

Tangence



Au pied de la lettre. La mise en soupçon du *romanesque* dans *L'Enchanteur* de René Barjavel

In the literal sense. Questioning the *romanesque* in René Barjavel's *L'Enchanteur*

Isabelle Arseneau

Number 110, 2016

L'anachronisme nécessaire : le Moyen Âge moderne et contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038498ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038498ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arseneau, I. (2016). Au pied de la lettre. La mise en soupçon du *romanesque* dans *L'Enchanteur* de René Barjavel. *Tangence*, (110), 59–79.
<https://doi.org/10.7202/1038498ar>

Article abstract

With *L'Enchanteur*, René Barjavel draws inspiration from the renewal of the Merlin myth in nineteenth-century French literature. The publication of this re-appropriation in 1984 attracted little attention, however, possibly because of the novelist's apparent wish to revisit the fantasies and frivolities of the "old novels" which the "modern" novel eschewed. Our rereading of *L'Enchanteur* proposes to show, rather, how its author remains faithful to the lessons of the novels, already critical, of the Middle Ages, where, very early on, the prophet provides the opportunity for a metatextual commentary on the limits and power of speech and writing. The character of the child, whose awestruck gaze might have tempted the nineteenth century novelist to re-enchant the fictional world, leads, conversely, to a revelation of the mysteries of language. The prosaic nature of the child's discourse, moreover, soon contaminates the omnipresent narrator who, thanks to skilfully orchestrated games of metalepsis, lays bare the novelist's writing strategies. Contrary to all expectations, we then see the *romanesque* novel proceed to examine itself and rejoin the ranks of the *critical* novel.

Tous droits réservés © Tangence, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Au pied de la lettre. La mise en soupçon du *romanesque* dans *L'Enchanteur* de René Barjavel

Isabelle Arseneau
Université McGill

Avec *L'Enchanteur*, qui paraît en 1984, René Barjavel participe au renouvellement du mythe de Merlin dans la littérature française du xx^e siècle, *revival* qu'ont contribué à caractériser différents collectifs et monographies qui paraissent depuis la fin des années 1980, tant dans le domaine français qu'anglo-saxon¹. Si les travaux consacrés à la figure de Merlin et, plus généralement, à la réactivation de la matière de Bretagne par les auteurs modernes et contemporains abondent, la réappropriation de Barjavel n'a suscité que très peu de commentaires. Les quelques articles qui ont paru ont surtout porté sur le rôle du surnaturel.

Rappelant l'*incipit* du récit, qui transporte d'emblée le lecteur dans l'espace et le temps enchantés des contes — « *Il y a plus de mille ans vivait en Bretagne un Enchanteur qui se nommait Merlin*² » —,

1. Voir par exemple: Jeanie Watson and Maureen Fries, *The Figure of Merlin in the 19th and 20th centuries*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1988; Michèle Gally (dir.), *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 2000; Alain Montandon (dir.), *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 11 (*Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles*), 2004; Robert Baudry, *Le mythe de Merlin: depuis les premiers textes du Moyen Âge jusqu'aux auteurs d'aujourd'hui*, Rennes, Terre de Brume, 2007; Gaëlle Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, Genève, Slatkine, 2010.
2. René Barjavel, *L'Enchanteur* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *E*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Arlette Bouloumié a par exemple parlé à son sujet d'un « roman féerique qui restitue au personnage une auréole merveilleuse » en en faisant un « héros solaire, sans ambiguïté, tel qu'un conte de fée peut l'offrir³ ». Dans un article qui propose une analyse des différents types de surnaturel dans l'œuvre de Barjavel, Philippe Verelst et Véronique Georges ont voulu montrer que Merlin y est à la fois une figure merveilleuse, fantastique et, dans une moindre mesure, de science-fiction. À la première catégorie correspondent par exemple les épisodes de métamorphose de l'enchanteur ou encore celui des pierres de Stonehenge, qui témoignent d'ailleurs d'un accroissement du merveilleux par rapport aux modèles médiévaux⁴. La catégorie du fantastique — qui fonctionne plutôt à partir d'une esthétique du doute — n'est pour sa part convoquée que par « touches », notamment à travers la dualité inquiétante de ce personnage qui est, depuis les premiers récits en langue romane, à la fois le fils d'un diable et un protégé du Christ. Enfin, quelques motifs y déclinent plutôt un merveilleux scientifique, que l'on associe aujourd'hui à la science-fiction et auquel il faut par exemple assimiler les jeux d'anachronisme : transférés dans la Bretagne d'Arthur, le réchaud à gaz et les boîtes de conserve qu'offre Merlin à Bénigne (*E*, p. 180-181) apparaissent comme autant de merveilles technologiques, le contraste entre les objets décrits et l'avancement technologique de l'époque mise en cause provoquant à lui seul le surgissement de la merveille.

Il est assez peu risqué de supposer que le désintérêt de la critique tient précisément à cette volonté de « réenchantement » du genre romanesque. C'est sans doute ce projet qui a valu à *L'Enchanteur* d'être relégué aux marges de la littérature « institutionnelle », unique lieu où le roman s'accommode encore du surnaturel, constitutif du pacte de lecture d'une série de « sous-genres » (romans « de science-fiction », « de *fantasy* », « pour la jeunesse », etc.) souvent perçus comme autant de « sous romans ». En renouant avec le

3. Arlette Bouloumié, « Le mythe de Merlin dans la littérature française du xx^e siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, ouvr. cité, p. 184 et 186.
4. Voir Philippe Verelst et Véronique George, « Merlin, personnage fantastique, merveilleux et de science-fiction. À propos de *L'Enchanteur* de René Barjavel », dans Dominique Boutet et coll. (dir.), *Plaist vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999, t. II, p. 947-961 et plus particulièrement p. 954.

merveilleux, chose haïssable avec laquelle a pris soin de rompre le roman moderne, l'œuvre de Barjavel proposerait en quelque sorte une régression volontaire vers les « chimères » et les « frivolités » des vieux romans⁵, comme le suggère Isabelle Cani :

L'Enchanteur de René Barjavel (1984) pourrait représenter à lui seul l'impasse du merveilleux. Pour exprimer le sacré, le merveilleux sombre dans la mièvrerie [...]. Le talent des deux auteurs n'est pas en cause; il semble plutôt que certains modes d'expression vieillissent et *deviennent impossibles à une époque donnée*. Auteurs et lecteurs manquent sans doute malgré eux de la faculté d'émerveillement propre à l'âme médiévale; ils s'efforcent en vain de la retrouver, car par cet effort même, leurs œuvres sonnent faux⁶.

Sur le plan institutionnel, l'« échec Barjavel » serait donc imputable à cette tentative de réconciliation et de remise en circulation d'un « roman naïf » (le roman « romanesque » ou le *romance* anglo-saxon), catégorie narrative qui aurait non seulement mal vieilli mais qui n'aurait pour ainsi dire jamais connu le privilège de la vieillesse dès lors que s'y serait substitué, d'abord dans l'Angleterre du XVIII^e siècle puis dans la France des Lumières, un roman plus « incrédule » rendu possible par l'éclairement des consciences et l'amorce du désenchantement du monde (le roman « critique » ou le *novel* anglo-saxon)⁷.

