

Joanna Gorecka-Kalita

Université Jagellonne
de Cracovie

LES DIABOLIQUES DU
PERLESVAUS OU LES
FANTASMES DE CASTRATION

The “She-devils” in the *Perlesvaus* and the phantasms of castration

ABSTRACT

The article investigates two mysterious feminine figures appearing in the 13th century Old French prose romance *Le Haut Livre du Graal* (*Perlesvaus*). Their ontological status, which remains uncertain until the end, gives them, along with the sexual violence and castration phantasms they incarnate, a highly troubling and uncanny aspect. The analysis highlights also the textual strategies used by the author in order to create such an effect.

KEY WORDS: Grail romance, Middle Ages, woman, phantasm, fantasy, violence, sexual desire, castration, devilry.

Sur la barbarie et la violence du *Perlesvaus* (*Le Haut Livre du Graal*) – « récit obsédé par le sang, le meurtre, la décapitation, le cadavre et le démembrement des corps » (Dubost 1994 : 2¹) – tout semble avoir été dit : depuis quelques décennies ce roman jouit d’une si grande faveur des critiques qu’il serait difficile d’énumérer les textes qui en parlent. Qui plus est, vouloir isoler certains motifs « dans la jungle de *Perlesvaus* » où « aucune rencontre d’épisodes (...) n’est en vérité fortuite » (Méla 1984 : 226) paraît une entreprise risquée. Et pourtant, il existe dans ce roman, comme l’écrit Francis Dubost,

des constructions narratives quasiment autonomes. Érigées, semble-t-il au premier abord, pour le plaisir pervers de susciter la peur, elles atteignent ainsi une sorte de gratuité provocatrice. (...) Temps forts où l’imaginaire fantastique se donne libre cours. (Dubost 1991 : 780–781)

C’est donc un motif éminemment « fantastique » que j’entends étudier ici, celui de la femme maléfique, représenté dans le récit de la façon la plus spectaculaire par deux figures féminines mystérieuses: la Demoiselle Orgueilleuse et la Demoiselle du Château des Barbes.

Les deux personnages, en fait, présentent de singulières affinités : chacune apparaît de manière épisodique dans le récit, et chacune à deux reprises ; mais surtout, leur statut ontologique reste problématique. Car si le fantastique médiéval réside surtout dans

¹ La version électronique de cet article, à laquelle je me réfère, ne retient pas la pagination du texte imprimé, mais numérote les paragraphes, j’indique donc les numéros de ceux-ci.

l'« incertitude théologique » quant au statut des êtres, s'il se résume dans cette « question primordiale, celle qui porte sur *l'être* : *Es tu boene ou male chose ?* » (Dubost 1991 : 231)², en général il ne dure qu'un moment, jusqu'à ce qu'une *senefiance* en dissipe l'ambiguïté.³ Dans le cas des deux Demoiselles, pourtant, rien ne s'explique. En outre, toutes deux s'inscrivent dans ce que Francis Dubost nomme le quatrième réseau thématique de « l'octave de la violence » (Dubost 1994), celui lié au désir féminin frustré. Toutes deux, aussi, sont associées au motif de la décapitation, motif si fréquent dans le récit qu'il « pourrait servir de fil directeur à l'étude des aspects fantastiques » (Dubost 1991 : 779). « Dans le *Perlesvaus* », complète Jean-René Valette en se référant aux travaux de Gilbert Durand,

le fantasme barbare est très largement commandé par un schème diairétique : il repose sur la coupure, la mise en œuvre d'armes et d'instruments qui lacèrent, perforent ou tranchent ; on ne compte plus les décapitations et les démembrements, les corps percés ou enfiévrés, les flagellations et les mutilations. (Valette 2001 : 24)

Ce schème diairétique, pourtant, est associé par Gilbert Durand (1969) à l'élément masculin dans l'imaginaire, association qui n'est pas démentie par le texte, puisque dans le *Perlesvaus* la plupart des mutilations ou décapitations sont en effet effectuées par les hommes : encore une bonne raison pour étudier séparément le motif relativement isolé de la « coupeuse des têtes ».

