

Faculté de philosophie, arts et lettres

Actualisations de l'être féérique dans la chanson de geste

Auteur : Léa Brulé
Promoteur(s) : Mattia Cavagna
Année académique 2020-2021
Intitulé du master et de la finalité : Master [120] en langues et lettres
françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée:
sciences et métiers du livre (édition, librairie, bibliothèque)

Actualisations de l'être féérique dans la chanson de geste

Léa Brulé

Table des matières

SOURCES DES EXTRAITS CITÉS	3
INTRODUCTION	5
LA FÉE DANS LA CHANSON DE GESTE.....	11
LIMINAIRES	11
La fée dans la littérature médiévale	11
Chanson de geste et féerie.....	15
Rapport entre l'humain épique et la féerie.....	17
La femme féérique	17
L'homme féérique.....	19
PERSONNAGE	21
Valeurs et croyances : incursion de la fée dans le paradigme chrétiens contre Sarrasins	21
Le personnage féérique chrétien	22
Le personnage féérique oriental	29
Apparence physique.....	32
Beauté.....	33
Jeunesse.....	37
Ambivalence de la femme sarrasine : la « belle sarrasine »	41
Vêtements.....	47
Pratique de la magie.....	49
NARRATION	52
Environnement de l'être féérique.....	52
Contexte d'apparition.....	52
Lieux de vie.....	60
L'être féérique en action et interaction.....	65
Rôles dans l'action.....	65
Relations sociales	82
CONCLUSION	84
REMERCIEMENTS	87
BIBLIOGRAPHIE	88

*Sauf mention contraire, les extraits cités dans ce travail proviennent des éditions reprises ci-dessous.
La bibliographie complète des œuvres consultées et exploitées se trouve à la page 88 du présent
mémoire.*

- ABBAYE DE MAREDSOUS, *La Sainte Bible*, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Brepols, 1968.
- *Aye d'Avignon*, chanson de geste, éd. F. Guessard et P. Meyer, Paris, Vieweg, 1861 (Anciens Poètes de la France, 6).
- *Brun de la Montagne*, roman d'aventure, éd. P. Meyer, Paris, Didot, 1875 (Société des anciens textes français).
- BURCHARD DE WORMS, *Decretorum libri viginti*, éd. J-P. Migne, *Patrologie latine*, t. CXL, col. 537-1066.
- *Elie de Saint Gille*, éd. G. Raynaud, Paris, Didot, 1879 (Société des Anciens Textes Français).
- *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, Drei Fortsetzungen der Chanson von *Huon de Bordeaux*, éd. M. Schweigel, Marburg, 1889 (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, 83).
- *Fierabras*, chanson de geste du XII^e siècle, éd. M. Le Person, Paris, Honoré Champion, 2003 (Classiques français du Moyen Âge, 142).
- *Galiens li restorés*, éd. E. Stengel, Marburg, Elwert, 1890, (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, 84).
- GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. D. Poiron, Paris, GF, 1974.
- *Huon de Bordeaux*, éd. P. Ruelle, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles / Paris, Presses universitaires de France, 1960 (Travaux de la Faculté de philosophie et lettres, Université libre de Bruxelles, 20).
- *La chançon de Willame*, éd. E. Stearns Tyler, New York, Oxford University Press, 1919 (Oxford French Series by American Scholars).

- *La chanson d'Antioche*, chanson de geste du dernier quart du XII^e siècle, éd. B. Guidot, Paris, Champion, 2011 (Champion Classique. Moyen Âge, 33).
- *La chanson du Chevalier au cygne et de Godefroid de Bouillon. Vol. 1. Le chevalier au cygne. Vol. 2. Godefroid de Bouillon*, éd. C. Hippeau, Paris, Aubry, 1874 / 1877, 2 vol. (Collection des poètes français du Moyen Âge).
- *La chanson de Roland*, éd. J. Bédier, Paris, L'édition d'art, 1922.
- *La prise d'Orange*, chanson de geste de la fin du XII^e siècle, éd. C. Régnier, Paris, Klincksieck, 1967 (Bibliothèque française et romane. Série B: Éditions critiques de textes, 5).
- *Le Roman d'Aubéron*, éd. J. Subrenat, Genève, Droz, 1973 (Textes littéraires français, 202).
- *Les Enfances Guillaume*, chanson de geste du XIII^e siècle, éd. J-L. Perrier, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1933.
- *Les Enfances Renier*, chanson de geste du XIII^e siècle, éd. D. Dalens-Marekovic, Paris, Honoré Champion, 2009 (Classiques français du Moyen Âge, 160).
- *Mainet*, fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle, éd. G. Paris, *Romania*, 4, 1875.
- *Maugis d'Aigremont*, chanson de geste, éd. P. Vernay, Munich, Éditions Francke Berne, 1980 (Romanica Helvetica, 93).
- *Tristan de Nanteuil*, chanson de geste, éd. K. V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971.

En publiant *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées* en 1984¹, Laurence Harf-Lancner pose les fondements de l'étude de la figure littéraire de la fée au Moyen Âge. Aujourd'hui encore, l'ouvrage demeure une référence pour tous les scientifiques ou amateurs intéressés par le sujet. Relativement dense, il offre un panorama étoffé des représentations de la fée dans la littérature médiévale, et particulièrement de ses continuités avec les figures surnaturelles que l'Antiquité associait au destin des hommes. Étayé, mais non exhaustif, le travail de Laurence Harf-Lancner ouvre autant de portes qu'il plaira au lecteur de pousser pour en apprendre davantage. Aussi, en tant qu'il apparaît comme un véritable guide des études sur la fée littéraire au Moyen Âge, *Les fées au Moyen Âge* constitue un point de départ et une référence incontournable pour notre mémoire².

Avant l'étude d'Harf-Lancner étaient déjà parus certains articles et ouvrages qui traitaient de manière plus ou moins développée le sujet de la fée dans la littérature médiévale. Néanmoins, ce qui rend remarquable l'entreprise de la professeure de la Sorbonne est qu'elle concentre une somme conséquente de savoirs focalisés sur le personnage de la fée, en faisant pour la première fois l'épicentre des réflexions³. Aussi, elle brasse de nombreux aspects de la figure, et ce selon des approches diverses. Ne délaissant ni la forme ni le fond, son ouvrage traite à la fois le contenu narratif tel que l'imposeraient les grilles d'analyse de Reuter, Propp ou Todorov (qu'Harf-Lancner cite d'ailleurs en référence), mais aussi le matériau linguistique employé par les auteurs pour décrire la figure de la fée et ses actions. Il dresse ainsi une fresque en plusieurs dimensions de la fée dans la littérature médiévale. Pour autant, si la chercheuse s'intéresse à des sujets variés, le travail ne perd pas en pertinence : l'ouvrage s'engage, certes, dans de multiples voies, mais toutes restent proches de la problématique initiale. Le titre de

¹ HARF-LANCNER L., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 8).

² En raison de la récurrence des références qui seront faites à l'ouvrage de Laurence Harf-Lancner susmentionné, les notices bibliographiques le concernant seront désormais abrégées comme suit : *Les fées au Moyen Âge*, 1984, n° page.

³ Alfred Maury avait par le passé dressé une synthèse conséquente des croyances surnaturelles médiévales mais sans placer le focus sur le traitement de la figure dans la littérature médiévale. En outre, les considérations du chercheur ont été formulées il y a plus d'un siècle et mériteraient donc d'être réexaminées à la lumière des nouvelles théories sur le sujet. Cf. MAURY A., *Croyances et légendes du Moyen Âge*, nouvelle édition des *Fées du Moyen Âge et des Légendes Pieuses*, Paris, Honoré Champion, 1896. Voir également : LE GOFF J., *L'Imaginaire médiéval. Essais*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1991 (Bibliothèque des Histoires).

l'ouvrage annonce d'ailleurs exactement ce dont il sera question⁴. En effet, les deux parties centrales du livre sont respectivement consacrées à Mélusine et Morgane⁵. Laurence Harf-Lancner a choisi ces deux personnages comme représentants de deux canevas narratifs très répandus dans la littérature médiévale qu'elle nomme « schéma mélusinien » et « schéma morganien »⁶.

La majeure partie de l'ouvrage analyse le traitement littéraire de ces deux fées dans les récits qui les mettent en scène, mais envisage également les autres textes qui présentent un schéma narratif similaire. Se rangent ainsi dans la catégorie « mélusinienne » les histoires dans lesquelles une fée s'éprend d'un être humain et s'unit avec lui dans le monde mortel. Contre la promesse d'un bonheur et d'une fortune éternels, elle fait jurer à son époux le respect d'un interdit dont la transgression aurait de graves conséquences (la fin de la félicité du couple et, le plus souvent, le retour de la fée dans son univers). Le schéma « morganien » présente quelques différences par rapport au précédent. Ce n'est alors plus la fée mais bien son aimé qui traverse les frontières. À l'image du personnage éponyme, ce dernier type de récit est généralement lié au visage négatif de la fée. Elle y est l'amante délaissée et vengeresse, celle qui retient son amant dans son monde et qui est même parfois la cause de sa perte. Quant à la première et à la dernière partie de l'ouvrage, elles sont respectivement consacrées à l'explication de l'émergence du personnage de la fée dans la littérature médiévale à partir de ses origines antiques et folkloriques, ainsi qu'à la mutation de la figure de la fée qui se trouve tantôt rationalisée tantôt diabolisée.

Le fait que Mélusine et Morgane aient été choisies comme représentantes des deux schémas structurels des récits de fées n'est guère étonnant au vu de l'importante production scientifique relative à ces personnages. Les *Mélusine* de Jean d'Arras et de Coudrette ont fait couler beaucoup d'encre⁷, de même que la terrible fée Morgue de l'univers de Brocéliande même si ce succès est également dû au considérable intérêt que suscite la saga arthurienne

⁴ HARF-LANCNER L., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 8).

⁵ L'ouvrage totalise quatre parties, introduction et conclusion non comprises.

⁶ D'autres chercheurs Harf-Lancner regroupaient déjà les récits sous l'étiquette « mélusinienne ». Ex : LECOUTEUX C., « La structure des légendes mélusiniennes », *Annales E.S.C.*, t.33, n°2, 1978, pp. 294-306.

⁷ Cf. par exemple : MÜHLETHALER J-C., « Translittérations féériques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 167-190. ; WHITE-LE GOFF M., *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008 (Les grandes figures du Moyen Âge, 1). ; WHITE-LE GOFF M., « Et si Mélusine et Geoffroy la Grande Dent étaient des géants ? », *Cahiers de recherches médiévales*, n°13, 2006, pp. 305-313.

auprès de la communauté littéraire⁸. Du fait de leur importante présence dans la littérature médiévale⁹ et de l'intérêt que leur portent les chercheurs, Mélusine et Morgane sont ainsi devenues deux illustrations emblématiques de la fée de la littérature médiévale.

Si les auteurs de romans, de bestiaires et de lais se sont considérablement nourris de la matière ayant trait à la merveille, la chanson de geste n'a pas fait exception. L'inspiration merveilleuse s'y est néanmoins implantée plus lentement. Comme nous l'évoquerons dans la suite de notre travail, le genre connut quelques mutations au cours des quatre siècles durant lesquels il fut exploité (soit du XI^e siècle au XIV^e siècle). Les éléments merveilleux issus du folklore païen ne furent ainsi intégrés à la matière épique qu'au cours de l'évolution du genre, en atteste la moindre quantité de recherches dédiées à cet aspect. Elle est d'autant plus restreinte si l'on resserre encore la thématique sur la seule figure de la fée épique, fort peu étudiée dans le genre comparativement à la masse scientifique consacrée au personnage dans le lai ou le roman médiéval¹⁰. La nature même de la chanson de geste dans sa première génération explique au moins partiellement cette différence. François Suard en offre une belle définition:

La matière [de la chanson de geste] est située du côté de l'action guerrière, du moins lorsqu'elle concerne les héros : il est difficile d'envisager ces exploits héroïques autrement que comme le résultat du courage et de la force mis au service des objectifs de la communauté, de même que l'histoire du roi Charles apparaît nécessairement comme la mobilisation de sa puissance pour la vérité qu'Étienne avait défendue par l'offrande de sa vie¹¹.

Les textes les plus anciens avaient l'ambition de promouvoir un idéal de loyauté du vassal à son seigneur, une exemplarité et un courage sans nul pareil qui transparaîtraient des hauts faits du héros ; l'objectif étant de glorifier les événements historiques qui forgent l'identité de la communauté¹². Il est également nécessaire de rappeler que le genre attache une importance considérable à la foi chrétienne qui se doit d'être vécue par le héros avec une ferveur semblable si non supérieure à celle qu'il place dans son service au suzerain. Les éléments merveilleux

⁸ Lire par exemple DELCOURT T., *La littérature arthurienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 (Que sais-je ?, 3578). FERLAMPIN-ACHER C. (éd.), *Arthur après Arthur, la matière arthurienne en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017 (Interférences). ; AURELL M., *La légende du roi Arthur*, Paris, Perrin, 2018 (Tempus). ; BOGDVANOW F., « Morgain's role in the XIIIth century romance », *Medium Aevum*, vol. 38, n°2, 1969, pp. 123-133.

⁹ Ces deux personnages sont fort présents dans le folklore et dans la littérature médiévale, soit de manière active (participant pleinement à l'action du récit) ou passive (nommé par un personnage ou par le trouvère).

¹⁰ Sur la merveille dans le lai et dans le roman médiéval, Cf. SIENAERT E., *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978. ; CARASO-BULOW L., *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' romances*, Genève, Droz, 1976.

¹¹ SUARD F., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011 (Moyen Âge. Outils de Synthèse, 4).

¹² *Ibid.*, pp. 24-26. Lire également BOUTET D., *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, pp. 101-130.

présents dans les premières chansons de geste sont donc soumis à certaines limites. Le merveilleux dit « chrétien » (comprenant les miracles et visions divines par exemple) sera pleinement exploité par les auteurs, mais les autres formes de surnaturel seront dans un premier temps moins répandues. En tel contexte, l'on comprend pourquoi la fée ne connut pas pareil succès dans les premières chansons de geste que dans le roman ou le lai qui servaient des valeurs plus courtoises, valorisaient l'être féminin et laissaient libre cours au registre merveilleux. Néanmoins, les siècles passant, l'idéal guerrier héroïque s'assouplit progressivement pour se rapprocher du modèle du chevalier courtois, accordant de fait davantage de place à la femme (que l'on rencontre d'ailleurs en nombre plus élevé dans les chansons tardives¹³), de même que le genre fut de plus en plus ouvert au merveilleux païen. Ces nouvelles conjonctures favorisèrent l'intégration dans la narration épique du personnage de la fée qui fut ainsi de plus en plus exploité par les trouvères.

Nous avons constaté que les recherches concernant l'être féérique dans la chanson de geste étaient encore relativement lacunaires. Certes, le travail de Harf-Lancner a mis ce personnage sous les projecteurs - on note d'ailleurs davantage d'articles ces dernières décennies - mais peu d'études se consacrent uniquement au personnage de la fée. En 1926, Adolphe Jacques Dickman publiait une importante synthèse du « rôle du surnaturel dans les chansons de geste¹⁴ », comme l'indique le titre de l'ouvrage. Relativement dense, son travail reprend la plupart sinon tous les éléments surnaturels (chrétiens ou non) présents dans la chanson de geste. Il constitue en cela une ressource de choix pour notre étude, bien que le personnage de la fée n'en soit pas le sujet central. Cependant, un siècle de recherche nous sépare de la publication de Dickman. Elle mériterait donc d'être reconsidérée à la lumière des connaissances dont nous disposons aujourd'hui. Plus récemment, Francis Gingras proposa une large étude dans laquelle il développe notamment le potentiel érotique lié à la figure de la fée dans la littérature médiévale¹⁵. Du reste, aussi stimulant soit-il, l'ouvrage traite une vaste matière dont le personnage qui nous occupe ne constitue qu'une mince partie. À l'inverse, Emma Bahílló Sphonix-Rust consacrait dernièrement un article sur la femme surnaturelle mais en plaçait le

¹³ LUSHCHENKO M., *Tradition et renouvellement dans la chanson de geste tardive : Doon de Mayence et Gaufrey*, Vancouver, The University of British Columbia, 2006, p. 93.

¹⁴ DICKMAN A. J., *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Genève, Slatkine, 1974.

¹⁵ GINGRAS F., *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 63).

focus sur un type bien spécifique de femmes surnaturelles : celui de la princesse sarrasine¹⁶. L'on compte également un certain nombre d'articles portant sur quelques figures surnaturelles phares comme Orable (Cycle de Guillaume d'Orange), Morgain, Aubéron (Cycle de Huon de Bordeaux), ou le Chevalier au cygne (Cycles de la croisade), mais ceux-ci ne sortent pas des cadres de l'étude de cas. Trop vieilles, trop généralistes ou trop spécifiques, les ressources scientifiques dont nous disposons pour étudier le personnage de la fée (et de l'homme fée) épique ne traitent pas le sujet dans toute sa complexité.

Selon François Suard, si l'univers merveilleux est présent dès les premiers textes du genre, ce n'est qu'au XIV^e siècle, dernier siècle de vie de la chanson de geste¹⁷, que les auteurs exploitent davantage la matière ayant trait à la merveille¹⁸. C'est d'ailleurs principalement cette tradition épique tardive qui constitue notre corpus d'étude. Or, les chansons tardives ont longtemps souffert du manque de considération des spécialistes qui y voyaient une forme abâtardie du genre. Ils reprochaient aux auteurs épiques de s'être trop soumis à l'influence du roman courtois en troquant le lyrisme épique contre la narrativité romanesque¹⁹. Heureusement, de tels préjugés sont aujourd'hui en voie de déconstruction. Depuis les dernières décennies, ces textes sont observés avec un regard plus nuancé, ce qui ouvre la porte à de nouvelles voies de réflexions dont se saisit le présent travail.

La dynamique des « gender studies » (en français : « études de genre ») n'est pas étrangère à ce renouvellement des perspectives. Aujourd'hui fleurissent de plus en plus d'études qui visent à réhabiliter la femme sur la scène littéraire²⁰, que ce soit en tant qu'auteure (pensons par exemple à la productivité de Christine de Pizan) ou que personnage. Des chercheurs ont ainsi prouvé la complexité de la figure féminine dans le genre épique, malgré son apparente moindre place dans les chansons de geste de première génération²¹.

¹⁶ BAHÍLLO SPHONIX-RUST E., « Identité(s) féminine(s) dans la chanson de geste : la princesse sarrasine », *Anales de Filología Francesa*, n°25, 2017, pp. 23-40. Nous développerons par la suite en quoi la princesse sarrasine est un type de femme surnaturelle.

¹⁷ Suard explique que certains textes épiques sont datés du début du XV^e siècle mais ceux-ci ne suffisent pas à considérer là la réelle fin de la chanson de geste : SUARD F. *op. cit.*, p. 271.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. BOUTET D., *op. cit.*, p. 195.

²⁰ Lire par exemple : BROWN C.J., LEGARE A-M. (éd.), *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016 (Texte, Codex & Contexte, 19). ; DUVAL S., « La littéracie des femmes à la fin du Moyen Âge. Questions sur l'histoire de la culture, de la lecture et de l'écriture à travers des travaux récents. », dans *Médiévales*, n°75, 2018/2, pp. 227-248.

²¹ Lire par exemple : KAY S., *The Chansons de Geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995. ou BENNETT P. (éd.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth*

Pour autant, le personnage de la fée épique commence seulement à connaître un engouement similaire de la part de la recherche, relatif désintérêt que l'on peut lier au fait que la critique a longtemps condamné la progressive affirmation du merveilleux dans la chanson de geste. Léon Gautier considérait d'ailleurs ces apports – en ce inclus le personnage de la fée - de « désastreux envahissements de la fantaisie »²². Par ailleurs, quand les scientifiques décident de s'y intéresser, il n'est pas rare de lire au sujet de l'une ou l'autre figure féminine féérique que celle-ci est « un peu » ou « plus ou moins » magicienne²³. Ce genre de formulations approximatives et expéditives donne l'impression que le sujet n'est pas pertinent, qu'il ne mérite pas d'être traité pour lui-même. Or, si nous admettons qu'en certains cas les auteurs n'utilisent le répertoire merveilleux qu'en guise d'arrière-plan ou pour des personnages secondaires, d'autres textes accordent une place considérable aux êtres féériques. Nous ne citerons ici qu'un seul exemple, mais non des moindres : celui d'Aubéron, le roi de Féerie dans *Huon de Bordeaux* qui rythme les aventures du héros bordelais et garantit leur succès par ses diverses interventions et cadeaux.

L'enjeu de cette étude sera donc d'envisager les spécificités de la fée dans un genre qui, de prime abord, n'y recourt pas autant que d'autres types de littérature et qui n'est pas prédisposé à mettre en scène la femme et le merveilleux. Pour cela, il conviendra d'observer les aspects physiques et les modalités d'interventions des êtres féériques dans une sélection d'extraits. Notre analyse s'organisera en deux parties. Nous commencerons par étudier les traits constitutifs du personnage de la fée regroupés en trois axes : ses valeurs et croyances, son apparence physique ainsi que sa pratique de la magie. Nous nous intéresserons ensuite aux modalités d'intégration de la fée en milieu épique. Il sera question d'observer dans quel environnement l'être féérique évolue et quelles relations il entretient avec les autres personnages de la chanson de geste. Ces diverses analyses nous permettront de percevoir en quoi la chanson de geste s'approprie ce personnage féérique de sorte qu'il serve les intérêts du genre. L'étude de notre sujet requiert toutefois que certaines bases soient bien entendues. Afin de préparer le lecteur à la poursuite de l'analyse, un premier chapitre intitulé « Liminaires »

International Conference of the Société Rencesvals Edinburgh 4th to 11th August 1991, Edinburgh, University of Edinburgh, 1993.

²² GAUTIER L., « L'épopée nationale », dans PETIT DE JULLEVILLE (éd.), *Histoire de la langue et de la littérature française*, I, 79. cité par VERELST P., « L'art de Tolède ou le huitième des arts libéraux... », dans VAN DIJK H. et NOOMEN W. (éd.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, p.5.

²³ KNUDSON C.A., « Le thème de la princesse sarasine dans 'La Prise d'Orange' », *Romance Philology*, vol. 22, n°4, 1969, p. 454. et DICKMAN A-J., *op. cit.*, p. 96.

reviendra donc brièvement sur la genèse du personnage de la fée de la littérature médiévale et sur ses rapports avec la chanson de geste.

La fée dans la chanson de geste

Liminaires

La fée dans la littérature médiévale

Si l'on a parlé jusqu'à présent de « la » fée médiévale, il est important de rappeler que celle-ci peut adopter des visages divers dont les plus répandus sont ceux de la fée marraine et de la fée amante²⁴. Ces aspects sont modulables à souhait, comme nous le verrons dans la suite de notre mémoire. Pour autant, la fée telle qu'elle apparaît dans la littérature du Moyen Âge n'est pas le produit de l'imaginaire médiéval. Si les deux facettes ont fusionné au fil des siècles pour ne former qu'une seule figure polyvalente, elles étaient autrefois tout à fait autonomes, et ce du fait de leurs origines distinctes : la première (fée marraine) est issue de la culture savante, tandis que la seconde (fée amante) a émergé de la culture populaire occidentale. Avant d'analyser le traitement de ce personnage dans le genre épique, il convient de contextualiser brièvement l'entrée de la fée dans la littérature médiévale. Sur base de la théorie d'Harf-Lancner, nous reprendrons donc ci-dessous quelques étapes clés de la genèse du personnage.

Comme l'écrit la chercheuse, la fée marraine serait l'actualisation d'une entité de la mythologie antique primitive, à savoir les Parques²⁵. Appelées également *Fata* (ou *Tria Fata* du fait de leur nombre), les Destinées ont donné à la fée médiévale son nom (« fée » étant l'évolution linguistique de *fata*, neutre pluriel de *fatum*) ainsi que son pouvoir divinatoire, trait attribué au personnage de façon récurrente. En outre, Harf-Lancner explique que les trois fileuses étaient autrefois associées aux divinités Mères du panthéon gaulois, elles aussi généralement présentées à trois et chargées de protéger et d'aider les mères en couche. Par superposition de ces deux triades divines, les Parques seraient ainsi devenues cette entité responsable à la fois de la destinée des hommes et de leur bonne venue au monde. Remarquons par ailleurs que, listant une série de divinités collectives attachées à la fertilité et à la protection du foyer, Paul-Marie Duval fait un amalgame intéressant.

²⁴ Cf. *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 27-57.

²⁵ *Ibid.*, pp. 17-25.

Il dit :

D'autres déesses collectives, *Proxumae* «les Très Proches», *Fatae* «les Fées», ou *Suleviae*, étaient dites aussi *Iunones*, qui est l'équivalent féminin des *Genii* : génies familiaux, «anges gardiens du paganisme» a dit d'elles J. Toutain.²⁶

Traduisant directement *Fatae* par « fées » et non par « Parques » ou « Destinées », il occulte la figure antique dont les fées ne sont pourtant que les héritières. La filiation des Parques aux fées semble donc établie au point que Duval superpose les figures sans induire l'idée d'une généalogie entre les fées et les *Fata* antiques. Ce raccourci nous semble révélateur de la proximité entre les deux figures.

L'origine de la dimension érotique de la fée médiévale est plus complexe à déterminer. Harf-Lancner prend ses distances par rapport aux rapprochements établis par d'autres chercheurs (comme Henry Charles Coote et Alfred Maury²⁷) entre les nymphes du panthéon grec et les fées érotiques de la littérature médiévale. Elle rappelle ainsi que, s'il est vrai que les nymphes étaient en certains cas appelées *Fatuae* (qu'on peut rapprocher étymologiquement de « fée »), la littérature latine utilisait davantage le terme *nymphae* lorsqu'il s'agissait d'évoquer les relations entre ces êtres et un mortel. *Fatuae* était employé quand l'on faisait référence aux compétences divinatoires de ces divinités²⁸. On ne peut de fait voir dans cette entité l'origine du potentiel érotique de la fée. En outre, dans les textes, on ne trouve pas de rapprochements entre les *Fata* et les *Fatuae* tel qu'on pût considérer la fée comme le produit de la superposition de ces entités. Toutes les deux sont toujours traitées séparément, sans confusion. Par ailleurs, si le folklore populaire est gorgé de récits mythiques dans lesquels des nymphes s'éprennent de mortels, la littérature savante des premiers siècles du Moyen Âge ne garde trace que d'idylles impliquant une divinité masculine (comme les faunes) à une mortelle²⁹. En cela, il semble difficile de trouver un lien entre les nymphes de la religion latine et les fées.

Il faut attendre le premier millénaire et le *Decretum* de l'évêque Burchard de Worms pour observer une première mention dans la littérature savante de ces femmes surnaturelles au potentiel érotique. L'évêque inventorie dans ce texte les mauvaises croyances

²⁶ DUVAL P.-M., *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*, Rome, École Française de Rome, 1989, 2 vol. (Publications de l'École française de Rome, 116), pp. 261-262.

²⁷ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p.18.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p.19.

qui continuent de fleurir à son époque³⁰. Refont ainsi surface les entités occultées par la littérature chrétienne des premiers siècles médiévaux.

Tu as cru ce que certains ont coutume de croire, à savoir que ces femmes que le peuple appelle les Parques existent ou possèdent les pouvoirs qu'on leur attribue : c'est-à-dire qu'à la naissance d'un homme, elles font de lui ce qu'elles veulent, si bien que cet homme peut, à son gré, se transformer en loup (c'est ce que la sottise populaire appelle loup-garou) ou revêtir toute autre forme ? Si tu as cru qu'il arrivait ou qu'il pouvait se produire que l'image divine pût prendre une autre forme ou une autre apparence sous l'effet d'une intervention autre que celle de Dieu, tu dois rester dix jours en pénitence au pain et à l'eau.

Tu as cru ce que certains ont coutume de croire, à savoir qu'il existe des créatures féminines agrestes qu'on appelle femmes de la forêt et dont on prétend qu'elles sont des créatures de chair, qu'elles se montrent quand elles le veulent à leurs amants et prennent (dit-on) leur plaisir avec eux et, toujours quand elles le veulent se cachent et s'évanouissent ? Si tu as cru cela, dix jours de pénitence au pain et à l'eau³¹.

Dans cet extrait, les deux facettes de la fée médiévale se voient réunies pour la première fois. On y découvre non seulement une version actualisée des Parques, que le folklore a d'ailleurs gratifiées de nouveaux dons, mais également un premier avatar de la fée amante dans la littérature savante qui ne faisait jusqu'alors mention que de relations entre une divinité mâle et une mortelle. Or, dans cet extrait du *Decretum*, il est enfin bien question d'une union entre une « créature féminine agreste » (s'apparentant aux entités sylvestres de l'imaginaire mythique) et un humain, même s'il faudra attendre le XII^e siècle pour que ce type d'union s'implante dans la littérature médiévale³².

Dans cet inventaire, Burchard de Worms réunit les deux facettes de la fée de la littérature médiévale sans encore lui en donner le nom : la fée marraine aux pouvoirs merveilleux et divinatoires hérités des trois Parques, et la fée amante, créature des bois charmeuse et insaisissable. C'est précisément la fusion progressive de ces entités féminines distinctes qui constituera les bases de l'imaginaire de la fée médiévale implanté dans la littérature occidentale dès le XII^e siècle. Si la fée marraine a porté le nom de « fée » dès ses premières apparitions dans la littérature médiévale du fait de sa descendance directe avec les *Fata* antiques, cette dénomination ne fut accordée à la fée amante qu'au XIII^e siècle. Bien que ce deuxième type de femmes surnaturelles se soit développé parallèlement au modèle de la fée marraine, les auteurs

³⁰ BURCHARD DE WORMS, *Decretorum libri viginti*, éd. J-P. Migne, *Patrologie latine*, t. CXL, col. 831-854 et 950-1014. Le résumé du dixième livre est d'ailleurs relativement éloquent sur la manière dont étaient présentées ces croyances : « Libro hoc de incantatoribus, de auguribus, divinis, sortilegis et variis illusionibus diaboli, de maledicis, contentiosis, conspiratoribus, deque singulorum poenitentia tractetur ». (*Ibid.*, col. 831).

³¹ *Ibid.*, col. 971, trad. du latin par Laurence Harf-Lancner dans *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 23-24.

³² Harf-Lancner explique bien que ce passage du *Decretum* est une étoile filante dans le paysage littéraire, une exception qu'on ne peut considérer comme l'occurrence initiatrice de ces modèles de récit. Cf. *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 25.

ne lui accordèrent que timidement ce nom. Aussi, le terme « fée » pouvait être utilisé pour qualifier la beauté d'une femme tellement éblouissante qu'on l'eût crue venue d'un autre monde, mais il n'était pourtant pas employé pour désigner les belles amantes dont la nature surnaturelle était reconnue dans le récit. Peu à peu, les auteurs médiévaux commencèrent à utiliser l'appellation « fée » pour qualifier les femmes surnaturelles évoluant dans les bois ou près des sources et apparaissant dans des situations que les contes populaires associent à des événements merveilleux. Nous pensons par exemple aux forêts, fontaines ou points d'eau desquels s'approche un chevalier isolé de sa garde s'y voyant confronté à l'Autre monde. L'appellation fée fut ainsi progressivement attribué à un nouveau type de femmes féériques. Dans notre corpus essentiellement tardif, les fées amantes sont bien désignées par le qualificatif correspondant. Cette seconde figure se complexifie dès le XIII^e siècle. L'une des caractéristiques de ces fées était de s'épanouir à proximité des hommes. L'on considérait qu'elles vivaient dans un monde surnaturel proche de celui des mortels, ce qui permettait à l'une ou l'autre de s'éprendre des hommes qui croisaient leur route. C'est là le début de la tradition littéraire des fées amantes. Du reste, si fées marraines et fées amantes ont d'abord évolué de façon distincte même si elles portaient le même nom, les deux types ont rapidement fusionné. Dès le XIII^e siècle, les capacités divinatoires ne furent plus l'apanage des héritières des Parques, de même qu'elles purent à leur tour nourrir des sentiments pour leur protégé en plus de les gratifier de la meilleure fortune.