Cette lecture parallèle et téléologique de l'histoire des mentalités et du genre romanesque appelle deux remarques. Appréhender le merveilleux comme le résultat d'une conscience non encore éclairée plutôt que comme un « jeu littéraire⁸ » a pour conséquence de

5. Ce sont les mots de Denis Diderot qui, dans *l'Éloge de Richardson*, définit le roman tel qu'il se pratique jusque-là comme « un tissu d'événements chimériques et frivoles » (*Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 29).
6. Isabelle Cani, « Quand le sacré se fait romanesque. Les romans du Graal au XX^e siècle », dans Jean-Marie Seillan (dir.), *Enquête sur le roman romanesque*, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, coll. « Romanesques », 2005, p. 30-31 ; nous soulignons.
7. Sur cette opposition entre *romance* et *novel*, voir surtout Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus, 1957 et Northrop Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.
8. « L'écriture de la merveille reste un jeu littéraire, et à ce titre présuppose une certaine distance critique, qui n'empêche pas de constater simultanément l'importance des enjeux idéologiques qui s'y rattachent » (Francis Dubost, « Entre (ir)rationalité et symbolisme: la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997, p. 475).

durcir la frontière chronologique entre le roman *romanesque* — dès lors associé à la primitivité des peuples prémodernes — et le roman *critique* — qui devient au contraire le témoin de la maturité des civilisations modernes. Elle reconduit aussi l'association, dangereuse pour l'histoire du genre, entre la pratique du merveilleux et la littérature de l'enfance : toute œuvre où le surnaturel est reçu et accepté « comme tel » relève dès lors d'une « tradition de la *lisibilité* » (à laquelle Thomas Pavel associe le « vieux roman », le western, le roman policier, de science-fiction, etc.), alors que les œuvres qui, comme la nouvelle fantastique, procèdent plutôt à sa mise en soupçon intègrent au contraire le monde des « lettres » (du « roman haut de gamme⁹ »).

L'Enchanteur s'accommode mal de cette série d'oppositions trop lisses pour n'être pas suspectes. Racontant, à la suite de nombreux romanciers médiévaux, la vie prodigieuse de Merlin, René Barjavel semble renouer avec une pratique « enchantée » du roman, que rend possible la mise en scène du temps béni de l'enfance, que le récit sollicite et thématise continûment. Son roman est cependant fidèle aux leçons des romans du Moyen Âge, où le prophète apparaît très tôt comme l'occasion d'un commentaire métatextuel sur les limites et la puissance de la parole et de l'écriture. L'enfant, dont le regard émerveillé aurait pu fournir au romancier du xx^e siècle l'occasion de réenchanter le monde du roman, provoque au contraire une mise à plat des mystères de la langue. Le prosaïsme de son discours a d'ailleurs tôt fait de contaminer le narrateur qui ne se laisse jamais oublier et qui, par des jeux de métalepses savamment orchestrés, force une mise à nue des stratégies d'écriture du romancier. Contre toute attente, on voit alors le roman *romanesque* procéder à son propre examen et rejoindre les rangs du roman *critique*.

Quand la cour d'Arthur retombe en enfance

Les auteurs des premières versions romanesques de la légende sont abondamment revenus sur l'enfance de l'enchanteur, notamment en exploitant le topos du *puer senex* — lieu commun, hérité des traditions antique et biblique, de l'enfant déjà doté de la maturité et de la sagesse du vieillard¹⁰ — et en faisant rejouer à Merlin les « enfances »

9. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 2003, p. 16.

10. Sur le topos du *puer senex*, voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1956], trad. de Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires

du Christ telles qu'ont pu les rapporter les textes apocryphes (*Les Évangiles de l'enfance*, le *Livre arménien de l'enfance* et le *Protévangile de Jacques*, entre autres)¹¹. Premier bâtard d'une longue série qui verra se succéder Merlin, Arthur et Mordret (auxquels le *Lancelot propre* adjoindra Yvain Lavoutre et la Fausse Guenièvre), le Merlin du *Cycle Vulgate*¹² est doté d'une précocité intellectuelle à ce point marquée qu'elle vaut au nourrisson de rassurer sa mère (« Ja pour chose qui te soit avenue de moi ne moras¹³ ») et de plaider en sa faveur et avec succès devant le tribunal qui espère la condamner au bûcher¹⁴. Il répétera ce même exploit un peu plus tard lorsque, à tout juste sept ans, il se présentera à la cour de Vertigier pour s'y défendre contre les faux devins et y exercer ses dons de prophète¹⁵. L'enchanteur est également doté d'un pouvoir de métamorphose qui lui permet de traverser à sa guise les âges de la vie et de retourner, en dépit du déroulement chronologique normal, au temps de l'enfance, par exemple dans la *Suite-Vulgate*, où il emprunte les traits d'un enfant au crâne rasé¹⁶, que reprend en négatif l'« enfant aux boucles folles et aux yeux tout neufs » (*E*, p. 69) de Barjavel.

L'« enfant merveilleux » (*E*, p. 54) du romancier du xx^e siècle conserve ces mêmes traits, à la différence que le narrateur pousse souvent le jeu de l'exagération jusqu'à l'*adynaton* et raille ainsi les extravagances des romanciers médiévaux. D'une précocité encore plus extrême, le « petit enfant mâle [...] gros comme la moitié d'une lentille » (*E*, p. 44) dialogue avec Dieu et, alors qu'il n'est qu'un embryon, fait preuve d'une maîtrise langagière prodigieuse !

de France, coll. « Agora », 1986, p. 176-180.

11. Sur le parallèle entre les enfances de Merlin et celles du Christ, voir Alexandre Micha, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron. Roman du XIII^e siècle* [1980], Genève, Droz, 2000, p. 178-185.
12. Dans sa version longue, le *Cycle Vulgate* (1215 et 1235) se compose de l'*Estoire del saint Graal*, du *Merlin* et de sa *Suite*, du *Lancelot* (dit aussi *Lancelot propre*), de la *Queste del saint Graal* et de *La mort le roi Artu*. Sur la mise en cycle, voir l'ouvrage récent de Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014.
13. « Jamais tu ne mourras pour rien qui vienne de moi ! », *Merlin*, dans *Le livre du Graal*, éd. Daniel Poirion et Philippe Walter et coll., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, § 23, p. 596.
14. *Merlin*, ouvr. cité, § 26-36.
15. Voir le célèbre épisode de « La tour de Vertigier », *Merlin*, dans *Le livre du Graal*, ouvr. cité, § 40-78, p. 611-649.
16. La *Suite-Vulgate*, publiée sous le titre *Les premiers faits du roi Arthur*, dans *Le livre du Graal*, ouvr. cité, § 731, p. 1540.