SOLEIL COU COUPÉ⁴

À la tombée du jour, Gauvain arrive en vue d'un château caché au fond de la forêt ; il apprend que celui-ci appartient à la Pucelle Orgueilleuse « qui onques ne daigna a chevalier demander son nom », mais qui n'en est pas moins « molt cortoise en autre maniere, et la plus bele que on sache » (IV, 256)⁵. La dame, après une brève formule de civilité, s'adresse tout de suite à Gauvain : « Sire, fet ele, volés **veoir** ma chapele ? » (IV, 256). La scène est décrite par le biais du regard de Gauvain, avec une nette dominante visuelle :

² V. Dubost (1994 : 12) : « Le questionnement sur l'Être, qui se concrétise dans la question de *fiance* (...), véritable contrôle d'identité métaphysique exercé sur la personne de l'Autre, était au Moyen Âge infiniment plus important que le questionnement sur l'événement proprement dit ». Cf. aussi J.-R. Valette (2008 : 246) : « Toutes ces interrogations (...) se ramènent en réalité à une question fondamentale, celle qui porte sur le *modus essendi* ».

³ Ainsi, F. Dubost parle ici d'« aspects », « flots » ou « moments » fantastiques dans la littérature médiévale.

⁴ J'emprunte cette citation, de manière délibérément anachronique, à la clôture du poème *Zone* de Guillaume Apollinaire. L'association de la décapitation avec le soleil et la féminité, présente aussi dans ses autres poèmes, tisse, par-delà les siècles, une affinité lointaine avec le motif analysé ici. Cf. *Merlin et la vieille femme* : « Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre / Maternel qui saignait lentement sur le ciel / La lumière est ma mère ô lumière sanglante / Les nuages coulaient comme un flux menstruel ».

⁵ Les citations proviennent de l'édition d'A. Strubel ; les chiffres romains renvoient aux branches et les chiffres arabes, aux pages.

Monseignor Gauvain **esgarda** la chapele et li **sambla** que onques mais ne fust entrés en si bele et si riche et **voit** .iiii. sarqueus la dedens les plus biaux que nus **veïst** onques et estoient tot ovré, et avoit a destre de la chapele .iii. pertuis en un mur qui estoient tot avironé d'or et de pieres presieuses, et **voit** outre les .iii. pertuis grand luminaire de chandoiles devant une crois et philacteres qui la ierent et flairoient plus soef que basme. « Sire chevaliers, fait la demoisele, **veés vos** ces .iiii. sarqueus ? » (IV, 258)

La réponse laconique de Gauvain n'empêche pas la demoiselle de fournir une ample explication ; ainsi, les trois tombeaux sont destinés aux trois meilleurs chevaliers du monde qu'elle « aime par amor », à savoir Gauvain, Lancelot et Perlesvaus,

« Et en ces .iii. pertuis sont mises les reliques que vos **vées**, por lor amor. Et or **esgardés** que jo **feroie** se lor troi chief ierent cha dedens, et se jo ne le puis **faire** a .iii. ensemble, je lo **ferai** a l'un ou as .ii. » Elle met sa main vers le mur et vers les pertuis et trait a lui une cheville d'or qui fichié estoit par mi le mur, et un trenchoir d'acier chiet plus trenchans de rasoir, et clot les .iii. pertuis. « Einsi, fet ele, lor trencheroie jou lor chief quant il cuideront aorer les reliques qui sont outre les .iii. pertuis. Après **feroie** prendre les cors et metre en ces .iii. sarcus et molt richement honorer et ensepelir. Car jo ne puis avoir joie d'aus en lor vie, s'en aurai joie en lor mort. » (IV, 258–260)

La récurrence des verbes « esgarder/ voir » et « faire » semble traduire le caractère obsédant du fantasme sexuel, alimenté par le voyeurisme et l'imaginaire. L'emboîtement de l'espace renforce cette connotation : le piège situé au fond de la chapelle, celle-ci au fond des chambres du château, celui-ci au fond de la forêt.