La femme surnaturelle fait l'objet d'une fascination interculturelle. On en retrouve des incarnations similaires dans d'autres cultures à travers le monde, de l'Antiquité égyptienne à la tradition arabe. Le folklore nippon compte par exemple certains récits de fées ressemblant fortement à notre Mélusine occidentale³³. Notre imaginaire médiéval s'est gorgé de représentations féériques multiples, marraine, nourrice, enchanteresse, immortelle, dangereuse amante ou maudite épouse, encouragé par la matière bretonne qui exploite le personnage dans toutes ses facettes et dans quantité de combinaisons. Par ailleurs, chaque genre littéraire s'approprie la fée pour l'adapter à ses codes, à ses attentes ou à celles de son public, ce qui ajoute encore à la complexité de la figure. Pour autant, malgré ses visages multiples, elle

³³ Cf. SPIESER C., « Meskhenet et les sept Hathors en Égypte ancienne », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 63-92. ; SHINODA C., « Autour des Mélusine japonaises », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), pp. 93-98. ; CAIOZZO A., « Filles de l'eau, du feu et des astres. Femmes mythiques et médiatrices de l'Orient médiéval », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), pp. 27-46.

demeure identifiable grâce à certains traits que les auteurs lui confèrent de façon presque permanente et qui permettent de ramener le personnage à l'intérieur des schémas narratifs. Nous chercherons donc dans ce travail quelles sont les constantes que l'on peut observer dans le genre épique.

Chanson de geste et féerie

La chanson de geste connut certaines évolutions entre son émergence dans la tradition orale (que l'histoire littéraire situe entre les XI^e et XII^e siècles³⁴) et le XIV^e siècle (où l'on recense les derniers témoignages³⁵). Les trouvères accordèrent une place grandissante au merveilleux païen et à la femme. Comme expliqué en introduction, la littérature scientifique a longtemps mal considéré ces mutations, car ils ne les percevaient que comme le résultat de l'influence du genre romanesque sur les auteurs des chansons de geste. Une telle explication occulte tout d'abord la perméabilité des catégories génériques de la littérature médiévale : certains chercheurs ont démontré que les genres littéraires médiévaux piochaient les uns dans les autres sans induire de hiérarchisation entre celui à qui l'on emprunte et celui qui emprunte (ces rôles étant parfaitement interchangeables). En outre, sur les traces de Madelénat³⁶, Dominique Boutet explique que la chanson de geste est caractérisée par sa dimension holistique. Dès les premiers témoignages du genre, l'on constate ainsi que les textes épiques piochaient dans d'autres genres littéraires. S'ils s'inspiraient de leurs contemporains - en ce compris de l'esthétique romanesque, cette inspiration était consciente et volontaire. Plus encore, Boutet y voit un moyen pour les auteurs de chansons de geste d'affirmer l'« impérialisme » du genre :

[...] car c'est récuser le concept même d'influence, qui suppose une certaine passivité (la chanson s'ouvrirait à l'écriture romanesque en raison du succès de cette dernière auprès du public aristocratique, pour conserver ce public), pour le remplacer par une sorte d'impérialisme, par un mouvement dynamique qui témoigne non seulement d'une réelle vitalité, mais encore d'une volonté de maîtriser tout le champ du possible en matière littéraire³⁷.

³⁴ Le manque de datation précise de nombreux témoins textuels empêche de borner de manière précise l'émergence des chansons de geste et rend également difficile le consensus des chercheurs à cet sujet. Voir : DELBOUILLE M., « D'où venait la chanson de geste ? ». À propos du livre d'Italo Siciliano, *Les chansons de geste et l'épopée* », *Cahiers de civilisation médiévale*, t.15, n°59, 1972, pp. 205-221.

³⁵ François Suard renseigne l'existence de quelques textes épiques au XV^e siècle mais qui relèvent davantage de l'exception que des réels derniers témoignages du genre. Cf. SUARD F., *op. cit.*, p. 271.

³⁶ MADELENAT D., *L'épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 (Littératures modernes, 42), p. 12.

³⁷ BOUTET D., *op. cit.*, pp. 205-206.

Du reste, comme dit à la page précédente, cette propension à s'inspirer d'autres genres littéraires n'est pas l'apanage de la chanson de geste. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Dominique Boutet qui revient précautionneusement sur les éléments qui permettent de distinguer en quoi la démarche holistique des auteurs épiques diffèrent des habituelles inspirations inter-génériques que l'on peut constater dans les autres genres³⁸.

Si les chansons de geste ont évolué entre leurs premières et leurs dernières expressions, la diversification s'observe davantage sur le fond que sur la forme. Sarah Kay constate d'abord, concernant le personnage épique, une évolution de la figure de l'ennemi³⁹. Dans les premières chansons, l'étranger est un ennemi. L'opposition chrétiens contre Sarrasins est pleinement exploitée, en témoigne par exemple les premières chansons de croisade dans lesquelles le personnage oriental est presque toujours malveillant. Néanmoins, à la suite de Paul Bancourt, Kay identifie un tournant aux environs des XII^e et XIII^e siècles. Ils constatent tous deux une certaine évolution dans la présentation du personnage sarrasin qui gagne peu à peu la sympathie du camp chrétien. L'ennemi glisse ainsi de l'extérieur vers l'intérieur : le cruel Sarrasin cédant sa place à la figure du traître⁴⁰. L'on verra néanmoins que, dans notre corpus (principalement composé de chansons tardives), la polarisation entre chrétiens et Sarrasins demeure active.

Claude Roussel relève pour sa part une augmentation du nombre de personnages secondaires et une diversification des classes sociales représentées, parmi lesquels des « prêtres lubriques » ou encore des « bourgeois compatissants »⁴¹. En fait, ces constats s'inscrivent dans une observation qui dépasse les limites de l'analyse des personnages. Pour Roussel, les chansons tardives sont marquées par une dynamique extensive⁴² : les intrigues et aventures se voient multipliées, on suit non plus le destin d'un héros unique, mais plusieurs générations d'une même lignée ce qui implique une dilatation du cadre temporel du récit, de même que le cadre spatial est nettement élargi : « de l'Écosse à Jérusalem, de Nimègue à La Mecque »⁴³. Les thèmes et motifs épiques de la première génération se voient également ouverts à de nouveaux horizons. Si la composante guerrière qui définit le genre se maintient, les auteurs piochent dans

³⁸ Cf. BOUTET D., *op. cit.*, pp. 205-220.

³⁹ KAY S., « Le problème de l'ennemi dans les chansons de geste », dans VAN DIJK H. et NOOMEN W. (éd.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, pp. 261-268.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 264

⁴¹ ROUSSEL C., « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, n°12, 2005, p. 21.

⁴² Cette proposition fait écho aux propos de Dominique Boutet : « Prolifération et surenchère : tels sont les principes qui guident l'action des remanieurs des époques tardives. ». BOUTET D., *op. cit.*, p. 231.

⁴³ ROUSSEL C., *op. cit.*, p. 21.

d'autres univers, notamment dans la matière arthurienne (la fée Morgue est présente, par exemple, dans une quantité notable de textes⁴⁴) ou dans les contes populaires. L'on constate ainsi la progressive intégration dans les textes d'éléments du merveilleux païen. Si l'on note la présence d'éléments surnaturels dès les premières chansons, ceux-ci demeureraient purement liés au registre du merveilleux chrétien (pensons par exemple à l'ange déchu Ganelon et aux miracles de la *Chanson de Roland*). Par la suite, l'on vit apparaître des objets magiques, des nains, des géants, et autres éléments du registre merveilleux dont l'être féérique.

Sur le plan formel, la littérature scientifique ne considère pas de changements fondamentaux. Boutet qualifie plutôt l'évolution de la chanson de geste comme « un mixte de tradition et nouveauté »⁴⁵. Si les auteurs empruntent aux techniques de l'esthétique narrative, « l'influence du roman n'atteint jamais la rhétorique »⁴⁶. Au contraire, pour Claude Roussel, certains traits caractéristiques du genre sont même renforcés. Il constate par exemple une multiplication des vers rappelant la situation d'énonciation du poème, à savoir sa pseudo-destination orale⁴⁷. Dominique Boutet observe pour sa part une systématisation de la technique épique qui « ne fonctionne plus, et se contente d'une valeur de signe »⁴⁸. Elle n'est donc plus en harmonie avec la matière traitée qui se fait quant à elle de plus en plus narrative, didactique et riche des nouveaux thèmes empruntés aux genres contemporains.

Rapport entre l'humain épique et la féerie

La femme féérique

Au Moyen Âge, l'Église chrétienne occidentale considérait la femme de façon ambivalente. Fille d'Ève, pécheresse originelle, elle héritait de cette réputation de vile tentatrice voulant corrompre l'âme masculine. On lui conférait également une certaine connexion avec les forces de la Nature⁴⁹. Suivant les constats de Marie-Thérèse Lorcin, Gingras explique ainsi

⁴⁴ Cf. WATHELET-WILLEM J., « La fée Morgain dans la chanson de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°51, 1970, pp. 209-219.

⁴⁵ BOUTET D., *op. cit.*, p. 196.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁷ Nous utilisons le terme « pseudo » car la littérature scientifique questionne encore l'essence de ces références au contexte de diffusion oral de ces textes. François Suard considère par exemple, à la suite d'autres chercheurs qu'il prend soin de citer, qu'elles seraient davantage un trait d'identification du genre épique qu'un indice réel des modalités effectives de diffusion de ces textes. Cf. SUARD F., *op. cit.*, pp. 90-97, et SUARD F., *La chanson de geste*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 (Que sais-je ?, 2808), p. 29.

⁴⁸ BOUTET D., *op. cit.*, p. 231.

⁴⁹ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 436.

que la tâche de la cueillette des plantes et herbes revenait généralement aux femmes du ménage et que celles-ci administraient également les premiers soins aux malades et aux blessés du foyer, le médecin n'étant appelé qu'en ultime recours⁵⁰. Elles avaient donc en quelque sorte la responsabilité de la vie de la famille, et de fait, une certaine emprise sur les décisions du Seigneur, qu'elles déjouaient par leurs connaissances des ressources naturelles. Cette maîtrise des plantes, des herbes et de leurs vertus constituait aux yeux du clergé une preuve supplémentaire de la menace que représentait le genre féminin. Même la beauté des femmes était perçue comme un enchantement destiné à entraîner les hommes dans le péché. Dans la même logique, les diverses poudres et concoctions utilisées par les femmes pour se maquiller apparaissaient comme une preuve de leur sorcellerie, car, non seulement elles résultaient d'un savoir et d'une manipulation des forces naturelles, mais elles corrompaient également l'œuvre de la Création.

Francis Gingras en vient à dire qu'au Moyen Âge, toutes les femmes étaient un peu sorcières⁵¹. L'on se doute alors que la femme surnaturelle (ou fée), en tant qu'elle est en quelque sorte l'incarnation de la dimension surnaturelle conférée à la femme médiévale, ne peut qu'être marquée par la même réputation menaçante. Ainsi, le personnage féérique féminin tel que représenté dans la littérature médiévale oscillera toujours entre fascination et méfiance, en bienveillance et malveillance.

Si, par ses origines mythiques et par les stéréotypes liés au genre féminin, la fée chrétienne épique garde toujours une aura séductrice et sensuelle (qui s'épanouit d'ailleurs pleinement à travers la figure de la fée amante), ce charme apparaît comme neutralisé - ou à tout le moins contrôlé - par la foi chrétienne. La fée devient ainsi une fervente croyante. À l'inverse, la sensualité de son homologue païenne sera beaucoup plus débridée et exploitée par les auteurs épiques pour répondre à l'imaginaire occidental de l'Orient où tout est charme, mystère et tentation. En effet, au Moyen Âge, l'univers oriental était le symbole de la démesure et donc, d'une certaine façon, du péché. Les parfums, herbes et épices qui sont associés à l'imaginaire oriental lui conféraient une certaine sensualité qui n'était que décuplée par le luxe de l'architecture et des parures des dames⁵². De fait, par sa beauté hors du commun, par ses pouvoirs magiques (les princesses sarrasines étant « bien souvent plus ou moins

⁵⁰ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 125.

⁵¹ *Ibid.*, p. 137.

⁵² *Ibid.*, p. 328.

magiciennes »⁵³), et se faisant porteuse de cette ambiance exotique et envoûtante, la belle sarrasine incarne toujours d'une certaine manière la tentation. Il émane d'elle un parfum de danger que seule une future conversion pourrait atténuer (comme ce sera d'ailleurs le cas pour la princesse Orable du cycle de Guillaume d'Orange).

L'homme féérique

Comme l'être féérique épique féminin, l'homme féérique peut être de plusieurs natures. Il peut d'abord avoir une généalogie surnaturelle et être doté de pouvoirs innés, comme c'est le cas des personnages du Chevalier au cygne (deuxième cycle de la croisade) et d'Aubéron (chanson de *Huon de Bordeaux*) dont la mère est une fée. À l'inverse, il peut ne pas être d'origine surnaturelle et avoir acquis ses compétences magiques à la suite d'un apprentissage. Le personnage de Maugis d'Aigremont (chanson de *Maugis d'Aigremont*) fut ainsi recueilli par une fée lorsqu'il était enfant, et suivit l'enseignement de son oncle Baudri, enchanteur ayant lui-même appris la science magique à Tolède. Maugis n'est donc surnaturel que par adoption.

Malgré leur statut différent, tous trois sont considérés comme des chevaliers. Néanmoins, si Aubéron et Élyas s'apparentent à la figure du chevalier fée⁵⁴, Maugis incarne plutôt un chevalier enchanteur au service de son seigneur (Oriande de Rocheflor dans la chanson de *Maugis d'Aigremont*, Renaut de Montauban dans le cycle éponyme), conformément à la tradition littéraire de l'enchanteur d'épopée⁵⁵. Les enchanteurs épiques sont des personnages ambivalents. Ceux-ci font partie intégrante de la lutte idéologique mise en scène dans le genre. Ainsi, dans l'optique épique de valoriser les valeurs du christianisme occidental face à la menace païenne d'Orient, l'ambivalence entre crainte et fascination que suscitent les compétences surnaturelles de l'enchanteur ne sera pas présentée de la même manière selon l'appartenance idéologique du personnage.

Comme le démontre l'article de Valérie Naudet⁵⁶, les auteurs médiévaux reliaient bien souvent les actes magiques à une forme de diabolisme. Enchanteurs chrétiens et païens sont

⁵³ DICKMAN A. J., *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴ Cf. *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 63-77.

⁵⁵ DUBOST F., « L'enchanteur et son double, Mabon et Evrain : thématique de la dualité dans le *Bel inconnu* » dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999 (Senefiance, 42), pp. 128-129.

⁵⁶ NAUDET V., « Archefer aux marches de l'enfer : héros, pratiques magiques et rencontres diaboliques dans deux mises en prose du XV^e siècle », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999 (Senefiance, 42), pp. 367-369.

donc au départ sur un même pied, pratiquant tous deux des forces associées à Satan. Remarquons d'ailleurs que Maugis, pourtant fervent chrétien, peut lui-même prendre une apparence diabolique :

Maugis prist maintenant, ne s'i est atargiez,
Une pel d'ors locue quē il ot escorcié :
.I. vestemenz l'en fu isnellement tailliez
Qui contreval li ferme jusques au col des piez.
Tote jor sejorna deci à l'anuitier.
Au matinet au jor quant il fu esclerié,
De son vestement fu Maugis apareilliez,
Et ot une visiere, bien fu aharneschiez ;
D'un cuir de buef tané durement fu froiez ;
Keues ot de gorpil environ atachiez,
Et de chascunne part ot .ii. cornes drechiez.
Quant en son vestement fu encloz et laciez,
Bien ressemble dēable que d'enfer soit chaciez. (*Maugis d'Aigremont*, v. 707-719)

On reconnaît donc à Maugis certaines affinités (ou du moins certaines connexions) avec les forces obscures. Or, l'Église tolère la magie d'un enchanteur chrétien car elle considère que la part diabolique qui en émane est annihilée par la lumière chrétienne. Dieu sublime les pouvoirs des enchanteurs qui lui sont fidèles de sorte à les rendre acceptables, tandis que la magie des enchanteurs sarrasins reste associée à des forces malveillantes⁵⁷. Les textes épiques mettent d'ailleurs en exergue l'essence satanique des sorts et enchantements sarrasins, comme dans cet extrait de *Maugis d'Aigremont* dans lequel l'enchanteur sarrasin convoque les esprits démoniaques :

Noiron li enchantierre a le cuer irascu :
Les dēables reclaime, ne s'est mie tēu.
Cil qui sont en enfer en la noire palu
I sont tuit maintenant à son apel venu.
En guise de corbel noir com charbon molu,
Plus de .Ix.vii. en i a acoru
Qui demaint tel noise, tel tabor et tel hu. (*Maugis d'Aigremont*, v. 7682-7688)

Cet appel aux forces sataniques survient lors d'un motif épique très connu, celui du duel entre les chevaliers⁵⁸. Si Maugis et Noiron exemplifient par ce combat la lutte entre les forces du Bien et celles du Mal, ils apparaissent également comme des chevaliers à part entière dont les pouvoirs surnaturels deviennent une arme au même titre que l'épée⁵⁹. Aussi, l'actualisation

⁵⁷ NAUDET V., *op. cit.*, pp. 378-380.

⁵⁸ Voir à ce sujet : MARTIN J.-P., *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Honoré Champion, 2017 (Essais sur le Moyen Âge, 65).

⁵⁹ *Maugis d'Aigremont*, chanson de geste, suivie de *La Mort de Maugis*, trad. par Rémi Fournier-Lanzoni et Jérôme Devard, Paris, L'Harmattan, 2014 (Littérature classique. Textes et commentaires), p. 50.

féérique de ce motif du duel témoigne de la véritable appropriation du personnage de l'enchanteur par les auteurs de la chanson. Ses pouvoirs merveilleux sont pris en compte et sont pleinement exploités par la matière épique de sorte qu'ils complètent la puissance chevaleresque. Le personnage de Maugis d'Aigremont est donc tant chevalier qu'enchanteur, chaque facette se nourrissant de l'autre pour donner une actualisation épique de l'enchanteur ou d'une autre manière une actualisation merveilleuse du chevalier.

Personnage

Valeurs et croyances : incursion de la fée dans le paradigme chrétiens contre Sarrasins

Bien que son importance diminue au fil de la tradition épique⁶⁰, un des motifs fondamentaux de la chanson de geste est le conflit religieux opposant les chrétiens aux Sarrasins. Les plus grands cycles qui composent le genre relatent d'ailleurs les récits de croisades et autres conflits historiques ou pseudo-historiques témoignant de la grandeur du peuple chrétien occidental contre la perversion de son ennemi d'Orient, citons le cycle de Charlemagne, le cycle de Guillaume d'Orange ou même les deux cycles de la Croisade. Cette opposition de valeurs est aussi appuyée qu'orientée : Blancs contre Noirs⁶¹, christianisme contre paganisme, c'est en réalité une lutte des forces du Bien contre celles du Mal que nous présentent les auteurs épiques, les chrétiens portant évidemment l'étendard du Bien⁶².

Dans son article « Le climat de croisade des chansons de geste »,⁶³ Pierre Jonin tient néanmoins à nuancer ce manichéisme apparent des chansons de geste. Il explique que si le thème des croisades était au centre de toutes les conversations et suscitait l'engouement d'une grande partie de la population, il subsistait quelques sceptiques moins convaincus de la cause défendue par les croisés. En s'appuyant sur divers témoins textuels, Jonin démontre ainsi que le genre épique se fit l'écho des divergences d'opinions du public, ce pourquoi on connaît des exemples de personnages sarrasins qui sortent des stéréotypes de l'hideux, du malveillant et du

⁶⁰ Selon Sarah Kay, si l'ennemi des chansons de gestes est majoritairement l'étranger sarrasin dans les premiers poèmes, il change de forme dans les textes plus tardifs. Cf. KAY S., « Le problème de l'ennemi dans les chansons de geste, *op. cit.*, pp. 261-264.

⁶¹ Nous reviendrons ci-après sur la forte symbolique conférée à la couleur de peau du peuple oriental.

⁶² DESCHAUX R., « Le merveilleux dans la chanson d'Antioche », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg 1985)*, vol. 1, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, (Senefiance, 20), pp. 441-442.

⁶³ JONIN P., « Le climat de croisade des chansons de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, t.7, n°27, 1964, pp. 279-288.

diabolique. Certains auteurs leur conféraient une beauté physique - pensons à la belle Orable du cycle de Guillaume d'Orange - ou même morale, en l'exemple de l'amitié qui unit Fierabras et Olivier dans le texte éponyme. De fait, même si effectivement la majorité des témoins textuels s'accordent à accrocher au personnage sarrasin des valeurs et images négatives⁶⁴, il apparaît que l'opposition entre chrétiens et Sarrasins présentée dans la chanson de geste n'est pas univoque. En cela, il convient de questionner l'intégration de l'être féérique dans ce contexte de guerres de religion. Dans quel clan les auteurs épiques le placent-ils ? Ce positionnement influence-t-il les qualités physiques, morales, ou les compétences surnaturelles qui lui sont conférées ? Plus encore, quelle attitude adopte le personnage par rapport aux valeurs qu'il est censé défendre ? Nous émettons par-là l'idée qu'un personnage sarrasin est souvent présenté différemment selon qu'il se montre prêt, ou non, à une conversion au christianisme dans la suite du récit⁶⁵. Nous verrons dans cette section comment ce postulat s'applique au personnage féérique. Nous examinerons ainsi les deux cas de figure : l'être féérique soumis aux lois chrétiennes et l'être féérique d'Orient, en réservant une réflexion particulière aux différents traitements des êtres surnaturels orientaux selon qu'ils se montrent (ou non) favorables au christianisme.

Le personnage féérique chrétien

Pour affirmer son monopole, l'Église médiévale tenta d'éliminer toutes croyances concurrentes menaçant son hégémonie. Dans son article « Du paganisme au christianisme. La mémoire des lieux et des temps », Pietro Boglioni émet quelques considérations intéressantes sur les stratégies envisagées pour parvenir à cette fin⁶⁶. Il explique que le christianisme n'a pas réussi à supprimer les croyances païennes passées et contemporaines qui empêchaient sa suprématie. Une autre option fut alors choisie : celle de « christianiser le paganisme »⁶⁷. En tant que produit d'un métissage entre croyances populaires et paganismes antiques (tant germaniques que gréco-romains, comme développé dans notre introduction), le personnage de la fée fit partie de cette démarche d'appropriation. C'est ainsi que les auteurs épiques façonnèrent un être féérique explicitement placé au service du Seigneur. Dans la chanson de

⁶⁴ Emmanuel Filhol revient dans son article sur les divers clichés attribués aux Arabes au Moyen Âge, notamment dans la chanson de geste : FILHOL E., « L'image stéréotypée des Arabes, du Moyen Âge à la guerre du Golfe », *Hommes et Migrations*, n°1183, 1995, pp. 15-20.

⁶⁵ Cette idée est notamment discutée par Pierre Jonin et Paul Bancourt. Cf. JONIN P., *op. cit.*, p. 285. et BANCOURT P., *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, vol. 1, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 494-597.

⁶⁶ BOGLIONI P., « Du paganisme au christianisme. La mémoire des lieux et des temps », *Archives de sciences sociales des religions*, n°144, 2008, pp. 75-92.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 88.

Brun de la Montagne, les fées auxquelles le petit Brun de la Montagne est amené sont celles qui dictent à l'enfant le destin décidé par Dieu :

« Car il couvient l'enfant porter tout erramment
Ou les fées repairent, sachiez certainement,
Por destinée avoir au Dieu commandement. » (*Brun de la Montagne*, v. 81-84).

La foi des êtres féériques est d'ailleurs proclamée par leurs différents actes de profession de foi. Celle-ci peut d'abord se manifester par des gestes, notamment par l'acte de baptême, rite fondamental de l'entrée du baptisé dans le christianisme. Dans la chanson éponyme, Maugis d'Aigremont est non seulement baptisé par la fée Oriande (laisse XIX), mais baptise également lui-même de nouveaux fidèles. Sur les conseils de l'enchanteur, le roi Brandoine abandonne la religion islamique pour se convertir au christianisme. C'est d'ailleurs Maugis qui baptisa le roi et son royaume (laisse CXIII). Ce personnage contribue donc activement à la propagation de la lumière chrétienne.

La littérature épique médiévale compte d'autres cas de personnages féériques qui exhortent des hommes à se convertir au christianisme. Dans la chanson de *Tristan de Nanteuil*, la fée Gloriande dote par exemple le héros d'un « tel hardement que liepart ou lion » (v. 8205), à condition que celui-ci cherche à être baptisé dès qu'il le pourra. Dans la chanson de *Huon de Bordeaux*, le roi de féerie montre sa dévotion au Seigneur par d'autres manières. Le récit est ponctué d'expressions qui expriment la ferveur d'Aubéron. L'on notera par exemple :

« Encor vous vien de par Dieu conjurer,
« De canqu'il a et fait et estoré,
« D'oile et de cresme, de bautesme et de sel,
« Et del pooir que Jhesus m'a donné,
« Vous conjur jou qe vous me repondés. (*Huon de Bordeaux*, v. 3346-3350)

Aubéron soutient explicitement tirer son pouvoir de Dieu. Les actes magiques du nain prouvent d'ailleurs ses dires, comme en témoigne cet exercice du pouvoir du hanap :

Et Auberons l'a à .II. mains conbré.
« Hues, dist il, ce hanap esgardés :
« Le grant pooir que Jhesus m'a donné,
(En faerie fai jou ma volenté),
« Bien le poras maintenant esprover.
« Tu vois or bien che boin hanap doré,
« Qui est tous vuis, et ja sera conblés. »
De se main destre l'a trois fois enviré,
Puis fist crois sus de Dieu de maïsté ;
Lors devint plains de vin et de claré. (*Huon de Bordeaux*, v. 3647-3656)

Le hanap ne se remplit qu'après que Aubéron l'a fait tourner trois fois et surtout après qu'il l'a signé. De fait, dans cette chanson de geste, c'est de la grâce du Seigneur dont Aubéron a été doté petit qu'il tire une partie de sa puissance. Dieu participe donc à la grandeur du roi de féerie. Le lien qui unit Aubéron au christianisme est d'autant plus affirmé que, dans le *Roman d'Aubéron*, les trouvères lui donnent pour ascendance deux figures importantes de la tradition chrétienne : il a pour arrière-grand-père Judas Macchabée, et saint Georges pour frère jumeau.

Ce soutien divin à l'égard d'êtres féériques est observable dans d'autres textes épiques. Rappelons que, dans la chanson éponyme, dame Esclarmonde doit l'acquisition de sa nature féérique au consentement du Seigneur (*Esclarmonde*, v. 3318 à 3399). Nous retiendrons de la séquence de sa conversion ces quelques vers :

Vers Esclarmonde nostre sires sen va
Dedens la bouce par III fois lalena
& es oreilles I petit li souffla
& de sa main par III le signa
& ses II piés sus les siens II mis a
Lors fu en hair ca terre ne toucha
Sens & memoire & vertu li donna (*Esclarmonde*, v. 3356-3362)

Cet extrait se situe après que les fées qui accompagnent Esclarmonde dans sa démarche pour devenir fée l'ont baptisée en la plongeant à trois reprises dans la fontaine de Jouvence, de sorte que « si jou(e)ne fu quant on len resaca / a XXX ans deage ou point sera / Dusques adont que li mons finera » (*Esclarmonde*, v. 3337-3339). À présent dotée de jeunesse éternelle, la belle doit encore passer sous les mains de Dieu pour achever sa transformation. Celui-ci pratique sur elle de multiples gestes à la symbolique forte. L'on remarque d'abord la récurrence du chiffre trois : après avoir été baignée à trois reprises dans l'eau, Esclarmonde reçoit trois fois le souffle divin de même qu'elle est triplement signée par la main du Seigneur. Nous relions ces suites ternaires à la Trinité dont la structure tripartite a inspiré la tradition chrétienne. Jean-Pierre Brach avance par ailleurs que, dans la symbolique religieuse, le chiffre trois représentait l'âme⁶⁸. Considérons donc la triple itération des actes de conversion comme une manière supplémentaire de renouveler l'âme de la baptisée. Au-delà du symbole de leur répétition, ces gestes ont un sens propre. Le souffle donné par le Seigneur rappelle à la fois le souffle originel par lequel Dieu donna vie à Adam (Gn 2, 7) ainsi que l'Esprit Saint insufflé par le Christ à ses

⁶⁸ BRACH J-P., *La symbolique des nombres*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 (Que sais-je ?, 2898), p. 36.

apôtres (Jn 20, 22)⁶⁹. Celui qui touche les oreilles d'Esclarmonde peut être interprété comme l'éveil de l'oreille du chrétien qui doit se montrer prêt à recevoir la parole divine, l'ouïe étant un sens fort sollicité dans la Bible chrétienne. Nombreuses y sont en effet les exhortes du Seigneur à ce que ses fidèles prêtent une oreille attentive à ses paroles⁷⁰. Le signe de croix assume pour sa part des fonctions diverses que développe Jean-Claude Schmitt dans son ouvrage sur la symbolique des gestes au Moyen Âge⁷¹. Deux d'entre elles nous semblent particulièrement reconnaissables dans cet extrait. Le signe de croix est un acte de bénédiction. Il peut en cela purifier les âmes possédées par des forces démoniaques. En signant Esclarmonde, le Seigneur la lave ainsi du Mal païen. Selon Schmitt, cet acte marque deuxièmement « l'appartenance à la communauté chrétienne »⁷², permettant à la princesse sarrasine de rejoindre le peuple de Dieu. Nous proposons par ailleurs de mettre en parallèle l'avant-dernier vers de l'extrait à l'ascension du Christ. De la même manière que le Seigneur élève son fils après sa résurrection, la dame est portée dans les cieux après avoir été admise dans la chrétienté. Le baptême d'Esclarmonde figure ainsi comme une autre forme de résurrection, voire de renaissance dans les bras de Dieu. Enfin, ce dernier achève son œuvre par trois ultimes dons, ceux de la raison, de l'intellect et de la vertu.

C'est donc au Seigneur qu'il revient de décider qui peut devenir fée. Ses actes ont la faculté de modifier la nature des êtres⁷³. De la même manière qu'Esclarmonde a besoin du Christ pour devenir fée, dans la chanson de geste, l'être féérique est soumis à la volonté divine. Par cette christianisation de la féerie, les auteurs épiques neutralisent les influences négatives que l'Église prêtait à l'époque à cet univers.

On trouve d'autres exemples de soutien divin dans la chanson de *Maugis d'Aigremont*. Notons d'abord que c'est à Dieu que Maugis doit la vie. L'on se rappelle que, nourrisson, Maugis manqua de se faire dévorer par deux bêtes sauvages affamées, qui finirent finalement par s'entretuer (laissez XV à XVII). Dans la chanson, cet épisode est ponctué d'expressions attribuant ce miracle à la volonté divine comme : « Tot ice voloit Dex, / qui tot a à baillir, / Por

⁶⁹ Marie-Odile Boulnois a d'ailleurs étudié quelques différents liens posés par la tradition patristique entre ces deux épisodes. Cf. BOULNOIS M-O., « Le souffle et l'Esprit. Exégèses patristiques de l'insufflation originelle de Gn 2, 7 en lien avec celle de Jn 20, 22 », *Recherches Augustiniennes*, vol. 24, 1989, p. 3-37.

