet en 1562¹⁶²⁰. Très intéressante de par sa complétude, cette traduction présente cependant un certain nombre de choix éditoriaux et de sélections remarquables. Dans le livre VIII, consacré aux animaux et notamment aux animaux sauvages, l'on observe ainsi que certains chapitres sont condensés, d'où le fait que l'édition de Du Pinet contienne moins de notices que le texte de Pline. ainsi, le chapitre XVIII sur les lions condense les chapitres XVII à XIX, tandis que celui sur les rats d'Inde (chapitre XXIV) se trouve complètement dissolu. De fait, la notice consacrée aux loups, chapitre XXXIV dans le texte plinien, remonte en vingt-deuxième position chez Du Pinet. Intact, il ne succède plus directement à la notice propre au basilic¹⁶²¹ mais fait suite un chapitre plus général sur le bestiaire exotique de l'Inde, auquel Du Pinet a rajouté le basilic. Il y est cependant toujours question du regard paralysant du loup et de la croyance en la figure du loup-garou, qui occupe une bonne partie du propos de Pline au sujet du loup.

¹⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶¹⁷ Entre 1469 et 1599, on ne dénombre pas moins de 39 éditions de l'œuvre de Pline en latin à la BNF. Pour plus de précisions sur ce catalogue, cf. notamment l'attention qu'a portée à cet examen élène NAÏS dans *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance...op. cit.*, p. 46-51. Celle-ci souligne d'ailleurs la « primauté de Pline dans les connaissances zoologiques de l'époque » dans *ibid.*, p. 98.

¹⁶¹⁸ PLINIE L'ANCIEN, *Des animaux*, trad. A. Du Pinet, éd. F. La Brasca, Paris, La Bibliothèque, 2001, « Postface » p. 180.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶²⁰ *L'Histoire du monde de C. Pline Second... À quoy a esté adjousté un traité des ois et mesures antiques, réduites à la françoise... Le tout fait et mis en françois par Antoine Du Pinet, seigneur de Noroy*, deux volumes, Lyon, C. Senneton, 1562 (éd. en ligne sur http://gallica.bnf.fr/Search?adv=1&adv=1&tri=&t_relation=cb31123550r&q=du+pinet+pline).

¹⁶²¹ Ce qui est cohérent puisque le basilic a, comme le loup, la réputation d'avoir le pouvoir de tuer par son seul regard. La notice plinienne du loup mentionne d'ailleurs cette nature en premier, comme pour faire le lien avec le propos précédent concernant le basilic : « creditur luporum uissus esse noxius, uocemque homini quem priores contemplantur adimere ad praesens » (PLINIE L'ANCIEN, *Historia Naturalis*, livre VIII, XXXIV...*op. cit.*, p. 51.

De tels choix manifestent un certain intérêt de la part du traducteur pour des animaux connus, dont un savant raisonnable de la seconde moitié du XVI^e siècle maîtriserait mieux les savoirs¹⁶²², au détriment des bêtes exotiques et de leurs natures fabuleuses. Mais surtout, ces choix éditoriaux sont la preuve que le texte de Pline demeure une matière vivante et mouvante, en constante évolution, même à l'époque de la reproduction à l'identique des textes et des images.

Toutefois, la zoologie du XVI^e siècle reste très dépendante de la tradition médiévale et des savoirs hérités de l'Antiquité. Comme les auteurs du Moyen Âge, les savants de la Renaissance ont eu l'ambition totalisante de créer, sur le socle de cette image persistante du *liber creaturae* qui se lirait en regard des Saintes Ecritures, des Livres-Mondes comme autant de clés pour cerner les arcanes de la Création. Et si certains savants, à l'instar de Du Pinet ou de Michel Herr, ont souvent donné la priorité aux animaux « connus » par rapport aux bêtes fabuleuses, laissant ainsi au loup toute sa place dans les encyclopédies, ils n'en boudent pas moins les anecdotes merveilleuses autour de ces différents animaux, ce que montre la prééminence de Pline sur toutes les autres sources dans la culture scientifique au XVI^e siècle. Cependant, l'on ne saurait ignorer cette dynamique où, mus par les *stimuli* de la redécouverte des sources antiques, les savants de la Renaissance ont peu à peu changé leur regard sur les sources anciennes, qu'elles soient gréco-latines ou médiévales. C'est ce que prouve le travail immense de traduction de ces textes qui s'est déployé tout au long du XVI^e siècle, et qui touche tous les domaines du savoir et de l'imaginaire, le fonds scientifique autant que le fonds mythologique et le récit. D'ailleurs, l'importance accordée par les savants de l'époque aux œuvres de Pline l'Ancien, lui-même réputé pour son « amour de l'étrange et du merveilleux¹⁶²³ », prouve que, dans la continuité du Moyen Âge, l'imaginaire de la Renaissance n'a rien perdu de ce goût pour les histoires qui, depuis l'Antiquité, se racontent dans la littérature au sujet des animaux.

2. Le loup de la fable : une tradition pérenne et ses innovations

L'on ne saurait d'ailleurs oublier que Pline l'Ancien, tout naturaliste qu'il fut, avait également pour ambition de faire de l'animal un agent d'éducation de l'homme :

Sans illusion sur la nature humaine, il ne peut s'empêcher chaque fois que l'occasion s'en présente, de tirer de la description du monde animal

¹⁶²² Cette hypothèse appelle toutefois des nuances qui s'imposeront d'elles-mêmes dans la suite de l'étude.

¹⁶²³ PLIN L'ANCIEN, *Historia Naturalis*, livre VIII, XXXIV...*op. cit.*, « Introduction » p. 6.

des constats sur l'évolution morale de l'homme qui devraient au moins engendrer chez celui-ci un retour sur lui-même¹⁶²⁴.

Mais quel autre genre que la fable a mieux fait de ces animaux des outils à penser ? En outre, le genre de la fable fonctionne comme une autre passerelle intéressante entre l'Antiquité et la Renaissance, dont la tradition manuscrite médiévale serait le trait d'union. En effet, si la fable a beaucoup marqué la culture médiévale, cette tradition reste avant tout un héritage gréco-romain, à l'instar de la tradition mythologique et des sciences naturelles. Trouvant son berceau en Asie Mineure, elle s'est peu à peu développée autour du noyau ésopique¹⁶²⁵ avant que ne se forment les branches babrienne et phédrienne, sur la base desquelles s'est constituée la tradition médiévale¹⁶²⁶. Marie de France demeurant sans nul doute la représentante la plus marquante de l'univers des fables médiévales, l'on compte parmi le corpus médiéval trois familles de textes qui influencèrent les fabulistes à la Renaissance : il s'agit des recueils fondateurs d'Avianus contenant vingt-sept fables, du *Romulus Ordinaire* et du *Romulus de Nevelet*, tous contenus dans cette somme de la fable médiévale qu'est l'*Aesopus* de Steinhöwel, publication en allemand que l'on date de 1476-1477 ; ce qui est considéré comme « la dernière et la plus vaste collection de fables latines médiévales¹⁶²⁷ » fait ainsi le bilan de la tradition médiévale tout en annonçant le renouveau du genre de la fable, dès la fin du XV^e siècle.

En effet, la période entre 1485 et 1595 a vu exploser le genre de la fable, qui s'est profondément renouvelé grâce aux traductions, aux adaptations et à la quête de sources inédites¹⁶²⁸. Par ailleurs, l'influence de genres poétiques variés a également présidé à la constitution des recueils humanistes¹⁶²⁹. Du *Romulus Ordinarius* à celui de Nevelet, en passant par le *Speculum Historiale* et du *Speculum Doctrinale* de Vincent de Beauvais, les

¹⁶²⁴ BODSON L., « Le témoignage de Pline l'Ancien sur la conception romaine de l'animal » dans *L'animal dans l'Antiquité*, dir. de Gilbert Romeyer Dherbey, 1997.

¹⁶²⁵ Maintes fois remanié, le corpus ésopique a continué de s'accroître tout au long de l'Antiquité. D'ailleurs, comme le précise Jean Dumont, « ses fables ne furent vraiment populaires à Athènes qu'à la fin du Ve siècle » et « son œuvre fut remaniée et expurgée à diverses reprises, sous Démétrios de Phalère en particulier ». Cf. Dumont J., *Les animaux dans l'Antiquité grecque*, Paris, L'armattan, 2001, p. 106. Cf. aussi les propos de Jacques LACARRIERE : « Pour en parler, il faut d'abord oublier Esope [...] ces fables sont grecques, écrites en grec et témoignent de la sagesse grecque. » (*Fables*, éd. et trad. J. Lacarrière, Paris, Albin Michel, 1997, « Essai sur le symbolisme des fables », p. 312).

¹⁶²⁶ *Fables françaises du Moyen Âge : les Isopets*, éd. et trad. J.-M. Boivin et L. Harf-Lancner, Paris, Flammarion (coll. « G. F. »), 1996, « Introduction », p. 18-19.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁶²⁸ Dont les trente-trois apologues latins traduits du grec par Laurent VALLA en 1438 puis adaptés en français par Guillaume TARDIF au siècle suivant (cf. *ibid.*, note 3 p. 26). Pour plus de précisions, cf. **VOLUME II, ANNEXE VII : « PRINCIPALES FABLES DU LOUP AYANT CIRCULE AU XVI^E SIECLE »**.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 26.

collections latines médiévales¹⁶³⁰ ont connu une grande vogue entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle¹⁶³¹. Mais aux alentours de 1547-1548, la production ésopique humaniste a définitivement détrôné la tradition médiévale¹⁶³² », à une période qui a vu paraître les *Trois cent soixante et six apologues* de Guillaume Haudent. À ce moment-là, sur la base de l'*Aesopus Dorpii*¹⁶³³, recueil malléable qui a beaucoup évolué au cours du XVI^e siècle depuis les premières éditions de 1510, la tradition a subi un infléchissement remarquable sous l'influence de nouveaux genres – tels que la facétie – et de nouvelles sources¹⁶³⁴.

Parmi les nombreux fabliers français qui ont vu le jour au XVI^e siècle, dont les *Subtilles fables d'Esope* de Julien Macho reste le plus ancien et l'un des plus populaires, un certain nombre d'œuvres ont retenu notre attention, en ce qu'elles permettent de prendre la mesure de l'évolution de la matière des fabliers du Moyen Âge au XVI^e siècle. Nous avons sélectionné des fabliers exclusivement français, motivés par un travail d'adaptation des sources antiques et médiévales typique de la dynamique humaniste. Dans nos choix, la présence du loup s'est imposé comme repère dans l'évolution des représentations du sauvage ; ce qui ne nous a guère empêchés d'être attentifs à la variété des formes et des choix esthétiques opérés par les auteurs dans les recueils consultés¹⁶³⁵.

Publié pour la première fois en 1542, le recueil de Gilles Corrozet¹⁶³⁶ consiste en une adaptation du corpus ésopique sous une forme dédoublée qui semble devoir beaucoup au genre de l'emblème. Le texte de chaque fable est ainsi précédé d'une page encadrée contenant un *motto* et une gravure, ainsi que d'un quatrain résumant la morale de la fable à venir. En 1547, paraît le fablier de Haudent¹⁶³⁷, lequel consiste en une traduction vivante et originale de l'*Aesopus Dorpii*. Mais là où le texte original se voulait bref et non sans sécheresse, l'adaptation de Haudent « prend une allure vive, intéressante, les acteurs agissent, parlent, la chaleur et la vie sont données à ce récit tout à l'heure froid et inanimé¹⁶³⁸ ». À l'instar de celui

¹⁶³⁰ Elles-mêmes fortement tributaires de la tradition antique.

¹⁶³¹ CIFARELLI P., *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises du XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 1993, p. 19.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 20.

¹⁶³³ Source incontournable des fabliers de cette époque. Cf. *ibid.*, p. 21 : « Le *Dorpius* résulte du travail d'un cénacle d'humanistes regroupés autour de l'Université de Louvain, et il prend son nom de l'éditeur Martin Dorp ».

¹⁶³⁴ Parmi lesquelles figurent les œuvres de PLUTARQUE (cf. *ibid.*, p. 22).

¹⁶³⁵ Cf. en Annexe 6, les fables des recueils choisis où le loup se trouve représenté.

¹⁶³⁶ *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet*, d'après l'imprimé conservé à la BNF, Rés. Yb-1003Paris, D. Janot, 1542 (éd. en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70299v>).

¹⁶³⁷ *Trois cent soixante et six apologues d'Esope, traduits en rithme françoise, par maistre Guillaume Haudent*, éd. C. Lormier d'après l'éd. de 1547 conservé à la BNF 8-Z-33435 (29), Rouen, H. Boissel, 1877 (éd. en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k424449d.r=apologues+haudent.langFR>).

¹⁶³⁸ *Ibid.*, « Introduction », p. XXI. Ces remarques concernent d'ailleurs la fable « Du loup et de la truie ».

de Corrozet, le recueil est illustré et la morale de la fable, cette fois rejetée à la fin, prend la forme d'un quatrain. De même, c'est la forme versifiée qui a été choisie dans l'*Esbatement moral des animaux* de Pierre Heyns ; dans ce recueil paru en 1578¹⁶³⁹, chaque fable est adaptée sous forme de sonnet et complétée par une seconde page contenant un *motto*, une gravure et un proverbe biblique illustrant le texte de la fable.

Dans ces trois recueils aux formes variées, publiés avant, au moment ou après le tournant de 1547 où fut consacrée l'émancipation de la fable humaniste, l'on remarque une certaine permanence par rapport aux traditions antiques et médiévales. Sans grande surprise, l'on y reconnaît les mêmes histoires et les mêmes personnages, mais aussi la même influence de la morale biblique, assez présente en légende des gravures. Un tel esprit laisse d'ailleurs à penser quelque survivance de la tradition exégétique qui fit la fortune des contes d'animaux au Moyen Âge et consacra leur valeur exemplaire dans la littérature, comme si les fabliers illustrés de la Renaissance avaient pris le relais des manuscrits de bestiaires dans ce travail de moralisation par l'animalité.

Mais l'on retiendra surtout que le loup, parangon du sauvage médiéval, conserve une place très importante dans les fabliers de la Renaissance, y compris dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Présent dans plus de soixante récits différents, il apparaît dans une douzaine de fables du recueil de Gilles Corrozet, plus de vingt fois dans le fablier de Haudent, et seize fois dans l'*Esbatement moral des animaux*. Toujours très populaire, la fable « D'un loup et d'un agneau » connaît même trois versions différentes dans l'adaptation donnée par Haudent¹⁶⁴⁰. Très représenté, le loup porte ici les mêmes valeurs que dans l'imaginaire médiéval : il est toujours le faux prophète comme dans « Le loup en habit de brebis¹⁶⁴¹ » et « Du mouton et du loup¹⁶⁴² », le mangeur de brebis et de chevreaux, mais aussi l'animal libre et sauvage (« Le loup et le chien¹⁶⁴³ »). Plein de malice et de *cautelle*, sans foi ni loi, inique et paresseux (« Le

¹⁶³⁹ HEYNS P., *Esbatement moral des animaux*, Anvers, P. Galle, 1578 (éd. en ligne sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403521.r=I%E2%80%99Esbatement+moral+de_s+animaux.langFR d'après l'imprimé conservé à la BNF RES P-YE-550).

¹⁶⁴⁰ *Trois cent soixante et six alogues d'Ésope, traduits en rithme françoise, par maistre Guillaume Haudent...op. cit.*, I, 88 ; I, 113 ; II, 29.

¹⁶⁴¹ *Esbatement moral des animaux...op. cit.*, fable 75.

¹⁶⁴² *Ibid.*, fable 21. Dans cette fable, l'illustration est accompagnée de la citation de l'évangile de Matthieu, 7 :15 : « Donnez vous garde des faux prophètes, qui viennent à vous en vestements de brebis, mais par dedans sont loups ravissans ».

¹⁶⁴³ *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet...op. cit.*, fable LII ; *Trois cent soixante et six alogues d'Ésope, traduits en rithme françoise, par maistre Guillaume Haudent...op. cit.*, I, 159.

loup et le renard¹⁶⁴⁴ »), le loup des fables humanistes reste également tributaire du portrait qu'en a brossée la tradition renardienne. Dans les fabliers consultés, l'on retrouve d'ailleurs la fable traditionnelle du « Lion malade, du loup et du renard¹⁶⁴⁵ », qui avait fait le bonheur de Nivardus dans *Ysengrimus*. Par contre, l'histoire du « Loup et du cheval¹⁶⁴⁶ » connaît une variante chez Corrozet où c'est désormais un lion qui se fait corriger par l'équidé¹⁶⁴⁷.

Outre les traditionnelles confrontations entre le loup et les animaux domestiques – chevreaux, boucs, truies, brebis et chiens –, l'on notera la grande popularité de fables telles que « Le loup et le hérisson¹⁶⁴⁸ » ou « Le loup et la grue¹⁶⁴⁹ ». Très prisé par les fabulistes, le récit ésope du « Loup et de la tête » revient également de façon récurrente¹⁶⁵⁰ pour dire l'importance, à travers la figure lupine, de ne pas s'arrêter aux apparences et aux beautés trompeuses.

Les fabliers du XVI^e siècle semblent donc encore très dépendants de l'imaginaire médiéval, comme en atteste la permanence, dans les fables humanistes, des valeurs qu'on attribuait au loup dans l'univers renardien, dans les contes d'animaux à valeur exemplaire et plus généralement dans l'imaginaire biblique. Mais au XVI^e siècle la fable s'impose surtout comme une matière protéiforme, perméable aux héritages antiques et médiévaux autant qu'aux nouveaux possibles poétiques offerts par les auteurs renaissants. Ainsi en est-il, par exemple, de la forme du sonnet dans laquelle se fond le genre de la fable pour constituer ce recueil original qu'est l'*Esbatement moral des animaux* de Pierre Heyns. Grâce aux facilités offertes par la gravure, l'image prend aussi toute sa place dans les fabliers du XVI^e siècle, jusqu'à devenir presque indissociable du genre et fonctionner comme un argument à part entière pour séduire les lecteurs. Ainsi trouve-t-on quelques remarques sur l'importance de ces représentations dans l'« Avis au lecteur » précédant l'*Esbatement moral des animaux* :

Viens, ô peintre aussi, et tailleur de figures,

¹⁶⁴⁴ *Esbatement moral des animaux...op. cit.*, fable 93 ; *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet...op. cit.*, fable XXXV ; *Trois cent soixante et six a ol ogues d'Éso e , traduits en rithme françoise, ar maistre Guillaume Haudent...op. cit.*, II, 146.

¹⁶⁴⁵ *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet...op. cit.*, II, 120 ; *Trois cent soixante et six a ol ogues d'Éso e , traduits en rithme françoise, par maistre Guillaume Haudent...op. cit.*, I, 55.

¹⁶⁴⁶ Cf. par exemple, *Isengrin et la Jument*, texte pub. dans *Le Roman de Renart*, dir. A. Strubel, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1998, p. 737-739.

¹⁶⁴⁷ *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet...op. cit.*, XXXII.

¹⁶⁴⁸ *Esbatement moral des animaux...op. cit.*, fable 76 ; *Trois cent soixante et six apologues d'Éso e , traduits en rithme françoise, par maistre Guillaume Haudent...op. cit.*, II, 127.

¹⁶⁴⁹ *Esbatement moral des animaux...op. cit.*, fable 15 ; *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet...op. cit.*, I, VI.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, XXVIII ; *Esbatement moral des animaux...op. cit.*, fable 97 ; *Les fables du très ancien Ésope, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise par Gilles Corrozet...op. cit.*, I, 139.

En ce bois et forrest à ton aise verras
Des animaux au vif leurs formes et statures,
Voire si proprement que faute n'y auras,
Mesme d'un gay parler, qu'en voyant tu orras.
[« Pierre Heyns au spectateur et lecteur », v. 17-21.]

Il semblerait ainsi que l'image ait largement contribué à garantir la pérennité du genre, au prisme de cet imaginaire de l'animalité qui fait toute sa richesse. Grâce à sa grande adaptabilité à la traduction, aux évolutions formelles et à la picturalité, le genre de la fable s'est nourri des nouveaux moyens offerts à l'écriture au XVI^e siècle, jusqu'à s'imposer comme un témoin essentiel des possibles du livre imprimé et de la rémanence des visions médiévales du sauvage dans la littérature au XVI^e siècle. Mais si le sauvage médiéval s'invite dans la culture renaissante, il appelle surtout à des renouvellements profonds et constants. Sa matière évolue sans cesse, se refait, se redessine ; tour à tour, elle s'impose et s'incline sans contradiction, afin de voir émerger l'essence même d'un nouveau sauvage, nourri d'héritages et de savoirs inédits, de fossiles et d'animaux nouveaux.

D. L'émergence d'un nouveau sauvage à la Renaissance : le témoignage de la littérature viatique

En effet, si le loup semble sombrer peu à peu dans un passé que les hommes de la Renaissance voudraient voir révolu, cela tient aussi du fait qu'à partir de la première moitié du XVI^e siècle, il se trouve concurrencé par un « nouveau » discours sur les animaux, consécutif à la découverte de toute une faune sauvage insoupçonnée jusqu'à lors. Il est vrai que, comme l'a souligné Michel Vergé-Franceschi,

la France de la Renaissance a soif de connaissances, de découvertes scientifiques et géographiques, de curiosités et d'exotisme¹⁶⁵¹.

¹⁶⁵¹ VERGE-FRANCESCHI M., « Ecrits et découvertes maritimes », dans *La Renaissance*, actes du colloque de l'Association des historiens modernistes des universités, *Bulletin de la Société des historiens modernistes* 28, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 114 (art. p. 97-124).



Figure 57 : Amériques
Détail de la de la carte de Martin
Waldseemüller (1507).

Mais s'il est une découverte qui a changé à jamais notre regard sur le monde, c'est bien celle de l'Amérique, que l'on situe entre 1492 et 1513. En effet, le quatrième continent a été cartographié pour la première en 1507 par le savant allemand Martin Waldseemüller¹⁶⁵², sur une mappemonde puis sur un globe où « pour la première fois, l'Amérique du Sud est prolongée par l'Amérique du Nord », de même qu'« un nouvel océan sépare l'Amérique de l'Asie¹⁶⁵³ ». Suite à cette « découverte intellectuelle¹⁶⁵⁴ », c'est avec l'expédition menée six ans plus tard par Vasco Nuñez de Balboa¹⁶⁵⁵ que se trouve achevée la découverte de l'Amérique, bien après que Christophe Colomb et Amerigo Vespucci y avaient posé le pied.

La découverte de l'Amérique signe ainsi le détachement des savants à l'égard d'une conception du monde hérité du Moyen Âge, bien que ce soit dans les marges de l'*Imago Mundi* de Pierre d'Ailly que Christophe Colomb ait trouvé l'hypothèse d'un quatrième continent, « inconnu des Anciens, et que les cosmographes du Moyen Âge avaient déduit par pure symétrie¹⁶⁵⁶ ». Mais sur le fond, la découverte de l'Amérique reste le symbole par excellence de l'entrée du monde européen dans la Renaissance, l'histoire de cette découverte étant celle « d'un désapprentissage, d'une victoire progressive des données des sens sur les raisonnements *a priori*¹⁶⁵⁷ ».

¹⁶⁵² *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii aliorumque lustrationes*, Saint-Dié, [S.N.], 1507 (accessible en ligne à l'adresse https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ct000725C-wh012_5-Universalis_cosmographia_secundum_Ptholomaei_traditionem_et_Americi_Vespucii_alioru-m-que_lustrationes.png?uselang=fr).

¹⁶⁵³ Pour les deux citations, cf. *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Vespucci*, trad. et notes J.-Y. Boriaud, préface de T. Todorov, Paris, Les Belles Lettres, 1992, « Préface », p. XVIII. Cf. en annexe pour les détails de la cartographie du quatrième continent.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. IX.

¹⁶⁵⁵ Lequel « traversera l'isthme du Panama et confirmera l'existence d'une autre mer » (*ibid.*, p. XIX).

¹⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. XIII.

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. XIX.

Dans le sillage des Grandes Découvertes, c'est donc un nouveau monde mais aussi une nouvelle façon de voir le monde qui s'impose peu à peu dans la pensée du XVI^e siècle. En outre, une nouvelle nature sauvage, de nouveaux hommes sauvages et de nouveaux animaux sauvages font leur apparition au sein de l'imaginaire renaissant, détournant ainsi quelque peu l'attention portée aux loups et autres *garous* qui faisaient autrefois frémir l'imaginaire européen. C'est dans cette dynamique que s'inscrit la curiosité suscitée dans le cadre de cette étude par les textes liés à la découverte des Amériques sauvages, de leur faune, de leur richesse et de leur diversité¹⁶⁵⁸ ; l'idée étant de faire ici contrepoids avec les visions héritées du « vieux continent », lequel a fatalement pris quelques rides après l'avènement, dans les consciences européennes, d'une faune exotique dont les ressources ont séduit une pensée renaissante éprise de variété. La comparaison engage par ailleurs la relativité du concept même de « sauvage », dans la mesure où, par exemple, l'on ne domestique que très rarement les animaux dans nombre de régions des Amériques colonisées au XVI^e siècle : « nos To pi nambaoults n'en [les animaux] nourrissent que bien rarement de domestiques¹⁶⁵⁹ », précise à ce titre Jean de Léry. Dans un contexte où le « sauvage » règne en fait sans partage dans la nature, l'espace et l'esprit de ses habitants, il va sans dire que son existence conceptuelle ne saurait avoir de consistance ailleurs que dans l'esprit des colons.

Dans cette optique, le témoignage de la littérature de voyage et plus précisément de quelques écrits directement inspirés par la découverte de ce « nouveau monde » sauvage, voire par une nouvelle façon de penser le sauvage, permet de suivre le mouvement de cette découverte d'une nouvelle matière sauvage au XVI^e siècle. Sur les traces de cette dernière, nous essaierons ainsi d'observer ce que les savants en ont fait dans leurs écrits, eux qui furent les premiers à textualiser les ressources offertes par cette faune nouvelle. Ainsi partagerons-nous leur engouement pour ces nouvelles visions du sauvage avant d'interroger les effets de cette découverte sur l'évolution du discours sur l'animal à la Renaissance.

¹⁶⁵⁸ Mais aussi par souci de la cohérence d'ensemble de cette étude, qui s'achèvera justement sur une réflexion portée par la problématique sauvage en Amérique autour des années 1870.

¹⁶⁵⁹ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil (1578)*, éd. F. Lestringant, Paris, Librairie générale française (coll. « Bibliothèque classique »), 1994, chapitre X p. 257. Éd. de référence contenant le texte de la seconde édition imprimée à Genève en 1580.

1. Les chemins de l'inconnu

Réputée pour être un « genre sans loi¹⁶⁶⁰ », la littérature viatique regroupe différents types de texte, des récits de voyages aux livres d'information géographique, en passant par les « histoires » générales ou particulières et les lettres de missions¹⁶⁶¹. Capables d'accueillir différents discours, de la géographie aux sciences de la vie en passant par la politique, les livres de voyage sont autant de Livres-Monde¹⁶⁶² qui doivent beaucoup au travail d'observation des explorateurs mais aussi aux sources livresques qui fondent le socle d'une culture préexistante aux découvertes offertes par le voyage. Fondé sur la volonté de « dire vrai¹⁶⁶³ », le récit de voyage se veut ainsi le fruit, partagé, d'une expérience immédiate du monde¹⁶⁶⁴ et d'héritages culturels transmis par la tradition encyclopédique.

a) La part des héritages

En effet, la littérature viatique de la Renaissance est elle aussi tributaire des héritages médiévaux, en dépit des profonds bouleversements qu'elle a connus au XVI^e siècle. Toutefois, les *Itineraria* de Jehan de Mandeville, rédigés entre 1355 et 1357 puis traduits en français sous le titre de *Livre des merveilles du monde*, connurent un franc succès dès la seconde moitié du XIV^e siècle. Très chère à la littérature viatique du XVI^e siècle, l'image du Livre-Monde reste par ailleurs un héritage médiéval, même si le sens de cette image évolue à une époque où, peu à peu

le monde devient le concurrent du livre, un livre plus vaste et plus vivant, offert aux yeux et à l'intelligence créatrice¹⁶⁶⁵.

En ces temps de renouveau où cohabitent dans les consciences le souvenir de la pensée symbolique, la consécration des sources antiques et l'émulation des Grandes navigations, le livre de voyage apparaît comme un « palimpseste géographique¹⁶⁶⁶ » ; témoin d'un monde et d'un imaginaire en mouvement, il est aussi le reflet d'une façon toute aussi mouvante de penser ce monde. Franck Lestringant souligne d'ailleurs à ce titre que

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁶¹ Pour plus de précisions à ce sujet, cf. ATKINSON G., *Les nouveaux horizons de la Renaissance française*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 27-29.

¹⁶⁶² GOMEZ-GERAUD M.-C., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, Paris, PUF, 2000, p. 18 : « le livre de voyage entend renfermer le grande livre du monde ».

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 18 : « de métaphore en métaphore, le livre de voyage devient le rassurant substitut d'une expérience hasardeuse et pénible ».

¹⁶⁶⁵ MENAGER D., *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle...op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁶⁶ LESTRINGANT F., « Conscience littéraire de l'espace à la Renaissance », dans *Histoire de la France littéraire*, Tome I, *Naissances, Renaissances...op. cit.*, p. 438 (art. p. 434-445).

La Renaissance, simultanément, remonte vers le passé et élargit l'espace géographique traditionnel. Cette concomitance du retour à l'Antiquité et des grandes navigations engendre une distorsion de la connaissance¹⁶⁶⁷.

Ébahis par les visions du sauvage qui les frappèrent lors de leurs missions, la plupart des auteurs-voyageurs n'ont pas rédigé leurs récits aussitôt après leur retour d'Amérique. Ainsi, entre le voyage de Jean de Léry au Brésil et la relation qu'il en a faite, il s'est écoulé pas moins de dix-huit ans. De plus, l'on ne saurait faire abstraction du décalage sensible entre la parution des livres de voyages décrivant ce « nouveau » sauvage et l'engouement réel du public pour de telles publications. Reste cependant que les Grandes Découvertes ont généré toute une littérature, nourrie par des savants motivés par la même ambition de donner à lire le Nouveau Monde, malgré des orientations parfois très différentes¹⁶⁶⁸. Si l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* de Jean de Léry, parue pour la première fois en 1578, a servi de socle à nos réflexions sur le voyage aux Amériques, nous ne saurions l'étudier sans mentionner celle d'André Thévet, son rival franciscain. Parue vingt ans plus tôt, l'édition de 1558 des *Singularitez de la France antarctique*¹⁶⁶⁹ a donc nourri notre approche de la sensibilité des savants de l'époque à l'égard de ce nouveau sauvage découvert aux Amériques. Toutefois, parce que ces deux œuvres qui fonctionnent plus ou moins en dialogue, se concentrent sur une partie de l'Amérique où le loup cède sa place à d'autres figures du sauvage, il nous a semblé nécessaire d'« explorer » le récit des navigations de Jacques Cartier au Canada (1535-1536¹⁶⁷⁰), celui-ci traitant de régions du Nord où le loup était présent aussi bien dans l'esprit de l'auteur que dans les terres qu'il a parcourues. Enfin, nous avons porté attention sur les premières lettres de voyage qui, rédigées en latin entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e, témoignent de la découverte de l'Amérique : celles de Christophe Colomb (1493), de Pierre Martyr d'Anghiera (1493-1494) et d'Amerigo Vespucci (1503-1507¹⁶⁷¹)

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 434.

¹⁶⁶⁸ Notamment religieuses. Le contexte des Guerres de Religion reste d'ailleurs important dans les œuvres des auteurs réformés comme dans celles des catholiques.

¹⁶⁶⁹ THEVET A., *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres & isles découvertes de nostre temps*, Anvers, C. Plantin, 1558 (d'après l'imprimé conservé à la BNF, Arsenal, 8-H-17932, accessible en ligne à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041773w.r=Singularitez+de+la+France+antarctique.langFR>).

¹⁶⁷⁰ CARTIER J., *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, ochelaga, Saguenay et autres* (éd. de 1545), éd. Armand d'Avezac, Paris, Tross, 1863. Cf. *Le monde de Jacques Cartier : l'aventure au XVI^e siècle*, dir. F. Braudel et M. Mollat Du Jourdin, Paris, Berger-Levrault, 1984.

¹⁶⁷¹ Lettres traduites et recueillies dans *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Vesuc ci...op. cit.*, p. 5-13, 23-61 et 73-128. En raison de la difficulté à accéder à certains de ces textes dans les versions latines qui ont permis leur diffusion au XVI^e siècle, nous avons fait le choix d'en livrer la traduction moderne ici, sachant que ces lettres avaient pour la plupart été rédigées d'abord en langue vernaculaire, puis traduites en latin.

étant les plus remarquables. D'un texte à l'autre, au prisme des figures lupines, ces lectures devraient permettre de mieux comprendre la façon dont le sauvage américain a été perçu par les explorateurs et les savants entre 1493 à 1578.

b) *L'énergie de la découverte*

Dans leurs œuvres, les écrivains-voyageurs ne manquent jamais de manifester leur émerveillement devant le nouveau Monde qui s'offre à leurs yeux dans toute sa foisonnante diversité : en Amérique, tout est nouveau, mais tout est surtout sauvage. Dans leurs récits¹⁶⁷², les auteurs insistent donc régulièrement sur cet aspect et font montre d'une réelle fascination à l'égard de la faune nouvelle qu'ils découvrent outre-Atlantique. Christophe Colomb s'est émerveillé le premier de cette nature nouvelle rencontrée aux Amériques, si riche en vie sauvage¹⁶⁷³. Pour sa part, André Thévet ne manque pas de préciser que l'on ne trouve pas de lions ni de loups en Amérique du Sud : « en ces montagnes se voyent bestes ravissantes, côme leopards, loups-cerviers, mais de lions nullement, ne de loups¹⁶⁷⁴ ». Régulièrement assimilés l'un à l'autre dans l'imaginaire renaissant, le lion et le loup apparaissent ainsi comme deux figures lointaines du sauvage, figées dans un passé culturel qui semble les avoir lissés, atténuées ou statufiées, jusqu'à les rendre interchangeables.

De fait, les savants s'intéressent plus volontiers aux nouveaux animaux sauvages rencontrés aux Amériques, que Jean de Léry se plaît à nommer, comme si cette perspective participait pleinement de l'exotisme lié à la découverte de ce nouveau monde sauvage¹⁶⁷⁵. Au chapitre X de son *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, l'auteur cite et nomme ainsi les « animaux, venaisons, gros lezards, serpens et autres bestes monstrueuses de l'Amerique¹⁶⁷⁶ », avec en tête le Tapiroussou (tapir), le Taiassou, le Seouassous, l'Agouti, le Sarigay, le Sagouin et autres bêtes portant des noms tout aussi originaux. Le texte ne manque d'ailleurs pas de s'arrêter chaque fois sur les noms donnés à cette faune par les autochtones : les verbes « appeler » (« ils appellent¹⁶⁷⁷ ») ou « nommer¹⁶⁷⁸ » reparaissent très souvent dans

¹⁶⁷² En partie de seconde main en ce qui concerne Thévet, dont on sait qu'il fut aidé dans sa rédaction par un certain nombre de « nègres ».

¹⁶⁷³ COLOMB C., « Lettre à Santangel », pub. dans *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Ves u cci...op. cit.*, p. 6-7.

¹⁶⁷⁴ THEVET A., *Les singularitez de la France antarctique...op. cit.*, chapitre LIV p. 272.

¹⁶⁷⁵ Marie-Christine GOMEZ-GERAUD le souligne d'ailleurs dans *Écrire au XVI^e siècle en France...op. cit.*, p. 45 : « La représentation de l'espace inconnu suppose de nommer, d'organiser ».

¹⁶⁷⁶ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil...op. cit.*, p. 256-275.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 257, 259, 260 et 262 par exemple.

¹⁶⁷⁸ Ainsi à propos du *taiassou*, « lequel les sauvages nomment Taiassou » (*ibid.*, p. 261), ou du Sarigoy, cette espèce de putois « que les sauvages nomment Sarigoy » (*ibid.*, p. 263).

la présentation des animaux ainsi « susdits¹⁶⁷⁹ », l'auteur accordant une importance particulière au fait de les nommer correctement. De fait, il va parfois jusqu'à formuler ses propres hésitations quant à la prononciation d'un nom, comme au sujet du Pag dont « on ne peut pas bien discerner lequel des deux [PAG ou Pague] ils proferent¹⁶⁸⁰ ». Le chapitre X du récit de Léry, consacré aux quadrupèdes américains, consiste ainsi en une longue liste dans laquelle défilent des noms d'animaux tous plus exotiques les uns que les autres, suivis chaque fois d'une description physique détaillée de chaque créature et de quelques anecdotes au sujet des relations anthropozoologiques qui les lient aux populations locales. Par ce caractère très méthodique voire itératif, le chapitre adopte l'allure d'un véritable bestiaire, acquérant de fait une dimension encyclopédique proprement remarquable.

2. De l'aventure à l'inventaire¹⁶⁸¹ : « rhétorique de l'inconnu¹⁶⁸² » et de l'hybridation

En effet, le récit de voyage recèle une dimension totalisante dont participe cette perspective adamique essentielle. Ainsi paraît-il important aux yeux des auteurs de nommer précisément les animaux, de les décrire et de les énumérer pour les faire exister dans l'esprit des lecteurs auxquels ils sont inconnus. Mais « comment dire l'inconnu, si ce n'est en faisant référence au connu¹⁶⁸³ » ? De fait, pour donner à voir cette faune grouillante de nouveauté, les auteurs recourent très souvent à des références partagées, par le biais de deux ressources essentielles que sont l'héritage livresque et le procédé analogique.

a) Les sources livresques

En effet, si le continent américain s'impose d'emblée comme un « espace d'altérité fondamentale¹⁶⁸⁴ », espace du sauvage par excellence, les auteurs qui en ont transmis la description l'ont fait avec un regard certes accueillant et ouvert, mais aussi avec tout un bagage culturel et méthodologique hérité des encyclopédies latines et médiévales. Au retour

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶⁸¹ Expression inspirée de Franck Lestringant qui souligne que l' « on est toujours plus proche de l'inventaire que de l'aventure, du magasin de curiosités que du témoignage ». Cf. LESTRINGANT F., *Jean de Léry ou l'invention du sauvage : essai sur l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, H. Champion, 1999, p. 13.

¹⁶⁸² GOMEZ-GERAUD M.-C., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France...op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁸³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

des Amériques, « le voyage se raconte depuis la bibliothèque ou le cabinet de travail¹⁶⁸⁵ », sous l'égide de figures d'autorité telles que Strabon, Ptolémée, Hérodote ou Diodore de Sicile, ainsi que de quelques auteurs contemporains¹⁶⁸⁶. De fait, si l'on a pu constater que les chapitres de Jean de Léry consacrés aux animaux avaient tout l'air de notices encyclopédiques, la description d'une nouvelle faune sauvage est émaillée de références directes à des œuvres d'autorité telles que les Saintes Écritures ou l'*Historia naturalis* de Pline. Dans la notice consacrée aux baleines, il est ainsi fait référence au Livre de Job ainsi qu'au Psaume 104 :

Et à la vérité, comme il est dit au Pseaume, et en Job, c'est une horreur de voir ces monstres marins s'asbatre et jouer ainsi à leur aise parmi ces grandes eaux.

[Jean DE LERY., *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, IV, p. 145.]

Jean de Léry cite par ailleurs Pline au chapitre III de son récit, lorsqu'il évoque les tortues marines (« comme Pline dit qu'il s'en trouve de telles es costes des Indes et es Isles de la mer rouge¹⁶⁸⁷ »). Au chapitre X, le propos plinien sur les crocodiles se trouve cependant mis en doute avec une distance critique que l'on retrouve régulièrement chez nos auteurs :

oultre ce que Pline et autres recitent de ceux du Nil, celui qui a escrit l'histoire generale des Indes, dit qu'on a tué des Crocodiles en ces pays-là, pres la ville de Panama, qui avoyent plus de cent pieds de long : qui est une chose presque incroyable.

[Jean DE LERY., *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, X, p. 265.]

Avant lui, Amerigo Vespucci avait déjà mis le texte de Pline à distance en soulignant l'impuissance des ressources proposées par cette figure d'autorité, suggérant ainsi la nécessité de s'en détacher pour décrire précisément le sauvage américain :

je pense que notre Pline n'a pas traité un millième de ce qu'on trouve en ces régions en matière [...] d'animaux, si divers de figures et de couleurs.

[Amerigo VESPUCCI, *Mundus Novus*, p. 80¹⁶⁸⁸.]

b) *Les procédés analogiques*

En effet, si nos auteurs s'en remettent à des sources livresques dans leurs notices, l'influence de telles références ne prend jamais le pas sur la description du nouveau monde sauvage découvert en Amérique. Dans une situation où aucun de ces animaux « n'est

¹⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶⁸⁷ JEAN DE LERY., *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil...op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁸⁸ Texte trad et pub. dans *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Vespucci...op. cit.*, p. 73-83.

intégralement semblable à ceux qui vivent sous nos latitudes¹⁶⁸⁹ », l'altérité de cette matière sauvage se trouve soumise à une « rhétorique de l'inconnu » afin d'être rendue intelligible aux yeux du public. Cette rhétorique s'applique ainsi à la description des animaux, dont la précision se trouve systématiquement relativisée par des procédés analogiques récurrents. Dans cette perspective, l'inconnu se trouve invariablement ramené à du connu¹⁶⁹⁰ par le biais de comparaisons – parfois approximatives –, d'équivalences ou d'oppositions¹⁶⁹¹. On le constate d'ailleurs dans le discours d'Amerigo Vespucci, qui fut l'un des premiers à souligner la diversité des animaux américains, autant qu'il en relativise l'étrangeté en les comparant à des animaux connus des européens :

Cette terre regorge d'animaux divers et nombreux, et bien peu semblables aux nôtres, à l'exception des lions, des ours, des cerfs, des porcs, des chevreuils et des daims, qui, par leur allure, diffèrent quelque peu des nôtres.

[Amerigo VESPUCCI, *Cosmographiae Introductio*, p. 101¹⁶⁹².]

Chez Jean de Léry, les Seouassous sont comparés à des cerfs et à des biches, tandis que le Taiassou est assimilé à un sanglier « de forme semblable à ceux de nos forests¹⁶⁹³ » et que le tatou est « comme les herissons par deçà¹⁶⁹⁴ ». Mais les procédés analogiques se heurtent le plus souvent à une forme d'altérité irréductible : rebaptisé « Asne-vache¹⁶⁹⁵ » par Jean de Léry, le tapir a beau ressembler à la fois à un âne et à une vache, il « diffère encore entièrement de tous les deux ». Mais cela n'empêche guère l'auteur de se raccrocher à ce procédé analogique, imprimant dans l'esprit du lecteur l'image d'un hybride étrange pour caractériser ce qui demeure « l'emblème de la nature dissemblable du Nouveau Monde¹⁶⁹⁶ ». Ainsi cette « rhétorique de l'inconnu » devient-elle rhétorique de l'hybridation, un trait caractéristique d'une forme de poétique du sauvage : oscillant sans cesse entre le connu et l'inconnu,

la description se présente donc comme la somme des remarques analogiques juxtaposées qui amène à penser l'animal étrange sur le mode de l'hybride ou de la chimère, de l'atypique¹⁶⁹⁷.

¹⁶⁸⁹ GOMEZ-GERAUD M.-C., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France...op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 86 : « La notion d'inconnu ne revêt pas un sens absolu, mais relatif ».

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁹² Texte trad et pub. dans *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Vespucci...op. cit.*, p. 85-128.

¹⁶⁹³ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil...op. cit.*, X, p. 261.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 257.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*, note 2 p. 257.

¹⁶⁹⁷ GOMEZ-GERAUD M.-C., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France...op. cit.*, p. 87.

C'est d'ailleurs par la grâce de tels procédés que les requins rencontrés en mer se trouvent comparés à des loups au chapitre IV de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* :

Au demeurant, ces requiens ayans la peau presque aussi rude et aspre qu'une lime, et la testes plate et large, voire la gueule aussi fendue que celle d'un loup, ou d'un dogue d'Angleterre, ils ne sont pas seulement, à cause de cela, monstrueux, mais aussi pour avoir les dents tranchantes et fort aigues ils sont si dangereux, que s'il empoignent un homme par la jambe ou autre partie du corps, ou ils emportent la piece, ou ils le traisneront en fond.

[Jean DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, IV p. 133.]

Par le biais de cette rhétorique de l'hybridation, le loup demeure donc assez présent dans ce discours qui vise pourtant à véhiculer les visions d'un nouveau sauvage. Parce qu'il fait parti de ce « connu » référentiel, le loup hante encore cet imaginaire du sauvage, notamment lorsqu'il s'agit de décrire des animaux vivant dans des régions dont on sait pourtant qu'il est absent. L'inventaire faunistique de Thévet est ainsi riche de loups-cerviers et autres phoques appelés « loups marins », tandis que le poisson Houperou est comparé à « un lion ou un loup affamé¹⁶⁹⁸ » dans les *Singularitez de la France antarctique*. Chez Jacques Cartier, les Canadiens eux-mêmes qui sont comparés à des loups, du fait qu'ils se manifestent de nuit aux explorateurs, « hurlant comme Loups cryant sans cesse¹⁶⁹⁹ ».

Le loup participe donc pleinement de cette rhétorique de l'hybridation mise en place dans la littérature viatique pour décrire le nouveau sauvage rencontré en Amérique. Dans cette dynamique visant à la description de l'inconnu, il conserve d'ailleurs ses postures habituelles : gueule ouverte, il reste l'animal dévorateur, la gueule d'enfer dont il faut se garder. De cette façon, le superprédateur européen s'importe jusque dans des régions dont il est absent, comme l'Amérique du Sud, afin de se superposer aux visions d'un nouveau sauvage américain. L'originalité de la description tient alors au décalage entre cette franche nouveauté et la survivance d'images éculées que la figure lupine continue de véhiculer. Toutefois, le loup subit globalement la concurrence de nouvelles figures inquiétantes du sauvage, à commencer par le jaguar, cet autre superprédateur anthropophage ou beste « ravissante » dont la description, originale et percutante, ne souffre chez Léry aucune comparaison avec les loups, loups-cerviers et autres loups-garous.

En effet, c'est bien dans cette recherche de la nouveauté que s'inscrit fondamentalement l'évolution du discours sur le sauvage tout au long du XVI^e siècle. Si l'« ancien » européen sauvage hante toujours les esprits, il y est désormais figé dans des

¹⁶⁹⁸ THEVET A., *Les singularitez de la France antarctique...op. cit.*, chapitre LXVII p. 351.

¹⁶⁹⁹ CARTIER J., *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536...op. cit.*, p. 43.

postures immuables vouées à s'éroder au profit de nouvelles figurations du sauvage et de nouvelles façons d'en penser les modalités.

3. De nouvelles réflexions sur le sauvage : *homo homini lupus*

Comme on a pu le voir par le biais d'exemples tels que ceux du requin ou du poisson o uperou, le loup subsiste dans l'imaginaire renaissant à travers les traits de dévoration qui lui restent attachés : du *Journal d'un Bourgeois de Paris* à l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, le Moyen Âge a légué à la Renaissance tout un imaginaire du loup mangeur de gens. De fait, dans la conscience collective, la sauvagerie du loup tient à son anthropophagie. Or, si ce trait caractérise précisément le sauvage américain dans les écrits de la littérature viatique au XVI^e siècle, il sert avant tout à signaler la sauvagerie des pratiques cannibales découvertes chez certains peuples d'Amérique du Sud. En effet, le XVI^e siècle a remplacé les hommes sauvages et autres loups-garous typiques de l'imaginaire du Moyen Âge par la figure emblématique du cannibale, cette autre figure du sauvage incarnée dans des figures humaines.

Dans leurs récits de voyage, les auteurs insistent ainsi beaucoup sur ces « peuples sauvages » adeptes de pratiques anthropophages, en sus de leur mode de vie qui les place en contact permanent avec le monde sauvage, hostile et fantastique. Ces « hommes sauvages » symbolisent une forme d'altérité totale avec laquelle il semble de prime abord très difficile d'établir un contact. De fait, sans compter qu'ils mangent de façon proprement animale au regard des découvreurs¹⁷⁰⁰, qu'ils pratiquent l'inceste et vivent sans foi ni loi dans une liberté morale visiblement totale, ces hommes parlent une langue inconnue et se comportent comme des animaux sauvages, se montrant « timides et peureux¹⁷⁰¹ » et fuyant le contact, lorsqu'ils n'agressent les nouveaux arrivants¹⁷⁰². Ainsi en témoigne Amerigo Vespucci dans sa *Cosmographiae Introductio* (1507) :

Nous y trouvâmes une importante population avec laquelle nous ne pûmes entrer en contact ni par la force ni par des démonstrations d'amitié : quand nous descendions à terre avec nos chaloupes, ces gens nous opposaient une farouche résistance, et, quand ils étaient incapables de lutter contre nous, ils s'enfuyaient vers les forêts sans jamais nous attendre ; devant une telle sauvagerie, nous nous éloignâmes.

[Amerigo VESPUCCI, *Cosmographiae Introductio*, p. 111.]

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 91 : « Pour les repas, ils observent les coutumes des plus barbares ».

¹⁷⁰¹ COLOMB C., « Lettre à Santangel », pub. dans *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Ves u cci...op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁰² *Ibid.*, « Préface », p. XXVIII : « Lorsque la fuite est impossible, les Indiens choisissent habituellement d'attaquer les intrus ».

Mais surtout, ces hommes pratiquent le cannibalisme, ce qui fait dire à Pierre Martyr d'Anghiera que ce sont là des « loups avides¹⁷⁰³ », comme pour conclure définitivement à leur sauvagerie intrinsèque, à la fin de sa « Préface au livre trois de la *Décade Océane*, au Cardinal Louis d'Aragon » (vers 1500). Amerigo Vespucci dresse pour sa part un portrait presque effrayant de ces peuples anthropophages :

À dévorer ainsi de la chair humaine, ils se montrent plus inhumains et plus cruels que les bêtes elles-mêmes : tous les ennemis qu'ils tuent ou qu'ils capturent, hommes ou femmes sans distinction, ils les engloutissent avec une telle sauvagerie qu'il ne peut y avoir tableau ou spectacle plus sauvage ou plus brutal.

[Amerigo VESPUCCI, *Cosmographiae Introductio*, p. 95.]

Mais à l'autre extrémité du siècle, Jean de Léry livre un tout autre regard sur le cannibalisme dans le chapitre XV de son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*. En effet, loin de consacrer ces quelques pages à la condamnation de telles pratiques, il se sert de sauvage au miroir pour le relativiser et dénoncer ainsi le fait que l'Europe civilisée et policée soit elle aussi remplie de « mangeurs d'hommes », « d'autant plus détestables et pires au milieu de nous¹⁷⁰⁴ ». Ainsi que le souligne Franck Lestringant, « le regard de l'autre sur soi permet d'établir une distance critique¹⁷⁰⁵ » ; de fait, l'idée selon laquelle l'altérité fonctionne comme un révélateur identitaire, vérifiée par l'examen de travers les récits de loups-garous du Moyen Âge, se trouve ici confirmée par cette autre figure du sauvage qu'est le cannibale américain, seul capable de tendre à l'homme européen, par le jeu de l'asymétrie, le miroir de ses propres défauts.

Jean de Léry a d'ailleurs enrichi ce chapitre XV d'un appendice conséquent, rédigé autour de 1585 et ajouté à l'ensemble à partir de 1599. Celui-ci ainsi sur la barbarie et la cruauté des peuples européens à côté desquelles le cannibalisme des Indiens semble presque insignifiant ; l'écrivain souligne particulièrement l'atrocité des supplices endurés par les Réformés en ces temps troublés par les Guerres de religion, n'épargnant au lecteur ni les

¹⁷⁰³ PIERRE MARTYR D'ANGHIERA, « Préface au livre trois de la *Décade océane*, au Cardinal Louis d'Aragon », texte pub. et trad. dans *ibid.*, p. 61 (texte p. 47-61).

¹⁷⁰⁴ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil...op. cit.*, XV, p. 377.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, « Léry ou le rire de l'indien », p. 18. Le procédé se rapproche ainsi de ce que Roger CAILLOIS a qualifié de « révolution sociologique » dans sa préface aux *Oeuvres Complètes* de Montesquieu, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1973, p. XIII : « J'appelle ici révolution sociologique la démarche de l'esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors et comme si on la voyait pour la première fois. L'examinant alors comme on ferait d'une société d'Indiens ou de Papous, il faut se retenir sans cesse d'en trouver naturels les usages et les lois. Il s'agit d'oser considérer comme extraordinaires et difficiles à entendre ces institutions, ces habitudes, ces mœurs, auxquelles on est si bien accoutumé dès sa naissance et qu'on respecte si fort et si spontanément qu'on n'imagine pas la plupart du temps qu'elles pourraient être autrement. Il faut une puissante imagination pour tenter une telle conversion et beaucoup de ténacité pour s'y maintenir ».

femmes violées, ni les pires humiliations, ni les hommes enterrés vivants et moins encore les enfants prétendument rôtis par l'ennemi catholique¹⁷⁰⁶. L'auteur-explorateur relativise ainsi la sauvagerie des cannibales afin de laisser éclater celle qui guette l'homme européen, comme pour donner tout son sens à l'adage *homo homini lupus*. Si l'expression « les sauvages » sert souvent à caractériser les peuples d'Amérique, l'auteur n'hésite pas à les appeler plutôt « nos Américains » dans une optique d'atténuation, par exemple lorsqu'il condamne le manque d'amour maternel chez les coquettes. En contrepoint, se place ainsi l'instinct jugé admirable de « nos femmes américaines¹⁷⁰⁷ », capables de faire preuve de grande tendresse et d'une totale abnégation envers les jeunes enfants.

Mais si Léry joue avec les caractères de ce sauvage américain pour s'en servir à toutes fins utiles, celui-ci demeure pourtant tangible, invitant à une réflexion sur les réincarnations du sauvage dans l'homme américain. En effet, ce qui fait de ce dernier un « homme sauvage », ce n'est peut-être pas tant le trait lupin de l'anthropophagie que la méconnaissance de Dieu et la nudité, exposées au XVI de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* : ici, Léry réfléchit au fait que ces hommes vivent sans connaissance ni conscience aucune de la honte liée au péché originel. Mais ce qui fait de ces peuples des « sauvages » au regard de l'auteur, c'est aussi leur ignorance de l'écriture, un aspect qui s'est d'ailleurs imposé dans cette étude dès lors qu'il s'est agi de définir le sauvage¹⁷⁰⁸ :

Quant à l'écriture, soit sainte ou prophane, non seulement aussi ils ne savent que c'est, mais qui plus est, n'ayans nuls caracteres pour signifier quelque chose

[Jean DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, XVI p. 380.]

Face à ces « sauvages » ignorants des moyens de communication liés à l'écriture, Jean de Léry se lance dans un éloge de « l'art d'écriture¹⁷⁰⁹ » et des bénéfices que l'on peut en tirer, de la communication épistolaire à la littérature des savoirs¹⁷¹⁰. Dans cette perspective, ce sauvage qui se voudrait irréductible à l'écriture, inspire une fois encore le mouvement de l'écriture, jusqu'à donner envie à l'auteur d'écrire sur l'écriture elle-même. Plus encore, ce qui est pressenti par Léry comme un déficit communicationnel inonde en vérité son discours sur les « sauvages », comme si l'auteur aspirait à réduire l'écart avec le sauvage par son propre travail d'écriture.

¹⁷⁰⁶ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil...op. cit.*, XV bis, p. 581-582 et p. 595.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, XVII, p. 433.

¹⁷⁰⁸ Cf. *infra*, « Première Partie », p. 8.

¹⁷⁰⁹ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil...op. cit.*, XVI, p. 381.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, XVI, p. 380-382.

L'auteur semble en effet très attaché au désir de traduire le sauvage et à le tirer de l'incommunication. Dans cette dynamique, l'attention portée à la langue des peuples « sauvages » est remarquable : si les noms des animaux sont systématiquement listés et expliqués, le chapitre XX de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* consiste en la retranscription d'un dialogue en « langue sauvage » entre l'auteur et un autochtone. Mais les traductions systématiques, les intermèdes explicatifs et autres listes de vocabulaire¹⁷¹¹ lui donnent l'allure d'une grammaire, agrémentée d'une esquisse de dictionnaire qui font de ce chapitre un véritable manuel de conversation en « langue sauvage ».

L'écriture du récit de voyage oscille ainsi entre la tentation du sauvage, de son exotisme, de son altérité fondamentale, et le besoin d'en rationaliser la portée, la matière et la quintessence. De fait, si la représentation de cette altérité linguistique est essentielle dans le récit de l'expérience de ce Nouveau Monde sauvage¹⁷¹², la langue de ce sauvage-là a nourri la langue française de tout un nouveau lexique pour ainsi participer, à sa façon, d'un enrichissement de la littérature française. De nouveaux mots, une nouvelle matière, de nouvelles figures du sauvage à cheval entre l'humanité et l'animalité, sont ainsi venus alimenter l'imaginaire et la production livresque, jusqu'à préparer la consécration, deux siècles plus tard, de la figure littéraire du « bon sauvage¹⁷¹³ ». Médiatisée à la fin du XVI^e siècle par les *Essais* de Montaigne, cette vision du sauvage américain en forme d'âge d'or était d'ailleurs en germe dans les textes de Pierre Martyr d'Anghiera¹⁷¹⁴, lui que la critique considère comme un véritable humaniste ; et ce du fait de son enthousiasme et de sa curiosité, qui lui viennent

de la conscience de voir naître, sous ses yeux, un matériau historique extraordinaire, dont la richesse permettra aux hommes de son temps de rivaliser avec les écrivains antiques¹⁷¹⁵.