[L]e futur enfant ne disposait pas encore d'un grand vocabulaire. Mais le lendemain, il savait le latin, le grec, l'araméen et le chaldéen, et le jour d'après tous les mots du chinois. Aucun chinois n'en sait autant. Dans les domaines des diverses connaissances il fait des progrès aussi rapides. Quand il sut *tout*, il décida de sortir de cet abri tiède et confortable, où il commençait à s'ennuyer. (E, p. 45; l'auteur souligne)

Pressé, l'enfant naîtra prématurément, soit « sept mois et deux jours après sa conception » (E, p. 45). L'illustration « naïve » de François de Constantin, qui paraît en page couverture de la réédition de 1987, vient d'ailleurs annoncer l'importance pour le récit à venir des « enfances Merlin » : le devin omniscient n'y est plus qu'un tout petit somnambule qui arpente, les yeux fermés et les bras tendus, un cercle de culture en forme de cœur, perdu dans une tunique mal ajustée dans laquelle on reconnaît la robe étoilée du magicien popularisée par Disney (*The Sword in the Stone*, 1963).

Dans le roman de Barjavel, cette valorisation des enfances extraordinaires de l'enchanteur s'accompagne également d'une « infantilisation » des personnages arthuriens, dont quelques-uns prennent un important coup de jeunesse. À l'ouverture du récit, le visage du « petit roi Arthur » « ne port[e] pas plus de barbe que celui d'un enfant » (E, p. 24), alors que les chevaliers qui l'accompagnent en Carmélide n'ont « pas vingt ans » (E, p. 18) ou souffrent, comme Galaad et Lancelot, d'« élans adolescents » (E, p. 312). Régnant sur une compagnie de novices, le Dieu chrétien s'apparente pour sa part à un enfant qui n'aurait pas encore fait l'apprentissage du partage : « Il balaya devant lui les autres dieux. Ce n'était pas qu'il refusât le partage : il n'en avait même pas l'idée » (E, p. 39). Le Merlin « en crise » — souvenir de l'*homo silvaticus* de la tradition médiévale¹⁷ — sera d'ailleurs lui-même comparé à un dieu qui aurait « mal aux dents, ou des coliques » (E, p. 48). Enfin, l'imaginaire familial contamine même la description de la géographie bretonne qui, précise le narrateur, s'organise autour de « l'île mère d'Irlande et ses innombrables *enfants îles* » (E, p. 15; nous soulignons).

Viviane est cependant le personnage qui subit la cure de rajeunissement la plus marquée : associée, depuis *Le Chevalier de la Charrette*

17. Sur l'homme sauvage, voir surtout Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XI^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 730 et suiv.

de Chrétien de Troyes, au domaine de la maternité¹⁸, Barjavel en fait d'abord une toute « petite enfant » qui s'apparente davantage à la Cendrillon de Disney — dont elle reprend la chorégraphie caractéristique : « leva[nt] ses deux bras vers les oiseaux qui tourbillonnèrent autour de ses mains et s'y posèrent en bouquets » (E, p. 35) — qu'à la mère adoptive de Lancelot. Assistant aux exercices de magie de l'enchanteur, elle « bat des mains » (E, p. 30) — ces « petites mains » que Merlin prendra « dans les siennes » (E, p. 33) — et doit se mettre sur la pointe des pieds pour l'embrasser : « Elle se jeta contre Merlin, le serra dans ses bras, se souleva sur les orteils pour l'embrasser » (E, p. 35). Refusant de lui enseigner son art, l'enchanteur prétextera qu'il faut encore « du temps » et qu'elle « prenne du poids », et ne partagera avec elle que le secret d'un petit sort « sans danger » (E, p. 34), le « sfsulsf-suli », qu'il qualifiera d'« enfantillage » (E, p. 36). La fée-enfant est d'ailleurs présentée dans ses rapports filiaux et convoque à plusieurs reprises son père, auquel elle ne cesse de renvoyer son désir encore inconscient pour Merlin : « Que tu es beau ! dit-elle. Mon père t'a vu l'an dernier [...]. Elle le regarda dans les yeux, regarda ses cheveux, sa bouche, et dit doucement : — Tu es plus beau que mon père » (E, p. 32). Rejouant plus tard le « complexe » de Viviane, Galehaut tendra à Lancelot une image maternelle sur laquelle projeter un désir que ni l'un ni l'autre ne savent encore nommer :

- La reine est très belle ! Tu ne trouves pas ?
- Oui, dit naïvement Lancelot.
- Elle est presque aussi belle que ma mère...
- Elle est bien plus belle ! dit Lancelot.
- Non ! C'est ma mère la plus belle !...
- Demain, au tournoi, je te montrerai que tu as menti ! (E, p. 282)

Depuis la cure de rajeunissement que subissent bon nombre de personnages — coincés, selon leur sexe, au stade du complexe d'Électre ou d'Œdipe — jusqu'au dessin naïf qui orne la page couverture de la réédition de 1987, Barjavel parcourt sans arrêt le « pays de l'enfance » (E, p. 274), qui lui offre sans doute le moyen de renouer avec le merveilleux autrement qu'à travers la science-fiction (qu'il pratique par ailleurs), l'œkoumène de l'enfant ne connaissant

18. Voir Laurence Harf-Lancner, « La Demoiselle chasserresse et la Dame du Lac », *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, chap. 12.

pas les mêmes frontières que celles de l'adulte «éclairé». Il associe d'ailleurs ces deux mondes de manière très directe en concluant, à propos de l'engouement de Viviane au moment où elle assiste à l'exercice des talents de l'enchanteur qu'«elle était encore un enfant, et qu'un enfant ne résiste pas à l'attrait des merveilles» (E, p. 31). Il reconnaîtra au contraire à la jeune fiancée d'Arthur la capacité à faire la part des choses: «Guenièvre croyait rêver [...]. Tout cela était-il vrai? N'était-ce pas un enchantement de l'homme à la robe verte? Mais elle était déjà assez femme pour savoir distinguer *la réalité des mirages...*» (E, p. 65; nous soulignons).

Or, de la même façon que les illustrations proposées par François de Constantin pour la réédition de quelques titres de Barjavel dans la collection «Folio» ne sont naïves qu'en apparence — les dessins de *Ravage*, du *Voyageur imprudent* (1943) et de *La tempête* (1982) contrastant fortement avec le titre et le sujet des œuvres —, le roman de Barjavel — et le regard, sans arrêt sollicité, de l'enfant — n'est que très imparfaitement naïf (c'est-à-dire «romanesque»). En effet, si le regard de l'enfant peut sembler renouer «avec une conscience innocente et émerveillée du monde¹⁹», sa langue et son discours agissent plutôt comme des vecteurs de désillusion et exigent que nous nuancions l'hypothèse d'une écriture «émerveillée», non sans avoir d'abord insisté sur l'importante réflexion sur la langue et la parole qui traverse le roman de Barjavel, héritier en cela de ses modèles médiévaux.