⁷⁰ Nous retiendrons par exemple « Que celui qui a des oreilles pour entendre entende » que l'on retrouve trois fois dans l'évangile selon saint Matthieu (Mt 11, 15 ; Mt 13, 9 ; Mt 13, 43).

⁷¹ SCHMITT J-C., *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, NRF, 1990 (Bibliothèque des Histoires), pp. 321-323.

⁷² *Ibid.*, p. 321.

⁷³ Schmitt appelle cette puissance inhérente à certains gestes « leur efficacité symbolique ». *Ibid.*

le petit enfant tenses et garantir : / A qui il velt aidier, il ne puet rien cremir » (v. 446-448) ou quelques vers plus loin « S'il em puet eschaper et à age venir / Et quë il l'oie aucun et conter et jehir, / Deu en doit mercier, le roi de paradiz » (v. 465-467). Plus tard, Dieu vient en aide à Maugis lorsque celui-ci combat le sarrasin Anténor :

Mout a le cuer dolent qu'il n'a Maugis tûe.
Mahon et Apolin en a mout fort juré
Et si despit son cors quë il ne l'a tûé.
Lors va ferir Maugis sor son elme gemmé :
Del cuir et des chevex en a grant piece osté.
Se ne tornast Froberge, ja fust mout mal alé. (*Maugis d'Aigremont*, v. 1491-1496)

Le soutien divin dont bénéficie Maugis dans cette scène achève de prouver la faveur du Seigneur à l'égard de l'enchanteur et confirme sa toute-puissance face à l'ennemi païen. Non seulement Maugis représente la chrétienté triomphante du paganisme, mais Dieu lui-même intervient pour déjouer les coups de ces croyances considérées comme infâmes.

Si nous revenons plus en détail sur le traitement des croyances des êtres féériques païens ci-après, remarquons déjà la superposition des croyances qu'effectuent les auteurs de la geste dans ce dernier extrait. Comme déjà expliqué, les combats épiques sont principalement orientés de sorte à mettre en valeur la grandeur de la chrétienté face à la perversion païenne. Dans cet extrait, le manichéisme de ce combat Bien contre Mal est d'autant plus exagéré que l'on attribue à l'ennemi sarrasin toutes les croyances jugées hostiles par l'Église (c'est-à-dire en fait tout ce qui n'est pas chrétien). Mahomet et Apollon sont deux entités d'origine distincte, l'une provenant de la religion islamique et l'autre du panthéon antique grec. Dans les textes épiques, ces deux figures sont fréquemment invoquées par des Sarrasins avec une troisième divinité, Tervagan, dont l'origine n'a pas encore été définie avec certitude, mais que la plupart des hypothèses relient à des cultes païens, antiques ou islamiques⁷⁴. Cette triade divine fait écho à la Trinité catholique. Il s'agit d'une création des trouvères qui ne tend pas à représenter la réalité du panthéon islamique, mais qui accentue plutôt la propagande chrétienne (voire plutôt propagande « anti-paganisme »). Les chrétiens considéraient autrefois les divinités païennes antiques comme des démons, associant alors le paganisme au diabolisme⁷⁵. De plus, mettre en scène les Sarrasins adorant ces trois divinités en fait des êtres polythéistes (en contradiction avec la réalité de la religion islamique selon laquelle Mahomet est chargé de restituer le

⁷⁴ BANCOURT P., *op. cit.*, vol. 1, pp. 378-383.

⁷⁵ DUCCELLIER A., « Le diable à Byzance » dans ASHBY G. (éd.), *Le diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, 2^e éd. [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, (Senefiance, 6), <https://books.openedition.org/pup/2636>, pp. 117-118.

monothéisme tel que révélé à Abraham). Dès les premières chansons de gestes, les trouvères considéraient la foi sarrasine comme polythéiste, comme l'attestent les premiers vers de la *Chanson de Roland*:

Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Sarraguce, ki est en une muntaigne.
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet.
Mahumet sert e Apollin recleimet :
Nes poet garder que mals ne l'i ateignet. (*Chanson de Roland*, v. 5-9).

Or, adorer plusieurs dieux est pleinement contraire aux valeurs chrétiennes. Présenter la religion des Sarrasins comme tel constitue de fait un autre moyen de prouver la perversion de leurs cultes. Enfin, ces trois figures que sont Mahomet, Apollon et Tervagan (auxquelles peuvent s'ajouter d'autres figures païennes, comme Jupiter par exemple⁷⁶) ont cela de commun qu'en tant que croyances concurrentes du christianisme, elles représentent toutes des menaces pour son hégémonie. Cette triade divine faussement associée à la religion des Sarrasins contribue donc à la diabolisation de leur culte. L'enchanteur Noiron (dont le prénom est lui-même celui d'un diable⁷⁷) devient l'incarnation même du Mal : il agit contre la chrétienté (représentée par Maugis), use de magie noire, et convoque les forces païennes démoniaques. Entre un tel personnage et Maugis, chevalier du Seigneur œuvrant pour la conversion de ceux qu'il rencontre (voir p. 23), la polarisation est extrême. Le manichéisme caractéristique de la chanson de geste est pleinement visible, ce qui rend d'autant plus manifeste la victoire chrétienne.

Enfin, lors de la bataille opposant les forces de Rocheflor aux troupes de l'émir Vivien, l'enchanteur d'Aigremont échappe une nouvelle fois à la mort grâce à la protection de Dieu, mais cette fois par l'intermédiaire d'un ange qui éblouit l'ennemie par la pureté de sa lumière :

Lors a feru Maugis sanz nul point de sejour.
Lez la face au baron va le brant de color.
Se ne fust Damedieu, perdu eüst honor.
Li cops fu si pesans, c'est la fine veror,
Si fort fu estonné Maugis le poignëor
Qu'il ne set où il est, si chäi sanz demor.
Vivien l'aumaçor n'ot mes joie greignor.
Sore li est coru par merveilleuse iror.

⁷⁶ Par exemple, lorsque Maugis lui propose de se convertir, l'émir Vivien répond aussitôt : « Mieuz voudroie estre mort dedenz .i. feu ardant / Que je ja degerpisse Mahommet le puissant, / Tervagan, Apolin et Jupiter le grant / Por vos Dex malostru que je ne pris .i. gant » (v. 8564-8767). L'on retrouve la triade Mahomet-Apolin-Tervagan à laquelle s'ajoute ici Jupiter, autre divinité païenne (appartenant au panthéon latin antique).

⁷⁷ Paul Bancourt explique qu'en tant que persécuteur des chrétiens, l'empereur romain Néron a été diabolisé et élevé au rang de Dieu sarrasin (ce qui n'est guère incompatible étant donné la réputation diabolique qu'avait la religion sarrasine pour les chrétiens). L'évolution même du nom en Noiron amenait à trouver une certaine proximité avec l'adjectif « noir » qui était la couleur symbolique du Mal. BANCOURT P., *op. cit.*, vol. 1, p. 383.

Ja en preïst la teste au brant sarrazinor,
Mes Damedieu ne pleut, le vrai criator :
.I. angre descendi del ciel superïor,
Par devant en la place jeta tel resplendor
Que si fu esbahi Vivien l'aumaçor,
N'ot de Maugis ferir por la clarté laïzor. (*Maugis d'Aigremont*, v. 8455-8468)

Laurence Harf-Lancner remarque que, si la fiction médiévale tend à associer l'être féérique au christianisme, l'on observe rarement une réelle intégration de cet héritage païen dans le merveilleux chrétien⁷⁸. Ce constat s'applique parfaitement au genre de la chanson de geste. Si le personnage de la fée (ou de l'homme fée) est présenté comme un adjuvant du Seigneur, les deux sphères restent souvent distinctes : l'acteur féérique intervient au nom de Dieu et pour Dieu, mais sans forcément devenir une composante même du merveilleux chrétien.

Le rapport entre Aubéron et le monde de Dieu dans la chanson de *Huon de Bordeaux* explicite ce propos. Comme développé plus haut, cet homme fée est protégé par la grâce de Dieu depuis sa naissance. Pour autant, la bonne disposition du Seigneur à l'égard du roi fée ne se limite guère à cela. Ce dernier en a reçu bien autre chose :

Et aveuc çou me donna encore el :
De paradis sai jou tous les secrés,
Et oi les angles là sus u ciel canter ;
Ne vieillirai jamais en mon aé,
Et ens la fin, quant je vaurai finer,
Aveuques Dieu est mes sieges posés. (*Huon de Bordeaux*, v. 3557-3562)

Dans ces lignes, on peut lire que, dès sa naissance, Aubéron a sa place dans les cieux aux côtés du Seigneur, ce qui est d'ailleurs répété à la fin du récit :

Là sus m'en veul em paradis aler,
Car nostre Sires le m'a certes mandé,
Et je ferai la soie volenté.
Mes sieges est à son destre costé ;
En faerie ne veul plus arester. (*Huon de Bordeaux*, v. 10554 – 10558)

Le roi de féerie est intégré au Paradis, dont il prétend même connaître les secrets. Les auteurs de la chanson de *Huon de Bordeaux* ont donc ouvert les portes du merveilleux chrétien à la féerie. Il convient toutefois de nuancer ce propos : s'il y a ouverture, on ne peut parler d'une réelle assimilation du second par le premier. Le merveilleux païen continue d'exister pour lui-même, ce qu'on peut lire aux vers 9732 à 9740, dans lesquels on lit qu'Huon confie à Aubéron

⁷⁸ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 381-390.

les moustaches et les dents de l'amiral Gaudise, dont il vient de trancher la tête, pour qu'il les mette à l'abri dans les côtes de Géreaume :

« Quant j'oi se barbe et ses dens maseler,
« Ne(s) seuc ù metre, si me puist Dix salver ;
« Jou li proiai, par loial amisté,
« Qu'en .I. tel lieu les me fesist bouter
« Que nes péusse ne perdre ne oster.
« Adont les mist Geriaume ens u costé,
« Deseur le hance li fist enséeler,
« Par faerie, par le Dieu volenté ;
« Car de tel homme n'oïstes ainc parler. (*Huon de Bordeaux*, v. 9732-9740)

Dans la description de cet enchantement d'Aubéron, Dieu et féerie demeurent deux instances distinctes desquelles le nain puise sa force. Aussi, si, en donnant à Aubéron un siège au paradis, les auteurs de la geste intègrent dans le merveilleux chrétien un acteur féérique, ils maintiennent tout de même une certaine distinction entre les deux univers. L'appropriation n'est donc pas totale.

En revanche, la figure du Chevalier au Cygne témoigne d'une assimilation bien plus nette de la féerie par la merveille chrétienne. Dans son article sur le sujet⁷⁹, Catherine Gaullier-Bougassas note une progressive christianisation de la figure du Chevalier au Cygne. Si, déjà, dans la chanson *du Chevalier au cygne*, un ange intervient pour prévenir Élyas de l'attaque des traîtres au service de Matabrune (laisse XVII), le soutien divin va croissant de texte en texte. Aussi, si selon Gaullier-Bougassas, l'appropriation de la figure féérique par le merveilleux païen est amorcée dès *Elïoxe*, c'est dans *Beatrix* qu'elle se fera la plus forte, de sorte que « le surnaturel féérique se voit complètement écarté au profit du surnaturel divin ». Plus qu'un chevalier fée, Élyas devient au fil de la tradition un élu de Dieu. Du reste, le cas du Chevalier au cygne demeure une exception dans le paysage épique médiéval.

Le personnage féérique oriental

Le traitement de la religion des Sarrasins par les auteurs épiques nécessite un développement bien plus important que ce nous pouvons lui réserver dans le présent travail sans nous écarter de notre sujet. Aussi, de la même manière que nous avons observé comment les auteurs positionnaient les êtres féériques occidentaux par rapport à la religion chrétienne,

⁷⁹ GAULLIER-BOUGASSAS C., « Le Chevalier au Cygne à la fin du Moyen Âge. Renouvellements, en vers et en prose, de l'épopée romanesque des origines de Godefroy de Bouillon », *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005, pp. 115-146.

nous nous concentrerons sur les considérations des auteurs à l'égard des êtres féériques orientaux et de leurs croyances.

Les êtres féériques sarrasins apparaissent d'emblée comme des êtres malveillants. Leurs pouvoirs surnaturels seront toujours tournés vers le Mal et, de la même manière que Maugis et Aubéron tiraient leurs forces de leur foi, leurs homologues sarrasins invoqueront Mahomet pour effectuer leurs enchantements les plus puissants. D'ailleurs, notons que, lorsque Noiron, enchanteur adversaire de Maugis d'Aigremont dans la chanson éponyme, invoque son Dieu, ce dernier est souvent confondu avec le diable. L'assimilation de l'Islam au Mal dans les textes épiques est tout à fait établie, et fait des êtres féériques musulmans des suppôts de Satan. Ainsi, lorsque l'enchanteur Noiron perd son bras dans son combat contre Maugis et les forces de Rocheflor, celui-ci appelle les pires démons à lui porter secours :

Noiron li enchantierre, quant desenchanté fu,
Est durement iré du bras qu'il a perdu.
A haute voiz escrie : « Mahomet ! » et « Cahu ! »,
« Lucifer ! » et « Pilate ! », « Cahim ! » et « Burgibu ! »,
Et les plus fiers dëables qu'en enfer a ëu,
A qui il estoit hon, trestot i sont venu. (*Maugis d'Aigremont*, v. 7670-7675)

L'auteur énumère ici une série de figures que l'Église chrétienne considère comme maléfiques. Pilate a persécuté le Christ, Lucifer est le seigneur des Enfers, Cahu est associé à l'enfer et au chaos⁸⁰, Burgibu est un diable de la suite de Lucifer⁸¹, et « Cahim » rappelle Caïn, premier meurtrier dans la tradition biblique. Le fait que ce cortège maléfique commence par Mahomet n'a rien d'un hasard. En le plaçant en tête de liste, le dieu de l'Islam est marqué de la même empreinte maléfique que les figures qu'il précède. Il est associé d'emblée aux entités sataniques que l'Église veut combattre, pire encore, il est présenté comme leur chef de file. Une telle séquence participe de la propagande pro-chrétienne ou « anti-paganisme » (plus précisément ici « anti-islamisme ») dont on a expliqué l'existence *supra* (Cf. p. 26) et contribue à l'identification de l'enchanteur Noiron comme un serviteur des Ténèbres. Toutes les descriptions de ses invocations associent les divinités qu'il loue à des croyances diaboliques (amalgame fait des dieux païens à des démons et de Mahomet au diable).

⁸⁰ BANCOURT P., *op. cit.*, p. 384.

⁸¹ Lire à ce sujet : DUPRAS E., *Diabls et saints. Rôle des diabls dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006 (Publications romanes et françaises, 243). et CORNU M., « Des diabls érudits. Les références intellectuelles dans les diableries du Mystère des Actes des Apôtres », *Revue des sciences religieuses*, 90/3, 2016, pp. 315-332.

Les Sarrasines seront considérées de la même manière. Seules seront mieux perçues celles qui s'uniront avec un chrétien et rejoindront ainsi la religion chrétienne par amour. Néanmoins, malgré leur conversion, elles conserveront toujours en elles la marque de leurs origines. Le personnage de Guibourc, épouse de Guillaume d'Orange, garde par exemple les stigmates de son passé païen. Dans la *Chanson de Guillaume*, la reine de France met en garde le roi Louis du danger que représente la princesse convertie :

« Dame Guiburc fu né en païsisme,
Si set maint art et mainte pute guische.
Ele conuist herbes, ben set temprer mescines.
Tost vus ferreit enherber u oscire. (*Chanson de Guillaume*, v. 2593-2596)

On lit dans ces vers que la science de Guibourc est très mal considérée par la reine occidentale, ce qui est dû à la fois à la réputation de la connaissance des herbes au Moyen Âge et à l'origine orientale de la praticienne. À l'époque, la science des plantes était étroitement associée aux femmes. Marie-Thérèse Lorcin précise d'ailleurs que les médecins médiévaux tenaient leurs renseignements de sources principalement féminines, dont leur servante⁸². Comme le sont beaucoup de pouvoirs attribués aux femmes, la connaissance et l'usage des ressources naturelles étaient associés à une certaine forme de sorcellerie⁸³. Elle était perçue comme dangereuse, car, si certaines plantes permettaient de déjouer la mort⁸⁴ (Marie-Thérèse Lorcin fait état de plusieurs recettes connues pour soigner les maux des membres du foyer), d'autres pouvaient au contraire la provoquer. La littérature fournit ainsi autant d'exemples de femmes concoctant potions et onguents pour sauver le héros blessé que d'usages plus malveillants de la science des herbes : Fierabras s'en sert pour soigner Oliver, Circé pour endormir les hommes d'Ulysse. Cette ambivalence amène Gingras à considérer que la fée « est à la fois le baume et le poison »⁸⁵. Savoir comment utiliser les ressources naturelles était de plus considéré comme la preuve d'un lien privilégié avec la Nature, forces qui échappaient au commun des mortels et qui effrayaient donc ceux qui ne les maîtrisaient pas (dont l'Église chrétienne pour laquelle de tels pouvoirs pouvaient également représenter une volonté de défier la suprématie du dieu Créateur).

⁸² LORCIN M-T., « Les 'meschantes herbes des jardins' », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1990 (Senefiance, 28), p. 239.

⁸³ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 435.

⁸⁴ L'article de Marie-Thérèse Lorcin fait état de plusieurs recettes connues pour soigner les maux des membres du foyer. Cf. LORCIN M-T., *op. cit.*, pp. 235-252.

⁸⁵ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 433.

Le danger de cette magie des plantes paraît encore plus grand dans le cas de la magicienne orientale. La mise en garde de la reine commence par l'énonciation de son origine, comme si celle-ci constituait un premier axiome dans la démonstration de la malveillance de la convertie. Le fait est que l'Occident conférait à la femme orientale les mœurs les plus débridées et un désir jamais totalement assouvi. Redoutable, le personnage de la belle sarrasine est également capable d'enchantements puissants pour parvenir à ses fins (en témoignent les agissements d'Orable contre son mari, voir *infra*). En outre, l'Orient était connu pour ses épices, ses herbes et ses plantes qui attisaient la curiosité de l'Occident, comme la célèbre mandragore à laquelle on conférait des vertus farfelues du fait de sa forme humanoïde et de son exotisme⁸⁶. Philtre d'amour, puissant sédatif (dont se servit d'ailleurs Circé pour droguer ceux qu'elle transforma en porcs) et potentiellement mortelle, cette plante orientale suscitait tant la crainte que la fascination. Enfin, comme le rappelle Gingras, les Occidentaux projetaient leurs fantasmes dans cet Orient méconnu qui devenait à leurs yeux le pays de la merveille et du monstrueux, du fabuleux et de l'étrange⁸⁷. La méfiance de la reine à l'égard de Guibourc dans ces vers de la *Chanson de Guillaume* est le résultat de tous ces stéréotypes.

Apparence physique

Dans la chanson de geste, l'apparence physique des personnages féériques contribue à la polarisation idéologique mise en scène par le genre. En effet, les personnages épiques se définissent par leurs actions. Pour reprendre Suard : « Il [le personnage épique] est du même coup un type, c'est-à-dire un cadre théorique chargé d'incarner, par des paroles et des actes, certaines valeurs ou idées »⁸⁸. L'intériorité (« valeurs et idées ») est donnée par l'extériorité (« des paroles et des actes »). De même, le physique d'un personnage est un autre signe de l'extériorité permettant la lecture de sa valeur morale⁸⁹. Or, nous avons expliqué que les combats racontés dans les gestes représentent, à un niveau supérieur, la lutte morale opposant les bonnes valeurs chrétiennes aux mauvaises valeurs païennes (amalgame fait de toutes les formes de paganismes). De fait, étant donné que l'apparence physique d'un personnage traduit sa valeur morale, elle devient un autre moyen d'exprimer le manichéisme du combat épique. H.R. Jauss définit cette « dichotomie esthétique » en ces termes : « La laideur est une apparence du mal, les ennemis de la foi chrétienne sont méchants, la laideur de l'apparence extérieure doit

⁸⁶ VONS J., "Dieux, femmes et 'pharmacie' dans la mythologie grecque", *Revue d'histoire de la pharmacie*, t. 89, n°332, 2001, p. 507. Voir aussi RICQUIER S., « Question LXXXVIII. Pharmacie et littérature », *Revue d'histoire de la pharmacie*, t.64, n°230, 1976, pp. 207-210.

⁸⁷ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 324.

⁸⁸ SUARD F., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁹ BAHÍLLO SPHONIX-RUST, *op. cit.*, p. 26.

être le signe caractéristique des païens »⁹⁰. De manière relativement caricaturale (en admettant quelques exceptions sur lesquelles nous reviendrons) : les gentils seront beaux, et les méchants seront laids.

Ce postulat est d'autant plus vérifiable que, comme le dit François Suard dans son *Guide de la chanson de geste* : « toute figure épique est, d'une manière ou d'une autre, marquée par la démesure »⁹¹. Jean-Pierre Martin parle quant à lui de « clichés hyperboliques », qui seraient caractéristiques du style de l'épopée médiévale⁹². L'exagération constitutive de l'esthétique épique touche également les descriptions des personnages : le magnifique sera préféré au beau, le hideux au laid. Ainsi, par l'analyse successive de diverses caractéristiques physiques des personnages, nous démontrerons que l'apparence des êtres féériques confirme voire accentue les considérations liées à ses valeurs morales, et matérialise la lutte idéologique qui se joue entre les personnages.

Beauté

En plus de l'anthropomorphisme, l'extraordinaire beauté des personnages féériques est un attribut presque permanent de leurs descriptions dans les textes épiques. Comme le dit Laurence Harf-Lancner, c'est même par cela qu'ils sont reconnaissables parmi les mortels⁹³.

Prenons l'exemple du petit roi de Féerie dans *Huon de Bordeaux* :

Si me donna tel don qe vous véés,
Que jou seroie li plus biaux hon carnés
Qui onques fust en après Damedé,
Et jou si sui, si qe bien le véés ;
Aussi biaux sui com solaus en esté. (*Huon de Bordeaux*, v. 10396 – 10400)

Non seulement Aubéron est beau, mais il est le plus beau des hommes après le Seigneur (« Damedé ») et est aussi éblouissant que le soleil d'été. Selon Michel Pastoureau, dès le XII^e siècle, la beauté était associée à ce qui était lumineux et brillant. Le Moyen Âge appréciait de fait les couleurs, car celles-ci « participent à la métaphysique de la lumière et, comme telles,

⁹⁰ JAUSS H.R., « Di klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur », dans JAUSS H.R. (éd.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Aesthetischen*, München, Wilhem Fink Verlag, 1968 (Poetik und Hermeneutik, III), pp. 143-168. cité dans BANCOURT P., *op. cit.*, vol. 1, p. 61.

⁹¹ SUARD F., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, *op. cit.*, p. 88.

⁹² MARTIN J-P., p. 257.

⁹³ HARF-LANCNER L., *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003 (Hachette Littératures), p. 146.

sont une émanation de Dieu »⁹⁴. Comme Frédéric de Portal en son temps⁹⁵, Pastoureau relie donc intimement les couleurs, et plus largement la lumière qui les produit, à la création divine. Au regard de ces considérations, la comparaison de la beauté du roi de Féerie à l'éclat de soleil apparaît comme une preuve supplémentaire de la faveur divine dont jouit le personnage.

D'autres hommes fées chrétiens partagent la beauté d'Aubéron, comme le montre ce premier exemple extrait de la description de l'enchanteur Maugis d'Aigremont :

N'avoit en tot le monde nul plus bel bacheler :
Les cheveux avoit blons, le vis vermeil et cler. (*Maugis d'Aigremont*, v. 1036-1037)

Ces deux hommes fées sont tous les deux blonds. Cette caractéristique commune n'est certes pas donnée au hasard. Elle était en effet très bien connotée au Moyen Âge et constituait même « une caractéristique aristocratique » selon Myriam Rolland Perrin⁹⁶. Mais la valeur positive du blond ne s'arrête pas à cette interprétation sociale. Dans son développement sur la symbolique de la couleur jaune, Michel Pastoureau observe que, si cette couleur était fort dépréciée au Moyen Âge, le doré et l'or (appelés d'ailleurs « bon jaune »⁹⁷) étaient en revanche hautement considérés et symbolisaient la foi⁹⁸. De Portal écrivait d'ailleurs il y a quelque cent cinquante ans que comme Apollon, Jésus Christ était souvent représenté dans les arts avec des cheveux blonds et bouclés⁹⁹. Ce sont donc des attributs valorisés par le christianisme. En cela, la blondeur de certains êtres féériques épiques témoigne de la position que les auteurs leur destinaient dans les combats idéologiques mis en scène.

Les homologues féminins de ces hommes fées fournissent d'autres exemples de beautés féériques épiques. Dans la chanson de *Maugis d'Aigremont*, la fée Oriande est souvent identifiée par sa beauté. Son personnage est ainsi introduit par des expressions telles que « Orïande la fee à la clere façon » (v. 497), « Orïande la bele, l'eschevie » (v. 1301),

⁹⁴ PASTOUREAU M., *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 35.

⁹⁵ « Cette lumière céleste révélée aux hommes trouva son symbole naturel dans lumière qui brille sur la terre ; la chaleur et l'éclat du soleil désignèrent l'amour de Dieu, qui anime le cœur, et la sagesse qui éclaire l'intelligence ». Cf. PORTAL F. (de), *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1837, pp. 63-64.

⁹⁶ ROLLAND-PERRIN M., *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2010 (Senefiance, 57), p. 43.

⁹⁷ PASTOUREAU M., *op. cit.*, p. 42.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁹ PORTAL F. (de), *op. cit.*, p. 73.

« Oriande à la fiere biautez » (v. 6345), au point que la beauté de la fée sert d'épithète formulaire du personnage.

Dans *Brun de la Montagne*, les marraines fées du jeune Brun sont elles aussi remarquables pour leur beauté :

« Je ne sai nule dame en cest monde vivant
« Si belle com la plus lede est a mon semblant. (*Brun de la Montagne*, v. 1268-1269)

D'ailleurs, celle qui parmi elles deviendra la nourrice de Brun éblouit véritablement la cour du roi Butor par sa beauté. Il la décrit à son épouse comme suit :

- Dame, » ce dit Butor, « digne est d'estre roïne ;
« Sans plus de sa biauté vostre chambre enlumine.
« Mais or le regardés, comme a couleur sanguine !
« Comme elle a bel viaire, et de biauté roïne !
« Je suis tretous certains que la vertu divine
« A tout mis son pover a li faire enterine.
« Mais regardés quel cors, du chief jusqu'a l'eschine !
« Et regardés aussi son col et sa poitrine :
« Il est plus blans cent foyz que florie aubespine. (*Brun de la Montagne*, v 1948-1056)

Ce portrait met parfaitement en évidence l'incroyable beauté de la fée nourrice. Sa beauté l'élève d'emblée au statut royal. Le roi suppose même que le Seigneur lui a fait don de perfection (« enterine »). L'association des couleurs rouge (« couleur sanguine ») et blanche (« Il est plus blancs cent foyz que florie aubespine ») pour décrire le corps de la nourrice retient particulièrement notre attention. L'on retrouve là un topos du portrait de la femme médiévale qui fait écho au « visage clair et coloré à la fraîcheur de la rose et de lis » que Roger Dragonetti considère comme un élément essentiel de l'idéal féminin au Moyen Âge¹⁰⁰ et que l'on trouve dans d'autres œuvres d'inspiration courtoise comme chez Chrétien de Troyes ou chez Renaut de Beaujeu¹⁰¹. Ce trait répond également au modèle descriptif de la beauté féminine prôné par les arts poétiques latins :

Candori socio rubor interfusus in ore
Militat, a roseo flore tributa petens ;
Non hospes colit ora color : ne purpura vultus
Languescat, niveo disputat ore rubor¹⁰².

¹⁰⁰ DRAGONETTI R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960 (RUG. Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte, 127), pp. 130-133.

¹⁰¹ HALARY M-P., *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 122), p. 59.

¹⁰² *Ars versificatoria*, I, 56, p.83. cité dans *Ibid.*, pp. 90-91.

Marie-Pascale Halary rappelle que si ce modèle de *descriptio puellae* est issu des arts poétiques latins et concernent donc les textes latins, les chercheurs s'accordent aujourd'hui pour reconnaître que l'un et l'autre réseaux (entendons : sources latines et littérature vulgaire) n'étaient pas hermétiques. Sans parler d'influence, « nous pouvons cependant voir en ces textes la manifestation de la sensibilité d'une époque »¹⁰³. Autrement dit, les nombreux parallèles qu'observe la chercheuse entre les attributs alloués aux femmes pour décrire leur beauté dans les textes français et ce que promeuvent les traités poétiques latins sont révélateurs de la prégnance de ces caractéristiques dans la sensibilité littéraire de ce temps. Parmi ces traits récurrents, l'on trouve l'association du blanc et du rouge sur le visage de la femme. Chez la nourrice de *Brun de la Montagne*, ce contraste de couleurs s'identifie par la blancheur de son corps et par le rosé de ses joues (« sanguines »).

Précisons que joues roses et teint pâle sont des caractéristiques qui peuvent apparaître séparément. Dans *Maugis d'Aigremont*, la fée Oriande est appelée « la bele à la color rosine » (v. 1176). La peau blanche est quant à elle une des composantes les plus importantes du canon de beauté féminin au Moyen Âge. En effet, durant l'époque médiévale, avoir le teint pâle était de bon ton dans les hautes classes de la société car il était un signe d'oisiveté et donc indirectement un indice de l'aisance financière de la personne. À l'inverse, le teint hâlé était laissé à la classe laborieuse qui souffrait de la chaleur du soleil durant les journées d'ouvrage. Cet idéal de la blancheur a même conduit à l'élaboration de produits cosmétiques permettant de créer ou d'appuyer ce teint¹⁰⁴. En outre, dans le registre divin, la couleur blanche représente dans l'imaginaire chrétien la pureté, la vérité divine qui éclaire les ténèbres¹⁰⁵. Ces deux significations symboliques associées à la blancheur (sociale et divine) justifient sa récurrence dans les portraits épiques des personnages féminins positifs¹⁰⁶. On la retrouve par exemple dans la description de Aye d'Avignon qui « la char avoit plus blanche que n'est la flor de lis » (*Aye d'Avignon*, v. 3836). De même, dans *Brun de la Montagne*, l'on dit des fées que « leur cors furent plus blanc que n'est noif sor gelée » (v. 925).

¹⁰³ HALARY M-P., *op. cit.*, pp. 85-88.

¹⁰⁴ MOULINIER-BROGI L., « Esthétique et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 46, printemps 2004, p. 58.

¹⁰⁵ Cf. PORTAL F. (de), *op. cit.*, pp. 35-61.

¹⁰⁶ Nous entendons le terme « positifs » au sens où il s'agit de personnages féminins jouant un rôle positif dans le récit. Il va de soi que cela va souvent (pour ne pas dire toujours) de pair avec le fait que le personnage soit chrétien.

Par sa symbolique positive, cette caractéristique physique agit comme un indice de la moralité admirable du personnage et participe elle aussi à la valorisation des forces chrétiennes contre le paganisme¹⁰⁷. La blancheur des fées et hommes fées chrétiens s'oppose à la noirceur des Sarrasins :

Sa noirceur, au-dehors et au-dedans, accentue encore davantage la laideur et morale du Sarrasin. Car le noir, au regard de l'ethnocentrisme blanco-chrétien français [...] exprime dans la symbolique chrétienne une connotation négative : il est la couleur du Mal et synonyme de laideur¹⁰⁸.