Dans la pensée médiévale, l'altérité fonctionnait déjà comme un miroir tendu à l'homme perdu dans sa quête ontologique. Mais elle devient ici un miroir tendu à l'humanité

¹⁷¹¹ À ce sujet, cf. DEMONET M.-L., « L'espace linguistique européen. La Renaissance », dans *Histoire de la France littéraire*, Tome I, *Naissances, Renaissances...op. cit.*, p. 132 (art. p. 96-151) : « les listes de vocabulaire se sont multipliées et accompagnent ordinairement les récits de voyageurs [...]. Sans compter les nombreux petits lexiques à usage exclusivement marchand et les formulaires de prières, il se développe une 'linguistique de missionnaires' avec plus de deux cent ouvrages pour le XVI^e siècle qui portent sur trente-trois langues ».

¹⁷¹² Marie-Christine GOMEZ-GERAUD le souligne lorsqu'elle écrit que « l'observation de la langue étrangère représente alors un fait majeur pour la construction d'une relation véritable avec l'Autre » (cf. GOMEZ-GERAUD M.-C., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France...op. cit.*, p. 117).

¹⁷¹³ Sur la pré-définition de ce type, cf. ELIADE M., « Le mythe du Bon Sauvage » dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, p. 40-59.

¹⁷¹⁴ Notamment sa « Préface au livre trois de la *Décade Océane*, au Cardinal Louis d'Aragon »...*op. cit.*, p. 61. Cf. aussi MONTAIGNE M. (DE), « Des Cannibales », *Essais, Livre I*, 31...*op. cit.*, p. 392-410.

¹⁷¹⁵ *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Vesputi...op. cit.*, « Pierre Martyr d'Anghiera », p. 21.

toute entière pour lui faire prendre conscience, dans un contexte politique, religieux et idéologique troublé, de l'importance de mettre un terme à ses propres errements. Dans cette perspective, c'est bien un « nouveau » sauvage qui triomphe dans la littérature viatique avec, en filigrane, la recherche d'un nouveau langage pour le dire et le donner à lire. Ainsi semblent s'ancrer peu à peu dans l'imaginaire ces « nouvelles » visions du sauvage rapportées en Europe. Dès lors, s'impose la nécessité de représenter autrement cet autre sauvage et de donner de nouvelles formes à ces nouvelles visions.

En guise de conclusion : vers de nouveaux modes de figuration du sauvage après les Grandes Découvertes ?

L'essor qu'a connu la littérature viatique tout au long du XVI^e siècle a montré que la Renaissance, nourrie de la découverte de tout un nouveau sauvage, a cherché de nouvelles formes – parfois hybrides – pour dire ce sauvage inconnu qui exaltait les savants de part et d'autre de l'océan, qu'ils soient explorateurs ou chercheurs de bibliothèques. Mais dans cette dynamique d'émulation, particulièrement stimulante pour l'enquêteur moderne, il faut aussi prendre en compte le fait que le sauvage américain ne s'est pas imposé d'emblée dans l'esprit des européens ; même s'ils furent les premiers à recevoir la matière de ce nouveau sauvage les savants eux-mêmes ont dû « digérer » ces découvertes avant d'en nourrir vraiment les écrits et d'en laisser une trace féconde dans l'imaginaire collectif. En effet, la plupart des hommes de la Renaissance n'ont jamais vu les animaux du Nouveau Monde, les quelques rares spécimens ramenés d'Amérique n'ayant été rendus visibles qu'à un cercle très restreint de témoins choisis. Il a donc fallu près d'un siècle pour que le savoir sur ces animaux ait enfin raison de la distance géographique, laquelle a logiquement retardé son implantation dans la sphère littéraire.

L'exemple des livres de zoologie le prouve d'ailleurs sans peine puisque la plupart des grandes encyclopédies sur les animaux imprimées au XVI^e siècle ne mentionnent pas la faune américaine, à commencer par l'œuvre monumentale de Conrad Gesner¹⁷¹⁶. Dans ce qui reste la plus grande somme sur les animaux parue à la Renaissance, signée de celui que l'on considère comme un éminent représentant de « la science humaniste sur les mammifères¹⁷¹⁷ », il n'est aucunement fait mention des animaux du Nouveau Monde. De même, Michel e rr et

¹⁷¹⁶ GESNER Conrad, *Historia animalium liber primus. De quadrupedibus viviparis*, Zurich, 1551, éd. en ligne sur http://gdz.sub.uni-goettingen.de/index.php?id=img&no_cache=1&IDDOC=279038.

¹⁷¹⁷ NAÏS H., *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance...op. cit.*, p. 76.

Edward Wotton¹⁷¹⁸ ne disent rien à ce sujet, se contentant de reprendre dans leurs œuvres un savoir hérité sur les animaux, quoiqu'enrichi par une démarche d'observation plus précise et une distance critique notable. Mais il faut attendre le début du XVII^e siècle pour voir s'imposer les animaux du Nouveau Monde dans les livres de zoologie, avec en tête les œuvres de Charles de l'Écluse et de Jean-Eugène Nierenberg, parues successivement en 1605 et 1635¹⁷¹⁹.

La mise en dialogue de ces deux genres littéraires accueillants¹⁷²⁰ que sont la littérature viatique et la littérature encyclopédique, deux formes qui se complètent voire se rejoignent autour de leur ambition commune de totalisation des savoirs et d'inventorier le monde¹⁷²¹, permet ainsi de comprendre que l'émergence d'un nouveau sauvage dans la littérature viatique à la Renaissance n'a pas immédiatement entraîné son acceptation dans la sphère littéraire et dans les mentalités de l'époque. En effet, si la littérature viatique s'impose au XVI^e siècle comme le réceptacle privilégié de savoirs nouveaux sur le sauvage¹⁷²², la prudence des savants à l'égard de sources nouvelles et d'un savoir encore incertain n'est-elle pas justement ce qui fait le propre de la recherche humaniste ?

L'exemple de Pierre Martyr d'Anghiera, compilateur émérite qui écrivit sur les Amériques sans jamais y avoir posé le pied, est à ce titre assez probant. En effet, si ce courtisan lettré a collecté avec patience et minutie les récits des découvreurs, en particulier ceux de son ami Christophe Colomb, son intérêt pour le monde sauvage reste limité et prudent en comparaison avec Jean de Léry qui a passé, pour sa part, un an aux côtés des Indiens. De fait, Pierre Martyr d'Anghiera n'a vu de ses propres yeux que très peu d'animaux américains, tels l'opossum ou quelques perroquets ramenés sur le vieux continent par les explorateurs. Sa démarche littéraire vise donc à privilégier la description des animaux vus vivants ou empaillés, tout en maniant avec précaution les sources écrites qu'il utilise en soutien de son

¹⁷¹⁸ WOTTON E., *De differentiis animalium*, Paris, M. Vascosan, 1552.

¹⁷¹⁹ CAROLUS CLAUDIUS, *Exoticorum libri decem: quibus animalium, plantarum, aromatum, aliorumque peregrin. fructuum historiae describuntur*, Leiden, Raphelengius, 1605 (accessible en ligne à l'adresse http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de:8080/docportal/receive/DocPortal_document_00040166) ; Nierenberg J.-E., *Historia naturae maxime peregrinae*, livre XVI, Anvers, Plantin, 1635.

¹⁷²⁰ Tous deux étant d'ailleurs hantés par la question de leur propre littérarité.

¹⁷²¹ Si « le voyage sert de prétexte à l'encyclopédie » (cf. LESTRINGANT F., *Jean de Léry ou l'invention du sauvage...op. cit.*, p. 13), la dimension totalisante du livre de voyage dans lequel « le discours de l'expérience singulière aspire ainsi à se couler dans le discours encyclopédique », ne trouve-t-elle pas sa réciproque dans cette recherche de l'exotisme propre à la littérature encyclopédique du XVI^e siècle ? Cf. GOMEZ-GERAUD M.-C., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France...op. cit.*, p. 27.

¹⁷²² À ce sujet, cf. NAÏS H., *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance...op. cit.*, p. 61.

discours sur le sauvage¹⁷²³. Ce qui fait de lui un « humaniste » au sens plein, c'est donc aussi et surtout la prudence qu'il manifeste à l'idée de manier un matériau culturel sur lequel il a peu de prises et peu de certitudes. Séduit par l'efflorescence de toute une nouvelle faune sauvage importée d'Amérique, il ne manque jamais de s'en référer aux autorités antiques telles que Pline pour asseoir l'intérêt littéraire des données zoologiques qui lui parviennent, tout en s'efforçant de confirmer ces données par des observations, dans la mesure du possible.

Partagée entre l'enthousiasme à l'égard de la nouveauté et la volonté de se raccrocher à toute une part de savoirs hérités, cette attitude est par ailleurs caractéristique du rapport au sauvage à la Renaissance, période elle-même mouvante et mouvementée, tendue vers la nouveauté et son nouveau sauvage, tout autant qu'elle se trouve encore retenue par des héritages culturels plus ou moins assumés¹⁷²⁴.

De ce premier tour d'horizon destiné à cerner les réceptions du sauvage médiéval à la Renaissance, les réactions littéraires qu'il a pu susciter voire ses recreations, reste l'idée que cette époque est partagée entre les élans qui l'ont portée vers un esprit nouveau et le poids du passé culturel. Dans cet imaginaire pétri moins de contradictions que de continuités, le sauvage médiéval et le loup occupent encore une place importante, mais ils évoluent de façon paradoxale. La matière héritée de l'imaginaire médiéval subsiste certes au XVI^e siècle dans les lettres des savants et dans les premiers imprimés, mais précisément du fait qu'elle se *matérialise* : devenue plastique et malléable, elle s'en trouve remodelée, à l'image d'une sculpture de sel vouée à subir les affres du temps. À ce titre, le loup devient un animal de plus en plus statuaire qui, loin d'échapper à la saisie, se fige au contraire dans des postures éculées, jusqu'à se trouver menacé par l'érosion mentale. Victimes de préjugés médiévalisants et d'une volonté de se défaire d'un héritage culturel et historique devenu trop lourd à porter, les figures lupines sombrent peu à peu dans une forme de « pseudo-popularisation » travaillée par les écrivains soucieux de mettre en texte une forme d'oralité, comme un rappel nostalgique ou ironique de la communication médiévale.

Dans les genres littéraires qui ont fait la fortune de cet « esprit nouveau » typique de la Renaissance, le loup se tient par contre plus ou moins à l'écart. Pour autant, il ne disparaît pas ; mais ses représentations n'évoluent guère. Le loup reste immobile, fixé dans des

¹⁷²³ En raison de leur qualité généralement médiocre. À ce sujet, cf. l'article éclairant de Brigitte GAUVIN, « Place, traitement et fonctions des animaux sauvages du Nouveau Monde dans les trois premières *Décades* de Pierre Martyr d'Anghiera », dans *L'animal sauvage à la Renaissance...op. cit.*, p. 322 (art. p. 321-344).

¹⁷²⁴ C'est d'ailleurs ce mouvement que notre réflexion a tenté d'épouser ici, animée par le souci de comprendre, dans un premier temps, ce qui a changé, de la fin du Moyen Âge à la Renaissance, dans la façon d'appréhender, de représenter et de penser le sauvage.

postures anciennes, figé dans ce passé médiéval au goût d'obsolescence. Certes, le sauvage médiéval perdure dans l'imaginaire renaissant, mais il prend d'autres formes : popularisé, folklorisé, il sert aussi de point de comparaison pour dire ce « nouveau » sauvage rencontré aux Amériques. En effet, la faune sauvage fascine les auteurs à la Renaissance, et la découverte d'un nouveau monde sauvage aux Amériques remotive et renouvelle le discours des auteurs sur l'animalité. Mais cette transformation étant aussi lente et progressive que l'érosion des figures médiévales, les découvertes scientifiques et la production livresque qui en découle n'évoluent pas au même rythme. De fait, l'archaïsation des figures lupines ne se justifie pas vraiment par la découverte d'un nouveau sauvage aux Amériques ; ces deux mouvements paraissent certes conjoints, mais le décalage entre la découverte de la faune américaine et son acceptation par la conscience collective nous invite à nuancer l'idée selon laquelle les deux phénomènes seraient strictement reliés par une relation de cause-conséquence.

Finalement, l'imprimerie n'a donc pas évacué la matière du sauvage médiéval, mais lui a offert de nouveaux cadres d'existence en marge – ou presque – de l'esprit nouveau qui caractérise la Renaissance. Si les figures lupines ont eu tendance à se fossiliser dans la littérature de cette époque, le sauvage médiéval a été perçu sous un œil nouveau, notamment en contrepoint d'un « nouveau » sauvage, peu à peu mis en texte au XVI^e siècle. Dans cette perspective, l'on a pu voir apparaître, dans les textes, la nécessité de trouver de nouveaux mots, un nouveau langage, de nouveaux outils de représentation pour dire ce sauvage et lui donner forme nouvelle. De fait, est-ce une nouvelle écriture des visions du sauvage, voire, une nouvelle poésie du sauvage, qui se fait jour dans la jeune littérature imprimée ?

II. Une nouvelle écriture du loup, de nouvelles visions du sauvage à la Renaissance

Langue civilisée, langue sauvage ? Quels mots et quelles images pour dire le sauvage autrement ?

Les conclusions du chapitre précédent ont permis de mettre au jour le désir de faire éclore ou de voir se développer, au XVI^e siècle, une nouvelle langue à même de dire de nouveaux rapports au sauvage. En effet, la mise en présence de nouveaux peuples sauvages, dans le sillage des Grandes Découvertes, a profondément renouvelé les réflexions sur le caractère sauvage de ces hommes du Nouveau Monde. De fait, si les figures de l'homme sauvage se caractérisaient pour la plupart par leur aphasie ou leur rapport problématique au langage humain au Moyen Âge, ces « nouveaux » sauvages rencontrés sur le sol américain parlent une langue intelligible et traduisible, quoique semblable à nulle autre et jusqu'à lors inconnue de la tradition livresque.

À un moment où les anciennes visions du sauvage, dominées par le loup pendant la période médiévale, manifestent les limites de leur pouvoir de représentation, apparaît ainsi la nécessité de repenser le rapport au sauvage. Tandis que l'on voit se multiplier de nouvelles possibilités de communiquer avec lui ou de le voir s'exprimer, s'impose peu à peu, la nécessité implicite de « réinventer » la langue pour décrire ces phénomènes agencés en représentations. Dans le même temps, chez les savants de la Renaissance se manifeste le désir à peine voilé de comprendre et de communiquer avec ce nouveau sauvage aux différentes facettes.

Ce phénomène s'inscrit d'ailleurs dans le cadre d'une période où, sous l'impulsion des possibles offerts par l'imprimerie et du développement, d'un sentiment d'unité nationale. En France, s'enclenche en particulier une véritable réflexion sur la langue et les rapports entre les langues¹⁷²⁵. Il n'est d'ailleurs guère anodin de constater que

la même décade qui vit promulguer l'ordonnance de Villers-Côterets [...] vit paraître aussi les premières grammaires et le premier dictionnaire de la langue¹⁷²⁶.

Au niveau national, l'on assiste en effet à la prise du pouvoir du français en France¹⁷²⁷ à partir du second quart du XVI^e siècle, la promotion d'une conscience linguistique partagée,

¹⁷²⁵ BRANDON E. E., *Robert Estienne et le Dictionnaire français au XVI^e siècle*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1904, p. 1 : « À partir de cette époque on n'a pas cessé d'étudier la langue, sa syntaxe et son lexique ».

¹⁷²⁶ *Ibid.*, p. 1.

comme gage d'appartenance à une nation commune, ayant généré tout un travail de normalisation de cette langue « commune ». Associée à tout un processus d'enrichissement et de valorisation de la langue française¹⁷²⁸, des grammaires du français et toute une cohorte de lexiques variés ont commencé à se développer.

Pareille dynamique n'est d'ailleurs pas déconnectée de ce qui se passe, au même moment, sur le plan international. En effet, l'on découvre à la même époque une multitude de nouveaux idiomes, ce qui stimule l'intérêt des savants et leur admiration pour la diversité des langues. Le champ des possibles s'étend et avec lui les champs du sauvage, dans un contexte général qui reste celui d'un rapport étroit et fécond au langage. Du point de vue strictement linguistique, s'ouvre ainsi la grande période des premiers dictionnaires, des querelles sur l'orthographe et de la grammatisation des langues vernaculaires. Mais sur un plan herméneutique, le XVI^e siècle a surtout eu « le culte du mot¹⁷²⁹ » et des symboles incarnés dans les mots. Éritier de l'adamisme et des *Etymologies* d'Isidore de Séville, le siècle est en effet hanté par le désordre babélien et les fantasmes qui lui sont liés, de la nostalgie du temps d'avant la séparation des langues au sentiment de la *felix culpa* généré par cette variété linguistique. Comme le rappelle Claude-Gilbert Dubois,

le miracle de la rédemption dans le domaine linguistique, c'est la possibilité pour les consciences de communiquer malgré la diversité des langues¹⁷³⁰.

Plus encore, le miracle dernier serait peut-être de pouvoir communiquer avec les instances inaccessibles de l'incommunicable, c'est-à-dire le divin...ou le sauvage.

A. La recherche d'un nouveau langage pour dire autrement les visions du sauvage

Cette double perspective nous incite dans un premier temps à prolonger une réflexion amorcée en faisant dialoguer l'imaginaire du sauvage et ses systèmes de représentation des deux côtés de l'Atlantique. Comme une invitation, ce dialogue semble en effet pouvoir

¹⁷²⁷ Toujours selon Colette DEMAIZIERE, dès la seconde moitié du siècle, « les qualités de la langue française commune [...] sont en passe d'être tout à fait reconnues en France et hors de France » (cf. *ibid.*, p. 40).

¹⁷²⁸ « L'expansion du français provoque inéluctablement l'émergence de sa grammaire ». Cf. Demaizière C., « L'expansion du français en France et l'émergence d'une grammaire française au XVI^e siècle », dans *La langue française au XVI^e siècle : usage, enseignement et approches descriptives*, dir. P. Swiggers et W. Van Hoecke, Louvain, Leuven university press, 1989, p. 41 (art. P. 32-47).

¹⁷²⁹ DUBOIS C.-G., *Mythe et langage au XVI^e siècle*, Paris, Eurédit, 2010, p. 84. Cf. aussi *ibid.*, p. 28 : pour nombre de penseurs à la Renaissance, « le mot est la clé magique qui ouvre tous les cabinets secrets de l'univers ».

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 27.

éclairer la façon dont les différents aspects du « nouveau » sauvage des Amériques ont pénétré les consciences linguistiques européennes, et comment le sauvage a lui-même trouvé de nouveaux moyens de représentation à la Renaissance, À une époque où émergent en Europe les premiers dictionnaires, se développe en effet toute une tradition de « lexiques » à l'usage des voyageurs, destinés à faciliter les contacts entre les explorateurs européens et les peuples « sauvages » des Amériques. Ces deux voies méritant d'être explorées en regard, nous tenterons de prendre la mesure des présences du sauvage dans les uns comme dans les autres. Après avoir relu quelques lexiques destinés à donner une image des « langues sauvages » découvertes aux Amériques, nous étudierons de plus près l'expansion des dictionnaires de langue française sur le vieux continent.

1. Dire le sauvage avec les mots du sauvage : la question des langues sauvages aux Amériques

Cette réflexion s'inscrit dans la lignée des propos suscités par la lecture de quelques récits viatiques tout autant que dans la perspective d'une interrogation sur les rapports entre la langue comme outil de communication et le concept même de sauvage. À ce titre, nous nous pencherons sur deux phénomènes langagiers découverts aux Amériques, deux types de langages « sauvages » dont l'un convoque la seule humanité tandis que l'autre interroge plus précisément la porosité des frontières entre langage humain et langage animal. En effet, au moment où les explorateurs européens découvraient de nouveaux peuples en Amérique du Sud, dont ils essayèrent de comprendre et de traduire les langues, ils ont aussi rencontré des « oiseaux parlants », parmi la faune sauvage grouillante d'exotisme qui les entouraient ; des animaux sauvages capables, en somme, de reproduire les sons du langage humain.

a) Les animaux parlants

Dans son *Histoire d'un voyage en la terre du Brésil*, Jean de Léry témoigne avec étonnement de la capacité des oiseaux Ajourous à manier la langue des hommes : selon lui, « quand ils sont apprins, ce sont ceux qui parlent le mieux¹⁷³¹ ». Précisément, il s'agit là d'un « apprentissage », c'est-à-dire de l'un des rares cas de domestication d'un animal chez les Indiens Tupies. Jean de Léry a donc bien conscience de se trouver face à des espèces sauvages naturellement capables de parler à la manière des hommes, ce qui ne l'empêche guère de

¹⁷³¹ JEAN DE LÉRY., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil...op. cit.*, chapitre XI p. 281.

s'émerveiller des capacités langagières caractéristiques de certaines espèces de perroquets à même de parler sans distinction le français, langue « civilisée », que la langue des sauvages :

Mais c'estoit bien encor plus grand merveille d'un Perroquet de ceste espece, lequel une femme sauvage avoit apprins en un village a deux lieues de nostre isle : car comme si cest oiseau eust eu entendement pour comprendre et distinguer ce que celle qui l'avoit nourri luy disoit : [...] incontinent qu'elle avait parlé à ces oyseau, non seulement il se prenoit à sauteler sur la perche ou il estoit, mais aussi à causer, siffler et à contrefaire les sauvages quand ils vont en guerre, d'une façon incroyable ».

[Jean DE LERY., *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, XI p. 281.]

Ainsi voit-on transparaître chez Léry l'espoir, latent dans l'usage du subjonctif et le recours à la tournure hypothétique (« comme si cest oiseau eust eu entendement ») que peut-être, un oiseau eût pu avoir « entendement », c'est-à-dire la capacité à comprendre et à faire un usage raisonné du langage humain. En effet, dans ce récit viatique comme dans les contes, le folklore et les mythologies, le fantasme d'une communication entre les hommes et les animaux a de toute éternité hanté l'imaginaire, fonctionnant ainsi, à l'instar du motif de la réconciliation entre le loup et sa proie, comme l'indice rêvé d'une harmonie universelle. Dans l'esprit judéo-chrétien en particulier, cette image idéale participe de la conception adamiste du monde ou plutôt d'un « rêve » adamiste¹⁷³² en vertu duquel Adam, en nommant les animaux, leur aurait donné réalité ; et ce tout en consacrant le lien unissant l'homme à l'animal, par le truchement des mots et du langage¹⁷³³.

À une époque habitée par le mythe babélien d'une vanité punie par la dispersion des langues, derrière le fantasme du langage animal point l'idée que le monde animal aurait pour sa part « échappé à la punition de Babel¹⁷³⁴ ». Dans le même chapitre, Jean de Léry fait d'ailleurs mention d'un perroquet qui, selon ses dires,

proferoit si bien tant le sauvage que le François, qu'en ne le voyant pas, vous n'eussiez sceu discerner sa voix de celle d'un homme.

[Jean DE LERY., *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil...op. cit.*, chapitre XI p. 281.]

¹⁷³² DUBOIS C.-G., *Mythe et langage au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 60. « La communication de l'homme et de l'animal est un des éléments les plus archaïques et les plus constants du rêve adamiste. Tous les siècles d'or, tous les paradis terrestres comportent cette idée fabuleuse d'une entente entre l'homme et les animaux ».

¹⁷³³ Un concept sur lequel ne nous reviendrons pas outre mesure, étant donné que nous l'avons déjà abordé au sujet de la tradition médiévale des Bestiaires. Rappelons toutefois que cette communication « rêvée » entre l'homme et l'animal se trouve aussi à la source du péché originel : en effet, c'est par les charmes du langage que, dans la *Genèse*, le serpent parvient à séduire Eve et à la convaincre de manger le fruit défendu (*Genèse*, III, 1-5).

¹⁷³⁴ DUBOIS C.-G., *Mythe et langage au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 62.

Le fait de pouvoir passer librement d'une langue à l'autre¹⁷³⁵, n'est-il pas le gage que ces animaux-parlants seraient les témoins ou les « fossiles¹⁷³⁶ » du temps d'avant la dispersion babélique¹⁷³⁷ ? De fait, le dialogue rendu plus ou moins possible avec ces animaux, s'il nous éloigne pour un temps des figures lupines, nous rapproche de probables réponses à la question des rapports unissant la langue et les représentations du sauvage à la Renaissance. Si l'on a souvent constaté combien le loup était emblématique de ce rapport problématique au langage dans les consciences médiévales, c'est ici l'oiseau-parlant qui renouvelle la perception de cette relation de la langue au sauvage et du sauvage à la langue. En outre, nous savons désormais qu'au Nouveau Monde, il faut se déshabituer quelque peu de suivre la piste du loup afin de mieux revenir, toujours, sur les traces du sauvage.

De ce rapide détour par la gent ailée, nous concluons donc que le fantasme d'une résistance des animaux sauvages au mythe babélien est certes séduisant, d'autant qu'il corrobore la notion d'archaïsme profond et de primitivité, ou primordialité, attachée au sauvage. Mais si ces perroquets dont on a voulu croire qu'ils comprenaient – un peu – ce qu'ils disaient, passent librement du français à la langue Tupie, ils ont bien dû parler aussi la langue des peuples sauvages qui les ont « domestiqués » de façon à leur faire parler une langue forcément « sauvage ». De quoi, une fois encore, réfléchir aux mille nuances possibles de ces jeux d'oppositions et à la porosité des frontières séparant les concepts qui nous occupent. De quoi, surtout, nourrir une réflexion plus précise sur la nature de ces langues « sauvages » : des animaux sauvages parlant un langage humain au langage humain parlant des animaux sauvages, il n'y a qu'un pas qu'il nous appartient donc de franchir pour continuer l'enquête.

b) La découverte de langues nouvelles en terre sauvage

Plus encore que ces animaux parlants dont il y aurait mille choses à dire, la découverte de peuples prétendument sauvages, quoique capables de communiquer par le biais de langues aussi riches et complexes que celles dont les Européens étaient familiers à la Renaissance, reste la grande nouveauté pour les explorateurs des XV^e et XVI^e siècles. Ces langues « sauvages », qui ne se rapportent à rien de connu jusqu'à lors, et qu'aucun savant ancien n'eût pu mentionner dans ses ouvrages grammaticaux, fonctionnent ainsi, plus que toute autre

¹⁷³⁵ Qui plus est d'une langue « sauvage » au français, à cette langue en passe d'être reconnue en tant que grande langue littéraire européenne.

¹⁷³⁶ Terme emprunté à Claude-Gilbert DUBOIS dans *Mythe et langage au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 62.

¹⁷³⁷ Sans compter que ces animaux sont des oiseaux, particulièrement bien perçus par l'imaginaire judéo-chrétien.

curiosité découverte outre-Atlantique, comme l'expression manifeste de l'altérité absolue : « parmi les réalités inconnues [...] sur lesquelles l'exploration a levé le voile, l'altérité humaine, surtout, fut, sans doute, la plus essentielle¹⁷³⁸ », souligne à ce titre Michel Mollat dans un article intitulé « L'altérité, découverte des découvertes ».

En effet, ces langues comme symptôme d'une « altérité humaine » profondément nouvelle du point de vue européocentriste, ont sans nul doute suscité l'intérêt, l'émerveillement et l'interrogation des découvreurs. En témoignent les nombreux lexiques édités à la fin de leurs récits de voyages, sans compter que ces langues ont aussi inspiré l'édition de grammaires et autres vocabulaires, publiés parfois indépendamment des récits viatiques en gage de leur intérêt intrinsèque. En effet, parallèlement aux lexiques plus ou moins succincts livrés par Jacques Cartier, Jean de Léry ou Marc Lescarbot à la fin de leurs récits viatiques, l'on voit se développer des ouvrages plus spécialisés, tels que l'*Arte de la lengua tarasca*¹⁷³⁹ et le *Vocabulario en lengua de Mechuacan*¹⁷⁴⁰, publiés par le missionnaire franciscain Maturino Gilberti en 1558 et 1559, ou encore l'*Arte del idioma zapoteco*¹⁷⁴¹ de Juan de Cordova (1578).

Avant d'infuser plus généralement dans la sphère littéraire¹⁷⁴², ces lexiques polyglottes ont d'abord circulé dans la sphère des voyageurs ; en effet, ils avaient avant tout vocation à guider, à l'instar de nos « manuels de conversation », les premiers pas de ceux qui partaient explorer les terres sauvages des Amériques. Mais ces ouvrages manifestent également un changement de point de vue sur l'altérité, dans le sens où ces hommes inconnus parlant des langues inconnues ne se trouvent aucunement relégués au rang des *mirabilia*, comme c'eût pu être le cas au Moyen Âge. Si André Thévét parle de « singularitez » et non de prodiges de la France Antarctique, il apparaît en effet que le regard des découvreurs de la Renaissance n'est

¹⁷³⁸ MOLLAT M., « L'altérité, découverte des découvertes », dans *Voyager à la Renaissance*, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 30 juin-13 juillet 1983, dir. J. Céard et de J.-C. Margolin, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987, p. 306 (art. p. 305-318).

¹⁷³⁹ MATURINO GILBERTI, *Arte de la lengua tarasca ó de Michuacán*, éd. N. León, México, Tipographia de la Oficina impresora del timbre, 1898.

¹⁷⁴⁰ MATURINO GILBERTI, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, éd. J. Benedict Warren, reproduction en fac-similé de l'édition de 1559, Mexico : Fimax Publicistas Editores, 1989. Cf. aussi MATURINO GILBERTI, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, éd. A. Jacinto Zavala, C. Martínez, J. Benedict Warren, México, F. Teixidor, 1997.

¹⁷⁴¹ JUAN DE CORDOVA, *Arte del idioma zapoteco*, reproduction en fac-similé de l'édition de Morelia, Mexico, Éd. Toledo, 1987.

¹⁷⁴² Remarquons par exemple qu'il n'est pas question des langues indiennes dans le chapitre IX de *Pantagruel*, où se trouve pourtant mise en scène la diversité des langues. Cf. CAVE T., *Pré-histoires*, tome II, *Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 84.

pas tant celui du voyageur étonné que du savant fasciné, cherchant davantage à suivre les traces de l'autre qu'à en exhiber le caractère merveilleux¹⁷⁴³ :

À l'étonnement admiratif ou craintif, crédule ou sceptique, se substitue l'observation de l'originalité et de l'individualité spécifique, singulière dans le sens d'unique¹⁷⁴⁴.

Dans cette dynamique s'inscrit l'essor des vocabulaires polyglottes, destinés à recenser les connaissances réunies par les découvreurs sur cet objet autre qu'est la langue étrangère. Arrangé en deux colonnes, le texte de ces listes de mots « sauvages » manifeste par ailleurs le désir de voir se réaliser une forme de communication entre les découvreurs et les peuples américains. Le geste de traduction et l'arrangement de cette traduction sur la page imprimée serviraient ainsi, selon Marie-Luce Demonet, à « montrer que le contact est possible, qu'il a existé¹⁷⁴⁵ » ; et plus encore que ce contact ne s'est pas résumé aux violences de la colonisation. Œuvre de propagande, le lexique dément ou du moins conjure presque ces affrontements, pour faire de la langue un lieu d'échanges fantasmatique, ou du moins un *no mans's land* : « Le vocabulaire, terrain d'entente, omet les violences des deux camps¹⁷⁴⁶ ». Mais à une époque profondément marquée par le mythe babélien, cette réconciliation par les mots dans l'espace du texte marque aussi peut-être la volonté de réduire l'écart causé par la punition de Babel, de réunir les langues tout en gardant conscience de leur diversité.

Du point de vue du contenu, ces lexiques bilingues en langue sauvage sont en fait des listes de mots : ceux-ci sont le plus souvent présentés par ordre alphabétique, mais le sont parfois plutôt selon un arrangement thématique. Dans tous les cas, le texte de ces ouvrages se caractérise par son caractère discontinu¹⁷⁴⁷, à même de proposer un « découpage du sens et du monde, de part et d'autre de la ligne verticale qui sépare l'Europe des terres étrangères¹⁷⁴⁸ ». De fait, ces lexiques témoignent à leur façon d'une volonté de dire le monde tel qu'il a été découvert outre-Atlantique, sauvage et foisonnant. De fait, « les langues se décrivent donc comme les paysages et les mœurs¹⁷⁴⁹ ». Avec leurs propres mots, il s'agit ainsi de faire connaître le sauvage, l'inconnu, l'altérité qu'incarnaient ces peuples aux yeux des découvreurs. C'est probablement le sens de la retranscription minutieuse de nombre de mots

¹⁷⁴³ L'un n'empêchant pas l'autre, toutefois.

¹⁷⁴⁴ MOLLAT M., « L'altérité, découverte des découvertes », dans *Voyager à la Renaissance...op. cit.*, p. 306.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 498.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 498.

¹⁷⁴⁷ DEMONET M.-L., « Les mots sauvages : étude des listes utiles à ceux qui veulent naviguer », dans *ibid.*, p. 498 (art. p. 497-508).

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 498.

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 499.

« barbares », « illisibles, difficilement prononçables¹⁷⁵⁰ » et qui, naturellement, « ne se réfèrent à rien de connu¹⁷⁵¹ » ; des mots, en somme, aux accents du sauvage, impossibles ou presque à arranger en phrases construites, mais seuls capables de dire les nuances du sauvage rencontré aux Amériques.

C'est le cas par exemple dans le petit traité de grammaire qui figure à la fin de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* : Jean de Léry y brosse avant tout un « portrait du sauvage¹⁷⁵² », c'est-à-dire de ces hommes dont la langue étrange témoigne à la fois de leur humanité et de leur sauvagerie. Mais il y est aussi question des animaux qui, dans la continuité de la description des peuples, figurent en bonne place dans la plupart des lexiques. Réciproquement, les chapitres de l'*Histoire* relatifs aux animaux sauvages, dont on a déjà analysé la portée encyclopédique et l'allure de « livre-bêtes », fonctionnent eux-mêmes comme de petits lexiques.

Au contraire, Juan de Cordova ne produit aucunement un catalogue dans son *Arte del idioma zapoteco*, mais fait œuvre de grammairien : la langue zapotèque, idiome de l'une des plus anciennes civilisations pré-colombiennes, se trouve ainsi décortiquée, analysée, rationalisée, presque dépouillée de ses présumés accents sauvages. Mais dans la plupart des lexiques, ces derniers transparaissent dans tout leur éclat et la nature sauvage, ses forêts et ses animaux, y occupent une place de choix. Tout se passe donc comme si, dans une optique adamiste, ces listes de mots venaient dire, raconter, énumérer et traduire la diversité de la nature dans une quasi immédiateté.

De fait, si l'on ne retrouve pas de loup dans le lexique présenté par Jacques Cartier à la fin de son *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada*, les animaux sauvages, les éléments naturels et le vocabulaire de la chasse occupent bien les deux tiers du lexique ainsi constitué. À l'inverse, alors qu'il se veut le reflet langagier d'une région où aucun loup n'a jamais posé la patte, celui-ci figure bel et bien dans le *Vocabulario en lengua de Mechuacan* élaboré par Maturino Gilberti : le *lobo* est ainsi rapproché du terme *vngururi*, tandis que la louve est assimilée au vocable *hiuatsi*¹⁷⁵³. Mais si le lexique castillan-zapotèque fait mention de ces loups, comme souvenir d'un sauvage connu ou d'un sauvage de référence¹⁷⁵⁴, le terme de *vngururi* ne figure pas dans le lexique zapotèque-castillan. Dans l'œuvre de Maturino Gilberti, l'on remarque

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 499.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 499.

¹⁷⁵² CAVE T., *Pré-histoires*, tome II, *Langues étrangères et troubles économiques au XVIe siècle...op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁵³ MATURINO GILBERTI, *Vocabulario en lengua de Mechuacan...op. cit.*, éd. 1997, p. 479.

¹⁷⁵⁴ Et que l'on ne saurait visiblement évacuer d'un lexique proprement « sauvage ».

toutefois l'absence notoire d'un terme qui dirait précisément le « sauvage » ; mais dans une civilisation qui ne connaît pas, ou très peu, la domestication, comment penser le sauvage de façon conceptuelle ? Comment, de fait, le verbaliser par la nomination ? Seule la nature, au sens de nature sauvage, trouve un écho dans la langue de la civilisation zapotèque ; dans le lexique de Gilberti, la *natura naturaleza* se trouve ainsi rapprochée du mot *xas* et de l'expression *ys cuiripequa*¹⁷⁵⁵.

Si parfois, les mots manquent pour dire le concept de sauvage, tellement omniprésent aux Amériques qu'il en devient inconcevable, les récits viatiques et autres lexiques bilingues témoignent en même temps de la découverte d'animaux sauvages capables de reproduire le langage humain. La situation pose presque aux consciences du XVI^e siècle un problème touchant à la théologie du langage¹⁷⁵⁶ ; car si les oiseaux parlants semblent incarner l'écho lointain d'un temps d'avant la punition de Babel, les langues « sauvages » découvertes aux Amériques s'imposent dans leur caractère pré-chrétien voire extra-chrétien, en tout cas primordial, primitif, résolument « sauvage ». Ainsi la découverte des Amériques au XVI^e siècle nous renvoie-t-elle, de fait, à la découverte de nouvelles façons de dire le sauvage et de penser les rapports problématiques entre la langue, outil de communication, et le sauvage en tant que concept tenant a priori de l'incommunicable. La rencontre avec des langues prétendument sauvages et, plus précisément, la mise au point de lexiques destinés à dire le foisonnement de pays sauvages dans des listes de mots tout aussi foisonnantes, permet ainsi de penser que le langage est décidément loin d'être imperméable aux différentes facettes du sauvage. Et lorsque l'on songe qu'à l'époque où se développent ces lexiques bilingues, s'élaborent aussi en Europe les premiers dictionnaires de langue française, l'on ne saurait manquer d'étudier la façon dont, dans ces manuels innovants, le sauvage et le loup se trouvent nommés, dits et représentés.

2. Dire le sauvage avec les mots du sauvage : l'ordonnement des mots dans les premiers dictionnaires de langue française

Au terme de nos analyses, l'idée a point que dans leur diversité même, les langues illustreraient la variété de la nature. Mais si l'on en croit Claude-Gilbert Dubois, il semblerait que la matière même de la langue soit un reflet de cette variété, du fait qu'elle aussi est

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 511.

¹⁷⁵⁶ Pour plus de précisions à ce sujet, cf. DUBOIS C.-G., *Mythe et langage au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 21-84.

changeante, diverse et foisonnante¹⁷⁵⁷. De fait, si l'on a pu constater que les lexiques polyglottes constitués par les explorateurs avaient aussi vocation – au-delà de leurs fins pratiques – à embrasser le (Nouveau) monde et la nature en particulier, dans toute sa diversité, l'on serait tentés de remarquer d'emblée que celle-ci occupe une place de choix, aussi bien dans les *Vocabularios* que dans le *Dictionnaire des Epithètes* de Maurice de La Porte. Est-ce à dire que dans leur dimension totalisante voire encyclopédique, les premiers dictionnaires bilingues ou unilingues apparus au XVI^e siècle seraient les nouveaux « livres-mondes » de l'époque renaissante ?

a) *Du « livre-monde » au « livre-mots » : histoire des premiers dictionnaires*

Avant de conclure trop rapidement à cette idée, l'on ne saurait manquer de revenir sur l'historique de ces premiers dictionnaires unilingues, dont l'apparition nous enjoint à repenser notre définition même de l'encyclopédisme. En effet, dans la multitude de livres sur les mots et le savoir qui ont fleuri à la Renaissance, l'on doit distinguer d'emblée plusieurs niveaux de référence. Certes, parmi les différentes dénominations que l'on voit se développer au XVI^e siècle, la différence entre encyclopédie, dictionnaire, « trésor » ou lexique ne s'impose pas d'elle-même ; mais si le dictionnaire ou le lexique décrit avant tout des mots, l'encyclopédie décrit des objets « à l'aide de ces mots¹⁷⁵⁸ ». Autrement dit, si les dictionnaires s'intéressent à la langue en tant que telle, l'encyclopédie a vocation à dire le monde et tous les savoirs du monde par le truchement des mots¹⁷⁵⁹ ; pour l'encyclopédiste au contraire, les mots sont un moyen et non une fin.

Rappelons par ailleurs que si les premiers lexiques sumériens sont apparus vers 2600 avant Jésus-Christ¹⁷⁶⁰, le terme *dictionarius* connaît ses premières attestations dans la période médiévale. Il est attesté depuis 1226 en Angleterre, à une période où il désignait alors une « liste de mots latins¹⁷⁶¹ ». Le dictionnaire trouve en effet son origine dans le glossaire qui, à l'instar du lexique, a d'abord désigné un « répertoire de mots des langues anciennes¹⁷⁶² », avant de qualifier l'abrégé d'un dictionnaire. Dès le bas Moyen Âge, l'on commence à

¹⁷⁵⁷ Selon Claude-Gilbert DUBOIS dans *ibid.*, p. 123, la variété des langues serait une « manifestation des richesses de la nature ». Après quoi il ajoute que « La matière de la langue est aussi diverse que les bruits de la nature » (*cf. ibid.*, p. 123). La comparaison est osée, mais elle est féconde.

¹⁷⁵⁸ Au sujet de ce travail de définition-distinction, *cf.* VAN HOOF H., *Petite histoire des dictionnaires*, Louvain-la-Neuve, Publications linguistiques de Louvain, 1994, p. 10.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 10 : « Dictionnaires, lexiques et gloses ne s'intéressent qu'à la langue en tant que telle, l'encyclopédie embrasse l'ensemble du monde ».

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 10.

expérimenter de nouvelles formes proches du dictionnaire moderne, avant que la lexicographie ne se trouve encouragée par le développement de l'imprimerie, dans la seconde moitié du XV^e siècle¹⁷⁶³. En 1460 paraît ainsi le *Catholicon*, lexique latin considéré comme le meilleur du genre à l'époque jusqu'à ce que paraisse, quelques vingt ans plus tard, le dictionnaire latin de Nicolas Perotti, intitulé *Cornucopiae sive linguae latinae commentarii*, avant l'édition du *Dictionarium* de Calepinus, qui a fait date dans l'histoire du genre. Puis, il faut ajouter que le *Calepino*, premier dictionnaire latin-italien, consiste en une « véritable mise en correspondance des mots des langues vivantes de l'Europe¹⁷⁶⁴ ». De fait, c'est bien à la Renaissance que le genre a connu un essor remarquable. Le *Dictionnaire françois-latin*¹⁷⁶⁵ de Robert Estienne édité, pour la première fois en 1539¹⁷⁶⁶, est ainsi considéré comme le premier dictionnaire de langue française ou, plus justement, « le commencement du dictionnaire français¹⁷⁶⁷ », dans la mesure où la part encore importante du latin n'en fait pas un dictionnaire français *stricto sensu*. En effet, le *Dictionnaire françois-latin* a d'abord été conçu en complément d'un *Dictionarium latino-gallicum* paru en 1538, avant que son pendant ne donne lieu à une première édition puis à une seconde en 1549, laquelle fut d'ailleurs la dernière donnée par l'auteur lui-même. La mort de celui-ci n'a toutefois guère empêché le *Dictionnaire françois-latin* de continuer à s'enrichir ; ainsi l'édition de 1564, que l'on doit à Jean Thierry, fut-elle réimprimée en 1572, avant qu'une nouvelle version ne vît le jour en 1573 sous l'impulsion de Jean Nicot.

C'est ce dernier qui a livré, en effet, l'édition la plus volumineuse du dictionnaire de Robert Estienne : en 1606, le *Thresor de la langue francoyse*¹⁷⁶⁸ se présente comme une édition augmentée du *Dictionnaire françois-latin*¹⁷⁶⁹. Mais celle-ci se trouve alors enrichie d'orientations nouvelles, telles que la recherche étymologique et le travail d'interprétation en français, qui confèrent à cet ouvrage une identité propre : dans le *Thresor*, se font jour de nombreuses citations en français, apparaissent de nouveaux sens aux mots déjà listés par Robert Estienne, ainsi qu'un jeu de comparaisons entre le français et les autres langues

¹⁷⁶³ BRANDON E. E., *Robert Estienne et le Dictionnaire français au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁶⁴ PRUVOST J., *Les dictionnaires français : outils d'une langue et d'une culture*, Paris, Ophrys, 2006, p. 24.

¹⁷⁶⁵ ESTIENNE R., *Dictionnaire françois latin contenant les motz et manières de parler françois, tournez en latin*, Paris, R. Estienne, 1539.

¹⁷⁶⁶ Même si le premier imprimé porte quant à lui la date de 1540 (*cf. ibid.*, p. 65).

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁶⁸ NICOT J., *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne : auquel sont les mots propres de marine, vénerie et faulconnerie avec une Grammaire francoyse et latine et le recueil des vieux proverbes de la France, ramassez par A. de Ranconnet*, revu et augmenté par J. Nicot, Paris, D. Douceur, 1606.

¹⁷⁶⁹ C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons choisi d'intégrer ce dictionnaire « tardif » à notre corpus : en effet, il s'impose comme le prolongement voire l'achèvement du travail entrepris par Robert Estienne dans la première moitié du XVI^e siècle.

romanes. Affranchi du latin, l'ouvrage s'en réfère désormais à des autorités romanes et françaises en particulier¹⁷⁷⁰. Au sein de ce travail de libération progressive de la langue française et d'épanouissement foisonnant, il pourrait donc s'avérer éclairant d'essayer de dégager la part du loup et du sauvage dans ces témoins directs de l'évolution de la langue et de son imaginaire que sont les dictionnaires.

b) *Les mots du loup et du sauvage : du Dictionnaire françois-latin de Robert Estienne au Thresor de Nicot*

Comme on l'a vu, l'idée d'un dictionnaire de langue française a bel et bien commencé à émerger avec l'œuvre de Robert Estienne, dont la première édition du *Dictionnaire françois-latin* consiste en un ouvrage de cinq cent vingt-sept pages contenant des mots qui, suivant un agencement en deux colonnes, sont groupés par familles et par ordre alphabétique. Cet agencement par ordre alphabétique manifeste d'ailleurs la volonté d'ordonner cette matière foisonnante constituée par la diversité des vocables, à une période où la création lexicale en français est à son apogée. Mais un tel classement ne va pas sans quelques irrégularités, d'autant plus que celui-ci exhibe peut-être davantage ce foisonnement qu'il ne l'ordonne vraiment. Plus encore, cette profusion affichée se manifeste également au sein même des notices, dans lesquelles chaque mot se trouve traduit en latin et suivi d'un certain nombre de locutions, à leur tour traduites en latin¹⁷⁷¹.

Il serait certes séduisant de penser que pareil foisonnement pût signifier la langue ait cet accent sauvage, auquel le classement ne saurait ôter le caractère irréductible ; mais songeons plutôt que les dictionnaires sont avant tout des reflets de la langue et de l'imaginaire de la langue en particulier. Entre autres choses, l'on remarquera donc que la nature y occupe une place de choix et que dès sa première édition, le *Dictionnaire françois-latin* a fait la part belle aux termes du sauvage. Ainsi, le paradigme de l'adjectif lui-même¹⁷⁷² est étonnamment signifiant, lui qui se trouve directement rapporté à l'univers de la forêt, de par son étymon supposé (« sylvester¹⁷⁷³ »). En outre, le lexique du sauvage s'impose dans toute sa richesse et sa diversité au sein de la notice : de la « gent sauvage », glosée par le terme latin « devia » comme pour insister sur le sème de la marginalité, l'on passe ainsi à l'« herbe sauvage », rappelant le caractère profondément naturel du sauvage. Après quoi, Robert Estienne relève la

¹⁷⁷⁰ À ce sujet, cf. BRANDON E. E., *Robert Estienne et le Dictionnaire français au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 87-89.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 67. Dans l'édition de 1549, ce foisonnement se confirme d'ailleurs : le *Dictionnaire* passe alors de neuf mille à treize mille occurrences, et les notices gonflent sous l'influence des recherches étymologiques et du désir d'enrichir le corpus des exemples.

¹⁷⁷² ESTIENNE R., *Dictionnaire françois latin...op. cit.*, notice p. 445-446.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 445.

possibilité, admise en langue, de « devenir sauvage » (« degenerare »), avant de reprendre le paradigme hérité de l'ancien français, comprenant les termes de « sauvages », de « sauvagete » et de « sauvagine¹⁷⁷⁴ », tous à même de qualifier des bêtes, des plantes ou des êtres sauvages.

Quant à la gent lupine, elle occupe elle aussi une place de choix dans l'œuvre du lexicographe ; peut-être est-ce là d'ailleurs le signe que, si l'érosion guette à l'époque les visions médiévales du sauvage, le loup résiste absolument dans cette langue française en pleine efflorescence lexicale¹⁷⁷⁵. Ainsi l'œuvre de Robert Estienne se présente-t-elle, entre autres, comme « la première liste de mots français portant sur les loups, suivis de leur traduction en latin¹⁷⁷⁶ ». Dans le *Dictionnaire françois-latin*, le terme « loup¹⁷⁷⁷ » est immédiatement suivi de sa traduction latine « lupus », avant que la notice ne signale l'expression, alors très usitée, « tenir le loup par les oreilles ». S'en suit l'équivalent latin (« auribus lupum tenere »), mais l'expression n'est aucunement glosée, signe du fait qu'elle était probablement si usitée à l'époque que l'auteur n'a pas jugé opportun de l'expliquer¹⁷⁷⁸. Jean Pruvost en a cependant livré une glose à l'attention du lecteur moderne :

Aux XVI^e et XVII^e siècles, on constatait que quelqu'un tenait le loup par les oreilles lorsqu'il se trouvait dans une situation très délicate, sans savoir comment la surmonter. En fait, tenir le loup par les deux oreilles, c'est la certitude qu'en lâchant l'une d'entre elles, le loup fera volte-face et vous dévorera sur le champ¹⁷⁷⁹.

L'expression s'est ensuite perdue, soit parce que les contacts entre hommes et loups se sont raréfiés, ce qui semble peu probable avant le XIX^e siècle ; soit peut-être parce que ce sont les savants habilités à fixer les normes de la langue ont pour leur part perdu le contact ou du moins, un peu de la représentation de ce contact avec les animaux sauvages. Au-delà de cette question insoluble, laquelle a du moins le mérite de pouvoir être posée, l'on remarquera de façon plus objective que la notice du loup fait également honneur à de nombreuses facettes connues de l'animal sauvage : Robert Estienne rappelle ainsi que le loup est aussi « une sorte de poisson qui se nomme ung loup, aucung l'appellent ung merlu ». Dans la notice, l'on retrouve ainsi les termes de « louve » (« lupa ») ainsi que l'adjectif « lupinus » qualifiant ce qui tient du loup, ce qui appartient au loup. Plus encore, l'on retrouve les figures lupines du

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 446.

¹⁷⁷⁵ PRUVOST J., *Le loup*, Paris, H. Champion, 2010, p. 14 : « En offrant déjà une belle place aux loups [...], Robest Estienne signalait indirectement combien l'animal occupait fortement les esprits ».

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁷⁷ ESTIENNE R., *Dictionnaire françois latin...op. cit.*, p. 286.

¹⁷⁷⁸ PRUVOST J., *Le loup...op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

loup-garou et du loup-cervier dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne, et ce dès l'édition de 1539. Mais les deux termes dont on sait qu'ils ont donné lieu à des définitions changeantes, dues notamment à des étymologies erronées, ne se trouvent pas glosés avant que Nicot n'apporte ses propres additions au travail de Robert Estienne.

En effet, si l'édition de 1549 fournie par ce dernier contient un certain nombre d'additions, voyant s'allonger la liste des mots du loup grâce aux termes de « louveteau » et de « louvetier », c'est bien Jean Nicot qui, dans son *Thresor*, a le plus enrichi la notice relative au loup. Outre les ajouts des termes « louvière », caractérisant la tanière du loup, et de l'adverbe « louvichement¹⁷⁸⁰ », les noms du loup-cervier et du loup-garou s'y trouvent glosés de façon fort intéressante. Avec Nicot, le loup-cervier n'est alors plus identifié comme un loup se nourrissant de cerfs, mais l'auteur qualifie le lynx ce « chat sauvage grand comme leopard¹⁷⁸¹ ». Au sujet du loup-garou, Nicot reprend la définition de Gaston Phébus dans son *Livre de chasse*¹⁷⁸², à laquelle il mêle la légende du regard hypnotique du loup :

Phebus au chapitre 10. parlant du loup, Il y a aucuns (dit-il) qui mangent les enfans, et aucunesfois les hommes, et ne mangent nulle autre chair depuis qu'ils sont encharnez aux hommes, ainçois se laissent mourir, et ceux on appelle loups garous, car on s'en doit garder, et sont si cauteleux que quand ils assaillent un homme, ils le tiennent s'ils peuvent avant qu'il les voye, et s'il les voit premierement, ils l'assaillent si subtilement que à peine eschappe qu'ils ne le prennent et tuent, car ils se sçavent tres-bien garder des armes que l'homme porte, etc. Par le propos de Phebus, ce mot garous est syncopé de ces deux entiers, gardez vous, ou bien plustost de ces deux garez vous, de ce verbe Garer, qui signifie destourner, oster de devant (duquel l'imperatif gare, et le verbe composé esgarer sans plus sont en usage) comme si on disoit, Garez vous, c'est à dire Destournez vous, Ostez vous de là, voicy le loup qui sault aux hommes.

[Jean NICOT, *Thresor de la langue francoyse*, p. 281.]

Le loup-garou serait ainsi ce loup anthropophage dont il faut se « garer ». Mais l'on remarque surtout des infléchissements dans la notice du loup-garou, étoffée et précisée par des sèmes nouveaux. À la traditionnelle image du loup sanguinaire et mangeur d'hommes, qui contredit pour une part l'imaginaire celtique des contes de loups-garous, s'ajoute ici le sème de la pathologie mentale : « On appelle aussi loup garou par abusion du mot, un homme qui ne va que à la sorne, et par nuict, et fuit le jour¹⁷⁸³ ». De plus, à côté des traditionnels mots du *garouage*, tels que le latin *versipellis*, apparaît ici le terme grec *lycanthropos*.

¹⁷⁸⁰ NICOT J., *Thresor de la langue francoyse...op. cit.*, p. 281. Éd. accessible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50808z> : l'adverbe est glosé par l'expression « à guise ou à la façon d'un loup affamé ».

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁷⁸² Lequel voyait dans la figure du loup-garou un loup anthropophage, dont il fallait se « garer ». Cf. *infra*, « Première Partie », p. 70 et p. 145.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 281.

Vraisemblablement, la mise en évidence d'un terme grec contre les traditionnels qualificatifs latins, bretons¹⁷⁸⁴ ou romans, vient corroborer l'idée d'une dénegation du caractère typiquement médiéval du loup-garou : si la définition de Phébus est ainsi reprise par Nicot, ce n'est que pour son intérêt étymologique ou pseudo-étymologique, complété par cette idée, proprement nouvelle à la Renaissance, selon laquelle le loup-garou ne serait pas tant une créature surnaturelle qu'un homme victime d'une maladie psychique. En germe dans les consciences médiévales depuis saint Augustin, l'idée que le loup-garou soit avant tout une figure de l'homme se trouve ici confirmée et validée par le travail du lexicographe, ainsi que par l'emploi d'un mot nouveau, un mot grec pour dire cette « nouvelle » vision du sauvage en l'homme.

c) Un dictionnaire original : les Epithètes de Maurice de La Porte comme florilège de la nature sauvage

Cependant, ce n'est pas dans le *Thresor* de Nicot que l'on trouve la première attestation de ce sème de la pathologie mentale attachée à la figure du loup-garou. Au fil de ce recueil de mots que sont les *Epithètes* de Maurice de La Porte, le vocabulaire du sauvage se présente dans toute sa richesse¹⁷⁸⁵, jusqu'à exprimer cette idée de la lycanthropie. Si cet doit beaucoup aux florilèges latins et aux traditions médiévales de la compilation, il en renouvelle ainsi le contenu et la portée de façon signifiante¹⁷⁸⁶.

À l'instar des lexiques bilingues et des premiers dictionnaires du XVI^e siècle, cet ouvrage se caractérise avant tout par son foisonnement, comme le souligne François Rouget dans son édition récente de l'ouvrage de Maurice de La Porte :

Entassées et mélangées plutôt qu'ordonnées, ces épithètes offrent l'image d'un foisonnement, de *varietas* et de richesse du monde¹⁷⁸⁷.

Dans la continuité des « livres-monde » de la tradition médiévale, cette « encyclopédie de poche¹⁷⁸⁸ » nourrit en effet l'ambition d'organiser le monde et d'en embrasser toute la diversité par la magie des mots. Manifestement, Maurice de La Porte a ainsi

tenté d'organiser les choses du monde par une indexation et de répertorier les mots par une accumulation cherchant à en décrire la variété et en épuiser les sens¹⁷⁸⁹.

¹⁷⁸⁴ On songe ici à Bisclavret.

¹⁷⁸⁵ LA PORTE (DE) M., *Les Epithetes*, 1571, éd. critique F. Rouget, Paris, H. Champion, 2009.

¹⁷⁸⁶ À ce sujet, cf. POUÉY-MOUNOU A.-P., « Les dictionnaires d'épithètes laboratoires de l'*aptum* », dans *Culture : collections, compilations*, dir. M.-T. Jones-Davies, Paris, Champion, 2005, p. 143-160.

¹⁷⁸⁷ LA PORTE (DE) M., *Les Epithetes...op. cit.*, « Introduction », p. 17-18.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

Mais c'est surtout à la diversité de la nature que le lexicographe se montre le plus sensible, attachant une attention particulière au recensement des éléments qui la constituent : « la nature est l'objet essentiel du savoir prodigué dans les *Epithètes*¹⁷⁹⁰ », remarque à ce titre François Rouget, soulignant le fait que l'ouvrage tente avant tout « d'embrasser l'infinie variété de la nature¹⁷⁹¹ » par le biais de ses listes de mots. En effet, si l'ambition première de l'ouvrage reste l'enrichissement de la langue française et l'exhibition de cette richesse lexicale à l'usage des poètes, la nature et le monde sauvage servent de relais privilégié à ce travail pratique de présentation.