Appeler un chat un chat

Depuis les premiers récits «en roman», Merlin est sans arrêt le lieu d'une réflexion sur la puissance du discours, la «parole sans limite²⁰» du prophète permettant mieux que nulle autre d'en prendre la mesure. Ce type de réflexion constitue d'ailleurs une obsession communément partagée par les premiers auteurs qui, au Moyen Âge central, font le choix esthétique et politique d'écrire — et plus précisément de raconter — en langue maternelle (le *roman*) plutôt que

19. Voir Baptiste Franceschini, «L'hommage barjavélien ou l'écriture émerveillée», Barjaweb, 2006, p. 8, URL: http://barjaweb.free.fr/SITE/academie/hommage_franceschini.pdf.

20. Nathalie Koble, «Un univers romanesque en expansion. Les *Prophecies de Merlin* en prose du Pseudo-Richard d'Irlande», dans Richard Trachsler (dir.), *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 186.

dans la langue des Pères (le latin)²¹. Dans les récits consacrés à Merlin, cette interrogation se double le plus souvent d'une importante mise à l'épreuve de la mécanique narrative. « Machine à prophétiser », comme l'écrivait Paul Zumthor dans un ouvrage que cite Barjavel dans la bibliographie « fantaisiste » qui accompagne la première édition de son roman²², Merlin suppose un rapport particulier non seulement à la parole et à l'art du récit — son don d'omniscience étant, par définition, à la fois analeptique (il a la connaissance, rétrospective, du passé) et proleptique (il sait lire l'avenir) — mais également à l'écriture, puisque c'est lui qui, depuis le roman du Pseudo Robert de Boron, dicte à Blaise le livre que le lecteur « réel » a sous les yeux :

Blaise déclara alors : « Dis-moi maintenant tout ce que tu voudras, car dorénavant je ferai tout ce que tu me commanderas pourvu que ce soit pour le bien. » Merlin répliqua : « Procure-toi donc de l'encre et du parchemin tout de suite, car je vais te dire bien des choses, dont tu n'aurais jamais cru que personne pût te les apprendre. » § 39 Alors Blaise se procure ce dont il avait besoin ; et une fois qu'il eut rassemblé ses instruments, Merlin commença à lui raconter... [...] § 40 C'est ainsi que Merlin exposa à Blaise cette œuvre et la lui fit faire...²³

Dans les différents récits vernaculaires qui le mettent en scène, le prophète devient ainsi une figure d'auteur dont se servent les romanciers pour réfléchir sur leur propre pratique en mettant à l'épreuve la « machine à raconter ». Malgré le déplacement opéré par le titre (du Prophète à l'Enchanteur), le roman de Barjavel est encore le lieu d'une double réflexion, tant sur l'art de la parole que sur celui du récit.

En effet, bien qu'il s'intéresse davantage aux talents de l'enchanteur qu'aux facultés du prophète, le récit présente d'emblée Merlin par

21. Sur le passage de la *langue* au *genre*, voir Francis Gingras, *Le bâtard conquérant. Essor et expansion de la forme romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011, surtout la première partie : « Une langue qui se donne un genre », p. 47-189.
22. Paul Zumthor, *Merlin le prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943.
23. *Merlin*, dans *Le livre du Graal*, ouvr. cité, p. 610-611 : « Et Blaises respont : "Or me di tout ce que tu vauras car je ferai des ore mais tout ce que tu me commanderas de bien." Et Merlins li dist : "Or quier enque et parchemin adés que je te dirai molt de choses, ce que tu quideroies que nus hom ne te peüst dire." § 39 Lors quist Blaises ce que mestier li fu. Et quant il l'ot quis et assamblé, si li conmencha Merlins a conter... [...] § 40 Ensi devisa Merlins ceste œuvre et li fist faire a Blaise... »

rapport à son exceptionnelle maîtrise langagière (il est un embryon non seulement loquace mais éloquent!) Cette réflexion sur la puissance du discours s'y double d'un travail sur la langue, qui s'y dit d'abord à travers des choix lexicaux et de registre. Le narrateur recourt par exemple à une série d'archaïsmes qui donnent à lire ou à entendre l'ancienne langue des « bardes, conteurs, troubadours, trouvères, poètes » évoqués dans l'exergue (*E*, p. 7) : il emploie ainsi « Saines » pour « Saxons » (*E*, p. 17 et 456), « fèvre » pour « forgeron » (*E*, p. 18) ou « occire » pour « tuer » (*E*, p. 23). Il sollicite aussi un spectre de registres, notamment la langue « régionale » de Bénigne (marquée, par exemple, par l'emploi de la particule interrogative « -ti » : « D'où c'est-y que tu sors ? » ; *E*, p. 442) et celle, plus courante et efficace, de Blaise, le célèbre clerc-scripteur de la légende que Barjavel rétrograde au rang de curé de campagne (dont la langue, orale, se caractérise entre autres par l'omission du pronom impersonnel : « Faut réfléchir un peu ! Faut réfléchir avant de faire le bien ! Faut être sûr que c'est un bon bien ! » ; *E*, p. 278).

C'est cependant le registre enfantin qui est le plus clairement mis en cause. On observe en effet la récurrence de phénomènes syntaxiques qui correspondent aux stades d'acquisition du langage, dont le plus caractéristique est sans doute l'élimination de la particule proclitique dans la phrase à la négative (« Je peux pas » pour « Je ne peux pas » ; *E*, p. 34)²⁴. Le premier entretien entre Viviane et Merlin est ainsi ponctué d'interjections et de phrases exclamatives ou impératives que l'on associe tout aussi spontanément à l'univers linguistique de l'enfant :

- Oh ! Tu me montrerais comment tu fais ? (*E*, p. 32)
- Oh ! Apprends-moi un de tes trucs ! (*E*, p. 33)
- Oh ! Tu ne *veux* pas ! (*E*, p. 33 ; l'auteur souligne)
- Oh, apprend-moi ! (*E*, p. 34)
- Oh !... Oh !... Oh !... Elle ne savait rien dire d'autre (*E*, p. 35).

À côté de ce recours marqué aux interjections et aux formes exclamative et impérative, on relève une série de répétitions qui viennent traduire — autant que ses colères et ses trépignements (*E*, p. 34) — l'excitation de la petite Viviane :

- Tu es *plus beau que* mon père, *plus beau que* le chevalier blessé, tu es *plus beau que* tout ! (*E*, p. 32 ; nous soulignons)

24. Voir par exemple Laurent Danon-Boileau, « La négation : de l'absence au refus, et du refus à l'absence », *Linx*, n° 5, 1994, p. 177-189.

— Oh! *Apprends-moi! Apprends-les-moi! Apprends-moi tout!* Maintenant! (E, p. 34; nous soulignons)

— Mais alors pourquoi *je peux pas... je peux pas...?*

— Tu ne peux pas quoi?

— Tout!... Voler! Changer l'arbre en rivière! Faire venir un éléphant dans la fontaine! *Je peux pas!... Je peux pas!* (E, p. 34; nous soulignons)

Elle se jeta contre Merlin, le serra dans ses bras, se souleva sur les orteils pour l'embrasser.