Le noir étant la couleur des ténèbres, tout ce qu'il touche devient par extension laid et menaçant. La noirceur de la peau, des cheveux, ou même de l'armement des Sarrasins préfigure ainsi leurs valeurs morales démoniaques¹⁰⁹, comme le montre cette présentation de l'adversaire de Maugis d'Aigremont, l'enchanteur Noiron :

A icete [sic] parole issi de son dromon
Icil bon enchanterre dont nos parlé avon.
.xii. piez ot de grant, por voir le vos dison,
N'ot de blanc fors les denz qui semblent de gaignon.
Les ieuz avoit plus rouges que flambe ne charbon. (*Maugis d'Aigremont*, v. 7480-7484)

Noirceur, petitesse diabolique, dents blanches et yeux rouges : tous les éléments de cette description répondent aux clichés des portraits des personnages monstrueux¹¹⁰.

Jeunesse

La jeunesse est un autre élément qui caractérise les femmes féériques. Francis Gingras en fait même une condition nécessaire à la composition du personnage : « La fée est nécessairement jeune et belle, au point que la comparaison de la bonne dame à la fée devient rapidement un topos de la littérature médiévale »¹¹¹. Rappelons l'exemple d'Esclarmonde : une fois sa nouvelle nature féérique acquise, la belle dame est immortelle et est vouée à conserver la fraîcheur de ses trente ans (*Esclarmonde*, v. 3337-3338).

¹⁰⁷ Nous verrons par la suite que la blancheur des êtres sarrasins nécessite une lecture plus nuancée.

¹⁰⁸ Cf. FILHOL E., *op. cit.*, p. 18.

Pour d'autres exemples d'associations de la couleur noire à des êtres maléfiques, lire également LUSHCHENKO M., *op. cit.*, pp. 70-71. et MAURY A., *Croyances et légendes du Moyen Âge*, nouvelle édition des *Fées du Moyen Âge et des Légendes Pieuses*, Paris, Honoré Champion, 1896, p. 81.

¹⁰⁹ BESNARDEAU W., *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Honoré Champion, 2007 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 83), pp. 174-175.

¹¹⁰ COLBY A., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chretien de Troyes*, Genève, Droz, 1965 (Histoire des idées et critique littéraire, 61), p. 88.

¹¹¹ GINGRAS F., *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 63), p. 138.

Néanmoins, en ce qui concerne les hommes féériques, la jeunesse ne fait pas partie des caractéristiques constantes de leur personnage. L'on remarque ainsi que le personnage de Baudri, enchanteur-précepteur de Maugis d'Aigremont dans la chanson éponyme, est précisément présenté et identifié par sa vieillesse :

Oriande ot .i. frere, qui ot à non Baudris,
Esté ot à Tolete .vii. anz et .xv. diz,
Mout fu bien des .vii. arz introduiz et apris ;
Il ot plus de .C. anz, si fu vielz et floriz. (*Maugis d'Aigremont*, v. 613-616)

Baudri le viel chanu fu de grant escient (*Maugis d'Aigremont*, v. 2360)

La vieillesse féminine et la vieillesse masculine n'ont pas le même statut au Moyen Âge . Dans l'épopée, les hommes d'un certain âge sont valorisés. Les adjectifs « floriz » et « chanu » - souvent associés au physique des personnages masculins - sont des attributs qui, dans la chanson de geste, marquent positivement la vieillesse. Le premier, très utilisé dans les descriptions des héros épiques, associe la chevelure ou la barbe du personnage à un pré en fleurs. Le second, dérivé du latin *canutus*, est porteur d'une double signification : il qualifie la chevelure blanchie par la vieillesse, et induit en même temps la sagesse accumulée par l'expérience des années¹¹². Dans le cas de Baudri, cette sagesse est le résultat de ses années d'apprentissage à Tolède, cœur de l'effervescence scientifique du XIII^{ème} siècle et berceau de l'enseignement des arts magiques dans l'imaginaire littéraire occidental¹¹³.

À l'inverse, une vieille femme était observée de manière plus rude, les marques du temps pouvant tant être un signe de sagesse qu'être observées comme les marques d'un enlaidissement progressif. De même, la ménopause rendait la femme toxique, l'empêchant de se purifier par les menstruations¹¹⁴. C'est notamment le cas pour la magicienne Calabre, mère de l'émir sarrasin Corbaran dans *La chanson d'Antioche*, dont la vieillesse n'apparaît pas comme un attribut valorisant.

Calabre est décrite par les auteurs de façon très ambivalente. Si ce personnage n'est pas chrétien, ses propos et actions dans tout le cycle de la croisade la rapprochent (en une certaine mesure) de la chrétienté. La mère de l'émir Corbaran en vient même à affirmer la suprématie

¹¹² ROLLAND-PERRIN M., *op. cit.*, pp. 55-65.

¹¹³ VERELST P., *op. cit.*, pp. 11-16.

¹¹⁴ AGRIMI J., CRISCIANI C., « Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la *vetula* (XIII^e-XV^e siècle) », *Annales E.S.C.*, t.48, n°5, 1993, p. 1298.

de Dieu pour avertir son fils de la défaite qui les attend s'ils affrontent l'armée du Tout-Puissant (*Chanson d'Antioche*, chant VII, laisse VIII). Cela explique la tolérance voire même la sympathie dont les auteurs font preuve à l'égard de la vieille magicienne, à laquelle ils confèrent d'ailleurs certaines qualités. L'on dit ainsi de Calabre que « de la loi paienie fu molt sage letree » (*Chanson d'Antioche*, v. 767). On lui reconnaît également une certaine expertise dans les sciences des astres :

[...] Des ars bien sachant,
Del soleil, de la lune et d'estoile tournant ;
Plus sot ele du ciel, de l'air et du tonant,
Que onques ne fist Morge ne ses freres Morgant (*Chanson d'Antioche*, v. 993-996)

Néanmoins, cette connaissance (elle-même à la réputation ambiguë, nous y reviendrons) est contrebalancée par une apparence hideuse :

.VII.C. ans ot la vielle passés et autretant,
[...]
Li poil par les orelles li sont avant gisant,
Les sorcius avoit lons et le poil tot ferrant,
Calabre avoit a non, fille fu Rubiant
Qui des .II. pars del mont fu ja sire tenant. (*Chanson d'Antioche* v. 5257, 5262-5267)

Vieille, poilue et grisonnante, Calabre n'a de prime abord ni la grâce ni la beauté de ce que l'imaginaire occidental attend d'une fée. Comme l'explique Alice Colby, les sourcils épais et les poils longs sont caractéristiques de la monstruosité imaginée à l'âge médiéval¹¹⁵. Les cheveux gris ont également une symbolique toute particulière au Moyen Âge. Si le blanc est connoté fort positivement, un personnage féminin aux cheveux gris suscite en revanche des sentiments négatifs voire tout à fait repoussants. Pour citer Myriam Rolland-Perrin : « Ne profitant pas, à quelques exceptions près, des retombées positives du vieillissement de sa chevelure, la femme blanchissante tendrait en effet à incarner la décrépitude physique, voire à figurer allégoriquement la mort »¹¹⁶. Ainsi, la vieillesse et l'hirsutisme de Calabre sont autant d'éléments qui noircissent son portrait et l'apparentent au cliché des Sarrasins malveillants.

Plus encore, la laideur et la vieillesse de ce personnage le rapproche de la figure de la *vetula*, vieille femme usant de magie noire au service de Satan. En plus d'être caractéristique des êtres monstrueux, la forte pilosité de Calabre lui confère également une certaine virilité, qui est justement un autre trait d'identification de la *vetula*. Dans la conclusion de l'ouvrage dirigé par Anna Caiozzo *Femmes médiatrices et ambivalentes*, Didier Lett écrit que cette figure est

¹¹⁵ COLBY A., *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁶ ROLLAND-PERRIN M., *op. cit.*, p. 59.

caractérisée par l'ambivalence de son identité sexuelle¹¹⁷, ce qui lui vaut d'être souvent représentée par des êtres féminins dotés d'attributs masculins. Aussi, de la même manière que Lett prend l'exemple des femmes à barbe, nous suggérons que la pilosité du personnage de Calabre est un indice de ce qu'elle est en fait une actualisation de la figure de cette redoutable vieille femme.

Dans son article « Femmes enchanteresses. Figures féminines dans le discours savant sur les pratiques incantatoires au Moyen Âge », Béatrice Delaurenti décrit cette petite vieille à la réputation maléfique comme « l'archétype de l'utilisateur de magie démoniaque »¹¹⁸. La science des *vetule* était en fait marquée par l'ambiguïté. Dans un article sur le sujet, Fabre, Agrimi et Crisciani développent que, si la médecine scolastique médiévale ne pouvait ignorer les compétences des vieilles femmes - ils intégraient même certaines de leurs connaissances dans leurs traités, leur science était observée avec méfiance. Considérée comme malveillante et diabolique dans la littérature, jugée trop imprégnée de superstition ou relevant d'un « empirisme hasardeux » dans les textes de médecine¹¹⁹, elle demeurait marquée par la négativité. Calabre connaît l'astrologie, une science qui demeura longtemps une connaissance reliée au diable¹²⁰. Ce n'est qu'à partir du XI^e siècle que des ouvrages arabes consacrés à cette matière se répandent dans la culture occidentale. Par ailleurs, malgré l'attrait qu'elle représentait pour les Européens et le crédit qu'elle acquit par l'école de Tolède, cette discipline resta, dans l'imaginaire occidental, toujours liée à l'Orient¹²¹, et donc à une certaine magie monstrueuse et fabuleuse. Inspirant une curiosité méfiante, la connaissance astrologique de Calabre ancre ainsi le personnage dans le cliché de la magicienne sarrasine en même temps qu'elle induit des affinités certaines avec les forces obscures, de même qu'elle est marquée par la même ambivalence que la science de la *vetula*.

La chanson de geste est un genre qui, par essence, se prête peu à l'analyse psychologique des personnages. Celle-ci n'est donnée au lecteur que par des descriptions extérieures, c'est-à-

¹¹⁷ LETT D., « Des femmes ambivalentes et excessives », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), p. 417.

¹¹⁸ DELAURENTI B., « Femmes enchanteresses. Figures féminines dans le discours savant sur les pratiques incantatoires au Moyen Âge », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), p. 219.

¹¹⁹ Le savoir empirique des *vetule* faisait en fait concurrence à la médecine scolastique. AGRIMI J., CRISCIANI C., *op. cit.*, p. 1287.

¹²⁰ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 124.

¹²¹ VALLECALLE J-C., « Remarques sur l'astrologie et la divination dans les chansons de geste », dans CUERMA (éd.), *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1983 (Senefiance, 13), pp. 410-411.

dire par les actions, les paroles, ou bien par les apparences physiques des personnages. L'on peut donc s'étonner d'une telle dissonance entre les quelques qualités reconnues au personnage de Calabre et sa monstrueuse apparence. À cela, Armelle Leclercq observe que l'image de la vieille mère se dégrade au fil de ses interventions dans le cycle du fait que, si elle est présentée comme favorable au christianisme dans la *Chanson d'Antioche*, elle devient dès les *Chétifs* un obstacle à la conversion de Corbaran¹²². On lit d'ailleurs dans *La Chrétienté Corbaran* :

Delés li fu sa mere Calabre au poil ferrant ;
Ce estoit une fame de moult mal esciant ;
Entre .II. iex avoit une paume tenant ;
Les oreilles mossues et le nés ot pendant. (*La Chrétienté Corbaran*, v. 49-52).

L'on remarque dans un premier temps que la moralité pourtant reconnue à Calabre dans la *Chanson d'Antioche* lui est ici retirée. Elle est même dite « de mal esciant ». En outre, on la décrit comme ayant des yeux très écartés, trait physique que l'on remarque aussi sur les Géants de la tradition épique, comme le rappelle Leclercq¹²³. Dans la littérature médiévale, ces créatures étaient considérées comme des incarnations diaboliques¹²⁴, leur apparence monstrueuse est donc à l'image de leur géniteur maléfique. Ginette Ashby rappelle également que les chrétiens projetaient sur certains Sarrasins des caractéristiques physiques qu'ils attribuaient également au diable¹²⁵. Le physique de Calabre l'associe de fait pleinement à un intermédiaire du Diable. Manifestement, la description de la magicienne sarrasine évolue selon ses accointances avec la religion chrétienne : devenue ennemie de la loi divine, elle rejoint finalement le stéréotype des Sarrasins hideux et malveillants, et partage le physique des démons.

Ambivalence de la femme sarrasine : la « belle sarrasine »

L'apparence des êtres féériques sarrasins dans la chanson de geste se doit d'être observée avec davantage de précautions. Si les personnages sarrasins affichent la plupart du temps une laideur à la hauteur de ce que les Occidentaux pensaient de leurs valeurs¹²⁶, certains sont en revanche d'une beauté égale à celles de nos héros chrétiens. Dans sa thèse sur les

¹²² LECLERCQ A., « La destinée d'un émir turc : Corbaran, personnage historique, personnage épique », dans CONNOCHIE-BOURGNE C. (éd.), *Façonner son personnage au Moyen Âge. Actes du 31^e colloque du CUER MA (Aix-en-Provence, 9-11 mars 2006)*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2007 (Senefiance, 53), p. 205.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Cf. GINGRAS, *op. cit.*, pp. 165-188.

¹²⁵ ASHBY G., « Le diable et ses représentations dans quelques chansons de geste » dans ASHBY G. (éd.), *Le diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, 2^e éd. [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, (Senefiance, 6), <https://books.openedition.org/pup/2636>, p. 8.

¹²⁶ Cf. FILHOL E., *op. cit.*, pp. 15-20.

musulmans dans les chansons de geste, Paul Bancourt écrit que, dans l'épopée, les personnages féminins sarrasins sont soit monstrueux et hideux, soit au contraire d'une grande beauté - deuxième catégorie qu'il appelle « les belles Sarrasines »¹²⁷. Que ce soit par les échos des chevaliers ayant parcouru l'Orient, ou par une rencontre directe, la sensualité et le charme de ces femmes orientales étaient bien connus des hommes d'Occident au XIII^e siècle. Elles étaient présentes dans les mentalités occidentales, ce qui explique selon Hans-Erich Keller leur popularité dans la littérature de l'époque¹²⁸.

Ces femmes représentaient tout ce dont les hommes pouvaient rêver au Moyen Âge. Dans Le Cycle de Guillaume d'Orange, la princesse et magicienne Orable est ainsi décrite comme « la plu belle pucele » (*Enfances Guillaume*, v. 518), et même « la plus bele que lon saiche nonmer / An paienime nen an crestianté » (v. 806-807). L'emploi de telles expressions superlatives la positionne à l'opposé de la vieille Calabre, chacune représentant un des deux types antagoniques identifiés par Bancourt. Notons que les auteurs lui confèrent également sens et éloquence, ce dont témoignent ces deux vers :

Por dame Orable, la cortoise senee. (*Enfances Guillaume* v. 1323)

Orable fut cortoise et anparlee. (*Enfances Guillaume* v. 1335)

Remarquons également que ces deux expressions emploient le même adjectif « cortoise » pour qualifier Orable. Le personnage de la princesse est donc conforme à l'idéal courtois occidental. De plus, dans la *Prise d'Orange*, Orable est dotée d'une blancheur d'aubépine : « Blanche a la char comme est la flor d'espine » (v. 278), trait physique dont nous avons précisé l'importance dans l'idéal de beauté de la femme au Moyen Âge. Emma Bahillo observe un traitement similaire du personnage de Floripas (dans *Fierabras*), autre princesse sarrasine qui est, elle aussi, « un peu magicienne »¹²⁹. Dans la chanson *Fierabras*, les auteurs ont également construit la princesse selon le canon de beauté de la femme chrétienne :

La puciele despoullent, voiant tout le barné.
La car avoit plus blanche que n'est flours en esté,
Petites mameletes, le cors grant et plané ;
Si cheveil resambloient fin or bien esmeré. (*Fierabras*, v. 6188-6191)

¹²⁷ BANCOURT P., *op. cit.*, vol. 2, pp. 573-575.

¹²⁸ KELLER H-E, « La belle sarrasine dans *Fierabras* et ses dérivés » dans *Charlemagne in the North*, pp. 299-300.

¹²⁹ KNUDSON C. A., *op. cit.*, p. 454.

En plus d'être « plus blanche que ne le sont les fleurs en été », la belle Floripas a également la poitrine menue, le corps lisse et élancé, et des cheveux d'or. Si toutes ces caractéristiques rejoignent, comme pour le personnage d'Orable, le canon de beauté des femmes chrétiennes, il convient de revenir sur la chevelure du personnage. Il paraît étonnant qu'une princesse sarrasine soit dotée de cheveux blonds - couleur dont on a déjà évoqué la charge symbolique positive - là où la tradition littéraire confère généralement aux personnages sarrasins une épaisse tignasse sombre, le noir étant à la fois indice du Mal et, par extension, du peuple sarrasin¹³⁰. Enfin, notons que les prénoms mêmes de ces deux personnages sont des indices de ce qu'elles ne seront pas maléfiques. Emma Bahíllo rappelle que le prénom des personnages épiques annonce toujours quel clan il défendra. Or, « Floripas » et « Orable » sont des prénoms qui n'ont pas de connotation malveillante ou étrangère qui les discriminerait des femmes chrétiennes¹³¹. Leur prénom constitue donc un premier critère de différenciation par rapport à la majorité des membres du peuple sarrasin.

Pourquoi présenter de manière si positive des personnages pourtant normalement doublement maléfiques, d'une part par leurs pouvoirs surnaturels et d'autre part par leur origine ethnique ? Deux types d'explications se profilent selon que l'on confère ou non une symbolique morale à l'apparence physique des personnages sarrasins. Nous commencerons par aborder la seconde option. Dans sa thèse, Paul Bancourt nous met en garde contre la systématisation de la beauté ou de la laideur épique et suggère ainsi que l'une et l'autre n'impliquent pas toujours la bonne ou mauvaise moralité du personnage. Il détaille alors une série de faits qui justifient la beauté des personnages sarrasins de l'épopée autrement que par une interprétation morale. La blondeur et le teint clair de certains Sarrasins pouvaient par exemple être le fait du souci de vraisemblance des poètes qui veillaient à représenter la diversité de ce qu'on appelait les « Sarrasins », c'est-à-dire les païens d'Afrique, d'Asie, mais aussi d'Europe, pour qui la blondeur et la peau blanche étaient des traits connus et communs. De même, les poètes pouvaient avoir créé certains Sarrasins beaux, et d'autres laids, dans le seul but de représenter la diversité naturelle qui crée « des êtres plus ou moins favorisés du point de vue de la beauté »¹³². Bancourt rappelle également que la beauté était un signe de noblesse, et représentait en cela peut-être davantage une distinction sociale - opposant le noble émir au peuple - que raciale. Finalement, ces considérations amènent le chercheur à, certes, admettre la forte

¹³⁰ Sur la mauvaise réputation de la chevelure noire, lire : ROLLAND-PERRIN M., *op. cit.*, pp. 44-49.

¹³¹ BAHÍLLO SPHONIX-RUST E., *op. cit.*, p. 25.

¹³² BANCOURT P., *op. cit.*, vol. 1., p. 63.

corrélation entre l'apparence physique des personnages sarrasins et leurs valeurs morales, mais surtout à inviter à la prudence quant à la fausse univocité de ce rapport.

Se prêtant à présent le parti à une lecture morale de l'apparence des magiciennes sarrasines (en restant pleinement conscient de sa plurivocité dans la plume épique), deux nouvelles pistes se dessinent. La première est que, même si c'est une princesse sarrasine, Orable est un personnage qui reniera finalement la religion de Mahomet pour la religion chrétienne. Pour reprendre Emma Bahíllo : « Peut-être Floripas et Orable apparaissent-elles, non pas comme des sarrasines, mais comme des futures chrétiennes »¹³³. En effet, dans *La Prise d'Orange*, l'on assiste au baptême du personnage d'Orable. Par ailleurs, en plus de se baptiser, la princesse change de nom pour adopter celui de Guibourc. Elle se recrée donc une identité complète, laissant de côté son passé païen pour entrer dans le Bien. De fait, en tant que futur chrétien, le personnage d'Orable se devait d'être beau, car des êtres aussi laids que le sont la majorité des Sarrasins épiques n'ont pas leur place dans la communauté du Seigneur. La blancheur de la peau d'Orable et la blondeur de ses cheveux, en tant que composantes de l'idéal de beauté chrétien, préfigurent en quelque sorte l'évolution morale du personnage.

Si, pour Orable, cette première explication est certainement pertinente, la beauté d'une Sarrasine peut être interprétée d'une autre manière. En certains cas, la femme sarrasine devient l'incarnation de la perversion féminine à laquelle l'homme doit prendre garde. L'on se souvient du héros Erec que son amour pour sa dame a écarté de ses obligations chevaleresques¹³⁴. C'est précisément ce caractère dangereusement séducteur qu'incarne la reine orientale par sa beauté. De fait, la « belle sarrasine » est donc doublement maléfique, non seulement par ses croyances païennes, mais aussi par son genre¹³⁵. Emma Bahíllo prend ainsi l'exemple du personnage de Floripas, princesse sarrasine de la chanson de Fierabras et cite cet extrait :

« – Par mon cief, dist la bele, mout savez bien parler ;
Je ne sais qui vos estez, que ne vos puis mirer ;
Mais ge cuît que a dame savriez bien joer,
En chambre soz cortine par amor deporter. »
Dist l'Escot Willermer : « Bien savez devinner ;
Dusqu'en Jerusalem ne trouveriez som per. » (*Fierabras*, v. 2229-2234)

¹³³ BAHÍLLO SPHONIX-RUST E., *op. cit.*, p. 37.

¹³⁴ Dans le roman de *Erec et Enide*, après s'être marié à Enide, Erec tombe dans la paresse et l'oisiveté, ce qui porte atteinte à son statut de chevalier. Cf. *Erec*, roman arthurien en prose, éd. C. E. Pickford, 2^e éd. revue et corrigée, Genève, Droz / Paris, Minard, 1968 (Textes littéraires français, 87).

¹³⁵ BAHÍLLO SPHONIX-RUST E., *op. cit.*, p. 30.

On lit dans ces vers l'audace de la princesse sarrasine. Celle-ci fait des avances ouvertes à des chevaliers qui sont chrétiens, d'une part, et que, d'autre part, elle n'a même pas encore pu voir. Dans le même esprit, nous ajouterons ce comportement de Galienne, princesse épique de la chanson de *Mainet* à qui le récit prête également une réputation de magicienne. Comme Floripas, ce personnage n'est pas caractérisé par sa pudeur :

Galienne la bele vers Mainet se presante,
De lés lui se coucha en sa cemise saingle :
Biau pechié peust faire se sa loi vausist fraindre,
Mais il nel vausist por a tolir un membre. (*Mainet*¹³⁶)

Remarquons d'abord la présence dans ces vers du mot « pechié » qui renvoie précisément à l'image biblique de la femme tentatrice qui amenait l'homme à transgresser la loi divine. Dans cet extrait, le bon chevalier chrétien, futur Charlemagne, en tant que parfaite incarnation de la droiture morale qu'on attend des fidèles, refuse de prendre la virginité de Galienne. Il se préserve ainsi du double péché qu'aurait été de s'adonner aux plaisirs de la chair (et donc de céder au péché de la luxure) avec, de surcroît, une femme sarrasine.

De fait, par sa beauté et ses charmes, la princesse sarrasine devient en quelque sorte l'incarnation même du potentiel menaçant que l'imaginaire médiéval conférait à la femme. Bancourt en trouve d'ailleurs une preuve dans un passage de *La Prise d'Orange* dans lequel Guillaume demande à Aragon de lui présenter l'épouse de Thibaut. Voici ce qu'il en dit :

Or fu Guillelmes en la sale perrine.
« Rois Arragon, li commença a dire,
Sire, dist il, monstrez moi la roïne
Que si par aime l'emperere d'Aufrique. »
Dist Arragon : « Il fet mout grant folie,
Quar il est vielz, s'a la barbe florie,
Et ceste est bele et juvenete meschine,
Il n'a tant bele en tote paiennie.
En Gloriete mainne ses drüeries ;
Mielz ameroit... Sorbant de Venice,
Un bacheler juene de barbe prime,
Qui de deport et d'armes set bien vivre,
Qu'el ne feroit Tiebaut d'Esclavonie.
Trop par est fox vielz hom qu'aime meschine,
Tost en est cous et tornez a folie. » (*La prise d'Orange*, v. 619-629)

¹³⁶ *Mainet*, fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle, éd. G. Paris, *Romania*, 4, 1875, p. 28.

Dans cette description, ce n'est pas l'identité raciale d'Orable qui semble la rendre dangereuse, mais son identité sexuelle¹³⁷ et sa jeunesse. Aragon utilise d'ailleurs le terme « juvenete » qui insiste sur le trop jeune âge de la reine¹³⁸. Comme les vieilles, les jeunes femmes étaient considérées avec ambivalence. La jeunesse était une vertu fortement appréciée au Moyen Âge. Bertrand de Born y voyait d'ailleurs le résumé de l'idéal courtois¹³⁹. C'était également un critère de beauté fondamental dans la description des personnages, voire le trait le plus important. Jeunesse et beauté étaient étroitement liées, l'un devenant presque un synonyme de l'autre¹⁴⁰. Pour autant, les jeunes femmes avaient en même temps une réputation négative. C'est précisément ce qu'exprime la description d'Aragon. La jeune femme aime les plaisirs, en particulier ceux de la chair (« drüeries ») auxquels – d'après le roi - Orable s'adonne. Le roi estime d'ailleurs qu'il serait préférable que cette demoiselle en soif de distractions s'unisse à un homme de son âge, plus vif aux armes comme aux autres joies de la vie. Il termine par un dernier danger à tenir une relation avec une femme plus (trop) jeune : tout homme qui s'y lierait serait cocu et deviendrait fou.

Toutes les critiques émises à l'encontre de la jeune femme touchent sa sexualité : elle nourrirait un désir sexuel si grand que l'époux ne parviendrait à le satisfaire. Une telle vision de la jeune femme fait écho aux leçons d'une autre figure littéraire dont nous avons parlé plus haut, celui de la vieille. Les quelques paragraphes consacrés au personnage de Calabre nous ont permis d'évoquer la science ambivalente et l'apparence monstrueuse de la *vetula*. Néanmoins, nous n'avons pas encore développé un autre trait caractéristique de cette vieille femme rebutante. À cause de sa beauté flétrie, elle est animée par une grande nostalgie de son passé et en particulier de ses amants, aux yeux de qui elle n'est plus qu'une image de dégoût. Ses regrets prennent la forme d'un désir sexuel insatiable et en même temps d'une volonté de se venger des hommes qui jadis l'adoraient et aujourd'hui la fuient. La vieille femme dispense ainsi aux jeunes femmes les savoirs acquis par son expérience. Elle leur apprend à exploiter au mieux leurs charmes, mais aussi à tromper l'homme. La deuxième partie du *Roman de la Rose* fournit une parfaite incarnation de cette figure. Jean de Meun y met en scène le personnage de la Vieille

¹³⁷ BANCOURT P., *op. cit.*, vol. 2, p. 587.

¹³⁸ DMF : s. v. *jeunet*, adj. [diminutif de *jeune*] : « tout jeune », « trop jeune ». En ligne : http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=jeunet;XMODE=STELL;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2020.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2020;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=s09170f0c;LANGUE=FR ; dernière consultation le 15 août 2021.

¹³⁹ LUCE-DUDEMAINE D., « La vieille femme, l'amour et le temps perdu » dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1987 (Senefiance, 19), p. 218.

¹⁴⁰ HALARY M-P., *op. cit.*, p. 55

qui encourage la femme à se libérer et à profiter de tous les plaisirs charnels tant que sa jeunesse la rend désirable (v. 12385-14725). Finalement, vieilles et jeunes femmes sont de fait associées à l'idée d'une sexualité débridée. Les premières regrettant leurs ébats, les deuxièmes suivant les conseils avisés de leurs aînées.

Par ailleurs, selon Francis Gingras, magiciennes et sorcières sont les « doubles diaboliques » des Dames¹⁴¹. Les pouvoirs magiques généralement prêtés aux princesses orientales dans le genre épique accentuent donc d'autant plus le danger et le diabolisme qu'elles représentent du fait de leur genre et de leur communauté religieuse. Quant au personnage de Calabre, son âge avancé, son physique disgracieux, son adversité grandissante face au christianisme et ses pouvoirs magiques la rangent d'emblée du côté des êtres maléfiques et l'approchent en même temps de la figure de la *vetula*, rendant alors sa laideur presque obligatoire. Dans la chanson de geste, la beauté de la princesse sarrasine revêt de fait des fonctions ambivalentes. Si elle peut d'abord être un indice de la conversion future du personnage (comme c'est le cas avec Orable par exemple), elle peut également constituer une mise à l'épreuve de la conviction chrétienne des chevaliers. Loin des interprétations morales contre lesquelles Bancourt prend quelques distances, elle peut encore résulter du souci de vraisemblance des poètes ou même d'une liberté stylistique de leur part.

Vêtements

La description des tenues des fées épiques participe également à l'incarnation du combat du Bien contre le Mal. En effet, dans la chanson de geste, les vêtements d'une femme traduisent ses valeurs morales. Aramburu l'explique en ces termes :

Ainsi la vertu principale de la femme idéale doit être la chasteté. Par conséquent, son vêtement doit être sobre car l'excès vestimentaire dans ce contexte signifie la luxure.¹⁴²

En fonction de la croyance qu'il défend, l'être féérique sera vêtu de manière différente. La fée chrétienne est généralement vêtue de tissus nobles mais sobres. Ses tenues sont d'ailleurs à peine décrites. Prenons cet extrait de *Brun de la Montagne* qui décrit les trois fées auxquelles les soldats du roi Butor confièrent son fils pour qu'elles lui accordent des dons :

Leur cors furent plus blanc que n'est noif sor gelée,
Et si très chiérement estoient atournées,
Car de couronnes d'or furent toutes dorées

¹⁴¹ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 120.

¹⁴² ARAMBURU RIERA F., « Le nu et le vêtu d'une princesse sarrasine dans *Fierabras* », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Le nu et le vêtu au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 13.

Et de blans dras de soie estoient aournées ;
Enmi de la poitrine estoient escollées. (*Brun de la Montagne*, v. 925-929)

La tenue du petit roi de Féerie est un peu plus détaillée. L'on y retrouve l'or et la soie, mais l'ensemble demeure dicté par l'élégance et la sobriété :

Et fu vestus d'un paile gironné
A .XXX. bendes de fin or esmeré ;
A fiex de soie ot laciés les costés.
.I. arc portoît dont bien savoit berser ;
Le corde en fu de soie naturel,
Et la sajete refu de grant cierté. (*Huon de Bordeaux*, v. 3220-3225)

La noblesse des matières suffit à illustrer la grandeur du personnage. Par ailleurs, l'association de l'étoffe et de l'arc nous rappelle les représentations picturales des divinités antiques et, dans un autre registre, celles des anges, qui sont ici superposées pour créer le portrait de cet homme féérique héritier des croyances païennes mais gratifié de l'élection divine.

À l'inverse, la fée sarrasine sera également vêtue de matières nobles comme la soie et l'or mais préférera des parures et tenues ostentatoires. Ce goût pour l'extravagance et le luxe reflète la considération que portaient les auteurs épiques aux personnages des princesses sarrasines. Elles incarnaient la tentation de la luxure présentée aux chevaliers. Francis Gingras suggère que dans l'imaginaire occidental, l'Orient était réputé comme lieu de libération des fantasmes liés au plaisir charnel¹⁴³. À cette sexualité débridée s'ajoute la forte sensualité de cette Arabie aux herbes exotiques et aux parfums épicés qui émanent d'ailleurs du jardin de la princesse Orible, comme le souligne Pascal Peron¹⁴⁴. De fait, puisque l'être féminin était considéré comme fondamentalement pervers et naturellement prédisposé à servir Satan¹⁴⁵, les femmes sarrasines, cumulant le genre féminin et la sensualité orientale, devenaient la personnification même du péché de luxure. Les magiciennes sarrasines épiques étaient dès lors présentées comme des séductrices, comme des tentatrices malveillantes que l'on parvenait parfois à amener dans le droit chemin de la chrétienté.