Il est difficile de partager l'avis sévère de Jessie Weston pour qui la version de *Perlesvaus*, à la différence de la *Vengeance Raguidel*, qui présente un motif identique (chapelle à la guillotine, amoureuse frustrée voulant se venger de Gauvain), est « simplement absurde » et le motif exploité de manière « inintelligente ». ⁶ L'histoire de la *Vengeance* est certes plus logique. En revanche, celle du *Perlesvaus* laisse planer sur la totalité de l'épisode une inquiétude et un malaise que rien ne viendra dissiper ultérieurement. Car la Demoiselle n'est pas une amoureuse éconduite : même si elle admet qu'elle ne peut « avoir joie d'aus en lor vie », il ne semble pas que ce soit la quête du Graal – ou tout autre raison rationnelle – qui la prive de l'amour des chevaliers ⁷ ; l'incapacité d' « avoir joie » semble être de son côté. Sa jouissance n'est pas dans l'idée de l'accouplement charnel, mais bien dans le fantasme de cette possession ultime et définitive qu'est la mort, « la jouissance liée au démembrement ou à la décapitation » (Henriet & Valette 2014 : 82). ⁸ Cette décollation, pourtant, est vécue sur le mode pure-

⁶ J. Weston (1921: 356) : « It is obvious that the version of the *Vengeance* is much superior ; the motive assigned, that of revenge for a supposed insult, is intelligible ; here, it is simply absurd. The author manifestly knew the story as associated with Gauvain, and expanded it unintelligently in the interest of his romance ». Pour W. Nitze, au contraire, l'auteur de la *Vengeance* fait preuve de « less subtlety » (Nitze 1972 : 241).

⁷ V. Ch. Méla (1984 : 227) : « puisque la quête la prive de l'amour des meilleurs, elle poursuivra leur mort ».

⁸ V. aussi J.-R. Valette (2001 : 30) et F. Dubost (1994 : 15) « S'affiche ici, en toute transparence la perversion sadique qui de la mort tire sa joie, pour n'avoir pu connaître la joie d'aimer ».

ment fantasmatique.⁹ Tout semble, en effet, rester dans l'imaginaire, comme la *delectatio morosa* des troubadours, que la réalisation du désir aurait tôt fait fuir : l'Orgueilleuse qui guette ses victimes sans demander leur nom, qui divulgue avec empressement à tout un chacun le secret morbide de sa chapelle-piège, se garde ainsi effectivement de la destruction de son fantasme. Et celui-ci se concentre, d'ailleurs, moins sur la tête – cette « relique courtoise » (Henriet & Valette 2014 : 83) – que sur l'acte même de la dé-collation, sur ce moment sublime où la lame s'abattra sur le cou enfoncé dans l'ouverture. L'acte d'adoration des reliques – à travers le *pertuis* qu'il faut pénétrer avec la tête – devient ainsi une métaphore de l'acte sexuel castrateur, figure de la *vagina dentata*.

Même si Gauvain est d'emblée sur ses gardes, et ne risquera certainement pas la pénétration de l'ouverture fatale, il n'en ressent pas moins un malaise : « Mesire Gauvain ot la parole, si s'en esmerveille molt durement, et voldroit bien que la nuit fust trespassee. (...) Et [le lendemain] issi fors del chastel comme cil qui n'avoit talent de rentrer » (IV, 260). Ce malaise traduit donc une peur non-rationnelle et génératrice du fantastique¹⁰ : dans le personnage de l'Orgueilleuse se cristallisent tous les fantasmes de la féminité maléfique¹¹. Dans son château au fond de la forêt, elle guette l'arrivée des « meilleurs », telle une araignée du fond de sa toile, pour les attirer dans le piège. Et le fait que celui-ci soit situé dans la chapelle n'est pas fortuit : comme l'écrit Francis Dubost,

la plupart des épisodes retenus dans le corpus du fantastique médiéval se situent dans les lieux où l'absence d'une protection sacrée se charge d'une signification plus lourde et plus angoissante : lieux habituellement consacrés au culte (...), lieux de communication entre les morts et les vivants, (...) espaces démonisés, châteaux soumis à des coutumes maléfiques. (Dubost 1991 : 239)

Pourtant, à la différence de la majorité des lieux où le fantastique se déploie, la chapelle de l'Orgueilleuse n'est pas *gaste*, abandonnée ; bien au contraire, elle est entretenue avec faste et l'on y célèbre les offices : Gauvain lui-même y assiste à une messe avant de partir. Cet endroit peut-il être à la fois le lieu du culte chrétien et l'autel des sacrifices sanglants ? Est-il édifié à la gloire du Dieu trinitaire ou à la gloire (posthume) de la trinité des meilleurs chevaliers ?

⁹ V. J.-F. Poisson-Gueffier (2014) : « Cette décapitation relève du fantasme, comme le suggère la répétition du système hypothétique ».