Cependant, le terme de « sauvage » n'occupe pas lui-même une place très importante au sein des *Epithètes*, puisque seul le mot au pluriel se trouve représenté : il renvoie ainsi aux peuples sauvages et se trouve glosé par un certain nombre d'adjectifs à forte connotation péjorative¹⁷⁹², tels que « cruels, brutaux », « barbares, inhumains¹⁷⁹³ », « mauvais, impitoyables », « vagabonds ». Mais il s'agit là de définir des hommes, tandis que les éléments de la Nature jouissent quant à eux d'une attention toute autre de la part de l'auteur.

Ainsi le loup occupe-t-il pas moins de trois rubriques puisque le « lougarou » et la louve, qualifiée de « félonne, alignée¹⁷⁹⁴ », possèdent chacun leur propre entrée. Celle qui est consacrée au terme général de « loup » a par ailleurs tout d'une notice encyclopédique : outre la liste très développée des épithètes, la seconde partie de l'article reprend les anecdotes pliniennes du talisman contenu dans la queue et celle du regard hypnotique. En plein cœur d'une liste de vocables, la notice convoque alors la question du mutisme, qui hante l'imaginaire du loup depuis l'Antiquité et dont on sait qu'elle a beaucoup occupé l'imaginaire médiéval :

Loup. Ravissant, affamé, sauvage, cruel, engouleur ou engloutisseur, appulien, fami ou fameilleus, insatiable, glouton, furieux, la peur du berger, mauuais, pernitieus, acharné, ennemi de la brebis, deourant, effroiable, dangereux, ami des bois, hurlant, bocager, auide, sanglant, inhumain, famelique, nuittal, cauerneus, aspre, triste, escumeus, pillard, insidieus. Les dim. Louvet, Louveteau & Louveton.

Le regard d'un Loup est dangereux, de sorte que s'il choisit l'homme le premier, il lui fera pour lors perdre la parole. En un an il n'est en ruit que douze iours, & quand il a faim il mange la terre. On dit que ceste beste à un poil en la queue qui sert à l'amour, & que quand elle se sent prise, elle le jette là, & que neantmoins il n'a point de vertu si on ne l'arrache pendant qu'elle est en vie.

¹⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁹² *Ibid.*, notice « Sauvages » p. 521.

¹⁷⁹³ Voilà qui relance, une fois encore, la question du sème du non-humain dans la définition du sauvage.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 345.

Les épithètes du loup rejoignent ceux des « sauvages », indiquant ainsi que cet animal demeure un emblème du sauvage dans l'esprit des hommes de la Renaissance. Le loup tel qu'il nous est présenté dans les *Epithètes* semble d'ailleurs très proche des visions médiévales qu'on lui connaît : il est la gueule d'enfer, boulimique, l'incarnation de tout ce qui n'est pas l'homme (« inhumain »), l'incarnation du mal et de ce qui résiste aussi bien à la domestication qu'à l'évangélisation. Entre autres termes qui signalement effectivement un infléchissement dans la perception de cette figure du sauvage, la nouveauté se situe, une fois encore, plutôt du côté du « lougarou¹⁷⁹⁵ » auquel se trouve affublé le qualificatif de « melancholique ». Celui-ci est aussi qualifié de « difforme », « hideus, deffiguré », mais ce sont là les rares épithètes énumérés qui renvoient à son caractère hybride, le reste de la liste contenant plus volontiers des adjectifs relatifs aux sentiments humains : « triste », « morne », « miserable » ou « ombreus ». Maurice de La Porte postule en effet dans la seconde partie de l'article, et ce avant même de relever l'hypothèse étymologique du loup mangeur d'hommes, un rapprochement entre le loup-garou et les lycanthropes, ces « gens si fort troublés d'esprit qu'ils imitent les Loups¹⁷⁹⁶ ». L'auteur insiste d'ailleurs sur la différence de parenté entre le mot grec, qui se rapporte à la maladie mentale décrite ci-dessus, et le mot français qui qualifie plus volontiers la bête anthropophage.

Par le biais de cette évolution des sèmes attachés aux figures lupines, du *Dictionnaire* de Robert Estienne au *Thresor* de Nicot, en passant par les *Epithètes* de Maurice de La Porte, l'on comprend ainsi que les dictionnaires sont des reflets de la langue et de son imaginaire ; un imaginaire en mouvement, mobile et labile, protéiforme, perméable aux influences et aux connotations incarnées dans les langues. À l'instar des mots et ses visions qu'il traduit, le dictionnaire fonctionne ainsi comme une série d'instantanés de l'imaginaire d'une époque, une « œuvre temporelle » soumise aux évolutions de la culture, aux mouvements du temps et surtout de la pensée du temps :

Œuvres marquées par la profusion, les dictionnaires sont ainsi œuvre temporelle. Centrés sur la description de la langue et de l'univers dans leur évolution, ils dépendent de la période qui les fait naître. Alors même qu'ils semblent destinés à fixer les savoirs, ils ne sont, en vérité, à l'échelle du temps, que des instantanés¹⁷⁹⁷.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*, notice « Lougarou » p. 344-345.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

Et dans ces instantanés de la Renaissance, le loup s'impose toujours, lui dont les visions médiévales tendent pourtant à s'éroder dans la langue et l'imaginaire du XVI^e siècle. Gratifié de riches notices, les figures lupines continuent cependant d'inspirer la langue française de cette époque et d'évoluer avec elle. Reflet ou facteur de cette évolution, la langue du loup continue à se diversifier, pour dire les infléchissements des visions du sauvage.

Par ailleurs, l'on constate que la langue, et avec elle les ouvrages sur la langue, fonctionnent comme des moyens d'embrasser la diversité du monde et du sauvage en particulier. Celle-ci occupe en effet une place de choix aussi bien dans les lexiques à usage de voyageurs que dans les premiers dictionnaires de langue française. Le sauvage se trouve ainsi au cœur d'une dialectique essentielle qui se met en place dans cette jeune tradition lexicographique, partagée d'emblée entre le poids de la tradition livresque et la volonté d'innover et d'illustrer la langue française dans toute sa dignité et sa modernité revendiquée.

Quoi qu'il en soit, si ces différents ouvrages n'ont de sauvage que leur propre foisonnement, les nouveaux mots et les nouveaux systèmes de représentation dont ils sont le reflet, témoignent d'une volonté de promouvoir un nouveau langage, nourri de visions en plein renouvellement ou, du moins, en plein processus de ré-expression. La Renaissance aurait-elle vu éclore une nouvelle « alchimie du verbe » et du sauvage, paradoxalement réunis dans le jeu des mots et des images incarnées dans les mots ?

B. Le langage de l'alchimie : des langues occultes au culte du silence, le lupus metallorum au cœur d'un système du secret et de la révélation

L'on a déjà souligné ici le culte du mot propre au rapport au langage qui s'est développé à l'époque renaissante¹⁷⁹⁸, mais sans insister sur le caractère prétendument « magique » de pareille conception¹⁷⁹⁹. Or, au passage du XV^e au XVI^e siècle¹⁸⁰⁰, le signe linguistique se charge plus que jamais d'une symbolique particulière, complétée ou dépassée par une perception proprement cratylique¹⁸⁰¹ du lien entre les mots et les objets auxquels ils

¹⁷⁹⁸ Cf. *infra*, « Troisième Partie », p. 428.

¹⁷⁹⁹ Celui-ci demeurant sujet à caution et objet de controverse. Cf. DEMONET M.-L., *Les voix du signe : nature du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, H. Champion, 1992, p. 8.

¹⁸⁰⁰ *Dans la continuité, toutefois, de l'adamisme médiéval.* Cf. DUBOIS C.-G., *Mythe et langage au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 41 : « Le XV^e et le début du XVI^e siècle ont vu chaque signe se couvrir d'une forêt de symboles à références multiples ». Outre l'imagerie du sauvage attachée à cette comparaison sylvestre, c'est ici le foisonnement de la ou des symboliques attachées au signe linguistique qui retient toute notre attention, dans la perspective d'une réflexion sur l'évolution du rapport au langage.

¹⁸⁰¹ Cf. DEMONET M.-L., *Les voix du signe...op. cit.*, p. 78.

renvoient. De là se dégage d'ailleurs une véritable vision du langage, au sujet de laquelle Marie-Luce Demonet a livré une définition inspirée :

Le langage au XVI^e siècle, cette prose du monde, cette poésie des signatures liées par le destin des l'analogie, cet univers de fusion totale entre les mots et ce qu'ils représentent, où tout est signe, où se ressemble¹⁸⁰².

En effet, du cratylisme au désir de voir une même réalité désignée par toute une diversité de vocables, le langage de la Renaissance ouvre le champ des possibles en termes de relations du signifié au signifiant. De fait, à cette période se développe le fantasme d'un langage nouveau voire inconnu, en partie conditionné par l'essor de l'occultisme. À une époque où l'on considère que « le langage quotidien est distinct de son au-delà¹⁸⁰³ », cet au-delà semble s'imposer comme espace où se déploient autant de ressources symboliques. Laboratoire ou labyrinthe des mots, ce langage « autre » s'impose dans son caractère marginal parce qu'inhabituel, inusité voire extraordinaire, tout en étant ardemment désiré. De fait, cette recherche d'un langage différent a encouragé le développement d'un goût particulier pour un discours se rapprochant au plus près des ressorts de l'image, sentie comme des plus efficaces. Aux recherches sur les synonymes, les noms de code et l'acte de nomination par métaphore, s'ajoutent ainsi celles associant l'iconographie aux jeux d'images textuelles, comme les hiéroglyphes et les emblèmes.

L'on ne saurait, de fait, manquer de souligner que ce nouvel élan conféré par l'imprimerie aux rapports du texte à l'image a été de pair avec un intérêt croissant pour les langues occultes à la Renaissance¹⁸⁰⁴. Sans aller jusqu'à postuler une interdépendance de ces deux mouvements, lesquels ont pu s'influencer sans pour autant se générer l'un l'autre, l'imaginaire alchimique, tel qu'il a évolué au cours de la Renaissance, constitue un creuset intéressant pour s'interroger sur la recherche d'un nouveau langage à cette époque. Plus encore, la présence de tout un bestiaire dans l'iconographie et la langue alchimique offre des perspectives stimulantes, jusqu'à interroger la place du sauvage dans ce bestiaire et par là-même dans l'imaginaire alchimique. Pareille question se pose d'ailleurs tant du point de vue du langage que de celui de l'image, avec pour corrélat ou point de chute l'idée d'un langage imagé convoquant tout un imaginaire du sauvage. De fait, si le loup occupe une place non-négligeable dans ce bestiaire, la pensée alchimique implique également quelque rapport à la Nature et à la nature sauvage en particulier. Mais, de telles réflexions engagent en même

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 577.

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁰⁴ Intérêt attisé notamment par la redécouverte des langues anciennes et notamment de la langue hébraïque, perçue comme étant la langue divine et primitive par excellence.

temps, au prisme de l'image et de ses évolutions, l'évolution du livre, manuscrit ou imprimé, en tant que médium de représentations originales du sauvage ; originales parce qu'occultes, hermétiques et absconses.

1. La pensée et l'imaginaire alchimiques à la Renaissance : d'héritages en nouveaux

a) Naissance et transmissions de la littérature alchimique

L'on a coutume de penser que la pensée alchimique aurait écloso aux alentours du premier siècle dans l'Égypte hellénistique, avant de se développer dans l'Empire byzantin et le monde arabe, pour ensuite gagner l'Occident chrétien au XII^e siècle¹⁸⁰⁵. En effet, la traduction de l'œuvre de Morienus par Robert de Ketton en 1144 marque le début de la littérature alchimique en Europe occidentale médiévale¹⁸⁰⁶. Mais au cours de sa longue histoire, la tradition alchimique s'est régulièrement transformée pour rester vivace : d'abord considérée comme un art, l'alchimie est aussi devenue une philosophie, avant de se charger d'une certaine religiosité à partir du III^e siècle de notre ère¹⁸⁰⁷. Si elle reste avant tout une opération technique, la quête du Grand Œuvre s'est, de fait, rapidement chargée d'une dimension spirituelle¹⁸⁰⁸, notamment au cours de la période médiévale.

De fait, l'on perçoit au XV^e siècle une nette évolution de l'imagerie alchimique, qui va de pair avec les transformations liées aux significations profondes de l'alchimie. Ainsi que le rappelle Franck Greiner,

la quête philosophale impliqua dorénavant une herméneutique ouverte à des jeux de sens l'entraînant à se réinvestir dans de nouveaux champs du savoir ou de la culture¹⁸⁰⁹.

¹⁸⁰⁵ *La messe alchimique attribuée à Melchior de Sibiù*, éd. critique, Paris, Classiques Garnier, p. 10. Cela explique d'ailleurs que le terme même d'« alchimie », hérité de la langue arabe, ne soit apparu en latin qu'au XII^e siècle, puis en français au XIII^e siècle. Dans *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979, p. 46, Robert HALLEUX souligne à ce titre le goût des alchimistes pour la spéculation étymologique. Pour davantage de précisions quant aux origines de la tradition alchimique, touchant aux cultures grecque, chinoise et indienne, cf. *ibid.*, p. 59-71.

¹⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁰⁷ FESTUGIERE A.-J., *La révélation d'Hermès Trismégiste, tome I : L'astrologie et les sciences occultes*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 219.

¹⁸⁰⁸ Joseph NEEDHAM a été le premier à établir une distinction fondamentale entre *aurifiction* et *aurifaction* pour qualifier respectivement l'opération chimique et la philosophie alchimique ; distinction sur laquelle revient Henri Dominique SAFFREY dans son « Historique et description du Marcianus Graecus 299 » ; article paru dans *Alchimie : art, histoire et mythes*, actes du 1er colloque international de la Société d'Étude de l'histoire de l'Alchimie (Paris, Collège de France, 14-15-16 mars 1991), dir. D. Kahn et S. Matton, Paris, SÉHA ; Milan, Archè, 1995, p. 7 (art. p. 1-10).

¹⁸⁰⁹ GREINER F., *Les métamorphoses d'Hermès : tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque, 1583-1586*, Paris, H. Champion, 2000, p. 158.

En effet, l'opération alchimique s'est transformée à cette époque en opération discursive ; et c'est précisément cette dimension discursive et langagière qui caractérise les orientations de la pensée alchimique à la Renaissance.

De fait, la tradition alchimique entretient une relation privilégiée avec la parole, qu'elle soit orale ou écrite. En amont des périodes médiévale et renaissante, l'on attribue la paternité ou du moins le patronage de l'alchimie au dieu hermès Trismégiste (« trois fois très grand¹⁸¹⁰ »), également considéré comme le père de l'écriture et par conséquent « de toutes les branches de sciences et d'arts qui dépendent l'écriture¹⁸¹¹ ». Médecin, magicien, astronome, alchimiste, mais aussi messenger voire trompeur en paroles, Hermès est ainsi le dieu qui « imagina la parole¹⁸¹² » et transmet des savoirs par la grâce des mots¹⁸¹³. En effet, l'enseignement de l'alchimie semble s'être longtemps fait au moyen de l'oralité, même si nous ne disposons d'aucun outil pour le vérifier. Toujours est-il que les traces écrites, dans la mesure de leur fiabilité au sujet d'un phénomène si souvent été mis en scène, laissent du moins à penser que cet enseignement occulte a été senti, de l'Antiquité grecque à la Renaissance, comme un véritable « acte de communication » et plus encore un « acte de communication complexe intégrant es formes variées du discours¹⁸¹⁴ ».

Pour les chrétiens, l'évangéliste Jean compte parmi les grandes figures d'alchimistes ; pour l'enquêteur, c'est là le signe d'une interprétation alchimiste de la Bible qui a rapidement fait son chemin parmi les exégètes au Moyen Âge. Du dieu hermès, père de l'écriture, à l'interprétation des Saintes Écritures, dont on associerait sans vergogne le geste de la rédaction à une figure d'alchimiste, l'on voit ainsi s'entremêler les fils d'une solide union entre la culture de l'écrit et la tradition alchimique ; et ce même si la transcription et surtout la diffusion des doctrines alchimiques ont pu être perçues comme un acte de divulgation de ces savoirs secrets.

b) Du Moyen Âge à la Renaissance : du livre au livre, une question de medium ?

En ce sens, l'on observe de véritables tensions autour de l'oralité et de l'écriture dans la tradition alchimique, de même que celle-ci constitue un réceptacle intéressant des problématiques liées à l'histoire du livre¹⁸¹⁵ à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Après avoir été diffusé à un public très restreint pendant la période médiévale, le savoir alchimique

¹⁸¹⁰ FESTUGIERE A.-J., *La révélation d'Hermès Trismégiste, tome I...op. cit.*, p. 73.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 71.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 68-71.

¹⁸¹⁴ GREINER F., *Les métamorphoses d'Hermès...op. cit.*, p. 252.

¹⁸¹⁵ *Et au sage à l'imprimerie en particulier.*

trouve peu à peu dans le livre un *medium* privilégié, une « voie de connaissance¹⁸¹⁶ ». L'intérêt présenté par la littérature alchimique à la Renaissance réside d'ailleurs en partie dans cette tension qui l'anime autour de la question du *medium* : en effet, si l'imprimé s'impose peu à peu dans tous les champs du savoir, pour devenir le principal moyen de diffusion de la connaissance dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la tradition manuscrite a longtemps perduré à la Renaissance en tant que mode de diffusion de la littérature alchimique. Celle-ci est d'ailleurs restée dépendante de l'héritage médiéval jusque dans les années 1590¹⁸¹⁷, période à laquelle l'on voit finalement le nombre de publications nouvelles dépasser celui des traités alchimiques médiévaux qui leur ont servi de modèle¹⁸¹⁸. En cette fin de siècle, les autorités canoniques cèdent peu à peu leur place à des auteurs contemporains dans la production littéraire, avec en tête Henri-Corneille Agrippa, Basile Valentin, Paracelse ou Nicolas Flamel.

De fait, si la production littéraire alchimique à la Renaissance a été particulièrement importante à partir des années 1520¹⁸¹⁹, aussi bien au regard du nombre de manuscrits produits que de celui des imprimés, elle a longtemps été dominée par les œuvres des figures médiévales de l'alchimie, telles que Roger Bacon ou Albert le Grand, à qui l'on doit chacun une trentaine de traités alchimiques au XIII^e siècle ; songeons également à Arnaud de Villeneuve, auteur de cinquante-sept écrits alchimiques entre la seconde moitié du XIII^e siècle et le début du quatorzième, à Roquetaillade et plus encore à Raymond Lulle, à qui l'on attribue pas moins de quatre-vingt titres¹⁸²⁰.

Toutefois, l'influence de la tradition médiévale sur la production alchimique à la Renaissance ne s'arrête guère à la part de ses autorités. Comme on a pu déjà l'entrevoir, le manuscrit, notamment le manuscrit enluminé, est longtemps resté le *medium* privilégié de la

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸¹⁷ Dans « L'alchimie et son langage », Michel BUTOR rappelle par ailleurs que l'alchimie est avant tout une « tradition », à laquelle les auteurs se montrent particulièrement attachés ; ce qui lui fait dire que « leurs livres eux-mêmes ne sont que de nouvelles variations, au travers desquelles il leur a été amplement loisible de déployer leur génie propre » (BUTOR M., « L'alchimie et son langage », dans *Œuvres Comptes*, tome II, *Répertoire I*, dir. M. Calle-Gruber, Paris, Éd. de la Différence, 2006, p. 28 (art. p. 26-32).

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 27 : « il faudra attendre la dernière décennie du XVI^e siècle pour voir la courbe des nouveautés s'envoler au-dessus de celle des rééditions ». Aux alentours de 1590, « la littérature alchimique entre alors dans sa phase de popularité », notamment par le biais de tout un travail d'« assimilation de la culture alchimique par les livres et la culture profane ». Une fois encore, l'on prend ici toute la mesure du poids des héritages médiévaux dans la construction de la culture renaissante. Le domaine de l'alchimie en est un bon exemple, même s'il a su évoluer et se renouveler en profondeur au cours du XVI^e siècle.

¹⁸¹⁹ Avant de connaître une explosion éditoriale autour de 1550 et de 1580 (cf. GREINER F., *Les métamorphoses d'Herm s...op. cit.*, p. 130 et 169).

¹⁸²⁰ Au sujet du corpus médiéval des traités alchimiques parus ou réédités à la Renaissance, cf. HALLEUX R., *Les textes alchimiques...op. cit.*, p. 100-109. Franck GREINER rappelle par ailleurs que « cette tradition 'vive' de l'alchimie française ne cesse de se développant de se référer aux grands classiques de l'art d'ermès » (cf. GREINER F., *Les métamorphoses d'Herm s...op. cit.*, p. 42).

connaissance alchimique, cohabitant ainsi avec la production imprimée en plein essor¹⁸²¹, sans vraiment la concurrencer. En effet, si le support manuscrit permet au discours alchimique de rester vivant, de continuer à évoluer et à se mouvoir dans l'écriture¹⁸²², l'imprimerie a aussi participé à sa transformation profonde.

À partir des premières impressions du *Flos Florum* en 1473 puis du *De Anima d'Avicenne* en 1484, considérés comme les premiers témoins d'une littérature alchimique imprimée¹⁸²³, le discours alchimique peu à peu se transforme : certes, le livre a toujours ar tici é de la mythologie de l'alchimie¹⁸²⁴, mais en œuvrant à sa plus large diffusion, l'imprimé a surtout participé à la clarification du message alchimique. L'imprimé offre en effet au discours alchimique une plus grande lisibilité : même en travaillant sur la base de textes anciens, les éditeurs œuvrent à la « clarification du message hermétique dans l'imprimé¹⁸²⁵ ». En ce sens, ils œuvrent en ce sens à la disposition du texte ainsi qu'à sa structure : l'on produit des index et des tables des matières, l'on chapitre les textes afin de « délabyrinthiser le manuscrit¹⁸²⁶ » et d'y mettre de l'ordre. De fait, le travail de l'imprimeur reviendrait-il à « domestiquer » les propos « trop touffus¹⁸²⁷ » du manuscrit alchimique ?

Plus encore, la littérature alchimique se métamorphose au contact de l'imprimé, subissant de fait un certain nombre d'infléchissements liés à sa portée initiale. Ainsi que le souligne Franck Greiner, en entrant dans une nouvelle sphère éditoriale, le livre alchimique imprimé se trouve un nouveau public, de nouvelles dimensions voire des sens nouveaux, jusqu'à se défaire en partie de son caractère ésotérique pour produire un discours plus exotérique¹⁸²⁸. Dans une même dynamique, le discours alchimique se vulgarise, alors même que les éditeurs jouent précisément du caractère étrange de cette littérature¹⁸²⁹, qui s'impose plus que jamais comme un vaste champ de l'imaginaire, un vaste cabinet de curiosités : « le livre des secrets tend à prendre l'apparence alléchante d'une livre des merveilles¹⁸³⁰ ». C'est

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸²² Au sens où il demeure mouvant.

¹⁸²³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸²⁴ Elle-même étant « indissociable d'une mythologie de la transmission du savoir où le livre joue un rôle central : celui-ci est relié idéalement à une origine divine, il est l'objet d'une révélation, il recèle des connaissances et un pouvoir merveilleux » (*cf. ibid.*, p. 133).

¹⁸²⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 137 : Franck GREINER parle ainsi de « métamorphose du message alchimique en message exotérique, ouvert à la sensibilité du monde profane ».

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 154 : « l'intérêt pour les prodiges opérés par une science merveilleuse et le goût de l'étrange exercèrent sans doute leur charme sur un public peu soucieux du contenu intellectuel de la Haute Science ».

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 136.

d'ailleurs dans cette perspective que s'affine tout un imaginaire alchimique au XVI^e siècle, au contact des sciences aussi bien que des belles lettres¹⁸³¹.

c) *L'alchimie : un imaginaire de la langue*

Depuis ses débuts, la littérature alchimique a effectivement généré cet imaginaire où l'image occupe une place prépondérante. De là vient probablement le lien très étroit unissant la tradition alchimique au support manuscrit, lequel permet de déployer toute une palette de couleurs dans l'iconographie ; des couleurs dont seront immanquablement privés les ouvrages imprimés. En effet, l'alchimie fonctionne principalement comme système symbolique où l'allégorie joue un rôle essentiel, d'ailleurs amené à se développer considérablement dans la pensée médiévale elle-même fortement empreinte de symbolisme¹⁸³².

Au passage du manuscrit à l'imprimé, la littérature alchimique n'a toutefois rien perdu de sa dimension symbolique. En-deçà des considérations liés à l'iconographique, l'alchimie a ce caractère symbolique qui en fait un langage ; un langage symbolique certes, mais un langage avant toute chose.

La tradition alchimique s'est ainsi construite sur le principe du déchiffrement de textes codés et sur un travail de nomination des réalités par diverses appellations symboliques. En 1561, le recueil fondateur publié par Gratarolo sous le titre de *Verae alchemiae artisquae metallicae*¹⁸³³, compte pas moins de cent soixante-dix mots pour évoquer la Pierre



Figure 53 : Vocabulaire alchimique Gratarolo, *Verae alchemiae artisquae metallicae* Venise, Biblioteca Marciana ms. Marcianus Graecus 299 (X^e-XI^e s.), fol. 6.

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 153 : à la fin du XVI^e siècle, l'alchimie fait en effet partie du « programme encyclopédique 'standard' ».

¹⁸³² En effet, à partir des XIV^e et XV^e siècles, « au symbolisme des discours se combine celui des figures, des couleurs et des lettres », dans le corps même du manuscrit enluminé. À ce sujet, cf. HALLEUX R., *Les textes alchimiques...op. cit.*, p. 84 et p. 85 pour la citation ci-dessus. Cf. aussi OBRIST B. *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 63-64.

¹⁸³³ Guglielmo GRATAROLO ou Guillaume GRATAROLE, *Verae alchemiae artisquae metallicae, citra aenigmata, doctrina*, Heinrich Petri et Pietro Perna, Bâle 1561. en ligne sur le site de la BIU, à l'adresse <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=00860&do=chapitre>.

philosophale¹⁸³⁴. En effet, la nécessité s'est parfois faite sentir de produire des lexiques du langage hermétique à l'usage des lecteurs¹⁸³⁵, dans la mouvance de la production des lexiques et autres dictionnaires, caractéristiques du nouveau rapport à la langue qui se joue à la Renaissance. On en trouve d'ailleurs un bon exemple dans le manuscrit *Marcianus Graecus* 299 (X^e-XI^e siècle) conservé à la Biblioteca Marciana de Venise¹⁸³⁶ : au folio 6 sont donnés quelques-uns des « signes de la Science¹⁸³⁷ », tels que les feuilles d'or ou d'argent, l'or calciné, la limaille d'or ou celle d'argent, la terre d'argent, la rouille de fer, la cuivre de Chypre, la terre de cuivre ou la soudure d'or et d'argent¹⁸³⁸.

Plus encore, la littérature alchimique se nourrit de nombreuses métaphores et autres synonymes, fondés sur des jeux d'analogies s'inspirant des astres et des couleurs, des odeurs, des aspects et des propriétés des différentes métaux concernés par l'accomplissement du Grand Œuvre¹⁸³⁹. Tout se passe en effet comme si la nécessité du déchiffrement s'imposait au lecteur d'un texte alchimique, tel un effort de participation à cette quête philosophale dont procéderait cette expérience de l'étrange. Dans une perspective de décentrement, la confrontation à une langue et à un monde autre fonctionnerait ainsi comme voie d'accès à une connaissance jusqu'à lors inconnue¹⁸⁴⁰.

De fait, si la symbolique alchimique se situe à la croisée du monde de la technique et d'un univers symbolique¹⁸⁴¹, sa force d'évocation et la fécondité de son imaginaire lui viennent de sa nature profondément langagière. Adam ayant parfois été considéré par les chrétiens comme le premier alchimiste¹⁸⁴², c'est là le signe d'un attachement singulier au langage dans l'imaginaire alchimique, imaginaire de la nomination et de la dé-nomination qui a partie liée avec tout un univers symbolique et linguistique. Dans ce monde de signes, le symbole alchimique, en vertu de son caractère polysémique, double et protéiforme, s'impose

¹⁸³⁴ Dom Antoine-Joseph PERNETY en compte six cent dans son *Dictionnaire mytho-hermétique*, paru deux siècles plus tard. Cf. PERNETY A.-J. (DOM), *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, Delalain-l'aîné, 1787.

¹⁸³⁵ À la source de ce phénomène, cf. le Papyrus V de Leyde, dont il sera question dans *infra.*, « Troisième Partie », p. 459.

¹⁸³⁶ Il est notamment question de ce manuscrit dans BERTHELOT M. Et RUELLE C.-E., *Collection des anciens alchimistes grecs*, 3 volumes, Paris, Imprimerie Nationale, 1887-1892. Cf. aussi Saffrey H.-D., « Historique et description du Marcianus Graecus 299 », art. p. 1-10.

¹⁸³⁷ BERTHELOT M. Et RUELLE C.-E., *Collection des anciens alchimistes grecs...op. cit.*, tome I, éd. 1887, p. 105.

¹⁸³⁸ Planche reproduite dans *ibid.*, p. 104.

¹⁸³⁹ HALLEUX R., Les textes alchimiques...*op. cit.*, p. 117-118 : l'auteur rappelle d'ailleurs que chacun de ces outils de nomination « n'est pas le signifiant d'un seul signifié ».

¹⁸⁴⁰ Ainsi rejoint-on les propos que l'on a déjà pu tenir au sujet de la confrontation aux « langues sauvages » du Nouveau Monde, dans le chapitre précédent.

¹⁸⁴¹ BRUN J., « Symbolique et alchimie » dans *L'homme et le langage*, Paris, PUF, 1985, p. 87 (chap. p. 87-95).

¹⁸⁴² *Ibid.*, p. 88.

même parfois comme un « signe linguistique trompeur¹⁸⁴³ » ; un signe non pas erroné mais erratique, à même de perdre le lecteur pour susciter et prolonger une véritable quête du sens¹⁸⁴⁴. C'est d'ailleurs dans cette dynamique, où la littérature alchimique se déploie par la grâce de l'image et des mots, que se trouve convoqué tout un imaginaire de la Nature, voire un véritable bestiaire qui, dans une perspective presque totalisante, permet d'embrasser la réalité du Grand Œuvre dans toute sa foisonnante diversité.

2. La place du sauvage dans la symbolique alchimique

a) *La pensée alchimique : une théologie naturelle ?*

Cette dimension presque encyclopédique ou du moins totalisante qui s'est peu à peu attachée à l'alchimie au fil des siècles, jusqu'à devenir particulièrement prégnante à la Renaissance, a abouti à l'idée selon laquelle le Grand Œuvre ne serait rien de moins qu'un reflet de la Création, une image du monde et un écho de la magie du monde. En témoigne par exemple le *Splendor Solis*, ce traité alchimique d'origine allemande attribué à Salomon Trismosin et dont le plus ancien manuscrit, conservé à Berlin, daterait de 1532 ou de 1535¹⁸⁴⁵. Célèbre pour ses magnifiques illustrations en couleur, ce traité manuscrit a été conçu comme une véritable imago mundi, l'image d'un monde pressenti comme profondément vivant et mouvant, en perpétuel mouvement. Dans cet ouvrage, l'on rencontre au folio 15 une image symbolique qui consacre de façon tout à fait fascinante le lien unissant l'alchimie à la Nature : il s'agit de l'Arbre philosophal, cet « Arbre de vie dont les fruits dorés attendent d'être cueillis pour régénérer les corps corrompus¹⁸⁴⁶ ».

¹⁸⁴³ OBRIST B. *Les débuts de l'imagerie alchimique...op. cit.*, p. 64.

¹⁸⁴⁴ Cela engage même une quête du Salut chez les alchimistes chrétiens, voire une quête du divin comme but ultime de la recherche de la Pierre, recherche qui se fait historiquement dans les actes et les gestes mais qui, à la Renaissance, se joue de plus en plus au niveau des mots. Cf. BRUN J., « Symbolique et alchimie »...*op. cit.*, p. 95 : « Dans l'alchimie, le langage de l'homme qui parle par symboles va à la conquête du Savoir pour se déployer dans un Pouvoir où le technique et l'ontologique sont si étroitement imbriqués qu'il est impossible de distinguer le divin de l'humain ».

¹⁸⁴⁵ Le plus ancien manuscrit du *Splendor Solis*, conservé au Kupferstichkabinett du Staatliche Museen de Berlin, date de 1532-1535. Notons qu'il existe une vingtaine de copies manuscrites de ce traité, dont le ms. Allem. 113 de la BNF, daté du XVI^e siècle. Une copie plus tardive, datée de 1582, est d'ailleurs conservée à la British Library de Londres sous la cote MS arley 3469, tandis qu'une autre copie du XVI^e siècle se trouve à la BNF, MS. allem. 113. La première édition imprimée du *Splendor Solis* figure dans le recueil alchimique de l'*Aureum vellus* daté de 1599 et attribué au légendaire Salomon Trismosin, présenté comme le maître de Paracelse. Ce recueil a par ailleurs été réédité en français, en 1612, sous le titre de *La toyson d'or ou la fleur des thrésors* (1612), contribuant ainsi à la postérité du *Splendor Solis*, désormais associée au nom de SALOMON TRISMOSIN. Cf. aussi *Splendor Solis. Le lustre du Soleil. Traité contenant l'explication du Grand-Œuvre et illustré de vingt-deux miniatures décrivant l'entier procédé pour y parvenir, anciennement composé par Salomon Trismosin*, éd. critique S. Hoebeck, Bruxelles, Esh Éditions, 2013 (éd. de référence avec traduction française du texte original en allemand).

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

Le texte insiste d'ailleurs sur cette idée en citant¹⁸⁴⁷ les prétendues paroles d'ermès Trismégiste, connu comme la première autorité des alchimistes et d'après lequel cet Arbre décrit en ces termes :



**Figure 54 : Arbre philosophal
Splendor Solis
British Library,
MS Harley 3469 (1582), fol. 15.**

Alors la terre fleurit et porte des boutons et des fruits aux multiples couleurs, et elle a fait croître en son sein un arbre énorme aux extrémités de la Terre, avec un tronc argenté. Sur ses branches sont assis toutes sortes d'oiseaux, qui s'envolent tous à l'aurore, quand blanchit la Tête de corbeau. Le même arbre porte trois genres de fruits. Les premiers sont des perles les plus fines. Les seconds sont appelés Terres Feuillées par les Philosophes. Les troisièmes sont de l'Or le plus pur. Cet Arbre nous donne aussi bien les fruits de la Santé, il rend chaud ce qui est froid, et ce qui est froid, il le réchauffe, ce qui est sec, il l'humidifie, et assèche ce qui est humide, il adoucit ce qui est dur et endure ce qui est doux, voilà l'aboutissement de l'Art entier.

[*Splendor Solis*, « Troisième traité », deuxième parabole, p. 22-24.]

Si l'assimilation de l'Arbre au Grand Œuvre ne va pas sans rappeler d'autres figures mythologiques de ce type¹⁸⁴⁸, l'on ne peut que souligner cette parenté revendiquée entre le fruit des travaux de l'alchimiste et ceux de la Nature, mère de toute vie et de toute œuvre de métamorphose. De ce mouvement participerait d'ailleurs la transmutation des métaux¹⁸⁴⁹, lesquels font eux-mêmes partie de cette Nature macrocosmique¹⁸⁵⁰.

¹⁸⁴⁷ Comme c'est souvent le cas dans le *Splendor Solis*.

¹⁸⁴⁸ L'on songe notamment à Yggdrasill, l'arbre fondateur de la cosmogonie nordique et où se promènent les corbeaux d'Odin, symboles de connaissance.

¹⁸⁴⁹ Ainsi que le souligne Alexandre Koyré à propos de la pensée paracelsiste, à laquelle est intimement liée le *Splendor Solis* par l'entremise de la figure de SALOMON TRISMOSIN ; cf. KOYE A., *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVII^e siècle allemand*, Paris, Gallimard, 1971, p. 82-83 : « Le monde est vivant, vivant dans toutes ses parties, petites ou grandes, et il n'y a rien en lui qui ne le soit [...]. Tout est vivant et l'univers en son entier est un fleuve éternel de vie. Ce fleuve se propage et se brise en courants isolés et multiples [...]; tous procèdent d'une seule et même source et viennent se perdre dans un même océan de vie ».

Dans cette perspective, le fait de recenser tous les savoirs du monde contribue à en embrasser la réalité ou plutôt toutes les réalités qui le constituent. De fait, les éléments, physiques et chimiques, autant que la flore et la faune, participent de cette grande respiration universelle au centre de laquelle l'homme, et plus encore l'Adepte, peut recevoir la révélation liée à sa quête philosophale et parvenir ainsi à la réalisation du Grand Œuvre.

Dans cette dynamique, l'on voit se développer une vraie théologie naturelle au sein de la pensée alchimique qui, dans la lignée d'un certain pythagorisme, semble découler d'une véritable cosmogonie¹⁸⁵¹, tout autant qu'elle génère une nouvelle cosmologie.



Figure 55 : Homme en robe rouge, encadrement
Splendor Solis
British Library, MS Harley 3469 (1582), fol. 4.

C'est ce dont témoigne, une fois encore, la riche iconographie du *Splendor Solis*. Mais pareille conception a probablement trouvé sa plus célèbre incarnation dans l'esprit et les écrits de Paracelse¹⁸⁵², où la Nature est pensée comme l'expression voire l'« incarnation organique de la divinité¹⁸⁵³ ». Chez ce médecin et astrologue de la première moitié du XVI^e siècle, très probable magnétiseur qui œuvra non pas tant à chercher la Pierre philosophale que la meilleure façon de soigner, se manifeste en effet un sentiment très fort de la Nature. Celui-ci est particulièrement sensible dans le célèbre *Trésor des trésors des alchimistes*, où la Nature sans cesse honorée et doit servir de modèle à l'Adepte :

¹⁸⁵⁰ L'on soulignera, à titre d'exemple, la proximité générique entre les bestiaires et les lapidaires depuis la tradition encyclopédique du Moyen Âge.

¹⁸⁵¹ OBRIST B. *Les débuts de l'imagerie alchimique...op. cit.*, p. 48 : « Comme pratique, l'alchimie découle directement d'une cosmogonie ».

¹⁸⁵² Corpus numérisé par le SCD de l'Université de Strasbourg, accessible en ligne à l'adresse <http://docnum.unistra.fr/cdm/search/searchterm/Paracelse/field/creato/mode/all/conn/and/order/creato>.

¹⁸⁵³ KOYRE A., *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand...op. cit.*, p. 100.

L'arbre contient la poire en puissance. Si les astres et la nature concordent, l'arbre émet d'abord des branches vers le mois de mars, puis les boutons poussent, ils s'ouvrent, la fleur apparaît, et ainsi de suite jusqu'en automne où la poire mûrit [consultez la section du tartre vitriolé ; vous y verrez mars et noterez ce qui est représenté par le complexe Vénus-Aphrodite-Gaïa]. C'est la même chose pour les métaux. Ils naissent d'une façon semblable dans le sein de la terre. Que les Alchimistes qui cherchent le Trésor des trésors notent ceci soigneusement.

[PARACELSE, *Le trésor des trésors des alchimistes*, p. 2-3¹⁸⁵⁴.]

L'on retrouve ici l'idée, chère à Paracelse, de l'unité du monde naturel et de la participation active de chacun de ses éléments à cette unité, y compris signes, les lettres et les métaux, perçus ici comme des corps proprement vivants¹⁸⁵⁵. La pensée paracelsiste, qui tient davantage de la philosophie hermétique que de l'alchimie à proprement parler, voit ainsi se développer en elle quelque chose comme un « panvitalisme magique¹⁸⁵⁶ » associé à la nécessité d'acquérir un savoir empirique ; le tout ayant pour corrélat l'idée d'un jeu d'influences réciproques entre l'homme et la nature¹⁸⁵⁷.

En effet, l'idée selon laquelle tous deux feraient partie d'une même Unité, terme-clé de la philosophie paracelsiste¹⁸⁵⁸ est essentielle pour comprendre la sensibilité de Paracelse. Au livre V de l'*Archidoxe magique* (1524), Paracelse invoque d'ailleurs la nécessité de « révéler ici l'universalité des forces et des vertus¹⁸⁵⁹ » au détour d'un propos sur l'alliage des métaux et la constitution de cet alliage d'or et d'argent qu'est l'*Electrum*. Toujours est-il que pour Paracelse, l'alchimie en tant que pratique n'est que l'imitation ou la continuation des actions de la Nature, ainsi qu'on a pu le voir dans le *Trésor des Trésors*. Le monde naturel se trouve donc glorifié dans sa force et son universalité, comme dans l'*Archidoxe magique* où est il est fait mention, au livre III, des « arcanes de la Nature qui est puissante selon l'époque et le jour, et dont l'action est subordonnées à l'observation du temps¹⁸⁶⁰ ». Plus encore, dans le célèbre

¹⁸⁵⁴ La traduction n'est pas paginée dans l'édition de PARACELSE, *Traité des trois essences premières. Le trésor des trésors des alchimistes. Discours de l'alchimie & autres écrits*, Milan, Archè, 1981 (éd. de référence). Celle-ci a été constituée à partir du texte contenu dans l'édition latine (tome II, p. 126) des *Paracelsi opera omnia medico, chemico, chirurgica* (3 vol. in-folio), Genève, 1648.

¹⁸⁵⁵ Idée que l'on retrouve aussi au Livre I de l'*Archidoxe magique* : cf. PARACELSE, *Les sept livres de l'archidoxe magique*, éd. et trad. M. Haven, Paris, Niclaus, 1960, p. 14 : « Comment les métaux sont vivants ». Au sujet des lettres et des signes, cf. *ibid.*, p. 20.

¹⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 84 et p. 83, toujours au sujet de la pensée paracelsiste : « la Nature peut tout, car elle est tout ».

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 90 : selon la pensée paracelsiste, la Nature influe sur l'homme, mais l'homme peut aussi « influencer l'âme du monde, peut lui 'suggérer' des idées et des songes » car « c'est ainsi que l'âme humaine peut communiquer aux astres, peut diriger les événements, peut même avec son aide produire ou faire produire des êtres nouveaux ».

¹⁸⁵⁸ PARACELSE, *Les sept livres de l'archidoxe magique...op. cit.*, « Introduction » p. 10-11 : « L'Unité serait la loi dominante de L'Univers, unité de la force, unité de la matière, et l'ensemble de ces unités serait Dieu, l'infiniment unique et l'uniquement infini ».

¹⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁶⁰ PARACELSE, *Les sept livres de l'archidoxe magique...op. cit.*, p. 56.

texte « Du lion vert », l'alchimiste s'en remet complètement aux pouvoirs de la Nature comme source de toute force et de toute espèce de connaissance :

Ce n'est pas moi qui me loue, c'est la Nature, car elle est ma mère et je lui obéis encore. Elle me connaît et je la connais. La lumière qui est en elle, je l'ai contemplée, je l'ai démontrée dans le Microcosme et je l'ai retrouvée dans l'Univers.

[PARACELSE, *Le trésor des trésors des alchimistes*, « Du lion vert », p. 6¹⁸⁶¹.]

Dans cette dynamique, la Nature est pensée comme la « mère » de toute opération vitale, à laquelle participe chaque organisme vivant qui en constitue la matière et lui confère sa densité. Les animaux et les métaux sont donc traités sur le même plan, en tant que corps chargés de vie et du mouvement de la vie, où réside le secret de la quête philosophale.

b) *Présences du sauvage dans l'imaginaire alchimique*

De fait, dans ses écrits alchimiques, Paracelse ne cesse de mentionner les animaux, notamment dans ses recettes : au livre I de l'*Archidoxe magique*, l'exposé prend des airs naturalistes¹⁸⁶² pour étayer l'idée selon laquelle la nature est mère de toute médecine, en ce qu'elle a enseigné aux animaux la meilleure façon de se soigner ou du moins de se défendre par eux-mêmes¹⁸⁶³. Après avoir évoqué les exemples du serpent et de l'ours, Paracelse enchaîne avec une série de questionnements engageant les animaux :

Qui enseigna au cerf que le Dictame lui était médicament ? Qui montra le serpenteau au serpent [...] ? Qui instruisit le héron de puiser avec son bec l'eau marine et de se l'administrer par l'anus en guise de clystère ? Ils sont en vérité innombrables, les animaux qui connaissent et pratiquent chacun la cure de sa propre maladie.

[PARACELSE, *Les sept livres de l'Archidoxe magique*, Livre I, p. 17.]

De fait, la pensée et l'imaginaire alchimique ont très souvent recours à l'imagerie animalière¹⁸⁶⁴, notamment pour ses valeurs exemplaires et ses possibles allégoriques, qui convergent tous deux vers la convocation des figures du sauvage. Certes, cela est particulièrement sensible chez Paracelse et ses disciples ; mais si ce dernier a quelque peu repensé la place de l'animal et du sauvage dans la pensée alchimique, cette place était déjà

¹⁸⁶¹ De même ici, la pagination est de notre fait, pour aider le lecteur à se situer dans le texte contenu dans l'édition de référence.

¹⁸⁶² *Ibid.*, p. 16-17, le propos adopte même l'allure d'un bestiaire, lorsqu'il est question des vertus de l'alcyon et des vertus des parties de son corps, même mort.

¹⁸⁶³ *Ibid.*, p. 17 : après avoir mentionné les exemples du serpent et de l'ours, PARACELSE enchaîne sur une série de questionnements engageant les animaux : « Qui enseigna au cerf que le Dictame lui était médicament ? Qui montra le serpenteau au serpent [...] ? Qui instruisit le héron de puiser avec son bec l'eau marine et de se l'administrer par l'anus en guise de clystère ? »

¹⁸⁶⁴ Comprise à la fois comme réservoir iconographique et d'images figurées dans le discours.

acquise dans la littérature alchimique médiévale et le restera toujours, comme un lien indéfectible entre le monde de la nature sauvage et celui, tout aussi foisonnant et impénétrable, de la quête philosophale.

Dans les diverses formes que peut prendre la littérature alchimique, des recettes paracelsiennes aux traités théoriques et pratiques, en passant par toute la palette d'allégories et de commentaires qui fleurirent à la Renaissance¹⁸⁶⁵, le sauvage est partout, avec son lot d'animaux figurés¹⁸⁶⁶ : ainsi en est-il dans l'*Aurora Consurgens*, fort de ses trente-sept illustrations qui en firent un objet de fascination pour les éditeurs. Si le plus ancien manuscrit de cette œuvre date de 1420, il circula donc beaucoup à la Renaissance, sous forme manuscrite. Très influencé par l'imaginaire biblique et par le *Cantique des Cantiques* en particulier, ce traité autrefois attribué à saint Thomas D'Aquin a été perçu comme une espèce de « profanation de la Bible¹⁸⁶⁷ » au XVI^e siècle, ce qui n'empêcha guère sa diffusion. Sur la dizaine de manuscrits qui nous sont parvenus, certains datent en effet de la fin du XV^e siècle, d'autres du XVII^e, tandis que le Codex Vindobonensis 5230 de Vienne daterait plus probablement du XVI^e siècle¹⁸⁶⁸. Quoi qu'il en soit, chacune des copies conservées se présente comme une forme d'« allégorie continue¹⁸⁶⁹ » où les reptiles et les oiseaux occupent une place importante, notamment la colombe, le phénix et surtout l'aigle bleu qui fait régulièrement son apparition dans les illustrations, particulièrement bien conservées dans l'exemplaire de Zurich¹⁸⁷⁰. L'ouroboros, le basilic et, plus généralement les serpents occupent également une place importante dans le bestiaire de l'*Aurora Consurgens*.

En effet, les créatures hybrides ont généralement la faveur des alchimistes, en vertu du lien remarquable unissant la pensée alchimiste et la métamorphose¹⁸⁷¹ autour de la notion de transmutation. Celle-ci force en effet la réflexion quant à la porosité des frontières génériques et la possibilité d'une communication des essences, des natures et des quintessences. Dans

¹⁸⁶⁵ Au sujet de cette littérature protéiforme, cf. HALLEUX R., *Les textes alchimiques...op. cit.*, p. 73-85.

¹⁸⁶⁶ Historiquement, le bestiaire a toujours entretenu des liens privilégiés avec la littérature alchimique : dans *La révélation d'Herm s Trismégiste, tome I...op. cit.*, p. 215, André-Jean FESTUGIERE mentionne ainsi l'existence d'un *Livre archaïque*, traité alchimique perdu mais cité dans les *Kyranides* qui l'évoquent comme « une sorte de bestiaire » mentionnant les « vertus occultes des animaux » (cf. *ibid.*, p. 251).

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸⁶⁸ La liste des manuscrits conservant l'*Aurora Consurgens* comprend notamment, outre les exemplaires de Vienne et de Zurich, de nombreux manuscrits du XV^e siècle, tels que le MS. Ferguson 6 conservé à la Bibliothèque de l'Université de Glasgow, le lat. 14006 de la BNF, le MS. VI. Fd. 26 conservé à la Bibliothèque de l'Université Charles de Prague et le MS. N. 747 (1492) conservé à la Bibliothèque de l'Université de Bologne. À la Bibliothèque d'État de Berlin, l'on recense également le MS. Germ. qu. 848 (XVII^e siècle).

¹⁸⁶⁹ OBRIST B. *Les débuts de l'imagerie alchimique...op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁷⁰ Ms. Rh. 172 (Saint-Gall, XV^e siècle), Zurich, Zentralbibliothek : manuscrit consultable en ligne à l'adresse <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/zbz/Ms-Rh-0172>.

¹⁸⁷¹ Franck GREINER souligne ainsi que l'hybridation constitue un « trait caractéristique de la langue des alchimistes » à la Renaissance comme à l'âge baroque (cf. GREINER F., *Les métamorphoses d'Herm s...op. cit.*, p. 280).

cette dynamique, l'on ne rencontre pas seulement des animaux sauvages dans les représentations liées à la littérature alchimique, mais aussi des créatures anthropomorphes pareilles à des hommes sauvages, dont la mise en scène participe de ce même imaginaire de l'hybride. De cette quête d'une nature ou de toutes les natures à laquelle participe cette sensibilité à l'hybridité, le *Das Buch der heyligen Dreyfaltigkeit* ou *Livre de la sainte Trinité* est significatif : au folio 95v. du manuscrit cod. Guelf 188 Blankenburg qui en renferme une version, l'on voit notamment apparaître une femme sauvage¹⁸⁷².

Par ailleurs, l'imaginaire alchimique emprunte beaucoup au bestiaire chrétien, mais sans le recouper, de même que la symbolique des couleurs y est tout à fait remarquable en ce qu'elle signale les différentes étapes de la réalisation du Grand Œuvre, du *nigredo* ou « œuvre au noir » à l'*albedo* ou « œuvre au blanc », couronnée par le *rubedo* qui marque la réussite ultime du processus alchimique. Là se concentre d'ailleurs une part essentielle des tensions liées à la symbolique alchimique : en effet, celle-ci se veut codée et secrète, tout en empruntant beaucoup afin d'inventer sa propre grammaire et se construire un langage imagé. Ainsi que le souligne Barbara Obrist, il n'est effectivement « pas possible de définir une iconographie proprement alchimique¹⁸⁷³ » ; d'où cette nécessité de repenser l'image et l'image animale en particulier, au sein même de la sphère langagière. Ainsi s'impose la « nécessité de la métaphore¹⁸⁷⁴ » dans la littérature alchimique, laquelle infuse aussi bien dans les mots que dans les images ; autrement dit, l'image s'importe dans les mots par le biais de la métaphore, autant que la métaphore se fait image dans un mouvement d'interdépendance en vertu duquel l'image et le texte sont inextricablement liés. Tous deux sont ainsi comme le roi et la reine formant cet androgyne génésique qui fonde l'iconographie alchimique. Toutefois, les animaux et les animaux sauvages en particulier sont les premiers à se trouver pris dans cette dialectique entre l'image et la parole secrète, devenue relation fusionnelle sur la page manuscrite ou imprimée.

3. Le loup et l'antimoine : au prisme du sauvage, le langage alchimique aux confins du silence

En effet, la présence animale dans l'imaginaire et le langage alchimique tient avant tout de cette nécessité du voilage, indissociable de la quête philosophale et de l'initiation aux

¹⁸⁷² Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. guelf. 188 Blankenburg (XV^e siècle, copie d'un texte datant de 1433). Pour plus de précisions à ce sujet, cf. OBRIST B. *Les débuts de l'imagerie alchimique...op. cit.*, p. 270.

¹⁸⁷³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

mystères du Grand Œuvre. Dans cette perspective, la tension est palpable au sein même du livre alchimique, pensé comme écrin du secret autant que comme voie du savoir et donc de dévoilement. De fait, la lecture en devient une « aventure périlleuse¹⁸⁷⁵ » où l'aspirant se doit « d'éviter les pièges tendus par les mots, de leur arracher leurs masques, de démêler le vrai du faux pour accéder à une vérité cachée¹⁸⁷⁶ ». Dans ce labyrinthe de la connaissance, où celle-ci se dérobe pour mieux s'offrir aux yeux du lecteur ébahi, comme une biche traquée par le chasseur avide, l'animal sauvage vient susciter cette confondante profusion d'images, de représentations comme autant de points de fuite. Plus encore, le loup, cette créature du secret dont on sait le lien qu'il entretient avec le souffle et les mystères de la parole empêchée, joue à ce titre un rôle particulier dans le bestiaire et le langage des alchimistes.

a) *Le loup et l'antimoine*

Dans la symbolique alchimique, le loup occupe en effet une place intéressante au milieu de tout un bestiaire qui évolue entre les pages des traités de la Haute Science. La langue alchimique a en effet recours à des expressions telles que le « loup dévorant » pour qualifier et nommer de façon codée les étapes de la réalisation du Grand Œuvre¹⁸⁷⁷. Plus généralement, le « *lupus devorans*¹⁸⁷⁸ » qualifie la stibine, ce minéral composé à partir du sulfure d'antimoine¹⁸⁷⁹. En effet, le « loup gris » est traditionnellement associé à l'antimoine dans le langage alchimique, ce dernier étant qualifié de *lupus metallorum* en ce qu'il agit à la transformation des corps métalliques, permettant ainsi l'évolution « d'une substance simple et apparemment fondamentale par rapport aux autres corps¹⁸⁸⁰ ». Le sulfure d'antimoine joue à ce titre un rôle capital dans la transmutation des métaux, du fait qu'il permet notamment la séparation de l'or et de l'argent. De fait, « le sulfure d'antimoine ne se comporte pas en corps passif : inattaqué, il semble un agent par excellence¹⁸⁸¹ ». C'est cette qualité qui le rapproche vraisemblablement de l'image du loup, ce dévoreur insatiable qui semble intouchable et se

¹⁸⁷⁵ GREINER F., *Les métamorphoses d'Herm s...op. cit.*, p. 159.

¹⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁷⁷ Les papyrus de Leyde (III^e siècle), contiennent un certain nombre de recettes convoquant ce type d'expressions, notamment le Papyrus X et le Papyrus V, qui contient un fragment d'« Explications » de plusieurs symboles. À ce sujet, cf. BERTHELOT M., *Introduction à l'étude de la chimie des Anciens et du Moyen Âge*, Paris, Georges Steinheil éd., 1889. Au sujet du Papyrus V, cf. FESTUGIERE A.-J., *La révélation d'Herm s Trismégiste, tome I...op. cit.*, p. 221, note 1.

¹⁸⁷⁸ HALLEUX R., *Les textes alchimiques...op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁷⁹ Le *stibium* étant l'ancien nom de l'antimoine.

¹⁸⁸⁰ COLNORT-BODET S., *Le code alchimique dévoilé : distillateurs, alchimistes et symbolistes*, Paris, H. Champion, 1989, p. 157.

¹⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 158.

réalise dans l'acte de déprédation. C'est le rapprochement que l'on peut faire, esquissé par exemple dans les propos de Marcellin Berthelot :

OR.

Rappelons sa coupellation par le sulfure d'antimoine, qui en sépare même l'argent. On fond ensemble; la fonte se sépare en deux couches la couche supérieure renferme les métaux étrangers, sous forme de sulfures, unis à l'antimoine; la couche inférieure contient l'or et le régule d'antimoine. On répète la fonte deux ou trois fois puis on soumet l'or à un grillage modéré, qui brûle l'antimoine en évitant de chauffer trop fort pour ne pas volatiliser l'or.

En raison de ces propriétés l'antimoine était dit au moyen âge le loup dévorant des métaux ; ou bien encore le bain du roi ou du soleil. Mais elles ne sont exposées très explicitement que vers la fin du moyen âge¹⁸⁸².

En effet, c'est à partir du XVI^e siècle que l'antimoine envahit les traités alchimiques, prenant ainsi la place de l'alcool, des acides, de l'arsenic, du soufre et du mercure¹⁸⁸³ pour imposer sa puissance ainsi que celle de l'imaginaire qui lui est rattaché. C'est donc à cette époque que le loup impose aussi sa marque dans le langage et l'imaginaire alchimique. Dans les traces du loup, ressurgit ainsi tout un imaginaire de la dévoration ; celle de la bête mordicante mais aussi de la purification, une notion intimement liée à la fabrication de la pierre philosophale et à la transmutation des métaux. Dans l'imaginaire alchimique de la Renaissance, le loup redevient ainsi cette « bête qui mangeait le monde », seule capable d'avalier l'impossible, à l'instar des loups de la cosmogonie nordique destinés à dévorer le monde, la Lune et le Soleil. Dans cette dynamique, le *lupus metallorum* symbolise d'ailleurs l'idée d'une primordialité que signifie également l'antimoine, élément primitif par excellence. En effet, le nom latin de l'antimoine viendrait de l'expression *ante omnia*, « avant toute chose », une expression qui signale l'idée de primordialité autant que l'espoir d'une unité, placé dans l'antimoine comme agent de fusion.