— *Merci! Merci!* (E, p. 35; nous soulignons)

L'adverbe « Maintenant » (caractéristique du stade du « Je-veux-tout-maintenant ») et les gradations ascendantes (« plus beau que mon père..., que le chevalier blessé..., que tout; Apprends-moi! Apprends-les-moi! Apprends-moi tout ») servent eux aussi à faire entendre l'exaltation empressée de la fée-enfant.

Le caractère infantile du discours de Viviane apparaît d'ailleurs avec encore plus de force lorsqu'on lit en succession ses répliques et celles de Merlin, à qui il arrive de corriger un choix lexical qu'il juge trop familier ou enfantin et de rappeler ainsi sa position d'autorité : « Quels trucs? Je n'ai pas de "trucs"! J'ai des pouvoirs... » (E, p. 33). La supériorité de l'enchanteur se dit aussi à travers le recours à des phrases que Viviane, davantage sensible au sens littéral qu'au « plus haut sens », ne peut pas immédiatement saisir :

— Je crois que je ne t'oublierai jamais...

Merlin à son tour devint grave.

— C'est bien ce que je crains, dit-il. Et ce que j'espère. (E, p. 32)

Ressentant le « courant » qui passe entre eux au moment où l'enchanteur prend « ses petites mains » (E, p. 33), Viviane s'inquiète :

— Qu'est-ce que tu m'as fait? demanda-t-elle

— Moi, rien, dit-il doucement. Ce qui se fait n'est pas toujours voulu. (E, p. 33)

La formule gnomique « Ce qui se fait n'est pas toujours voulu » sert autant à témoigner du surplus de savoir de l'enchanteur²⁵ qu'à

25. Dans cette scène, par exemple, il connaît mieux que Viviane les origines de celle-ci et lui apprend qu'elle est la descendante de Diane chasseresse (E, p. 14 et 34).

faire résonner le souvenir des « obscures paroles²⁶ » du prophète médiéval.

Or l'enfant, on l'a dit, devient vite un vecteur de désenchantement de la langue. Celui-ci opère principalement par *littéralisation*, un procédé qui n'est pas étranger au monde de l'enfance et qui sert ici à désamorcer l'opération « magique » qui est à la base des expressions figées (collocation) et des figures d'analogie. Pour les premières, le rapprochement de deux termes dont chacun a bien évidemment un sens premier (littéral) fait apparaître un sens supérieur (second, littéraire) : « Intuitivement, dans une séquence figée, tout usager perçoit aisément l'opacité sémantique. En effet, très souvent, le sens n'est pas le produit de la somme des sens des éléments lexicaux individuels : on a beau connaître le sens de *aval* et celui de *couleuvre*, on n'atteint pas le sens "supporter des affronts sans rien dire"²⁷ ». Cette « opacité sémantique », qui peut varier en degré (elle peut être totale ou partielle), conserve une part importante de mystère pour l'utilisateur ordinaire²⁸ : elle est après tout le fruit d'une opération où la somme obtenue *n'est pas* le résultat des éléments additionnés.

Si les expressions figées convoquées par *L'Enchanteur* (« Ce n'est pas sorcier », « Il est minuit moins une », « Suivre d'un œil », « Se casser la tête », ou le proverbe « Le Diable ne dort jamais ») n'ont pas le même degré d'opacité que l'exemple fourni (« Avaler une couleuvre »), le narrateur travaille néanmoins à mettre à plat l'opération sinon magique du moins mystérieuse qui en est à la base. Pour ce faire, il inscrit la locution dans un contexte qui exige qu'elle soit prise *au pied de la lettre* et procède ainsi à un dé-figement du sens. C'est par exemple ce qui se produit pour la locution « Ce n'est pas sorcier ». Entendant Viviane lui rappeler que le père de cette dernière l'a consulté l'année précédente à propos de la mort soudaine de son troupeau de vaches — sorte d'augure que le père a souhaité soumettre à l'interprétation du devin —, Merlin s'enquiert du bétail et réitère pour la jeune fille le diagnostic bien prosaïque qu'il avait alors posé :

— Et comment vont les vaches de ton père ?

26. Merlin, dans *Le livre du Graal*, ouvr. cité, § 111, p. 679.

27. Béatrice Lamiroy et Jean René Klein, « Le problème central du figement est le semi-figement », *Linx*, n° 53, 2005, p. 135-154. Ce sont les auteurs qui soulignent.

28. Voir Maria Isabel Gonzalez Rey et Monserrat Lopez Diaz, « De l'opacité des séquences figées comme exception sémantique », *Faits de langue*, n° 23, 2004, p. 239-243.

- Elles ne crèvent plus...
 — Il suffit de ne pas leur laisser manger de la luzerne mouillée.
Ce n'est pas sorcier. Les gens de ton père auraient dû savoir ça.
 (*E*, p. 33; nous soulignons)

L'interprétation de ce présage, qui n'en est pas un, est non seulement aisée (c'est bien le sens de l'expression figée) mais elle ne sollicite en somme aucun des nombreux pouvoirs du sorcier. Le même phénomène de *littéralisation* se produit pour les locutions « Il est minuit moins cinq » et « Se casser la tête ». La première ne sert plus à suggérer qu'une situation a atteint un point critique mais, conformément au sens littéral, à situer avec précision un événement dans le temps: « Un soir, alors qu'il était minuit moins cinq en Bretagne... » (*E*, p. 42). De la même façon, la seconde désigne non pas le soin apporté à la réalisation d'une tâche mais plutôt la mort violente à laquelle est destinée Morgane qui, « un jour, [...] se cassera la tête en essayant comme elle l'a déjà fait, de briser avec son front plus dur que la pierre, les miroirs indestructibles... » (*E*, p. 468).

L'opération sert aussi au désamorçage de la comparaison, figure d'analogie qui repose sur la reconnaissance d'un ou plusieurs sèmes communs entre deux réalités distinctes et qui exige une lecture en registre figuré d'une proposition qui serait par ailleurs empiriquement irrecevable en registre littéral. La comparaison « Cet homme est rapide comme l'éclair » sert ainsi à rendre compte de la vitesse exceptionnelle d'un coureur, qui n'est évidemment pas *littéralement* aussi rapide que son comparant. Or, quelques-unes des comparaisons de *L'Enchanteur* appellent justement une lecture littérale plutôt que figurée, notamment celle où le « petit dragon vert » brodé sur l'enseigne de Merlin devient « grand comme une vache ». La nécessité d'une lecture *littérale* de la figure (qui est cependant grammaticale plutôt que rhétorique) est immédiatement confirmée par la suite de la phrase, où l'on voit le dragon s'animer et prendre vie et ses flammes, tantôt « peintes », brûler maintenant « les enseignes ennemies » (*E*, p. 19). De la même façon, la personnification du vent, qui reproche à Merlin de l'avoir réveillé (« Le vent, son ami, lui répondit en gémissant: — Qu'est-ce que veux encore? Je dormais!... »), autorise une lecture en registre littéral de la comparaison entre l'armée d'Arthur et l'ouragan (*E*, p. 19), phénomène météorologique qui réapparaît dans une métaphore qui sert plus tard à caractériser l'amant de Guenièvre:

«Lancelot a franchi la porte. Il hurle, il rugit, il est un ouragan» (E, p. 457). On se retrouve alors face à des cas de «métalepses fictivement littéralisées», comme l'écrit Gérard Genette dans le plus récent ouvrage qu'il a consacré au procédé, où la «prise au sérieux» d'une figure de style tend à convertir cette dernière en événement fictionnel «hautement invraisemblable [...] ou ressorti[ssant] du genre fantastique ou merveilleux»²⁹. S'il transpose ce même mode de lecture³⁰ sur les comparaisons suivantes, le lecteur verra alors les mailles de cottes *se transformer* en écailles de poisson, les chevaliers *devenir* des javelots, Léodagan *se métamorphoser* en lion (E, p. 19-20) et le Diable *prendre la forme* d'un marteau-pilon (E, p. 310), etc. Un peu comme si le désenchantement du discours était précisément ce qui provoque le réenchantement du monde, qui s'efforce en quelque sorte de coïncider avec le sens désopacifié d'une langue qui nomme «un chat un chat» et qu'en vient à pratiquer le narrateur.

«On ne peut pas rester éternellement au pays de l'enfance»

Cette mise à plat des mystères de la langue trouve un prolongement dans le dévoilement de la mécanique romanesque auquel procède le narrateur de *L'Enchanteur*. Cette nouvelle «déchirure du rideau³¹» est, une fois de plus, étroitement liée à l'intrusion de l'enfance dans le domaine du roman. En effet, la parole enfantine déborde très vite le plan du récit — où elle se fait sans arrêt entendre, notamment grâce à Viviane — et gagne celui du discours, où l'on voit apparaître et prendre pied une seconde voix narrative qui, à l'audition du récit de la conception et de la naissance de Merlin, exige qu'on lui explique le sens d'une formule figée :

Il est temps d'expliquer comment Merlin naquit. Du moins cette fois.

En ce temps-là...

29. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2004, p. 20-21.

30. Il peut aussi arriver qu'une hyperbole appelle ce même type de lecture, par exemple celle qui caractérise le savoir acquis par Merlin dans le sein de sa mère. La phrase «Quand il sut *tout*» (E, p. 45), par exemple, ne sert pas à suggérer, par exagération, le caractère phénoménal du savoir acquis; elle renvoie plutôt à une «totalité» qui doit être entendue au premier degré, comme si l'auteur nous disait: «Quand il sut littéralement tout ce qu'il y avait à savoir».

31. Nous calquons l'expression qu'emploie Milan Kundera dans *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2006, p. 111.

— *Qu'est-ce que ça veut dire « ce temps-là » ? Quel temps-là ?*

Ça veut dire il y a plus de mille ans, nettement plus. Il est difficile d'être précis, et d'ailleurs inutile. C'était en ce temps-là. (E, p. 39 ; l'auteur souligne)

Le procédé de littéralisation, qui prend pour cible la formule contale « En ce temps-là », s'inscrit cette fois dans le cadre d'un échange entre un narrateur-adulte — celui *qui* raconte l'histoire de Merlin — et un narrataire-enfant — celui à *qui* on la raconte et qui ne saisit pas (encore) le second degré des choses. En plus de prolonger la tradition dialogique qui se serait mise en place avec *Jacques le fataliste* (mais dont on retrouve cependant des exemples dès les XII^e et XIII^e siècles), cette première sortie du récit provoque un brouillage des niveaux narratifs caractéristique de la métalepse telle que l'a (re)définie Gérard Genette. En effet, si le démonstratif « cette fois » constitue une référence à l'œuvre en train de s'écrire (dont il dénonce d'ailleurs la « relative » nouveauté), il rappelle aussi, en l'exhibant, la ligne de démarcation entre deux univers *a priori* étanches que s'amuseront à transgresser le narrateur et son narrataire. Depuis l'ouverture du roman jusqu'à sa conclusion, le lecteur — dont le narrataire-enfant se fait le double ou le reflet — est sans arrêt pris à parti³² par le narrateur principal qui ne se contente pas de lui rappeler qu'ils ont un univers en partage — ce à quoi sert l'emploi de la première personne du pluriel : « *Seule Viviane l'aima, pour son bonheur, pour son malheur peut-être [...]. Nous ne pouvons pas savoir, nous ne sommes pas des enchanteurs* » (E, p. 9 ; l'auteur souligne)³³ —, mais qui va jusqu'à exiger de lui qu'il participe à l'évaluation de ses personnages. Les progrès langagiers du petit Merlin sont ainsi soumis à l'appréciation conjointe du narrateur et de son lecteur : « On se rend compte, par ce dialogue, que le futur enfant ne disposait pas encore d'un grand vocabulaire » (E, p. 45), constat auquel répond à la page suivante

32. Et ce jusqu'à la toute fin du récit, où il aura à résoudre une énigme, sorte de mise en abyme du travail d'interprétation qui est exigé de lui : « On donnera à la quadruple couronne un nom banal, qui n'a qu'un sens évident, Stonehenge : enclos de pierre. Pour connaître son vrai nom il suffit de changer une lettre. On connaît alors aussi sa fonction, dont Merlin n'a rien dit à personne » (E, p. 449).

33. Voir aussi les pages 10 (« *Quand il quitta le monde des hommes, il laissa un regret qui n'a jamais guéri. Nous ne savons plus qui est celui qui nous manque et que nous attendons sans cesse, mais nous savons bien qu'il y a une place vide dans notre cœur* » ; l'auteur souligne) et 45 (« *Bénigne réussira à sauver un couple, qui aura de nombreux descendants. Par bonheur pour nous* »).

celui qui est formulé au terme de l'échange entre le nourrisson et sa mère : « On voit que l'enfant avait fait de gros progrès sur le plan du vocabulaire » (E, p. 46).

Ce type de décrochage énonciatif correspond le plus souvent à une pause didactique pendant laquelle le narrateur pare aux interruptions et répond par avance aux interrogations de son narrataire-enfant. Ces sorties du récit sont généralement marquées, visuellement, par le recours à l'italique, et elles sont principalement de deux types. Il arrive qu'elles fournissent un éclaircissement sur un point d'histoire, de langue ou de civilisation (par exemple, la géographie bretonne ou l'étymologie du mot « déjeuner³⁴ »). Elles peuvent aussi offrir au romancier l'occasion de réfléchir à sa propre pratique, par exemple en remettant en cause le choix, traditionnel et convenu, d'un seul et unique type de héros (le chevalier plutôt que l'écuyer³⁵) ou en dénonçant le caractère figé et aléatoire d'un lieu commun, ici le motif merveilleux du sacrifice humain fait au dragon, que Stith Thompson classe sous la cote B11.10 (« Sacrifice of human being to dragon ») dans son *Motif-Index of Folk-Literature*³⁶ :

C'était un malheur commun en ce temps-là : un dragon s'installait quelque part, près d'un village [...] et exigeait qu'on lui livrât à date fixe une fille vierge [...].