¹⁴³ GINGRAS F., *op cit.*, pp. 323-335.

¹⁴⁴ PERON P., *Les croisés en Orient. La représentation de l'espace dans le cycle de la croisade*, Paris, Honoré Champion, 2008 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 86), p. 508.

¹⁴⁵ SIMON M., « La sorcière moyenâgeuse faussement médiévale ? » dans BURLE-ERRECADE E. et NAUDET V. (éd.), *Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyenâgeux*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2010 (Senefiance, 56), pp. 204-205.

Pratique de la magie

Dans le merveilleux médiéval, ce qui caractérise une fée ou un homme fée outre son apparence surnaturelle, ce sont ses compétences précisément *sur*-naturelles. Le chevalier ou le mortel qui rencontre un être féérique est fasciné par les pouvoirs de celui-ci sur des forces que l'homme n'est guère censé maîtriser. Ainsi, l'on a déjà abordé l'influence des fées marraines des chansons de geste sur la destinée des mortels, mais le genre épique attribue aux fées et faés d'autres capacités magiques. Notons que nous entendons par « capacités magiques » les pouvoirs que les êtres féériques peuvent exercer sans recours à un objet extérieur. Compétences innées pour certains, acquises pour d'autres (via un apprentissage auprès de pairs, comme c'est le cas de Maugis par exemple), ces pouvoirs émanent de l'être qui en dispose. Nous écartons donc de ce développement tout objet féérique comme des cors, anneaux, hanaps, colliers ou herbes qui, certes fort présents dans les chansons de gestes, ne sont pas spécifiques aux fées et hommes faés (les auteurs plaçant souvent ces objets dans les mains d'humains mortels et sans autres facultés surnaturelles).

En tant que premier exemple, le personnage de la sarrasine Calabre, intervenant majoritairement dans la *Chanson d'Antioche*, possède une grande connaissance des phénomènes naturels qui, s'ils sont aujourd'hui reconnus comme relevant de la science, apparaissaient comme magiques pour le Moyen Âge occidental. Ce n'est qu'au cours des XII^e et XIII^e siècles que l'astrologie affirma sa légitimité scientifique grâce au rayonnement de l'École de Tolède d'où sont diffusés les savoirs arabes en la matière¹⁴⁶. Cette vieille femme, à mi-chemin entre l'enchanteresse et la sorcière, est décrite comme connaissant l'astrologie et la météorologie :

Vielle estoit et mousue, des ars fu molt saçant,
Del solel, de la lune et d'estoile tornant ;
Plus sot ele del ciel, de l'air et del tonant
Que onques ne sot Morghe ne ses frere Morghant. (*Chanson d'Antioche*, v. 5252-5256)

C'est toutefois son art de la divination qui est illustré dans le texte, puisque c'est grâce à cela qu'elle pourra mettre en garde son fils Corbaran de la mort qui l'attend s'il se confronte aux chrétiens de la ville d'Antioche.

.VII.C. ans ot la vielle passés et autretant,
Sorti ot en une ille, delés .I. desrubant,
Que crestien vaintroient, si le troeve lisant,

¹⁴⁶ VALLECALLE J-C., *op. cit.*, pp. 410-411.

Ele le voloit dire a son fil Corbarant.
Retorner le quida, mais ne li valt niant. (*Chanson d'Antioche*, v. 5258-5261)

Orable, autre magicienne orientale du genre épique, connaît des enchantements relativement spectaculaires. La princesse use de sa magie pour échapper à sa nuit de noces. Elle accomplit d'abord trois enchantements successifs lors de la réception. Dans un premier temps, apparaît au milieu de la salle du banquet une monstrueuse chasse saccageant tout sur son passage. Surviennent ensuite trois mille moines noirs comme le charbon lançant du feu en chantant et portant chacun un homme mort à son bras. Enfin, Orable fait surgir dans la salle plus de cent bêtes féroces, suscitant du même coup l'effroi de l'assemblée. Mais là ne s'arrêtent pas les plans de la magicienne : le repas achevé, il lui faut maintenant échapper à la consommation du mariage à proprement parler. Elle transforme alors le temps d'une nuit les trente rois de son escorte en chiens, et son fiancé en une boule d'or qu'elle pose à ses côtés sur une étoffe (*Les Enfances Guillaume*, laisses 46 à 48). Les pouvoirs de ce personnage sont aussi spectaculaires que redoutables, à l'image de la perception des Orientaux dans l'imaginaire occidental de l'époque.

Au-delà de transformer les humains en objet ou animal comme le fait le personnage d'Orable, l'être féérique du genre épique peut également modifier sa propre nature. L'on citera pour exemple la métamorphose de Maugis d'Aigremont en biche, choix qui n'a rien d'anodin quand l'on connaît la forte densité surnaturelle du cerf et de la biche dans la littérature médiévale¹⁴⁷. En outre, dans la chanson éponyme, Noiron et Maugis prouvent non seulement leurs connaissances en enchantements et en incantations, mais également leur maîtrise des forces naturelles. Chacun déchaîne les éléments sur son adversaire : tandis que Noiron submerge les hommes de Maugis, ce dernier se venge en lançant le feu sur les troupes de son opposant.

Notons par ailleurs que, pour ce qu'ils sont tous les deux identifiés comme des enchanteurs, ils s'opposent par les valeurs qu'ils défendent. Noiron est attaché aux forces du Mal. Il puise ses pouvoirs d'entités démoniaques et les appelle à l'aide lorsqu'il est en détresse :

Noiron li enchantierre a le cuer irascu :
Les dëables reclaime, ne s'est mie tëu.

¹⁴⁷ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à ces références : *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 221-242. ; MAURY A., *op. cit.*, pp. 256-264. ; GINGRAS F., *op. cit.*, pp. 211-232.

Cil qui sont en enfer en la noire palu
I sont tuit maintenant à son apel venu.
En guise de corbel noir com charbon molu,
Plus de .lx.vii. en i a acoru (*Maugis d'Aigremont*, v. 7682-7687)

Maugis reçoit à l'inverse le secours des divinités chrétiennes, comme l'ange envoyé par Dieu pour sauver l'enchanteur d'un coup fatal (scène évoquée pp. 27-28) ou même comme le Seigneur lui-même, à qui les auteurs attribuent la survie de Maugis lorsque nourrisson, il échappa à la voracité de deux fauves. Les incantations de l'enchanteur d'Aigremont sont donc investies de la puissance chrétienne. D'ailleurs, quand il doit combattre le serpent hideux qui le sépare du cheval Bayard, Maugis se sert des pouvoirs que lui insuffle sa foi :

Qant l'a vëu Maugis, de rien ne s'asëure ;
Les haus nons reclama, qui sont en escriture,
Que Dex le gart de mort et d'entrepasëure.
De Deu le glorïos le grant serpent conjure,
Puis a sachié l'espee desoz la couverture ; (*Maugis d'Aigremont*, v. 801-805)

Les auteurs de cette chanson ont de fait conféré aux deux enchanteurs des pouvoirs aussi puissants qu'antagonistes. L'un sert le Seigneur, l'autre Satan.

Si l'enchanteur d'Aigremont constitue un bel exemple de la diversité des pouvoirs magiques que l'épopée attribue à ses personnages féériques, d'autres témoignages littéraires augmentent encore cette liste. Le personnage d'Aubéron est lui aussi doté de capacités spectaculaires. Divination, omniscience, maîtrise des éléments naturels et téléportation, tels sont entre autres les pouvoirs dont les chanteurs de geste investissent le roi de Féerie. Enfin, ceux-ci ont également conféré de multiples capacités à la fée Morgain, figure importante de la matière arthurienne qui apparaît dans diverses compositions, notamment épiques. Selon les comptes avancés par Jeanne Wathelet-Willem dans son article « La fée Morgain dans la chanson de geste »¹⁴⁸, la fée Morgain est présente dans une dizaine de textes du genre, dont certains dans lesquels elle occupe une place importante¹⁴⁹. Devineresse et magicienne, elle peut de plus « traverser les airs et se faire porter où elle le désire »¹⁵⁰, et transporter les mortels.

L'observation de ces quelques personnages prouve que la chanson de geste propose un large panel de possibilités quant aux compétences des êtres féériques qu'elle met en scène.

¹⁴⁸ WATHELET-WILLEM J., *op. cit.*, pp. 209-219.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 214.

Chaque fée ou faé n'est d'abord pas doté des mêmes talents. Si la compétence divinatoire est la plus fréquente (ce qu'on peut expliquer par le fait que cette dernière est liée à la genèse même du personnage, héritier des *Fata* antiques), certains personnages ont des capacités plus variées. De plus, chacun ne destine pas ses compétences aux forces du Bien (selon la vision qu'en avait la chrétienté médiévale). À la servitude de Maugis au Seigneur s'opposent ainsi le satanisme de Noiron et les enchantements effrayants de la païenne Orable.

Narration

Environnement de l'être féérique

Contexte d'apparition

Dans son ouvrage tutélaire, Laurence Harf-Lancner note deux éléments fondamentaux dans la composition du cadre d'apparition de prédilection des fées dans la littérature médiévale : le milieu sylvestre et l'élément aquatique¹⁵¹. Le lien entre ce personnage et la forêt est affirmé depuis l'émergence même du personnage dans notre littérature française. Dans son *Decretum*, Buchard de Worms désignait d'ailleurs les fées comme des *agrestes feminae, quas sylvaticas vocant*¹⁵², expression qui fait donc de la forêt un trait définitoire du personnage. De même, la forêt est également le lieu dans lequel le héros est confronté à l'isolement : s'aventurant volontairement dans les profondeurs des bois ou égarant ses compagnons lors d'une partie de chasse, le chevalier se retrouve seul, loin de son domaine, dans un monde sauvage qui se soustrait aux lois humaines. La forêt est en effet associée à une certaine forme de sauvagerie, de lieu « hors normes », tous termes pris au sens propre. Laurence Harf-Lancner l'explique ainsi :

L'évolution sémantique de l'adjectif « sauvage », du latin *salvaticum*, déformation de *silvaticum* (« sylvestre », « de la forêt ») est révélatrice de l'impact du monde des bois dans l'imagination des hommes de l'Antiquité et du Moyen Âge. Le qualificatif qui désigne la forêt en vient à désigner tout ce qui échappe au monde rassurant de la culture. Forêt et sauvagerie vont effectivement de pair.¹⁵³

De fait, l'élément sylvestre est un lieu charnière qui échappe aux prises de la société. D'ailleurs, dans la chanson *Huon de Bordeaux*, l'on peut lire que c'est l'« Arbre Sec » qui marque la

¹⁵¹ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 87.

¹⁵² BURCHARD DE WORMS, *op. cit.*, col. 971.

¹⁵³ HARF-LANCNER L., *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003, p. 104.

« borne du monde habité »¹⁵⁴. La forêt et ses composantes représentent donc, dans la fiction médiévale du moins, un passage du monde civilisé vers l'Autre monde, une frontière où se croisent allègrement humains et êtres féériques. Aussi, dans cette même littérature, les rencontres féériques dans la forêt sont nombreuses. L'on se rappelle par exemple de la fée Mélusine qui rencontre son futur époux, Raymondin, au cœur de la forêt dans laquelle il a fui après avoir assassiné son oncle¹⁵⁵. C'est également là que Huon fait la rencontre d'Aubéron, roi de Féerie. Citons encore le lai de *Guigemar* dans lequel le héros blesse une biche blanche aux bois de cerfs, animal féérique qui préfigure par sa mort la rencontre et l'aventure merveilleuses qui attendent Guigemar. Ce topos semble de fait apprécié par les auteurs médiévaux, et les trouvères ne font pas exception.

Dans son ouvrage *Les Motifs dans la chanson de geste*¹⁵⁶, Jean-Pierre Martin suggère d'ailleurs à ce sujet que l'épopée puise dans des ressources extérieures d'autres topoï, en l'occurrence le « *locus amoenus* » issu de la tradition scolaire qui « se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie ou d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et les fleurs. Le comble sera atteint si l'on y fait intervenir la brise »¹⁵⁷. L'on retrouve ici la référence à l'élément aquatique, second paramètre identifié par Laurence Harf-Lancner. Selon Martin, le décor champêtre du *locus amoenus* offrirait aux auteurs de chansons de geste une variante aux vergers ou aux quelques arbres qui constituent traditionnellement le « paysage épique »¹⁵⁸ (guillemets proposés par Martin). Cela porte à croire que le recours à ce type de cadre dans la chanson de geste ne serait pas forcément lié à la volonté d'en faire un texte aux couleurs merveilleuses, mais serait d'abord une « variante » à un décor trop utilisé. Cependant, recourir à un topos qui est également celui que la tradition littéraire donne généralement comme contexte d'apparition aux fées implique certains métissages thématiques. Ainsi, dans *Aye d'Avignon* Martin remarque que la description d'un « *locus amoenus* » suffit à donner une teinte féérique à toute une scène¹⁵⁹ :

Es bruis de Lorion, es vaus de .IIII. terres,
La cort l'eve d'Orfunde qui bruit parmi les estres.
De pins e de loriers i fu la bruille belle ;
D'ostors et de faucons y treve l'en les estres.

¹⁵⁴ *Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux pair de France et de la belle Esclarmonde ainsi que du petit roi de féerie Auberon*, trad. par Gaston Paris, Paris, Didot, 1898, p.78.

¹⁵⁵ JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, éd. L. Stouff, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932 (Publications de l'Université de Dijon, n°5).

¹⁵⁶ MARTIN J.-P., *op. cit.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 254.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 255.

Illec perent les flors de maintes beles herbes
 De quoi font les mecines li mires de Salerne.
 Li destrier ravineus il trestorinent lor selle
 [Et] rompent [et] trainent lor frains [et] lor selles ;
 Quant li cheval la marchent, itant souef lor flaire
 Remenbrer vos peüst de paradis terrestre. (*Aye d'Avignon*, v. 964 – 973)

Dans cet extrait, la teinte féérique est mobilisée aux côtés de deux autres cadres référentiels : la religion et la médecine. Le *locus amoenus* qui nous est décrit est comparé au Paradis Terrestre au vers 973 de l'extrait. Quelques lignes au-dessus, les herbes qui tapissent ce jardin d'Eden sont considérées comme celles dont les médecins de Salerne se servent pour exercer leur art. Contrairement à ce que l'on a observé dans la *Chanson de Guillaume* (Cf. p. 27), la connaissance des herbes paraît ici valorisée et légitimée. Elle est reliée à l'École de Salerne qui était, à l'époque médiévale, le lieu d'où émanait les connaissances médicales les plus novatrices apportées aux Occidentaux par la science arabe. En d'autres contextes – en l'occurrence quand la praticienne est d'origine sarrasine – exploiter les ressources de la nature semble moins apprécié. Elle est associée à la magie naturelle qui, au Moyen Âge, se situe dans un rapport ambivalent par rapport à la médecine. Elle est encore méprisée, mais les traductions de sources arabes donnent une nouvelle visibilité à la discipline de sorte qu'elle tende de plus en plus à affirmer son autorité en tant que science. La magie naturelle est donc reçue de façon ambivalente : tantôt source d'inspiration pour la médecine scolastique¹⁶⁰, tantôt méprisée. Cet extrait confirme l'idée esquissée *supra* (Cf. pp. 31-32) : ce n'est pas tant la connaissance des herbes qui a mauvaise réputation, c'est le praticien. Elle est une compétence de plus de l'art médical de Salerne quand elle est exploitée par des médecins, mais une preuve de malveillance et de sorcellerie lorsqu'elle est détenue par une femme, qui plus est une femme sarrasine.

Quelques vers plus loin, quatre paysans racontent l'apparition féérique à laquelle ils croient avoir assisté, alors qu'il s'agissait en fait de la duchesse fugitive :

Nouveles lor en dient .IIII. hommes païsant
 Qui venoient d'Orfonde peschier à .I. chaland.
 « Baron, franc chevalier, oez nostre semblant :
 « De fame crestienne ne savon tant ne quant ;
 « Mais à celle fontaine, desous ce desrubant,
 « Viennent moult souvent fées, lor cors esbanoiant.
 « Ersoire en y ot une, et gente et avenant,

¹⁶⁰ Nicolas Weill-Parot explique d'ailleurs que la médecine savante intégrait certaines incantations à ses pratiques médicales. BOUDET J-P. et WEILL-PAROT N., « Être historien des sciences et de la magie médiévales aujourd'hui : apports et limites des sciences sociales », dans BÜHRER-THIERRY G. et KOUAMÉ T. (éd.), *Être historien du Moyen Âge au XXI^e siècle. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (Île de France, 2007)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 215.

« Si se feri en l'yaue sanz nef et sanz chalant,
« Isci s'en passa outre, trestous nos eux voiant,
« A celle grant chapelle à celle aube tenant ;
« Onques puis n'en oïsmes nouveles tant ne quant. » (*Aye d'Avignon*, v. 1028 – 1038)

Dans ces derniers vers, on lit que Aye s'est enfuie à la nage dans le cours d'eau composant le « *locus amoenus* » implanté dans le premier extrait (v. 964-973). Par assimilation du lieu à un contexte féérique, les quatre paysans de la scène confondent Aye avec les fées qui, soi-disant, aiment se prélasser « à celle fontaine » (v. 1032)¹⁶¹. Pour eux, la nature de Aye ne pose pas question : il s'agit bien d'une fée comme il en vient régulièrement. Ils utilisent d'ailleurs précisément le substantif « fée », preuve que le terme devient utilisé non seulement pour déterminer les fées marraines, mais également pour cet autre type d'êtres féériques naturels¹⁶². Au-delà de ne s'en servir que comme variante à un verger devenu commun, il semble donc que les trouvères étaient conscients de la forte relation, dans les mentalités collectives, entre ce topos et une présence féérique, ce qu'ils expriment par la confusion des paysans. Au-delà d'offrir une alternative à un topos épique connu, un paysage de ce type inspire d'emblée l'apparition de fées, et les auteurs de *Aye d'Avignon* ont pu jouer de cela pour tromper leurs personnages et faire un clin d'œil aux lecteurs qui auraient établi le même lien.

Si le lai et le roman font de la fontaine ou de la source dans la forêt un cadre privilégié pour l'apparition de fées, l'on constate que la chanson de geste n'est guère étrangère à cette tendance. Les textes du genre fournissent d'ailleurs d'autres exemples de l'emploi de ce topos en contexte féérique. Dans *Brun de la Montagne*, sur ordre de son père Butor, le nourrisson Brun est amené aux fées pour qu'elles lui prédisent une bonne destinée :

Si pensa en son cuer, pour li plus avancier,
Que porter l'en fera, sans plus de l'atargier,
Delez une fontaine, assez près du rochier ;
Car il avoit repaire de fées ou gravier
Qui aloient ou lieu touz dis esbanoier. (*Brun de la Montagne*, v. 47-51)

Comme dans l'extrait de *Aye d'Avignon*, la fontaine des fées est située à proximité d'un rocher. Cet élément de décor témoigne de l'appropriation par les trouvères du cadre d'apparition féérique commun. Dans une étude sur le paysage épique, Alain Corbellari explique que le décor de la chanson de geste est caractérisé par la verticalité, bien que cela devienne de moins en

¹⁶¹ Martin nuance toutefois en supposant que la tournure romanesque des événements favorise possiblement l'interprétation merveilleuse des paysans. MARTIN J-P., *op. cit.*, p. 255.

¹⁶² Nous avons expliqué *supra* que l'appellation fée s'étend aux fées amantes dès le XIII^e siècle. *Aye d'Avignon* a été composé vers 1200. Elle entre donc dans cette nouvelle phase de développement du personnage littéraire qui intègre dans la catégorie « fées » d'autres figures que les héritières des Parques, c'est-à-dire les fées marraines.

moins remarquable au fur et à mesure de l'évolution du genre¹⁶³. Les trouvères multiplient les montagnes, les hautes forteresses, et les paysages abrupts. Le « rochier » (*Brun de la Montagne*, v. 49) et le « desrubant » (*Aye d'Avignon*, v. 1032) en sont deux exemples.

On retrouve également dans les deux extraits cette conception de la fontaine comme le lieu où trouver les fées, l'endroit où elles se rassemblent pour se divertir ou plus exactement pour « esbanoyer » (pour reprendre le terme que l'on retrouve au vers 1033 de l'extrait de *Aye d'Avignon* ci-dessus et au vers 51 de *Brun de la Montagne*). Et c'est d'ailleurs ce qu'elles firent peu après que les quatre chevaliers y eurent déposé le nourrisson :

Quant l'enfant orent mis li .iiij. chevalier
Par delès la fontaine, assés près du gravier,
Chascun des .iiij. errant monta sur son destrier,
Et dedans la forest s'en alèrent mucier ;
Puis ouïrent ou bois sans longuement joquier
.III. dames tout chantant venant esbanier,
Qui se vindrent seoir delés .j. chastinier,
Et si se pristrent moult de ce a merveiller
Que li enfes queroyt tout seus sur le gravier,
Qui avoit mis son chief desor .j. orillier. (*Brun de la Montagne*, v. 1562 – 1571)

Le fait que ces hommes parvinrent instantanément à identifier la nature des êtres qui apparaissent sous leurs yeux n'est guère surprenant. Comme les paysans mis en scène dans l'extrait de *Aye d'Avignon*, les chevaliers de Butor associent directement les femmes se présentant à la fontaine à des fées. Laurence Harf-Lancner avance à ce sujet que le recours même à cet élément dans la description du cadre de la scène « ne permet pas au lecteur de conserver le moindre doute sur la nature des dames qui s'y ébattent, d'autant plus que ces dames sont au nombre de trois¹⁶⁴. »¹⁶⁵ Si la chercheuse formule cette réflexion au sujet de la rencontre entre Raymondin et Mélusine dans le roman éponyme de Jean d'Arras, la citation nous semble particulièrement adaptée à la scène de *Brun de la Montagne* analysée ci-dessus. Le décor de la fontaine ajouté au fait que les demoiselles arrivent en trio font office de critères de reconnaissance de l'identité féérique.

¹⁶³ CORBELLARI A., « Le paysage épique médiéval et sa réception moderne », dans GUILLERE C., (éd.), *Le Paysage rural au Moyen Âge. Actes du 135^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques* (Neuchâtel, 2010), Paris, Édition du CTHS, 2012 (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 135-7), pp. 9-11.

¹⁶⁴ L'on se rappelle que la figure de la fée dans la littérature médiévale puise une partie de ses origines des *Tria Fata* du panthéon antique, de même que ces *Fata* formaient elles-mêmes une triade divine avec deux autres divinités Mères gauloises (Cf. MAURY A., *op. cit.*, pp. 41-43.). Le nombre trois est donc fort présent dans l'identité féérique.

¹⁶⁵ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 164.

La description du décor est particulièrement soignée et élogieuse :

Quant des chevaliers fu finée la querelle,
Qu'il laissierent l'enfant delés la fontenelle,
Qui fu clére c'argent ou fons de la gravelle,
Dont l'iave descendoit merveilleusement belle,
Onques si clers ne fu vis argent qui sautelle,
Car la fontaine estoit luissant comme estincelle ;
Plus verde estoit entour que tarin qui apelle,
Et si avoit entour mainte belle flourcelle
Dont on voit le sorjon qui gentement flaielle ;
Trop miex plaist a veoir c'ouïr son de vielle,
Ne qu'a baissier aussi une douce pucelle. (*Brun de la Montagne*, v. 885-895)

Par ces lignes, l'on comprend que la fontaine est à l'image des fées qui s'y prélassent : d'une beauté surnaturelle. Le cadre lui-même est teinté des couleurs merveilleuses des personnages qui s'y épanouissent. Tout y particulièrement charmant, étincelant, lumineux. L'éclat de la fontaine (« car la fontaine estoit luissant comme estincelle » v. 890) rappelle d'ailleurs la splendeur des fées, la pureté venue d'un autre monde que l'on peut interpréter comme étant celui des Cieux. Il semble donc y avoir un rapport métonymique entre l'être surnaturel et son milieu. De la même manière, la magicienne sarrasine sera aussi envoûtante que les parfums d'Orient et aussi menaçante que l'Occident médiéval imaginait cette contrée fantasmagique.

Notons toutefois, au sujet de *Maugis d'Aigremont*, que le contexte d'apparition de la fée Oriande y est quelque peu différent de ce que l'on a pu évoquer dans les exemples susmentionnés. D'abord, comme Brun de la Montagne, Maugis a rencontré sa fée marraine dans une région boisée à proximité d'un arbre, et plus précisément d'un épinier que Fournier-Lanzoni et Devard traduisent par « épinier de la fée »¹⁶⁶. Ce surnom fait écho à l'hypothèse de Ferdinand Castets selon laquelle le poète aurait choisi l'épinier en référence à la fée Viviane qui obtint des déclarations importantes de Merlin sous le même arbre.¹⁶⁷ De fait, le lieu de la rencontre entre le nourrisson Maugis et la fée marraine est d'autant plus marqué par la féerie que l'arbre sous lequel elle se joue est lui-même associé à une des fées les plus connues de l'histoire littéraire. *Maugis d'Aigremont* illustre de fait la première constante identifiée par Laurence Harf-Lancner.

En revanche, la proximité d'un élément aquatique peut se faire sous des modalités diverses. Dans *Maugis d'Aigremont*, il n'est point question de fontaine, mais de mer. La scène

¹⁶⁶ *Maugis d'Aigremont*, chanson de geste, suivie de *La Mort de Maugis*, op. cit., p. 78.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 253.

de la rencontre se déroule à proximité des côtes, ce que l'on comprend du fait que la fée Oriande, découvrant à peine le nourrisson au pied de l'arbre, put voir « par le sablon / Espïet une espie acorant le troton » (v. 515-516). Pour que cela soit possible, elle dut se trouver à une certaine proximité du rivage, qui constitue donc l'élément aquatique composant le cadre d'apparition de la fée. Le potentiel merveilleux du décor marin est attesté¹⁶⁸, l'on connaît d'ailleurs d'autres textes dans lesquels les trouvères utilisent la mer comme arrière-plan d'une intervention féérique. Prenons l'exemple de la légende du chevalier au cygne, illustrée ici à travers cet extrait de la *Chanson d'Antioche*¹⁶⁹ :

Tant que li cisne vint a la soie saison.
Le vassal emmena en un petit dromon,
Parmi le mer salee sans sigle et sans noton,
Ainc nel pot retenir li rois por nes un don ;
Molt en furent dolant li gent de la maison,
Onques puis n'en oïrent autre devision. (*Chanson d'Antioche*, v. 7464-7569)

Cet extrait revient sur le départ d'Élyas en mer et sur la tristesse que ces adieux causent à ses proches. Si les différents textes qui nourrissent la légende du Chevalier au cygne admettent certaines variantes les unes par rapport aux autres, l'on peut observer des constantes notamment dans trois premières versions : le *Commentaire sur l'Apocalypse* de Geoffroi d'Auxerre (fin XII^e siècle), la *Chanson d'Antioche* (fin XII^e siècle) et la *Chronique* de Philippe Mousket (milieu XIII^e siècle), tous trois cités par Harf-Lancner¹⁷⁰. Ainsi, comme l'extrait ci-dessus l'exemplifie, dans ces textes, le Chevalier au cygne arrive à Nimègue par le Rhin pour repartir des années plus tard par les flots - dans cet extrait : sur la « mer salee » (v. 7455), porté par le cygne. Ces grandes étendues d'eau sont à la fois le cadre d'apparition et de disparition du chevalier faé, qualifié d'ailleurs d'« esprit des eaux » par Harf-Lancner¹⁷¹. En cela, au même titre que la fontaine et la source, le fleuve et la mer sont autant de réalisations de l'élément aquatique composant le cadre d'apparition d'un être surnaturel.

Notons que le cadre maritime ouvre d'autres perspectives aux auteurs. Marina Lushchenko écrit que la mer a une importante charge aventureuse. Par tous les dangers qu'elle implique, elle peut être le théâtre de nombreux événements. Elle offre ainsi un décor de choix

¹⁶⁸ Lire à ce sujet : LUSHCHENKO M., *op. cit.*, pp. 45-48.

L'interprétation de la mer comme frontière entre les deux mondes est également soutenue par Laurence Harf-Lancner dans *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 204.

¹⁶⁹ Cet extrait de la *Chanson d'Antioche* provient d'une édition différente : *La Chanson d'Antioche*, éd. DUPARC-QUIOC S., Paris, Geuthner, 1977-1978 (Documents relatifs à l'histoire des croisades, 11).

¹⁷⁰ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 181.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 184.

aux trouvères qui désirent faire vivre à leurs personnages des quêtes romanesques¹⁷². La chercheuse appuie son propos sur ceux de Marie-Luce Chênerie selon qui la mer est un « espace illimité, dangereux et mystérieux, ouvert aux randonnées héroïques ou romanesques et comme trame narrative reliant les étapes ou les aventures »¹⁷³. Dans cette définition, Chênerie insiste sur le fait que la mer permet de lier les diverses actions d'un récit, et cite par exemple l'*Odyssée*, œuvre dans laquelle l'espace marin structure les épreuves rencontrées par Ulysse et ses compagnons¹⁷⁴. L'on se souvient alors que la mer apparaît à plusieurs lieux de l'aventure de Maugis d'Aigremont, à commencer par sa naissance à Aigremont-sur-mer suivie de sa découverte par Oriande à proximité des côtes. C'est également sur le rivage que Maugis décide de partir à la recherche de Bayard, et qu'il défendra Rocheflor des troupes de l'émir Anténor. De fait, dans *Maugis d'Aigremont*, la mer ne représente pas seulement l'élément aquatique connu dans les rencontres féériques. Il s'inscrit dans une analyse plus globale prenant en compte toute la structure de la chanson. Par ses multiples occurrences, la mer rythme en quelque sorte le récit en tant qu'elle encadre certains événements clés du texte. Si l'on reprend le travail de Yves Reuter, elle assume donc deux fonctions narratives¹⁷⁵ : elle « annonce de façon indirecte la suite des événements » (annonçant une décision ou action importante) en même temps qu'elle « décrit le personnage par métonymie », la mer étant un élément aquatique qui - couplé ou non au milieu sylvestre - amène à pressentir la venue d'une fée.

Enfin, dans son article sur les rapports entre les fées et la chevalerie¹⁷⁶, Anita Guerreau-Jalabert postule une autre signification du rapport entre l'élément aquatique - « qu'il s'agisse de fontaines, de rivières, de lacs ou de la mer »¹⁷⁷, et les fées. Selon elle, le recours à un élément aquatique par les auteurs dépasse les stricts besoins de fournir un décor à une action décrite. Au contraire, le cadre choisi - en l'occurrence l'eau - a une puissance symbolique qui résonne de façon particulière lorsqu'il laisse s'y épanouir des êtres féériques tels que les fées. *Aqua est karitas*, telle est la formule par laquelle la chercheuse résume les valeurs conférées à cet élément par la chrétienté médiévale¹⁷⁸. Les croyances de ce temps voyaient dans l'eau une forte

¹⁷² LUSHCHENKO M., *op. cit.*, p. 45.

¹⁷³ Propos de Marie-Luce Chênerie dans CHÊNERIE M-L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 144. cité dans LUSHCHENKO M., *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁴ CHÊNERIE M-L., *Ibid.*

¹⁷⁵ REUTER Y., *L'analyse du récit*, 3^{ème} éd., Paris, Armand Colin, 2016 (128), pp. 37-38.