¹⁰ V. E. Lysøe (2002) : « La découverte de la sexualité féminine joue dès lors presque naturellement un rôle fondamental dans le conte fantastique. Freud s'attarde tout particulièrement sur le complexe de castration, mais celui-ci n'est que le produit de la découverte qui le motive : celle de l'altérité sexuelle ».

¹¹ G. Durand (1969 : 113–114) parle de la « femme lunaire » : « redoutable vierge chasserresse qui lacère ses amants, et dont les faveurs (...) confèrent un sommeil éternel », « chasserresse meurtrière (...), prototype de la féminité sanglante et négativement valorisée, archétype de la femme fatale », « 'vamp' fatale, qui allie à une apparence charmante une foncière cruauté et une grande dépravation ».

DAME « BARBE-BLEUE »

Dans des circonstances similaires, Lancelot arrive au sinistre Château des Barbes, sur lequel pèse une coutume maléfique : les chevaliers doivent y payer « le travers » avec leur barbe. Le motif est largement attesté dans d'autres textes, à commencer par l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, où le géant Rithon revendique la barbe du roi Arthur (voir W. A. Nitze 1972 : 277). « Fantasma délirant de volonté de puissance absolue » (Dubost 1991 : 612), certes, mais aussi fantasma castrateur, comme l'a justement relevé Philippe Ménard : « Dans les temps barbares l'histoire du roi Rithon a une claire signification : en s'appropriant la barbe d'un adversaire, Rithon opère une sorte de castration ou de mutilation » (Ménard 1969 : 385). L'arrachement de la barbe, symbole de virilité, est une atteinte à l'honneur masculin, ce que ne manque pas de reconnaître le héros lui-même : « Je voldroie mieus estre ferus par mi le cors par honor, que perdre un des peus de ma barbe par hunte ! » (VI bis, 378). L'aspect sexuel est surtout mis en valeur par le fait que la figure du géant est ici relayée par la femme dominatrice.¹² De surcroît, la raison alléguée pour cette collecte du tribut engendre la même question ontologique qu'auparavant : « il a hermites en ceste forest cui on en fait haïres » (VI bis, 378). Haïre, outil de mortification, a un sens nettement religieux. Est-il pensable que des ascètes portent le cilice obtenu dans de telles circonstances, au prix de l'humiliation ou même de la vie des chevaliers ? Qui sont donc ces ermites mystérieux ? Participent-ils au rite barbare infligé par la dame du lieu ? Ou peut-être cette information est-elle ironique et mensongère, puisque le portail du château et « tot plain fichié de barbes », ainsi que, l'on s'en doute, des têtes coupées « a grant plenté » ? Le récit ne le clarifiera point.

De même qu'au château de l'Orgueilleuse, il y a un contraste frappant entre l'hospitalité courtoise de la Demoiselle et, cette fois-ci, le sinistre service de table assuré par les chevaliers estropiés, amputés respectivement d'une main, d'un pied, du nez et des yeux. En guise de dessert, d'autres chevaliers viennent pour offrir à la dame leurs têtes à couper. Là encore, la narration épouse le regard de Lancelot : « Lancelot **esgarde** la maniere de ces chevaliers, si li desplaist molt li serviches de teus gens » (VI bis, 382). Comme l'Orgueilleuse, la Demoiselle insiste à ce que son visiteur remarque et admire son procédé : « Lancelot, fait la dame, vos **avez veü** la justice et la seignorie de mon chastel. Tuit cil chevalier ont esté conquis al trespas de ma porte » (VI bis, 382). Cette fois-ci, pourtant, la demoiselle ne se contente pas du fantasma, puisqu'elle mutile effectivement les chevaliers et coupe – ou fait couper – leurs têtes. On peut aussi rapprocher l'image du « passage de la porte » avec l'enfoncement de la tête dans le « pertuis ».¹³

¹² V. F. Dubost (1991 : 613) : « Dans l'intertexte romanesque, le coupeur/collectionneur de barbes est d'ordinaire un géant, un 'Orgueilleux'. Que ce rôle de violence et de démesure soit transféré ici sur une femme en dit long sur le sens du fantasma développé autour de la proscription du désir ». V. aussi Dubost (1994 : 16) : « On n'atteindra véritablement le fantastique qu'à partir du moment où le roman estompera la figure du géant coupeur de barbes pour insérer le thème dans le cadre des coutumes étranges et périlleuses ».