Dans cette perspective, la littérature alchimique en grande partie héritée des Anciens et des médiévaux, mais dont le discours se transforme et évolue à la Renaissance pour devenir le lieu de mémoire de résurgence de tout un système symbolique du loup prédateur. De fait, ce discours alchimique en pleine évolution devient, à partir du XVI^e siècle, un espace de sédimentation pour cet imaginaire du loup qui semble par ailleurs en pleine dérégulation dans

¹⁸⁸² BERTHELOT M., *Introduction à l'étude de la chimie des Anciens et du Moyen Âge...op. cit.*, p. 264.

¹⁸⁸³ COLNORT-BODET S., *Le code alchimique dévoilé...op. cit.*, p. 158 : « À leur suite, il présente une image de l'universalité au moment précis où la science officielle se refuse à l'unification ». L'antimoine s'impose comme agent essentiel du Grand Œuvre à partir du *Proberbüchlein*, traité du XV^e siècle, et du *Char triomphal de l'antimoine* attribué à BASILE VALENTIN, ce prétendu moine de la fin du XV^e siècle ; mais l'auteur véritable en serait plus vraisemblablement son premier éditeur, Johann THOLDE, cet adepte de PARACELSE ayant vécu dans le dernier tiers du XVI^e siècle.

une grande partie de la sphère littéraire¹⁸⁸⁴. Le pseudo Basile Valentin mentionne ainsi le « loup affamé et ravissant » pour parler de l'action de l'antimoine en termes allégoriques, au sein de la première des *Douze clefs de Philosophie* qui lui ont été attribuées :

Si donc tu veux operer en nos matières, prens un loup affamé & ravissant, sujet à cause de l'etimologie de son nom au guerrier Mars, mais e race tenant de Saturne, comme esant son fils. L'on le trouue dans les valles & montagnes tousjours mourant de fin : jette luy le corps du Roy, afin qu'il s'en soulle ;¹⁸⁸⁵ après qu'il l'aura mangé iettes le dans vn grand feu pour y estre du tout consomme, & le Rou sera deliuré. Apres que tu ayas fait cela trois fois, le Lyon aura du tout surmonté le Loup, & le Loup ne pourra plus rien consumer du Roy, & notre matiere preparee & preste à commencer l'oeuvre.

[Basile VALENTIN, *Douze clefs de Philosophie*, Livre II, chapitre I, p. 55¹⁸⁸⁶.]

Le loup apparaît ici comme le grand dévorateur, la bête anthropophage qui a hanté l'imaginaire de la fin du Moyen Âge et dont l'imaginaire du XVI^e siècle porte encore les stigmates. Agent de mort, de destruction mais aussi de régénération, il est assimilé à Mars autant qu'à l'antimoine qui, dans le processus alchimique, permet la purification des métaux avant l'opération de transmutation¹⁸⁸⁷. De même voit-on apparaître deux loups tirant le char de Mars dans le manuscrit Harley 3469 de la British Library (1582), lequel contient une magnifique version du *Splendor Solis*¹⁸⁸⁸ : au folio 25, l'on voit ainsi le char de Mars, qui lui-même porte les signes zodiacaux du scorpion et du bélier, est tiré par deux loups, symboles du caractère martial de ce dieu présidant à cette figuration placée sous le signe de la violence, de la guerre et de la destruction. Au centre, l'aigle tricéphale blanc offre par ailleurs à l'ensemble un clair-obscur fascinant. Sa présence sonne ici comme la réunion symbolique, opérée par l'antimoine, des trois oiseaux de l'image précédente¹⁸⁸⁹, tandis que le texte évoque la spiritualisation des objets matériels dans leur dissolution même¹⁸⁹⁰ ; une opération sensée se

¹⁸⁸⁴ Comment ne pas songer, enfin, au loup comme véritable « anti-moine » au sens propre, c'est-à-dire le faux prophète de la tradition chrétienne médiévale ? Néanmoins, une telle idée ne fonctionne qu'avec la langue française, alors que nombre des traités alchimiques produits à la Renaissance le furent plutôt en langue allemande.

¹⁸⁸⁵ Ponctuation incertaine.

¹⁸⁸⁶ L'édition la plus commode et la plus accessible étant celle de David LAGNEAU, c'est à celle-ci que nous nous sommes référés pour l'étude de ce texte, en dépit du fait qu'elle date du XVII^e siècle. Cf. *Les douze clefs de philosophie de frère Basile Valentin, traictant de la vraye médecine métallique ; Plus l'Azoth ou le moyen de faire l'or caché des hiloso he s*, éd. et trad. D. Lagneau, Paris, chez Pierre Moët, 1659-1660 (éd. accessible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k650023>).

¹⁸⁸⁷ Tout comme la libération de Fenrir dans la cosmogonie nordique devait sonner la fin d'un monde et l'avènement d'un nouveau, après la mort symbolique du loup géant

¹⁸⁸⁸ Cf. VOLUME II, ANNEXE VIII : « Le *Splendor Solis* conservé dans le MS Harley 3469 de la British Library (1582) ».

¹⁸⁸⁹ *Splendor solis, ou Le lustre du soleil...op. cit.*, p. 44 : « Les trois oiseaux de la miniature précédente, semblent s'être réunis, la blancheur a triomphé, mais ce ne fut point facile et le combat fut probablement rude dans l'athanor, comme l'indiquent les scènes martiennes de combats ».

¹⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 44 : « La chaleur pousse les objets terrestres à se pénétrer d'une force spirituelle ».

réaliser au contact du feu et du *lupus metallorum*. Dans le manuscrit de Nuremberg, l'un des plus anciens contenant le *Splendor Solis*, une inscription latine indique en outre la phrase « Corpora soluta ad verum spiritum fuerunt reducta¹⁸⁹¹ », comme en soutien à cette idée de purification par le feu dévorant des loups de l'antimoine, qui trônent dans le ciel de cette scène figurée, typique du code iconographique de l'alchimie et de sa dépendance à l'égard du bestiaire.

De la figuration du loup aux inscriptions figurées du *Splendor Solis*, l'on ne saurait enfin manquer de souligner que l'antimoine, auquel est lié le loup dans la littérature alchimique, est aussi peu à peu entré, après la fin du XVI^e siècle, dans la composition des caractères d'imprimerie :

Médecine du corps et des métaux, l'antimoine était bien le symbole d'un médiateur triomphant des factions et des particularismes ; solvant doué d'un pouvoir sélectif, il réussissait, mieux que d'autres produits, à éliminer les déchets des minerais ; au XVII^e siècle, il entre dans la composition des caractères d'imprimerie¹⁸⁹².

Pareil clin d'œil au lien intime, voire intimement ambigu, qui caractérise les relations entre la figure lupine et le langage humain dans l'imaginaire médiéval, laisse beaucoup à penser. En effet, l'antimoine s'impose à l'instar du loup comme une figure de la métamorphose, un agent de changement, de l'altération voire de l'altérité ; un agent de la marge aussi, puisque son utilisation a été associée à une forme de rébellion des artisans du livre au XVII^e siècle. C'est d'ailleurs ce que rappelle Suzanne Colnort-Bodet lorsqu'elle précise que « l'antimoine séduira les censeurs royaux qui veulent changer la librairie¹⁸⁹³ ».

Du loup à l'antimoine et de l'antimoine au loup, l'on mesure une fois encore toute la complexité des rapports symboliques entre cet animal et l'histoire même de l'écriture. Plus encore, le loup n'est-il pas aussi celui qui dévore la parole humaine pour l'empêcher ou la dissimuler ? Dans cette perspective, n'a-t-il pas toute sa place au sein de ce culte du langage secret qui caractérise la littérature alchimique au XVI^e siècle ? Du pouvoir sur le souffle à la parole écrite et imprimée, le loup se fait en effet l'écho des discours tacites, des paroles interdites et des secrets étouffés.

¹⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁹² COLNORT-BODET S., *Le code alchimique dévoilé...op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁹³ *Ibid.*, p. 160.

b) De la figure lupine à la figuration du livre : réflexion sur un mode de figuration du tacite

Sans nul doute, la nécessité du secret, du silence et de la dissimulation de paroles trop denses ou trop essentielles, a toujours fait partie de l'imaginaire alchimique. Dans *Les errances alchymiques de Salomon Trismosin*¹⁸⁹⁴, il est fait mention de cette nécessité du silence, sans pour autant que l'ombre du loup ne plane au-dessus du texte :

Pour résumer, tout devait être tenu secret, comme de bien entendu. Si quelqu'un se vante de son art, même s'il a atteint la Vérité, la Justice divine ne le laissera pas partir. Donc, gardez le silence, même si vous possédez la plus grande Teinture, mais faites la charité.

[*Les errances alchymiques de Salomon Trismosin*, p. 130.]

Même s'il a fait couler beaucoup d'encre et suscité mille fantasmes à travers les siècles, le Grand Œuvre reste avant toute chose un « mystère verbal¹⁸⁹⁵ ». Si les auteurs n'ont jamais cessé d'écrire à son sujet, ce fut toujours à couvert, à l'étouffée, dans le cadre d'un discours que l'on qualifierait presque de parole empêchée. Comme on peut le constater au regard des riches illustrations de l'*Aurora Consurgens* ou du *Splendor Solis*, le texte alchimique se sert de l'image comme d'un voile posé son propre discours, tout autant qu'il exige de son lecteur une lecture presque méditative. Cette lecture ne peut ainsi se faire qu'en silence : en effet,

le langage imagé des interprétations en problématisant le déchiffrement des noms invite expressément le lecteur à continuer seul à 'esplucher' le texte, afin de mieux comprendre¹⁸⁹⁶.

Cet art du langage à proprement parler, tant par ses qualités visuelles et plastiques que par son travail de la langue, se médite donc en silence. Mais il s'agit là d'un silence en tension, mis en scène dans une forme de profusion qui laisse à penser que cette parole empêchée trouverait une compensation dans une forme de libération par l'image, quoique le sens de soit tout aussi voilé. Ainsi la recommandation du silence, telle qu'elle nous apparaît dans *Les errances alchymiques de Salomon Trismosin*, va-t-elle de pair avec la recherche d'un langage symbolique, un langage suffisamment riche pour combler ou signifier cette nécessité du silence inscrit lui aussi dans l'histoire même de la littérature alchimique :

Longtemps les premiers écrits alchimiques (ou mieux chimiques) ne furent que de simples recettes, consignées dans les archives des temples, où elles servaient d'aide-mémoire aux artisans. Ces recettes devaient être tenues secrètes, ne fût-ce que par souci de la concurrence : de là, la

¹⁸⁹⁴ Texte publié dans *Splendor solis, ou Le lustre du soleil...op. cit.*, p. 127-131.

¹⁸⁹⁵ GREINER F., *Les métamor hos es d'Herm s...op. cit.*, p. 581.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 210.

recommandation du silence et de l'emploi de mots symboliques, 'lait de louve', 'écume de mer', 'œil de chat', 'sang de dragon'¹⁸⁹⁷ ».

De fait, les animaux participent activement de ce langage du secret, presque un langage du silence destiné à permettre de « toucher à l'indicible sans jamais se passer de mots ». Dans cette perspective, la convocation de l'animalité permet la création d'un langage proprement hybride, où les animaux s'entrecroisent non pas tant pour fabriquer du sens que pour en voiler la quintessence. Pour autant, si le loup trouve sa place au sein de ce bestiaire étonnant du secret, il n'y apparaît guère comme un agent particulier du silence mais plutôt comme l'un des nombreux acteurs du livre. Celui-ci s'impose d'ailleurs comme un produit certes de la « disparition de la parole¹⁸⁹⁸ », mais d'une parole également revivifiée dans l'image et le langage codé, un langage de l'animal sur lequel le loup exerce une influence intéressante au XVI^e siècle, parmi d'autres incarnations du sauvage.

Finalement, si le loup « antimoine » ne s'impose pas comme une figure dominante du langage alchimique au XVI^e siècle, il compte parmi les agents essentiels d'un imaginaire qui s'est construit en grande partie grâce à des figures du sauvage. Celles-ci sont en effet à même de générer un langage du secret, tout auréolé d'un silence médiatisé et contrôlé par des instances du sauvage. De là vient l'idée selon laquelle le décodage d'un tel langage donnerait lieu à quelque chose comme une « herméneutique sauvage », multiple, hybride, polysémique et polymorphe ; une quête du sens aux accents sauvages, née de la rencontre entre l'alchimie en tant que pensée de la métamorphose et quelques figures du sauvage, figures médiatrices à la croisée des mots et des images.

Dans cette perspective, l'on ne saurait passer outre la parenté de nature entre le langage de l'alchimie et celui des hiéroglyphes et des emblèmes. En effet, ce langage-là se trouve lui-même à la tangente de l'imaginaire renaissant, tandis que le développement de la tradition alchimique marque à cette époque un tournant dans l'histoire du livre et des relations entre le texte et l'image. En ce sens, le langage alchimique se rapproche de celui des hiéroglyphes au sens étymologique du terme, c'est-à-dire en tant que « signes chargés de sacré car véritables clefs du dévoilement et de l'initiation¹⁸⁹⁹ ». À l'instar des hiéroglyphes, l'imaginaire alchimique ne s'est-il pas développé au rythme d'un jeu de voilage et de dévoilement convoquant moult images, signes et autres figures ?

¹⁸⁹⁷ FESTUGIERE A.-J., *La révélation d'Hermès Trismégiste, tome I...op. cit.*, p. 220.

¹⁸⁹⁸ GREINER F., *Les métamorphoses d'Hermès...op. cit.*, p. 361 : « Né de la disparition de la parole du maître prenant en lui le visage souvent anonyme de l'auteur, il [le livre alchimique] ne fait pas valoir son efficacité directement, mais par la médiation d'une mise en scène, ou d'une représentation verbale ».

¹⁸⁹⁹ BRUN J., « Symbolique et alchimie »...*op. cit.*, p. 89-90.

C'est donc ici, à la croisée des livres et des mystères des lettres, à la croisée du langage alchimique et de celui des hiéroglyphiques, que nous attend le loup. Indubitablement, il est toujours là, prêt à guider ou à perdre le lecteur dans les méandres de cette forêt de symboles que constitue, par exemple, le célèbre *Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile*¹⁹⁰⁰ ; un texte étrange où les figures lupines jalonnent le parcours initiatique du personnage éponyme et guide le lecteur dans un travail d'« herméneutique sauvage », autrement dit la quête d'un sens protéiforme et changeant, qui se dévoile au fil des pages pour mieux se dérober.



Figure 56 : Poliphile rencontre un loup
Hypnerotomachia Poliphili, figure 4
 BNF cote microfilm : m 17423/R 27487 (1499).

C. Les lettres du sauvage : le sauvage à l'image dans le langage hiéroglyphique

Dans l'esprit des humanistes du XVI^e siècle, l'Égypte s'impose comme « la terre sacrée dépositaire des plus antiques traditions¹⁹⁰¹ », à la fois le berceau de l'alchimie et de

¹⁹⁰⁰ COLONNA F, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, chez Alde Manuce, 1499 (éd. en ligne sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200005d/fl_planchecontact). Cf. aussi *Le songe de Poliphile*, trad. 1546, présentation, translittération, notes, glossaire et index G. Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994 ; cf. aussi *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie*, 2 volumes, trad. C. Popelin, réimpression de l'éd. de Paris, 1883, Genève, Slatkine reprints, 2012 (éd. de référence).

¹⁹⁰¹ BRUNON C.-F., « Signe, figure, langage : les *Hieroglyphica* d'orapollon » dans *L'Embl me à la Renaissance*, Société française des seiziémistes, dir. Y. Giraud, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 44. (art. p. 29-47).

l'écriture, dont la double paternité est traditionnellement attribuée au dieu Thot-Hermès, considéré à la fois comme le premier alchimiste et l'inventeur de l'écriture. Cette écriture prétendument originelle, ce sont les hiéroglyphes, assimilés par les savants à un alphabet composés de signes iconiques auxquels on attribue une valeur proprement linguistique. En outre, les hiéroglyphes sont perçus comme un véritable langage écrit et en images, et plus encore un

langage direct, par l'image et le verbe, ou plutôt par l'image-Verbe, ouvrant l'accès à une connaissance intuitive de la vérité profonde des Êtres et du monde¹⁹⁰².

À l'instar du langage alchimique¹⁹⁰³ qui s'est lui aussi développé par l'entremise de l'image et des figures animales, l'écriture hiéroglyphique est en effet perçue par les humanistes comme un langage du secret, « langage d'une élite de l'âme et de l'esprit¹⁹⁰⁴ », difficile d'accès car exigeant envers celui qui tente d'en déchiffrer les figures énigmatiques. De fait, le travail herméneutique lié la symbolique hiéroglyphique s'inscrit dans cette quête du langage premier, sacré et parfait, voire dans l'utopie d'une possible conjuration de la malédiction babélique, laquelle hante le rapport au langage à la Renaissance, tout autant qu'elle engage la présence de l'animalité.

De même que le langage animal semble plus vrai et plus proche d'un langage premier aux yeux des humanistes, d'avant la Faute et d'avant Babel, l'écriture hiéroglyphique s'impose à eux dans toute sa primordialité. En outre, cet alphabet se construit en grande partie par la convocation de figures animales et autres signes naturels – au sens de signes issus des choses de la Nature –. Ainsi Marsile Ficin parle-t-il, au détour d'un commentaire de Plotin (V. 8, 6), des hiéroglyphes comme d'un alphabet sacré¹⁹⁰⁵ :

Pour exprimer les mystères divins, les prêtres égyptiens ne se servaient pas de caractères alphabétiques discontinus, mais d'images complètes de plantes, d'arbres, d'animaux.

[Marsile FICIN, *Opera*, II, Bâle, 1576, 1768.]

Les animaux y font ainsi figure de lettres pour donner à l'écriture hiéroglyphique les supposés moyens de dire, par des paroles muettes au commun des mortels, des vérités sacrées. Ainsi cette écriture prétend-elle se faire ainsi l'écho d'un langage non pas incommunicable, mais capable de suggérer l'indicible. Tout comme le langage animal, il s'agirait donc là d'un

¹⁹⁰² *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁰³ Considéré d'ailleurs comme l'une des principales catégories du savoir ayant pénétré la tradition hiéroglyphique qui s'est développée à partir de la fin du XV^e siècle.

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹⁰⁵ Texte cité dans DRYSDALL D., « Alciat et le modèle de l'emblème » dans *Le modèle à la Renaissance*, dir. C. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens pour le Groupe de recherche du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Paris, J. Vrin, 1986, p. 176 (art. p. 169-181).

langage inhumain dont la compréhension exigerait un effort herméneutique et sémiotique particulier de la part de qui voudrait en percer les mystères. Si les animaux participent d'ailleurs de la constitution des hiéroglyphes, certains fonctionnent à eux seuls comme hiéroglyphes, à l'instar des animaux fantastiques comme l'hippogriffe dont l'hybridité marque la conjonction de plusieurs sèmes qui produisent ensemble un sens composite et démultiplié¹⁹⁰⁶. Influencée par les Bestiaires et la tradition du *Physiologus*, l'herméneutique hiéroglyphique se nourrit cependant, à partir de la découverte de sa matière au XV^e siècle, d'une approche renouvelée de la symbolique animale. Tout l'enjeu d'une interrogation au sujet de ce langage de l'image tient donc ici à la place qu'occupent en son cœur les représentations du sauvage, en tant qu'agents de ce langage nouveau parce que redécouvert. Polysémique et démultiplié, celui-ci illustre de fait le lien unissant l'image animale et l'écriture, la parole, mais aussi les confins d'un langage à la croisée du divin qui l'inspire, du sauvage qui le nourrit et de l'humain qui cherche à le comprendre. Dans cette perspective, le loup serait-il une figure possible de cette parenté incarnée du sauvage et d'un « nouveau » langage à la Renaissance ?

1. Des *Hieroglyphica* d'Horapollon à l'*Hypneromachia Poliphili* : le loup et le sauvage au cœur d'une dynamique de la redécouverte

Si les hiéroglyphes sont traditionnellement considérés comme la « langue-matrice » des recueils d'emblèmes qui ont fleuri au XVI^e siècle, dont on a vu qu'ils n'avaient guère accordé une place prépondérante au loup¹⁹⁰⁷, emblèmes et hiéroglyphes constituent deux modalités signifiantes bien distinctes. La seconde a d'ailleurs accordé une large part au sauvage et au loup en particulier, ce que l'on observe d'emblée dans le recueil fondateur des *Hieroglyphica* d'Horapollon.

a) Présences lupines dans les Hieroglyphica d'Horapollon

Composés en grec aux alentours du VI^e siècle, les *Hieroglyphica* ont été redécouverts presque mille ans plus tard, en 1419. Mais ils ne furent l'objet de premiers commentaires

¹⁹⁰⁶ SPICA A.-E., *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres, 1580-1700*, Paris, H. Champion, 1996, p. 280 : « chaque partie de l'animal est déchiffrée comme si l'on avait affaire à une combinatoire symbolique ».

¹⁹⁰⁷ Même si, ainsi qu'on a pu le constater en amont, cela ne signifie pas qu'elles en soient absentes.

qu'autour de 1450¹⁹⁰⁸, avant que ne paraisse une première édition imprimée par Alde Manuce en 1505. Dix ans plus tard, des traductions latines ont commencé à se diffuser, mais il a fallu attendre 1543 pour voir se développer des éditions illustrées des *Hieroglyphica*. Par ailleurs, si la « valeur séminale¹⁹⁰⁹ » de ce texte est incontestable, celui-ci est ainsi reconnu comme la source d'inspiration première des auteurs d'emblèmes du XVI^e siècle, des *Emblemata* d'Alciat à l'*Iconologie* de Ripa. Mais les *Hieroglyphica* furent encore et surtout une source de réflexion et un objet de curiosité pour les penseurs humanistes en général.

Dans l'édition de 1543, publiée à Paris chez Jacques Kerver, le texte décrivant les hiéroglyphes égyptiens se trouve pour la première fois traduit en français et accompagné de gravures parmi lesquelles le loup occupe une place intéressante. Celui-ci est convoqué dans la figure XXII pour signifier le *destournement*, en alternance avec son pendant domestique, le chien. Pareille confusion demeure assez rare pour être remarquée et ne sera d'ailleurs pas retenue dans l'imaginaire emblématique qui opère toujours, comme dans les fables, une distinction nette entre le chien et le loup.

22. Comment ilz signifioient destournement.

Un loup ou un chien destourne signifie destournement.

[HORAPOLLO, *Hieroglyphica*, Paris, Jacques Kerver, 1546, XXII.]

L'on se souvient que dans la tradition des Bestiaires, le loup était connu pour son manque de souplesse, glosée par exemple dans le *Bestiaire d'Aberdeen* comme le signe d'une incapacité au repentir. Chez Richard de Fournival, cette incapacité à se tourner manifestait en sus l'idée que la femme ne se donne jamais complètement à son amant¹⁹¹⁰. Ce manque d'engagement attaché à la gent féminine transparaît d'ailleurs dans la figure XLV des *Hieroglyphica*, où le traducteur français rapporte que dans le langage hiéroglyphique, le loup signifie également l'avortement :

[45]. Comment ilz signifioient une femme qui a avorte ou enfante devant le temps.

Quant ilz vouloient signifier une femme accouchee devant son terme ilz paignoient une jument foulant au piedx le loup pource que si la Jument preigne frappe de son pied le loup elle avorte incontinent & pareillement si elle marche sur le pas du loup.

[HORAPOLLO, *Hieroglyphica*, Paris, Jacques Kerver, 1546, XLV.]

Chaque fois, la figure lupine signifie une forme de déchéance morale, tant du point de vue pictural que linguistique, tout autant que lui semble attaché le sème de la lâcheté. Dans l'alphabet hiéroglyphique, le loup semble ainsi signifier différents aspects liés au manque de

¹⁹⁰⁸ ALBERTI L. B., *De re aedificatoria*, VIII, 4, éd. et trad. P. Caye et F. Choay, Paris, Éd. du Seuil, 2004. Cf. aussi, à ce sujet, DRYSDALL D., « Alciat et le modèle de l'emblème »...*op. cit.*, p. 176.

¹⁹⁰⁹ SPICA A.-E., *Symbolique humaniste et emblématique*...*op. cit.*, p. 313.

¹⁹¹⁰ Cf. VOLUME II, ANNEXE III : « LES NATURES DU LOUP D'APRES QUELQUES BESTIAIRES DES XII^E ET XIII^E SIECLES ».

courage, quelque chose comme une incapacité proprement humaine d'assumer ses responsabilités. Toujours au miroir du loup, les figures LXXIII et LXXIV enrichissent en effet le champ sémantique de la pusillanimité en y ajoutant la fuite devant l'ennemi et la crainte des périls :

[73]. Comment ilz signifioient celluy qui previent & anticipe son ennemy.
 Pour signifier l'homme qui previent ses ennemys & qui se delivre d'eulx à peu de dommage, ilz paignoient un loup ayant le bout de la cueue coupee, pource que quant le loup cognoit que l'on le veult chasser & poursuivre, il s'arrache le poil & le bout de la cueue.

[74]. Comment ilz signifioient l'homme craignant les perilz qui luy sont incongeuz.
 Voullans signifier ung homme craignant les perilz qui luy sont incongeuz & ne se peuvent preveoir, ilz paignoient ung loup & une pierre, pource que le loup ne craint ne baston mais seulement les pierres & si quelqu'un luy jecte une pierre, il le trouvera vray par experience, car si le loup est blesse d'une pierre les vers naissent & s'engendent en la playe.

[HORAPOLLO, *Hieroglyphica*, Paris, Jacques Kerver, 1546, LXXIII et LXXIV.]

Une fois encore, l'on retrouve ici des éléments qui ont également fait le jeu des Bestiaires médiévaux, à l'instar de l'anecdote du poil arraché à la queue du loup¹⁹¹¹. Notons à ce titre que dans l'édition illustrée des *Hieroglyphica* de Pierius Valerianus, parue en 1556, et qui consiste en un commentaire du texte d'o rapollon, la notice du loup¹⁹¹² récupère ces sèmes avec une illustration : le loup y est ainsi présenté comme « raptor » et se trouve associé à l'avortement (« abortus »), tout autant qu'à la fuite (« indemnus fuga »), incarnée également dans le mouvement du loup en train de s'échapper, craignant de se voir arraché son fameux poil talismanique.

Figures 57 et 58 : Pierus Valerianus, *Hieroglyphica* (1556), fol. 80v.



¹⁹¹¹ L'on reconnaît ici une variante de la croyance, très répandue dans les encyclopédies médiévales, selon laquelle la queue du loup contiendrait un poil aux vertus de philtre d'amour, mais dont les pouvoirs ne seraient effectifs que si le poil est arraché à l'animal vivant.

¹⁹¹² PIERUS VALERIANUS, *Hieroglyphica, siue, De sacris Aegyptiorum literis commentarii*, éd. M. Isengrin, Basileae, 1556, p. 144-151. Éd. accessible en ligne à l'adresse <https://archive.org/stream/hieroglyphicasiu00vale#page/146/mode/2up>.

Par le biais de figures lupines en particulier, convoquées dans l'image et la lettre comme signes linguistiques conjoints, le langage hiéroglyphique dont l'œuvre d'Orapollon constitue un précieux témoignage, semble tendre ainsi un miroir aux vices cachés de l'âme humaine, en forme d'alphabet constitué de lettres animales ? Les images inspirées par Orapollon à l'illustrateur du texte de Pierus Valerianus semblent en effet le montrer, tout en insistant sensiblement sur le côté fugitif de l'homme, que signifie le loup à la fois dans le texte et dans les images qui le soutiennent. Dans le texte d'Orapollon tout comme dans l'édition illustrée des *Hieroglyphica* datant de 1556, le loup fonctionne comme un double animal de l'homme, un double en lettres et en images qui incarne le caractère fuyant de sa condition sauvage, tout autant que celle de la condition peccamineuse de l'homme couard. Mais si le texte fait du loup un révélateur des vices humains, la figure semble concentrer son propre mouvement sur celui de la fuite en avant, faisant ainsi de l'animal sauvage plus qu'un simple acteur de l'image, un véritable réacteur. Pareil mouvement ne va pas sans rappeler, de fait, celui du premier hiéroglyphe représentant le loup dans l'*Hypneromachia Poliphili*. Révélateur dans la lettre, guide dans l'image, le loup incarnerait-il ce double travail du miroir et du chemin, dans le jeu du hiéroglyphe où l'image et la lettre sont réunies en un seul signe ?

b) *Métamorphoses du loup et variété du sens dans l'Hypneromachia Poliphili de Francesco Colonna*

Paru en 1499 avant d'être traduit et diffusé en France au XVI^e siècle, l'*Hypneromachia Poliphili* est un « pseudo-roman¹⁹¹³ » dont la narration progresse d'une façon qui n'a rien de chronologique. En outre, la linéarité même du texte ne tient qu'aux multiples jalons d'un itinéraire artistique et amoureux qui conduit le héros éponyme de ruines en ruines et son auteur, d'*ekphraseis* en *ekphraseis*. À chaque monument rencontré correspond ainsi un dessin figuré, le tout étant glosé de façon à ce que le sens de l'œuvre soit livré par « une lecture successive de dessins », dont chacun fonctionne comme un élément de langage à décrypter et à rassembler pour reconstruire un alphabet en lettres et en images. En effet, les gravures qui accompagnent le texte de l'*Hypneromachia Poliphili* n'ont aucune véritable parenté avec la littérature emblématique telle qu'elle se développera au XVI^e siècle

¹⁹¹³ POZZI G., « Les hiéroglyphes de l'*Hypneromachia Poliphili* » dans *L'Emblème à la Renaissance...op. cit.*, p. 15 (art. p. 15-27).

sous influence de l'œuvre de Colonna¹⁹¹⁴. Elles sont bien de nature hiéroglyphique, au sens où l'hiéroglyphe constitue

un dessin qui est mis en relation directe avec un signifié linguistique et tient la place que devrait occuper la transcription alphabétique. Il est composé par un signifiant iconique et un signifié linguistique¹⁹¹⁵.

Dès l'entrée de Poliphile dans la forêt au début du texte, le lecteur se heurte à des images et plus précisément à des images du sauvage. Le bois effrayant dans lequel s'aventure le héros éponyme est décrit avec précision, mais cette description reçoit en soutien une image de la forêt aventureuse, avant que celle-ci ne cède la place à une figure de loup menaçant, qui surgit pour le guider et s'impose ainsi d'un bond à l'esprit du lecteur, à la fois dans la lettre et dans l'image. Si Magali Jeannin Corbin a admirablement montré comment les différentes figures lupines qui se succèdent au fil de l'*Hypneromachia Poliphili* sont principalement des images de la mémoire¹⁹¹⁶, nous postulerons donc d'emblée que, de la même façon que dans les *Hieroglyphica*, le loup incarne ici d'emblée l'effroi ressenti par le héros à l'idée de courir un grave danger, de même qu'il fonctionne comme un animal-guide en qui l'on n'oserait, toutefois, s'en remettre vraiment.

Dans cette perspective, le premier loup de l'*Hypneromachia Poliphili* semble faire résonner, en images et plus précisément dans le langage hiéroglyphique qui est celui de Colonna, la peur du péril ressentie par un héros qui, dans le corps du texte, n'a de cesse de clamer sa terreur. D'ailleurs, si le loup fonctionne comme un reflet de ses propres émotions et, du point de vue de l'écriture hiéroglyphique, comme une lettre de la peur dans cet alphabet en images, le héros lui-même se compare à une bête fauve en ce début de roman : en effet, il se dit sent pareil à « un animal alléché par la proie qui le tente¹⁹¹⁷ » lorsqu'il entend résonner une voix d'une suavité mystérieuse. Un peu plus loin apparaît alors le fameux loup qui conduit indirectement Poliphile vers le premier des monuments rencontrés sur son itinéraire :

¹⁹¹⁴ En effet, il leur manque l'épigramme pour être des emblèmes (cf. *ibid.*, p 25).

¹⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 23. *A contrario*, l'emblème « est composé d'un concept qui est exprimé en même temps par le dessin et la parole. Il est composé de deux signifiants et un seul signifié » (cf. *ibid.*, p. 23).

¹⁹¹⁶ Article par ailleurs très éclairant. Cf. JEANNIN CORBIN M., « L'image du loup dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) », *Italies* 12, 2008, p. 243-259 (mis en ligne le 01 décembre 2010 sur <http://italies.revues.org/1266>).

¹⁹¹⁷ COLONNA F., *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie*, 2 volumes, trad. C. Popelin...*op. cit.*, tome I p. 22. Texte original en italien accessible en ligne à l'adresse http://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/colonna/hypnerotomachia_poliphili_etc/pdf/hypner_p.pdf.

Quand soudain un loup féroce et affamé m'apparut gueule pleine. Mes cheveux se dressèrent sur ma tête. Je voulus crier, je ne pus donner de la voix. Mais il s'enfuit aussitôt. M'étant un peu remis, comme je regardais du côté où les collines boisées paraissaient se réunir, je vis, en un bas-fond, une forme incroyablement haute, en manière de tour ou d'observatoire élevé, tout près d'un grand édifice que je distinguais imparfaitement et qui semblait être une construction d'œuvre antique.

[Francesco COLONNA, *Hypneromachia Poliphili* ou *Le Songe de Poliphile*, p. 22.]

Comme une nouvelle réminiscence des bestiaires médiévaux, le loup rend momentanément muet l'homme qu'il prend par surprise (« je ne pus donner de la voix »), avant de s'évanouir dans le lointain. Irrépressible, insaisissable et incompréhensible, il incarne ainsi l'apparition sauvage par excellence, donne forme aux inquiétudes du personnage, tout autant qu'il donne sens à ce début d'errance. De fait, dans une œuvre où les motifs convoqués « sont des acteurs à part entière¹⁹¹⁸ », le loup fonctionne comme une *imago agens*¹⁹¹⁹, lui qui reparaît à différents moments du texte telle une figure souveraine sur l'itinéraire de Poliphile. D'emblée, le roman se place en effet sous son patronage, laissant au loup le soin d'introduire le lecteur – au travers du personnage éponyme – dans cet univers particulier qu'est celui des monuments, tout autant que dans une technique narrative particulière en ce qu'elle doit beaucoup à l'ekphrasis¹⁹²⁰. Magali Jeannin Corbin remarque ainsi que le loup et Poliphile se rencontrent au « seuil » du roman, qui est aussi le seuil du premier monument en ruines décrit dans le roman¹⁹²¹.

Dans cette perspective, le loup initie le mouvement de la découverte et lance la dynamique initiatique de Poliphile à travers les monuments antiques, fonctionnant ainsi comme un guide de lecture, un repère que l'on va retrouver sous plusieurs formes tout au long de l'œuvre. En effet, la figure lupine n'a de cesse de reparaître au fil du texte et des images, s'incarnant dans des formes animales, telles que celle de Sérapis représenté avec une tête de lion, de chien et de loup. L'on retrouve également en position de dévrateur au livre II de l'*Hypneromachia Poliphili*, dans la vision de jeunes filles livrées en pâture à différents fauves dont des « loups frémissants¹⁹²² ». À la fin du Livre I, c'est la figure du « fremente Lycaone »,

¹⁹¹⁸ JEANNIN CORBIN M., « L'image du loup dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) » ...*op. cit.*, éd. du texte en ligne.

¹⁹¹⁹ *Ibid.* (texte en ligne) : « Le loup colonnien, dans cette perspective, fonctionne comme une véritable *imago agens* ».

¹⁹²⁰ La *Comédie* de Dante s'ouvrait déjà sur la rencontre avec un loup-guide dans la nature sauvage, mais dans un contexte narratif quelque peu différent puisque l'animal ne servait pas de caution à Dante pour signaler l'originalité de la composition de son poème.

¹⁹²¹ JEANNIN CORBIN M., « L'image du loup dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) » ...*op. cit.*, éd. du texte en ligne.

¹⁹²² COLONNA F., *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie*, 2 volumes, trad. C. Popelin...*op. cit.*, tome II p. 320.

dont on sait qu'elle fascina les humanistes, qui fait son apparition pour enrichir cet imaginaire de la dévoration très prégnant dans l'œuvre de Colonna.

Mais le loup se manifeste aussi bien sous forme iconique que linguistique dans l'œuvre de Colonna. À d'autres moments du texte, on le voit poindre sous forme de lettre, comme dans l'inscription figurant sur le premier monument rencontré par Poliphile, autour duquel rôde le premier loup et dont on apprend que l'architecte n'est autre que « Lichas de Lybie¹⁹²³ » ; un nom dont Magali Jeannin Corbin a remarqué qu'il était très proche « d'une transcription phonétique du loup, en grec *Lykos*¹⁹²⁴ ». Un peu plus loin, l'entrée d'une tour dans le labyrinthe qui se trouve dans le jardin de la reine Eleuthéride, porte une inscription grecque signifiant « le loup des dieux, qui est sans pitié ». Avatar reconnu de Saturne ou de Mars, deux divinités liées à la mort et à la guerre, la figure lupine s'inscrit une fois encore dans une dynamique où la lettre et l'image s'imbriquent sans se confondre.

Dans cette perspective, le loup signale l'architecture de l'*Hypneromachia Poliphili*, ponctuée de ses apparitions sous forme animale, linguistique ou phonétique. Plus encore, il en signale la construction du sens en incarnant les deux facettes de cette écriture hiéroglyphique à l'œuvre dans l'esthétique colonienne, la lettre et l'image. Tout comme il servait d'outil exégétique dans le *Livre de Kells*¹⁹²⁵, il fait œuvre de suture entre les différents mouvements du programme narratif à l'œuvre dans l'*Hypneromachia Poliphili*. Par sa présence animale, il lance l'errance initiatique de Poliphile autant qu'il en clôt un cycle¹⁹²⁶ ; mais en s'inscrivant en creux dans les lettres serties sur les images du texte, le loup se fait artisan du sens autant que de l'hermétisme de ce texte à nul autre pareil. De cette façon, il signifie par analogie la pierre de touche de l'œuvre, à savoir le langage hiéroglyphique. Aussi polymorphe que les figures lupines, il est en effet le seul à même de dévoiler le message du texte en lui laissant son voile chatoyant de mystère.

Pour autant, les auteurs qui fondèrent la tradition emblématique au XVI^e siècle, sur la base des œuvres d'Orapollon et de Colonna, n'ont pas renouvelé en profondeur les représentations du loup dans leurs recueils. En effet, en s'intégrant à l'emblème, le langage hiéroglyphique a perdu un peu de cette double facette incarnée par le loup hiéroglyphique, cette correspondance étroite mais jamais confondue entre l'image et la lettre. Pour autant,

¹⁹²³ *Ibid.*, tome I p. 37 : « LICHAS LYBICUS ARCHITECTUS EREXIT ME ».

¹⁹²⁴ JEANNIN CORBIN M., « L'image du loup dans l'*Hypneromachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) »...*op. cit.*, éd. du texte en ligne.

¹⁹²⁵ Cf. *infra*, « Deuxième Partie », p. 231.

¹⁹²⁶ Magali JEANNIN CORBIN, dans « L'image du loup dans l'*Hypneromachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) »...*op. cit.*, (texte en ligne), a par exemple remarqué que « ce n'est en fait qu'au moment où le lecteur découvrira la nouvelle figure du loup, au livre II, qu'il sera apte à donner tout son sens à celle que nous venons d'évoquer, à savoir le 'fremente Lyacaone', compagnon de Mars ».

parmi les nombreuses évolutions que connut l'emblématique dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'emblématique religieuse qui s'est développée dans les années 1570 a conservé le caractère proprement hiératique du langage hiéroglyphique, cette idée du secret dans lequel les figures du loup en particulier, figures à la croisée des silences et des paroles empêchées, s'épanouissent particulièrement.

2. Du langage des secrets au langage du sacré : quelques figures lupines originales dans l'emblématique religieuse à la fin du XVI^e siècle

Certes, la naissance de l'emblématique au XVI^e siècle s'est faite dans le prolongement de la redécouverte des hiéroglyphes, comme le rappelle Yves Géraud lorsqu'il précise qu'« à ses débuts, l'Emblème est une entreprise humaniste dans laquelle est cherchée une équivalence des hiéroglyphes anciens¹⁹²⁷ ». Mais si les hiéroglyphes se voulaient des « images des choses sacrées¹⁹²⁸ », cette dimension semble s'être quelque peu perdue au moment du passage à l'emblématique dans la première partie du XVI^e siècle. Toutefois, l'émergence de l'emblème religieux, à partir des années 1570, a restauré *a posteriori* la mémoire de cette dimension sacrée associée à la tradition hiéroglyphique comme langage des choses divines.

Après la fin des longs débats du Concile de Trente et à un moment où les techniques de gravure ne cessent de se perfectionner, évoluant de plus en plus vers la gravure sur cuivre¹⁹²⁹, paraissent en effet deux livres d'emblèmes chrétiens, les *Emblèmes ou devises chrestiennes* de Georgette de Montenay et les *Humanae salutis monumenta* d'Arias Montanus¹⁹³⁰. Dans sa dédicace à Jeanne d'Albret, qui l'a élevée au rang de dame d'honneur

¹⁹²⁷ *L'Emblème à la naissance...op. cit.*, « Propositions », p. 11.

¹⁹²⁸ SPICA A.-E., *Symbolique humaniste et emblématique...op. cit.*, p. 299.

¹⁹²⁹ Dans les trente dernières années du XVI^e siècle, la gravure sur cuivre prend en effet l'ascendant sur les gravures sur bois, rapidement considérées comme archaïques en raison de « certains aspects qui les placent nettement en retrait de la peinture de leur temps : survivances médiévales, inspiration très marquée par la première Renaissance, ignorance des modes de l'époque ». Au contraire, la gravure sur cuivre est considérée comme plus « moderne », plus en phase avec les goûts et l'esthétique de la seconde moitié du siècle (cf. PAULTRE R., *Les images du livre : emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991, p. 54).

¹⁹³⁰ Toutefois, les *Humanae salutis monumenta* n'accordent pas la même place au loup que Georgette de Montenay dans ses propres emblèmes. Dans la seule édition de 1571, l'animal apparaît fréquemment dans les marges – espace sauvage par excellence – de plusieurs emblèmes, tour à tour guettant un agneau avant de l'attaquer. Dans ce panel de bordures gravées s'exprime une forme d'extériorité qui, dans le livre imprimé, se répète invariablement : ainsi le loup attaquant sa proie donne-t-il lieu à une petite série marginale qui vient conférer un rythme singulier à l'ornementation des emblèmes religieux. Sur la troisième planche par exemple, le prédateur guette, avant de se jeter sur sa proie. Cf. ARIAS MONTANUS, *Humanae salutis monumenta*, Anvers, C. Plantin, 1571 (éd. en ligne avec les différentes planches répertoriées sur <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022646> ; notice de la première éd. de 1571 sur <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=binp0000223338>). Au sujet de la bordure comme extériorité, cf. l'essai du Groupe MU, *Traité du signe visuel : our une rhétorique de l'image*, dir. F. Edeline, J.-M. Klinkenberg et P. Minguet, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 378.

après avoir présidé à son éducation, Georgette de Montenay précise d'ailleurs qu'elle doit beaucoup à la tradition emblématique héritée d'Alciat, tout en œuvrant à la production d'un livre d'emblèmes né d'une inspiration nouvellement chrétienne :

Alciat fait des emblèmes exquis,
Lesquels voyant de plusieurs requis
Desir me prit de commencer les miens
Lesquels ie croy estre premier chrestiens

[Georgette DE MONTENAY, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, 1571, fol. 4¹⁹³¹.]

Pétris de la sensibilité protestante qui est celle de son auteure, les *Emblèmes ou devises chrestiennes* marquent également un tournant dans l'histoire du livre illustré, en ce que le privilège se trouve ici, pour la première fois, « accordé simultanément à l'auteur et à l'illustrateur¹⁹³² ». Signe tangible d'une évolution de la place de l'image dans les livres illustrés en cette seconde moitié du XVI^e siècle, les *Emblèmes ou devises chrestiennes* sont ainsi reconnus comme le fruit d'une collaboration étroite entre l'écrivain et l'illustrateur, dont les travaux concomitants se trouvent explicitement considérés sur le même plan¹⁹³³.

Au carrefour du sacré, des lettres et de l'image, le loup trouve naturellement sa place dans le livre de Georgette de Montenay : le septième emblème représente ainsi une « symbiose parfaite entre l'image et le texte¹⁹³⁴ » ; une symbiose en forme de danse inquiétante où des loups déguisés attisent un feu infernal, pendant qu'au second plan, du sang coule de l'arbre de vie.

¹⁹³¹ GEORGETTE DE MONTENAY, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, avec les gravures de Pierre Woeiriot de Bouzey, Lyon, J., Marcorelle, 1571, fol. 4 (éd. en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609568n/f1.image>). Cf. aussi, à ce sujet, PAULTRE R., *Les images du livre...op. cit.*, p. 98.

¹⁹³² *Ibid.*, p. 99.

¹⁹³³ À moins que le nom de Pierre WOERIOT DE BOUZEY ne serve également de caution à ce livre rédigé par une femme ?

¹⁹³⁴ *Ibid.*, p. 101.



Figure 59 : Emblème 7
Georgette de Montenay, *Emblèmes ou figures chrestiennes*,
Lyon, J. Marcorelle, 1571.

Ce feu, non feu, fondé dessus un songe,
Soufflé de loups d'habits simples couuers,
Où ces corbeaux aportent leurs mensonge,
S'en va esteinct. Car par tout l'univers
Les abus sont presque tous descouuers.
Le sang coulant pur de l'arbre de vie
Suffit pour tous purger & mettre à vie,
Et rendre mort ce feu feinct des pervers.

[Georgette DE MONTENAY, *Emblèmes ou figures chrestiennes*, 1571, 7.]

L'atmosphère qui se dégage de cet emblème est étonnante : partagée entre figuration morale et « fête démoniaque¹⁹³⁵ », elle nous ramène presque à l'imaginaire de la danse macabre, très en vogue dans l'imaginaire de l'époque. En effet, si le proverbe « ex parvo satis » invite le lecteur à se satisfaire du peu, l'image n'est que profusion de figures et de sens possibles. En regard du texte, la gravure met en scène un double déguisement, avec une habileté. De fait, les faux prophètes ici représentés, comme toujours en habits de loups, sont eux-mêmes déguisés, non pas en brebis mais en larrons, imitant ainsi la figure des corbeaux par des habits qui dissimulent leurs oreilles pointues¹⁹³⁶. De cette façon, l'imagerie du faux prophète prend ainsi ses distances avec les représentations traditionnelles héritées de l'évangile de Mathieu. Plus encore, les loups de Pierre Woeriot ne sont pas figurés dans leur rôle habituel de dévrateur, consacré par exemple dans les hiéroglyphes de Colonna ; de façon plus originale, ils alimentent le feu du mensonge à l'aide de soufflets, autrement dit accessoires dont on sait désormais qu'ils sont intimement liés aux figurations de la parole, le soufflet symbolisant traditionnellement à la fois le souffle du vent, celui de la musique, et de la parole, sur laquelle le loup exerce une puissance mystérieuse. De façon ironique, les loups

¹⁹³⁵ *Ibid.*, p. 101 : « parmi tant de textes qui exaltent avec monotonie la grâce ou la foi, celui-ci présente un tout étrange où, à l'irréel d'une fête démoniaque, s'oppose la figure morale (physiquement tout aussi irréal) du *sang coulant* ur de l'arbre de vie. Cette étrangeté n'a pas échappé à Woeriot : ses loups soufflant sur le feu, aidés par des corbeaux, sortent bien d'un rêve infernal ».

¹⁹³⁶ STAGMANN A., « Les théories de l'emblème et de la devise en France et en Italie (1520-1620) » dans *ibid.*, p. 75-76.

ici drapés de mensonge se jouent de la parole, qu'ils nourrissent de « feinctes » lorsqu'ils ne la laissent pas s'éteindre, à l'instar de ce feu pervers sur lequel, comme sur la parole, ils ont tout pouvoir.

Ainsi en vient-on à penser cette savante imbrication des mots et de l'image comme une figuration originale de la parole et des périls qu'elle incarne, d'autant que celle-ci est ici figurée au moyen d'une image en étroite corrélation avec le texte. Dans cette dynamique, le septième emblème de Georgette de Montenay semble ainsi fonctionner comme une véritable figuration du langage, à la fois parole mensongère et langage de l'image, lui-même hérité à la fois de l'emblématique humaniste et des hiéroglyphes dans lesquels le loup, ainsi qu'on a pu le voir dans l'*Hypneromachia Poliphili*, se trouvait particulièrement enclin à la métamorphose, comme une forme de déguisement¹⁹³⁷.

En outre, remarquons que cet emblème convoque maints éléments figuratifs comme autant de lettres, d'une façon qui ne va pas sans rappeler ce que l'on a pu observer au sujet de l'iconographie alchimique, elle-même largement tributaire des codes iconiques hérités du langage hiéroglyphique. Ainsi la présence de l'arbre de vie, à la fois dans l'image et dans le texte (« Le sang coulant pur de l'arbre de vie / Suffit pour tous purger & mettre à vie ») ne va-t-elle pas sans rappeler l'arbre philosophal, lui aussi arbre de vie et qui préside à la doctrine hermétique¹⁹³⁸. De même, le sang que l'on voit étrangement couler de cet arbre fait écho à l'imaginaire alchimique, dans lequel l'on voit souvent des corps démembrés et ensanglantés en prémices à leur propre régénération par la pierre philosophale. Mais l'on remarque surtout une connexion sensible entre cet arbre de vie qui saigne au second plan et le feu attisé par les loups déguisés, au premier plan. Dans un système figuratif assez proche de l'iconographie alchimique, l'arbre paraît menacé, voire blessé par le feu destructeur du mensonge, tout autant que le sang qui coule du tronc en direction du brasier semble agir de telle façon que, pareil à celui du Christ ou au travail du Grand Œuvre, il menace à son tour d'éteindre les flammes mensongères comme autant de langues lupines.

Dans ce système de vases communicants, le climat de mystère fait écho à ce que l'on a pu rencontrer dans le langage iconographique de l'alchimie. Cet emblème qui semble à la fois porter le sceau du secret et celui du sacré représente ainsi bien plus qu'un simple objet de curiosité, un véritable objet de réflexion et de méditation. Comme dans les hiéroglyphes colonniens ou les illustrations du *Splendor Solis*, le contact qui se noue ici par la médiation de

¹⁹³⁷ Sans compter que du sème de la lâcheté, qui dominait les représentations du loup dans les *Hieroglyphica* d'orapollon, à celui du mensonge, il n'y a qu'un pas.

¹⁹³⁸ Ainsi qu'on a pu le voir, par exemple dans le manuscrit du *Splendor Solis*.

la figure lupine et de cette autre figure du sauvage qu'est le corbeau, oiseau de malheur et de connaissance, invite le lecteur à s'arrêter pour chercher dans la correspondance du texte et de l'image un sens démultiplié ; ainsi, celui-ci se dérobe et s'enrichit dans un double mouvement de voilement des signifiés et de surexposition des signifiants. Dans cette dynamique, c'est tout un rapport au sens et aux agents du sens, autrement dit au langage, qui se trouve interrogé dans le jeu du texte et de l'image. En effet, la mise en scène d'une atmosphère inquiétante générée par la reprise de quelques codes du langage alchimique, conjuguée à celle de ce langage problématique qu'est le mensonge¹⁹³⁹, place ici la figure du loup au cœur d'un système de problématisation du langage. Entre parole secrète et parole fallacieuse, le questionnement émerge précisément du contact avec l'étrangeté du sauvage et sa propension au déguisement voire à la polysémie.

Cette dimension protéiforme, cette polysémie en images caractéristique des figures du sauvage et du loup en particulier se trouve confirmée dans la célèbre *Iconologia* de Cesare Ripa¹⁹⁴⁰, dont la première édition parue en 1593 consiste en un bilan des métamorphoses du langage hiéroglyphique au sein de l'emblématique humaniste puis chrétienne, dont les métamorphoses opérèrent tout au long du XVI^e siècle. Dans une perspective qui réunit à la fois la morale chrétienne et le souci d'embrasser, dans un ouvrage à vocation encyclopédique, la polysémie des images héritée de la tradition hiéroglyphique, le loup y apparaît en force pour servir de repoussoir face aux vices humains de l'avarice et de la vanité. Dans la droite ligne des *Hieroglyphica*, l'on y retrouve une forme d'alphabet imagé où la lettre vient en soutien de l'image pour compléter son double rôle de signifiant et de signifié. Ainsi retrouve-t-on, au fil du livre, le signe déjà rencontré chez Horapollon et chez Pierus Valerianus, de la vieille femme accompagnée d'un loup¹⁹⁴¹ : un signe, une fois encore, du vice qui guette l'être humain dans chacun de ses gestes et dans chacune de ses paroles.

Au carrefour de l'étrange, de l'altérité et des paroles problématiques, les figures lupines se trouvent ainsi aux prises avec la constitution, de la lettre à l'image et de la lettre

¹⁹³⁹ Alliage lui-même couronné par le proverbe inscrit dans l'image et qui recommande de se satisfaire de peu...de mots (« ex parvo satis ») ?

¹⁹⁴⁰ RIPA C., *Iconologia, ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall' antichita et da altri luoghi*, Roma, G. Gigliotti, 1593. Cf. aussi l'édition plus tardive de la traduction de Jean BAUDOIN (Paris, chez Mathieu Guillemot, 1643 ; avec les gravures de Jacques de Biè), dans *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, éd. J.-P. Guillem, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

¹⁹⁴¹ Signe visuel décrit dans l'édition de 1593, p. 23 (éd. dépourvue de gravures), et illustrée dans la traduction de Baudoin de 1643. Cf. *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées...op. cit.*, p. 22 ; le commentaire p. 26 indique que la vieille femme, allégorie de l'avarice, « n'a pour toute compagnie qu'un Loup affamé, aussi maigre qu'elle, & qui ne bouge de ses costez ». L'on remarque ici la majuscule dont se trouve affublée la mention de la figure lupine, signe de son caractère allégorique.

dans l'image, d'un alphabet sacré de la parole écrite ; un alphabet constitué de façon à devenir un objet de méditation personnelle et intuitive. De l'image parlante à la parole entendue du secret, la figuration animale participe ici de ces « parleuses muettes¹⁹⁴² » que constituent les hiéroglyphes et les emblèmes ; quelque chose comme un langage partagé, au miroir de l'écriture, un langage entre parole et silence, caractéristique du sauvage dans la littérature, tout autant que de son influence sur l'esthétique littéraire, cette poétique aux marges sans cesse redessinées.

Ainsi s'achèvent cette réflexion menée sur le voire les nouveaux langages qui se sont développés à la Renaissance afin de dire le sauvage autrement, et ce à une période où le culte du mot, de la lettre et de l'image a pris une ampleur remarquable. Dans cette perspective, l'on ne peut que conclure à l'importance d'une volonté toujours renouvelée, dans différents domaines de l'art et du savoir, d'exprimer les arcanes de l'incommunicable au sein même la culture livresque. L'on entend ici la volonté, sensible et réfléchie, de dire autrement le divin autant que le sauvage, lequel vient en substance se placer sur le même plan que le sacré, dans la sphère de la parole. En effet, la question des « langues sauvages » et des mots du sauvage au XVI^e siècle nous a fait remarquer de prime abord que le langage animal, lequel a fait l'objet de réflexions intensément nourries après les Grandes Découvertes, a peu à peu été assimilé à une forme de langue primordiale, pré-adamique donc potentiellement divine ; une forme de langue sacrée, intouchable dans son ancienneté, tout autant que dans son indicibilité paradoxale.

Indicibilité toute relative, cependant, puisque l'on a pu se rendre compte par le biais de ces témoins essentiels que furent les premiers dictionnaires, que les mots du sauvage occupaient une place essentielle dans l'évolution du rapport aux langues au XVI^e siècle, de même que dans le travail de fixation ou du moins de recensement de l'état de la langue française. Ainsi le sauvage a-t-il évolué au rythme de la langue tout au long de la Renaissance, jusqu'à s'inscrire avec elle dans les mouvements d'un imaginaire nouveau, quoique toujours tributaire de traditions culturelles pluriséculaires. Sous l'impulsion des Grandes Découvertes et de la redécouverte d'« autres » figurations du sauvage, tels que les hiéroglyphes ou l'iconographie alchimique, au XVI^e siècle s'est exprimée la volonté,

¹⁹⁴² *Le livre et l'image en France au XVI^e siècle*, actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 17 mars 1988, Centre V. L. Saulnier, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1989, p. 144 : « Parleuse muette, l'image dans les compositions emblématiques en dit plus que ne le déclare la glose, et elle dit ce plus autrement ».

puissante et féconde, de voir se développer un voire des nouveaux langages à même de dire, entre autres, ce nouveau sauvage entré dans l'esprit des savants et des artistes.

Mais l'on retiendra surtout que le sauvage et le loup en particulier ont été les réceptacles privilégiés, voire un miroir étonnamment significatif de cette quête d'un nouveau langage au XVI^e siècle, d'une nouvelle « alchimie du verbe » à cheval entre la lettre et l'image. De la lettre en images à l'image faite lettre, la mise en avant d'un lien étonnamment étroit entre l'imaginaire alchimique, celui des hiéroglyphes et de l'emblématique religieuse, a ouvert la voie à la mise au jour d'un langage du secret, d'un alphabet sacré où l'image et la lettre font signe ensemble grâce à la médiation du sauvage. Lorsqu'à travers le loup, le sauvage fait signe et forme lettre, à la fois signifiant linguistique et phonétique, mais aussi signifiant et signifié, apparaît le fantasme d'un « langage sauvage » compris comme un langage de l'indicible ; non moins inhumain ou surhumain que proprement extrahumain. Ainsi le XVI^e siècle semble-t-il avoir rêvé une langue sauvage, *humainement* pensée pour échapper d'emblée non pas à toute saisie, mais au commun des mortels.