¹⁷⁶ GUERREAU-JALABERT A., « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n°25, 1994, pp. 133-150.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁷⁸ *Gratiani Decretum*, II, CXIV. cité dans *Ibid.*, p.137.

puissance spirituelle, un lieu hors du monde, du temps et de l'espace¹⁷⁹. Par leur proximité avec le milieu aquatique, les fées de la littérature se voient gratifiées de cette même spiritualité. S'éclaire dans le même temps leur faculté d'échapper aux lois du temps et à celles des hommes : de la même manière, le chevalier au cygne rejoint l'Autre monde par les flots, les eaux - fontaines ou mers - sont les fenêtres du monde surnaturel par lesquelles les fées affleurent les terres mortelles tout en demeurant proches de leur royaume.

Ces quelques réflexions amènent à deux constats. Premièrement, si notre analyse ne se prétend pas exhaustive, il apparaît tout de même que les chanteurs de geste valident l'analyse de Harf-Lancner, c'est-à-dire son identification, dans la littérature médiévale, des éléments sylvestre et aquatique comme composantes caractéristiques du cadre d'apparition des êtres féériques. En second lieu, nous observons que cette combinaison connaît différentes actualisations dans le genre épique, l'élément aquatique pouvant par exemple prendre diverses formes, ou même n'être qu'en arrière-plan du cadre principal (pensons à la proximité des côtes dans la scène de *Maugis d'Aigremont* dans laquelle Oriande recueille le nourrisson). Comme l'explique Harf-Lancner, dans la littérature médiévale, les deux éléments peuvent être employés de manière autonome, même s'ils se superposent généralement pour composer le décor caractéristique aux rencontres entre un être humain et une créature surnaturelle¹⁸⁰. Aussi, en ayant recours à ces mêmes ressources, les chanteurs de geste s'inscrivent dans la tradition littéraire de leur époque et entretiennent le potentiel merveilleux de la forêt et de l'eau dans la fiction médiévale.

Lieux de vie

Dans le genre épique, même si elles peuvent apparaître seules à leur chevalier, les fées vivent généralement en groupe. Pensons par exemple au « repaire » de fées auquel il fallut amener le jeune Brun de la Montagne à sa naissance (*Brun de la Montagne*, v. 50). Elles s'inscrivent ainsi dans une société hiérarchisée dans laquelle elles occupent une place certaine : il est effectivement rare de voir une fée démunie. Au contraire, leur lieu de vie est généralement synonyme de splendeur et de majesté. On trouve un exemple de ces constructions spectaculaires dans les descriptions du château de la fée Oriande :

A une fenestrele taillie d'or enson
S'est la dame acoutee par desor .i. perron. (*Maugis d'Aigremont*, v. 1099-1100)

¹⁷⁹ GUERREAU-JALABERT A., *op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁰ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 87.

Qant Maugis fu à terre, forment fu vergondé
Por la bele Oriande de qui il fu amé,
Quë il vit as fenestres del grant palés pavé ;
Por l'amor de lui a hardement recouvré. (*Maugis d'Aigremont*, v. 1508-1511)

Le duchoise ont couchiee plaine de grant tristor
En sa chambre pavee, qui estoit painte à flor ; (*Maugis d'Aigremont*, v. 305-306)

Quant elle l'ot passee, sor mer en .i. destor,
Entre .iiii. montaignes dont granz est la menor,
Ilec ot .i. chastel, qui ot non Rocheflor :
Clos fu de mur de marbre environ et entor
Et de roches naïes qui jetent grant bruior ;
.iii. braz de mer le serrent qui jetent grant rador,
Et d'autre part la mer qui li bat tot entor.
Li chastiaux est si forz et de si grant valor
Quë il ne crient assaut de roi ne d'aumaçor.
Là descendi la fee enz el palés auçor. (*Maugis d'Aigremont*, v. 574-583)

Le palais d'Oriande est entouré d'un rempart partiellement composé de marbre, roche réputée comme prestigieuse depuis des siècles. L'intérieur est carrelé et certaines pièces sont même peintes. La tour qui surplombe le château est de plus sculptée en or. En outre, le palais est caractérisé par son inaccessibilité : au-delà de l'épaisse muraille qui le protège et le rend impénétrable, il est encerclé par la mer et domine tout le territoire environnant de par sa hauteur. L'on retrouve donc non seulement l'esthétique de la verticalité caractéristique de la chanson de geste (Cf. p. 55), mais aussi l'élément aquatique dont nous avons expliqué le lien avec l'univers féérique. Ce rempart d'eau confirme par ailleurs la conception de l'eau comme fenêtre ou frontière entre les mondes humain et surnaturel. Isolant le palais d'Oriande de la civilisation humaine, ces diverses protections (rempart de pierre, montagne et mer) en font en même temps un lieu emplí de mystères du fait de son caractère inatteignable.

Dans *Huon de Bordeaux*, le roi de Féerie jouit également d'un somptueux château :

Rois Auberons fist forment a loer.
Dist as barons : « Segnor, sus vous levés. »
Cil salent sus, si se sont esgardé ;
Devant aus virent un palais maçoné.
Moult i ot canbres et moult i ot piler;
Ce lour fu vis tous jors i ot esté.
Li baron sont la deseure monté ;
Les tables truevent et trestot apresté.
A grans bacins qui estoient doré
Lor apporterent li sergant a laver ;

Et puis se sont tout asis au disner.
 El faudestuef sist Auberons li ber ;
 Li pecoul furent de fin or esmeré,
 Li arc d'Amors i furent compasé.
 Fees le fisent en une ille de mer ;
 Roi Alixandre le fisent presenter,
 Qui les tornois fist faire et estorer.
 Le roi Cesar le fist après donner ;
 Cil le laissa son fil par amisté. (*Huon de Bordeaux*, v. 3616-3634)

Le luxe du palais est encore plus affirmé que celui du château d'Oriande : on retrouve des matières nobles comme le marbre, l'ivoire et l'or, tout y est haut, grand et vaste, même le fauteuil d'Aubéron a une histoire prestigieuse. Le monde de Féerie imaginé par les auteurs de *Huon de Bordeaux* est donc marqué par la richesse et la splendeur. En outre, dans *Les Enfances Guillaume*, la belle Orable profite du même faste dans son palais oriental. Après une description détaillée des vitraux du palais, eux-mêmes présentés comme fabuleux, on peut lire :

Quarriaz d'Orange l'ait assis sor un ban :
 Fais d'yvoire et dariere et devan,
 Et li kepoul¹⁸¹ an sont d'or et d'arjant. (*Les Enfances Guillaume*, v. 1727-1729)

Ivoire, or et argent, ces matériaux de prestige au Moyen Âge comme à notre époque resplendissent dans le palais de la princesse sarrasine. Enfin, la chanson du *Chevalier au cygne* fournit également l'une ou l'autre description du palais du chevalier faé, décrit comme un palais de « fin marbre entaillé » (*Chevalier au cygne*, v. 5787).

L'architecture orientale a longtemps fait l'objet de la fascination des Occidentaux, ce qui suscita l'intérêt de la recherche. Dans un article sur le sujet, André Ducellier revient par exemple sur l'évolution de la perception de la ville par les Occidentaux au Moyen Âge. Au XII^e siècle, la cité incarnait alors la richesse et la splendeur d'Orient¹⁸². Dans le premier tome de son

¹⁸¹ Le terme peu courant « kepoul » peut être rapproché de *cepon* ou de *chapeau*.

- 1) DMF : s. v. *cepon*, subst. masc. : A. « Billot équarri servant d'affût ». B. « Bloc de bois, entrave ». En ligne : http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=cepon;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2020.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2020;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=s09170f0c;LANGUE=FR ; dernière consultation le 15 août 2021.
- 2) DMF : s. v. *chapeau*, subst. masc. : B.1. « Pièce de bois posée horizontalement à la partie supérieure d'un ouvrage ». En ligne : http://zeus.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?LEM=chapeau;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2020.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2020;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=s09170f0c;LANGUE=FR ; dernière consultation le 15 août 2021.

¹⁸² DUCELLIER A., « Une mythologie urbaine : Constantinople vue d'Occident au Moyen Âge », *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, t. 96, n°1, 1984, pp. 413-415.

ouvrage sur le fantastique dans la littérature médiévale, Francis Dubost observe quant à lui que ce faste émerveillait autant qu'il effrayait¹⁸³. L'Orient parvint à maîtriser certaines forces de la nature qui demeuraient encore des mystères voire des dangers aux yeux des Occidentaux. Il prend ainsi l'exemple des fontaines merveilleuses qui, dans la littérature narrative occidentale, apparaissaient comme les manifestations (bienveillantes ou non) de la nature créatrice, alors que la science et l'imaginaire d'Orient semblaient avoir dompté l'eau. Loin des créations naturelles dont l'homme devrait se méfier, les fontaines devinrent des éléments d'apparat, ornant les cours intérieures des palais au gré des inspirations de leurs architectes. Le voyageur occidental de passage dans cette culture étrangère ne pouvait que s'émerveiller devant la maîtrise de ces éléments naturels qui, pour ce qu'elle demeure impensable dans son pays, peut de fait lui apparaître comme relevant du surnaturel et du fantastique¹⁸⁴. Cette fascination est d'ailleurs d'autant plus appuyée qu'elle s'ajoute à l'émerveillement déjà suscité par le luxe des constructions et possessions orientales.

Dubost nuance néanmoins son propos :

Cet empire perse fabuleusement riche étale, dans l'ostentation d'une inutile et perverse splendeur, l'or, les pierreries, les merveilles de l'ingéniosité humaine, autant de ressources qui, dans l'art chrétien, sont réservées en principe à la seule glorification du Créateur et de ses saints. L'espace du palais oriental se présente donc comme le lieu de la fascination et du malaise.¹⁸⁵

De fait, à l'image de la culture orientale en elle-même, la richesse et la majesté de son architecture présentent une certaine ambivalence dans l'imaginaire occidental médiéval. Si elle épate par son faste et par la richesse de ses constructions, elle suscite également une certaine crainte de par sa mainmise sur des attributions que, aux yeux de la chrétienté, les hommes ne sont pas dignes d'assumer.

Ces divers exemples démontrent que les hommes et femmes fées des chansons de gestes vivent dans des endroits prestigieux qui n'ont sans conteste rien à envier aux châteaux des hommes d'Occident décrits dans les mêmes textes. Au contraire, le chevalier est souvent émerveillé par ce qu'il découvre dans l'Autre monde¹⁸⁶. Cette tendance n'est d'ailleurs pas

¹⁸³ Cf. DUBOST F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, vol. 1, Paris, Honoré Champion, 1991 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 15), pp. 361-363.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 362.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 363.

¹⁸⁶ Nous assimilons l'Orient à une forme d'Autre monde en raison du fort écart culturel entre l'Occident et l'Orient. Les différences existantes mènent d'ailleurs à une impression d'étrangeté de la culture orientale, les

propre au genre épique : dans le *lai de Guingamor*, le héros visite également un somptueux palais coupé du monde des hommes. Aussi, nous postulons qu'un tel luxe contribue à l'émerveillement suscité par la rencontre entre l'humain et l'être féérique, quel qu'il soit : après avoir admiré sa beauté et sa pureté, le chevalier qui pénètre dans un palais merveilleux ne peut qu'être ébloui davantage.

Toutefois, cette chance n'est pas donnée à tous les héros de la littérature médiévale. Les auteurs n'ouvrent pas systématiquement les portes de l'Autre monde aux personnages humains. Pour reprendre les deux schémas de rencontres féériques identifiés par Laurence Harf-Lancner, si dans les récits dits « mélusiniens », la fée s'invite dans le monde des hommes, dans l'autre configuration, dite « morganienne », c'est l'humain qui accède (de façon volontaire ou non) au monde de la fée après s'être éloigné des siens. Cet Autre monde n'est toutefois jamais donné aux étrangers : ce n'est qu'au terme d'un long cheminement, souvent au plus profond de la forêt, zone charnière, que le chevalier se confrontera à l'univers féérique. Laurence Harf-Lancner précise ainsi : « L'éloignement du héros déclenche l'aventure merveilleuse qui se produit dans un lieu frontière, la forêt le plus souvent, mais aussi la mer ou une montagne. »¹⁸⁷ Ces mots font écho à l'extrait à la description du château de la fée Oriande, qui n'était accessible qu'après avoir traversé la forêt de Montgibel, « grande forêt obscure des temps anciens », et la mer. De plus, le palais était lui-même implanté entre les montagnes et entouré de trois bras de mer. Forêt, mer, montagne, l'on retrouve ici les trois lieux frontières pointés par Laurence Harf-Lancner.

L'analyse de ces quelques exemples fait ressortir certaines caractéristiques des lieux de vie des êtres féériques. Les résidences des fées sont tout d'abord généralement isolées de la société des hommes. Ils sont situés dans des endroits relativement reculés, rendus accessibles aux humains que par l'intermédiaire d'un guide féérique qui leur montrera la voie de l'Autre monde. Cet isolement peut de plus être renforcé par les éléments naturels entourant les lieux (mer, épaisse forêt, montagne, voire la combinaison des trois) et qui forment un obstacle supplémentaire autour du palais des fées et êtres faés. Enfin, les lieux féériques, à l'image des êtres qui les peuplent, sont marqués par le luxe et l'opulence. Les matériaux de construction sont nobles (or, ivoire et marbre) et la décoration y est soignée (on mentionne du carrelage, de

Occidentaux projetant dans cet Orient méconnu leurs fantasmes et leurs croyances les plus fantastiques. Cf. *Ibid.*, pp. 361-363. Et GINGRAS F., *op. cit.*, p. 324.

¹⁸⁷ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 204.

la peinture à motifs dans certaines pièces). Le mobilier témoigne d'ailleurs du même soin, rappelons-nous le prestige du siège d'Aubéron et des bassins dorés qu'il fait apporter à ses hôtes. Telles sont les quelques constantes que notre analyse permet de relever.

L'être féérique en action et interaction

Rôles dans l'action

Fée amante, fée marraine, fée nourrice

Dans la littérature médiévale, la fée marraine conserve les attributs de ses ancêtres les Parques par les dons qu'elle prodigue aux nouveau-nés qui lui sont présentés. Elle dicte donc le destin de l'enfant par sa seule volonté, ce qui peut d'ailleurs occasionner certaines situations malheureuses sur lesquelles nous reviendrons. Le genre épique (et la littérature médiévale en elle-même) offre plusieurs exemples de scènes dans lesquelles un nourrisson est présenté à des fées pour que celles-ci lui soient favorables et lui accordent leur protection. Ces nombreuses occurrences permettent de dégager un schéma relativement stable : les parents, soucieux de garantir à leur enfant un avenir marqué par la réussite, amènent le nouveau-né devant des fées, souvent trois ou quatre, afin qu'elles lui prodiguent des dons et une bonne destinée. Cette rencontre s'organise de deux façons possibles : soit l'enfant est amené à un lieu réputé comme étant fréquenté par des fées (comme c'est le cas dans *Brun de la Montagne*), soit les parents organisent un repas auquel sont conviées les marraines surnaturelles. Cette seconde configuration est le fruit d'une croyance populaire relativement présente qui deviendra d'ailleurs très populaire dans les contes de fées des Temps modernes. Burchard de Worms la condamnait d'ailleurs déjà dans son *Decretum* :

Bien que les questionnaires donnés ci-dessus soient communs aux femmes et aux hommes, les points suivants se rapportent particulièrement aux femmes.

Tu as fait ce que certaines femmes ont coutume de faire à certaines périodes de l'année : dans ta demeure tu prépares une table et disposes sur la table les mets que tu as confectionnés, et la boisson, avec trois couteaux, afin de permettre de se rafraîchir, si elles venaient, à ces trois sœurs qu'une antique sottise qui ne cesse de se perpétuer a nommées les Parques ; et tu as pris sur la révérence que tu dois à Dieu, à son pouvoir et à son nom pour en faire don au diable, en croyant, je te le dis, que ces créatures dont tu dis qu'elles sont sœurs, peuvent t'être utiles dans le présent ou dans l'avenir ? Si tu as accompli ces gestes, ou s'ils ont été faits avec ton accord, fais pénitence pendant un an aux fêtes légales¹⁸⁸.

¹⁸⁸ BURCHARD DE WORMS, *Decretorum libri viginti*, éd. J-P. Migne, *Patrologie latine*, t. CXL, col. 971, trad. par Laurence Harf-Lancner dans *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 23-24.

Un autre fait récurrent peut être identifié : en de nombreux cas, si l'enfant est doté dès sa naissance de qualités qui accéléreront son ascension héroïque, il subit dans le même temps le courroux de l'une de ses marraines. En effet, il est fréquent que, parmi les quelques fées qui président à sa naissance, l'une d'entre elles se vexe et fasse payer sa colère à son filleul. Dans certains textes, la raison de cette mauvaise disposition peut rester tout bonnement inconnue. Harf-Lancner renseigne à ce sujet l'exemple de la fée qui condamna Aubéron à demeurer petit dans la chanson de *Huon de Bordeaux*¹⁸⁹. Autrement, elle peut être expliquée par une rivalité entre les fées : dans *Elie de Saint Gille*, les marraines se vengent sur l'enfant de l'une de leur congénère qui a exprimé vouloir en faire son amant :

A l'ore que fui nés ceste paine m'avint :
IIII fees i ot ; quant vint al departir,
Li une me voloît a son eus detenir ;
Mais les autres nel vaurent endurer ne souffrir
Et prièrent a Dieu qui onques ne menti
Que ja mais ne creusse, tous jors fuisse petis,
Se n'eusse de lonc que .III. piés et demi (*Elie de Saint Gille*, v. 1183-1189)

Enfin, elle peut encore résulter d'une offense faite à l'une des fées qui fait payer son ego blessé au nouveau-né. Par exemple, dans *Brun de la Montagne*, la fée « primeraine » (v. 941), vexée que sa seconde ait pris la parole avant elle, prive Brun d'un amour réciproque.

Notons que la malédiction dont est victime l'enfant peut être compensée par un nouveau don venant soit de la fée qui a elle-même condamné le nourrisson, soit de l'une de ses compagnes qui, par pitié ou par amour, dote l'enfant d'une qualité qui lui permettra de faire face au malheureux sort qui vient de lui être réservé. Dans *Huon de Bordeaux*, c'est précisément la fée qui a condamné Aubéron à demeurer petit qui tente de compenser son mauvais don par celui d'une beauté surnaturelle (p. 91). En revanche, dans *Brun de la Montagne*, c'est la troisième fée qui prend en charge ce travail de compensation. Dès que se sera accomplie la malheureuse prédiction de la fée « maistresse » (v. 1004), elle offrira à Brun l'amour de « la plus bele née » (v. 1942), réparant de ce fait la malveillance de sa Dame.

Outre ces dons immatériels, les fées marraines épiques peuvent également gratifier leur filleul d'objets magiques ou non. La troisième à se prononcer sur la destinée de Brun de la Montagne lui offre ainsi un anneau d'or. De même, dans *Huon de Bordeaux*, le nain Aubéron détient de ses marraines un cor qui lui permet de « guérir les malades, de rassasier les affamés,

¹⁸⁹ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 31.

de remplir d'allégresse le cœur des malheureux, enfin de faire entendre sa voix à son propriétaire, à quelque distance qu'on le fasse résonner »¹⁹⁰. Il est important de préciser que les dons d'objets magiques ne sont pas l'apanage des fées. Dans les textes médiévaux, nombreuses sont les princesses, mères, ou autres figures qui offrent à leurs enfants ou à leur aimé(e) un artéfact, un bijou ou même une arme au pouvoir surnaturel. Pour autant, il convient de mentionner ce type de dons, car il fait partie de ce que peut offrir la fée marraine de l'épopée médiévale. Nous conseillons au lecteur désireux d'en apprendre davantage au sujet des dons d'objets magiques de consulter l'ouvrage de Marie-Luce Chênerie¹⁹¹.

Enfin, notons que les chansons de geste ne réservent pas la protection des fées marraines aux garçons. L'on connaît des témoignages dans lesquels ces dames surnaturelles interviennent en faveur de petites filles. Dans la chanson d'*Esclarmonde*, le roi Aubéron envoie les fées venir en aide à Esclarmonde sur le point d'accoucher de la fille de Huon, Clarisse. Grâce au soutien des marraines : « Lenfes nasqui par bone destinée » (*Esclarmonde*, v. 138). Laurence Harf-Lancner mentionne également *Le Roman d'Aubéron*, geste dans laquelle est racontée la naissance de Brunehaut, aïeule d'Aubéron. À peine venue au monde, elle reçut les dons de quatre fées, Heracle, Mélior, Sebile et Marse, dons qui l'ancrèrent dans le monde de la Féerie et qui la prédisposèrent dès le berceau à régner sur cet Autre monde. De fait, Brunehaut prit plus tard la tête du royaume, asseyant dans le même temps sa lignée sur le trône.¹⁹²

Nous sommes revenue à plusieurs reprises sur l'ascendance du personnage de la fée médiévale et sur son lien avec les *Tria Fata*. Dignes héritières des Parques, les fées marraines sont censées agir en trio, ce qui est d'ailleurs traditionnellement le cas. Le quatuor formé par les bienfaitrices de la future reine de féerie apparaît alors comme une anomalie. Dans la chanson de *Mabrien*, le personnage éponyme reçoit également la visite de quatre fées : Morgane, Gracienne, Ydain et Gloriande. On se rappelle également qu'Esclarmonde fut baptisée par quatre fées dans la chanson éponyme. S'ils restent minoritaires, les groupes de quatre fées sont donc bien présents dans la chanson de geste.

¹⁹⁰ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 32

¹⁹¹ CHÊNERIE M-L, *op. cit.*, pp. 598-613.

¹⁹² *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 32-33.

Selon Brach, si le chiffre trois est indéniablement lié à la Trinité, le chiffre quatre symbolise quant à lui la corporisation de l'âme :

Quatre exprime la « mesure » dans laquelle le monde manifesté traduit l'action divine, le mode selon lequel l'esprit s'incorpore. Ce qu'est trois sur son plan propre ('céleste'), quatre (qua-ter) le représente dans l'ordre terrestre [...]¹⁹³.

Suivant ces propos, l'on peut considérer que les trouvères cherchaient à faire de ces quatuors de fées (« le monde manifesté ») des médiatrices de la parole divine (« l'action divine »). Ayant montré ci-avant l'implication des êtres féériques en leur foi (que ce soit par leurs tentatives de conversion des païens ou par les baptêmes auxquels l'être féérique participe), cette hypothèse paraît pertinente. Le risque demeure néanmoins d'accorder une trop grande importance à la fée qui est, rappelons-nous, rarement tout à fait intégrée dans la hiérarchie divine. Cette première explication est donc plausible, mais pas réellement convaincante. Dans une perspective plus large, le chiffre quatre était très apprécié dans la littérature médiévale chrétienne. Les textes fournissent ainsi multiples exemples d'associations de quatre qui établissaient des correspondances entre « l'homme, le monde et les cieux » pour reprendre Francesc Relano : l'on compte quatre humeurs, comme l'on compte quatre éléments, comme l'on compte quatre évangélistes. Le quatuor de fées apparaît dans cette logique comme une association supplémentaire au croisement du naturel et du surnaturel.

Si elle fut appelée « fée » plus tard que la figure de la fée marraine¹⁹⁴, la fée amante - résurgence des nymphes du panthéon antique, constitue l'autre attribution la plus répandue pour ce personnage. C'est d'ailleurs à partir de l'analyse du comportement de cette fée amoureuse dans la narration médiévale que Laurence Harf-Lancner a élaboré sa typologie entre schéma mélusinien et schéma morganien¹⁹⁵. Si les lais et romans merveilleux fournissent quantité d'illustrations de ces structures types, le genre épique n'est pas en reste. La chanson de *Brun de la Montagne* offre un beau témoignage de fée amante. Les dons prodigués par la troisième fée ne sont pas motivés uniquement par la pitié ressentie à l'égard de Brun, condamné à la naissance par la malveillance de la fée Première. Pour reprendre les propos que cette dernière adresse à sa suivante :

Dame, » dist la maistresse, « or sai ge bien de voir
« Que vous amés l'enfant, bien le puis percevoir ; (*Brun de la Montagne*, v. 1004-1005)

¹⁹³ BRACH J-P., *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 34-42.

¹⁹⁵ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 85-118, pp. 203-220 et pp. 317-346.

Comme ces vers l'attestent, l'affection portée au nouveau-né par la troisième fée annonce la relation amoureuse qui liera Brun à celle qui fut sa marraine puis sa nourrice.

Considéré par Laurence Harf-Lancner comme le « double masculin de Mélusine »¹⁹⁶, le Chevalier au cygne propose une autre attestation de fée amante dans la chanson de geste, à ceci près que l'on adapte ici l'expression à son homologue masculin. Dans *Les fées au Moyen Âge*, la chercheuse développe de façon conséquente le lien entre le schéma mélusinien et le Chevalier au cygne. Elle remarque ainsi que l'histoire du Chevalier au cygne telle qu'on la connaissait avant le XII^e siècle n'affichait que peu de ressemblances avec la légende de Mélusine. Seul pouvait-on remarquer qu'il s'agissait de deux personnages féériques ayant eu une liaison avec un être humain, puis qui, après avoir séjourné un certain temps parmi les mortels, retournèrent dans leur monde en laissant derrière eux époux(se) et enfants. Ce n'est qu'au cours des deux siècles suivants que la légende du Chevalier au cygne se dota d'éléments plus précisément « mélusiniens ».

Nous citons Laurence Harf-Lancner :

- Les textes font de l'homme fée le fils d'une femme-cygne dont les tragiques amours se calquent sur le schéma mélusinien ;
- Le séjour de l'être surnaturel parmi les mortels est lié au respect d'un interdit.¹⁹⁷

Au fil des siècles, la tradition littéraire a nourri le personnage du Chevalier au cygne de certains éléments qui permettent aujourd'hui de le classer dans les récits dits mélusiniens. Il constitue donc un exemple à part entière, non pas de fée amante, mais de fée amant.

Abordant ensuite le conte des enfants cygnes, Harf-Lancner constate une progressive rationalisation de la scène de la rencontre des parents des enfants cygnes dans trois versions du conte : celle de Jean de Haute Seille¹⁹⁸ (la plus ancienne), celle de *La Naissance du Chevalier au cygne* (ou *Elioxe*), et celle de *Beatrix*.¹⁹⁹ La scientifique explique ainsi que, dans la version de Jean de Haute Seille, l'on retrouve d'abord bien les caractéristiques d'une rencontre mélusinienne : le héros, parti dans la forêt pour une partie de chasse au blanc cerf, rencontre la

¹⁹⁶ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 179.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹⁸ *Dolopathos ou Le roi et les sept sages*, éd. et trad. par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Turnhout, Brepols, 2000.

¹⁹⁹ *La naissance du chevalier au cygne : Elioxe et Beatrix*, éd. E. J. Mickel et J. A. Nelson, Tuscaloosa / Londres, University of Alabama Press, 1977 (The Old French Crusade Cycle, 1).

fée qui se baigne nue dans une fontaine, puis la prend pour épouse. En revanche, dans *La Naissance du Chevalier au cygne*, tous les éléments merveilleux disparaissent pour que ne subsiste que la structure de la scène : le héros part à la chasse, passe la nuit dans la forêt puis fait une halte le lendemain près d'une source, sous un arbre. Si tous ces éléments semblent appeler une apparition féérique, celle-ci n'arrive pourtant jamais. Laurence Harf-Lancner note tout de même qu'une demoiselle viendra au héros depuis la montagne, lieu pouvant également avoir une connotation surnaturelle. Là s'arrête toutefois l'allusion merveilleuse. Quant au texte de *Beatrix*, version la plus rationalisée selon Harf-Lancner, ses auteurs y ont tout bonnement supprimé la scène de la rencontre²⁰⁰.

Si ces deux derniers témoignages sous-entendent à peine la figure d'une fée amante, la femme cygne de Jean de Haute Seille en fournit une illustration plus concrète. Nous nous permettons cependant de conserver quelques réserves quant à la validité totale de cet exemple, en cela que la tradition de la fée amante présente généralement des êtres féériques qui observent une certaine emprise sur leur amant : si elles s'unissent avec le héros, c'est parce qu'elles l'ont décidé. Or, Harf-Lancner le précise d'ailleurs, même si elle l'épouse par la suite, la fée Élixo est d'abord « capturée »²⁰¹ par le héros qui l'a surprise.

En conclusion, du point de vue des fonctions premières des fées dans la littérature médiévale (entendons : fée amante et fée marraine), l'analyse de ces divers exemples permet de conclure que les auteurs de chansons de geste ne sont pas étrangers à ce qui se joue dans les genres narratifs qui leur sont contemporains. Loin d'induire l'idée d'une contamination des seconds sur les premiers, il apparaît plutôt que tous aient été soumis aux mêmes influences. Ainsi, comme c'est le cas dans les lais ou les romans qui font la part belle à l'univers du merveilleux, le personnage de la fée dans la chanson de geste arbore généralement si ce n'est toujours l'un des deux visages fondamentaux développés par Laurence Harf-Lancner dans son ouvrage tutélaire : soit la fée amante et/ou la fée marraine.

Personnage aux multiples visages

Si elles peuvent apparaître de façon tout à fait autonome, ces postures sont néanmoins combinables au plaisir. Les auteurs épiques n'ont effectivement pas manqué de faire évoluer les différents rôles endossés par un personnage féérique au fil d'une même histoire, la

²⁰⁰ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, pp. 184-186.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 186.

superposition la plus attestée étant celle de la fée marraine et de la fée amante. Dans de nombreuses chansons de geste mettant en scène une fée couvrant de dons un nourrisson, l'amour éprouvé par celle-ci à l'égard du nouveau-né se limite rarement à ce que l'on attend de l'affection d'une marraine. Il évolue au contraire en sentiments proprement amoureux, qui ne pourront s'épanouir pleinement que lorsque le nourrisson sera est en âge de ressentir des émotions similaires.

Il arrive également que la fée amante se manifeste en même temps si ce n'est avant d'assumer le rôle de marraine, comme on l'a vu avec l'extrait de *Elie de Saint Gille* analysé plus haut. Nous le retranscrivons ci-dessous :

A l'ore que fui nés ceste paine m'avint :
III fees i ot ; quant vint al departir,
Li une me voiloit a son eus detenir ;
Mais les autres nel varent endurer ne souffrir
Et prièrent a Dieu qui onques ne menti
Que ja mais ne creusse, tous jors fuisse petis,
Se n'eusse de lonc que .III. piés et demi (*Elie de Saint Gille*, v. 1183-1189)

À la naissance du nain Galopin, l'une des fées présentes ce jour-là aurait émis la volonté de le faire sien, ce qui aurait suscité la jalousie de ses sœurs qui, par vengeance, auraient condamné l'enfant à demeurer petit²⁰². La fée amante se confond donc ici avec la fée marraine. L'affection que la fée porte à ce personnage n'est pas sans conséquence sur le destin de celui-ci. Galopin est un Nain, soit une créature qui, dans la littérature médiévale, n'est habituellement qu'un personnage marginal, qu'un « accessoire tératologique » pour reprendre Gingras²⁰³. Or, ce personnage joue un rôle considérable dans la geste d'*Elie de Saint Gille* et finit même par épouser la belle sarrasine Rosamonde. Un destin si glorieux pour une telle créature intrigue. Selon nous, cette anomalie s'explique par l'intervention féérique dont bénéficie Galopin depuis sa naissance : le soutien de la fée ouvre à son filleul les voies d'une vie glorieuse et marquée par la réussite, peu importe sa nature. Cela justifierait d'ailleurs que le nain Aubéron ait également joui d'une telle gloire puisque lui aussi était sous la protection de fées, et mieux encore : sous celle du Seigneur lui-même. Leur bienveillance déjoue donc le méprisable sort auquel sa difformité physique le prédestinait. De même, le nain enchanteur Espiet, neveu de la

²⁰² Notons que dans l'extrait, le mauvais sort des fées est exécuté moyennant une prière au Seigneur (v. 1187). Leurs pouvoirs sont donc médiés par la puissance divine, ce qui fait écho à notre développement sur la subordination des fées au dieu chrétien dans les chansons de geste (Cf. pp. 22-29) mais également sur sa relative bonne disposition à leur égard : il permet leur malédiction et condamne Galopin à la difformité.