¹³ V. F. Dubost (1994 : 16) « Les fantasmes castrateurs de la Demoiselle du Chastel des Barbes qui se fait offrir symboliquement chaque jour des têtes à couper sont finalement beaucoup plus inquiétants que les fanfaronnades du géant Rithon, dont ils procèdent certainement ».

Ainsi, cette dame qui « règne en déesse sur des hommes dévirilisés » (Dubost 1994 : 16) offre son amour au héros en tant qu'à celui qui a réussi à passer la porte sans être symboliquement émasculé. « Tous les chevaliers de premier plan », conclut Francis Dubost, « ont ainsi à se garder du désir impétueux, violent, de la femme » (Dubost 1994 : 16).¹⁴

LA NUIT DES MORTS-VIVANTS

La réapparition des deux Demoiselles a lieu dans un cadre propre à susciter l'épouvante, un véritable *locus horribilis*. L'entrée sur scène de la Demoiselle du Château des Barbes est préparée minutieusement comme dans un film d'horreur : « La nuit fu parvenue et li airs fu obscurs et la forest ombrage » (IX, 710) ; le roi Arthur, accompagné de Lancelot, Gauvain, et d'un écuyer, en route vers le château du Graal, cherchent un refuge. Du haut de l'arbre, l'écuyer aperçoit « un feu molt loig autresi con une gaste maison » ; arrivés au but, « il troverent la cort gaste et enermie et la maison grant et large par dedens et hisdeuse ». Au fond du manoir, ils découvrent, horrifiés, « un grans tas » de cadavres. Et voilà qu'arrive, sur ces entrefaites, une demoiselle à pied, toute seule, échevelée, en robe déchirée, déchaussée, les pieds en sang, invoquant le nom de Dieu et se plaignant d'une « longue pénitence ». Son apparence allie la beauté à l'horreur : « Ele avoit le viaire de tres grande beauté. Ele aporte la moitié d'un home mort a son col et le gete en la chambre avecques les autres » (IX, 714). Cette vue macabre, que Lancelot regarde *a merveilles*, lui fait poser la question fondamentale : « Damoisele, fait il, estes vos chose de par Deu ? » La réponse paraît rassurante au premier abord : « Certes, sire, oïe, fait ele, n'en dotez de nule chose : je suis la damoisele del Chastel des Barbes, que si soloie maumetre durement les chevaliers si conme vos veïstes ». Et l'explication qui suit semble en apparence aussi rassurante :

« Por le vilonie que je faisoie as chevaliers et por la grande desloiauté **me fu destinee** ceste penitance en ceste forest et en cest manoir dusqu'a icele eure que vos i venrez. (...) **Il me covenoit** porter dedens cele chambre toz les chevaliers c'on ocioit en ceste forest et dedens cest manoir ; si les **me covenoit** gaitier **par costume** tote seule sanz compaignie. Et cil chevalier que j'aportai ore a tant geü dedenz la forest que les bestes ont mangié la moitié du cors. Or sui quite de ceste vilaine penitence, Dieu merci et la vostre (...). » (IX, 714–716)

A y regarder de près, pourtant, cette explication embrouille le sens plus qu'elle ne le clarifie. La pénitence, au même titre que la haire dont il était question plus haut, appartient au domaine religieux, et elle est normalement assignée par un ministre de l'Église. Peut-on imaginer, pourtant, un prêtre imposant à la pécheresse une pénitence aussi peu chrétienne, consistant à déposer les cadavres à moitié décomposés dans un manoir sordide, sans sépulture ? Les tournures impersonnelles ne permettent pas de lever l'ambiguïté : « me fu destinee, il me covenoit »... Qui donc a imposé cette pénitence ? Et

¹⁴ Ainsi, une autre amoureuse frustrée – la demoiselle du château des Griffons – s'exclame à Lancelot : « Je vos amasse mielz mort a es mon oés que vif avoques l'autre ! Or volroi je que vos eussiez la teste trenchie, si fust pendue avoques les autres ! Adonc me sauleroi je de l'esgarder » (X, 820).

finalement, s'agit-il d'une pénitence ou d'une *costume*, vu que les deux termes sont employés ?