Dans ce langage au miroir du sauvage, tout en vérité fait sens et fait système, de l'héritage des *senefiances* attachées aux Bestiaires à celui du langage alchimique qui peu à peu se mêle de poétique dans la culture livresque du manuscrit à l'imprimé. De l'extériorité des marges, bordures et autres drôleries, aux outils exégétiques proposés par les figures lupines au cœur même du texte, l'on voit se préciser une esthétique alliée à un réseau de significations propres à définir la place du sauvage et du loup dans la langue, les lettres et la culture livresque à la Renaissance. Ainsi ressurgissent, au gré des mutations de tant de traditions repensées, les caractères d'une poétique du sauvage et les questions soulevées par ses modalités d'existence. Mais cette poétique est-elle en tout point comparable à celle que l'on a vu se dessiner dans la littérature médiévale ? *A priori*, c'est bien dans une poétique partagée entre parole et silence, écriture et langage empêché, que semble s'épanouir le sauvage après le Moyen Âge, comme si, dans le hurlement sauvage ou dans l'empreinte du loup, résonnait l'écho de l'indicible.

III. Vers un nouveau foisonnement des figures du sauvage : essai de réflexion sur une poétique du sauvage de la fin du Moyen Âge au début de l'âge baroque

Ainsi qu'on a pu le constater en amont, les animaux sauvages sont partout dans l'imaginaire de la Renaissance, imprimant leur patte dans la plupart des systèmes de représentation liés au geste de l'écriture. Plus que de simples motifs ou de simples matériaux littéraires, ils participent des enjeux de la culture renaissante et témoignent de son développement, manifestant ainsi un nouveau rapport au langage voire l'évolution des conditions d'existence du livre au fil du XVI^e siècle.

Si le loup a changé de statut dans la culture et l'imaginaire de la Renaissance, l'on ne peut que rappeler, à ce stade de nos réflexions, l'importance de la place occupée par la faune sauvage dans ce même imaginaire. La quantité, la densité et la richesse de contenu observées dans les textes prouvent que les animaux sauvages se trouvent pris dans le jeu d'une certaine esthétique littéraire à la Renaissance. Sur le socle d'une base de données composite, il est aisé de considérer la place dévolue au sauvage dans l'imaginaire de cette période. Dans toute leur diversité, les lectures menées jusqu'à lors en ont révélé la substance, tout autant qu'ils ont mis au jour une certaine permanence des visions médiévales du sauvage dans l'imaginaire de la Renaissance. Au prisme des visions du sauvage, la part des héritages s'est imposée dans toute sa force d'évocation ; mais l'on a pu aussi remarquer que cette même part était, dans le mouvement même de son exhibition, sujette à caution dans des jeux de variation et de distanciation. Si la place privilégiée occupée par le sauvage dans une esthétique littéraire donne à penser les principes d'une poétique, l'on ne peut que s'interroger sur sa dynamique même. Les critères établis dans la seconde partie de cette étude sont-ils toujours valables à partir de la Renaissance ? Ont-ils pu, d'une certaine façon, perdurer, s'éteindre, s'inverser ou se renverser dans l'écriture du sauvage de la fin du XV^e siècle à l'aube de l'âge baroque ?

Poser pareille question nous invite dans un premier temps à dresser le bilan des perspectives suivies jusqu'à présent, de mesurer le chemin parcouru dans l'espace de la culture renaissante, afin de reconsidérer certains points soulevés précédemment pour en discuter la pertinence. Mais il s'agit surtout d'ouvrir ici, en dernière instance, des perspectives nouvelles quant à l'existence d'une poétique du sauvage après le Moyen Âge. Dans cette perspective, nous espérons mieux comprendre ce qui, au fil des histoires du livre, a fait

bouger les visions du sauvage pour en voir apparaître ou disparaître certains aspects, à la faveur d'un renouvellement des approches et des matières du sauvage, de nouvelles implications culturelles, scripturaires, esthétiques du sauvage.

Afin de mesurer cet écart, les critères définis précédemment au sujet d'une poétique médiévale du sauvage nous serviront de base de dialogue avec la Renaissance, un dialogue qui s'annonce pour le moins houleux, pour autant qu'il ne devienne point, à la croisée du foisonnement sauvage et de la tentation du secret, un dialogue de sourds.

A. De la *silva* à la *forestis* : l'écriture de la forêt au XVI^e siècle

L'attention portée en amont à l'imaginaire du sauvage au Moyen Âge, a fait d'emblée ressortir le rôle premier et primordial de la forêt dans la définition d'une poétique du sauvage. Bien avant que Giambattista Vico ne clame, au siècle des Lumières, cette primauté de l'univers sylvestre¹⁹⁴³, l'imaginaire médiéval lui a effectivement accordé une place essentielle, jusqu'à faire de la forêt cet utérus du sauvage qu'il nous a été donné d'étudier, le lieu génésique et initiatique de la métamorphose, de la naissance à soi par les voies de l'autre. Mais la forêt s'est aussi révélée dans la littérature, d'une certaine façon, comme le lieu de l'écriture et de la naissance du livre en tant que parole autre, parce qu'écrite et médiante. Retrouve-t-on trace d'une pareille sensibilité dans les textes de la Renaissance ? Avant d'essayer de comprendre comment l'on a imaginé la forêt à cette période, il paraît essentiel de se demander ce qu'elle était et ce qu'elle représentait : de fait, qu'a-t-on écrit sur elle pour en témoigner, et de quelle(s) façon(s) ?

1. Les « états » de la forêt en France au XVI^e siècle : un monde en mutation

Au XVI^e siècle, la forêt en elle-même était probablement assez proche de celle qu'ont connu les hommes du Moyen Âge, gardant quelque chose comme « l'empreinte du Moyen Âge¹⁹⁴⁴ ». La forêt est toujours l'espace du sauvage, ainsi que le souligne Olivier de Serres

¹⁹⁴³ VICO G., *La science nouvelle*, trad. C. Trivulzio, éd. P. Raynaud, Paris, Gallimard, 1993 : « Les choses se sont succédé dans l'ordre suivant : d'abord les forêts, puis les cabanes, les villages, les cités et enfin les académies savantes ».

¹⁹⁴⁴ DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N, 1954, 2 vol., tome II, p. 333.

dans *Le théâtre d'Agriculture et Mesnage des Cham s*¹⁹⁴⁵, un ouvrage publié pour la première fois en 1600 mais qui fait la synthèse du rapport à la forêt qui anima les hommes de la génération de cet homme né en 1539 :

Quand on parle du bois en général, s'entend du sauvage : non appartenant à toutes espèces d'arbres qui n'ont été apprivoisées par artifice, lesquels la terre produit naturellement : dont se forment les grandes forests, quand par longues guerres, pestes, famines et autres changements, esquels les hommes sont sujets, les pays se déshabitent, et demeurans les terres désertes se revestent de plantes susdites ».

[Olivier DE SERRES, *Le théâtre d'Agriculture et Mesnage des Champs*, livre VII.]

Distinguant entre forêts plantées et bois naturels, Olivier de Serres apporte un élément intéressant, à savoir cette distinction entre l'espace sauvage à proprement parler et les lieux soumis à cette science nouvellement née au XVI^e siècle, la sylviculture. À cette époque, la présence d'un écosystème forestier ne suffit donc déjà plus à signaler le sauvage à lui seul.

Toujours est-il que « le bois » demeure cet espace de la marge où se réfugient les bêtes fauves mais aussi les exclus, les hors-la-loi, les rebelles¹⁹⁴⁶ et les vagabonds pour lesquels « la forêt était une véritable patrie¹⁹⁴⁷ » ; et ce notamment pendant les périodes troubles dont les deux pôles, pour la période qui nous intéresse, correspondent à la Guerre de Cent Ans et aux Guerres de Religions. Comme au Moyen Âge et peut-être plus encore, en raison notamment de l'essor démographique qui a marqué le début du XVI^e siècle, la forêt est donc un lieu de vie et plus encore un haut lieu de la vie rurale, essentiel à la vie économique des pays européens. En France, elle est définitivement devenue un espace anthropisé qui n'incarne plus, dans les sociétés rurales, ce « monde barbare et hostile¹⁹⁴⁸ » encore redouté quelques siècles plus tôt. Outre les différents usages du bois en tant que matériau, dont les besoins sont allés croissant au fil du XVI^e siècle, la forêt demeure le lieu du panage pour les porcs et du pacage pour le bétail¹⁹⁴⁹, un espace d'abondance où l'on peut aussi cueillir des fruits,

¹⁹⁴⁵ SERRES (de) O., *Le théâtre d'Agriculture et Mesnage des Cham s*, livre VII, Paris, chez Jamet Mettayer, 1600 (éd. originale accessible en ligne à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52175n.image.f2.langFR>). Cf. aussi *Le Théâtre d'Agriculture et mesnage des cham s d'Olivier de Serres, seigneur du Pradel : dans lequel est représenté tout ce qui est requis et nécessaire pour bien dresser, gouverner, enrichir et embellir la maison rustique*, éd. P. Lieutaghi, Arles, Actes, 1996.

¹⁹⁴⁶ À ce sujet, cf. par exemple JÜNGER E., *Le traité du rebelle ou Le recours aux forêts*, trad. H. Plard, Paris, C. Bourgeois, 1995.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, tome I p. 129. Chose intéressante, Michel DEVEZE ce peuple de la forêt à « des gens de peur, ne sachant ni lire, ni écrire » (*ibid.*, p. 130). Tandis que la forêt médiévale pouvait être, dans l'imaginaire des clercs, le lieu privilégié d'une mise en scène de l'écriture, la forêt serait-elle devenue le refuge des analphabètes à la Renaissance ? Loin de conclure trop rapidement à pareil raccourci, l'on se contentera de souligner ici l'écart entre la forêt au quotidien et les différentes mises en scène du *locus ferus* dans la littérature.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, tome I p. 37.

¹⁹⁴⁹ *Ibid.*, tome I p. 80 : « au début du XVI^e siècle, la forêt n'est qu'une immense région de pacage ».

récolter du miel, éventuellement chasser et surtout travailler¹⁹⁵⁰. Au XVI^e siècle, la forêt accueille de plus en plus de bûcherons, charbonniers, cendriers, sabotiers ou vanneurs, mais aussi des potiers, verriers et forgerons qui passent peu à peu « de l'humble métier d'artisan forestier à celui plus rémunérateur de commerçant¹⁹⁵¹ ».

Au XVI^e siècle, la société française est en pleine mutation, mais aussi en pleine reconstruction après les troubles de la Guerre de Cent Ans. Le monde change, et avec lui la forêt française est elle aussi en train de changer et surtout : pour la première fois de son histoire, elle apparaît dans toute sa fragilité à cause des menaces qui pèsent sur elle depuis deux siècles¹⁹⁵². Si nombre de massifs se maintiennent tout au long du XVI^e siècle¹⁹⁵³, beaucoup perdent une quantité importante de leur superficie à cause des nombreux essartements et autres défrichements qui en épuisent régulièrement les ressources. Alors que le pays tente de se relever des guerres et des épidémies qui l'ont secoué au siècle précédent, la forêt apparaît comme un réservoir naturel de bois dans lequel puiser pour reconstruire, développer l'industrie et la flotte française afin d'explorer des terres nouvelles¹⁹⁵⁴. Mais la forêt sert encore et surtout à alimenter les besoins des villes en bois de chauffage et de construction, à une époque où le milieu urbain connaît un développement sans précédent. À la campagne, en lisière du bois, les usages de la forêt s'accroissent également : de la pâture aux nouvelles vellétés commerciales qui se développent chez les artisans forestiers, en passant par les malversations de certains officiers responsables de la gestion des forêts¹⁹⁵⁵, celles-ci s'essoufflent inmanquablement.

Après les quelques tentatives de mesures prises en 1346, 1376, 1388 et encore au tout début du XV^e siècle, en 1402¹⁹⁵⁶, la forêt a cessé d'être une source d'inquiétude pendant un siècle, avant que le nouvel essor démographique au début du XVI^e siècle ne relance les interrogations, le manque de bois étant alors « aggravé par suite des progrès industriels¹⁹⁵⁷ ». À partir de cette prise de conscience, l'on se met à écrire à ce sujet et d'une façon amenée à se développer : en changeant, la forêt fait ainsi changer les façons d'écrire à son sujet. D'ailleurs,

¹⁹⁵⁰ *Ibid.*, tome I p. 80-106.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*, tome I p. 138.

¹⁹⁵² DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, tome II, p. 13 : « Ces menaces se précisent et s'aggravent au début du XVI^e siècle ».

¹⁹⁵³ Cf. un « essai statistique » sur la superficie des forêts autour de 1550 dans *ibid.*, tome I, p. 267-269.

¹⁹⁵⁴ Michel Devèze précise à ce titre que deux mille à quatre mille arpents de forêt étaient prélevées chaque année au XVI^e siècle pour construire de nouveaux navires (*cf. ibid.*, tome II p. 54).

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, tome II p. 25.

¹⁹⁵⁶ *Ibid.*, tome II p. 13. Après les grandes campagnes de déforestation sous les règnes précédents, Philippe VI décide pour la première fois, en 1346, de ne plus accorder de nouveaux droits d'usages en forêt *cf. ibid.*, tome I p. 66).

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, tome I p. 74.

la forêt devient une véritable administration au XVI^e siècle, aussi bien un lieu de vie qu'un lieu esthétique sur lequel l'on écrit pour mieux agir dessus. Dans cette dynamique, la forêt n'a-t-elle pas perdu, au fil des décennies, un peu de ce caractère sauvage qui la faisait être dans l'imaginaire médiéval ?

2. Ecrire la forêt pour en préserver les enjeux

Façonné par la langue romane sur la base de *foris*, signifiant ce qui est en-dehors ou provient du dehors, et à partir duquel s'est formé l'adjectif *forestis* qui qualifie également l'extérieur, le terme même de *forest* est apparu dans la langue au XII^e siècle pour désigner la forêt en tant qu'espace sauvage. Mais cet espace est aussi, paradoxalement, soumis à une réglementation, jusqu'à faire parfois de l'ancienne *silva* un écosystème sous tutelle¹⁹⁵⁸. De fait, au XVI^e siècle, la réalité forestière est bien loin de l'inextricable binôme étymologique « *silvaticus, salvaticus* » : si celui-ci désigne directement la forêt comme *locus ferus* par excellence, le terme de *forest* qui l'a définitivement remplacé au XVI^e siècle a toujours signifié cette ambiguïté inhérente à la forêt, pensée à la fois comme espace du sauvage et comme espace réglementé. De fait, l'on ne peut que se demander ce qu'il reste du *locus ferus* dans l'écriture de la forêt au XVI^e siècle, et quelle est la place qu'a pu trouver dans l'écriture ce nouveau souci de conservation des forêts et de législation des milieux forestiers.

Au chapitre XVI du roman éponyme, Gargantua s'émerveille de voir sa jument déboiser la forêt d'Orléans en la fouettant de sa queue ; c'est là le signe qu'à cette époque, la déforestation n'avait point encore perdu sa connotation positive, quelque chose comme le signe rassurant de la domination du génie humain sur la nature hostile, peuplée de bêtes fauves dont on se réjouit de voir le milieu hostile « reduict en campagne » :

Car, soubdain qu'ilz feurent entrez en la dicte forest et que les freslons luy eurent livré l'assault, elle desguaina sa queue et si bien s'escarmouschant, les esmoucha qu'elle en abatit tout le boys. A tord, à travers, de çà, de là, par cy, par là, de long, de large, dessus dessoubz, abatoit boys comme un fauscheur faict d'herbes, En sorte que depuis n'y eut ne boys ne freslons, mais feut tout le pays reduict en campagne. Quoy voyant, Gargantua y print plaisir bien grand sans aultrement s'en vanter, et dist a ses gens : « je trouve beau ce », dont fut depuis appellé ce pays la Beauce.

[RABELAIS, *Gargantua*, éd. 1542, chapitre XVI, p. 121-122.]

¹⁹⁵⁸ Songeons par exemple que la première ordonnance définissant le rôle des maîtres des « Eaux et Forêts » date de 1291. Cf. en annexe une chronologie de l'histoire des forêts tirée de LARRERE R. et NOUGAREDE O., *Des hommes et des forêts*, Paris, Gallimard, 1993, p. 120-121.

Comme un miroir inversé de pareille envolée, qui sonne avant tout comme un clin d'œil au nom de la « Beauce », les écrits non-fictionnels du XVI^e siècle ont souvent manifesté une certaine prise de conscience du caractère précieux de la forêt. À la suite des premières ordonnances formulées à partir du règne de François I^{er} à celui de Henri IV, l'on écrit pour légiférer tout au long du XVI^e siècle, tout en rappelant la richesse de ce « bien général et donné de Dieu pour le soulagement et entretenement de nous tous¹⁹⁵⁹ ».

a) *Écrire pour protéger les intérêts liés aux ressources forestières : l'exemple de quelques ordonnances royales sous François I^{er}*

François I^{er} a été le premier à manifester un souci sérieux au sujet de l'avenir de l'univers sylvestre : en témoigne la première ordonnance dont il commanda la rédaction en 1516 afin de mieux contrôler les usages de la forêt, en commençant par limiter le droit de chasse des roturiers. En ce premier XVI^e siècle se profile en effet une véritable crise de la forêt à laquelle s'est attaqué sans attendre ce roi passionné de chasse, bon connaisseur des forêts qu'il se plaisait à arpenter du côté de Compiègne, d'Amboise ou de Romorantie, mais aussi en Bretagne ou en Normandie. En effet, pour François I^{er}, la forêt est avant tout un « bien aristocratique dont l'amenuisement au profit des roturiers – usagers ou marchands – ne pouvait manquer d'inquiéter les seigneurs de la Cour¹⁹⁶⁰. Autour de 1515, « chaque ville importante est devenue le siège d'une lieutenance des eaux et forêts¹⁹⁶¹ » : sous l'influence de François I^{er}, la législation se durcit¹⁹⁶² alors et le rythme de la rédaction des ordonnances s'accélère, notamment entre 1516 et 1519. Ainsi les Eaux et Forêts passent-elles, durant le règne de François I^{er}, du domaine seigneurial au domaine public, à la faveur d'une politique qui favorisa globalement une forme d'étatisation et, somme toute, de centralisation du pouvoir autour de la figure du roi.

Tout au long de cette période, les ordonnances royales se multiplient pour protéger les intérêts des milieux forestiers en soumettant les usages et activités commerciales qui en

¹⁹⁵⁹ CHAUFFOURT (DE) J., *Instruction sur le faict des eaues et forests*, Paris, chez Jamet et Pierre Mettayer, 1603 (éd. accessible en ligne à l'adresse https://books.google.fr/books?id=e7cBhAOqGEsC&dq=chauffourt&hl=fr&source=gbs_navlinks_s). Texte cité dans DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, tome I p. 36.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*, tome II p. 57. Dans cette perspective, la chasse en tant qu'activité dévolue à la noblesse s'impose d'une certaine façon comme une « protectrice de la forêt » (*cf. ibid.*, tome II p. 64).

¹⁹⁶¹ *Ibid.*, tome I p. 298.

¹⁹⁶² Notamment en ce qui concerne la chasse aux loups, de mieux en mieux encadrée : ainsi, dès le début du XVI^e siècle, les louvetiers « prêtaient serment au siège de la Table de Marbre et y faisaient enregistrer leurs lettres de commissions obtenues à la chancellerie », pour une meilleure réglementation de leurs activités et, surtout, afin d'éviter les nombreuses malversations autour de la destruction rétribuée des animaux nuisibles (*cf. ibid.*, tome I p. 317).

dépendent à une réglementation plus stricte. Les nombreuses ordonnances parues entre 1517 et 1520 en sont par exemple le témoin : celles-ci elles prévoient en effet une surveillance accrue des ventes d'arpents et du bois en lui-même, la régulation de toutes activités de commerces tributaires des ressources forestières et ce jusqu'à la suppression pure et simple de certaines « permission accordées à certains artisans de prendre terre, mine ou bois dans les forêts¹⁹⁶³ » :

12. Item, au regard des diables, boys abbatu et versé, iceulx maistres gruyers, verdiers, maistres de gardes ou maistres sergens seront tenuz, chascun en son regard, les vendre par quantité et nombre suffisant de prochain en prochain, et sans intermission et délaissement d'arbres, le plus prouffitablement que faire se pourra et selon nosdictes ordonnances.

Certains usages pourtant essentiels à l'économie rurale se trouvent même fortement restreints afin de laisser respirer le monde sylvestre, miné par les intérêts de la vie domestique :

14. Item, combien qu'il ne loisse à aucun de mettre ne tenir en nosdictes forestz, haratz ne autre bestail, soit gros ou menu, toutesfoiz plusieurs personnes, par toUerance, dissimulation de nos officiers et autrement indeuement ont par cy devant mis et tenu haratz et grande quantité de bestail en nosdictes forestz et tailles d'icelles, dont nosdictes forestz sont grandement dommaigées et gastées, avons à ceste cause défendu et défendons à toutes gens, de quelque estât qu'ilz soient, de laisser aller mettre ne tenir en nosdictes forestz, haratz, beufz, vaches, brebis, moutons, pourceaulx, chièvres ne autre bestail, en quelque manière que ce soit, sur peine d'amende arbitraire et aussi sur peine de confiscacion du bestail qui sera mis es tailles desdictes forestz.

Remarquons d'ailleurs que la législation va jusqu'à mettre en garde les maîtres des Eaux et Forêts eux-mêmes, afin de prévenir des abus dont on sait qu'ils participèrent eux aussi à l'érosion des milieux forestiers :

8. Item, nous défendons ausdictz gruyers, verdiers, maistres des gardes ou maistres sergens, mesureurs et sergens, soubz ombre de leurs offices ne autrement, d'abbatre ne prandre chesnes ne autres boys en noz forestz ne es ventes qui y seront faictes, sur peine de privation de leursdictz offices et d'amende arbitraire, sans préjudice du chauffaige, tel qu'il est réservé par l'ordonnance faicte ou moys de septembre l'an mil quatre cens et deux.

11. Item, pour obvier aux abbuz et grandes faultes qui par cy devant ont esté commis et perpétréz en nosdictes forestz, à cause des ventes des rotes, escoA^ètes, buyssons, rues, allaizes et trocques, qui y ont esté faictz, tant par noz maistres ordinaires, gruyers, verdiers, que maistres sergens, deffendons à tous nosdictz officiers de plus faire telles ventes, et aussi de vendre boys et chesnes en

¹⁹⁶³ *Ordonnances des rois de France* *gne de François Ier : 1517-1520*, tome II, éd. Académie des sciences morales et politiques, Paris, Imprimerie Nationale, 1916 (9 vol.).

estant, mais vendront lesdictz boys en ventes ordinaires seulement et selon noz ordonnances.

À la lecture de ces quelques extraits choisis dans l'administration des Eaux et Forêts sous le règne de François Ier, l'on remarque combien la prise de conscience quant à la vulnérabilité de la forêt anime l'esprit de telles ordonnances : dense, précise, récurrente voire répétitive, leur rédaction ne tient qu'à la volonté, devenue moteur de l'écriture, de préserver de la forêt par la législation. Toutefois, ce souci de préservation ne touche pas tant le *locus ferus* que le poumon de l'économie française. Mais si le geste de l'écriture, écriture juridique des ordonnances royales, contraint l'espace sauvage en le soumettant à des lois, il n'en permet pas moins de le préserver des assauts répétés de la sphère domestique, ceux du bétail, des artisans et autres commerçants opportunistes.

b) Ecrire pour mieux connaître la forêt et pour la faire aimer

Dans le même temps, et suite à cette première impulsion d'ordre politique, des voix s'élèvent pour proposer quelque chose comme une éthique de la forêt, en-deçà de la sphère juridique et de toute espèce d'intérêt purement économique. Dans cette dynamique, l'on travaille à mieux la connaître, pour mieux la faire connaître par le biais de l'écriture, et agir ainsi plus efficacement afin de la protéger. À la fin du règne de François I^{er}, paraissent ainsi les premières cartes régionales de France mentionnant explicitement la présence et la densité des forêts¹⁹⁶⁴. La carte de la forêt de Breteuil, dessinée en 1564 sur ordre de Tristan de Rostaing, alors grand-maître des Eaux et forêts, apparaît ainsi comme la plus ancienne carte d'une forêt particulière conservée à la BNF¹⁹⁶⁵.

Si le premier ouvrage spécialement dévolu au milieu forestier, œuvre de Claude de Malleville¹⁹⁶⁶, n'a été publié à Paris qu'en 1560, dès le début du siècle de nombreux écrivains-forestiers issus ont fait usage de leur plume au XVI^e siècle afin de parler des forêts : il s'agit là de géographes, d'agronomes, de commentateurs de coutumes mais aussi de grammairiens, intéressés par l'étymologie du mot « forêt » et par la richesse du lexique qui s'est développé à cette époque autour de l'essor de la sylviculture¹⁹⁶⁷.

¹⁹⁶⁴ DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, tome I p. 216-218. Toutefois, les procédés cartographiques ne connaissent un essor véritable que dans la seconde moitié du siècle, à la faveur notamment des travaux du géographe Nicolas de Nicolay. Sur la carrière de ce géographe, cf. *ibid.*, tome I p. 216.

¹⁹⁶⁵ À ce sujet, cf. *ibid.*, tome I p. 217 et tome II p. 16. Cf. la reproduction de cette carte en annexe.

¹⁹⁶⁶ MALLEVILLE (de) C., *In regias aquarum et silvarum constitutiones, commentaribus*, Paris, chez Vincent Sertenas, 1561. Très rare, l'ouvrage est devenu difficile d'accès aujourd'hui.

¹⁹⁶⁷ DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, « Lexique des principaux termes forestiers au XVI^e siècle », tome II p. 348-352.

Motivée par un souci d'ordre politique et juridique, l'écriture de la forêt se démultiplie en effet tout au long du XVI^e siècle : entre ordonnances, cartes, essais et autres plaidoyers, l'écriture se fait l'écho d'une nouvelle façon de voir, de vivre et de penser la forêt. En témoignent par exemple les écrits de Bernard Palissy (1510-1590), dont les fascinants *Discours admirables de la Nature*¹⁹⁶⁸ clament un véritable émerveillement devant les choses de la forêt :

Quand je considère la valeur des moindres gittes des arbres et espines, je suis tout esmerveillé de la grande ignorance des hommes, lesquels il semble qu'aujourd'huy ils n'estudient que leurs prédécesseurs avoyent si précieusement gardées. Je ne trouveray pas mauvais qu'ils coupassent les forests, pourveu qu'ils en plantassent après quelque partie : mais ils ne se soucient aucunement du temps à venir, ne considérans point le grand dommage qu'ils font à leurs enfants à l'advenir.

[Bernard PALISSY, *Discours admirables de la nature*, 1580, p. 114¹⁹⁶⁹.]

c) *Écrire la forêt de l'ailleurs : un souci documentaire en-deçà des préoccupations de conservation des milieux*

Comme un nouveau regard posé sur la forêt, regard posé avec la plume hors du monde de la fiction, pareille fascination semble avoir pénétré la sensibilité de moult savants français de la Renaissance. De fait, elle s'est exportée jusque dans un monde autre, au regard de ces autres forêts, *loci feri* par excellence, découvertes outre-atlantique à partir de la fin du XV^e siècle. À la suite des récits publiés par André Thévet, Jacques Cartier ou Jean de Léry, à la suite donc de la découverte d'un quatrième continent, la forêt s'agrandit aux yeux des savants français. Du coup, l'Amérique est dépeinte avant tout comme une vaste forêt¹⁹⁷⁰, comme on le voit par exemple dans *Les Singularitez de la France Antarctique*, dont un certain nombre de bois gravés mettent en scène des animaux sauvages, autrement dit la faune sylvestre, dans leur milieu naturel¹⁹⁷¹. Produits de la mise en scène d'une faune sauvage dépendante des ressources du monde sylvestre, comme on le voit par exemple dans la représentation de

¹⁹⁶⁸ PALISSY B., *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux*, Paris, Martin le Jeune, 1580 (éd. accessible en ligne à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050822.r=palissy.langFR>).

¹⁹⁶⁹ Texte repris de PALISSY B., *Discours admirables de la nature* dans *Œuvres*, éd. A. France, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

¹⁹⁷⁰ Ainsi que le souligne Denis DELAGE au début de son ouvrage *Le pays renversé*, « Tous les observateurs remarquent la magnificence de la forêt » ; au Sud comme au Nord des Amériques, « l'arbre domine la forêt » et avec lui, toute une faune sylvestre très riche et très variée. Cf. à ce sujet DELAGE D., *Le pays renversé : Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*, Montréal, Boréal (coll. « Boréal Contacts »), 1991, p. 48.

¹⁹⁷¹ SIGWALT-DUMOTIER E., « Les voyageurs naturalistes en Amérique au XVI^e siècle, André Thevet (1504?-1592) », dans *Les naturalistes français en Amérique du Sud : XVI^e-XIX^e siècles*, actes du 118e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Pau, 25-29 octobre 1993, dir. Y. Laissus, Paris, Éd. du CTHS, 1995, p. 25 (art. p. 25-41) : « une quinzaine de bois gravés (sur la trentaine que contient le livre) sont en rapport avec la faune et la flore ».

l'Uhebehasoub et de ses hôtes, les planches proposées dans l'œuvre de Thévet permettent de donner au public français un aperçu de cette forêt nouvelle, autrement méconnue de ses contemporains. Dans cette perspective, cette forêt de l'ailleurs, mise en mots et en images au sein des *Singularitez de la France Antarctique*, s'intègre dans un jeu dialogique où, comme un écho inversé des cartes commandées par Tristan de Rostaing,

l'image apparaît comme une illustration du texte, à l'inverse des albums et des atlas où le texte apparaît comme une explication de l'image¹⁹⁷².

Rappelons toutefois que le travail de cartographie impulsé par le grand-maître des Eaux et forêts avait une double vocation de documentation et de conservation, dans l'optique où une meilleure connaissance de la forêt devait servir à mieux en protéger les intérêts¹⁹⁷³. Quand bien même les

représentations proposées par André Thévet mettent en évidence, dans une démarche comparatiste, les différences entre l'environnement familial de ses contemporains et ce Nouveau Monde inouï¹⁹⁷⁴,

le souci du cosmographe n'est pas le même, et l'œuvre d'André Thévet ne manifeste à aucun moment le souci de protéger les forêts du Nouveau Monde.

En effet, avec l'installation des colons en terres autochtones, le milieu naturel américain, présenté comme une vaste forêt, fut très tôt dépossédé de son essence sauvage. Au sud comme au Nord des Amériques, l'agriculture et surtout l'élevage se sont rapidement développés au carrefour du monde sauvage : l'on songe par exemple à ces cochons vivant « dans un état semi-sauvage¹⁹⁷⁵ » qui brouille les frontières du sauvage et les érodent indubitablement. Au Canada, ce « nouveau monde sauvage » se trouve presque aussitôt pillé dans toute sa richesse, autrement dit dans toute sa sauvagerie.

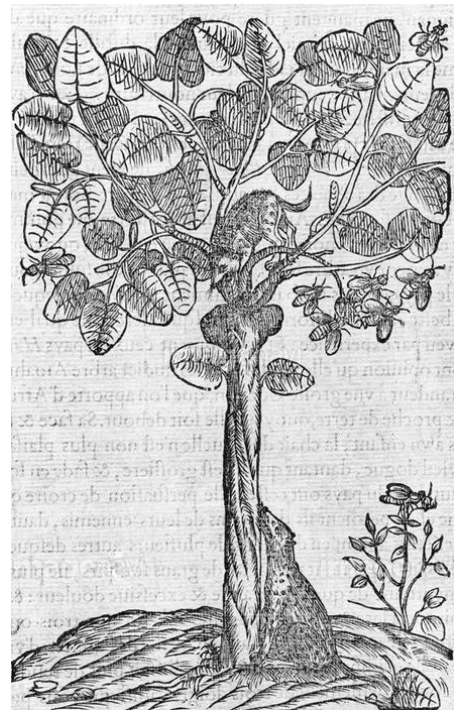


Figure 60 : L'uhebehasoub et ses hôtes
Les Singularitez de la France Antarctique
Planche L
Paris, Maurice de La Porte, 1557-1558.

¹⁹⁷² *Ibid.*, p. 27.

¹⁹⁷³ Et par là-même les intérêts du royaume.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 27. En outre, ce jeu de mise en scène ne va pas sans rappeler la mise en place d'une « rhétorique de l'inconnu » dans l'écriture de son rival Jean DE LERY.

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 290.

Si celle-ci demeure toujours en substance dans l'esprit et le mode de vie des autochtones, elle disparaît formellement du paysage sylvestre :

Bientôt, un verger remplace cette forêt où l'Amérindienne continue d'y venir cueillir pommes et poires, plutôt que cerises, raisin sauvage, pimbina ou mûres¹⁹⁷⁶.

Dans un cas de figure où la survie d'une économie n'était plus en jeu, l'écriture n'est pas venue au secours de ce monde sauvage menacé avant le XIX^e siècle.

En effet, l'écriture n'a pas suffi à sauver la sauvagerie des forêts au XVI^e siècle, forêts d'ici ou d'ailleurs, de France ou d'Amérique. Dans les textes des savants, transparait pourtant une fascination nouvelle pour ce milieu sauvage, nouvelle parce que nouvellement esthétique. Si le goût de la forêt semble ainsi se développer dans les écrits français de la Renaissance, ce goût-là est lui-même labile, partagé entre une forme d'émerveillement curieux et le souci, de plus en plus prégnant, d'exercer une domination y compris esthétique sur le *locus ferus*.

3. L'émergence d'une nouvelle esthétique de la forêt à la Renaissance

Si la forêt, et plus encore le regard des hommes porté sur la forêt en tant que lieu sauvage est en train de changer au XVI^e siècle, cela tient avant tout au fait qu'à cette époque, « l'homme a changé d'attitude¹⁹⁷⁷ » face à la Nature et ainsi « imprimé sur ce concept éternel et changeant une frappe nouvelle¹⁹⁷⁸ ». Aux yeux d'une partie des hommes de la Renaissance, la forêt est devenue un paysage¹⁹⁷⁹, ce qui implique que pour les nobles, les savants, les artistes et les écrivains, elle n'est plus seulement le lieu du sauvage mais est en passe de devenir non pas un simple lieu commun¹⁹⁸⁰ mais un lieu esthétique ; entendons, un lieu de beauté à partir duquel l'on reconnaît désormais la possibilité de créer de la beauté. Cela, l'esthétique médiévale ne l'a jamais exprimé consciemment en encore moins revendiqué, quand bien même cela a pu transparaitre dans le geste artistique¹⁹⁸¹.

Si le regard des hommes sur elle a changé à la Renaissance, l'émergence d'un « goût de la forêt » a participé de cette évolution : car ce goût est avant tout celui d'une nature

¹⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 290.

¹⁹⁷⁷ LENOBLE R., *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin, 1990, p. 235.

¹⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 235.

¹⁹⁷⁹ LARRERE R. et NOUGAREDE O., *Des hommes et des forêts...op. cit.*, p. 49 : « À la Renaissance, les champs et les bois, qui avaient été l'environnement des seigneurs médiévaux, deviennent, pour la noblesse de Cour, un paysage.

¹⁹⁸⁰ Ce qu'elle était probablement déjà dans la littérature médiévale.

¹⁹⁸¹ Songeons un instant aux chapiteaux, aux contes de loups-garous et autres récits initiatiques, ou aux enluminures de nombreux manuscrits.

humanisée où les éléments de la forêt tels que les arbres, les fruits et les animaux occupent certes une place essentielle, mais contrôlée. Sans nier le fait qu'il ait pu exister à la Renaissance « un goût de la forêt primitive avec ses beautés naturelles, mais aussi ses dangers¹⁹⁸² », celui-ci a eu tôt fait de céder le pas à cette « belle ordonnance forestière » qui prépare l'esthétique paysagiste des jardins à la française. Est-ce à dire que, dans ce contexte, la forêt serait en phase, au XVI^e siècle, de n'être plus ce signifiant linguistique, symbolique, iconographique du sauvage qu'elle incarnait dans l'imaginaire médiéval ?

a) *Du locus ferus au goût d'une « belle ordonnance forestière¹⁹⁸³ » dans le Songe de Poliphile*

Ce parcours esthétique du *locus ferus* au jardin planté d'arbres se dessine d'emblée dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile*, une œuvre essentielle en ce qu'elle a vraisemblablement inspiré l'imaginaire de la Renaissance à différents niveaux. L'on a déjà pu remarquer que la forêt se voyait ici associée à cet emblème remarquable du sauvage qu'est le loup¹⁹⁸⁴, tout autant qu'à une forme de sauvage effrayant, incarné par ce « bosquet impénétrable et dangereux¹⁹⁸⁵ » dans lequel s'engouffre le héros éponyme dans l'incipit. D'ailleurs, Polia relate au second livre cette expérience d'une forme de *selva oscura* ; dans une évocation proche de la vision, la jeune fille raconte comment elle fut transportée dans une « forêt sauvage, au milieu d'un fourré d'horribles bois épineux, extrêmement dense, inaccessible¹⁹⁸⁶ ». À un moment où elle se refusait encore à céder aux charmes de l'amour, cette aventure sonne comme une forme de menace ou d'admonestation, à un moment ». En effet, elle se trouve assaillie, au milieu du *locus ferus*, par la vision de jeunes filles maltraitées dont les corps sont ensuite jetés en pâture à des bêtes fauves. Dans ce « bosquet ombreux de hauts et larges arbres¹⁹⁸⁷ », représenté dans son inquiétant foisonnement sur la gravure qui accompagne le chapitre, c'est encore le loup que rencontre à son tour l'héroïne éperdue, abandonnée aux chemins de l'errance.

Aux deux pôles du roman, nos héros font donc chacun l'expérience effrayante du sauvage en forêt, comme si la *selva oscura* gardait pour chacun d'eux toute sa portée

¹⁹⁸² *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁸³ DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, tome II p. 190 : « on s'éloignait de plus en plus du goût de la forêt primitive avec ses beautés naturelles, mais aussi ses dangers, pour préférer la forêt humanisée, organisée par la science nouvelle qu'on appellera la sylviculture. Ce goût d'une belle ordonnance forestière annonce déjà le classicisme ».

¹⁹⁸⁴ Peut-être davantage par réflexe que par goût ?

¹⁹⁸⁵ COLONNA F., *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie*, 2 volumes, trad. C. Popelin...*op. cit.*, tome I p. 16.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, tome II p. 317.

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, tome II p. 317.

symbolique. Dans le *Songe de Poliphile*, la forêt recèle une dimension initiatique, ce que montre par exemple sa présence motrice au début du roman, dans la lignée de la mise en scène du procédé fictionnel par Dante au début de la *Comédie* : là aussi, en effet, la forêt est le lieu d'où surgit le loup-guide au début du roman. À peine entré dans le *locus ferus*, Poliphile perd quant à lui tous ses repères, s'abandonnant ainsi à tous les possibles offerts par l'histoire qui commence à s'écrire sous ses pas aventureux :

Allant à droite, à gauche, reculant, avançant, ne sachant où me diriger,
et parvenant enfin dans un fourré inculte, lieu malsain et plein d'épines,
où j'étais égratigné par les ronces et les pointes des prunelliers qui me
lacéraient le visage.

[Francesco COLONNA, *Hypneromachia Poliphili* ou *Le Songe de Poliphile*, Livre I p. 16.]

Plus encore, le fait de quitter la forêt révèle la dimension initiatique d'une expérience qui ne va pas sans rappeler l'allégorie platonicienne de la caverne : au sortir de ce « bois resserré, affreux et humide¹⁹⁸⁸ », Poliphile se sent aveuglé par une « aimable clarté¹⁹⁸⁹ » et se compare aussitôt à l'homme nouvellement libre et conscient de sa liberté :

J'étais pareil à l'homme qu'on vient de retirer d'une obscure prison, à
peine délivré de ses chaînes lourdes et blessantes, pareil à l'homme sorti
des opaques ténèbres.

[Francesco COLONNA, *Hypneromachia Poliphili* ou *Le Songe de Poliphile*, Livre I p. 19-20.]

Dès le début de cette aventure, la forêt s'impose moins comme le lieu de la métamorphose que de l'éveil – ou du rêve – ; moins le lieu matriciel de la métamorphose que le lieu matriciel de la diègèse elle-même. Si la forêt demeure un lieu où le loup joue le rôle ambigu et latent d'animal-guide, un lieu de rencontre avec la figure lupine, il n'est plus l'espace matriciel de la métamorphose en loup¹⁹⁹⁰ ou de l'abandon de soi au sauvage qu'incarnait la forêt dans les contes de loups-garous du XII^e au XIV^e siècle¹⁹⁹¹.

Dans le *Songe de Poliphile*, qui fait figure de laboratoire de l'imaginaire à la Renaissance, le *locus ferus* reste cependant le lieu du loup et du sauvage, mais aussi de l'errance ou plutôt de la quête, du passage dans un ailleurs, dans un autre monde. De fait, à l'aube de la période humaniste, Colonna fait « sortir le loup du bois » au sens propre comme

¹⁹⁸⁸ COLONNA F., *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie*, 2 volumes, trad. C. Popelin...*op. cit.*, tome I p. 19.

¹⁹⁸⁹ *Ibid.*, tome I p. 19.

¹⁹⁹⁰ Ce qui n'empêche guère les nombreuses métamorphoses de la figure lupine, ainsi qu'on a pu le voir tout au long de cette Troisième Partie de l'étude.

¹⁹⁹¹ À une époque où la figure du loup-garou a quitté la sphère narrative des récits initiatiques pour rejoindre celle de la sorcellerie et, par là-même, entrer dans la littérature juridique liée à l'Inquisition. Cf. les récits et questionnements au sujet du loup-garou dans BODIN J., *De la Démonomanie des sorciers*, Paris, Gutenberg Reprints, 1979 ; cf. aussi INSTITORIS H. et SPRENGER J., *Malleus Maleficarum* ou *Le marteau des sorcières*, éd. et trad. A. Danet, Paris, Plon, 1973.

au figuré, pour ne plus faire de la forêt le lieu seul de la métamorphose en loup. De l'autre côté du miroir sylvestre, Poliphile trouve d'autres indices du sens incarnés dans cet « autre » de la forêt qu'est le monument antique, avec ses hiéroglyphes et ses inscriptions mystérieuses, comme autant de rayons du sens affleurant entre les branches épaisses des bois obscurs. Tout au long du texte, Poliphile passe de l'architecture erratique de la forêt à celle, autrement plus harmonieuse, des monuments.

Si le surgissement du loup au sortir des bois annonce celui du premier édifice rencontré par Poliphile sur son chemin aventureux, le passage en forêt précède ou annonce, comme dans le jeu de l'écart, la rencontre avec un monument antique¹⁹⁹². Mais aux bois effrayants dont on ne sait jamais où ils conduisent le fil de la narration, Poliphile oppose plus souvent l'admiration que suscite en lui la vue d'avenues bordées « de cyprès élevés, droits, alignés, plantés à distance convenable l'un de l'autre, avec leurs cônes aigus et de même hauteur¹⁹⁹³ ». Les allées forestières, consciemment plantées et ordonnées, font l'objet de descriptions hyperboliques mais sereines, comme si la vision du contrôle de la nature foisonnante et sauvage générerait dans l'esprit du narrateur un sentiment rassurant d'harmonie ou de contrôle. À la fin du Livre I, tandis qu'il se promène en compagnie des nymphes, Poliphile admire ainsi les différentes essences autour de lui, « les hauts cyprès, les larges hêtres », « les chênes verdoyants », les rouvres et les genévriers, les frênes et les coudriers, les lauriers, les charmes et autres tilleuls. Mais le personnage remarque surtout que

Tous ces arbres n'étaient pas plantés serrés, mais ils l'étaient à distance voulue, et tous, dûment distribués à l'endroit convenable pour le bon respect, étaient on ne peut plus convenables à la vue avec leur frondaison printanière.

[Francesco COLONNA, *Hypneromachia Poliphili* ou *Le Songe de Poliphile*, Livre I, tome I p. 318.]

Au gré des mots, le paysage forestier se transforme en un jardin parfaitement ordonné, « un lieu où étaient de vastes carrés bordés par des routes larges et droites se coupant à angle droit, garnies de cyanacanthos¹⁹⁹⁴ », de palmiers, de citronniers, d'orangers et autres arbres fruitiers¹⁹⁹⁵ qui deviendront des éléments incontournables des jardins à la française. Au fur et à mesure que l'on progresse dans le *Songe de Poliphile*, toute une architecture de la nature esthétisée semble se préciser, conditionnée par une véritable géométrie de la forêt dont le

¹⁹⁹² Cf. aussi COLONNA F., *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachie*, 2 volumes, trad. C. Popelin...*op. cit.*, tome I p. 105 : « j'atteignis, en descendant la côte, un hallier épais de châtaigniers sis au pied de la montagne [...] jusqu'à la rencontre d'un pont tout en marbre très-antique ».

¹⁹⁹³ *Ibid.*, tome I p. 140.

¹⁹⁹⁴ *Ibid.*, tome I p. 319.

¹⁹⁹⁵ *Ibid.*, tome I p. 319-320.

« bosquet » découvert à l'arrivée sur « l'île tant désirée¹⁹⁹⁶ » constitue un exemple probant. Dans ce paysage idéal, les rangées de cyprès « parfaitement égaux¹⁹⁹⁷ » sont plus régulières que jamais, d'autant qu'elles obéissent à une ordonnance en forme circulaire : aux rangées de cyprès succèdent aussi, en cercles concentriques, des rangées de myrte organisées de façon à entourer des divisions à l'intérieur desquelles « se trouvait un bosquet rempli d'herbes différentes et planté d'arbres également variés¹⁹⁹⁸ » :

Cette plantation était taillée de façon à ne laisser dépasser la moindre branche, mais elle avait un feuillage épais, garni de fleurs, dont pas une pousse, pas une feuille ne débordait, cela tout en conservant son sommet parfaitement égalisé et sa forme circulaire.

[Francesco COLONNA, *Hypneromachia Poliphili* ou *Le Songe de Poliphile*, Livre I, tome II p. 117.]

Le langage géométrique domine cette description dans toute sa précision et dans sa récurrence, avec même un croquis à l'appui. Entre cercles, sections et divisions, l'espace construit ici à partir des matériaux de la forêt se présente comme un véritable monument végétal. De fait, la description d'une « élégante ordonnance, si bien composée¹⁹⁹⁹ », prend peu à peu le dessus sur celle du *locus ferus* au fil du *Songe de Poliphile* ; et ce plus encore à la fin du premier livre, comme pour avancer l'idée, de plus en plus séduisante, d'une possible conjuration du sauvage sylvestre au moyen de ses éléments propres.

Est-ce à dire, en dernière instance, que le goût de l'espace sauvage serait mort avec le réveil de Poliphile ? sans aller jusqu'à se ranger à un avis trop tranché, l'on ne saurait passer outre l'existence de quelques « ténébreux endroits » dans l'œuvre de Francesco Colonna : des espaces construits mais qui révèlent une architecture inquiétante. Dans les ruines où il rencontre le dragon, le discours de pensées attribué à Poliphile fait le lien entre la traversée de cet espace bâti et celui, autrement plus sauvage, qui fut le théâtre de la rencontre avec le loup :

Je me pris à penser au loup que j'avais précédemment aperçu et me demandai si, par aventure, il n'avait pas été un présage funeste et l'annonce de mon misérable sort.

[Francesco COLONNA, *Hypneromachia Poliphili* ou *Le Songe de Poliphile*, Livre I, tome I p. 95.]

Si la présence des monuments fonctionne *a priori* comme une conjuration du sauvage sylvestre dans le *Songe de Poliphile*, le sauvage infuse ainsi jusque dans les lieux construits, comme si l'on ne pouvait se résoudre à voir disparaître de l'imaginaire, et de la littérature en particulier, toute sa puissance d'évocation.

¹⁹⁹⁶ *Ibid.*, tome II p. 111.

¹⁹⁹⁷ *Ibid.*, tome II p. 116.

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, tome II p. 117.

¹⁹⁹⁹ *Ibid.*, tome II p. 240.

b) *Permanence et rémanences du sauvage dans la forêt des poètes au XVI^e siècle*

Certes, les mentalités et la littérature narrative s'en sont probablement détournés au profit d'une esthétique du jardin, mais cela ne signifie pas pour autant que la sensibilité des poètes n'ait pas continué à manifester un certain goût pour la forêt en tant que *locus ferus*, tout au long du XVI^e siècle. Dans la lignée d'images intimistes proposées par les poètes de la fin du Moyen Âge, par exemple cette « forêt de longue attente » chez Charles d'Orléans, de Marot à Desportes²⁰⁰⁰, de l'aube de l'époque humaniste à celle de la période classique, la forêt n'a jamais cessé d'être un lieu utérin, retiré, saturé. Il s'agit là bien, toujours, d'un espace du sauvage, l'espace à la fois esthétique et symbolique où se signale le sauvage en littérature ; autrement dit son signifiant littéraire, quelque chose comme son irréductible hiéroglyphe.

Dans ses *Églogues*, Clément Marot a été le premier à chanter la forêt dans laquelle il prétend évoluer « sans la crainte des loups²⁰⁰¹ » : entre parenthèses dans le poème, l'expression n'en est que mieux mise en valeur par le procédé parembolique, tout autant que se trouve ainsi souligné, à la césure, le lien unissant la figure lupine²⁰⁰² à son *locus ferus*. Celui-ci suscite ainsi différentes attitudes, de l'angoisse affichée à fierté hardie et de l'admiration à la mélancolie. Tantôt inquiétante, tantôt admirée comme objet poétique et esthétique, la forêt des poètes devient ou redevient ainsi un espace lyrique, espace du chant qui semblait s'être tu depuis les strophes réunies dans les textes de l'*Edda Poétique*.

Dans la poésie de Jacques Tahureau, empreinte des fougues de la jeunesse, la forêt représente un point de fuite, le remède à ses propres chagrins²⁰⁰³. Dans le sonnet *Depuis le jour qu'il me convint distraire*, il chante ainsi l'évasion « dans un bois solitaire²⁰⁰⁴ » ; lieu de mort et de désespérance où l'effroi semble suscité par l'obscurité du sauvage, le *locus ferus* fonctionne souvent, chez ce poète, en écho au jeu de clair-obscur déjà observé dans l'œuvre narrative de Colonna²⁰⁰⁵. À la faveur de ce jeu d'ombres et de lumières, le poète se rêve en égaré parmi les bois sauvages, tout comme Poliphile se perdait dans la sombre immensité des bois sauvages.

²⁰⁰⁰ Corpus constitué sur la base des pistes indiquées par Michel DEVEZE dans *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, tome II, p. 194-197. Nous avons cependant pris le soin d'opérer un certain nombre de réajustements, eu égard aux références parfois erronées données par l'auteur.

²⁰⁰¹ « Eglogue au Roy sous les noms de Pan et de Robin » (1539), v. 19. Cf. MAROT C., *Œuvres complètes*, tome III, *Œuvres lyriques*, éd. critique A. Mayer, Genève, Slatkine Reprints, 1999, p. 344.

²⁰⁰² Figure par ailleurs omniprésente dans les *Eglogues*, au même titre que la forêt, à laquelle elle répond continuellement dans le jeu des représentations.

²⁰⁰³ DEVEZE M., *La Vie de la forêt française au XVI^e siècle...op. cit.*, tome II, p. 194.

²⁰⁰⁴ TAHUREAU J., *Poésies complètes*, éd. T. Peach, Genève, Droz, 1984, p. 298.

²⁰⁰⁵ Dans le *Songe de Poliphile*, le héros éponyme était comme aveuglé par la lumière du jour ou de la vie, lumière du sens et de la conscience retrouvée au sortir du bois.

De même, Ronsard dépeint la forêt comme le lieu terrible des solitudes sauvages, lui qui a mis en vers l'errance à travers cet espace auquel se trouve accolée l'épithète « sauvage » : « j'errois seulet dans les forests sauvages²⁰⁰⁶ », chante-t-il ainsi dans une élégie ajoutée au *Second Livre des Sonnets pour Hélène*. À l'inverse, la forêt devient, dès le début de sa première *Églogue*, un lieu lyrique plein de promesses, presque un nouveau berceau non pas du sauvage mais de l'amour naissant. Ainsi le poète rend-il hommage aux « vertes forests » auxquelles le berger de la pastorale croit pouvoir communiquer son art (« A ces vertes forests / apprenons nos chansons²⁰⁰⁷ »). De fait, la forêt serait-elle toujours un peu, dans la poésie de la Renaissance, le lieu de l'inspiration et du poème en train de s'écrire ? Claude Binet, dans sa *Vie de Ronsard*, n'a pas manqué de souligner que le poète se plaisait à composer ses vers en forêt :

Il [Ronsard] se plaisoit [...] à Bourgueil, à cause du deduit de la chasse, auquel il exerçoit volontiers, comme aussi à Croix-Val, recherchant la solitude de la forest de Gastine, ores les rives du Loir, et la belle fontaine Bellerie, où bien souvent seul, mais tousjours en la compagnie des Muses, il s'egaroit pour rassembler les belles inventions [...]²⁰⁰⁸.

Dans la même optique, soulignons que dans sa « Complainte pour le roi Henri III », Philippe Desportes a fait du *locus fereus* le « secrétaire » de son chagrin lié au décès du roi, au sein de quelques vers qui voient se succéder des visions horribles et néanmoins fécondes du *locus fereus*, désert paradoxal de l'écriture poétique :

Effroyables déserts et vous bois solitaires
Pour la dernière fois soyez les secrétaires
De mon deuil véhément.

[Philippe DESPORTES, « Complainte pour le roi Henri III », v. 4-6 p. 90²⁰⁰⁹.]

Ainsi la forêt est-elle toujours un peu le lieu de l'écriture à la Renaissance, en dépit du fait qu'elle ait tant changé aux yeux des écrivains pour n'être plus le lieu absolu de l'écriture du sauvage. Mais la tentation demeure encore, après le Moyen Âge, d'associer le monde

²⁰⁰⁶ RONSARD (DE) P., *Six ans estoient coulez*, v. 25, dans *Les Amours*, éd. H. et C. Weber, Paris, Dunod (coll. « Classiques Garnier »), 1993, p. 484.

²⁰⁰⁷ RONSARD (DE) P., *Eglogue I*, v. 4, dans *Les oeuvres de Pierre de Ronsard : Textes de 1587*, tome V, éd. I. Silver, Chicago, University of Chicago press ; Paris, M. Didier, 1968, p. 16. De même que chez MAROT, l'églogue se veut ici le lieu où se croisent sans cesse le loup et la forêt, comme se répondent les différents bergers. Dans la même perspective, Rémy BELLEAU vit et dépeint la forêt comme un lieu tout aussi engageant mais non pas moins sauvage, dans le poème « Avril » de la « Première journée » de sa *Bergerie* (1565). Cf. BELLEAU R., *Œuvres oétiques*, tome IV, *La Bergerie divisée en une première et seconde journée* (1572), éd. critique G. Demerson et M.-F. Verdier, Paris, H. Champion, 2001, p. 88-89 : v. 1 : « Avril, la douceur des bois ».

²⁰⁰⁸ La « *Vie de Pierre de Ronsard* » de Claude Binet : 1586, éd. critique P. Laumonier, Paris, Hachette, 1909, p. 44-45.

²⁰⁰⁹ DESPORTES P., *Contre une nuit trop claire*, poèmes choisis et présentés par Jean-Yves Masson, Paris, La Différence, 1989, p. 90.

sylvestre à celui de l'écriture, bien que la forêt et le livre aient tous les deux changé à l'aube du XVI^e siècle. Dans l'imaginaire de cette époque, la forêt n'est plus uniquement le lieu du sauvage et ne s'impose plus comme le lieu privilégié de la mise en scène du livre. Désordonnée ou savamment agencée, la forêt a perdu de sa sauvagerie dans l'imaginaire renaissant ; elle s'est muée en un lieu proprement esthétique, bien plus qu'un espace symbolique. Au détriment de sa perception en tant que *locus ferus*, elle s'est fait une place nouvelle dans la sphère de l'écriture ; voire, elle a acquis un statut juridique de plus en plus réglementé, relayé par l'écriture comme moyen de conservation de ses ressources.

De même que la forêt médiévale a changé à l'aube de la Renaissance, l'on note ainsi que depuis l'histoire de Merlin et de Blaise, le livre est, à l'instar du loup, sorti du bois au XVI^e siècle. Sorti de l'enfance incarnée dans cet espace utérin qu'était la forêt médiévale, il s'est développé jusqu'à s'imposer définitivement comme l'outil principal de transmission des savoirs et de la culture, voire comme le témoin de différentes civilisations. Toutefois, c'est encore sur une scène sylvestre, au carrefour d'une esthétique et d'une symbolique en phase de réfection, que s'ouvre le premier témoignage de l'imaginaire renaissant : ce témoignage, c'est le livre énigmatique de Francesco Colonna qui incarne, entre autres choses, le rêve d'une forêt à la fois humanisée et primitive. Lieu de passage incertain, passerelle vers l'ailleurs, la forêt de Poliphile est encore le lieu-frontière de l'errance solitaire, un point de fuite vers l'Ailleurs ; non pas un lieu de rencontres mais le lieu où se préparent toutes sortes de rencontres. Plus encore que la forêt, c'est peut-être cet Ailleurs, ces rencontres, qui ont changé dans l'imaginaire du XVI^e siècle ; parce que le monde a changé, que les repères ont bougé et que l'Autre Monde des médiévaux, qui trouvait son berceau dans le *locus ferus*, est devenu un « autre » monde dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace, il est devenu ce monde nouveau découvert dans l'Ailleurs du quatrième continent ; dans le temps, c'est le passé gréco-romain qui a ressurgi, comme un monument antique couvert de hiéroglyphes fascinants, occupant désormais toute la place dans l'imaginaire renaissant.