²⁰³ GINGRAS F., *op. cit.*, p. 166.

fée Oriande dans *Maugis d'Aigremont*, est présenté comme un valeureux chevalier « de moult grant valor » (v. 2030), glorieux compagnon du personnage éponyme et ce malgré son apparence. Même si les fées n'apparaissent parfois que peu dans une chanson de geste, leurs actes déterminent le cours du récit. Elles prédestinent leur protégé à un destin héroïque et subliment sa nature.

Dans *Brun de la Montagne*, le jeune Brun de la Montagne, encore nourrisson, est amené à une fontaine où des fées ont coutume de se prélasser. Arrivent alors trois fées qui vont chacune octroyer des dons au petit. Vexée que ses deux sœurs aient pris la parole avant elle, la fée « mestresse » (v. 1111) condamne Brun à aimer sans que ce ne soit jamais réciproque. Pire encore, la femme dont il tombera amoureux s'unira à un homme bossu. Notons d'abord que cette malédiction est une nouvelle preuve que les fées se jouent des dispositions naturelles qui régissent normalement les rapports sociaux. De même qu'un nain comme Galopin n'accède traditionnellement pas à la gloire, la belle dame n'épouse pas un homme difforme. Dans la chanson de geste, les dons des fées semblent échapper à ces considérations. Les fées créées par les trouvères sont assez puissantes pour déconstruire les schémas relationnels traditionnels si telle est leur volonté. Elles bousculent les horizons d'attentes du genre.

La troisième fée tombe instantanément amoureuse du garçon. Elle parvient d'ailleurs difficilement à s'en séparer :

Mais celle qui avoit son cuer enamouré
Por le petit enfant, l'a encore esgardé,
Tant que veoir le pot i a des yeus geté,
Et tous jours en alant a du cuer soupîré. (*Brun de la Montagne*, v. 1119-1122)

Par amour et par pitié, la troisième fée décide d'être celle qui lui rendra plus tard son affection. Le don de cette dernière est autant une garantie de réussite (ici sentimentale) semblable à ce que les marraines offrent traditionnellement qu'une promesse de relation. Par son don, elle cèle une future liaison amoureuse avec l'être qu'elle aime, qui n'est pour l'instant qu'un nourrisson. En de tels cas, lorsque de tels sentiments sont perceptibles dès l'octroi des dons de la fée marraine, l'on peut considérer que celle-ci cache en fait une fée amante en sursis. Il y a donc une réelle confusion entre les deux attributions de la fée.

Dans *Brun de la Montagne*, ce passage d'un visage à l'autre n'est pas régi par une logique strictement linéaire. Certes, il est un fait que chaque fonction est plus affirmée à certains

lieux du texte. La fée apparaît d'abord comme membre de la triade de fées marraines présentées à Brun (même si, on l'a vu, ses dons à l'enfant anticipent déjà une posture de fée amante). Ce rôle est ensuite mis de côté pour celui de nourrice, pour lequel la fée dissimule son identité surnaturelle et sa précédente rencontre avec Brun. Ce n'est qu'au quinzième anniversaire du jeune homme, âge auquel on apprend les préoccupations de l'amour, que la fée sera contrainte de revenir à sa nature féérique et de révéler à Brun son destin, ce en quoi nous pouvons voir une résurgence de la fée marraine en tant qu'annonciatrice de la destinée. Avant de quitter Brun, la dame ne peut retenir ses larmes à l'idée des malheurs qui attendent celui qu'elle aime « aussi bien que s'il fust ses espoussés maris » (v. 2859).

Éprise de son filleul, la fée est à la fois marraine et amante sans que l'une prévale sur les autres. Ordonner ces postures selon une hiérarchie chronologique (dans l'ordre d'apparition « officielle » dans le récit) manquerait de sens, car l'on ne peut se réduire à considérer une évolution de la fée comme marraine, puis plus spécifiquement nourrice, puis amante. La fée marraine était déjà amoureuse de Brun, peut-être même était-ce là la motivation de son don. Ces postures ne sont jamais exclusives. Elles sont les deux faces d'une même pièce. La fée épique ne subit donc pas le même traitement que les autres personnages. Contrairement au héros épique qui est un type immuable et linéaire²⁰⁴, la fée épique est protéiforme. D'un texte à l'autre voire même d'une séquence à l'autre, elle endosse un rôle différent.

Fonctions subsidiaires

Les attributions des fées marraines et amantes ne se limitent guère à octroyer des dons à la naissance ou à entretenir une relation amoureuse avec un mortel. Elles endossent d'autres rôles qui s'avèrent essentiels à l'économie du récit. La fée peut par exemple jouer le rôle de sage-femme. Clarisse, fille de Huon de Bordeaux et d'Esclarmonde, naquit ainsi sous le bon œil de fées qui devinrent par la suite ses marraines. De même, dans la chanson de *Galien le restoré*, deux fées viennent en aide à Jacqueline qui, chassée de chez elle, est contrainte de mettre au monde son enfant en pleine forêt près d'une source :

Quant le roy Hugues ot sa fille hors chacie,
Cieulz vne poure fame fut la belle mucie.
Mais l'adventure orrés qui lui fut enuoïe
Un matin, tout ainsi que la fille iolïe
Tout' encainte estoit de son lit descouchïe.
Derriere la maison ou estoit herbergïe
Auoit vne fontaine soubz vng arbre drecïe.

²⁰⁴ SUARD F., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, op. cit., pp. 86-89.

Jacqueline y ala du mal d'enfant marrië,
 « Sainte Marië aiüe ! » a haute vois escrië.
 Ainsi que deus voloit et la vierge Marië,
 Deux fees ont la voix de Jaqueline ouye,
 A elle sont ventües, que nulle n'y detrië,
 Sa portee lui ont doucement recueillie,
 De l'enfant qui fut bel furent moult esiouye.
 Puis dient l'un' a l'autre : « Ce sera villennie,
 Se chascune de nous a cest enfant n'octrie
 Vng don dont valoir puisse tous les iours de sa vie ».
 « Nous lui donrons beau don, a moy ne tendra mie ». (*Galiens li restorés*, laisse XVI)

Avant d'assumer la fonction de marraine, celles-ci sont d'abord « fées ventrières »²⁰⁵. Leur attention est d'abord portée sur la mère de l'enfant pour l'accompagner lors de la mise au monde.

Certains textes épiques médiévaux donnent à la fée une autre attribution, celle d'apporter leur aide aux femmes en couche. Au demeurant, que les auteurs affectent à la fée de la littérature médiévale cette compétence n'a rien d'étonnant si l'on prête attention à ses origines. Dans son article « Le pouvoir des femmes : des Parques aux *Matres* »²⁰⁶, Véronique Dasen revient sur l'assistance que l'Antiquité romaine attendait des déesses maternelles de son panthéon dans les rituels de naissance : « L'accouchement, ainsi que la position de l'enfant dans le ventre maternel, sont patronnés par des divinités dont les compétences prophétiques relaient sur le plan surnaturel les observations de la sage-femme »²⁰⁷. Elle précise peu après : « À côté des Carmentes, d'autres noms circulent, au singulier ou au pluriel. Les plus familiers sont *Parcae* et *Fata*, des divinités intimement liées à la valeur prophétique du moment de la naissance »²⁰⁸. L'on reconnaît ici deux entités dont les noms ne nous sont pas inconnus. Les Parques (ou *Fata*) constituent en effet le noyau à partir duquel s'est consolidé le modèle littéraire de la fée médiévale. Or, Dasen rappelle qu'au-delà de leur maîtrise de la Destinée, le soutien de ces divinités était capital pour les femmes sur le point de mettre au monde²⁰⁹. Nous nous souvenons par ailleurs du rapprochement que Alfred Maury effectuait entre les Parques et les divinités mères gauloises, elles aussi chargées d'aider les femmes en couche²¹⁰.

²⁰⁵ *Les fées au Moyen Âge*, 1984, p. 32.

²⁰⁶ DASEN V., « Le pouvoir des femmes : des Parques aux *Matres* », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 115-146.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ MAURY A., *op. cit.*, pp. 41-43.

Si la fée peut intervenir à divers moments de la naissance (que ce soit par une assistance à l'accouchement ou par l'octroi de dons), elle peut également accompagner son protégé pendant sa petite enfance. Après avoir recueilli un bébé ou qu'on lui en ait confié la charge, la fée nourrice veille à l'assouvissement de ses besoins et lui donne les bases nécessaires à la construction un avenir glorieux. Dans la chanson de *Brun de la Montagne*, la troisième fée qui compose la triade de marraines auxquelles le jeune Brun est présenté porte explicitement le titre de nourrice. Plus encore, elle choisit de masquer son identité féérique le temps d'assumer ce poste, preuve que cette posture nourricière importe aux yeux du personnage. À ce sujet, dans son article « Fées, nourrices et superstitions : les soins aux nourrissons au prisme de la fiction médiévale », Yasmina Foehr-Janssens soutient que « *Brun de la Montagne* propose une véritable réélaboration littéraire des contenus de pensée qui construisent 'le monde des nourrices' ». ²¹¹ Elle avance que, dans cette geste, la sélection de la nourrice participe à la construction de l'avenir glorieux de Brun par son père. En effet, Butor de la Montagne veut garantir à son fils une vie de réussite et de bonheur. C'est même dans cette optique qu'il ordonna à ses vassaux d'emmener Brun au repaire des fées afin qu'elles lui prévoient une belle destinée. Lorsque la mère de l'enfant déclare ne pas avoir suffisamment de lait pour nourrir son fils, Butor est dans l'obligation de choisir une nourrice, élection qui n'a rien d'anodin étant donné que c'est majoritairement cette personne qui sera chargée d'élever Brun vers la grandeur que son père lui souhaite. Dans l'article susmentionné, Foehr-Janssens revient par ailleurs sur l'importance, dans la fiction médiévale, de l'allaitement dans la construction de la gloire du lignage. La nourrice étant par définition « celle qui nourrit », elle ne peut être sélectionnée à la légère : dans *Brun de la Montagne*, Butor doit impérativement veiller à ce que le lait donné à son fils soit digne de son rang afin de ne pas tâcher la grandeur du héros en devenir. À peine la reine eut-elle avoué à son époux devoir faire appel à une nourrice que se présente aux portes du château une demoiselle qui dépasse toutes les attentes du roi Butor. Cette étrangère s'avère en fait être la fée ayant promis d'assurer la protection de Brun dès sa naissance) :

– Dame », ce dit Butor, « digne est d'estre roïne ;
« Sans plus de sa biauté vostre chambre enlumine.
« Mais or le regardés, comme a couleur sanguine !
« Comme elle a bel viaire, et de biauté roïne !
« Je suis tretous certains que la vertu divine
« A tout mis son pover a li faire enterine.
« Mais regardés quel cors, du chief jusqu'à l'eschine !
« Et regardés aussi son col et sa poitrine :
« Il est plus blans cent foyes que florie aubespine. (*Brun de la Montagne*, v. 1948-1956)

²¹¹ FOEHR-JANSSENS Y., « Fées, nourrices et superstitions : les soins aux nourrissons au prisme de la fiction médiévale », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t.124, n°3, 2017, pp. 119.

La beauté resplendissante de cette inconnue que Butor juge d'ailleurs « digne d'être reine » dissipe les craintes des parents que leur enfant soit perverti par la future nourrice. Mieux encore, par sa nature extraordinaire, cette nourrice surnaturelle participe activement au processus d'élévation de Brun : « l'ascendance glorieuse ne se constitue pas dans ce cas, sur le mode de la conception, mais sur celui de l'adoption : la parenté féérique est toujours déjà marquée par l'élection et la fiction » ²¹². Le fait d'avoir une mère (ou en tout cas une figure maternelle) surnaturelle ajoute à la gloire de l'enfant : généalogie extraordinaire pour un héros extraordinaire.

Outre la parenté (même adoptive) exceptionnelle qu'offre la fée nourrice à Brun, les rituels qu'elle pratique sur l'enfant ajoutent à la construction de son héroïsme :

Si tost que la dame ot desvelopé l'enfant,
Elle s'ala seoir delés .j. feu ardent,
Et de ses belles mains l'aloit souef portant,
Et derrière et devant moult doucement chauffant ;
Quant elle l'ot chauffé du tout a son commant,
Si le renvelopa en un plisson moult grant,
Et puis dont en un drap de bon fin or luisant. (*Brun de la Montagne*, v. 2005-2011) »

Dans ces vers, la fée déshabille le nourrisson pour l'exposer à la chaleur de l'âtre, geste de prime abord peu commun. Or, dans l'article « Le baptême par le feu : la survivance d'un rite dans trois textes épiques »²¹³ (sur lequel se base également Foehr-Janssens), Laurence Harf-Lancner dresse le constat que deux autres chansons de geste décrivent un rituel baptismal similaire - car c'est bien de cela dont il est question dans cet extrait de *Brun de la Montagne* - : *Les Enfances Renier* et *Le Roman d'Aubéron*. Dans ces textes, le rituel est construit selon un schéma semblable : un groupe de fées prend l'enfant emmaillotté, le dénude, approche sa peau du feu puis le recouvre de son maillot :

.III. fees vindrent pour l'enfant revider ;
L'une le prist tantost sanz demorer
Et l'autre fee vait le feu alumer ;
L'enfant y font .I. petitet chauffer ;
La tierce fee l'ala renmailloler
Et puis le vont couchier pour reposer. (*Les Enfances Renier*, v. 51-56).

²¹² FOEHR-JANSSENS Y., *op.cit.*, p. 123.

²¹³ HARF-LANCNER L., « Le baptême par le feu : la survivance d'un rite dans trois textes épiques tardifs », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg 1985)*, vol. 2, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, (Senefiance, 21), pp. 629-641.

Néanmoins, dans *Les Enfances Renier*, un élément nous intrigue. Avant de célébrer le baptême officiel de Renier, Guibourc, sa future marraine, reproduit les gestes des fées en exposant l'enfant à la chaleur de feu (v. 119-124). Le processus est donc effectué deux fois : de jour par les femmes (dont une magicienne repentie, Guibourc), de nuit par les fées, toujours de façon confidentielle. Ce type de réunions nocturnes rappelle les stéréotypes des sabbats lors desquels des sorcières brûlaient des nourrissons pour les manger ou pour s'en servir comme ingrédient dans la préparation d'un futur sort. Les éléments sont somme toute similaires : des femmes surnaturelles se réunissent la nuit pour exposer un nourrisson au feu. La nature de l'exposition est néanmoins diamétralement opposée : protection bienveillante des marraines contre fins anthropophages des cérémonies démoniaques. Nette divergence d'objectif donc, mais qui n'empêche pas d'envisager des possibles liens entre les deux processus.

Dans l'ouvrage de Carlo Ginzburg sur les origines du sabbat, nous trouvons des éléments permettant d'entrevoir une réponse²¹⁴. Il explique que les vols nocturnes que la tradition populaire prête aux sorcières sont associés au culte païen de Diane et de ses chevauchées nocturnes. Néanmoins, la Diane de cette croyance possède des attributs qui n'étaient pas ou peu attestés chez la déesse du panthéon grec (l'idée d'une Diane montant à cheval par exemple). Le chercheur avance ainsi qu'au fil des siècles, les textes (littéraires ou non) s'étant penchés sur ce culte auraient ajouté à la déesse des prérogatives et caractéristiques d'autres divinités féminines associées tantôt à la fertilité tantôt au monde des morts. Parmi elles, Carlo Ginzburg nomme les *Matres*, qui étaient célébrées durant la période pendant laquelle le folklore germanique considérait que les morts traversaient librement la frontière qui nous en séparait. Elles seraient donc liées au monde des défunts, et ce d'autant plus que des témoins²¹⁵ les rapprochaient des Parques qui, en tant que maîtresses de la vie et de la mort, représentaient des divinités tant fertiles que mortuaires. Parques et *Matres*, deux des principales figures dont nous avons expliqué l'importance dans l'émergence du personnage de la fée médiévale, composent donc, selon Ginzburg, l'identité de la divinité païenne que servaient les rites païens. Il pourrait donc y avoir certains points d'accroche entre la matière utilisée par les trouvères dans la conception du personnage de la fée épique et celle qui a inspiré les stéréotypes des pratiques des sorcières.

²¹⁴ GINZBURG C., *Le Sabbat des sorcières*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, NRF, 1992 (Bibliothèque des Histoires), pp. 97-124.

²¹⁵ Ginzburg évoque Burchard de Worms, une inscription britannique, ainsi que des monuments de provenance rhénane. *Ibid.*, p. 118.

Du reste, Ginzburg avoue lui-même conserver certains doutes quant à la solidité de cette hypothèse²¹⁶. Nous nous devons donc de rester prudents, mais n'excluons pas pour autant la possibilité d'un lien entre ces deux scènes étrangement similaires. Finalement, la seule chose qui différencie le baptême par le feu tel qu'illustré dans *Les Enfances Renier* et les pratiques démoniaques attribuées aux sorcières est l'intention poursuivie. Sachant que le personnage de la fée fut diabolisé par l'Église occidentale dès le XIII^e siècle et servit en cela à la construction du personnage de la sorcière quelques siècles plus tard²¹⁷, nous serions tentés de croire que le cliché des prêtresses de Satan qui jettent des nourrissons dans le feu dériveraient en fait (plus ou moins directement) des rites de protection par les vertus du feu qui étaient connus dans le folklore²¹⁸.

Attardons-nous justement sur les origines de ce baptême par le feu. Laurence Harf-Lancner constate que ce genre de cérémonies est peu présent dans la littérature médiévale (romanesque et épique). Le fait qu'il y ait peu d'occurrences de ces scènes pose question : quelle fut donc l'inspiration de leurs auteurs ? L'on peut exclure qu'ils aient puisé dans les genres contemporains, car ce motif serait alors davantage connu dans la littérature médiévale. D'après les recherches de Harf-Lancner, cette pratique traduirait en fait une croyance populaire bien ancrée dans diverses cultures à travers le monde et les âges. Dans son article, la chercheuse esquisse un panorama des cultures et religions qui ont conféré une symbolique particulière au baptême par le feu. La mythologie grecque propose plusieurs récits de divinités qui ont souhaité donner l'immortalité à un nourrisson en les plaçant dans le feu. Seront cités les exemples de Thétis qui prétendait donner à Achille l'immortalité par de réguliers passages dans le feu, et de Déméter qui, à l'abri des regards des parents de l'enfant, plongeait le jeune Démophon dans les flammes jusqu'à ce que sa mère, Métanire, la surprenne et l'en empêche²¹⁹. L'anthropologue écossais J. G. Frazer, évoqué par Harf-Lancner, affirme par ailleurs que sa discipline a constaté des usages similaires : confronter l'enfant au feu serait ainsi une pratique connue à divers lieux du monde et aurait pour vertu de « mettre les nouveaux-nés [*sic*] à l'abri du mauvais œil »²²⁰.

²¹⁶ GINZBURG C., *op. cit.*, p. 125.

²¹⁷ HARF-LANCNER, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, pp. 205-210.

²¹⁸ Cette hypothèse demande évidemment des recherches approfondies qui pourraient faire l'objet d'un travail spécifique. Nous l'émettons avec toute la prudence qu'exige une telle proposition. Néanmoins, nous estimons que les deux rites se ressemblent suffisamment pour que ce ne soit dû qu'au hasard.

²¹⁹ *Id.*, « Le baptême par le feu : la survivance d'un rite dans trois textes épiques tardifs », *op. cit.*, p. 633.

²²⁰ *Ibid.*, p. 635.

Elle ajoute que C.M. Edsman a découvert que toutes les religions conféraient au passage par le feu une valeur initiatique²²¹.

Pour en revenir aux vers 2005 à 2011 de *Brun de la Montagne*, ce geste auquel la nourrice surnaturelle soumet Brun apporte une pierre supplémentaire à la construction de sa gloire. Harf-Lancner attire d'ailleurs l'attention de ses lecteurs sur le fait que les trois enfants ayant été soumis à un baptême par le feu de la part d'un être féérique furent par la suite liés à l'Autre monde d'une manière ou d'une autre : « Brunehaut deviendra reine de l'autre monde, vivra trois cents ans et ne vieillira plus après l'âge de trente ans : la vieillesse et la mort, invincibles dans les mythes grecs, sont ici vaincues. Rénier sera invulnérable et savant en l'art de nigromance. Brun est destiné à devenir l'amant de sa nourrice surnaturelle »²²². Ce rite semble donc promettre aux enfants qui le subissent un destin exceptionnel, ce qui ne manquerait pas de plaire au roi Butor.

Le rôle de nourrice constitue moins une posture à part entière qu'un état transitoire dans le récit : fée marraine étendant sa protection au-delà des dons prodigués à la naissance par des attributions de nourrice, ou fée amante assurant l'éducation et l'assouvissement des besoins de l'enfant en attendant qu'il devienne adulte et puisse assumer une relation amoureuse. Rares sont les témoignages de fées qui n'apparaîtraient dans le récit qu'en tant que nourrice. En cela, malgré l'impact considérable de la nourrice sur la vie du héros, nous ne pouvions l'intégrer dans la section précédente. Pour autant, son intervention demeure fondamentale, car les actes posés par une nourrice, qui plus est une nourrice féérique, déterminent l'avenir de l'enfant.

L'on observe une nouvelle occurrence de ces fées nourrices (nous les appellerons de telle manière²²³) à travers la fée Oriande de la chanson de *Maugis d'Aigremont*. Après avoir trouvé le nourrisson à côté du cadavre de sa ravisseuse, la maîtresse de Rocheflor choisit de recueillir Maugis. Au-delà de le nourrir, elle lui prodiguera également tous les bons soins dont le jeune garçon aura besoin. L'exemple d'Oriande donne à voir une autre fonction subsidiaire endossée par les êtres féériques dans la chanson de geste.

²²¹ HARF-LANCNER L., « Le baptême par le feu : la survivance d'un rite dans trois textes épiques tardifs », *op. cit.*, p. 635.

²²² *Ibid.*, p. 638.

²²³ Cette appellation est d'ailleurs empruntée à Yasmina Foehr-Janssens. Cf. FOEHR-JANSSENS Y., *op. cit.*, p. 123.

Ils participent de l'éducation du chevalier :

Oriande la fee, qui tant a cler le vis,
Et ses fees entendent nuit et jor à Maugis :
Docement est le jor et la nuit costëiz.
Oriande ot .i. frere, qui ot à non Baudris,
Esté ot à Tolete .vii. anz et .xv. diz,
Mout fu bien des .vii. arz introduiz et apris ;
Il ot plus de .C. anz, si fu vielz et floriz.
Quant Maugis ot aage qu'il ot auques d'avis,
A lui apenre fu nuit et jor ententiz,
Et Maugis n'ert d'apenre pereceuz n'alentiz,
Car nés ert et estrez d'une geste gentiz.
[...]
Oriande la fee o le viaire cler
Entendi mout forment à Maugis alever :
A mestre le fesoit jor et nuit doctriener.
Puis que vint en èage et quë il sot parler,
Et quë il sot cheval et poindre et galoper,
Des eschez et des tables li fist assez mostrer,
Et trestoz estrumenz li aprist à soner,
Et par ordre de game sot trestoz chanz chanter.
Et quant il fu d'aage que pot armes porter,
La fee l'adoba et le çaint le branc cler :
Si en fist son ami, que mout le pot amer. (*Maugis d'Aigremont*, v. 610-640)

Oriande et ses proches s'occupent d'instruire Maugis dans diverses matières. Il apprend avec la fée et sa suite la musique, les échecs, les dames, l'équitation ou encore l'escrime, tandis que son oncle Baudri lui enseigne l'art de la magie que le vieil homme a lui-même appris à Tolède. C'est également la fée Oriande qui fait de Maugis un chevalier en l'adoubant. Les êtres féériques qui entourent le héros participent donc activement à sa formation. Grâce aux enseignements de sa bienfaitrice et de son oncle, il deviendra le chevalier et l'enchanteur qui, quelques centaines de vers plus tard, maîtrisera le cheval faé Bayard, déjouera les Sarrasins menaçant Rocheflor et se battrà aux côtés de ses cousins de Montauban dans la célèbre épopée éponyme²²⁴.

Dans un tout autre registre, les auteurs de chanson de geste ont conféré aux femmes surnaturelles des fonctions importantes sur le plan politique. Dans la *Chanson de Guillaume*, Orable protège la cité d'Orange des troupes païennes et exhorte son mari à ne pas abandonner le combat malgré la défaite chrétienne de Larchamp, tandis qu'Oriande défend celle de Rocheflor dans *Maugis d'Aigremont*. Cette dernière est d'ailleurs présentée comme tel :

²²⁴ Renaut de Montauban, éd. J. Thomas, Genève, Droz, 1989 (Textes littéraires français, 371).

« Oriande, qui tant est seignorie » (v. 1284) « Rocheflor tenoit » (v. 474), et guide ses troupes avec son frère Baudri et son neveu Espiet (laisse XLI) lors de la bataille contre l'armée d'Anténor. Nous venons également de lire qu'Oriande était chargée de l'adoubement du jeune Maugis. Si le verbe adouber n'a longtemps significé que « armer un guerrier partant au combat », Jean Flori explique dans un article sur la chevalerie²²⁵ que Chrétien de Troyes a initié un tournant dans la signification de ce verbe, ajoutant à l'aspect utilitaire un caractère honorifique²²⁶. Aussi, les auteurs de chansons de geste postérieurs au romancier (Jean Flori pose la date de 1180) connaissaient cette polysémie nouvelle et pouvaient dès lors l'exploiter. Dans *Maugis d'Aigremont* (dont la version en vers, on le rappelle, est datée au début du XIII^e siècle, soit après 1180), l'action de l'adoubement de Maugis par Oriande semble d'ailleurs plus proche de la seconde acceptation du verbe : elle le fait chevalier puis elle le ceint d'une épée. Les deux significations sont dissociées en deux actions successives (adoubement honorifique puis armement). Les auteurs confèrent donc au personnage d'Oriande l'autorité nécessaire à adouber un chevalier et, comme Orable, à tenir une cité et à la défendre.

L'être surnaturel épique : un personnage déterminant dans le destin du héros

Le dernier extrait montre à quel point le personnage d'Oriande est déterminant pour l'enchanteur. Non seulement elle l'a recueilli, mais elle l'a élevé et instruit. D'ailleurs, elle a dirigé son enfance, mais elle maîtrise également son avenir. Les vers ci-dessus en témoignent : elle le fait chevalier, en fait son amant, et s'assure qu'il restera auprès d'elle en gardant le secret de ses origines. La fée a de fait une influence directe sur le destin du héros, ce qu'on observe d'ailleurs dans d'autres textes épiques mettant en scène un être féérique. Par exemple, dans *Huon de Bordeaux*, Aubéron aide considérablement le chevalier Huon par ses interventions multipliées et par ses dons, oriente en même temps le parcours de celui-ci. Dans *La Prise d'Orange*, la sarrasine Orable fait promettre à Guillaume de l'épouser si elle le libère de sa geôle (v.1238-1564). Quant aux fées marraines, nous avons montré l'impact de leurs dons sur la destinée de leur filleul. De fait, les interventions féériques construisent la dynamique du récit. Elles guident les décisions du héros, déclenchent ses aventures et influencent le bon déroulé de sa quête. Dans la chanson de geste, le personnage de la fée promet un destin exceptionnel à l'être auquel elle accorde sa bienveillance. C'est peut-être là un de ses rôles majeurs : son soutien est l'indice de l'avenir héroïque qui attend celui auquel elle l'apporte.

²²⁵ FLORI J., « Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes », *Romania*, t.100, n°397, 1979, pp. 21-53.

²²⁶ *Ibid.*, p. 25.

Les fées sont connues pour les relations amoureuses qu'elles entretiennent avec des mortels. Les études littéraires les identifient alors comme des fées amantes, auxquelles nous avons consacré un développement spécifique (Cf. pp. 68-70). Afin d'éviter toute répétition inutile, nous renvoyons le lecteur à cette section ou, pour une analyse plus complète, à l'ouvrage de Laurence Harf-Lancner *Les fées au Moyen Âge*, source première de nos recherches.

Isolées du monde des hommes certes, mais pleinement actives dans leur vie sociale, les fées des chansons de geste évoluent en communauté. Les fées marraines se présentent d'ailleurs généralement au nourrisson par groupe de trois (comme les marraines de Brun dans *Brun de la Montagne*) – résurgence des *Tria Fata*, leurs ancêtres - voire parfois de quatre (comme développé p.68). En outre, ce corps féérique est organisé selon une hiérarchie similaire à ce que la société humaine connaît : Aubéron est le roi de Féerie, Oriande la châtelaine de Rocheflor, et rappelons que Brun de la Montagne subit le courroux de l'une de ses fées marraines qui fut vexée que sa suivante prenne la parole avant elle.

De plus, si ce n'est pour les fées marraines dont l'origine n'est que peu retracée dans les récits qui les mettent en scène (d'autant plus lorsque celles-ci n'interviennent qu'à la naissance de l'enfant), le genre épique dote certaines fées d'un véritable arbre généalogique. L'exemple le plus complet est peut-être celui d'Aubéron dont l'ascendance est aussi respectable que ne l'est le petit roi de Féerie. Sa grand-mère paternelle, Brunehaut, a assis la lignée sur le trône du royaume de Féerie grâce au concours de ses marraines fées, tandis que ses parents ne sont autres que la fée Morgane et l'empereur Jules César. Le nain a également un frère jumeau, Georges, qui deviendra saint, destin non moins glorieux. La famille du chevalier au cygne est pour sa part longuement développée dans les textes étant donné que s'est construite une réelle tradition autour des enfants cygnes et de leur origine. Ainsi, divers textes comme *La Naissance des Enfants cygnes*, *Elixie* et *Beatrix* précédemment cités retracent l'histoire de la mère, des frères, et des sœurs du chevalier faé, ainsi que de leur devenir.

Les auteurs de *Maugis d'Aigremont* donnent à Oriande un frère, Baudri, et un neveu, Espiet, tous deux fort présents dans la chanson. Ils participent activement à l'éducation de Maugis et prennent également part au combat au service d'Oriande. Remarquons que dans ce texte, la famille d'Oriande constitue les principaux acteurs du récit. L'idéal de féodalité mis en

scène dans les chansons de geste est bien exprimé dans *Maugis d'Aigremont*, mais les traits principaux sont incarnés par des êtres féériques : Baudri, Maugis et Espiet sont alors les fidèles vassaux prenant les armes pour défendre les terres de leur Seigneur, Oriande. Cette famille féérique apparaît comme un autre des lignages féodaux dont la chanson de geste narre les aventures, d'autant plus que cette chanson s'inscrit dans le cycle de Renaut de Montauban. La lignée de la dame de Rocheflor constitue donc une branche de cette glorieuse maison. Avec *Maugis d'Aigremont*, la transposition des matières atteint un nouveau seuil. Non seulement l'être féérique joue un rôle important au niveau de l'éducation et de la formation du récit, mais il se substitue aux personnages principaux traditionnels de la chanson de geste. Maugis est le chevalier dont la chanson raconte la gloire. Aussi, dans ce texte, fées et enchanteurs ne sont pas seulement intégrés à la matière épique, ils ne sont pas seulement des adjuvants, ils sont les héros de l'histoire.