La chose s'aggrave encore avec l'arrivée des démons qui apportent de nouveaux cadavres :

« il les descarchent en mi la maison, puis dient a la damoisele qu'ele les port avoecques les autres. Ele lor respont qu'ele est fors de **lor conmandement** et de **lor serviche** ne mais ne doit rien faire **pour aux**, qu'ele a faite sa penitance. » (X, 718)

Si l'on poursuit cette logique jusqu'au bout, il faudrait en déduire que cette pénitence met la Demoiselle au service... du diable. C'est seulement l'abolition de la *costume* – ou la fin de la « pénitence » – qui restaure l'ordre « chrétien » des choses : les ermites arrivent au matin pour enterrer les morts, et un religieux viendra habiter cet endroit maléfique pour le transformer en un lieu de culte. Et la Demoiselle disparaît du récit comme elle disparaît du manoir *gaste*, emportant avec elle la clef de son énigme.

LA FÉE MANTE

Le retour de l'Orgueilleuse vers la fin du récit est marqué par le même imaginaire d'épouvante et la même incertitude ontologique. Comme la Demoiselle du Château des Barbes, elle rôde seule, la nuit, dans la forêt, hantant le Cimetière Périlleux où apparaissent les démons. Avant son apparition sur scène, elle est d'emblée présentée comme une créature ambivalente : un chevalier blessé informe Lancelot que « s'une damoisele ne fust ki la dedens vint de la forest, [il] n'en fusse mie escapés vis, mais ele [I]'aida » – ce qui paraît lui donner un rôle positif – mais le même chevalier exprime néanmoins son malaise face à cette demoiselle : « Mais jo m'esmerveil molt, sire, comment la damoisele i osse entrer, kar c'est li plus perillos lieu qui soit, et la damoisele est de molt grant biauté, et si vient par maintes fois en la chapele tote seule » (X, 890).

La scène est décrite selon le même modèle que la précédente : la Chapelle Périlleuse est située « en une grant vatee de la forest », entourée d'un petit cimetière « bien clos de totes pars », « aombrez de la grant forest ». L'obscurité domine aussi à l'intérieur de la chapelle, où « il faisoit molt obscur, kar il n'i avoit luor que d'une seule lampe clarté i rendoit molt obscurement ». Dans le cercueil repose le cadavre d'un chevalier « grant et hideus », enveloppé d'un linceul « tot sanglent » (X, 890–892).

La vision de la fantasmagorie diabolique qui se déploie au cimetière, présentée à nouveau par le biais du regard de Lancelot, s'accompagne de surcroît des modalisateurs qui confèrent une tonalité fantastique à la description :

« li **sambla qu'il veïst** gens environ qui parloient bas li un as autres, mais ne pooit entendre que cil disoient. Il **ne pooit mie voir en apert**, mais il li **sembloient** estre molt grant (...). [II] voit montez a cheval, en mi le chimentere, **ce li est vis**, grans chevaliers et orribles, et sont apareillié autresi comme de conbatre ; et **li est vis** qu'il le gaitent et espient. » (X, 892)

Et voilà, comme dans la scène décrite plus haut, qu'arrive la Demoiselle. Loin d'être une créature misérable, pourtant, c'est elle qui commande aux créatures maléfiques :

« Gardez que vos ne vos movez tresqu'a icel eure que je sace qui li chevaliers est ! » (X, 894) Au nom de Lancelot, elle réagit tout de suite : « ore vos en venez avoecques moi en mon chastel, kar je vos ai maintes fois desirré et Perlesvaus et monseignor Gauvain, si **verrés** les trois riches sarquieus que j'ai fais a vostre oés ». Essuyant un refus sarcastique (« je ne voil mie si tempre vooir ma sepouture ! »), elle passe aux menaces :

« Se vos n'i venez, donc ne poez vos partir de ça dedenz sanz anui, et cil que vos veez la sunt diable terrestre qui gardent ce cimentere, et sunt en mon commandement ! – Ja se Dieu plaist, damoisele, fet Lancelot, vostre diable n'auront pooir de mal faire vers crestiens ! » (X, 894)

L'Orgueilleuse dévoile ici sa véritable nature, celle de la femme diabolique et vampirique. Mais là encore, tout restera dans le fantasme. Confrontée à l'échec qu'une fois encore elle provoque elle-même (puisque c'est elle qui informe Lancelot comment il peut se défendre), elle ne peut qu'exprimer au conditionnel passé la violence de son désir frustré :