Émerge ainsi la question de savoir si les caractères que nous avons « sortis du bois » au sujet de la littérature médiévale²⁰¹⁰ ont pu bouger de façon toute aussi labile que celui de la forêt. Les sèmes attachés au sauvage à partir de la forêt, notamment la solitude et l'idée du dénuement, n'en sont-elles pas devenues problématiques à partir du moment où la forêt, utérus médiéval du sauvage, a changé de statut ? Si la solitude reste, chez Poliphile et les poètes de la seconde moitié du XVI^e siècle, un facteur attaché à cette forêt de symboles,

²⁰¹⁰ C'est-à-dire auxquels nous avons conclu en partie à partir des observations tirées des visions de la forêt dans l'imaginaire médiéval.

devenu lieu esthétique et de mémoire, lieu non pas du triomphe de la culture sur la nature mais de leur fusion ou de leur transfusion, l'imaginaire du XVI^e siècle n'est-il pas habité davantage par la rencontre que par la solitude ?

B. Esthétiques de la solitude et du dénuement : deux sèmes du sauvage devenus problématiques dans l'écriture à la Renaissance

Depuis le Moyen Âge, la nature sauvage et la forêt en particulier sont devenus de puissants lieux de retraite, les relais privilégiés d'un itinéraire initiatique ou spirituel – les deux allant fréquemment de pair – autant que l'écho du for intérieur²⁰¹¹. L'errance féconde du poète ou du sage, plongé dans les solitudes sauvages, s'est beaucoup développée dans la pensée et dans l'imaginaire chrétiens au Moyen Âge, avant de se laïciser peu à peu ; ainsi, dans la poésie de Pétrarque, le motif était déjà devenu un mythe littéraire.²⁰¹² Mais pour rencontrer le succès qu'on lui connaît à l'âge classique, dans l'œuvre de Rousseau puis à l'époque romantique, le motif du solitaire est passé au crible de l'humanisme renaissant, son relais principal et le socle de son installation dans l'imaginaire laïc des poètes et des penseurs²⁰¹³.

En effet, la littérature renaissante se trouve, de ce point de vue, au carrefour de diverses influences, fondant ainsi une véritable boîte de dialogue entre l'Antiquité gréco-latine et le Moyen Âge, tout autant qu'elle annonce les grands thèmes de l'âge baroque et de la période classique. Toutefois, la Renaissance est également une période charnière dans l'évolution des rapports unissant l'homme à son environnement ; en particulier le monde sylvestre qui, au fil du XVI^e siècle, sort peu à peu de la sphère du sauvage pour se muer en jardins ordonnés ou en bosquets dont l'usage et la fréquentation sont de plus en plus réglementés.

²⁰¹¹ BEUGNOT B., *Le discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, PUF (coll. « Perspectives littéraires »), 1996, p. 105 : « ainsi la forêt s'identifie au for intérieur, au repli de l'âme et à la solitude ».

²⁰¹² *Vie solitaire, vie civile. L'humanisme de Pétrarque à Alberti*, actes du XLVII^e Colloque international d'études humanistes de Tours, 28 juin-2 juillet 2004, dir. F. La Brasca et C. Trottmann, Paris, H. Champion, 2011, « Introduction » p. 8 : « la vie solitaire a donné lieu à un mythe de la retraite sylvestre de l'intellectuel entretenu par Pétrarque lui-même ». En effet, si la sensibilité des poètes renaissants, pétris de pétrarquisme, fait encore rimer la solitude avec l'univers sylvestre, son plus sûr berceau risque d'être remis en question par les évolutions du mythe de la retraite après la période médiévale.

²⁰¹³ BEUGNOT B., *Le discours de la retraite au XVII^e siècle...op. cit.*, p. 41.

Mais si le rapport au sauvage et au monde sauvage change à la Renaissance, l'on ne peut que s'interroger sur les implications de pareilles mutations dans l'écriture du sauvage. À partir du moment où la forêt ne signale plus forcément le sauvage, la solitude née du monde sylvestre ne perd-elle pas sa capacité à signifier le sauvage dans l'écriture ? En d'autres termes, la solitude est-elle encore née des forêts dans l'écriture au XVI^e siècle, et est-elle toujours le signe du sauvage ?

Tout comme la forêt, l'idée de solitude évolue dans les consciences après la période médiévale, pour se laisser gagner plus avant par l'influence de l'*otium* latin, consacré par la pensée humaniste au XVI^e siècle. Dans cette dynamique, l'écriture à la Renaissance n'est-elle pas le reflet d'une culture faite de rencontres, davantage que de solitudes méditatives ? Pareille idée pose interrogé de surcroît la place du silence dans l'écriture à la Renaissance. Certes, celui-ci jouait un rôle essentiel dans le développement d'une poétique du sauvage au Moyen Âge, de par sa position à la croisée des esthétiques conjointes de la solitude et du dénuement. Mais dans ce creuset de rencontres qui fonde la culture renaissante, le sauvage se dit-il encore par la solitude et par le dénuement, ces deux sèmes du sauvage médiéval ? S'il s'exprime encore, ne fait-il pas signe autrement ?

1. De la solitude à l'*otium* : du silence sauvage à « l'art de conférer²⁰¹⁴ »

a) Une posture née du sauvage

Consacrée en littérature par la tradition érémitique héritée des Pères du Désert, la posture du solitaire est née d'un certain rapport au sauvage qui s'est développé au sein de l'imaginaire médiéval, avant de perdurer à la Renaissance, notamment dans la poésie. Ronsard a beaucoup chanté la forêt, notamment celle de Gâtine, si chère à son cœur en tant que lieu de sérénité, intimement lié au livre à l'inspiration²⁰¹⁵. Plus encore, dans son « Ode sur la naissance de François, Dauphin de France », Ronsard met en scène cette solitude subie ou fantasmée dans le *locus ferus* :

En quel bois le plus séparé
Du populaire, et en quel antre
Prens-tu plaisir de me guider,
Ô Muse, ma douce folie :
À fin qu'ardent de ta fureur,
Et du tout hors de moy, je chante

²⁰¹⁴ MONTAIGNE (DE) M., *Essais*, Livre III, 8, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2007, p. 960-965.

²⁰¹⁵ RONSARD (DE) P., *Le Second Livre des Odes*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1993, p. 703-704.

Celui-ci fonctionne ici comme le lieu prétendu de fécondation du poème, l'idée allant de pair avec le désir qui point parfois, dans la poésie amoureuse de Ronsard, de conférer au poème quelque allure sauvage. De fait, dans les *Amours*, Ronsard joue fréquemment des ressorts de la violence²⁰¹⁷, des accumulations débridées, des anaphores et des apostrophes comme autant de cris soudains mais lancinants²⁰¹⁸. Ainsi que le souligne Josiane Rieu,

les chocs de sonorités, les heurts syntaxiques élèvent le discours à une étrangeté fascinante, où se découvrent des accords insoupçonnés²⁰¹⁹.

Dans ces « accords insoupçonnés », affleure la sauvagerie d'un discours non pas incontrôlé mais orienté, de façon à exprimer l'ascendance qu'il s'est choisie : celle des solitudes sauvages²⁰²⁰. Mais l'expression du sauvage dans la poésie ronsardienne n'est pas simplement le fruit d'une interprétation orientée de quelques figures de style récurrentes. Le sauvage occupe en effet une place de choix dans l'écriture de Ronsard, notamment du fait de la présence tutélaire de la forêt au sein de ses œuvres. Toutefois, même sublimé par le travail des tropes, ce décor ne devient un signe du sauvage qu'avec le concours de la solitude qui lui est corrélée, et qui sert ainsi de réceptacle à la fureur bacchique. Dans le dernier tercet du sonnet CLX du *Premier Livre des Amours*, Ronsard se dépeint comme « seul et pensif, aus rochers plus segrets », errant dans la forêt qui sert de cadre ou de socle à une évocation mélancolique. Dans le jeu de l'antithèse, se génère la fécondité paradoxale du silence, propre à la figure du solitaire :

Seul et pensif, aus rochers plus segrets,
D'un cœur muet je conte mes regrets,
Et par les bois je vois celant ma plaie.
[RONSARD, Premier Livre des *Amours*, Sonnet CLX, v. 12-14²⁰²¹.]

²⁰¹⁶ RONSARD (DE) P., *Le Troisième Livre des Odes*, dans *ibid.*, p. 760-761.

²⁰¹⁷ Notamment à travers l'usage des métaphores guerrières.

²⁰¹⁸ À ce sujet, cf. RIEU J., « La 'fureur lyrique' dans les *Amours* de Ronsard dans *Aspects du lyrisme du XVI^e au XIX^e siècle : Ronsard, Rousseau, Nerval*, actes du colloque de Nice, 5 et 6 décembre 1997, dir. M.-H. Cotoni, J. Rieu et J.-M. Seillan, Nice, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1998, p. 26-27 (art. p. 17-34). Cf. notamment le poème 23, scandé par l'anaphore « et cet », ou les nombreuses anaphores en « ô » qui annoncent chaque fois de terribles nominations. Le sonnet IX du *Premier Livre des Amours* se trouve quant à lui scandé par le superlatif « le plus », associé à la peinture du monde sauvage : « Le plus touffu d'un solitaire bois / Le plus aigu d'une roche sauvage / Le plus désert d'un séparé rivage » (v. 1-3). Cf. RONSARD (DE) P., *Le Premier Livre des Amours*, dans *Œuvres complètes*, tome I...*op. cit.*, p. 29.

²⁰¹⁹ RIEU J., « La 'fureur lyrique' dans les *Amours* de Ronsard »...*op. cit.*, p. 27.

²⁰²⁰ Dans *ibid.*, p. 34, Josiane RIEU finit d'ailleurs par laisser poindre en creux cette idée, en concluant sur le fait que « l'art devra domestiquer, humaniser autant que possible, cette force lyrique, pour la rendre visible ».

²⁰²¹ RONSARD (DE) P., *Le Premier Livre des Amours*, dans *ibid.*, p. 108.

Ainsi le poème s'achève-t-il sur cette vision des solitudes sauvages comme lieu de refuge et d'inspiration pour le poète, le silence du solitaire générant elle-même une expression chargée d'une remarquable force d'évocation. Avec Josiane Rieu, rappelons à ce titre qu'au-delà du topos pétrarquiste du *solo e pensoso*, chez Ronsard « la solitude dans une nature secrète et sauvage est associée à la fureur bachique²⁰²² » ; celle qui donne au poète la force de faire vibrer, à l'aide des mots, les sensations qui le traversent.

Certes, la seule évocation du lyrisme ronsardien ne suffit guère à attester la permanence de la solitude en tant que sème du sauvage dans l'imaginaire renaissant. Mais quelques décennies après la première parution des *Amours* de Ronsard, l'itinéraire spirituel proposé par Georgette de Montenay dans ses *Emblèmes*²⁰²³ trouve son point de départ avec l'entrée dans la vie solitaire²⁰²⁴. Au fil du XVI^e siècle, à l'instar du sauvage le concept de solitude n'a pourtant cessé d'évoluer et les mutations qu'il a subi constituent un creuset intéressant pour essayer de comprendre si l'écriture du sauvage passe encore par celle de la solitude à la Renaissance ou si cette dernière n'est pas, comme la forêt, vouée à s'en détacher.

b) *L'écriture de la solitude au-delà du sauvage : l'otium au XVI^e siècle*

Dans l'esprit des humanistes, la vie solitaire reste « une expérience individuelle, intransmissible, incommunicable avec les mots de tous les jours²⁰²⁵ ». Toutefois, au cours du XVI^e siècle, le solitaire sort des forêts pour n'être plus simplement un homme des bois, cet archétype de l'homme sauvage auquel la tradition érémitique a conféré un sens moral et religieux. Dans la pensée humaniste, qui a beaucoup valorisé toute espèce de retraite, le sème de la sagesse tend à prendre le dessus sur celui du sauvage au sein du discours de la solitude. De fait, l'on peut se demander si la solitude conserve effectivement son potentiel de signalement du sauvage dans l'écriture renaissante.

En effet, le solitaire à la Renaissance n'est plus tant cet être sauvage coupé de la communication humaine, tel qu'on en rencontre dans la littérature médiévale, qu'une figure de sage retiré du monde dans une attitude contemplative. Mais cette figure de la sagesse, héritée de la littérature chrétienne, se laïcise à cette époque²⁰²⁶ et en se laïcisant, elle se

²⁰²² RIEU J., « La 'fureur lyrique' dans les *Amours* de Ronsard »...*op. cit.*, p. 24.

²⁰²³ Dont on a pu examiner quelle place elle confèrait à la mise en texte et en images des figures du sauvage, et du loup en particulier : *cf. infra*, « Troisième Partie », p. 474-477.

²⁰²⁴ BEUGNOT B., *Le discours de la retraite au XVII^e siècle*...*op. cit.*, p. 46.

²⁰²⁵ MARGOLIN J.-C., « Contemplation et vie solitaire chez François Pétrarque et Charles de Bovelles », dans *Vie solitaire, vie civile*...*op. cit.*, p. 115.

²⁰²⁶ *Ibid.*, « Introduction » p. 8 : sous l'influence déjà soulignée, car essentielle, de Pétrarque, la vie contemplative se laïcise pour devenir « non plus le privilège des religieux, mais aussi la source d'un *otium litteratum*, réflexion philosophique certes, mais féconde en œuvres et porteuse de gloire ».

rattache au monde jusqu'à faire de la retraite non plus un strict moment d'ascèse, mais un espace de rencontres ; non plus tant le lieu du silence que celui de la conversation. Dans sa lettre au Célestin Pierre de Sudre, datée du 6 août 1530²⁰²⁷, Charles de Bovelles évoque ainsi la dégénérescence de la vie érémitique en cette première moitié du XVI^e siècle, tout autant qu'il exprime sincèrement son incapacité à se consacrer à pareille existence. Pour lui, seule une plénitude spirituelle permet de s'épanouir dans la solitude tandis que la vie en communauté convient à celui dont l' « âme est un désert²⁰²⁸ ». Voilà qui permet de souligner l'importance du rôle de l'échange et du lien avec autrui dans la construction de soi-même dans la pensée humaniste. Ainsi que le résume fort bien Charles de Bovelles à la fin de sa lettre, « vive igitur solus, si solus non es. Si solus es, vive socialis et plurimus²⁰²⁹ ».

De fait, à la Renaissance la vie solitaire est plus que jamais sentie comme une respiration dont le mouvement n'implique plus une rupture totale avec le monde, mais un détachement relatif, orienté vers la vie civile. Loin des murailles sylvestres que figuraient les solitudes sauvages dans l'imaginaire médiéval, le solitaire à la Renaissance devient au contraire un citoyen du monde²⁰³⁰. En effet, la pensée de l'*otium* telle qu'elle a été transmise aux humanistes sous influence latine consiste avant tout en l'art de pratiquer une retraite active, de cultiver une attitude contemplative en dialogue avec le monde. D'ailleurs, l'*otium* s'impose aussi bien comme un retrait hors des activités quotidiennes du monde (*negotium*) qu'un art de la conversation, quelque chose comme une maïeutique socratique qui permet au sage d'accoucher, dans la distance salutaire, des vérités du monde.

Si les images de l'*otium* ne font pas, à notre connaissance, appel aux figures lupines pour se réaliser dans l'écriture au XVI^e siècle, le discours sur cette manière d'aborder la retraite n'en convoque pas moins d'autres figures du sauvage, jusqu'à suggérer la possibilité d'associer ces deux concepts et de parler, au-delà de la rhétorique, d'une forme d'« *otium* sauvage²⁰³¹ ». À une époque où la perception de la solitude est en pleine mutation, une autre vision de la solitude se développe en-deçà du *locus feras* pour entrer dans l'imaginaire de la lecture : tandis que la figure de l'auteur s'impose de plus en plus dans toute sa singularité,

²⁰²⁷ *Lettres et poèmes de Charles de Bovelles*, éd. critique par J.-C. Margolin du ms. 1134 de la Bibliothèque de l'Université de Paris, Paris, . Champion, 2002, « Lettre 47 » p. 77-80. L'éditeur de ces lettres parle à ce titre de la « violence de cet arrachement à tout ce qui faisait l'ordinaire de la vie » dans son article « Contemplation et vie solitaire chez François Pétrarque et Charles de Bovelles »...*op. cit.*, p. 114.

²⁰²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁰²⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁰³⁰ En effet, soulignons qu'à cette époque émerge « une valorisation de la vie solitaire qui fait de l'intellectuel un citoyen du monde ». Cf. *Vie solitaire, vie civile. L'humanisme de Pétrarque à Alberti*, « Introduction » p. 8.

²⁰³¹ LEGROS A., « Montaigne, Pétrarque, les moines et la retraite à trente-huit ans », dans *ibid.*, p. 397 : « Seul celui qui a apprivoisé l'*otium* sauvage sait relativiser le *negotium* aliénant » (art. p. 375-398).

l'écrivain retranché dans sa tour d'ivoire, à l'instar de Montaigne retiré dans sa « librairie », s'impose de plus en plus dans l'imaginaire de la lecture. Personnage emblématique du sage retiré dans le refuge mental de l'*otium* matérialisé dans sa célèbre librairie, Montaigne compare le bonheur du retour sur ou en soi à une forme de liberté retrouvée dans cette « arriereboutique » où s'établit « nostre vraie liberté et principale retraicte et solitude²⁰³² ». Pour étayer cette idée, c'est l'image du « cheval eschappé » qui s'impose en conclusion du texte, comme la preuve de la permanence d'un lien unissant l'idée de solitude, même transformée par la pensée de l'*otium*, à l'imaginaire du sauvage. D'ailleurs, l'essai « De la solitude » ne s'achève-t-il pas lui-même sur la recommandation de « faire comme les animaux, qui effacent la trace, à la porte de leur taniere²⁰³³ » ?

Mais si la solitude reste liée pour une part à cet imaginaire du sauvage, l'*otium* qui en marque l'évolution dans la pensée humaniste s'impose fondamentalement comme un espace de rencontres et de conversations. Ainsi, aux essais « De l'Oysiveté » et « De la solitude », prônant le retour sur soi, répond sans nul doute « De l'art de conferer » dans le Livre III des *Essais* : dans ce texte, l'on comprend que l'art de « s'arrester et rasseoir en soy²⁰³⁴ » n'a pour fin que de permettre la restauration d'une communication heureuse avec autrui²⁰³⁵. À une époque où l'individualité s'impose de plus en plus dans les consciences et, de fait, dans l'écriture sentie comme reflet d'une conscience, la recherche de la solitude se meut en une quête de l'intimité ; ce que confirmera d'ailleurs l'évolution du discours sur la solitude au siècle suivant :

Affirmer ou conquérir la distance, c'est s'installer dans un hors-lieu, celui de la solitude par rapport au monde [...], mais c'est aussi reconstruire une familiarité, voire une intimité²⁰³⁶.

Dans cette dynamique largement motivée par la pensée humaniste, l'on constate qu'au XVI^e siècle déjà, l'espace sauvage de la solitude devient, dans la sphère même de l'écriture où tout se joue, où tous les silences se conjurent ou font sens, un lieu de rencontre à nul autre pareil ; plus encore, cet espace sauvage devient le lieu et le moment où se développe une solitude plurielle, exprimée par une pluralité de discours. Sorti du bois, sorti de sa solitude, sorti du silence qu'il cultive avec habileté pour le rendre fécond, le sauvage ne s'atomise pas

²⁰³² MONTAIGNE (DE) M., *Essais*, Livre I, 38...*op. cit.*, p. 245.

²⁰³³ *Ibid.*, Livre I, 38, p. 252.

²⁰³⁴ *Ibid.*, Livre I, 8, p. 55.

²⁰³⁵ BEUGNOT B., *Le discours de la retraite au XVII^e siècle...op. cit.*, p. 163 : « Sur une communication perturbée se reconstruit une relation heureuse et qui noue de nouveaux dialogues avec les autres dans la conversation et l'entretien, avec elle-même dans la réflexion philosophique, avec Dieu dans la prière et l'exercice spirituel ».

²⁰³⁶ *Ibid.*, p. 14.

moins qu'il ne se pluralise dans l'écriture renaissante²⁰³⁷. Ainsi l'*otium* nourrit-il un discours guetté par une forme de « prolifération incontrôlée », un espace d'écriture où risquent de s'accumuler des « fantaisies, associations libres, images inopinées, scénarios fantasmatiques²⁰³⁸ », si bien décrits par Pétrarque²⁰³⁹. De fait, ces outils littéraires relèvent bien d'une forme de profusion sauvage, libre parce qu'incontrôlable, toujours régénérée. Dans cette perspective, l'écriture renaissante du sauvage ne se caractériserait-elle pas davantage par le foisonnement que par le dépouillement qui avait marqué la poésie médiévale du sauvage ?

2. Du dénuement au foisonnement : la fin des nudités sauvages ?

a) *La fin du nu comme marque du sauvage ?*

Dans l'imaginaire de la Renaissance, la nudité et le dénuement, son irréductible corrélat dans la perspective d'une poésie médiévale du sauvage, se manifestent de façon problématique, amenant ainsi des interrogations quant à leur permanence en tant que signes du sauvage dans l'écriture au XVI^e siècle. En amont, le sauvage se constitue en tant que groupe dans l'imaginaire renaissant ; et à partir des témoignages de Christophe Colomb et d'Amerigo Vespucci, la nudité s'impose précisément comme la marque « des » sauvages, c'est-à-dire des peuples rencontrés au Nouveau Monde. Dans sa célèbre *Lettre à Santangel*, chancelier d'Aragon, datée du 15 février²⁰⁴⁰, Christophe Colomb qualifie d'emblée les peuples rencontrés sur l'île d'Hispania par leur nudité caractéristique :

Là, et dans toutes les autres îles que j'ai vues ou dont j'ai eu connaissance, les habitants, de l'un et l'autre sexes, vont toujours nus, à l'exception de quelques femmes qui se couvrent les parties honteuses de feuillage ou d'un voile de coton qu'elles préparent elles-mêmes pour cet usage.

[Christophe COLOMB, *Lettre à Santangel*, 15 février 1493, p. 7²⁰⁴¹.]

²⁰³⁷ D'ailleurs, ne se conjugue-t-il pas au pluriel à une époque qui consacre l'entrée « des » sauvages dans l'imaginaire des explorateurs ? Au Nouveau Monde, dont les fantaisies exercèrent une influence importante sur les mentalités au XVI^e siècle, le sauvage fait groupe, pour mieux résonner en chœur dans l'imaginaire européen, participant d'un mouvement général qui semble tendre vers la pluralisation du sauvage.

²⁰³⁸ LEGROS A., « Montaigne, Pétrarque, les moines et la retraite à trente-huit ans » ...*op. cit.*, p. 391.

²⁰³⁹ *Le repos religieux*, trad. C. Carraud, Grenoble, J. Million, 2002, p. 176 : dans « Montaigne, Pétrarque, les moines et la retraite à trente-huit ans »...*op. cit.*, p. 391-392 (note 82), Alain Legros prend l'exemple du « tourbillon de ces images fantoches », du « désordre d'images » pour illustrer cette *turba fantasmatum* qui préfigure l'écriture de Montaigne.

²⁰⁴⁰ Mais avec un post-scriptum du 4 mars (cf. *Le Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, Amerigo Vespucci*...*op. cit.*, p. 3).

²⁰⁴¹ Lettre traduite dans *ibid.*, p. 5-13.

Dans sa *Lettre à Laurent Pier de Medicis*, Amerigo Vespucci tient à peu près le même discours quelques années plus tard, bien que son propos se fasse l'écho d'une réflexion quant au lien de causalité unissant la nudité à la couleur de peau des autochtones :

Ces hommes, je les dirai doux et sociables ; tous de l'un et de l'autre sexes, se déplacent nus sans couvrir aucune partie de leur corps, et tels qu'ils sont sortis du ventre de leur mère, ils vont, jusqu'à leur mort. Ils ont le corps imposant, bien taillé, bien proportionné, d'une couleur qui tire sur le rouge. Cela tient, selon moi, à ce que, allant nus, ils sont teints par le soleil.

[Amerigo VESPUCCI, *Lettre à Laurent Pier de Médicis*, 1504, p. 76²⁰⁴².]

Dans ces deux témoignages, la nudité n'est pas explicitement associée à l'idée du sauvage. Au contraire, Vespucci perçoit même ces peuples prétendument « sauvages » comme étant « doux et sociables », deux caractères aux antipodes des représentations traditionnelles du sauvage. Cette nudité serait-elle alors la marque d'un « nouveau » sauvage, bousculant les codes et les systèmes de représentation hérités du Moyen Âge ? L'on sait tout le poids idéologique qui pèse sur cette nudité des peuples autochtones découverts en Amérique : ceux-ci furent tour à tour perçus comme des bêtes ou des diables, inconscients des mœurs policées des civilisations du vêtement, et comme des humains préservés au contraire du péché originel et de sa nudité coupable. Ici, nul parallèle ne semble être opéré, nulle réflexion ne perce au sujet d'une corrélation entre la nudité et l'idée du sauvage²⁰⁴³. Dans les écrits des explorateurs, la nudité des peuples dits « sauvages » ne s'impose donc pas directement comme un marqueur de leur sauvagerie, au contraire du cannibalisme ; mais elle se profile en tout cas comme un caractère implicite qui désigne ces peuples dans toute leur étrangeté, dans toute leur différence, dans tout leur naturel.

L'idée d'une nudité pensée comme « naturelle » du point de vue des européens, conserve d'ailleurs tout son intérêt du point de vue de la qualification du sauvage à la Renaissance. À mi-chemin entre la figure héritée de l'ermite et celle en gestation du bon sauvage, reste dans l'imaginaire chrétien et *a fortiori* dans l'idéologie protestante, une idée de la nudité comme caractère non pas tant du sauvage que de la sagesse, acquise dans l'expérience du sauvage, c'est-à-dire dans le retrait de la civilisation. Dans la pensée humaniste, le sage va seul mais il n'est plus celui qui, dans l'imaginaire médiéval, allait nu dans les solitudes sauvages, jusqu'à adopter les mœurs des animaux et y perdre le langage humain. Si la nudité sauvage perdure dans l'imaginaire à la Renaissance, à travers l'image

²⁰⁴² Lettre traduite dans *ibid.* à partir de l'édition d'Augsbourg, 1504, p. 73-83.

²⁰⁴³ En effet, la chose ne viendra que plus tard, au fil des débats qui agiteront le XVI^e siècle, jusqu'à faire émerger chez les penseurs l'idée du bon sauvage, ce sauvage policé qui constitue un oxymore à lui tout seul.

que se sont fait les européens des peuples américains, la sensibilité de cette période se nourrit de rencontres, d'occasions et de conversations. Rares sont d'ailleurs les, dans la sphère littéraire images de l'homme sauvage arpentant les forêts sur les voies de l'errance ; ne demeure que les visions de ces peuples « sauvages » allant nu comme au premier matin du monde, sans autre connotation. Plus encore, le dénuement, qui était l'inévitable corrélat des représentations du sauvage en nudité dans l'imaginaire médiéval, se perd au profit d'un sauvage représenté avant tout dans son irrépressible foisonnement, tant dans ses thématiques que dans ses moyens esthétiques.

b) *Le sauvage à foison : foisonnement dans l'imaginaire du foisonnement, de la copia rerum ac verborum aux « chambres des merveilles »*

Comme on l'a souligné, les hommes de la Renaissance ont découvert aux Amériques un monde d'une étonnante profusion. Dans cette immensité, tout n'est à leurs yeux que végétation luxuriante, forêts denses peuplées d'une infinie variété d'espèces sauvages, étranges et inconnues. Plus encore, les hommes eux-mêmes apparaissent dans toute leur altérité, qui est aussi pluralité. En effet, si dans l'imaginaire médiéval, l'idée du dénuement conjuguée à celle de la solitude constituaient des sèmes privilégiés pour définir une poétique du sauvage, il semblerait au contraire que l'imaginaire de la Renaissance trouve une part de son inspiration dans le foisonnement de la nature et de la nature sauvage en particulier.

L'étymologie fait remonter la notion de *copia* à cette idée de « profusion naturelle²⁰⁴⁴ » incarnée par la déesse Ops, déesse romaine de l'abondance à la figue de laquelle l'on doit également le terme d'« opulence ». Mais c'est dans la littérature de la Renaissance que la *copia* devient véritablement un moyen d'écriture, après que la tradition rhétorique de l'*amplificatio*, qui s'est développée au Moyen Âge avant Rudolf Agricola, n'a cédé la place à ce concept propulsé par Érasme dans son *De copia verborum ac rerum*²⁰⁴⁵.

À partir de la fin du XV^e siècle, sous l'influence de Politien et de Pétrarque, la rhétorique médiévale cède ainsi le pas avec Érasme à une rhétorique de la *varietas* et de la *copia verborum*, ces deux notions trouvant dans la Nature un modèle privilégié²⁰⁴⁶. Ainsi que

²⁰⁴⁴ CAVE T., *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle. Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 31.

²⁰⁴⁵ Publié en 1512 et remanié jusqu'en 1534. ERASME, *De copia verborum ac rerum*, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, I, tome 6, éd. de l'Union académique internationale et de l'Académie royale néerlandaise des sciences et des sciences humaines, Amsterdam ; New York ; Oxford, North-Holland, 1988. Éd. de référence.

²⁰⁴⁶ À ce sujet, cf. DIU I. et VANAUTGAERDEN A., « Le jardin d'abondance d'Érasme : Le *De Copia* et la lettre sur les *Adages* non éditée par P.S. Allen », dans *La varietas à la Renaissance : Actes de la journée d'étude de*

le soulignent Isabelle Diu et Alexandre Vanautgaerden, la *varietas* s'impose dans l'esprit d'Érasme comme « un élément constitutif de la nature »²⁰⁴⁷. La profusion présente dans la nature sert ainsi de modèle à la *copia* au chapitre huit du premier livre du *De copia verborum ac rerum*, illustrant l'idée selon laquelle « la profusion du monde naturel devient le modèle de la copia discursive ». En effet, Érasme précise à ce titre que

Gaudet ipsa natura vel in primis varietaten quae in tam immensa rerum
turba nihil vsquam reliquit, quod non admirabili quodam varietatis
artificio depinxerit.

[ERASME, *De copia verborum ac rerum*, p. 32-33.]

Sans jamais se répéter, la Nature se renouvelle sans cesse, menant le monde de surprises en surprises. De surcroît, le *topos* exploité ici, en visant à expliciter le mouvement commun voire conjoint de l'art et de la nature, sonne comme une invitation à souligner le lien unissant l'inspiration de la *copia* et ce foisonnement amené à constituer un trait remarquable de l'écriture du sauvage au XVI^e siècle.

Dans le cadre de nos réflexions, l'intérêt de la *copia* telle qu'elle a été théorisée par Érasme, réside dans le fait qu'elle propose une solution de continuité entre ces deux caractéristiques contradictoires de l'écriture du sauvage, à savoir la *brevitas*, outil d'un poétique du dénuement, et le foisonnement ou débordement du discours par sa matière. En effet, si la *copia* trouve son antithèse dans l'*inopia* ou « sècheresse de style²⁰⁴⁸ », elle n'est pas pour autant cette abondance désœuvrée que serait la *vitiosa abundantia* ou *loquacitas*²⁰⁴⁹, sorte de rhétorique sauvage et non pas du sauvage, désarticulée et dépourvue de sens, sans aucune issue en termes de poétique. En outre, la *copia* trouve son épanouissement dans ces deux formes d'expression *a priori* contradictoires que sont la *brevitas* et l'expansivité. À ce titre, Terence Cave parle d'un véritable « mouvement de la *copia-brevitas*²⁰⁵⁰ », associée l'ellipse et à la compression, « vers la *copia* en tant qu'expansion ou explication²⁰⁵¹ ». En effet, la *copia* n'est pas simple prolifération, elle est une forme d'expansion féconde comme l'est celle de la nature, modèle inégalé de l'écriture et de la pensée renaissante.

En 1557, Jérôme Cardan a mis en valeur dans son *De rerum varietate*²⁰⁵² cette idée d'une infinie variété des choses ; une idée qui a fait le bonheur de la littérature renaissante,

Paris, 27 avril 2000, organisée par l'École nationale des chartes, dir. D. de Courcelles, Paris, École des chartes, 2001, art. p. 43-55.

²⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁴⁸ CAVE T., *Cornucopia...op. cit.*, p. 33.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁵² CARDAN G., *De Rerum varietate libri XVII*, Basileae, H. Petri, 1557 (rééd. 1558, 1580, 1581).

tout en soulignant l'importance d'apporter un ordre à cette profusion de vie et de matières, afin de lui conférer du sens²⁰⁵³. Pareille vision du monde découle de l'idée selon laquelle le monde est plein d'une féconde variété, dont la nature serait le reflet primordial. Ainsi que le souligne Jérôme Cardan, « entendu que c'estoit le decret de Nature d'orner le monde, elle n'eust peu mieus le façonner, que de faire toute gerre de bestes²⁰⁵⁴ ». Si la diversité de la nature s'impose comme une condition essentielle de la beauté qui en émane²⁰⁵⁵, Cardan insiste également sur la communauté de nature entre le monde naturel et les éléments qui le constituent ; pour ainsi dire, entre le macrocosme nature et ce microcosme qu'est l'homme, lui qui est le seul à disposer du pouvoir d'ordonner cette incroyable variété grâce à son génie – et peut-être aussi grâce à l'écriture –.

À partir de là, la *varietas* gagne tous les domaines du savoir et de la culture renaissante²⁰⁵⁶. Partout, le savoir se développe à profusion, de même que les images, les genres, les styles littéraires qui semblent avoir tous en commun cette volonté de rendre au monde, dans le geste de l'écriture, sa merveilleuse diversité. Merveilleuse, car la *varietas* trouve notamment sa réalisation dans la littérature des prodiges qui a connu une fortune remarquable au XVI^e siècle²⁰⁵⁷. Cette littérature foisonnante se nourrit en effet d'une multitude d'influences, de récits et d'anecdotes, faite aussi de rencontres entre des actes et des signes dont la Création constitue un creuset essentiel ; pour ne pas dire un réservoir inépuisable, notamment des figures du sauvage²⁰⁵⁸. Plus encore, elle invite à penser le monde comme étant profondément nourri de l'animalité et généré par elle en tant que souffle de vie incontrôlable. Ainsi Jean Céard a-t-il suggéré que

²⁰⁵³ En effet, la nature, comme la *varietas*, incarne ce paradoxe d'une beauté faite à la fois d'élégance de surabondance hasardeuse, de profusion sauvage associée à une esthétique à la limite de l'insaisissable. Cf. à ce sujet COUZINET M.-D., « La variété dans la philosophie de la nature : Cardan, Bodin » dans *La varietas à la Renaissance...op. cit.*, p. 105 : « Principe d'ordre, de beauté et de rationalité naturelle ou divine et non principe de désordre, la *varietas* est pourtant placée aussi, par définition, sous le signe du multiple, de l'imperfection, de la contingence » (art. p. 105-117).

²⁰⁵⁴ CARDAN G., *De Rerum varietate libri XVII...op. cit.*, folio 218b.

²⁰⁵⁵ CEARD J., *La nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle, 2^e éd. revue et augmentée, Genève, Droz, 1996, p. 236.*

²⁰⁵⁶ Cette variété à l'origine de la *copia verborum* semble d'ailleurs inscrite dans la langue même, comme le souligne les propos de Charles de Bovelles dans son essai intitulé *Liber de differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietate* paru en 1533. À une époque où, dans ce premier tiers du XVI^e siècle, la question du langage ressurgit avec force dans l'esprit des humanistes, l'enquête portant sur les présences du sauvage dans l'écriture rejoint une fois encore des interrogations portant sur la nature du langage, jusqu'à mettre en exergue l'idée d'un discours potentiellement pluriel, versatile ou protéiforme.

BOVELLES (DE) C., *Sur les langues vulgaires et la variété de la langue française*, éd. Colette Dumont-Demaizière, Paris, C. Klincksieck, 1973.

²⁰⁵⁷ Cf. à ce sujet, *ibid.*, *Partie IV, chapitre IX « La variété des choses et la divination dans la pensée de Cardan »*, p. 229-251.

²⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 258 : « La Création est une immense réserve de signes divins ».

La marche du monde, c'est d'abord cette intime conspiration de ses parties, qu'une vie puissante entretient et anime, cet agencement harmonieux du grand animal, c'est-à-dire du grand Vivant qu'est le monde²⁰⁵⁹.

Dans la lignée des encyclopédies médiévales, dont on a pu voir qu'elles tendaient à restituer la variété du monde et son foisonnement sauvage, les formes que prend la transmission des savoirs à la Renaissance épousent cette *varietas* fondamentale²⁰⁶⁰. De fait, les ouvrages se multiplient tout au long du XVI^e siècle pour dire, en mots et en images, la fabuleuse variété du monde et du monde sauvage en particulier. Dans l'*Historia animalium* de Conrad Gesner, résultat d'une « formidable accumulation de références²⁰⁶¹ », mais aussi dans les inventaires d'Ulisse Aldrovandi²⁰⁶², le sauvage se déploie à foison et occupe tout l'espace du savoir et de la page²⁰⁶³. La profusion des figures du sauvage bouleverse ainsi les velléités de classement pour manifester ce désordre inhérent à la matière, autrement dit à la nature²⁰⁶⁴.

c) *Les cabinets de curiosité : un espace de rencontre entre le livre et le sauvage à la Renaissance*

Héritiers de cette « matrice médiévale²⁰⁶⁵ » constituée aussi bien de *mirabilia* que de ces les trésors d'églises amassés au Moyen Âge, mais aussi, les cabinets de curiosités qui se sont développés en Italie du Nord à la fin du XV^e siècle avant de gagner l'ensemble de l'Europe²⁰⁶⁶ dans la seconde moitié du XVI^e siècle, doivent peut-être aussi beaucoup, dans cette perspective, aux encyclopédies du XIII^e siècle. En tout cas, ils constituent un exemple

²⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 488.

²⁰⁶⁰ Michel Jeanneret parle même de « foisonnement sauvage du XVI^e siècle », comme d'une spécificité de la sensibilité de cette période. Cf. JEANNERET M., *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 199.

²⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 3.

²⁰⁶² Cf. le très bel ouvrage *Les Animaux et les créatures monstrueuses d'Ulisse Aldrovandi*, dir. B. Antonino, trad. C. Moiroud, Arles, Actes sud, 2004. Nombre des œuvres d'Aldrovandi ont été publiées à titre posthume, celui-ci n'ayant publié lui-même que les quatre premiers volumes de son gigantesque travail de compilation. Il n'en demeure pas moins qu'il a légué à la zoologie pas moins de trois cent cahiers manuscrits et vingt portefeuilles de planches, ainsi que des gravures sur bois. Cf. à ce sujet DELAUNAY P., *La zoologie au XVI^e siècle*, Paris, Hermann, 1963, p. 4.

²⁰⁶³ En-deçà de la présence du sauvage médiéval incarnée dans le loup, dont ALDROVANDI n'a guère pris le soin de répertorier les figures, préférant comme beaucoup de ses contemporains donner la préférence à un sauvage plus fantasque, plus exotique. La variété du monde à la Renaissance, c'est aussi son originalité, sa nouveauté, son étrangeté fondamentales.

²⁰⁶⁴ Cf. par exemple LE ROY L., *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers*, et Loys Le Roy, *renaissance & vicissitude du monde*, actes du colloque de Caen, 25-26 septembre 2008, au Centre de recherche Laslar, Université de Caen Basse-Normandie, dir. D. Duport, Caen, Presses universitaires de Caen, 2011.

²⁰⁶⁵ MAURIES P., *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, p. 51.

²⁰⁶⁶ Cf. par exemple, pour la période qui nous intéresse, les cabinets des châteaux royaux d'Amboise et de Blois, celui du jardin zoologique de Bruxelles, celui de Francesco Calzolari à Vérone, de Walter Cope à Londres, ainsi le cabinet de la reine à Windsor, ou encore le Trésor de l'abbaye de Saint-Denis. Pour plus de précisions, cf. le site très bien documenté de *Curiositas*, accessible à l'adresse <http://curiositas.org/chronologie/16e>.

intéressant de cette volonté d'exhiber le sauvage dans toute sa variété, au sein d'espaces clos pensés comme des lieux du savoir.

Certes, le cabinet de curiosité est un espace fermé d'un point de vue extérieur, mais il s'y déploie à l'intérieur un monde à l'infini, caractérisé par une liberté d'ordonnance à peine masquée par le souci de rangement et de classification. Le cabinet de curiosités s'impose ainsi comme le lieu où il devient possible d'« approprier le désordre du monde²⁰⁶⁷ », d'exhiber la diversité de la nature tout en signifiant, dans le geste même de la collection, l'impossibilité d'épuiser pareille diversité²⁰⁶⁸. Même s'ils présentent d'une certaine façon une documentation « morte²⁰⁶⁹ », figée, un sauvage isolé et sorti son contexte, fait de *naturalia* comme autant d'animaux empaillés et de reliques parfois dépareillées, les cabinets de curiosités n'en demeurent pas moins le lieu de la collection donc de la profusion. En outre, ils représentent aussi un monde en miniature nourri, de tout ce qui fait l'imaginaire du sauvage à la Renaissance²⁰⁷⁰. De ce fait, ils constituent un modèle intéressant pour l'encyclopédisme renaissant : plus que jamais, le sauvage fait image, entre les murs du cabinet ou dans le cadre du livre imprimé.

En effet, si dans l'espace du cabinet de curiosités, le lien unissant le sauvage à la *varietas* apparaît dans toute son évidence, la « chambre des merveilles » telle qu'on l'appelait au début du XVI^e siècle, s'impose à la Renaissance comme un espace problématique du sauvage. Ainsi que le souligne Patrick Mauriès en décrivant le contenu des cabinets de curiosités, la matière des cabinets de curiosités est faite de

Trésors cachés, rayonnant d'une force menaçante que l'on ne découvre, et n'offre au regard commun, que par intermittence, de même que le prince ou le collectionneur, ne donne accès à ses collections que pour de brèves visites²⁰⁷¹.

Sans nul doute, le cabinet de curiosités doit d'abord au sauvage une part de sa matière, entre bêtes empaillées, cornes ou représentations animales diverses qui forment un ensemble d'« objets hétérogènes, ou discontinues, d'un assemblage confrontant le lecteur 'à la limite de l'indéfinissable²⁰⁷²' ». Mais sa forme même, sa profusion difficile à appréhender et plus encore son caractère secret, intime et réservé, rapprochent en outre la « chambre » d'un

²⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁰⁶⁹ DELAUNAY P., *La zoologie au XVI^e siècle...op. cit.*, p. 155.

²⁰⁷⁰ Ainsi soulignera-t-on la place remarquable occupée par les animaux et les objets rapportés du Nouveau Monde dans la plupart des cabinets de curiosité fondés au XVI^e siècle.

²⁰⁷¹ MAURIÈS P., *Cabinets de curiosités...op. cit.*, p. 24. Sur le rituel de la visite dans cet espace intime, cf. *ibid.*, p. 66.

²⁰⁷² *Ibid.*, p. 239-240.

espace du sauvage, dont l’emblème ne serait pas le loup mais le crocodile, lui qui trône au plafond de tout cabinet qui se respecte au XVI^e siècle²⁰⁷³. Lieu des représentations excessives, des objets rares et inconnus, lieu quasi inaccessible, lieu de l’insaisissable²⁰⁷⁴, temple de l’hybridité où la primauté est accordée à tout objet excédant la norme²⁰⁷⁵, le cabinet de curiosités a tout l’air d’un *locus ferus* ; d’ailleurs, il a souvent été comparé à cet autre lieu du sauvage et de l’intimité qu’est la grotte. Sous l’influence de Pline l’Ancien qui avait, le premier, opéré une analogie entre l’image du musée et celle de la grotte²⁰⁷⁶, certaines « chambres des merveilles » sont ainsi qualifiées, de par leur scénographie visant à exhiber « les bizarreries de la nature dans une construction artificielle, décorative, imitant les cavernes²⁰⁷⁷ ».

En vérité, le cabinet de curiosités *imite* le sauvage plus qu’il ne l’incarne ; de fait, il s’impose moins comme un espace sauvage que comme un espace *du* sauvage, voire un espace artificiel du sauvage. S’il se veut avant tout le lieu d’une communauté de destin ou d’une « correspondance » entre l’homme et la nature sauvage, l’histoire du cabinet de curiosités commence pourtant au moment où

cette correspondance se révèle impossible, quand l’espace réglé du cabinet de curiosités ne peut plus prétendre refléter la diversité du réel, mais se borne à en recueillir quelques restes²⁰⁷⁸.

Dans cette perspective, la « chambre des merveilles » serait-elle le lieu d’un sauvage impossible au XVI^e siècle ? En effet, celle-ci incarne moins un lieu du sauvage qu’un lieu de mémoire où repose le souvenir d’un sauvage perdu, oublié, fossilisé ou mutilé, lorsqu’il n’est pas trop étranger pour imposer toute sa réalité. Lieu de mémoire, le cabinet de curiosités est aussi, par conséquent, un lieu de rencontre entre le sauvage et la culture des savoirs. Dans la perspective d’une corrélation entre l’art et la nature, entre les *artificialia* et les *naturalia* et à travers elles, entre l’art et la science, le cabinet de curiosités est encore et surtout un lieu de rencontres entre le sauvage et le livre. C’est d’ailleurs ce que l’on constate dans nombre de

²⁰⁷³ Le crocodile s’impose en effet comme une incarnation de l’excès, de l’exotisme, de la rareté inquiétante voire du danger incarné par le sauvage dans l’imaginaire du XVI^e siècle. À ce sujet, cf. notamment DAVENNE C. et FLEURENT C., *Cabinets de curiosités : la passion de la collection*, Paris, Éd. de la Martinière, 2011, p. 112.

²⁰⁷⁴ Dans le cabinet, l’objet « échappe au sujet, lui conteste sa prétention à comprendre, et le renvoie à sa propre impossibilité à se saisir » (cf. *ibid.*, p. 240).

²⁰⁷⁵ ADALGISA L., *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, trad. M.-L. Lentengre, Paris, A. Biro, 1998, p. 200 : « On a simultanément un goût immense de l’hybride, de la composition inouïe, stupéfiante, des éléments étrangers les uns aux autres, et l’instinct d’une seconde réalité que l’on peut créer *ex nova* ou seulement voire derrière la surface ». Cf. aussi DAVENNE C. et FLEURENT C., *Cabinets de curiosité...op. cit.*, p. 112 et p. 135 : les hybrides occupaient une place de choix dans les cabinets de curiosités au XVI^e siècle, notamment chez les Habsbourg qui « nourrissaient un goût particulier pour les singularités ».

²⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁷⁸ MAURIES P., *Cabinets de curiosités...op. cit.*, p. 43.

représentations de cabinets de la Renaissance, comme par exemple sur le frontispice du *Dell'istoria naturale* de Ferrante Imperato, où dans une gravure sur bois le cabinet de l'auteur au Palazzo Gravina de Naples.



Figure 61 : Cabinet de curiosités de Ferrante Imperato
Frontispice du *Dell'istoria naturale*, Naples, 1599.

Ici, les éléments du sauvage côtoient la culture livresque sans autre point de rupture que celui formé par les étagères. Au plafond, les vestiges animaux forment une voûte céleste au centre de laquelle trône le crocodile et vers laquelle tous les regards semblent converger. Sur le plan inférieur, les hommes en vêtements de ville accompagnés de petits chiens de compagnie semblent contempler le mouvement qui, tout autour d'eux, monte en direction du sauvage dans une dynamique ascendante allant des *artificialia* aux *naturalia*, toujours plus imposantes. Quel chemin parcouru du petit chien au crocodile ! D'ailleurs, le caractère sauvage, imposant, inouï et menaçant du sauvage crocodile ne s'impose qu'avec plus de force en contrepoint du petit chien sur le damier, lequel se trouve précisément au bout de la ligne verticale qui part – ou qui vient – de la gueule du crocodile.

Espace de rencontre avec le sauvage plus qu'espace sauvage ou espace du sauvage, le cabinet de curiosités est avant toute chose un lieu d'érudition au XVI^e siècle, et plus encore un point de contact entre la culture livresque et l'idée que l'on se faisait du sauvage à cette

époque : foisonnant, étrange ou étranger, hybride voire inquiétant, excessif et dangereux. Dans la « chambre de merveilles », le livre et le sauvage se côtoient sans se confondre ; mais au cœur de cet espace se dessine bien une esthétique du sauvage, comme si dans leur foisonnement agencé, les cabinets de curiosité formaient un reflet en images de la poétisation du sauvage. De cette formidable coïncidence, le cabinet figurant en frontispice constitue peut-être l'image la plus intéressante, proposant de fait de pousser la porte d'une « chambre de merveilles » comme on tourne les pages d'un livre foisonnant de vie, foisonnant d'animaux et d'objets du sauvage, figés par le temps comme l'écriture en fige les formes tout en libérant celles de l'imagination.

L'on se souvient que l'écriture médiévale du sauvage, de la transmission des savoirs à la poésie du loup, opposait à l'exhibition de la variété une poétique du dénuement, du silence et de l'ellipse, afin de dire le sauvage avec des mots humains ; autant dire pour exprimer l'indicible. Mais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, période-clé dans l'histoire des cabinets de curiosités, c'est toute la littérature qui se trouve contaminée par le fantasme du foisonnement sauvage. De la littérature des savoirs aux *Histoires prodigieuses* de Boaistuau²⁰⁷⁹, de Tesserant ou de Belleforest²⁰⁸⁰, l'écriture revendique un certain désordre, une certaine liberté de profusion. Tout se passe comme si, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'imaginaire s'était nourri d'une poétique du foisonnement, à la fois dans les représentations diverses du sauvage mais aussi dans le geste scripturaire, nouvellement pensé comme geste d'abondance ; « geste » parce que mouvement, mouvement de création et d'accumulation hérité de toute une pensée de la *copia* qui s'est mise en place dans la première moitié du siècle. Cette poétique de l'abondance et de la densité, cette écriture de la *copia* s'impose surtout comme une poétique de tous les possibles, rejoignant ainsi le débordement des normes et le goût de l'hybridité manifesté dans les cabinets de curiosités. Dans cette optique, au rythme du sauvage et de ses emblèmes protéiformes, du sauvage aux sauvages et du loup au crocodile, l'imaginaire se transforme et s'accroît, dans une forme de *perpetuum mobile* qui caractérise à la fois l'écriture du sauvage dans son principe et l'écriture renaissante dans sa singularité.

²⁰⁷⁹ « On échouerait à vouloir tracer le plan de cet ouvrage : il est aussi peu ordonné qu'un recueil de leçons », souligne ainsi Jean Céard dans *La nature et les prodiges...op. cit.*, p. 253.

²⁰⁸⁰ *Histoires prodigieuses extraites de plusieurs fameux auteurs, grecs & latins, sacrez & prophanes, diuisees en cinq liures. Le premier par P. Boaistuau. Le second par C. de Tesserant. Le troisieme par E. de Belle-Forest. Le quatriesme par R. Hoyer. et le cinquiesme trad. de nouveau par F. de Belle-Forest. Nouvellement corrigees & augmentées de plusieurs histoires, & enrichies de leurs effigies outre les precedentes impressions*, Anvers, chez G. Janssens, 1595. Cf. aussi BOAISTUAU P., *Histoires prodigieuses*, éd. de 1561, éd. S. Bamforth et J. Céard, Genève, Droz, 2010.

En fin de compte, c'est d'ailleurs ce trait qui semble faire office de trait d'union entre l'écriture et le sauvage au XVI^e siècle. En-deçà des figures lupines, c'est au prisme de la métamorphose, dans l'esprit d'une « rhétorique transformationnelle²⁰⁸¹ » que semble se réaliser la possibilité d'une écriture du sauvage, profondément ancrée dans les problématiques du temps liées au renouveau de l'écriture et du langage. Dans cette perspective, de par son foisonnement la *copia verborum* constitue une inspiration pour l'écriture du sauvage, autant qu'elle s'inspire de l'énergie du sauvage pour façonner une poétique faite d'accumulations savamment orchestrées, de digressions, de périphrases, d'*enargeia*, d'ellipses à peine silencieuses et autres acrobaties, comme autant d'incessantes métamorphoses du discours. Mais le sauvage ne s'épanouit-il pas précisément dans cette forme d'instabilité permanente de l'écriture, dans la versatilité et dans l'insaisissable qui le fait être absolument ? Entre la fin du Moyen Âge et les débuts de l'âge baroque, l'instabilité, le mouvement et la métamorphose seraient-ils donc les clés d'une poétique du sauvage, inscrite dans la continuité d'une sensibilité médiévale renouvelée afin d'inscrire peut-être les figures du sauvage dans la permanence de l'histoire littéraire ?

C. D'une poétique de l'instabilité à l'émergence d'une sensibilité baroque : la consécration du loup et du sauvage dans une écriture « fin de siècle » ?

L'instabilité, l'hybridité ou encore le passage ont révélé précédemment qu'ils constituaient la pierre de touche d'une poétique médiévale du sauvage en tant que poétique du mouvement. Plus encore, la folie a été identifiée comme un catalyseur privilégié des traits constitutifs d'une poétique médiévale du sauvage, principalement la forêt, la solitude et le dénuement, avec comme corrélat le mouvement inquiétant de la métamorphose.

Mais au XVI^e siècle, les traits du sauvage médiéval ont changé, non pas de nature mais de portée, tout autant que le sauvage et surtout l'idée qu'on s'en fait a beaucoup évolué. Toutefois, la place dévolue à des notions telles que la folie, l'instabilité et le mouvement s'avère plus que jamais essentielle dans l'imaginaire du XVI^e siècle. Au cours de cette période, ces notions apparaissent labiles, changeantes ; on les voit d'ailleurs évoluer pour suggérer une sensibilité et une esthétique non pas discontinues mais néanmoins changeantes, des prémices de la Renaissance à ceux de l'âge baroque.

²⁰⁸¹ ERASME, *De copia verborum ac rerum...op. cit.*, p. 282.

Dans cette perspective, il semble donc important de s'interroger ici, en dernier lieu, sur les liens qui pourraient encore rattacher l'idée du mouvement – voire de la métamorphose –, de la folie et de l'instabilité. Au XVI^e siècle, peut-on encore en parler comme d'un catalyseur d'une poétique du sauvage ? Si la folie occupe une place prépondérante dans l'imaginaire renaissant²⁰⁸², l'idée du mouvement qui y préside a-t-elle toujours partie liée, à cette époque, avec les nouvelles visions du sauvage en phase de se former puis de se reformer tout au long du XVI^e siècle ?

1. Prolegomènes : l'instabilité et le mouvement comme clés de voûte d'une sensibilité du sauvage à la Renaissance

a) Le triomphe de l'instabilité

À travers l'analyse de certaines pratiques liées à la métamorphose, à l'hybridité et à toute espèce de communication entre les espèces et les genres, très répandues dans la littérature du Moyen Âge, l'on a observé que l'instabilité constituait l'un des paramètres essentiels d'une poétique médiévale du sauvage. Si une telle porosité entre les frontières a pu générer un sentiment d'instabilité avant tout ontologique, pérennisé dans l'écriture médiévale par l'idée d'un libre passage entre les différents règnes, cette idée d'une instabilité fondamentale plane au-dessus de toute activité scripturaire au Moyen Âge.

Par opposition, la Renaissance s'impose d'emblée comme l'époque d'une stabilisation des produits de l'écriture, et pourquoi pas celle de son geste même. Mais comme le souligne Michel Jeanneret, pareil antagonisme ne rend pas compte de « la résistance opposée à la reproduction mécanique d'un texte fixe²⁰⁸³ » à l'âge de l'imprimé. Plus encore, cette instabilité, qui résiste dans la matérialité du livre au XVI^e siècle, infuse jusque dans l'imaginaire de cette époque, contaminant peut-être davantage encore la pensée humaniste que la pensée médiévale. En effet, à une période agitée par des troubles d'ordre politique, social et religieux, entre guerres d'Italie et guerres de Religion, le XVI^e siècle en son entier est profondément marqué par l'instabilité, laquelle gagne la perception du monde même. À l'émergence d'idéologies nouvelles en Europe répond en effet la découverte d'un autre visage

²⁰⁸² C'est pourquoi nous avons choisi, plutôt que de répéter les excellents travaux déjà existants à ce sujet, de préférer nous concentrer sur d'autres thématiques, afin de rester centré sur des problématiques engageant plus précisément les figures du sauvage et revenir ainsi, afin de boucler la boucle de cette étude, à la figure lupine. Citons cependant une œuvre produite en pleine période baroque : Garzoni T., *L'Hos i tal des fols incurables*, trad. F. de Clairier, Paris, Louys Sevestre, 1620, où certains cas de mélancolie se voient illustrés par des cas de lycanthropie. Cf. à ce sujet *Fictions narratives en rose de l'âge baroque : réertoire analytique* (2 vol. : 1585-1610 et 1611-1623), dir. F. Greiner, Paris, H. Champion, 2014, p.724.