On n'a jamais su pourquoi les dragons exigeaient des filles vierges. Car ils ne les demandaient pas pour en user charnellement, mais seulement pour les manger. On aurait pu penser qu'une dame un peu grassette, ou même un bœuf, auraient mieux fait l'affaire. Mais non : les dragons, tous les dragons, ont toujours voulu des filles vierges. C'est un mystère.

Lancelot tua les quatre cavaliers... (E, p. 366-367)

34. Sur la géographie bretonne, voir les pages 15 et 16 (entièrement en italiques) ; sur le déjeuner, la page 104 : « Il convient de se rappeler que le dîner était le repas de midi, auquel on mangeait des viandes. Le soir on mangeait des soupes, c'était le souper. Quant au déjeuner, c'est-à-dire la rupture du jeûne, c'était évidemment le repas du matin... »
35. « Dans toutes ces aventures, il est peu parlé des écuyers. Ils sont pourtant toujours présents, ou presque. Mais ils sont, justement, si proches des chevaliers, si constamment à leurs côtés ou derrière eux, si ajustés à leur action, qu'ils en semblent aussi naturellement inséparables que leurs ombres. C'est pourquoi il est rarement parlé d'eux, bien qu'ils soient toujours là. On décrit le comportement d'un héros, pas celui de son ombre » (E, p. 220).
36. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University, 1932-1936, 6 vol.

Or, si la métalepse au sens où l'entend Gérard Genette a pour conséquence de dévoiler les mécanismes de la fiction (« dénuder le procédé³⁷ »), elle a surtout pour effet de reporter toute l'attention sur « l'omnipotence revendiquée [du] créateur³⁸ ». En choisissant de *reconter* de Merlin, l'auteur s'est cependant choisi un adversaire de taille, le prophète se posant depuis toujours comme un double tout-puissant de la figure de l'auteur. Le roman de Barjavel nous le montre d'ailleurs tentant une échappée qui doit le faire passer d'un niveau de fiction (le plan du *récit*, où il circule) à un autre (le plan du *discours*, où prend place le dialogue entre le narrateur et son narrataire). Usurpant la voix narrative principale, il mime avec Viviane — à qui il fournit la définition de l'adjectif « mehaigné » (notre *magané* québécois) — les échanges entre le narrateur et son narrataire :

[Viviane] — *Qui est ce roi mehaigné dont j'ai grand pitié? Et que signifie son nom?*

[Merlin] — *Mehaigné est un mot de l'ancienne langue qui signifie à la fois châtié et blessé. Il était un des rois gardiens du Graal...*
(E, p. 359)

Ce jeu métaleptique d'identification du personnage à son narrateur, que vient accentuer la soudaine mise en italique, ne suffira cependant pas à faire entendre la toute-puissance du prophète. Non content de banaliser son don d'omniscience en l'attribuant à d'autres personnages (le roi Pellès et l'ermite)³⁹, le narrateur va jusqu'à insister sur les erreurs, répétées, du prophète :

Le comportement des deux adolescents aux cœurs d'enfants avait empli Merlin de satisfaction. Il lui était apparu qu'un grand amour était né entre eux... [...] Pour Perceval et Bénie, *il s'était encore une fois trompé* sur les conséquences de son action. Ses résultats allaient être très différents de ce qu'il avait escompté. S'il savait impeccablement transformer une betterave en lapin il n'était jamais aussi habile dans ses interventions concernant les sentiments. (E, p. 190-191 ; nous soulignons)

37. Gérard Genette, *Métalepse*, ouvr. cité, p. 23.

38. Gérard Genette, *Métalepse*, ouvr. cité, p. 35.

39. Là où le roi Pêcheur avoue connaître mieux que Perceval les conséquences de son retard au château du Graal (E, p. 208), l'ermite peut révéler à Gauvain qu'il n'est « qu'au début » de son voyage (E, p. 225).

Inapte à mesurer les conséquences des gestes posés ou à imaginer l'issue d'une action, Merlin n'est plus capable de prescience et ne possède qu'une connaissance « en simultané » des événements : « Il sut *en même temps* ce qui était arrivé à Arthur. Il se transporta aussitôt près de lui, trop tard. » (E, p. 69 ; nous soulignons) Le narrateur le prive ainsi de la longueur d'avance qu'il a toujours eue sur les autres personnages du royaume arthurien et se l'approprie, en opposant aux croyances ou aux intuitions de Merlin ses propres certitudes : « [Guenièvre] sut que Dieu venait de donner à l'un et à l'autre un maître pour la vie. En quoi elle se trompait. Et Merlin se trompait aussi. Croyant avoir engagé Arthur dans une voie de sécurité, il venait de semer pour l'avenir la graine des pires désastres. » (E, p. 65) Tout le récit s'affaira d'ailleurs à démentir l'aveu initial du narrateur : « *Nous ne pouvons pas savoir, nous ne sommes pas des enchanteurs*⁴⁰ ». Feignant de ne posséder que le même niveau de savoir que son lecteur, le narrateur se surprend à rêver d'une promenade qui leur permettrait de découvrir ensemble dans le passé d'Arthur des « péripéties » permettant d'éclairer ses comportements « actuels » :

Le Conte de Bretagne est pareil à un fleuve [...]. Ainsi en est-il d'Arthur. En remontant le courant de sa vie avant qu'il ne fût roi, et même avant qu'il fût né, nous *débusquerions des péripéties* qui expliqueraient une partie de son comportement dans son présent et son avenir. [...] [I]l ignore les conditions étranges dans lesquelles il fut conçu. *Nous ne les dévoilerons pas ici*, car il nous faudrait nous embarquer pour une trop longue croisière. *Il nous suffit de savoir* ce qu'il sait, ce qu'il a appris en même temps que les noms de ses parents. (E, p. 71 ; nous soulignons)

La formule d'abrégement, qu'il emprunte aux romanciers médiévaux (« Nous ne les dévoilerons pas ici, car il nous faudrait nous embarquer pour une trop longue croisière »), n'est bien évidemment qu'un artifice rhétorique qui force le lecteur à prendre la mesure de l'étendue de son savoir. Lorsqu'il choisira enfin de se taire, son incapacité à dire ne témoignera d'ailleurs pas de la modestie de son talent mais servira plutôt à révéler les limites mêmes de la langue. La

40. On en a un nouvel exemple à la page 224 lorsque l'auteur avoue ses limites en pastichant les aveux de « modestie » des narrateurs médiévaux : « Gauvain resta trois jours auprès d'elle, et pendant ces trois jours ne pensa pas une fois à lui demander si elle avait un mari [...] *C'est pourquoi nous n'en savons rien non plus* » (E, p. 224 ; nous soulignons).

première nuit d'amour des amants adultères — à la description de laquelle le narrateur du *Chevalier de la Charrette* feignait de résister⁴¹ — deviendra ainsi l'occasion de souligner l'insuffisance du « langage ordinaire » (E, p. 341) :

Les amants inventent leur propre vocabulaire, mais il n'a de signification que pour eux. Alors laissons Guenièvre et Lancelot murmurer, balbutier, chanter leur amour, leur folie, leur éblouissement. La porte s'est refermée. Éloignons-nous en silence...