« Se vos ne l'eussiez [l'épée] devers vos, vos ne partissiez mie de çaiens a vostre volenté, **ainçois eüsse tot mon plaisir de vos**, et si **vos fesisse porter** en mon chastel, dont jamais ne vos meüssiez par nul pooir ; si fusse quite de la garde de ceste chapele et de venir ça dedens en tel maniere con g'i vieg sovent. » (X, 896)

Armand Strubel, dans son édition du *Perlesvaus*, intitule ce passage en haut de page « Pénitence de la demoiselle ». Ce vocable n'apparaît pas dans le texte, mais en effet, la garde de la chapelle semble relever de la même « coutume » mystérieuse que la « pénitence » fort peu chrétienne de la demoiselle du Château des Barbes. Car si l'Orgueilleuse commande aux revenants diaboliques du cimetière, elle obéit elle-même à une volonté supérieure innomée et peut-être innommable.

LA PART DU DIABLE

Il est difficile, pour une fois, de partager ici l'opinion de Francis Dubost, pour qui le fantastique démoniaque du *Perlesvaus*, comparé à celui de la *Queste del Saint Graal*, est « plus optimiste » :

Le pouvoir du diable est plus limité, et ses actions, plus spectaculaires que réellement dangereuses, ne visent guère à égarer le chevalier par les séductions sensibles ou les subtilités du langage. (...) le fantastique qu'il déploie est essentiellement un fantastique d'intimidation. (Dubost 1991 : 803–805)¹⁵

Pourtant, le fantastique spécifiquement perlesvausien réside à mon avis surtout dans le fait que, à la différence de la *Queste*, le diable y dit rarement son nom. Dans ce sens il est plus dangereux et peut-être plus omniprésent que dans l'univers manichéen de la

¹⁵ V. ibidem : « La localisation du diable dans la *Queste* est d'ailleurs beaucoup plus diversifiée que dans le *Perlesvaus*, comme pour suggérer que le péril diabolique est partout. De fait, la créature démoniaque peut surgir n'importe où ».

Queste, où toute aventure inquiétante trouve son complément herméneutique¹⁶. Dans le *Perlesvaus*, le « clivage générateur du fantastique », ou la « dualité constitutive du fantastique », pour reprendre encore les formules capitales de Francis Dubost, ne réside pas seulement dans l'opposition des enclaves chrétiennes et espaces démonisés, mais aussi – surtout dans les cas proposés ici à l'analyse – dans l'investissement sournois de l'espace chrétien par les agents démoniaques, dans l'ambivalence troublante qui se cristallise avant tout dans l'imaginaire lié à la sexualité¹⁷, dans cette incertitude ontologique fondamentale que rien ne viendra dissiper, puisque, pour les deux Demoiselles, aucune lecture herméneutique ne sera proposée. Et même si les héros arthuriens finiront par triompher des deux « femmes lunaires », la question « es tu boene ou male chose ? » restera en suspens.

Là encore, comme dans maints autres cas, le *Haut Livre du Graal* confirme sa position du « splendide isolement ». Il ne s'inscrit pas dans la ligne de l'évolution spirituelle du cycle graalien – qui tend à simplifier, voire dichotomiser le système axiologique¹⁸ –, sans marquer pour autant un retour en arrière, puisque dans les romans arthuriens « avant le Graal » le merveilleux est plutôt rassurant, et le diable n'apparaît guère¹⁹. Ici, le merveilleux, le démoniaque et le chrétien se confondent dans un mélange tellement sulfureux et troublant que l'on arrive parfois à se demander si les doutes exprimés par certains critiques à propos de la santé mentale de l'auteur n'étaient pas en fin de compte partiellement justifiés...

SOURCES

- Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*, 1972, éd. William A. Nitze et Thomas Atkinson Jenkins, [réimpression de l'éd. de 1932–1937, Chicago], New York : Phaeton Press, 2 vols.
Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus), 2007, texte établi, présenté et traduit par Armand Strubel, Paris : Librairie générale française (Le livre de poche, coll. Lettres gothiques).
La Queste del Saint Graal, 2003 (1^e éd. 1923), éd. Albert Pauphilet, Paris : Honoré Champion.
 Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, 2004, éd. Gilles Roussineau, Genève : Droz.