²⁰⁸³ JEANNERET M., *Perpetuum mobile...op. cit.*, p. 221.

du monde, comme en témoignent les difficultés rencontrées par les cosmographes du premier XVI^e siècle pour livrer au public un dessin stable du monde : « Des terres nouvelles apparaissent, les pourtours sont modifiés, les proportions sont revues et les distances, corrigées²⁰⁸⁴ ». Prénant dans la sensibilité des hommes de la Renaissance, le sentiment de l'instabilité se précise à un moment de l'histoire de la civilisation occidentale où l'on commence à percevoir que « l'univers n'est qu'un jeu de formes inconstantes²⁰⁸⁵ ». De fait, ce sentiment se trouve intimement lié à la redécouverte du monde, entendons la découverte d'un monde nouveau au-delà de l'océan, un monde étrange aux contours indéfinissables, inconnu et étranger. Mais ce monde incarne aussi le sauvage absolu, insoluble autant qu'insaisissable. Dans cette perspective, le sentiment de l'instabilité à la Renaissance doit autant à l'atmosphère politico-sociale de l'Europe du XVI^e siècle qu'à cette confrontation inattendue et nouvellement stimulante avec le sauvage. De fait, tout se passe comme si, au prisme de la labilité des mondes et des frontières, mais aussi de la présence de l'altérité au sein de la condition humaine²⁰⁸⁶, le sauvage était un miroir privilégié du sentiment de l'instabilité à la Renaissance.

b) Une poétique du mouvement

En effet, celle-ci est habitée par le sentiment d'un sauvage en marche, en mouvement, cernant de toutes parts, à l'image des loups tentés d'entrer dans Paris à la fin du XV^e siècle, une civilisation pénétrée du rêve de l'ordonnance. Mais dans l'attente de la réalisation de ce fantasme à l'âge classique, le sauvage donne à l'imaginaire renaissant une part de son inspiration et nombre de ses mouvements. Même si l'on ne saurait trop hâtivement superposer les notions de nature et de sauvage²⁰⁸⁷, l'on peut souligner que tout au long du XVI^e siècle, s'est accru l'intérêt des savants pour la nature sauvage ; une nature pensée en tant que force en mouvement, « une nature active, animée, une essence plus qu'une puissance²⁰⁸⁸ ». En effet, ce qui fascine les savants à la Renaissance, c'est bien l'idée que la nature est une force, une entité dont le mouvement perpétuel provoqua ainsi d'incessantes mutations et métamorphoses comme autant de produits du sauvage.

²⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁸⁵ DUBOIS C.-G., *Le baroque : r ofondeurs de l'a arcence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 70.

²⁰⁸⁶ Songeons notamment aux travaux d'Ambroise PARE à ce sujet, ainsi qu'aux nombreux traités sur la tératologie publiés tout au long du XVI^e siècle, dans une perspective médicale, mais néanmoins fascinée. N'y ayant guère trouvé matière à une vraie réflexion sur le sauvage, nous avons cependant choisi de laisser de côté ce corpus qui reflète toutefois de manière originale l'évolution du discours scientifique à la Renaissance.

²⁰⁸⁷ Le sauvage n'étant jamais qu'un cas particulier de la *natura naturans*.

²⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 239.

En effet, l'idée du mouvement dans l'imaginaire du XVI^e siècle nous conduit presque instantanément sur les pas de Protée, figure emblématique à la fois de la métamorphose et de l'imaginaire de la Renaissance à l'âge baroque. Pour les humanistes d'abord, « Protée symbolise la liberté de forger son destin, de s'ouvrir à tous les aspects du réel²⁰⁸⁹ » et pour ainsi à ses innombrables mouvements. Au fil du siècle, s'impose une écriture qui dit ce monde où le mouvement est avant tout celui de la métamorphose. Si les figures lupines n'en sont pas directement les signes ou les symptômes dans la littérature, l'on a déjà pu s'attarder sur la présence sensible de Lycaon dans l'imaginaire du XVI^e siècle. Mais si l'écriture au XVI^e siècle est marquée du sceau de la métamorphose, c'est qu'elle se veut avant tout le reflet, en-deçà ou dans le mouvement du sauvage, d'un

XVI^e siècle emporté par le changement, passionné de genèses et de métamorphoses, un siècle qui, plus sensible à l'émergence de la force qu'à la rigueur de la forme, a fait confiance au mouvement et déployé une formidable énergie²⁰⁹⁰.

En effet, le mouvement est pensé comme une énergie du changement au XVI^e siècle, la possibilité d'une métamorphose non pas tant physique et animale, mais une métamorphose de l'esprit : changer de point de vue, changer de regard, autant de mouvements qui animent la pensée du siècle, jusqu'au témoignage aussi intime qu'ondoyant des *Essais* de Montaigne, ce « livre des métamorphoses de l'esprit²⁰⁹¹ ». Ainsi la pensée du mouvement s'est-elle peu à peu imposée au fil du siècle, jusqu'à culminer dans les terribles fresques et autres arabesques proposées par les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné²⁰⁹². L'écriture du mouvement, de la métamorphose et par-là même, du sauvage au XVI^e siècle aurait-elle donc trouvé son apogée au début de l'âge baroque, inauguré par la poétique de d'Aubigné ?

2. La consécration du sauvage par le baroque à la fin du XVI^e siècle ?

Selon Victor-Lucien Tapié,

le XVI^e siècle présente partout une effervescence, une multiplicité des genres qui, dépassant ou ignorant même le maniérisme italien, présentent des caractères déjà baroques²⁰⁹³ ».

²⁰⁸⁹ JEANNERET M., *Perpetuum mobile...op. cit.*, p. 181.

²⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

²⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 284.

²⁰⁹² *Ibid.*, p. 251-255.

²⁰⁹³ TAPIÉ V.-L., *Le baroque*, Paris, PUF, 2008, p. 5.

En effet, il semblerait que les caractéristiques de ce qu'on qualifiera *a posteriori* d'esthétique baroque²⁰⁹⁴ ait naturellement pris racine dans une époque sensible au mouvement, à l'instabilité, à la pluralité et à la métamorphose ; autant de traits dont on s'aperçoit, au fil de cette étude, qu'ils reflètent avec une étonnante coïncidence la sensibilité renaissante et l'évolution des visions du sauvage au XVI^e siècle.

De fait, si le baroque et la Renaissance ne sont certes point concomitants, ils sont liés par une forme d'interpénétration qui a fait dire à Jacob Burckhardt en 1855 que « le baroque parle la même langue que la Renaissance, mais à la manière d'un dialecte sauvage²⁰⁹⁵ ». Si pareille formule vise avant tout, sous la plume de l'auteur, à souligner le caractère prétendument décadent de l'art baroque par rapport à celui de la Renaissance, le baroque ne présente-t-il pas aussi, dans son système de représentations, les signes du sauvage au XVI^e siècle ?

a) *La naissance d'une poésie baroque dans les mouvements de la nature sauvage*

Le baroque tire son origine du vocabulaire de la joaillerie où il désignait de prime abord une « perle de forme irrégulière²⁰⁹⁶ », avant d'apparaître dans des traités d'histoire naturelle portugais où le terme original de *barocco* « désigne une pierre mal taillée, à l'eau impure²⁰⁹⁷ ». Avant même de faire son entrée dans l'histoire de l'art, le baroque qualifiait donc déjà quelque chose d'irrégulier et de rétif à la forme, un défi à la norme le rapprochant d'emblée des sèmes attachés au sauvage. Proche de l'étrange et surtout du « bizarre », le baroque a très vite servi à désigner le produit d'un « écart volontaire par rapport à une norme²⁰⁹⁸ ».

De tels caractères entrent certes en résonance avec les traits définitoires du sauvage, mais participent-ils pour autant, dans l'écriture au XVI^e siècle, de la définition d'une poétique du sauvage ? Remarquons qu'ils reposent surtout sur un principe de parenté en vertu duquel le baroque s'inspire des mouvements de la nature et de la nature sauvage en particulier. Certes, le baroque a commencé à se distinguer en Europe à une période où les hommes ont de plus en plus cherché à domestiquer la nature sauvage – ainsi qu'on a pu le voir au sujet de la forêt – ; mais ce n'est là que l'un des différents symptômes d'un nouveau regard porté sur le sauvage à partir de la Renaissance, couplé d'une curiosité nouvelle à l'égard du monde sauvage. Au

²⁰⁹⁴ C'est-à-dire à partir du XIX^e siècle.

²⁰⁹⁵ BURCKHARDT J., *Le cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1885-1832 (2 vol.). Cité par DUBOIS C.-G., *Le baroque : r ofondeurs de l'a ar ence...op. cit.*, p. 23.

²⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, les artistes et les écrivains se montrent de plus en plus sensibles à certains aspects de la nature sauvage : au même rang que les ciels d'orage et les mers déchaînées, l'on se fascine pour « des objets sauvages, farouches, arbres déchiquetés, ruines envahies par la végétation²⁰⁹⁹ ». Mais c'est surtout parce qu'ils sont sentis comme un miroir à la condition humaine que les mouvements de la nature sauvage inspirent aux œuvres d'inspiration baroque toute leur puissance d'évocation : ainsi que le souligne Victor-Lucien Tapié,

la contemplation de la nature lui [le poète baroque] est une source infinie de réflexion : monde étrange et secret [...], foisonnement du monde animal, dynamisme indéchiffrable d'une matière permanente et mouvante²¹⁰⁰.

En effet, si le mouvement s'impose comme le premier moteur du baroque, celui-ci se trouve partagé entre l'exaltation et la démesure d'une part, l'effervescence, la fluidité, la fuite et la métamorphose d'autre part ; autant de mouvements du sauvage dont a déjà vu trace dans notre tentative de théorisation d'une poétique médiévale du sauvage. En tête, les notions liées à l'insaisissable et à la démesure orientent la perspective du côté du sauvage, tandis que l'on sait à présent toute la place occupée par le change, le passage et la métamorphose dans l'expression du sauvage en littérature. D'ailleurs, le baroque se place naturellement sous le patronage de Protée, mais aussi de Lycaon et à travers lui de la lycanthropie, une topique amenée à connaître une fortune littéraire non-négligeable dans le récit à l'âge baroque²¹⁰¹. Dans ce contexte, Jean Rousset souligne que si l'œuvre baroque se réalise dans l'instabilité, le mouvement, la mobilité et la métamorphose²¹⁰², l'homme lui-même est alors « défini en termes de changement, de déguisement, d'inconstance et de mouvement²¹⁰³ ».

Avec le baroque s'impose ainsi une sensibilité à la discontinuité et plus encore à l'insolite, aux mouvements pluriels et au foisonnement, lesquels participent d'une conception du sauvage au XVI^e siècle. Plus encore, le baroque se réclame d'une esthétique de la violence et du surgissement, née du climat socio-politique troublé qui a marqué le dernier tiers du XVI^e siècle. Dans la littérature, cela se traduit par la possibilité d'un sublime du sauvage, tel qu'on a pu le voir dans les textes du Moyen Âge, mais différent aussi, parce que nouvellement

²⁰⁹⁹ RAYMOND M., *Baroque et renaissance poétique...op. cit.*, p. 53.

²¹⁰⁰ STEGMANN A., « Recherches de critères stylistiques dans la poésie française baroque »...*op. cit.*, p. 69.

²¹⁰¹ Cf. les anecdotes sur la lycanthropie dans VALDERAMA P., *Histoire générale du monde et de la nature*, Paris, Isaac Mesnier, 1617, chapitre V p. 252-278 ; ROSSET (DE) F., *Histoires des Amans volages de ce temps*, Paris, Veuve J. du Clou, 1617, p. 388. Cf. à ce sujet *Fictions narratives en rose de l'âge baroque : réertoire analytique 1611-1623...op. cit.*, p. 632 et 688.

²¹⁰² ROUSSET J., *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954, p. 181-182.

²¹⁰³ *Ibid.*, p. 183.

marqué du sceau de l'engagement. Dans l'écriture, le baroque se nourrit du *conchetto* et de son art de la contradiction, du paradoxe, de l'antithèse autant que des jeux de symétrie et de répétitions. Accumulative, dense et foisonnante, l'écriture baroque est toute en arabesques, toute en rythme et en distorsions, toute en passages et en métamorphose, ainsi qu'en témoigne l'usage en poésie de la métaphore emboîtée²¹⁰⁴. Dans cette perspective, André Stegmann a pu déterminer la possibilité d'un « langage baroque », fruit d'une

construction rigoureuse, mais complexe, autour de métaphores insolites, discontinues, convergentes, transférées, qui traduisent l'incertitude de leur âme muable et tourmentée ; accumulation d'images analogiques [...], soulignées par la densité, la variation et les ruptures d'un mouvement rythmique²¹⁰⁵.

Sans nul doute, de tels critères ouvrent la voie à une expression littéraire du sauvage voire à une façon d'écrire par le sauvage ; autrement dit une véritable poétique. Néanmoins, il ne faut guère oublier que le baroque, ce « dialecte sauvage » de la Renaissance, conserve lui aussi un caractère insaisissable. Parce que faiblement déterminé²¹⁰⁶, c'est « un art qui s'ignore », dont « les qualités interfèrent sans arrêt²¹⁰⁷ ». Ainsi échappe-t-il à la saisie et pour une part, à la théorisation ; mais n'est-ce pas justement ce qui, comme on le présentait, en a fait un catalyseur privilégié des visions du sauvage au XVI^e siècle ?

b) *Le baroque et le loup : le recours aux figures lupines dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*

Hantée par la vision des suppliciés de la conjuration d'Amboise, des corps écartelés et des têtes plantées sur les grilles du château, la poésie d'Agrippa d'Aubigné s'impose comme un témoin privilégié de la naissance d'une esthétique littéraire baroque à la fin du XVI^e siècle. Publiés à titre posthume en 1616, *Les Tragiques*²¹⁰⁸ se veulent le témoin d'un désir de dire vrai et avec verve, dans un style nourri de l'énergie de la vision transmuée en un souffle prophétique. Agrippa d'Aubigné écrit au beau milieu des Guerres de Religion, après les massacres de Wassy et de la saint Barthélémy ; c'est-à-dire à un moment où le comble des horreurs de la vie sociale a été atteint. Le poète cherche ainsi à transmettre à son lecteur l'essence énergétique de sa foi protestante, autant qu'il souhaite le mettre face à l'histoire et ce

²¹⁰⁴ Au sujet de ces critères stylistiques, cf. STEGMANN A., « Recherches de critères stylistiques dans la poésie française baroque »...*op. cit.*, p. 60-69 et *ibid.*, p. 60-61 pour la métaphore baroque.

²¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁰⁶ RAYMOND M., *Baroque et renaissance poétique*...*op. cit.*, p. 19.

²¹⁰⁷ DUBOIS C.-G., *Le baroque : r ofondeurs de l'a arence*...*op. cit.*, p. 33.

²¹⁰⁸ AUBIGNE (D') A., *Les Tragiques*, 2 tomes, éd. critique J.-R. Fanlo, Paris, H. Champion, 2006 (éd. de référence). Cf. aussi. L'éd. de F. Lestringant, Paris, Gallimard (coll. « Poésie »), 1995 (nouvelle éd. 2003).

sans médiation²¹⁰⁹. De là découle cette tension particulière entre un idéal poétique et un idéal de la parole vive en-dehors de toute médiation poétique. En effet, l'écriture d'Agrippa d'Aubigné semble comme partagée entre la quête d'un idéal de la parole vive et le travail d'une peinture vive de l'histoire et de l'âme humaine. Mais de fait, *Les Tragiques* n'en sont pas moins un texte très intime, qui dit l'épopée de l'âme du poète jusqu'au Jugement Dernier, autant qu'elle reflète la crise des consciences qui a marqué ce second XVI^e siècle.

Née du mouvement et de la mobilité y compris narrative et narratoriale²¹¹⁰, la poésie des *Tragiques* s'impose comme un modèle du souffle baroque en littérature, celui d'une « œuvre en devenir²¹¹¹ » marquée par le recommencement sinon l'achèvement, marquée par l'instabilité du monde et de son expression ; une œuvre où, enfin, la parole fuse encore plus qu'elle ne circule, toute à l'énergie de son propre surgissement. Ainsi la parole du poète s'ancre-t-elle « page après page, dans l'instant et dans le lieu de son surgissement²¹¹² », pour donner naissance à une poésie mouvementée, labile, une parole en marche²¹¹³ nourrie d'une agressivité combative voire d'une forme de sublime agressif. La poésie de d'Aubigné est en effet célèbre pour sa puissance d'évocation, couronnée par l'utilisation d'images verbales ou non-verbales qui génèrent de véritables visions²¹¹⁴. Celles-ci en deviennent parfois des visions du sauvage, mues par le désir de montrer au lecteur, dans une perspective didactique, les atrocités de la guerre civile, les meurtres, les souffrances et toute idée de violence ; et ce à travers des figures qui sont aussi des témoins d'une étroite correspondance entre les mots et les réalités qu'ils désignent²¹¹⁵.

Dans cette perspective, le recours à des outils stylistiques aussi variés que performants, tels l'apposition ou l'épithète²¹¹⁶, dont les traits sont forcés – ou noircis – par le travail de l'accumulation, confère au texte toute sa force d'évocation. Plus encore, la métaphore s'impose, dans cette dynamique mouvante aussi bien que frappante, comme la clé du passage et de toutes les métamorphoses. Ainsi se déchaîne-t-elle au service d'une esthétique violente

²¹⁰⁹ Ce qui va naturellement dans le sens de la sensibilité des Réformés, partisans d'une relation à Dieu et au savoir sans médiation et sans autorité.

²¹¹⁰ Le narrateur ne cessant de jouer avec les tons et les points de vue.

²¹¹¹ JEANNERET M., *Perpetuum mobile...op. cit.*, p. 251.

²¹¹² *Ibid.*, p. 255.

²¹¹³ Toutefois, D'AUBIGNÉ ne désespère pas de voir ces mouvements cesser un jour, dans l'espérance que le Jugement Dernier apaise les mouvements furieux qui agitent le monde de ses contemporains.

²¹¹⁴ PEDERSEN J., *Images et figures dans la poésie française de l'âge baroque*, n^o spéciale *Revue Romane* 5, 1974, p. 199 : « les images verbales [chez d'Aubigné] contiennent souvent en germes des images non-verbales, c'est-à-dire qu'elles sont facilement maintenues et développées en visions allégoriques ».

²¹¹⁵ *Ibid.*, p. 191.

²¹¹⁶ *Ibid.*, p. 192.

qui déploie nombre de ces visions du sauvage, des tanières inquiétantes aux sombres forêts, peuplées de tant de prédateurs sans cesse convoqués : ours, lion et tigre, sans oublier le loup.

À la faveur d'un climat troublé, où prime l'engagement religieux autant que politique, les figures lupines occupent de fait une place prépondérante dans *Les Tragiques*. Au sein de cette poésie en lutte, ressurgissent aussi bien des figures éculées du loup et du sauvage, autant qu'en apparaissent de nouvelles, comme autant d'images de circonstance, le miroir d'un chaos « fin de siècle ». Concrètes, frappantes, visuelles²¹¹⁷, les images développées dans *Les Tragiques* évoluent souvent vers de véritables tableaux auxquels la présence du sauvage et du loup en particulier confèrent une profondeur et une efficacité remarquables. Le sauvage apparaît ainsi comme l'une des clés de voûte de cet imaginaire en guerre et de sa communication : en témoigne d'ailleurs le jeu de rimes qui, dès le début de la préface des *Tragiques*, donne le ton en faisant résonner ensemble les termes « langage » et « sauvage » :

Porte, comme au senat romain,
L'avis et l'habit du vilain
Qui vint du Danube sauvage,
Et montra hideux, effronté,
De la façon non du langage,
La mal-plaisante vérité.

[Agrippa D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, « L'auteur à son livre »,
v. 19-24, tome I p. 240.]

Symbole par excellence des faux-semblants et du mensonge, le loup devient chez d'Aubigné le signe de cette vérité douloureuse, surgie dans un climat où règne une forme de barbarie. La parole des *Tragiques* se voit ainsi traversée par plus d'une trentaine d'occurrences convoquant diverses figures lupines, dont la plupart font référence à des représentations traditionnelles hérités de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Le loup de D'Aubigné s'impose ainsi à première vue comme la figure du sauvage par excellence, trônant au milieu des tigres, des ours et autres bêtes fauves. On le voit apparaître en véritable apôtre du sauvage, imposant à l'imaginaire du texte toute sa violence inquiétante et dévastatrice : carnassier, sanguinaire (« Misères » v. 197), « ingénieux » (« Princes », v. 576) ou encore « embusqué » (« Princes », v. 913), son « naturel » est celui d'un être absolument sauvage, comme l'atteste la récurrence du jeu d'oppositions qui, tout au long des *Tragiques*, le met face à l'agneau et au « troupeau domestique ». C'est le cas par exemple dans « Misères », où D'Aubigné dénonce les puissants qui « Du troupeau domestique sont les loups sanguinaires ». Par ailleurs, si le naturel du loup est d'être absolument sauvage, les « mastins allouvis » de « Misères » (re)deviennent forcément des loups dans le mouvement de

²¹¹⁷ *Ibid.*, p. 186.

leur ensauvagement, mouvement dénoté par le travail du seul verbe adjectivé. Dans ce jeu de métamorphoses qui fait toute la grâce de l'œuvre de D'Aubigné, les figures lupines sont convoquées pour faire éclater tout le sauvage ambiant, incarné en essence par la nature du loup :

les mastins allouvis sont devenus sauvages,
Faicts loups de naturel, et non pas de la peau
[Agrippa D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, « Misères », v. 466-467, tome I p.
288.]

Emblème d'un sauvage proprement diabolique, le loup est sans conteste l'animal à chasser dans *Les Tragiques*, celui contre lequel on part en guerre. Au fil de l'œuvre, l'image de la chasse est fréquemment développée : dans « Vengeances », on songe à le piéger (v. 312), tandis que dans « Les Fers » où se trouvent violemment mis en scène les massacres liés aux Guerres de Religion²¹¹⁸, on crie au loup (v. 1548). Dans « Princes », on cherche à « chasser les loups ingénieux » (v. 576). Dans le mouvement incessant d'un chiasme motivé par une inquiétante réciprocité, l'homme et le loup se traquent mutuellement dans ce livre de « Princes », sans trop savoir parfois qui chasse l'autre, qui est le bon et qui est le méchant : « Le bon chasse les loups, l'autre est loup du troupeau », lit-on au v. 495.

Présenté comme surgi « des bois du plus secret » au v. 785 de « Vengeances », le loup désigne le sauvage sous toutes ses formes. Aussi imprévisible que carnassier, il appartient à l'espace de la forêt, tout autant qu'il représente une menace pour la sphère domestique. En outre, le loup désigne également l'état mental des êtres sauvages, cette sauvagerie comme un caractère furieux, mis en exergue au v. 788 de « Vengeances » où se trouve soulignée « la fureur de ce loup ».

A priori, l'on ne rencontre donc rien de particulièrement original dans la mise en scène des figures lupines sous la plume de D'Aubigné. Mais ce sont certaines utilisations particulières de ces figures traditionnelles qui font toute l'originalité de la poésie des *Tragiques*, comme en témoigne l'apparition de la célèbre figure de Lycaon dans « La chambre dorée » : dans ce livre où la satire de la justice est des plus virulentes, intervient un jeu de réécriture pour récuser la fable romaine et mettre en garde le lecteur contre le fait que le châtement de Lycaon, dont les représentations ont été tant diffusées tout au long du XVI^e siècle, n'a finalement été qu'une illusion. De fait, « La chambre dorée » est remplie de dévoreurs d'enfants, « ces Lycaons » (v. 192) cannibales (« cette gent cannibale » v. 197) dont la pluralisation ne fait que renforcer la présence horrifiante. Avec une subtile ironie, le

²¹¹⁸ Le livre ayant pour acmé la description de la Saint-Barthélemy.

poème nie la métamorphose passée de Lycaon tout en la faisant advenir par l'entremise de la métaphore : en effet, derrière la figure persistante de Lycaon se cache bel et bien des « loups cachez aiant la chair entre les dents » (v. 196).

À l'image des autres figures du sauvage convoquées dans *Les Tragiques*, la silhouette du loup se dessine en palimpseste sur celle de l'homme, ainsi qu'on le voit dans « Misères », ce livre où se trouvent justement mises en lumière les horreurs de la guerre dans des images traumatiques. Aux v. 325-326, le poète dénonce le fait que « Les loups, et les renards, et les bestes sauvages / Tiennent place d'humains » : l'ontologie humaine se voit ainsi balayée par l'accumulation de bêtes fauves, à la césure du vers suivant. D'un vers à l'autre et de la rime à la césure, derrière les loups de D'Aubigné se cachent toujours des hommes, ou plutôt les pires des hommes, ensauvagés par leur propre violence et par les guerres qui, en les déchirant, ont semble-t-il écorché leur humanité : « L'homme est en proye à l'homme : un loup à son pareil », lit-on au v. 211 de « Misères ». De toute éternité, l'adage *homo homini lupus* a résonné dans l'imaginaire du sauvage, mais l'on remarque ici le traitement subi par ces hommes drapés de peaux de loups par la magie du verbe. Mais deux catégories sociales retiennent en particulier l'attention de D'Aubigné, à savoir les gens d'Église et les puissants.

L'ennemi catholique est en effet le premier visé par les figures lupines et ce dès la préface des *Tragiques*, où D'Aubigné qualifie de « loup romain » voire d'« ancien loup romain » les représentants de cette Église corrompue : « Là les agnelets de l'Église / sautent au nez du loup romain » (v. 233-234). Le poète réinvestit ici la connotation proprement archaïque voire archaïsant attachée à la figure depuis la fin du Moyen Âge, afin de souligner le caractère proprement révolu de cette Église de Rome. Après avoir longtemps servi de figure aux mauvais prêtres de la sainte Église, le loup en vient donc à désigner par métonymie l'Église elle-même, constituée seulement de loups, c'est-à-dire de mauvais prêtres. Après avoir servi de repoussoir des siècles durant à l'Église de Rome, le loup la désigne à présent comme repoussoir sous la plume de D'Aubigné, servant ainsi la promotion d'un contre-modèle, une nouvelle Église possible sous l'égide de la Réforme. Dans cette guerre idéologique, aucune figure n'est épargnée et même la louve romaine, louve nourricière et salvatrice, paraît suspecte dans *Les Tragiques*, en raison justement de sa romanité : au v. 334 des « Fers », l'auteur la présente en train de boire du sang (« la louve boit le sang et fait son pain de morts »), préparant ainsi, dans « Vengeances », une interrogation orientée au sujet de cette figure séduisante : aurait-elle mal agi en permettant à certains princes de ne pas mourir d'inanition, comme le stipulent les v. 709 à 714 ?

En effet, la deuxième cible visée par D'Aubigné à travers les représentations du loup, ce sont ces « Princes » dont le livre qui les désigne tend à dénoncer la corruption : corruption de la cour, aussi gangrénée que l'Église catholique par des loups menteurs, arrogants et avides. La vigueur nouvelle déployée dans le traitement des figures lupines tient d'ailleurs, chez D'Aubigné, en grande partie à cette translation du symbole du mauvais prêtre, héritier de la figure évangélique du faux prophète, à celle du mauvais roi. La métaphore lupine opère ainsi par le biais de différents outils au fil de l'œuvre, tels que les images de battue déployées dans « Princes », la mise en scène de Lycaon dans « la chambre dorée » et les nombreuses constructions attributives qui apparentent directement les puissants à des loups : au v. 197 de « Misères », les rois sont qualifiés de « loups sanguinaires » dans un distique martelé par le jeu des répétitions et des parallélismes :

Les roys qui sont du peuple et les roys et les peres
 Du troupeau domesticq sont les loups sanguinaires
 [Agrippa D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, « Misères », v. 197-198 p. 274.]

Le parallèle entre le « troupeau domestique » et les « loups sanguinaires » se trouve prolongé et développé comme dans un jeu d'arabesques aux v. 601-604 du même livre, selon un jeu caractéristique de réduplications. Toutefois, ce n'est plus le terme de « roi » qui est répété mais bien celui de « loup » :

Ces tyrans sont des loups, car le loup quand il entre
 Dans le parc des brebis ne succe que leur ventre
 Que le sang par un trou, et quitte tout le corps,
 Laissant bien le troupeau, mais un troupeau de morts
 [Agrippa D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, « Misères », v. 601-604 p. 294.]

La métaphore filée du carnage aux accents vampiriques envahit la strophe de ses mouvements morbides, ceux de la succion et du sang répandu dans le cercle mortifère généré par le loup dévorateur. Par là-même, le livre en son entier se trouve contaminé par la menace lupine. À l'instar de la louve romaine, les mentions du Louvre lui-même planent de façon inquiétante au fil de l'œuvre, résonnant en fin de vers comme un hurlement farouche, un cri contre la sauvagerie des princes qui habitent le palais. Le v. 718 de « Vengeances », « où l'oracle descouvre / Dans le parc des brebis, l'heritier du grand Louvre », laisse d'ailleurs peu de doute sur pareille résonance : comment ne pas entendre le mot « loup » derrière celui du palais royal, avec l'étymologie de laquelle le poète joue subtilement ?

Remarquons à ce titre que le jeu d'oppositions mettant en scène le loup et l'agneau est quasi récurrent tout au long des *Tragiques* ; la perspective est certes des plus canoniques, d'autant qu'elle s'inscrit dans une perspective didactique et militante, mais elle donne lieu à

une réécriture originale de la fable ésopique du loup et de l'agneau, dont on sait qu'elle fut abondamment diffusée tout au long du XVI^e siècle. La scène, qui fait suite à la réécriture de l'histoire de Caïn fugitif²¹¹⁹, se passe dans « Vengeances » le livre plus théologique de l'œuvre, inspiré de la Bible pour dire le châtement divin des tyrans fustigés dans « Princes » et « La chambre dorée ». Certains passages de ce livre fonctionnent même comme palimpseste de l'Ancien Testament pour raconter l'histoire tragique de la communauté chrétienne, la mémoire ressurgit de l'histoire biblique mettant le lecteur face à la vérité de l'histoire contemporaine et ses vicissitudes :

Satan fit ce que faict en ce siecle le loup
 Qui querelle l'agneau buvant à la rivière,
 Luy au haut vers la source et l'agneau plus arriere :
 L'Antechrist et ses loups reprochent que leur eau
 Se trouble au contreflot par l'innocent agneau ?
 La source des grandeurs et des biens de la terre
 Descouille de leurs chefs, et la paix et la guerre
 Balacent à leur gré dans leurs impures mains :
 Et toutefois alors que les loups inhumains
 Veulent couvrir de sang le beau lict de la terre,
 Les pretextes communs de leur injuste guerre
 Sont noz autels sans fard, sans feincte, sans couleurs
 [Agrippa D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, « Vengeances », v. 164-175, tome
 II p. 812.]

Le paroxysme de la satire semble atteint avec l'association du Diable et de la figure lupine (« L'Antechrist et ses loups », v. 167), dont on se souvient que, potentiellement, elle ne désigne rien de moins que l'Église catholique dans l'imaginaire des *Tragiques*. De surcroît, l'enchaînement voire l'enchâssement des jeux de réécriture, celle de l'histoire biblique de Caïn fugitif et celle de la fable ésopique²¹²⁰, fait toute la vigueur et l'originalité de ce passage de « Vengeances » : en effet, celui-ci illustre aussi bien l'énergie d'une poétique du sauvage au début de l'âge baroque que ceux de cette première poésie baroque, toute à ses mouvements incessants comme autant de jeux de métamorphoses.

Ce travail de la métamorphose déborde d'ailleurs celui de la réécriture pour présenter au lecteur une vision subtile de la métamorphose en loup dans « Jugement », le dernier livre des *Tragiques* où le poète parle au nom de Dieu du Jugement Dernier et de la résurrection des Élus, dans une prosopopée hardie nourrie de malédictions et autres paroles frappantes. Au début de ce livre, le poète s'en prend violemment aux « apostats dégénères » à partir du v.

²¹¹⁹ À ce sujet, cf. la très belle communication de Christian Bourgeois, intitulée « 'Voicy l'Eglise encor en son enfance tendre' : tableaux poétiques et herméneutique réformée des figures de l'Ancien Testament dans Vengeances d'Agrippa d'Aubigné », à l'occasion du colloque *La Langue de la Bible. Réécritures littéraires (XII^e-XVI^e s)*, 7 et 8 novembre 2013, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, TELEM (actes à paraître).

²¹²⁰ Au v. 178, D'Aubigné reprend le fil du récit biblique après l'avoir un instant délaissé au v. 164 pour ouvrir une parenthèse lupine.

107 ; apostats dont il redessine le portrait par petites touches avec ses propres mots, accusateurs et lancinants, pour leur donner l'apparence implicite de vieux loups :

et vous verrez le sang
Qui mesle sur leurs chefs les touffes de poil blanc :
Du poil blanc herissé de voz poltronneries
[Agrippa D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, « Jugement », v. 113-115 p. 874-875.]

Par le travail de la réduplication, le « poil blanc » s'impose dans l'imagination du lecteur en laissant se superposer l'image de l'homme vieillissant et celui de sa métamorphose en animal ; probablement ce loup dont l'ombre plane au-dessus de « Jugement²¹²¹ » comme sur l'ensemble des *Tragiques*. En effet, si le champ sémantique de l'animalité génère l'image de la métamorphose, par l'entremise de termes comme « touffes » et « herissé », les « poltronneries » qui, à la rime, résonnent avec le « poil blanc » dans le jeu d'une allitération en [p], font bien partie des caractéristiques du loup depuis la tradition renardienne.

Par ailleurs, si « Jugement » s'impose comme le livre des évocations subtiles des figures lupines, c'est surtout du fait que celles-ci lui offrent un soutien dans la dénonciation d'un autre vice des Guerres de Religion. Soucieux que son « Jugement » soit peut-être le plus juste possible²¹²², D'Aubigné dénonce ici la place inconfortable occupée dans ces conflits par tant d'anonymes enrôlés dans la spirale infernale de la violence et des meurtres sauvages : aux v. 765-766, le poète fait monter sur la scène du poèmes « les lyons de torches acculez, / Les ours à nez percés, les loups emmuselez », comme autant de soldats inconnus, de « Caïns fugitifs » (comme il les qualifie au v. 758), privés de liberté par des conflits idéologiques qui les dépassent peut-être.

Cette dernière image du « loup emmuselé » n'est pas la moins subtile des figures lupines convoquées au fil des *Tragiques*. En effet, l'œuvre est toute entière traversée par le sauvage incarné par le loup qui, sous la plume acerbe d'Agrippa D'Aubigné, se fait artisan du mouvement, du passage, de la métamorphose ; par-là même, l'animal se met ainsi au service d'une esthétique proprement baroque. De métaphores en métonymie, d'allégories en métamorphoses, de repoussoirs en contre-modèles ironiques, les figures lupines confèrent au poème l'énergie et les mouvements du sauvage. Loin de rester figé dans ce caractère archaïque que lui a conféré l'imaginaire renaissant, l'émergence d'une poésie baroque laisse toute leur place aux figures lupines, en tout cas sous la plume de D'Aubigné. Dans *Les*

²¹²¹ En effet, l'on retrouve quelques deux cent vers plus loin « Les corps mangés des loups » (v. 342).

²¹²² À l'image de l'idée qu'il se fait du Jugement Dernier, modèle incontestable de ce dernier livre des *Tragiques*.

Tragiques, l'auteur joue de leur plasticité et de leur nouvelle pluralité²¹²³ pour s'autoriser remodelages et réécritures, tout en sublimant ce pouvoir qu'a le loup de dire, de hurler le sauvage comme on hurle le mot « Louvre » en une fin de vers inquiétante. À travers l'exemple des *Tragiques*, l'on comprend ainsi que l'affaiblissement des figures lupines dans l'écriture à la Renaissance trouve sa résolution dans l'émergence d'une poétique baroque du mouvement, à même de redonner au loup toute sa force d'évocation.

En effet, dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné et à la faveur des mouvements du baroque, le loup devient plus que jamais le support d'une langue poétique du sauvage. Convoquant une armée de figures, de la louve à Lycaon en passant par le loup-garou et les loups carnassiers aux accents vampiriques, cette langue soutient surtout une véritable poétique, toute en parallélismes, en réduplications, en chiasmes et en ruptures agressives, en allitérations saillantes et oscillantes, comme autant d'arabesques incarnées dans les mots du loup.

Dans cette perspective, l'on mesure à quel point l'écriture baroque constitue un réceptacle privilégié des signes du sauvage au XVI^e siècle. Qualifié *a posteriori* de « dialecte sauvage » mais pensé par les artistes et les auteurs contemporains à partir de leur sensibilité à la nature sauvage, le baroque est certes né du mouvement et de l'instabilité, mais ce mouvement s'est éveillé au prisme de la nature sauvage. En outre, son caractère insaisissable en a fait un catalyseur privilégié du sauvage, un « art qui s'ignore » à l'instar du sauvage. Mais surtout, le baroque a reçu les signes d'un sauvage qui a évolué et mûri tout au long du XVI^e siècle : toujours caractérisé dans l'écriture par l'irrégularité, par l'instabilité et l'étrangeté, voire par la marginalité, les visions du sauvage telles qu'en témoigne la poésie baroque sont également marquées par le foisonnement et la pluralisation, deux formes qui se sont nouvellement développées au cours du XVI^e siècle.

Apparu dans sa pleine vigueur à la fin d'un siècle tout entier pris dans le mouvement et tout entier soumis à l'instabilité, le baroque s'impose ainsi, en dernière instance, comme le couronnement des pouvoirs de l'écriture à la fin du XVI^e siècle et de ceux du sauvage. Ce sacre, c'est enfin celui d'une sensibilité au sauvage et au loup comme agent de métaphore et de métamorphose, artisan du passage et d'un surgissement inquiétant, qui se réalise par l'écriture dans la forme incessante et instable de prodigieuses arabesques.

²¹²³ En effet, l'on se souvient qu'au XVI^e siècle, le sauvage s'exprime de plus en plus dans la pluralité, laissant de côté l'image du loup solitaire qui avait tant nourri l'imaginaire médiéval du sauvage.

À l'aune de ce premier âge baroque, l'on mesure à présent le chemin parcouru depuis les questionnements soulevés par l'approche d'une poétique du sauvage dans la littérature du Moyen Âge. Après avoir constaté que la mise en perspective de pareille poétique touchait à plusieurs des enjeux spécifiques à l'écriture médiévale, la question s'est posée de la pertinence et de la pérennité de cette poétique au-delà du Moyen Âge. En effet, le XV^e siècle fut un période troublée au cours de laquelle les visions du sauvage et du loup en particulier ont acquis une dimension traumatique proprement caractéristique. Après la Guerre de Cent Ans, le loup est définitivement devenu le parangon du sauvage et de la sauvagerie, autrement dit de la violence bestiale, celle qui n'a ni loi ni frontières et transgresse sans vergogne les limites de l'espace civilisé ou celles de la nature humaine. En effet, les loups cruels dont témoignent nombre de pages du *Journal d'un Bourgeois de Paris* ne sont-ils pas l'inquiétant reflet d'une humanité corrompue par sa propre barbarie ? N'est-ce pas d'ailleurs à partir de cette époque que la figure du loup-garou s'est estompée dans la littérature, avant d'inonder de ses sèmes les premiers dictionnaires ? À peine évoquée dans une œuvre telle que les *Propos rustiques* de Noël du Fail, présente en demi-teinte dans la littérature inquisitoriale de la seconde partie du XVI^e siècle, l'image de l'homme-loup ne ressurgira en effet dans les récits en prose qu'à la période baroque²¹²⁴, toute entière nourrie du mouvement et de la métamorphose.

En attendant, l'imaginaire de la Renaissance a fait du loup une figure archaïque, obscure et obsolète, une incarnation non plus seulement du sauvage mais aussi du Moyen Âge en tant qu'âge du sauvage. De fait, les figures lupines sont assez peu représentées dans les genres littéraires qui, à la Renaissance, symbolisent quelque chose comme un esprit nouveau. Au sein de la littérature des emblèmes du premier XVI^e siècle, le loup apparaît comme figé, privé de postures nouvelles. L'incontestable parangon du sauvage médiéval semble ainsi s'éroder voire se cristalliser pour devenir un matériau plastique ; mais un matériau privilégié, notamment dans la fabrication d'une culture populaire ou pseudo-populaire. En effet, une telle plasticité ne devait-elle pas ouvrir la voie à tous les remodelages, autrement dit à tous les possibles ?

En-deçà des figures lupines, retenons de prime abord qu'avec ou sans le loup, le sauvage continue sa route dans la sphère de l'écriture au XVI^e siècle ; et il progresse jusqu'en ce Nouveau Monde où se profile un nouveau sauvage, de nouveaux espaces du sauvage, un nouveau bestiaire et de nouveaux hommes sauvages. Tandis que l'on cherche à traduire le mot

²¹²⁴ Plus précisément dans le premier quart du XVII^e siècle.

« loup » dans des langues prétendument sauvages, mais qui n'avaient aucune raison de verbaliser cet animal inconnu, les superprédateurs rencontrés aux Amériques sont régulièrement comparés au loup dans la littérature viatique et encyclopédique : là se joue toute une « rhétorique de l'inconnu » (M.-C. Gomez-Géraud) qui se nourrit avant tout du connu et des jeux de l'analogie. Certes, les figures lupines se trouvent comme « médiévalisées » à la Renaissance, ce qui dans un premier temps a pu provoquer leur érosion en littérature ; mais la part des héritages médiévaux n'en demeure pas moins très sensible dans l'imaginaire du XVI^e siècle, tout entier généré par un jeu de ruptures et de continuités²¹²⁵.

Pour autant, il est certain que du point de vue du sauvage, le regard porté sur la Nature change véritablement à la Renaissance, ce qui marque un tournant dans les rapports unissant l'homme et le *locus feras*. Lorsque la forêt devient un paysage, c'est tout un milieu qui se transforme peu à peu en jardin pour se faire le témoin d'une forme d'éclatement des frontières du sauvage. Dans le même temps, émerge un « goût » pour cet espace qui était la matrice du sauvage au Moyen Âge, autant qu'émerge l'idée d'une nécessité de protéger ce monde sylvestre, sans toutefois que ne se manifeste le souci d'en préserver le caractère sauvage²¹²⁶. Au même moment, l'on voit en effet s'exacerber la méfiance à l'égard de cette incarnation du sauvage qu'est le loup, méfiance qui dégénère en une forme de rejet, nourri de la peur et du tabou de l'anthropophagie.

De là vient la nécessité de poser la question de la possibilité qu'une poétique du sauvage ait pu perdurer au XVI^e siècle. Si la littérature renaissante semble *a priori* s'être montrée moins perméable aux élans du sauvage que les écrits du début de l'âge baroque, l'on observe dès le début du siècle que le sauvage, loin de disparaître de la sphère de l'écriture, évolue sous la plume des écrivains et dans l'esprit des savants. Plus encore, le sauvage se pluralise au XVI^e siècle et de son foisonnement caractéristique surgissent de nouveaux questionnements, jusqu'à accompagner une réflexion sur le langage et motiver la quête d'un nouveau langage pour dire le sauvage autrement. En effet, la pluralisation du sauvage n'est-elle pas manifeste dans ces témoins privilégiés que furent les dictionnaires, et où le mot apparaît souvent au pluriel ?

À une époque où l'on redécouvre le langage animal en même temps que l'on découvre de nouvelles langues aux Amériques, comme autant de « langues sauvages », s'engage de fait

²¹²⁵ Lequel qui est avant toute chose un jeu d'oppositions entre le poids du passé et les élans vers des inspirations nouvelles.

²¹²⁶ Lequel émergera en conclusion pour susciter nombre de questions quant à la définition et à la permanence du sauvage. Cf. *infra.*, « Conclusion », p. 549-555.

une interrogation féconde sur l'évolution du lien paradoxal unissant le sauvage et le langage. Ce lien-là s'avère pourtant complexe, partagé entre l'idéal d'un « rêve adamiste » de compréhension mutuelle entre l'homme et l'animal, et l'idée que les langues qualifiées de sauvages puissent acquérir une dimension sacrée en incarnant l'espoir tacite de voir se conjurer la malédiction de Babel.

Dans cette perspective, de nouveaux langages se développent tout au long du XVI^e siècle, à l'instar de celui de l'alchimie et des hiéroglyphes : ces derniers proposent en effet un alphabet en lettres animales, un alphabet sacré aux accents du secret. Plus encore, le langage alchimique fonctionne comme une véritable grammaire en images dont les animaux seraient des outils à la fois linguistiques et iconiques. Figure privilégiée de l'alchimie au XVI^e siècle²¹²⁷, le loup occupe une place intéressante dans cet imaginaire de la parole secrète, notamment en tant que figure traditionnelle du souffle, des silences et des paroles empêchées. De fait, à une époque qui a vu se développer un véritable culte du mot et du langage, et où les langues sauvages ont accédé pour une part au rang de langues sacrées, les figures lupines en pleine phase d'érosion se sont finalement retrouvées au cœur de cette utopie d'un nouveau langage au XVI^e siècle.

C'est en effet par le biais du langage et de la question *des* langages que les figures lupines ont résisté dans l'imaginaire du XVI^e siècle pour reformer, de la Renaissance qui en a semé les graines à l'âge baroque qui l'a vu reflourir, une poétique du sauvage aux traits en partie renouvelés. À l'instar d'une époque qui s'est inscrite en faux par rapport à son passé récent, l'écriture du sauvage au XVI^e siècle s'est refondée dans un jeu de ruptures et de continuités. Entre ces deux pôles de l'imaginaire du sauvage, de part et d'autre de la naissance de l'imprimerie, nous avons pu mesurer un écart significatif ; et ce en dépit de la part des héritages médiévaux dans la culture du XVI^e siècle, dont on perçoit tout le poids dans la littérature des savoirs, de l'encyclopédisme à l'alchimie, en passant par la cosmographie, toujours tributaire des descriptions du monde héritées de l'Antiquité et du Moyen Âge à l'heure de la découverte du quatrième continent.

De la Renaissance à l'âge baroque, les écrivains ont élaboré une nouvelle langue poétique nourrie du sauvage, notamment à partir de figures lupines devenues plastiques donc disponibles à toute espèce de remodelage. Au cours de ce « long » XVI^e siècle, certains traits de la poétique médiévale du sauvage se sont donc perdus, maintenus ou précisés, la sensibilité au mouvement et à la métamorphose s'étant par exemple développé à l'âge baroque après

²¹²⁷ En raison, rappelons-le, de l'importance de l'antimoine, récemment acquise au XVI^e siècle, et à laquelle la symbolique apparente la figure lupine.

avoir été peu signifiante dans la littérature de la Renaissance. Au contraire, les principes de *varietas* et de *copia verborum* n'ont cessé de progresser au cours du XVI^e siècle, remplaçant l'esthétique du dénuement propre à l'écriture médiévale du sauvage²¹²⁸. De même, le silence du solitaire, typique d'une poétique médiévale du sauvage, a cédé sa place à un imaginaire de la rencontre et de la conversation à partir de la Renaissance, tandis que l'atticisme se perdait au profit d'une poétique du foisonnement, toute aussi caractéristique du jaillissement du sauvage dans l'écriture. Apparaissant en demi-teinte dans les expressions littéraires du sauvage, le loup a pour sa part suivi d'assez près l'évolution sinueuse de cette poétique née du sauvage et visant à dire le sauvage, avant qu'une œuvre telle que *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné ne lui confère une place de choix sans sa verve.

C'est donc sous forme affirmative, quoique nuancée, que nous répondrons à la question de la possible pérennité d'une poétique du sauvage après le Moyen Âge. En effet, si l'on en retrouve trace de la Renaissance à l'âge baroque²¹²⁹, cette poétique en lettres et en images apparaît profondément renouvelée. Devenue une poétique des langages plus que de l'ellipse et des silences, poétique des rencontres et de la communication bien plus que de l'indicible²¹³⁰, elle se nourrit de caractères inédits : parmi eux, l'on compte le foisonnement, la pluralisation du sauvage et sa diversification, en-deçà même des héritages médiévaux et de leurs figures lupines. Dans cette perspective, c'est bien dans une écriture bigarrée, aux confins du bizarre, nourrie du mouvement et de la variété, de l'Ailleurs et de l'altérité, que s'est épanoui le sauvage tout au long du XVI^e siècle ; une écriture dans l'air du temps, dont les bigarrures se font précisément l'écho d'une sensibilité particulière et des goûts d'une époque²¹³¹. Dans cette dynamique, le sauvage ne serait-il pas un reflet, pas tant problématique que privilégié, des sensibilités littéraires d'une époque ?

En effet, si cette poétique du sauvage montre tant d'évolutions significatives au XVI^e siècle, c'est aussi parce qu'elle se fait l'écho, comme tout geste artistique et de surcroît tout geste scripturaire, d'une époque qui a revendiqué le changement et où le climat géopolitique

²¹²⁸ Celle-ci ayant été sentie comme un « itinéraire du vêtu au nu », au sens propre comme au figuré. Cf. *infra*, « Deuxième Partie », p. 251, à partir de l'expression de LACROIX J., « L'aventure vestimentaire dans les écrits de saint François d'Assise et de ses disciples et épigones (XIII^e siècle) », dans *Le nu et le vêtu au Moyen Âge...op. cit.*, p. 218.

²¹²⁹ Lequel en constitue vraisemblablement un réceptacle intéressant, dont l'inspiration nous en livre un reflet des plus précis.

²¹³⁰ Contrairement à ce que l'on aurait pu songer au regard des interrogations soulevées dans *infra*, « Deuxième Partie », p. 480.

²¹³¹ L'œuvre d'un auteur tel que Tabourot des Accords atteste par exemple de ce goût pour l'écriture bizarre et bigarrée, notamment à la fin du XVI^e siècle : en effet, ses *Bigarrures* (1585-1585) ont connu pas moins de vingt-huit rééditions jusqu'en 1628, faisant de cet ouvrage un véritable best-seller à l'époque baroque. À ce sujet, signalons que l'équipe EL du laboratoire PL (Université de Toulouse Jean Jaurès) a consacré à cette question du bizarre son séminaire annuel en 2015-2016, amené à se poursuivre l'année suivante.

s'est révélé particulièrement changeant²¹³². Mais l'on remarque surtout que ces deux facteurs essentiels, l'espace et le contexte politico-social, engagent un rapport particulier au sauvage, à la fois dans l'imaginaire de l'espace, espace de l'ailleurs comme absolu *locus ferus*, et dans celui de la guerre. De toute éternité, cet imaginaire martial s'est abreuvé de visions de loups assoiffés de chair et de mort, visions d'une barbarie sans nom dans laquelle le loup renverrait, comme en se mirant dans une flaque de sang, l'obscur reflet de la condition humaine.

Du Moyen Âge à l'âge baroque, l'écriture s'est fait l'écho d'un sauvage sans cesse renouvelé, à partir d'invariants dont les figures lupines ont, de près ou de loin, continué à faire partie. En effet, ces figures du sauvage n'ont jamais rien perdu de leur inquiétante parenté de nature, quelque chose comme une secrète communauté de destin avec la nature changeante, instable et paradoxale de l'homme. De fait, l'écriture du loup et la poétique du sauvage qui lui est corrélée mettent au jour des enjeux essentiels liés aux modes d'expression à la fois oral et écrit de la parole humaine, de ses spécificités comme de ses limites.

D'ailleurs, si cette poétique s'inscrit dans le cadre de questionnements liés aux spécificités de l'écriture et de la parole au Moyen Âge, l'on a pu constater en dernière instance qu'elle engageait de même une réflexion sur l'essence même des mouvements de l'écriture et de ses inspirations au XVI^e siècle. Dans cette perspective, est-ce à dire que l'on pourrait finalement relire toute l'histoire littéraire, en tant qu'écho poétisé de l'histoire de la condition humaine, au miroir du sauvage et de ce double inquiétant qu'est le loup ?

²¹³² Nous utilisons le terme de « géopolitique » en ce que l'évolution des consciences au cours du XVI^e siècle tient au rapport à l'espace de vie, aux territoires (sauvages ou civilisés), autant qu'aux troubles qui ont déchiré l'Europe à cette période.

Conclusion

Ainsi cette étude nous aura-t-elle conduits sur les traces du loup, du Moyen Âge au XVI^e siècle, à la rencontre de la sensibilité, de la conscience des hommes et de ce qui leur échappe. À partir du sauvage, concept produit par la pensée humaine pour dire l'envers de sa propre humanité, nous avons voyagé dans les tréfonds de la condition humaine et oscillé à travers les nuances de notre ontologie. En essayant – probablement en vain – de saisir l'idée du non-humain et plus encore de cet « extra-humain » incarné dans l'idée du sauvage, nous avons surtout du moins interrogé l'histoire des représentations de l'animalité, du rapport à la Nature et à l'environnement, mais aussi l'identité humaine et ce qui en fonde la spécificité.

De la langue à l'écriture : impressions et expressions du sauvage

Très vite, l'on a pu se rendre compte que le rapport au langage avait littéralement fait du loup un parangon du sauvage dans l'imaginaire médiéval, avant de lui permettre de continuer à exister dans différents genres littéraires au XVI^e siècle. En outre, le loup s'est imposé comme objet privilégié d'une étude centrée autour de l'évolution de l'écriture, après qu'un examen précis a révélé que cet animal véhiculait un rapport problématique à la parole et à la langue. Affublé de tant de noms si différents, parfois complexes et toujours riches de sens, le loup a aussi le pouvoir d'« enlouver », c'est-à-dire de rendre muet l'homme qu'il croise au hasard, tout autant qu'il se veut l'hôte privilégié de l'espace sauvage comme « lieu de la parole mythique²¹³³ ». Ainsi le retrouve-t-on aux côtés du prophète Merlin, jusqu'à se faire son secrétaire en prenant forme ou *semblance* humaine.

Dans cette dynamique, le lien unissant l'écriture et le sauvage, incarné dans la ou plutôt les figures lupines, s'est avéré moins paradoxal qu'il n'y paraît : en effet, que reste-t-il finalement de la présumée incompatibilité dont on croyait de prime abord qu'elle pouvait interdire toute intimité entre le sauvage et l'homme comme agent de l'écriture ? Le sauvage incarne en effet le côté obscur de l'ontologie humaine, sa part immergée quoique nullement noyée sous le flot de la conscience. De fait, ce concept cristallise ou du moins catalyse la face

²¹³³ GUIZARD-DUCHAMP F., *Les terres du sauvage dans le monde franc...op. cit.*, p. 75.

cachée, problématique ou du moins ambiguë de l'être humain, laquelle transpire dans l'écriture au prisme de questions liées à la nature et à la qualité du langage humain.

En effet, l'histoire du sauvage en tant que produit de l'intellect s'est finalement construite à travers l'écriture comme moyen de l'intellect, mais aussi moyen d'action : de la littérature témoin de l'imaginaire du sauvage aux textes législatifs visant à préserver ou du moins à pérenniser la forêt, espace sauvage par excellence, l'on a vu se profiler au cours de cette étude la possibilité d'une correspondance significative entre l'histoire de l'écriture du Moyen Âge au XVI^e siècle et la progression du sauvage dans les consciences et dans l'imaginaire²¹³⁴. Très vite, les dix siècles que compte la période médiévale se sont imposés comme un support déterminant pour comprendre l'évolution de l'écriture et celle du rapport au sauvage. Plus encore cette période si riche du point de vue de l'histoire culturelle s'est révélée dans toute sa diversité : car il n'existe pas une culture médiévale, mais toute une variété de sensibilités et de moments charnières avec les spécificités desquels il fut essentiel de composer. Toujours est-il que dans leur fascinante diversité, les visions médiévales du sauvage qui se sont construites, développées et imposées au cours de ces dix siècles, nous ont permis de voir se dégager une écriture particulière : une écriture du sauvage et non une « écriture sauvage », dont la formulation ferait écho à la « pensée sauvage » théorisée par Claude Lévi-Strauss.

Des questionnements problématiques

De fait, la question de l'ensauvagement de l'écriture par la matière du sauvage s'est rapidement avérée aussi vaine que celle d'une éventuelle domestication du sauvage par l'écriture, lorsque s'est affirmée l'existence et la consistance d'une culture de l'écrit au Moyen Âge. Dans un contexte où les campagnes de christianisation menées en Europe ont, de fait, conditionné la mise en contact de différentes cultures avec l'écriture romaine, il eût été séduisant de jouer sur le préjugé d'aliénation des traditions orales pré-chrétiennes – de surcroît largement nourries du sauvage – par les processus de l'écriture romaine chrétienne. Sans compter toute la prudence que méritent des intuitions trop simplistes, catégoriques ou catégorisantes, c'eût été omettre le fait que l'écriture a surtout offert une réelle pérennité à cette matière menacée par l'érosion mentale. Nous aurions donc eu tort de nous mettre en quête d'une littérature « sauvage », sans loi ni ordonnance. Si la tentation de qualifier de

²¹³⁴ À défaut d'une communauté de destin.

« sauvage » une écriture au caractère foisonnant, débridée voire désordonnée, telle que l'écriture baroque, l'intérêt d'une telle recherche s'est rapidement portée davantage vers l'idée de comprendre en quoi l'écriture se nourrit des visions du sauvage pour susciter à son tour la présence du sauvage dans une esthétique. Ainsi avons-nous préféré tenter de mesurer l'influence exercée par les représentations du sauvage sur la littérature médiévale, afin de voir aussi ce que la présence du sauvage fait à l'écriture, et ce qu'elle fait au livre.

De surcroît, cette étude a permis de montrer que par-delà les traditionnels clivages entre l'oralité et l'écriture, la culture savante et la culture populaire, le christianisme et les traditions pré-chrétiennes, l'écriture médiévale avait créé plus de liens que généré de ruptures entre l'expression d'une culture et l'inspiration du sauvage. En dépit de ce que l'on aurait pu penser, il serait donc vain de chercher l'essence du sauvage du côté de l'oralité, pourtant si chère à la communication littéraire au Moyen Âge. D'une part, l'idée que celle-ci serait « plus sauvage » car supposée plus libre et plus variable que l'écriture, n'a pas vraiment de sens, tant les interférences sont grandes entre ces deux pôles de l'expression médiévale. D'autre part, l'on s'est aussi rendu compte que ce questionnement était malaisé, du fait que ce n'est pas tant l'écriture qui a fossilisé certains aspects de l'imaginaire du sauvage au cours du Moyen Âge que les consciences dont elle n'est qu'un reflet, un symptôme²¹³⁵. En tant que relais de la pensée, l'écriture n'a, au contraire, jamais cessé de dire et de représenter le non-humain, et plus encore l'extra-humain incarné dans l'idée du sauvage.