Si la famille de la fée Oriande semble participer de la grandeur du lignage par les comportements héroïques de ses membres, il en va autrement dans le clan sarrasin. Le frère de la belle Floripas, Fierabras est un géant, il mesure quinze pieds. (*Fierabras*, v. 604). La difformité physique des êtres comme les Géants et les Nains amène à les considérer comme des créatures du Malin. À la différence de la valeureuse famille féérique chrétienne, la fratrie surnaturelle sarrasine est au contraire marquée par une certaine forme de diabolisme. Fierabras est le héros de la geste, mais avant sa conversion, il ne se démarquait que par des actes malveillants. Voilà comment est introduite la première apparition du chevalier :

Et si wuloit par forche desus Ronme regner,
Et tous cheuz de la terre a servage torner.
Mais chil dedenz nel woudrent souffrir ne greanter ;
Por tant les fist destruire et Seint Pierre gaster.
Mort i a l'apostoille et fist a duel finer,
Et nonnainz et mongnie et mostiers violer ;
S'emporta la corronne qui mout fait a loer :
-Le roi en fist Jhesus en la croiz corronner-,
Et le signe et les clouz dont on fist cloer,
Et les dignes reliques que ge ne sai nonmer :
Si a la croiz en garde ou Dex laissa pener
Son cors a granz ahantz por son peuple sauver ;
Si tint Jerusalem, qui tant fait a loer,
Et le digne sepulcre ou Dex wout reposer.
Le non du Sarrazin vos doi ge bien nonmer :
Fierrabras d'Alizandre se faisoit apeler. (*Fierabras*, v. 54-69)

Meurtres, vol des reliques, le Sarrasin est connu pour ses actes impies. Il en va de même pour le père, l'émir Balan, qui va jusqu'à s'en prendre à l'évêque en charge de son baptême (*Fierabras*, v. 6123-6132). Nous remémorant l'impudence de Floripas (Cf. pp. 44-45), nous concluons que toute la famille de la magicienne contient une nette part de noirceur, en opposition aux lignages féériques chrétiens qui brillent par leur splendeur.

Conclusion

Au terme de ce travail, l'on identifie dans l'épopée médiévale deux types de personnages surnaturels. Se distinguent des mortels capables d'actes magiques moyennant un certain apprentissage les êtres surnaturels venus d'un Autre monde, c'est-à-dire les hommes et femmes fées. On citera pour la première catégorie la princesse sarrasine Orable (Cycle de Guillaume d'Orange), ou même Maugis (*Chanson de Maugis d'Aigremont*) et pour la deuxième Aubéron et Oriande. L'on remarque qu'en contexte chrétien, les femmes aux capacités magiques seront davantage présentées comme des fées que comme des magiciennes, titre attribué majoritairement aux femmes sarrasines. Le changement de statut d'Esclarmonde dans la chanson éponyme va d'ailleurs de pair avec sa christianisation : elle ne peut être fée que si elle devient chrétienne. Une telle réflexion mériterait d'être appuyée par une analyse quantitative qui répertorierait les termes employés pour désigner les femmes surnaturelles non chrétiennes afin d'observer si les trouvères accordent également l'appellation de fée aux personnages de femmes païennes qui s'y apparenteraient.

Si, comme on l'a évoqué, la relation entre les personnages Sarrasins et chrétiens est censée s'apaiser au fil de l'évolution de la chanson de geste, notre travail s'est majoritairement basé sur des chansons de geste tardives, et nous avons observé à quel point la diabolisation sarrasine était encore forte dans les descriptions des enchanteurs et magiciennes païens. La composante magique semble donc réactiver l'hostilité des auteurs à l'égard des personnages orientaux, comme si l'un et l'autre traits (origine sarrasine et pouvoirs merveilleux) étaient contrôlables pris individuellement – ce pourquoi les personnages sarrasins seraient présentés de façon plus positive, de même que l'Église tolérerait les fées chrétiennes – mais consisteraient une charge négative trop puissante s'ils étaient associés l'un à l'autre. Aussi, les personnages des Sarrasins étaient de mieux en mieux considérés (et plus encore si ceux-ci se convertissaient au christianisme) de même que l'étaient les personnages féériques chrétiens, mais les êtres

féériques sarrasins restaient toujours associés à une certaine forme de diabolisme. Pensons à Noiron, à Calabre, ou même à Orable qui, malgré sa conversion, demeure aux yeux de la reine une vile païenne. La conversion apaise le feu de Satan qui brûle en la princesse sarrasine, mais ne l'éteint pas entièrement.

En fait, le recours plus fréquent aux personnages féériques repéré dans les chansons tardives donne une vitalité nouvelle au manichéisme épique. Si, dans les premières générations du genre, la polarisation entre le Bien chrétien et le Mal païen s'exprimait à travers les humains des clans respectifs, elle perd en puissance à mesure que les trouvères peignent des chrétiens moins valeureux et, au contraire, des Sarrasins au cœur plus noble. La vertu n'est donc plus l'apanage des chevaliers du Seigneur. En revanche, l'on remarque que lorsque les deux pôles sont représentés par des êtres non plus mortels mais féériques, la dualité se fait de nouveau plus explicite. Les hommes et femmes fées chrétiens sont sublimés par la foi chrétienne et en portent les valeurs, de même qu'ils répondent à l'idéal féodal occidental. Leurs homologues sarrasins incarnent *a contrario* la quintessence du diabolisme. Avec ces personnages, les auteurs épiques transposent la dualité manichéenne constitutive du genre sur le plan du surnaturel. Les caractéristiques propres aux êtres féériques sont ainsi articulées selon cette polarisation. La malveillance païenne n'est plus seulement exprimée par le physique du Sarrasin mais aussi, voire surtout, par les pouvoirs magiques dont il use (nous l'avons vu avec le soutien démoniaque que réclame l'enchanteur Noiron). De même, l'être féérique chrétien n'est pas seulement pieux (comme le serait le chevalier chrétien mortel), il seconde directement le Christ, que ce soit en prenant place à ses côtés dans les Cieux (pensons à Aubéron), ou en participant à la conversion des hommes (les fées ayant contribué au baptême d'Esclarmonde en procédant à son immersion dans l'eau de la fontaine). Par un tel traitement des spécificités des personnages féériques, les trouvères redynamisent le manichéisme épique (le rendant plus manifeste) en même temps qu'ils le réinventent (le construisant selon des modalités nouvelles).

Finalement, le merveilleux dessiné dans les chansons de geste propose un imaginaire aussi riche que celui des genres auxquels on attribue plus facilement ce registre. Il se positionne entre continuité et renouvellement du personnage féérique médiéval. Continuité d'une part, par les quelques constantes partagées avec les autres genres littéraires qui mettent en scène ce personnage. Nous pensons par exemple à l'incroyable beauté de l'être féérique ou encore à la source au cœur de la forêt qui constitue fréquemment son contexte d'apparition. Actualisation d'autre part, en tant que les auteurs épiques ont appliqué leurs propres codes à un personnage

féérique qui fleurissait partout dans la littérature médiévale. Les enchanteurs deviennent des chevaliers à part entière aux armes nouvelles, le paysage merveilleux est teinté d'éléments épiques, et les magiciennes sarrasines portent en elles l'imaginaire oriental construit par l'épopée. Les quelques éléments analysés dans notre mémoire témoignent de la volonté d'appropriation de cette matière féérique par les auteurs : la chanson de geste actualise l'être féérique littéraire en même temps que l'essence épique est travaillée de l'intérieur par cette tonalité merveilleuse.

Nous espérons avoir prouvé que l'être féérique épique représentait davantage qu'un élément marginal et ornemental. Au contraire, ce personnage s'avère être d'une réelle complexité, qui est d'ailleurs pleinement exploitée par les auteurs de chansons de geste. À l'inverse du personnage épique classique qui s'apparente à un type immuable et linéaire, l'être surnaturel est protéiforme. Il gouverne, défend la cité, prend part aux stratégies de combat, éduque et baptise (du moins avant que le Seigneur ne parachève le rite). Son rôle peut d'ailleurs évoluer au cours du récit : la fée marraine devient amante ou inversement. Bien souvent, il est un des ressorts de l'intrigue et influence considérablement le destin du héros. La présence de l'être féérique dans le genre épique est bien le résultat d'une démarche active d'appropriation de la figure par les trouvères, et non celui d'une passive pseudo influence inter-générique. Toutes formes de banalisation telles que mentionnées en introduction sont de fait parfaitement inappropriées.

De multiples aspects du personnage ont été brassés dans ce travail alors que certains mériteraient de faire l'objet d'un mémoire à part entière. Nous pensons par exemple à la différence de traitement de l'être féérique en fonction de son appartenance religieuse. De même, le corpus sur lequel nous nous sommes concentrée est relativement restreint et ciblé sur les dernières productions épiques. Les observations émises portent donc majoritairement sur les chansons tardives. Pour ces raisons, notre analyse demanderait d'être poursuivie afin que les considérations générales proposées dans cette étude soient confrontées à des témoignages textuels plus anciens, ou même à un échantillon plus important de textes qui permettraient de relever l'une ou l'autre exception qui n'ont pu être traitées ici. Nous ne pouvons qu'espérer que notre travail invitera la recherche future à approfondir notre problématique.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Mattia Cavagna, que j'ai eu la chance d'avoir pour professeur ces cinq années et qui m'a fait découvrir la richesse de la littérature médiévale. Je lui suis reconnaissante pour sa réactivité et pour sa considération à l'égard de ses étudiants.

Je remercie également mes amis et ma famille, particulièrement mes parents qui me poussent à me dépasser jour après jour et qui n'ont cessé de m'encourager malgré mes incertitudes.

J'adresse un clin d'œil nostalgique et reconnaissant à mon Vénérable maître de Grec, monsieur Luc Marchal, qu'une telle mise à l'honneur amusera (désolée).

Enfin, je remercie mon compagnon pour les heures passées à relire attentivement chaque page, pour son soutien moral sans faille, et pour avoir géré d'une main de maître notre nouveau foyer pendant que j'avais la tête dans les bouquins.

Sans toutes ces personnes, ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour.

Sources

- ABBAYE DE MAREDSOUS, *La Sainte Bible*, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Brepols, 1968.
- *Aye d'Avignon*, chanson de geste, éd. F. Guessard et P. Meyer, Paris, Vieweg, 1861 (Anciens Poètes de la France, 6).
- *Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux pair de France et de la belle Esclarmonde ainsi que du petit roi de féerie Auberon*, trad. par Gaston Paris, Paris, Didot, 1898.
- *Brun de la Montagne*, roman d'aventure, éd. P. Meyer, Paris, Didot, 1875 (Société des anciens textes français).
- BURCHARD DE WORMS, *Decretorum libri viginti*, éd. J-P. Migne, *Patrologie latine*, t. CXL, col. 537-1066.
- *Dolopathos ou Le roi et les sept sages*, éd. et trad. par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Turnhout, Brepols, 2000.
- *Elie de Saint Gille*, éd. G. Raynaud, Paris, Didot, 1879 (Société des Anciens Textes Français).
- *Erec*, roman arthurien en prose, éd. C. E. Pickford, 2^e éd. revue et corrigée, Genève, Droz / Paris, Minard, 1968 (Textes littéraires français, 87).
- *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, Drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux, éd. M. Schweigel, Marburg, 1889 (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, 83).
- *Fierabras*, chanson de geste du XII^e siècle, éd. M. Le Person, Paris, Honoré Champion, 2003 (Classiques français du Moyen Âge, 142).
- *Galiens li restorés*, éd. E. Stengel, Marburg, Elwert, 1890, (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, 84).
- GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. D. Poiron, Paris, GF, 1974.
- *Huon de Bordeaux*, éd. P. Ruelle, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles / Paris, Presses universitaires de France, 1960 (Travaux de la Faculté de philosophie et lettres, Université libre de Bruxelles, 20).
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, éd. L. Stouff, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932 (Publications de l'Université de Dijon, 5).
- *La chançon de Willame*, éd. E. Stearns Tyler, New York, Oxford University Press, 1919 (Oxford French Series by American Scholars).
- *La chanson d'Antioche*, chanson de geste du dernier quart du XII^e siècle, éd. B. Guidot, Paris, Honoré Champion, 2011 (Champion Classique. Moyen Âge, 33).

- *La Chanson d'Antioche*, éd. DUPARC-QUIOC S., Paris, Geuthner, 1977-1978 (Documents relatifs à l'histoire des croisades, 11).
- *La chanson de Roland*, éd. J. Bédier, Paris, L'édition d'art, 1922.
- *La chanson du Chevalier au cygne et de Godefroid de Bouillon. Vol. 1. Le chevalier au cygne. Vol. 2. Godefroid de Bouillon*, éd. C. Hippeau, Paris, Aubry, 1874 / 1877, 2 vol. (Collection des poètes français du Moyen Âge).
- *La naissance du chevalier au cygne : Elioxe et Beatris*, éd. E. J. Mickel et J. A. Nelson, Tuscaloosa / Londres, University of Alabama Press, 1977 (The Old French Crusade Cycle, 1).
- *La prise d'Orange*, chanson de geste de la fin du XII^e siècle, éd. C. Régnier, Paris, Klincksieck, 1967 (Bibliothèque française et romane. Série B: Éditions critiques de textes, 5).
- *Le Roman d'Aubéron*, éd. J. Subrenat, Genève, Droz, 1973 (Textes littéraires français, 202).
- *Les Enfances Guillaume*, chanson de geste du XIII^e siècle, éd. J-L. Perrier, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1933.
- *Les Enfances Renier*, chanson de geste du XIII^e siècle, éd. D. Dalens-Marekovic, Paris, Honoré Champion, 2009 (Classiques français du Moyen Âge, 160).
- *Mainet*, fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle, éd. G. Paris, *Romania*, 4, 1875.
- *Maugis d'Aigremont*, chanson de geste, suivie de *La Mort de Maugis*, trad. par Rémi Fournier-Lanzoni et Jérôme Devard, Paris, L'Harmattan, 2014 (Littérature classique. Textes et commentaires).
- *Maugis d'Aigremont*, chanson de geste, éd. P. Vernay, Munich, Éditions Francke Berne, 1980 (*Romanica Helvetica*, 93).
- *Renaut de Montauban*, éd. J. Thomas, Genève, Droz, 1989 (Textes littéraires français, 371).
- *Tristan de Nanteuil*, chanson de geste, éd. K. V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971.

Études scientifiques

- AGRIMI J., CRISCIANI C., « Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la *vetula* (XIII^e-XV^e siècle) », *Annales E.S.C.*, t.48, n°5, 1993, pp. 1281-1308.
- ARAMBURU RIERA F., « Le nu et le vêtu d'une princesse sarrasine dans *Fierabras* », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Le nu et le vêtu au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, pp. 7-16.
- AURELL M., *La légende du roi Arthur*, Paris, Perrin, 2018 (Tempus).
- BAHÍLLO SPHONIX-RUST E., « Identité(s) féminine(s) dans la chanson de geste : la princesse sarrasine », *Anales de Filología Francesa*, n°25, 2017, pp. 23-40.
- BANCOURT P., *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, 2. vol.

- BESNARDEAU W., *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Honoré Champion, 2007 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 83).
- BOGDVANOW F., « Morgain's role in the XIIIth century romance », *Medium Aevum*, vol. 38, n°2, 1969, pp. 123-133.
- BOGLIONI P., « Du paganisme au christianisme. La mémoire des lieux et des temps », *Archives de sciences sociales des religions*, n°144, 2008, pp. 75-92.
- BOUDET J-P. et WEILL-PAROT N., « Être historien des sciences et de la magie médiévales aujourd'hui : apports et limites des sciences sociales », dans BÜHRER-THIERRY G. et KOUAMÉ T. (éd.), *Être historien du Moyen Âge au XXI^e siècle. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (Île de France, 2007)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
- BOULNOIS M-O., « Le souffle et l'Esprit. Exégèses patristiques de l'insufflation originelle de Gn 2, 7 en lien avec celle de Jn 20, 22 », *Recherches Augustiniennes*, vol. 24, 1989, p. 3-37.
- BOUTET D., *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- BOUTET D., *L'Épique au Moyen Âge. D'une poétique de l'Histoire à l'historiographie*, Paris, Honoré Champion, 2019 (Essais sur le Moyen Âge, 68).
- BRACH J-P., *La symbolique des nombres*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 (Que sais-je ?, 2898).
- BROWN C.J., LEGARE A-M. (éd.), *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016 (Texte, Codex & Contexte, 19).
- CAIOZZO A., « Entre Occident latin et Orient musulman : images, imaginaire et pratiques de l'ordalie », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°25, 2013, pp. 369-370.
- CAIOZZO A., « Filles de l'eau, du feu et des astres. Femmes mythiques et médiatrices de l'Orient médiéval », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), pp. 27-46.
- CARASO-BULOW L., *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' romances*, Genève, Droz, 1976.
- CAZANAVE C. (éd.), *L'épique médiéval et le mélange des genres. Actes du Colloque international tenu du jeudi 3 octobre au samedi 5 octobre 2002 à l'UFR Sciences du Langage de l'Homme et de la Société de l'Université de Franche Comté, (Besançon, 2002)* Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005 (Littéraires).
- CHÊNERIE M-L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986 (Publications romanes et françaises, 172).

- COLBY A., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chretien de Troyes*, Genève, Droz, 1965 (Histoire des idées et critique littéraire, 61).
- CONNOCHIE-BOURGNE C. (éd.), *Façonner son personnage au Moyen Âge. Actes du 31^e colloque du CUER MA (Aix-en-Provence, 9-11 mars 2006)*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2007 (Senefiance, 53).
- CORBELLARI A., « Le paysage épique médiéval et sa réception moderne », dans GUILLERE C., (éd.), *Le Paysage rural au Moyen Âge. Actes du 135^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Neuchâtel, 2010)*, Paris, Édition du CTHS, 2012 (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 135-7), pp. 9-15.
- CORNU M., « Des diables érudits. Les références intellectuelles dans les diableries du Mystère des Actes des Apôtres », *Revue des sciences religieuses*, 90/3, 2016, pp. 315-332.
- DASEN V., « Le pouvoir des femmes : des Parques aux Matres », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 115-146.
- DELAURENTI B., « Femmes enchanteresses. Figures féminines dans le discours savant sur les pratiques incantatoires au Moyen Âge », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), pp. 215-226.
- DELBOUILLE M., « D'où venait la chanson de geste ? À propos du livre d'Italo Siciliano, *Les chansons de geste et l'épopée* », *Cahiers de civilisation médiévale*, t.15 , n°59, 1972, pp. 205-221.
- DELCOURT T., *La littérature arthurienne*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (Que sais-je ?, 3578).
- DESCHAUX R., « Le merveilleux dans la chanson d'Antioche », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg 1985)*, vol. 1, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, (Senefiance, 20), pp. 431-443.
- DESSAINT M., *La femme médiatrice dans de grandes œuvres romanesques du XII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001 (Essais sur le Moyen Âge, 24).
- DICKMAN A. J., *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Genève, Slatkine, 1974.
- DRAGONETTI R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge, De Tempel, 1960 (RUG. Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte, 127).
- DUBOST F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, 2 vol. (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 15).

- DUBOST F., « L'enchanteur et son double, Mabon et Evrain : thématique de la dualité dans le *Bel inconnu* » dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999 (Senefiance, 42), pp. 123-141.
- DUCELLIER A., « Une mythologie urbaine : Constantinople vue d'Occident au Moyen Âge », *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, t. 96, n°1, 1984, pp. 405-424.
- DUPRAS E., *Diabls et saints. Rôle des diabls dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006 (Publications romanes et françaises, 243).
- DUVAL P-M., *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*, Rome, École Française de Rome, 1989, 2 vol. (Publications de l'École française de Rome, 116).
- DUVAL S., « La littéracie des femmes à la fin du Moyen Âge. Questions sur l'histoire de la culture, de la lecture et de l'écriture à travers des travaux récents. », *Médiévales*, n°75, 2018/2, pp. 227-248.
- FABRY-TEHRANCHI I., « La fontaine bouillonnante et la tombe de Lancelot l'Ancien : modalités textuelles et iconographiques de la construction cyclique dans le Lancelot-Graal », *Le Moyen Âge*, t. CXX, n°2, 2014, pp. 331-375.
- FERLAMPIN-ACHER C. (éd.), *Arthur après Arthur, la matière arthurienne en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017 (Interférences).
- FERLAMPIN-ACHER C., « Fausse créance, mauvaise loi et conversion dans *Perlesvaus* », *Le Moyen Âge*, t. CXI, n°2, 2005, pp. 293-312.
- FERROUL Y., DRIZENKO A. et BOURY D., *Médecin et Médecin. Manuel d'introduction à l'étude de l'histoire de la médecine*, Paris, Honoré Champion, 1997 (Essais sur le Moyen Âge, 18).
- FILHOL E., « L'image stéréotypée des Arabes, du Moyen Âge à la guerre du Golfe », *Hommes et Migrations*, n°1183, 1995, pp. 15-20.
- FLORI J., « Des chroniques aux chansons de geste : l'usage des nombres comme élément de typologie », *Romania*, t.117, n°467-468, 1999, pp. 396-422.
- FLORI J., « Pour une histoire de la chevalerie. L'adoubement dans les romans de Chrétien de Troyes », *Romania*, t.100, n°397, 1979, pp. 21-53.
- FOEHR-JANSSENS Y., « Fées, nourrices et superstitions : les soins aux nourrissons au prisme de la fiction médiévale », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t.124, n°3, 2017, pp. 109-133.
- FRAISSE L., « Du roman arthurien aux méthodes de l'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, 2004/2, pp. 259-268.
- FRIDRICHSEN A., « 'Accomplir toute justice'. La rencontre de Jésus et du Baptiste (Mt. 3, 15) », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, t.7, n°3, 1927, pp. 245-252.

- GAULLIER-BOUGASSAS C., « Le Chevalier au Cygne à la fin du Moyen Âge. Renouvellements, en vers et en prose, de l'épopée romanesque des origines de Godefroy de Bouillon », *Cahiers de recherches médiévales*, n°12, 2005, pp. 115-146.
- GINGRAS F., *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 63).
- GINZBURG C., *Le Sabbat des sorcières*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, NRF, 1992 (Bibliothèque des Histoires).
- GRISAY A., LAVIS G., DUBOIS-STASSE M., *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Gembloux, Duculot, 1969 (Publications de l'Institut de lexicologie française de l'Université de Liège).
- GRODET M., « Le secret de Mélusine dans les romans français et l'iconographie aux XIV^e et XV^e siècles », *Questes*, n°16, 2009, pp. 64-83.
- GROSSEL M-G., « Quand le monde entre dans la chanson. Chansons politiques, chansons de croisade, *serventois* et autres *tençons* de trouvères », *Cahiers de recherches médiévales*, n°11, 2004, pp. 213-230.
- GUERREAU-JALABERT A., « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n°25, 1994, pp. 133-150.
- HALARY M-P., *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 122).
- HARF-LANCNER L., *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003 (Hachette Littératures).
- HARF-LANCNER L., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 8).
- HARF-LANCNER L., « Du Chevalier au cygne au *Lohengrin* de Wagner », dans GAUCHER-RÉMOND E. (éd.), *Le Moyen Âge en musique : Interprétations, transpositions, inventions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 (Interférences), pp. 119-129.
- HARF-LANCNER L., « Le baptême par le feu : la survivance d'un rite dans trois textes épiques tardifs », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg 1985)*, vol. 2, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, (*Senefiance*, 21), pp. 629-641.
- HEMMING T. D., « Restrictions lexicales dans la chanson de geste », *Romania*, t.89, n°353, 1968, pp. 96-105.
- JONIN P., « Le climat de croisade des chansons de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, t.7, n°27, 1964, pp. 279-288.

- KAY S., *The Chansons de Geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- KAY S., « Le problème de l'ennemi dans les chansons de geste », dans VAN DIJK H. et NOOMEN W. (éd.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, pp. 261-268.
- KELLER H-E, « La belle sarrasine dans *Fierabras* et ses dérivés » dans BENNETT P. (éd.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals, Edinburgh 4th to 11th August 1991*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1993, pp. 299-308.
- KNUDSON C. A., « Le thème de la princesse sarrasine dans 'La Prise d'Orange' », *Romance Philology*, vol. 22, n°4, 1969, pp. 449-462.
- LECLERCQ A., « La destinée d'un émir turc : Corbaran, personnage historique, personnage épique », dans CONNOCHIE-BOURGNE C. (éd.), *Façonner son personnage au Moyen Âge. Actes du 31^e colloque du CUER MA (Aix-en-Provence, 9-11 mars 2006)*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2007 (Senefiance, 53), pp. 201-210.
- LECOUTEUX C., « La structure des légendes mélusiniennes », *Annales E.S.C.*, t.33, n°2, 1978, pp. 294-306.
- LEGROS H., « Du verger royal au jardin d'amour : mort et transfiguration du *locus amoenus* (d'après *Tristan* de Béroul et *Cligès*) », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1990 (Senefiance, 28), pp. 215-233.
- LETT D., « Des femmes ambivalentes et excessives », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), pp. 411-418.
- LE GOFF J., *L'Imaginaire médiéval. Essais*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1991 (Bibliothèque des Histoires).
- LE RIDER P., *Le chevalier dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes*, 2^e éd., Paris, Sedes 1996 (Bibliothèque du Moyen Âge).
- LORCIN M-T., « Les 'meschantes herbes des jardins' », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1990 (Senefiance, 28), pp. 235-252.
- LUCE-DUDEMAINE D., « La vieille femme, l'amour et le temps perdu » dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Viellissement et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1987 (Senefiance, 19), pp. 215-226.

- LUSHCHENKO M., *Tradition et renouvellement dans la chanson de geste tardive : Doon de Mayence et Gaufrey*, Vancouver, The University of British Columbia, 2006.
- MADELENAT D., *L'épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 (Littératures modernes, 42).
- MARTIN J.-P., *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale 1)*, Paris, Honoré Champion, 2017 (Essais sur le Moyen Âge, 65).
- MAURY A., *Croyances et légendes du Moyen Âge*, nouvelle édition des *Fées du Moyen Âge et des Légendes Pieuses*, Paris, Honoré Champion, 1896.
- MEYERS J., « Merveilleux et fantastique dans le récit de voyage I le cas de l'*Evagatorium* de frère Félix Fabri (c. 1435-1502), dans GINGRAS F. e. a. (éd.), « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005 (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 6), pp. 437-463.
- MINOIS G., « La vieillesse dans la littérature religieuse du Haut Moyen Âge », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t.92, n°4, 1985, pp. 389-401.
- MOULINIER-BROGI L., « Esthétique et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n°46, printemps 2004, pp. 55-72.
- MÜHLETHALER J.-C., « Translittérations féériques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 167-190.
- NAUDET V., « Archefer aux marches de l'enfer : héros, pratiques magiques et rencontres diaboliques dans deux mises en prose du XV^e siècle », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999 (Senefiance, 42), pp. 365-381.
- NOTZ M.-F., « L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale : exclusion fictive et réalité poétique », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1987 (Senefiance, 19), pp. 227-242.
- NYKROG P., *L'amour et la rose. Le grand dessein de Jean de Meun*, Cambridge, Harvard University. Department of romance languages and literatures, 1986 (Harvard studies in Romance languages, 41).
- PASTOUREAU M., *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.
- PAUPERT-BOUCHEZ A., « 'Sages femmes ou sorcières' ? Les vieilles femmes des évangiles aux quenouilles », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R. M.A., 1987 (Senefiance, 19), pp. 265-282.
- PERON P., *Les croisés en Orient. La représentation de l'espace dans le cycle de la croisade*, Paris, Honoré Champion, 2008 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 86).
- POIRION D., *Le Roman de la Rose*, Paris, Hatier, 1973 (Connaissance des lettres, 64).

- PORTAL F. (de), *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1837.
- REUTER Y., *L'analyse du récit*, 3^{ème} éd., Paris, Armand Colin, 2016 (128).
- RICQUIER S., « Question LXXXVIII. Pharmacie et littérature », *Revue d'histoire de la pharmacie*, t.64, n°230, 1976, pp. 207-210.
- ROLLAND-PERRIN M., *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2010 (Senefiance, 57).
- ROSSI M., « Sur un passage de la *Chanson d'Esclarmonde* (vs. 2648-2826) », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Le diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979, pp. 461-472.
- ROUSSEL C., « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, n°12, 2005, pp. 15-28.
- SCHMITT J-C., *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, NRF, 1990 (Bibliothèque des Histoires).
- SHAHAR S., « De quelques aspects de la femme dans la pensée et la communauté religieuses aux XII^e et XIII^e siècles », *Revue de l'histoire des religions*, t.185, n°1, 1974, pp. 29-77.
- SHINODA C., « Autour des Mélusine japonaises », dans CAIOZZO A. et ERNOULT N. (éd.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012 (Recherches), pp. 93-98.
- SIENAERT E., *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978.
- SIMON M., « La sorcière moyenâgeuse faussement médiévale ? » dans BURLE-ERRECADE E. et NAUDET V. (éd.), *Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyenâgeux*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2010 (Senefiance, 56), pp. 201-209.
- SPIESER C., « Meskenet et les sept Hathors en Égypte ancienne », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 63-92.
- STRUBEL A., *Le Roman de la Rose*, Paris, Presses universitaires de France, 1984 (Études littéraires, 4).
- SUARD F., *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994 (Varia, 14).
- SUARD F., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011 (Moyen Âge. Outils de Synthèse, 4).
- SUARD F., *La chanson de geste*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 (Que sais-je ?, 2808).
- SUBRENAT J. « Calabre la magicienne dans le premier cycle de la Croisade », dans GINGRAS F. e. a. (éd.), « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage*

à Francis Dubost, Paris, Honoré Champion, 2005 (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 6), pp. 639-652.

- VALETTE J-R., « Pour une poétique du personnage merveilleux : la fabrique des fées », dans CONNOCHIE-BOURGNE C. (éd.), *Façonner son personnage au Moyen Âge. Actes du 31^e colloque du CUER MA (Aix-en-Provence, 9-11 mars 2006)*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2007 (Senefiance, 53), pp. 339-350.
- VALLECALLE J-C., « Remarques sur l'astrologie et la divination dans les chansons de geste », dans C.U.E.R. M.A. (éd.), *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1983 (Senefiance, 13), pp. 401-418.
- VERELST P., « L'art de Tolède ou le huitième des arts libéraux : une approche du merveilleux épique », dans VAN DIJK H. et NOOMEN W. (éd.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, pp. 3 à 41.
- VONS J., « Dieux, femmes et 'pharmacie' dans la mythologie grecque », *Revue d'histoire de la pharmacie*, t. 89, n°332, 2001, pp. 501-512.
- WATHELET-WILLEM J., « La fée Morgain dans la chanson de geste », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°51, 1970, pp. 209-219.
- WHITE-LE GOFF M., *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008 (Les grandes figures du Moyen Âge, 1).
- WHITE-LE GOFF M., « Et si Mélusine et Geoffroy la Grande Dent étaient des géants ? », *Cahiers de recherches médiévales*, n°13, 2006, pp. 305-313.

Outils lexicologiques

- DEAFél : *Dictionnaire étymologique de l'Ancien Français électronique*, Heidelberg Akademie der Wissenschaften, Akademie der Wissenschaften des Landes Baden-Württemberg. Site internet : <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de>.
- DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.

Études scientifiques numériques

- ASHBY G. (éd.), *Le diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, 2^e éd. [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, (Senefiance, 6), acheté et téléchargé en ligne : <https://books.openedition.org/pup/2636>, pp. 5-14.
- DUCCELLIER A., « Le diable à Byzance » dans ASHBY G. (éd.), *Le diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, 2^e éd. [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, (Senefiance, 6), acheté et téléchargé en ligne : <https://books.openedition.org/pup/2636>, pp. 117-126.