À L'INTÉRIEUR
DE CETTE
PAGE BLANCHE
GUENIÈVRE
ET LANCELOT
S'AIMENT (E, p. 342-343)

Quelques pages avant le dénouement de *L'Enchanteur*, Viviane et Merlin se rejoignent « en haut de l'Arbre » (E, p. 469) qui doit les mener en Avalon : « L'Arbre s'enfonçait lentement dans le lac. Il les laissa à la surface, sur les rivages opposés d'une île ronde. [...] Ils entraient dans la joie de l'amour absolu où la chair et l'esprit se rejoignent, se confondent et emplissent l'univers. [...] L'île existe toujours au milieu du lac. Ses bords sont un peu usés. [...] Au centre de l'île a poussé un pommier » (E, p. 470-471). Ce passage de clôture est bien évidemment le témoin de la solide culture de l'auteur qui amalgame ici une série de références savantes, à la fois bibliques (Avalon y est un Éden inversé), celtes (« Les Pommiers » est le titre d'un poème que l'on attribue à Myrddin, barde légendaire du VI^e siècle) et médio-latines (Avalon étant aussi connue, depuis la *Vita Merlini* de Geoffroi de Monmouth au moins [1150], sous le nom d'*Insula Pomorum*). Scène finale mais néanmoins primordiale, elle se pose surtout comme l'ultime occurrence d'une « séquence *leitmotiv* » (que l'on pourrait résumer par la formule « Merlin est assis sur son pommier »), dont on retrouve l'amorce au moment du

41. *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. de Charles Méla, dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Librairie Générale française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994, v. 4676-4686.

premier entretien entre Merlin et son élève, qui se transforme vite en leçon de grammaire :

[Mon père] m'a dit que tu étais un vieil homme gris assis sur un pommier!

— Chacun me voit à sa façon...

— Je lui ai dit : « Il était assis *dans* un pommier, pas *sur* un pommier ! » Il m'a dit : « Si ! *Sur* un pommier ! »

— C'est exact, dit Merlin.

— Comment peut-on s'asseoir *sur* un pommier ?

Merlin se mit à rire.

— C'est un pommier un peu particulier !... Il s'adapte à moi et je m'adapte à lui. Il est mon ami. (E, p. 32)

Sensible à l'agacement de la petite Viviane, le narrateur s'autorise une énième sortie de la fiction pour commenter le choix prépositionnel critiqué par son personnage :

Assis sur son pommier, [Merlin] recevait du matin au soir ceux qui venaient lui demander son aide. [...] Nous ne pouvons pas imaginer comment il était assis *sur* son pommier. Non pas sur une branche, mais sur le pommier lui-même en son entier. [...] Il nous faut donc faire comme eux, admettre le fait sans nous préoccuper du comment : il était assis sur son pommier. (E, p. 177-178)

Ces passages, qui se font écho, résument à eux deux tout l'art de *L'Enchanteur*. Une fois de plus, l'enfant — d'une naïveté toute relative — est celui qui nomme l'éléphant dans la pièce et qui, ce faisant, force une sortie du narrateur. La *littéralité* de l'enfant ne saurait cependant suffire au narrateur/romancier qui, le temps d'un récit, exige de son lecteur une foi en l'impossible, ce dont est par exemple incapable la paysanne trop « terre-à-terre » qui s'étonne d'entendre un merle parler : « Hé ben, dit Bénigne, voilà-t-y pas un merlot qui cause ? » (E, p. 438).

À une époque où le merveilleux délimite les terrains respectifs de la littérature et de la paralittérature, de l'institutionnel et du commercial, René Barjavel ose le surnaturel en prenant cependant soin de rappeler au lecteur que la merveille n'est *pas* une affaire de croyance (elle ne l'a sans doute jamais été), mais qu'elle est bien plutôt, comme l'écrit le médiéviste Francis Dubost, un « jeu littéraire » qui repose sur un pacte de lecture. Le roman *critique*, le « vrai roman », n'est dès lors pas nécessairement celui qui a déserté la

merveille — pratique «étrangement constante⁴²» dans le domaine des lettres —, mais celui qui, d'un côté, invente pour un souverain des étoffes et des habits surnaturels et, de l'autre, déclare que «le roi est nu». En d'autres mots, la nécessaire lucidité du romancier ne dépend peut-être pas de sa propension «toute moderne» à préférer «la réalité» aux «mirages» (E, p. 65) mais, comme on le répète depuis l'article-phare d'Aron Kibédi-Varga⁴³, de sa capacité à reporter ce regard critique sur lui-même.

«On ne peut pas rester éternellement au pays de l'enfance» (E, p. 274), regrette le narrateur qui finit d'ailleurs par doter l'élève de la clairvoyance traditionnellement associée au maître. Du haut de son arbre, Viviane parvient enfin à lire l'avenir sur «la surface agitée [...] du fleuve du temps» (E, p. 469). Le futur qui s'y dessine a ceci de particulier qu'il prend la forme d'un renvoi intertextuel que l'on n'a encore jamais relevé — un condensé de la scène célèbre où Don Quichotte se fait battre par les marchands de Tolède : «Et Viviane vit, dans une campagne pelée, sur un cheval étique, un chevalier maigre coiffé d'un plat de barbier et suivi par un âne. Des marchands gras l'attendaient pour le rosser. — Les chevaliers reviendront, dit Merlin...» (E, p. 469). Quand on sait qu'en amont et en aval de René Barjavel, Jean Cocteau et Michel Rio dresseront des portraits assez sombres du personnage de Merlin — en en faisant par exemple le fruit d'un inceste entre un père et sa fille et un bâtard qui connaîtra auprès de sa mère «un amour mêlé de scandale⁴⁴» —, *L'Enchanteur* semble en effet ménager un espace plus ludique, où peut s'écrire une version «allégée» («mièvre», écrivait Isabelle Cani) de la légende. Pour légère qu'elle soit, la réécriture de Barjavel n'en emprunte cependant pas moins la voie critique que voit se profiler Viviane depuis son promontoire. L'auteur vient ainsi nous rappeler que, comme pour les plus grands romans du Moyen Âge dont il est l'héritier, avec celui de l'Hidalgo, le roman n'est jamais aussi sérieux que lorsqu'il se donne des airs de légèreté.

42. Voir Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Symposiums», 2005.

43. Aron Kibédi-Varga, «Le roman est un anti-roman», *Littérature*, n° 48, 1982, p. 3-20.

44. Michel Rio, *Merlin* [1989], Paris, Seuil, 1991, p. 42.