Pour les mêmes raisons, il serait finalement faux de croire que, contre le postulat d'une écriture médiévale qui serait la dépositaire d'un rapport libéré au sauvage, l'imprimerie aurait accéléré l'érosion de certaines figures du sauvage, sous prétexte de sa propension à reproduire à l'identique un texte, un livre, une pensée. Quel que soit le moyen, quel que soit le support, l'écriture, la pensée, le sauvage, restent avant tout un mouvement. De fait, si l'écriture n'a rien enlevé de sa superbe à l'imaginaire du sauvage, l'imprimerie ne l'a pas davantage bridé et moins encore brisé. Des manuscrits enluminés du Moyen Âge aux premiers imprimés, l'écriture n'a-t-elle d'ailleurs pas créé elle-même les conditions d'existence du sauvage ? Pour autant, il ne faudrait pas surestimer l'idée selon laquelle l'évolution des cultures de l'écrit auraient conditionné celle des relations entre l'homme et le sauvage, auxquelles l'écriture auraient conféré un sens nouveau à partir du Moyen Âge. Gardons à l'esprit que l'écriture est

²¹³⁵ C'est d'ailleurs ce constat qui a motivé l'évolution progressive des perspectives déployées au cours de cette étude vers des questionnements touchant non seulement à l'histoire littéraire, mais aussi à l'histoire des mentalités, voire à la sociologie ou à l'anthropologie ; et ce notamment lorsqu'il s'est agi d'essayer de comprendre l'émergence d'un « nouveau » sauvage dans l'esprit des hommes du XVI^e siècle après la découverte d'un quatrième continent et des mœurs des peuples autochtones.

un indice, un témoin, un relais et non un agent autonome capable de transformer à lui seul une sensibilité et une façon de penser.

Outre la nécessité de nuancer d'emblée certains postulats et autres idées préconçues exposées préalablement, la principale difficulté d'une étude visant à cerner les spécificités d'une écriture du sauvage à partir de l'imaginaire médiéval, a tenu principalement au caractère à la fois polysémique et protéiforme de la notion même de sauvage, au sujet de laquelle nous concluons qu'elle se détermine principalement par son indétermination. En effet, l'histoire du sauvage déjoue tous les codes et tous les dogmes, tous les *a priori*²¹³⁶, elle qui n'est que métamorphoses et transgressions. À partir de cette indécision fondamentale, de cette irrésolution féconde en ce qu'elle n'est point pour autant une simple confusion, il n'a guère été aisé de définir précisément une écriture, une écriture capable de dire et de représenter le sauvage à la fois par les mots et dans la conception du livre²¹³⁷. Pour mener à bien cette étude, il a donc fallu de prime abord décider de supports de travail aussi stables que possibles, l'idée essentielle étant que cette instabilité fondamentale du sauvage est finalement ce qui fonde l'essence du sauvage et lui confère sa cohérence : du haut Moyen Âge, période qui a vu émerger véritablement le sauvage dans les consciences, à la fin du XVI^e siècle qui l'a vu se redéfinir et se remodeler, l'instabilité est bien ce qui, au final, assure à l'histoire des représentations du sauvage sa cohérence et sa continuité.

Le loup : métonymie, catalyseur ou repoussoir du sauvage dans l'histoire de l'écriture ?

Du Moyen Âge à la fin du XVI^e siècle, le loup s'est imposé comme un miroir du sauvage et du sauvage en l'homme, de la part de violence mais aussi d'indécision²¹³⁸ attachée à la condition humaine. Dans ses traces apparaissent en effet les faces cachées de l'identité, mises au jour par le jeu réflexif d'une altérité signifiante. D'ailleurs, la place de l'homme dans une définition cohérente du sauvage s'est avérée emblématique autant que problématique : pensé comme une impossible extériorité, le sauvage ne cesse en effet de se nourrir de figures à la croisée de l'humanité et de l'animalité, de la raison et de la folie, du langage et du mutisme, de l'écriture et de l'inculture. Chaque fois, au carrefour de l'homme et du sauvage, l'on a trouvé le loup, cette figure protéenne qui guette à la croisée des chemins pour mieux

²¹³⁶ N'est-ce pas là que là que réside aussi son intérêt ?

²¹³⁷ Dont on a pu voir qu'au Moyen Âge, il portait matériellement les signes du sauvage et de l'animalité.

²¹³⁸ Les deux étant peut-être à envisager ensemble.

tisser des liens entre ces deux pôles de l'identité que sont le même et l'autre, l'intimité et l'extériorité, l'humanité et l'animalité. C'est donc lui qui, sans surprise, nous a donc servi de guide et d'interprète sur le chemin sinueux et parfois mal tracé d'une écriture du sauvage.

Pressenti comme une incarnation de la parole vive au moment du passage de l'oralité à l'écriture, le loup s'est révélé un réceptacle de moins la parole vive que des paroles problématiques. Comme on a pu le constater dans les notices de bestiaires et d'encyclopédies du Moyen Âge, le loup fonctionne comme un catalyseur de la place du sauvage dans la définition de l'identité humaine, du fait qu'il symbolise un contrôle possible, par la présence sauvage, sur la parole humaine. Figure du passage et du passage à l'écriture, autrement dit d'une modalité à une autre de cette parole humaine, le loup s'est d'ailleurs maintenu dans la littérature du Moyen Âge à la fin du XVI^e siècle en partie grâce au lien qui le relie au langage. En effet, les figures lupines catalysent dans toute leur complexité cette intimité paradoxale entre le sauvage et le langage humain. Des bestiaires médiévaux aux livres d'emblèmes religieux de la fin du XVI^e siècle, le loup s'impose comme un support intéressant des signes divers et variés du langage. Ayant partie liée avec le souffle et la musique, il trouve aussi naturellement sa place dans toute espèce de langage codé : celui des proverbes, de la topographie ou encore de la chasse, jusqu'à occuper une place de choix dans le bestiaire alchimique comme imaginaire du langage. Du Moyen Âge au XVI^e siècle, le loup est le support privilégié des paroles empêchées, abusives et déréglées, tout autant qu'un modérateur des silences. Générateur d'ellipses signifiantes, il renvoie ainsi, de surcroît, une image intéressante de l'écriture en tant que moyen de communication silencieux.

Ainsi le loup fonctionne-t-il finalement comme un emblème moins du sauvage que d'une écriture du sauvage, allant même jusqu'à jouer les guides de lecture dans un manuscrit tel que le *Livre de Kells*, où il sert de repère au lecteur dans le corps du manuscrit, tout autant qu'il fait le lien entre différents passages de l'Évangile de Matthieu. À l'autre pôle du spectre chronologique de notre corpus, il joue d'ailleurs ce même rôle de guide de lecture dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile*, fonctionnant au fil de l'œuvre comme un tour à tour signe iconique et linguistique.

À partir de multiples visions médiévales du sauvage, catalysées ou cristallisées par les figures lupines, nous avons ainsi pu appréhender l'existence d'une écriture du sauvage, capable d'exprimer et de représenter le sauvage dans tout son foisonnement, sa diversité et ses contradictions. Dans cette perspective, notre attention s'est concentrée sur différents procédés textuels et discursifs par lesquels le loup et ses corrélats s'emparent de la parole, de l'image, du message même délivré par le texte, lorsqu'ils ne sont pas relégués dans les marges –

matérielles ou notionnelles – de l’expression littéraire. Même à l’écart ou surtout à l’écart, le loup imprime d’ailleurs la marque du sauvage dans une logique où le brouillage des frontières, opéré par des procédés d’analogie et de partage du discours, affecte aussi bien l’émetteur du texte médiéval que son récepteur. Ainsi avons-nous pu voir émerger, à partir d’échantillons de textes variés, une écriture du sauvage née d’une fascination première pour le langage animal et les limites du langage humain, autour de questions dont le loup participe largement dans l’imaginaire médiéval²¹³⁹.

Certes, la permanence de cette qualité du loup en tant que métonymie du sauvage reste à nuancer, notamment dans la littérature du XVI^e siècle dans laquelle il a perdu de sa prépondérance, non pas tant du fait du « passage » à l’imprimé qu’en conséquence de traumatismes causés par les figures lupines au siècle précédent. Ceux-ci ont en effet participé, au même titre que la découverte d’un nouveau sauvage aux Amériques, de la relégation du loup au rang du sauvage médiéval, avec tout ce qu’il pouvait signifier d’obscur et d’archaïque dans les esprits des auteurs de la Renaissance. Pour autant, si le geste de l’écriture s’est fait l’écho d’une forme de sclérose des figures lupines dans l’imaginaire après la naissance de l’imprimé, ce geste même n’a eu de cesse de les remodeler, de les faire vivre autrement en jouant de leur plasticité.

Vers une écriture du sauvage dans les traces du loup

Les présences et absences du loup en tant qu’emblème d’un rapport pluriel et problématique au langage, mais aussi comme métonymie de l’instabilité, nous ont servi de repère tout au long de ce travail de définition d’une écriture née des visions médiévales du loup et du sauvage. Sur cette base, nous avons réfléchi à la possibilité d’une écriture du sauvage tel qu’il était perçu au Moyen Âge, c’est-à-dire sous la forme d’un loup. En effet, la *beste noire* transcende les sèmes du sauvage, du *locus ferus* sylvestre²¹⁴⁰ à cette mélancolie rageuse en vertu de laquelle les premiers dictionnaires du XVI^e siècle ont associé pour la première fois le terme de lycanthropie à celui d’une maladie mentale.

Dans cette dynamique, l’on ne saurait conclure à la stricte permanence des unités de sens attachés à la définition d’une écriture du sauvage du Moyen Âge au XVI^e siècle, tout simplement du fait que l’imaginaire du sauvage, les visions et les systèmes représentations qui

²¹³⁹ Ce qui justifie qu’il se trouve précisément au cœur de cette écriture médiévale du sauvage, qui dit le sauvage à travers le loup.

²¹⁴⁰ Sur lequel il exerce une souveraineté partagée avec le cerf dans l’imaginaire médiéval.

lui sont corrélés, ont évolué d'une époque à une autre, en même temps qu'évoluaient les conditions de l'écriture et de l'existence du livre. Du point de vue de la langue, la fascination pour le langage animal et l'idée d'une langue sauvage sont essentielles dans les représentations du sauvage du Moyen Âge au XVI^e siècle. Mais le questionnement a été infléchi au XV^e siècle par la découverte d'animaux parlants en Amérique, et plus précisément d'animaux non-domestiques capables de reproduire les sons du langage humain. Plus encore, la question de la grammatisation des langues au XVI^e siècle a généré de nouvelles façons d'écrire et de nouveaux livres, tels que les premiers dictionnaires : en effet, ceux-ci fonctionnent comme de nouveaux outils pour dire le sauvage et repenser le rapport au nom dans le prolongement des encyclopédies médiévales, ces « livres-Monde » devenus « livres-mots » à la Renaissance. Ainsi a-t-on vu se confirmer le rapport étroit au nom qu'entretenait le loup dans la littérature médiévale, lui qui est resté au XVI^e siècle un support d'interrogation privilégié sur le langage. Toutefois, ce rapport au nom a également évolué vers un rapport couplé au mot et aux images, comme on a pu le voir dans la littérature alchimique.

Le livre alchimique étant d'ailleurs, à l'instar du bestiaire médiéval, un livre extrêmement élaboré, l'on ne manquera pas de rappeler que le sauvage a quelque peu été évacué de la matérialité du livre après le Moyen Âge. En vérité, il a perdu de son animalité constitutive avec l'invention du livre imprimé, lequel ne nécessite pas autant le recours aux « parties des animaux » qu'un manuscrit médiéval. Les bestiaires enluminés du Moyen Âge central, ces « Lires-Bêtes » au sens matériel et conceptuel, proposaient en effet à leurs propriétaires une expérience bibliophilique de l'animalité, le manuscrit médiéval se présentant comme un véritable complice du sauvage dans le cercle encore très fermé de la culture de l'écrit. Mais à l'époque des premiers imprimés, la question d'une intimité possible entre le livre et le sauvage se pose en d'autres termes. tandis que le manuscrit médiéval portait l'animal²¹⁴¹ intrinsèquement, les cabinets de curiosités qui se sont développés au XVI^e siècle ont généré un autre type de contact, mais tout aussi substantiel, entre le livre et le sauvage : dans ces « chambres des merveilles », les pages des carnets côtoient cornes, plumes et crânes, pendant que les encyclopédies coudoient des bêtes empaillées. Espace de foisonnement ordonné, temple de la connaissance et de la découverte, de la culture de l'écrit et des savoirs empiriques, le cabinet de curiosités imite le lieu du sauvage sans chercher à l'incarner. Loin de reproduire ce *locus ferus* essentiel, matière et matrice du sauvage devenu lointain ou

²¹⁴¹ Et pas seulement l'animal sauvage.

intangibile, il figure indirectement un sauvage impossible, en se faisant le lieu de mémoire d'un monde sauvage à l'état de trace.

En effet, par-delà ces deux pôles de l'écriture que sont la langue et la matière du livre, les catégories du sauvage ont bougé entre la fin du Moyen Âge et le début de l'âge baroque. À l'époque où la forêt, *locus ferus* par excellence dans l'imaginaire médiéval, est devenue un paysage et presque un jardin, un lieu de plus en plus réglementé, émergent de nouveaux systèmes de représentations, de nouvelles questions appelant de nouvelles réponses au sujet du sauvage. Si le loup reste le doublé privilégié de l'homme dans l'imaginaire européen au XVI^e siècle, une puissance de dérangement autant qu'une figure du passage, les figures qui lui sont corrélées sont en passe de s'éroder, nouvellement connotées d'une forme d'archaïsme. Peut-être le loup n'a-t-il jamais été meilleur emblème du sauvage médiéval qu'au XVI^e siècle, à un moment de l'histoire littéraire où commencent à se profiler, sans pour autant se distinguer nettement, la sphère de la culture savante et celle de la culture populaire²¹⁴², pénétrée de résurgences médiévales. Évacuant sans cesser de lui faire de l'œil la question du passage de l'oralité à l'écriture, laquelle a hanté la littérature médiévale, cette dichotomie nouvelle rejoint ainsi celle de l'espace urbain et de l'espace rural, fraîchement acquise et surtout affermie au début du XVI^e siècle.

Ainsi s'articulent, du Moyen Âge au XVI^e siècle, l'histoire des mentalités, du rapport du sauvage, et l'épanouissement de la culture de l'écrit. Au fil des œuvres et dans leur diversité, se sont profilés des moyens de l'écriture comme un immense champ des possibles. Par ailleurs, si les représentations du sauvage sont habitées par la question de savoir avec quel langage et sous quelle forme langagière le sauvage peut s'exprimer, cette expression passe avant tout par le souci du nom et plus encore du mot. C'est ce que l'on a pu constater aux deux extrémités de notre corpus, des *Etymologiae* d'Isidore de Séville aux premiers dictionnaires du XVI^e siècle, dont la parenté de nature – sinon de fonction – s'est révélée très intéressante.

Particulièrement sensible dans la littérature des savoirs, cet aspect primordial de l'écriture du sauvage a permis de révéler que l'encyclopédisme et ses nombreuses variantes, du bestiaire au dictionnaire en passant par les récits viatiques, s'imposait comme un support privilégié de l'expression du sauvage dans la sphère de l'écriture. Foisonnant, divers, variable sans être tout à fait désordonné, l'encyclopédisme a également imprimé dans les consciences – tout autant qu'il s'en est fait le relais – des visions du sauvage amenées à perdurer au-delà

²¹⁴² Ou du moins pseudo-populaire, comme on a pu le voir à travers l'œuvre de Noël du Fail.

du Moyen Âge. Mais ce qui caractérise l'écriture du sauvage du Moyen Âge au XVI^e siècle, c'est précisément la variété de ses supports : ainsi le sauvage s'épanouit-il dans une écriture touche-à-tout voire expérimentale, jusqu'à trouver une résonance profonde dans tout ce qui a trait à l'image, de l'enluminure au hiéroglyphe en passant par l'iconographie alchimique et les marges des manuscrits. En effet, l'écriture du sauvage reste fondamentalement une écriture de la marge, atypique voire expérimentale : songeons ici à la mise en scène de l'écriture dans le roman de *Merlin* ou plus encore au *Songe de Poliphile*, où le loup joue un rôle significatif dans l'organisation de l'œuvre.

D'écriture en poésie : questions de variances et d'instabilité du Moyen Âge au XVI^e siècle

Dans cette perspective, le sauvage se joue des différents possibles de l'écriture et du livre, manuscrit aux marges sans limites ou imprimé aux gravures infinies. Marginal et paradoxal, protéiforme et polysémique, il transcende les genres, les formes et les discours littéraires, jusqu'à infuser dans l'essence même de l'écriture littéraire. Dans cette dynamique, derrière cette écriture capable d'exprimer le sauvage se profile une esthétique, une écriture qui dit la poésie à partir du sauvage. Voilà donc, en dernière instance, la réponse à la question de savoir ce que le sauvage fait au livre et à l'écriture : non content de fournir un support matériel au manuscrit, il lui a offert une matière littéraire, une inspiration, une influence mouvante comme une infinité de possibles. Ce que le sauvage fait à l'écriture, c'est donc une véritable poésie, générée par une ou des façons d'écrire, à même de générer un produit poétique à partir des visions médiévales du sauvage et des sèmes définitoires attachés au sauvage. Cette griffe du sauvage, nous l'avons vue se distinguer à travers des mots et des images, des paroles et des figures, attachés à un ensemble de traits dont le caractère aussi varié que variable a fait apparaître, au terme d'un travail délicat et presque incertain, une poésie du mouvement et de l'instabilité, une poésie douteuse dont la part d'incertitude en fonde la singularité.

À partir des visions du sauvage au Moyen Âge, période qui a vu émerger et surtout se développer un sentiment du sauvage dans l'espace mental de l'Europe occidentale, se dégage ainsi une poésie nourrie de variabilités faisant écho au caractère insaisissable du sauvage. Au fil des textes, nous avons toutefois décelé des invariants qui ont servi de base à l'appréhension de ce jeu de variances qui s'est développé dans l'écriture du sauvage, du Moyen Âge à la période baroque. Plus précisément, nous avons essayé de comprendre dans

quel type d'esthétique et par le biais de quels outils littéraires le sauvage avait pu s'épanouir jusqu'à offrir à la littérature une véritable poétique.

Pour ce faire, nous avons suivi la piste du loup, ce point de repère inestimable dans la quête des liens unissant le sauvage et l'écriture. Emblème d'une écriture du sauvage, inspireur aussi bien de la parole que des silences, le loup ouvre en effet, dans toute sa marginalité, une troisième voie, une solution de continuité entre l'oralité et l'écriture, les traditions savantes et populaires, chrétiennes et pré-chrétiennes. Ainsi offre-t-il à l'observateur du sauvage un point de vue suffisamment large, un horizon suffisamment ouvert pour voire apparaître des indices signifiants. Pour autant, si le loup fonctionne comme métonymie du sauvage dans l'imaginaire médiéval, il ne règne pas sur les invariants du sauvage dans la littérature de la Renaissance, à une période où il est devenu moins un symbole du sauvage qu'un signe de rémanence du sauvage médiéval.

En effet, le loup s'impose de prime abord comme le reflet privilégié d'une poétique médiévale du sauvage, une poétique surgie de la forêt comme utérus du sauvage et lieu de l'abandon à l'animalité sauvage. Lieu de la *selva oscura* du héros dans la littérature narrative, et plus encore de la métamorphose, la forêt médiévale incarne d'ailleurs, de surcroît, le lieu de l'écriture ; à moins que l'écriture, nourrie de matière sauvage, ne s'y soit projetée comme dans un rêve étrange. Toujours est-il que dans l'imaginaire médiéval, la forêt fonctionne indubitablement comme un espace maïeutique pour les figures lupines : ainsi constitue-t-elle autant un point de repère autant que le point de départ d'une poétique médiévale du sauvage, un point de contact étonnant entre le sauvage l'écriture et le livre, qu'il y soit malmené par la folie de Suibhne ou savamment composé par le travail conjoint de Merlin, de Blaise et de leur auteur. Dans cette perspective, les figures du sauvage accompagnent le geste de l'écriture tel qu'il se trouve mis en scène dans certains genres littéraires au Moyen Âge, en particulier l'hagiographie et, dans une moindre mesure, un roman comme celui de *Merlin*²¹⁴³. Plus encore que le cerf ou les oiseaux, compagnons privilégiés de l'écriture dans la littérature sacrée, le loup se réinvente en scribe dans la littérature de Merlin pour accompagner l'épanouissement d'une poétique du sauvage en tant que poétique de la forêt, lieu sacré du geste scripturaire. Esthétique des solitudes sauvages ou de la solitude, la poétique du sauvage n'en demeure pas moins, grâce aux figures lupines, une poétique de la présence, du Double et de la gémellité, où le jeu des hypostases et des métamorphoses occupe la première place.

²¹⁴³ Lequel emprunte justement au modèle narratif hagiographique.

Mais il s'agit là d'une présence problématique voire inquiétante : dans le travail discursif ou dans la gueule du loup, se mêlent silences et paroles empêchées, bonnes ou mauvaises, comme on a pu le voir dans la littérature renardienne ou plutôt *ysengrine*. De même, le travail de l'ellipse dans les récits de métamorphoses côtoie de foudroyantes visions dans la poésie eddique et scaldique, jusqu'à laisser penser que la littérature médiévale européenne puisse être traversée par un véritable sublime du sauvage. De l'atticisme franciscain au tabou de la métamorphose, de la nudité sauvage au dénuement comme agent poétique, l'écriture du sauvage mime moins la nudité qu'elle n'instaure une intimité, une présence fébrile et presque insaisissable. Cette présence, c'est avant tout celle de « frère loup », ce double sauvage par lequel on fait œuvre poétique en éclairant avec lui, en toute altérité, en toute intimité, les recoins de l'identité humaine, et ce jusqu'à faire résonner sa voix dans un chœur de silences ; c'est ainsi que, dans la *Vita Ronani* ou dans les contes de loups-garous, le sauvage trouve dans l'écriture littéraire une discrète et touchante épiphanie.

En-deçà des silences, cette esthétique de la présence, nourrie de présences instables, s'est d'ailleurs confirmée après le Moyen Âge lorsque la poétique du sauvage, largement tributaire d'un rapport à la solitude, s'est muée en poétique des rencontres et de « l'art de conférer » à la Renaissance. En même temps, la poétique médiévale du sauvage n'aurait pu perdurer sans évoluer dans ce « nouveau monde » que devint l'Europe à la Renaissance. Malgré la part des héritages et des continuités, le sauvage, nouvellement considéré dans toute sa médiévalité, devait respirer un air nouveau pour espérer survivre au XVI^e siècle. Et c'est ce qu'il a fait, permettant ainsi à cette poétique du sauvage de continuer à s'épanouir dans la littérature, au prix de refontes et de renouvellements.

Dans un monde où le sauvage était en train de changer de visage, ainsi qu'on a pu le voir concernant l'univers sylvestre, l'écriture du sauvage ne pouvait qu'évoluer à partir de la fin du XV^e siècle, à une période qui a vu se profiler l'ombre de grands bouleversements dans l'esprit des européens : de la naissance de l'imprimerie à la découverte d'un nouveau sauvage aux Amériques, en passant par les guerres et les épidémies guettées par le spectre du loup, la poétique d'un sauvage sublime, animée par les mots du loup, ne pouvait plus être la même. Celle-ci s'est alors réformée à partir de figures médiévales du sauvage, atténuées comme celle du loup-garou, ou recrées, comme celle de la bête anthropophage ou du mauvais berger, devenu mauvais roi dans l'imaginaire en lutte des Guerres de Religion. Mais cette poétique s'est surtout affranchie de la figure du loup comme absolu sauvage, au profit d'autres animaux, d'autres mots, d'autres langues. Toutefois, dans la littérature alchimique, les hiéroglyphes ou encore les emblèmes religieux, le loup reste un catalyseur intéressant de cette

parenté acquise, quoique toujours à questionner²¹⁴⁴, entre le sauvage et le langage, qu'Agrippa d'Aubigné a su faire rimer ensemble dans ses *Tragiques*.

En effet, s'il est un invariant dans la définition d'une poétique du sauvage, c'est bien cette préséance du langage comme agent principal du sens attachée à une telle esthétique : du XV^e au XVI^e siècle, définir une poétique du sauvage revient avant tout à penser une poétique du voire des langages. Dans les textes médiévaux, le sauvage et le loup servent en effet une poétique de la bonne et de la mauvaise parole, mettant en scène la qualité de la parole humaine. Mais à partir de la Renaissance, c'est en termes de quantité qu'est pensé le langage : dégagé d'un rapport étroit au *bien dire*, cette éthique de la langue dans la littérature, le sauvage se pluralise pour s'ouvrir à la diversité pré-babélique des langues, une question qui a hanté la littérature renaissante²¹⁴⁵. Dans ces conditions, la place dévolue au silence, au dénuement et à l'atticisme dans l'expression du sauvage, laisse place au foisonnement. En se pluralisant, le sauvage s'éparpille dans l'énoncé littéraire jusqu'à signifier cet éparpillement même, par exemple dans les *Essais* de Montaigne où le recours aux figures animales vient signaler une écriture éparse et galopante.

Pour autant, si le sauvage se pluralise à la Renaissance jusqu'à générer une poétique de la *copia verborum*, affranchie d'une certaine rhétorique médiévale de la *brevitas*, la part des héritages médiévaux reste importante dans la définition d'une poétique du sauvage au XVI^e siècle : pour preuve, la prétendue « rhétorique de l'inconnu » déployée par les savants pour dire le sauvage du Nouveau Monde n'en est pas moins une rhétorique de la reconnaissance, reconnaissance par les procédés de l'analogie et par l'hybridation entre le même et l'autre.

Il est toutefois certain qu'après le XV^e siècle, la communauté de nature entre l'homme et le loup n'est plus pensée de la même façon : elle perd alors de sa profondeur et de sa légitimité sous le coup du tabou lié à cette anthropophagie insupportable²¹⁴⁶ qui lui colle à la peau depuis les traumatismes de la Guerre de Cent Ans. Dans ces circonstances, la désillusion liée à la prétendue sainteté de « Frère » loup fait tomber avec elle toute une poétique de la communication des essences, ancrée dans l'imaginaire médiéval avant même l'essor de la littérature franciscaine. Devenu un impossible agent de Dieu, le loup s'impose définitivement comme un émissaire du Diable au cours du XVI^e siècle et plus particulièrement après 1550.

²¹⁴⁴ En raison du caractère partiel des quelques textes étudiés dans cette étude non-exhaustive, un tel constat mériterait cependant d'être nuancé, par exemple en considérant un corpus qui ne demande qu'à être élargi.

²¹⁴⁵ Ainsi qu'on a pu le constater de l'œuvre de Rabelais à celle de Jean de Léry.

²¹⁴⁶ Un thème dont on a vu qu'il obsédait la pensée renaissante et qui s'avère d'autant plus problématique qu'on le retrouve dans certaines pratiques culturelles chez des peuples dont, de fait, l'identité humaine pose question. Lorsque le trait le plus sauvage du loup « contamine » des mœurs humaines, le problème de cette anthropophagie sauvage se déplace jusqu'à s'incarner dans ce cannibalisme. Mais si celui-ci met mal à l'aise, ce n'est pas tant du fait des pratiques autochtones qu'en ce qu'il renvoie un reflet inquiétant de la nature humaine.

Pareille vision du loup ne serait-elle pas finalement plus catégorique et plus sombre qu'en ce Moyen Âge prétendument obscur et obscurantiste ?

Remarquons surtout que le loup se fait ainsi le témoin ou l'écho d'un pessimisme certain dans la littérature et, à travers elle, d'une crise des consciences et de la culture à l'époque des Guerres de religions. Dans cette optique, les mots et les images du sauvage ont partie liée avec une idéologie nouvelle et un imaginaire nouveau, où la dynamique médiévale de la quête identitaire, axée autour d'une dialectique de la perte et des retrouvailles, laisse place à une poétique de la conquête et de la reconquête. Le fantasme de l'Ailleurs, porté par l'imaginaire des solitudes sauvages, est en effet devenu objet de conquête après les Grandes Découvertes, tandis que le climat mortifère des Guerres de Religion a fait émerger une poésie en lutte. Mais n'a-t-il pas aussi exacerbé cet engouement manifeste pour la recherche de la vie éternelle, incarnée dans la symbolique alchimique ?

Outre cette quête de la pierre philosophale, l'enquête menée sur cette littérature alchimique a par ailleurs débouché sur la représentation de violences corporelles autrement plus sensibles pires que celles du garouisme, elliptiques dans l'écriture médiévale. En effet, cet imaginaire violent et pessimiste qui s'est développé après le Moyen Âge laisse poindre l'idée selon laquelle les figurations médiévales du sauvage, pourtant taxées de barbarie, ne suffisent plus à exprimer la sauvagerie qui a sévi dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Poussé à bout, le rapport étroit unissant le loup à la musique depuis le Moyen Âge a ainsi généré des figurations du loup qui ne sont plus que pure musicalité, que pure sonorité : c'est ce que l'on a pu constater dans *Les Tragiques* d'Agrippa D'Aubigné, où jusque dans le mot « Louvre » résonne un sauvage angoissant. En dépit de leur impossibilité nouvelle à dire un sauvage qui les dépasse, les mots ont ainsi continué à former une poétique dans la littérature du XVI^e siècle, peut-être pour pallier ce sauvage indicible ou du moins impossible, parce que proprement humain. C'est l'enseignement tiré des *Tragiques* et la raison pour laquelle cette étude s'est achevée sur cette poésie qui porte en elle le sens d'une poétique du sauvage au XVI^e siècle. À travers et en-deçà des figures lupines, cette poétique a esthétisé avec vigueur ce sauvage en l'homme, dénoncé dans l'écriture mais aussi accepté et sublimé en elle. L'on retiendra à ce titre que l'œuvre de D'Aubigné, une œuvre en guerre et en mouvement, a mis ce sauvage en lumière en le poétisant, pour enfin signifier, dans cette poétique même, les limites de sa force d'évocation.

Ainsi, au-delà du dicible, au-delà du sauvage en tant que manifestation de l'extra-humain, plus qu'un silence reste un signe de vie : l'écriture comme dernière trace d'une humanité vacillante, oscillant dans un *perpetuum mobile* entre la tentation d'un sauvage

intérieur et la nécessité de continuer à dire pour ne pas y succomber. Cette idée du mouvement perpétuel forme d'ailleurs un trait d'union dans le traitement poétique du sauvage du VII^e au XVI^e siècle. Des loups-garous du Moyen Âge aux figures sauvages du premier baroque français, le mouvement, la métamorphose, l'instabilité et avec elle la folie et la contradiction fondent ainsi la base d'une poétique du sauvage, complexe et instable. C'est en effet là une poétique à géométrie variable, toute à ses nuances et à ses propres contradictions ; des contradictions par ailleurs inscrites dans une infinie variété de genres et de tonalités, de la veine renardienne à la poésie réformée, de l'encyclopédisme à la littérature des Veillées, des contes de loups-garous à la littérature testimoniale. De fait, cette poétique se déploie dans des genres hybrides, variés, composites, tels qu'on trouve des exemples dans les *Essais*, la littérature viatique, l'iconographie alchimique et les hiéroglyphes, la satire et différents types de récits brefs.

En effet, la place du sauvage dans la littérature tient aussi bien de la métamorphose que de l'éphémère : dans les contes de loups-garous comme dans le roman de *Merlin* ou dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, le sauvage et plus particulièrement la figure du loup fait sens dans l'intermittence. De fait, le sauvage et ses figures protéennes sont un moyen de la diégèse et non une fin en soi ; un moyen de dire les vérités humaines dans les contes de loups-garous, ou de dire à l'homme ses quatre vérités, comme c'est le cas dans la littérature engagée, de la veine renardienne à la poésie des *Tragiques*. Prises dans le jeu d'une poétique particulière, ces vérités émergent dans des récits régis par l'éphémère, la discontinuité et la métamorphose, tandis que du point de vue discursif, le sauvage se joue de discours problématiques, dérégés, taxés de folie du fait de leur caractère irrecevable. Plus encore, le sauvage fait acte poétique dans le jeu des langages autres, dans le discours échappé d'Ysengrin ou dans celui de Montaigne, voire dans des mots sauvages de par leur altérité même, inintelligibles parce que pré-babéliens.

Rhétorique du récit et des discours multiples, esthétique changeante où le sacré joue avec le secret et la voix caresse des silences, la poétique du sauvage s'impose dans toute sa variabilité et toute sa discontinuité, autant que par un certain nombre d'invariants autour de la question du langage, du mouvement et de l'instabilité. De fait, cette poétique s'incarne en dernière instance dans les jeux infinis de la métaphore comme agent de passage et de change, mais aussi comme moyen de transcendance. D'un sublime du sauvage dans la poésie du Nord à l'élaboration d'un langage codé dans l'imaginaire alchimique, le sauvage a donné lieu, dans la littérature du Moyen Âge au XVI^e siècle, à une poétique du passage comme moyen de la transcendance. En effet, le sauvage en littérature s'impose enfin comme un moyen de

transcender les genres, les images, les frontières de l'être, de rompre la relation médiante instaurée par l'écriture pour se nourrir de purs silences et de pure musicalité, comme autant de respirations nécessaires à l'éclosion du sens. Dans cette perspective, la présence du sauvage dans une poétique pénétrée du désir de réinstaurer une forme d'immédiateté première dans l'écriture, n'engage-t-elle pas des questions sur l'essence même de l'écriture au fil de l'histoire littéraire ?

De nouveaux horizons et de nouvelles empreintes sur le chemin des loups

En effet, des questions portant sur l'écriture ont émergé au travers des moyens de représentation utilisés pour dire le sauvage. De fait, l'étude du sauvage nous a ramené à des enjeux propres à l'écriture en diachronie : de la question de l'oralité et de la voix à celle du langage, en passant l'évolution des genres littéraires et le partage entre culture officielle et subalterne, l'on a terminé cette étude non pas sur des réponses trop stables pour n'être pas réductrices, mais sur des questionnements renouvelés à chaque époque. Est-ce à dire que cette poétique du sauvage, poétique instable motivée par autant d'invariants que d'infinis possibles, serait toujours « à réinventer » ?

En dernière instance, l'idée a germé de savoir si l'histoire littéraire ne méritait pas d'être relue au prisme du sauvage. Loin de prétendre apporter en quelques mots une réponse insuffisante et imprécise, l'on préférera suggérer, en quelques mots, quelques pistes de réflexion dans une optique accueillante mais néanmoins prudente. Tout d'abord, l'on peut se demander, en toute légitimité, pourquoi avoir choisi d'interrompre la chronologie de notre étude avec la parution des *Tragiques* en 1616, mais cela tient avant tout au fait que dès la première moitié du XVII^e siècle, la question d'une influence de l'animalité sauvage sur la littérature a révélé son caractère problématique, pour se déplacer sur un autre champ de recherche, un autre champ de bataille.

Au mois de juin 1637, Descartes publie en effet le célèbre *Discours de la méthode*, dont la Cinquième partie expose la célèbre théorie des « animaux-machines ». Sans nul doute, celle-ci représente un moment charnière dans le rapport à l'animalité et marque ainsi, dans une certaine mesure, un tournant dans l'histoire de la pensée du sauvage. Cette théorie a d'ailleurs donné lieu à un dialogue, ou plutôt une controverse, entre l'idéologie du scientifique

et celle de l'un des plus éminents penseurs du siècle précédent, Montaigne²¹⁴⁷. Quelques années plus tard, dans sa correspondance avec William Cavendish, marquis de Newcastle, Descartes incrimine la *l'Apologie de Raymond Sebond*²¹⁴⁸ et désigne son auteur comme « le fauteur principal de l'attribution aux bêtes de la pensée²¹⁴⁹ ». Ainsi s'engage un débat historique sur la question de l'âme des bêtes et de sa différence fondamentale avec celle que Dieu a donné aux hommes ; mais ce qui nous intéresse au terme de cette longue étude consacrée aux moyens de communication liés à l'expression du sauvage dans la littérature, c'est qu'une fois encore, tout se joue ici au niveau du langage, ainsi que le souligne Martine Pécharman dans un article particulièrement éclairant²¹⁵⁰. Contre l'exemple des animaux parlants, déjà évoqué dans le corps de cette étude²¹⁵¹, Descartes invoque la raison comme moteur du langage humain, tandis que les animaux n'exprimeraient en leur latin que leurs passions²¹⁵², ce qui à la fois précise, enrichit et infléchit la réflexion que nous avons pu mener à ce sujet dans la littérature et la pensée du Moyen Âge au XVI^e siècle. En effet, toute la problématique liée à une écriture du sauvage ne tient-elle pas à cette question du lien fantasmatique unissant le langage humain et celui de l'animal, ce langage impossible capable de dire la communication des essences et de penser le sauvage au-delà du dicible ?

Sans toutefois apporter de réponse définitive à cette question²¹⁵³, la parution du *Discours sur la méthode* a en effet relancé le débat sur la question animale, autour de celle de la nature et de la qualité du langage, qu'il soit humain, non-humain voire extra-humain, c'est-à-dire extérieur à l'homme sans pour autant lui être étranger. Contre la pensée englobante et généreuse de Montaigne, dans laquelle les animaux occupaient une place de choix, jusqu'à infuser dans une écriture pénétrée des mouvements du sauvage, Descartes confirme que la base de tout questionnement au sujet de l'animalité, *a fortiori* de l'animalité sauvage, se joue au niveau du langage. Mais en même temps, Descartes n'a-t-il pas compliqué ce questionnement en l'infléchissant durablement ? Toujours est-il que la pensée cartésienne de

²¹⁴⁷ À ce sujet, cf. le numéro spécial des *Montaigne Studies* intitulé *Montaigne and Descartes*, dir. N. Panichi et M.-F. Spallanzani, vol. 25, n° 1-2, Amherst, Estia Press, 2013, avec à l'intérieur l'article de PECHARMAN M., « Contre le “pensement” et le “parler” des bêtes ou Descartes devenu juge de Montaigne » (art. p. 105-117).

²¹⁴⁸ Sur laquelle nous aurions pu nous attarder davantage au cours de cette étude, mais que nous avons préféré laisser de côté au profit d'essais évoquant plus précisément le rapport à l'écriture et par là-même la possibilité d'une écriture désignée par des figures du sauvage, d'une écriture par et avec le sauvage chez Montaigne.

²¹⁴⁹ PECHARMAN M., « Contre le “pensement” et le “parler” des bêtes ou Descartes devenu juge de Montaigne »...*op. cit.*, p. 107.

²¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 108 et 115-116, en particulier.

²¹⁵¹ Cf. *infra.*, « Troisième Partie », p. 429-431.

²¹⁵² PECHARMAN M., « Contre le “pensement” et le “parler” des bêtes ou Descartes devenu juge de Montaigne »...*op. cit.*, p. 117.

²¹⁵³ En effet, Descartes finit par « botter en touche » en concluant, comme un « aveu d'impuissance » selon les dires de Martine Pécharman, « qu'à défaut d'être absolument certaine, la thèse de l'animal-machine est ‘plus probable’ que la thèse d'une pensée des animaux » (cf. *ibid.*, p. 117).

l'animalité, pensée en dialogue avec l'*Apologie de Raymond Sebond*, a ouvert des perspectives qui mériteraient d'être élargies afin de prolonger cette étude à partir du XVII^e siècle.

En effet, après Descartes, la question de l'animalité et du sauvage ne s'est plus posée dans les mêmes termes qu'au Moyen Âge ou à la Renaissance. Dès lors, elle ne s'est plus posée sans malaise, et c'est sur ce malaise qu'il pourrait être intéressant de revenir afin d'approfondir une approche pour l'heure trop partielle. Après s'être manifestée du point de vue de l'intime et de l'individu dans la littérature médiévale²¹⁵⁴, la nécessité de prendre la mesure du sauvage en l'homme est devenue déterminante dans la pensée des Lumières. Dans la continuité des réflexions amorcées au XVI^e siècle sous le coup des Grandes Découvertes, il s'est alors agi de prendre en considération la sauvagerie, la barbarie des peuples qui se disent civilisés et civilisateurs. De cette évolution de la pensée, en relation avec celle de la Renaissance, il y aurait également beaucoup à dire, si nos objectifs de recherche n'avaient pas choisi comme repère et comme fil conducteur les visions médiévales du sauvage.

Dans cette optique diachronique, l'épilogue de cette étude ne saurait omettre le fait qu'après le XV^e siècle, le loup a perdu de sa qualité de métonymie du sauvage, forçant ou accompagnant ainsi l'émergence de nouvelles figures du sauvage, sans jamais que le concept ne perde de sa puissance d'évocation, toujours fortifiée et démultipliée. Mais il n'en demeure pas moins qu'à la fin du Moyen Âge, le loup en tant que parangon du sauvage médiéval s'est teinté d'une méfiance nouvelle qui lui a fait perdre du terrain dans l'imaginaire, jusqu'à la période Romantique.

Tandis que se terminait ce « long Moyen Âge²¹⁵⁵ », postulé par Jacques le Goff²¹⁵⁶, le XIX^e siècle a effectivement renoué avec la culture médiévale. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il serait intéressant de mesurer l'impact de ce renouveau des visions du sauvage au XIX^e siècle, période qui a réinventé l'imaginaire du Moyen Âge et fait éclater l'écriture du sauvage. En effet, une sensibilité nouvelle est née à cette époque, nourrie de la quête de quelque relation fusionnelle avec un monde sauvage devenu fascinant, parce que d'ores et déjà perdu²¹⁵⁷. Sur les traces du loup de Vigny, il serait donc utile d'interroger l'imaginaire de cette période qui, du point de vue de l'histoire littéraire, a su à la fois recréer le Moyen Âge et

²¹⁵⁴ L'on songe ici, naturellement, à l'itinéraire ontologique proposé par les contes de loups-garous, sous forme d'une quête de l'acceptation de soi et des aspects contradictoires de la condition humaine.

²¹⁵⁵ LE GOFF J., *Un long Moyen âge*, Paris, Hachette littératures, 2009.

²¹⁵⁶ Selon la théorie duquel le Moyen Âge courrait jusqu'en 1800.

²¹⁵⁷ La Révolution française étant elle-même perçue comme un « phénomène assez typiquement médiéval » par Jacques le Goff dans « le Moyen Âge s'achève en 1800 », entrevue avec *L'Histoire* retranscrite dans le recueil *Un long Moyen âge...op. cit.*, p. 57.

réenchanter le sauvage pour faire coïncider, dans l'histoire des civilisations, la fin d'un monde et celle d'un certain rapport au sauvage. En effet, l'émergence de pareille sensibilité ne marque-t-elle pas un tournant essentiel dans l'histoire des visions médiévales du sauvage ?

Entre ces deux pôles que constituent le Romantisme et la Révolution Industrielle, s'est effectivement opérée la « fabrique²¹⁵⁸ » du Moyen Âge, au cours d'une intense période de récréation pendant laquelle les visions médiévales du sauvage se sont imprimées dans la littérature. Mais ce processus général de patrimonialisation²¹⁵⁹ de l'histoire – celle du monde, des hommes et des animaux – a eu pour corrélats des phénomènes contradictoires. En effet, si le Romantisme a participé d'une forme d'idéalisation du sauvage²¹⁶⁰, les débuts de la Révolution industrielle ont condamné le sauvage à un irrépressible recul dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans le même mouvement, s'est peu à peu développé une prise de conscience liée à l'imminence de la perte, en-deçà des réceptions ou des récréations de l'imaginaire médiéval du sauvage. Ainsi le sauvage est-il devenu un patrimoine à sauvegarder, ouvrant la voie à de nouvelles interrogations tout en suscitant de nouvelles visions et un nouveau rapport au sauvage. Le décret signé le 1^{er} mars 1872 par le président américain Ulysses Grant²¹⁶¹ afin de faire de Yellowstone le tout premier Parc National, n'est-il pas le signe d'un changement radical de perspective dans le rapport au sauvage, pas seulement en Amérique mais à l'échelle universelle²¹⁶² ? En effet, lorsque des hommes décident de faire d'un espace sauvage un lieu protégé où les déplacements et les activités humaines seraient réglementés, limités voire interdits afin que les animaux et la nature y soient pleinement protégés, c'est que le sauvage a changé de statut pour ne plus s'imposer à l'homme dans toute son adversité menaçante. Plus encore, c'est le signe que le regard des hommes sur ce sauvage est en train de changer, et que leur sentiment à son égard est passé de la méfiance à une bienveillance nostalgique.

²¹⁵⁸ *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, dir. S. B.-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert, Paris, Champion, 2003.

²¹⁵⁹ Ce processus trouve par exemple sa réalisation dans le folklorisme, qui a émergé au XIX^e siècle dans le sillage de figures auctoriales telles que Paul Sébillot.

²¹⁶⁰ Conférant ainsi tout son sens au concept de « vision du sauvage » qui sert de fil conducteur à cette étude ?

²¹⁶¹ Sous l'impulsion de personnages influents tels que le sénateur William D. Kelley. Cf. l'article intitulé « Discovery and Invention in Yellowstone: 1871-1873 », paru dans *American Studies at The University of Virginia* en février 2013 et accessible en ligne à l'adresse <http://xroads.virginia.edu/~MA96/RAILROAD/ystone.html>.

²¹⁶² Au moment où furent fondées les premières réserves destinées à préserver le sauvage, la population lupine commençait à régresser inéluctablement en Europe, pour ne plus jamais reprendre l'avantage, notamment dans les forêts françaises. Notons par ailleurs que, dans la perspective d'une prise de conscience globale liée à la nécessité nouvellement acquise de « protéger » le sauvage et avec lui, l'animal, les premières associations de protection des animaux (destinées d'abord à lutter contre les mauvais traitements infligés aux animaux domestiques) virent le jour dès 1824 en Angleterre, avant que ne soit fondée en France la Société Protectrice des Animaux, en 1846.

Ainsi, le sauvage n'a jamais cessé de se redéfinir au gré de l'histoire des consciences et de son relais privilégié qu'est l'histoire littéraire, notamment au cours du XIX^e siècle qui a ravivé l'image du loup et du sauvage au miroir du Moyen Âge. Mais dès lors que ce sauvage est devenu un objet patrimonial à préserver, condamné peut-être à ne plus exister que dans des zones délimitées ou à travers le filtre de l'expression artistique comme espace de mémoire, s'est achevé un « long Moyen Âge » dans l'histoire du sauvage ; mais du point de vue des rapports anthropozoologiques, commençait alors un véritable « après Moyen Âge ». Suite à la dissolution²¹⁶³ du modèle sociétal et idéologique hérité du Moyen Âge, au moment où s'est enclenché un vrai travail de « réception » de la culture médiévale, le monde a changé et avec lui, le rapport à la Nature s'en est trouvé définitivement infléchi. Dans cette perspective, a pourtant émergé une forme de rémission du sauvage ; en le faisant passer du cabinet de curiosités à la réserve naturelle, on a tenté d'en préserver le caractère vivant et vivace, dans le but et l'espoir qu'il puisse être préservé ou du moins, réservé. Soumis à la nécessité d'être patrimonialisé, au risque de le voir se fossiliser, le sauvage ne se trouvait-il pas dès lors condamné, noyé dans une modernité elle-même signalée par une rupture irrévocable entre l'homme et la Nature sauvage ?

Loin de prétendre apporter des réponses à une question aussi difficile, l'on soulignera en dernière instance que le sauvage ainsi considéré, au terme de tant de remodelages, n'avait plus grand chose à voir avec les visions suscitées autrefois dans le sillage de l'imaginaire médiéval. Pour autant, cette « sauvegarde » du sauvage n'aurait-elle pu se faire dans le geste de l'écriture ? Des bestiaires aux dictionnaires, des encyclopédies aux catalogues, l'écriture et le livre ont eu, de toute éternité, vocation à conserver et à collecter les savoirs du monde. De fait, les écrivains ont exprimé dès le XIX^e siècle cette urgence d'écrire le sauvage avant qu'il ne disparaisse, de l'écrire afin d'en conserver plus que le souvenir, la teneur et la vie, dans un geste éthique et esthétique. C'est ainsi qu'est née, sous influence américaine, une nouvelle « écriture de la nature » ou *nature writing* au XIX^e siècle, dans le sillage des œuvres fondatrices de Thoreau et de la pensée de Ralph Waldo Emerson²¹⁶⁴, lequel a d'ailleurs conceptualisé de façon passionnante le lien substantiel unissant la nature et le langage.

Par-delà ce lien fondateur, la patrimonialisation du sauvage et du loup a dynamisé les systèmes de représentations qui leur sont liés, lesquels n'ont jamais cessé de progresser dans les mentalités et dans l'imaginaire. Toujours bifocales, contradictoires et variables, les visions du sauvage et du loup demeurent encore irrésolues aujourd'hui, depuis le moment où la *beste*

²¹⁶³ Située par Jacques le Goff situe entre 1750 et 1850.

²¹⁶⁴ EMERSON R. W., *Nature*, trad. P. Oliete Loscos, Paris, Allia, 2004.

noire, dont le statut s'est aujourd'hui renversé²¹⁶⁵, a fait naturellement son retour dans nos montagnes : objet de vénération de la part des « lycophiles²¹⁶⁶ » en mal d'une nature vierge²¹⁶⁷, le loup nous ramène actuellement en arrière, du fait de la réactivation par les « lycophobes²¹⁶⁸ » de tout un imaginaire de la peur, lié au loup depuis le IX^e siècle²¹⁶⁹. Parce qu'il génère aujourd'hui des conflits, le retour du loup nous oblige en effet à repenser notre rapport au monde sauvage, autant qu'il pose la question de savoir si la conscience collective s'est véritablement affranchie d'une pensée analogique et symbolique²¹⁷⁰. Sans jugement de valeur et sans anachronisme, pareil questionnement permettrait du moins d'engager un dialogue qui, s'il est mené de façon à ne pas tomber dans l'anachronisme, pourrait permettre de comprendre les fantasmes actuels à la lumière de l'histoire de la conscience collective.

Depuis le retour du loup, il est en effet aisé d'observer avec lui le retour en force des récits et des visions portant la marque d'un imaginaire du sauvage qui a fait le jeu de l'imaginaire médiéval avant de se transmettre, éclaté, au travers des trajectoires conjointes des traditions savantes et populaires, dans les sphères consubstantielles de l'écrit et de l'oralité. Plus précisément, l'on voit, l'on entend encore résonner, dans le monde de ceux qui n'ont jamais oublié la présence silencieuse du loup, le bruit de traditions restées vivaces en marge de la tradition écrite. Insubmersible et perpétuelle, les traditions orales léguées par le monde rural constituent à ce titre un réservoir de « visions » du monde sauvage. Parfois savamment réécrites, elles semblent s'être réactivées par la nécessité de « repenser » le sauvage, comme l'atteste par exemple la parution de ce très beau livre de souvenirs baptisé *Le Lou, l'ours et le pastou*, et au sein duquel Louis Espinassous a consigné un certain nombre de récits collectés par magnétophone dans les années 1980²¹⁷¹. Des phrases courtes, un ordre des mots chamboulé par l'émotion de l'aventure remémorée, une ponctuation expressive témoignent au fil des pages d'une volonté de restituer les « bruits » de la transmission orale, dans le geste

²¹⁶⁵ Au point de donner lieu à l'édition d'un numéro spécial en 2002 du *Monde Alpin et Rhodanien*, 30, intitulé *Le fait du loup, de la peur à la passion : le renversement d'une image*.

²¹⁶⁶ L'expression nous vient d'Isabelle MAUZ et de sa thèse remaniée sous le titre : *Gens, cornes et crocs*, Montpellier, CIRAD ; Versailles, INRA, 2005.

²¹⁶⁷ Notons d'ailleurs que la virginité est un sème attaché à la définition de l'adjectif « sauvage ».

²¹⁶⁸ Expression également empruntée à Isabelle MAUZ dans *ibid.*, utilisée tout au long de son étude.

²¹⁶⁹ Cf. *infra.*, « Première Partie », p. 44.

²¹⁷⁰ Caractéristique de la pensée médiévale.

²¹⁷¹ Enregistré dans un village de la vallée d'Ossau, l'un de ces contes témoigne d'ailleurs de la pérennité de certains motifs médiévaux liés à l'imaginaire du sauvage et du loup en particulier, tout en révélant que cet imaginaire qui avait participé d'une écriture du sauvage au Moyen Âge s'est finalement conservé dans la tradition orale, jusqu'à cette fin du XX^e siècle, époque où la transmission écrite régnait prétendument sans partage. Cf. *Le Lou, l'ours et le as tou : histoires au coin du feu*, recueillies par L. Espinassous, illus. de P. Larribau, Toulouse, Milan, Tarbes, Parc National des Pyrénées, 1994, p. 16-17.

d'une écriture presque « enloupée » où les lettres silencieuses font pourtant résonner, dans l'évocation des loups, l'écho d'une « voix inaudible²¹⁷² ».

De toute éternité, des liens complexes et protéiformes ont uni l'écriture au monde sauvage dans l'histoire littéraire, des liens tissés à partir de résidus de voix, de questions, de silences entendus. Cette étude a voulu lancer des réflexions qui ne demandent qu'à être nourries, sur un sujet qu'il semble aujourd'hui, plus encore qu'en 1872, nécessaire urgent de traiter. À un moment où la patrimonialisation du sauvage ne suffit plus, à un moment où la conservation par l'écriture ne saurait suffire à sauver le sauvage, elle demeure pourtant ; et demeure avec elle une poétique, devenue éthique du sauvage par la grâce de l'écriture. À chaque moment de l'histoire littéraire sa poétique, à chaque plume son éthique, à chaque loup son empreinte pour transmettre une écriture pleine et vivante, reflétant à la fois les enjeux d'une époque et autant de regards, autant de voix résonnant dans l'histoire littéraire, autant d'héritages et de créations. Si le manuscrit médiéval, dans toute son animalité fondamentale, s'est fait d'une certaine manière le complice du sauvage, cette complicité n'a jamais cessé d'évoluer jusqu'à devenir une voix, une voix engagée pour faire de cette écriture et de sa poétique, un cri de liberté, de justice et de vie.

Ce cri, ce hurlement, Aldo Leopold l'a poussé mieux que nous ne le ferions, lui qui a consacré son *Almanach d'un comté des sables*, publié à titre posthume en 1949, à cette mémoire vive du sauvage²¹⁷³. C'est donc avec ses mots, dans une écriture criante de sincérité, de beauté et de hauteur, une écriture née dans les yeux du sauvage, que s'achèvera cette étude, comme pour laisser retentir un dernier écho avant qu'au gré d'une telle rencontre, ne se décide qui, de l'homme ou du loup, parlera le premier :

²¹⁷² *Ibid.*, p. 17.

²¹⁷³ Aldo LEOPOLD fut le pionnier de l'écocentrisme et le fondateur de l'une des premières réserves naturelles du Sud-ouest des États-Unis. Il est généralement compté parmi les fondateurs du credo de la *land ethic* (« éthique de la terre ») et de la critique environnementale.

Un hurlement surgi des profondeurs résonne entre les parois rocheuses, dévale la montagne et s'évanouit dans le noir. C'est un cri de douleur primitive, plein de défi, et plein de mépris pour toutes les adversités du monde. Chaque être vivant (et bien des morts aussi, peut-être), prête l'oreille à cet appel. Pour le cerf, c'est un rappel du destin de toute chair ; pour le pin, c'est un pronostic de rixes nocturnes et de sang sur la neige ; pour le coyote, c'est une promesse de glanures à venir ; pour le vacher, une menace de découvert à la banque et pour le chasseur, c'est un défi, crocs contre poudre. Pourtant, derrière ces espoirs et ces craintes évidentes et immédiates se cache une signification plus profonde, que la montagne est seule à connaître. Seule la montagne a vécu assez longtemps pour écouter objectivement le hurlement du loup.

[Aldo LEOPOLD, « Penser comme une montagne », p. 168²¹⁷⁴.]



²¹⁷⁴ LEOPOLD A., « Penser comme une montagne » dans *Quelques croquis*, publié à la suite de l'*Almanach d'un comté des sables*, trad. A. Gebson de *A sand county almanach and sketches here and there*, Paris, Flammarion, 2000.

Histoires du livre, visions du sauvage :
des manuscrits du Moyen Âge aux premiers imprimés,
Le loup à l'épreuve de l'écriture



Au cours des dix siècles que compte le Moyen Âge, l'Occident chrétien est définitivement devenu une civilisation de l'écrit, ce dont témoignent par exemple la production de magnifiques manuscrits enluminés tout au long de cette période. Des manuscrits insulaires du début du IX^e siècle aux livres de chasse du XIV^e siècle, en passant par les fascinants Bestiaires du Moyen Âge central, cette florissante culture de l'écrit a ménagé une place de choix à l'animalité, aux animaux sauvages et au loup en particulier.

Consacré comme parangon du sauvage au moment où l'Europe chrétienne consacrait le culte du livre, le loup et à travers lui l'idée du sauvage ont nourri de riches systèmes de représentations au sein des sources écrites. Avec dans son sillage toute une myriade de figures « lupines », le loup fonctionne ainsi comme un catalyseur à la fois de l'idée du sauvage au Moyen Âge et des enjeux liés à l'essor des traditions écrites.

Des *Etymologiae* d'Isidore de Séville aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, cette étude vise à mieux comprendre les relations unissant le loup et le sauvage à l'histoire du livre, de la littérature et de la transmission des savoirs. À partir des représentations du loup et des visions médiévales du sauvage, une écriture du sauvage s'est en effet développée au Moyen Âge, voire une poétique inspirée du sauvage mais dont la pertinence demande à être interrogée au prisme de cette révolution dans l'histoire de l'écriture que fut l'invention de l'imprimerie. À une période qui a en partie renié l'imaginaire médiéval et connu tant de bouleversements culturels, pareille écriture pouvait-elle perdurer dans l'empreinte du loup, emblème d'un sauvage « médiéval » ? À la Renaissance, ne s'est-elle pas affranchie des visions médiévales du sauvage pour rencontrer un « nouveau sauvage » aux Amériques ?

Des livres alchimiques aux récits viatiques, des poèmes eddiques aux recueils de proverbes, de la littérature hagiographique aux contes de loups-garous, le loup nous entraîne ainsi dans une littérature foisonnante qui interroge la nature de l'homme et son identité multiple, prise dans un jeu incessant de mouvements et de métamorphoses, jusqu'à épouser les arabesques de l'esthétique baroque.