BIBLIOGRAPHIE

- DESCHAUX Robert, 1983, Merveilleux et fantastique dans *le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, *Cahiers de civilisation médiévale* 104 : 335–340.

¹⁶ V. J.-Ch. Payen (1979 : 11) : « Même dans ces œuvres où la merveille est de plus en plus liée au maléfice, le Diable est un peu superfétatoire, et l'on a un peu l'impression, en lisant *la Queste*, qu'il est l'instrument d'un fantastique assez facile, mais non l'agent actif du mal le plus profond ».

¹⁷ V. Ch. Méla (1984 : 193) : « Quelque chose d'irréductible à la 'sénéfiance' et d'irréremédiablement sexuel cerne de sa ténèbre, fût-elle identifiée par endroits aux noirceurs infernales, la divine clarté ».

¹⁸ V. Ch. Ferlampin-Acher (2002 : 32) : « Au XIII siècle le merveilleux dans les romans en prose prend le risque de n'être plus qu'un ensemble de motifs littéraires (auxquels on ne croit pas) ou de dogmes chrétiens (auxquels on croit fermement) et perd sa séduction étrange liée au *cuidier* incertain ».

¹⁹ V. surtout Frappier 1951, Payen 1979, Ferlampin-Acher 2002.

- DUBOST Francis, 1991, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e–XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'Autrefois*, Paris : Honoré Champion, t.1–2.
- DUBOST Francis, 1994, *Le Perlesvaus*, livre de haute violence, *Senefiance* 36 (*La violence dans le monde médiéval*) : 180–199, l'article disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3153?lang=fr> (consulté en février 2015).
- DUBOST Francis, 1998, Les nuits magnétiques du *Perlesvaus*, (in :) *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Jean-Claude Faucon, Alain Labbé & Danielle Quérueu (éds), Paris : Honoré Champion.
- DURAND, Gilbert, 1969, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, 2002, *Fées, bestes et luitons: croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e–XIV^e siècles)*, Paris : Presses Paris Sorbonne.
- FRAPPIER Jean, 1953, Châtiments infernaux et peur du diable dans quelques textes français du XIII^e siècle et du XIV^e siècle, *Cahiers de l'Association internationale de études françaises* 3–5 : 87–96.
- HENRIET Patrick, VALETTE Jean-René, 2014, *Perlesvaus et le discours hagiographique*, *Revue des langues romanes* 118/1 (*Repenser le Perlesvaus*) : 73–93.
- LODS Jeanne, 1973, Symbolisme chrétien, tradition celtique et vérité psychologique des personnages féminins de *Perlesvaus*, (in :) *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris : S.E.D.E.S., 505–522.
- LYSØE Éric, 2002, Pour une théorie générale du fantastique, *Colloquium Helveticum* 33 : 37–66.
- MÉLA Charles, 1984, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris : Seuil.
- MÉNARD Philippe, 1969, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150–1250)*, Genève : Librairie Droz.
- NITZE William A., 1972 (1937), *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*, vol. 2 : *Commentary and Notes*, New York : Phaeton Press.
- PAYEN Jean-Charles, 1979, Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du moyen-âge ont-ils scrupule à croire au démon ?, (in :) *Senefiance* 6 (*Le diable au moyen âge. Doctrine, problèmes moraux, représentations*) : 401–425, l'article disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/2675> (consulté en novembre 2015).
- POISSON-GUEFFIER Jean-François, 2014, *Le partage de l'imaginaire. Violences et rites vindicatifs dans Le Haut Livre du Graal et Kill Bill de Quentin Tarantino*, l'article disponible en ligne : www.modernitesmedievales.org/articles/articles.htm (consulté en février 2015).
- SALY Antoinette, 1994, L'image du sang dans le roman de *Perlesvaus*, *Senefiance* 36 (*La violence dans le monde médiéval*) : 180–199.
- VALETTE Jean-René, 2001, Barbarie et fantasmagorie dans *Perlesvaus*, *le Haut Livre du Graal*, (in :) *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, Jean-Yves Debreuille & Philippe Régnier (dir.), Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 23–33.
- VALETTE Jean-René, 2008, *La pensée du graal. Fiction littéraire et théologie, XII^e–XIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion.
- WESTON Jessie L., 1921, *The Perlesvaus and the Vengeance Raguidel*, *Romania* 47 : 349–359.