

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Merveilleux / Langue / Histoire

Le chemin sauvage d'une saga historique

Ginette Michaud

Volume 21, Number 1 (121), January–February 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60135ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (1979). Merveilleux / Langue / Histoire : le chemin sauvage d'une saga historique. *Liberté*, 21(1), 96–117.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1979

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/>

Merveilleux / Langue / Histoire : le chemin sauvage d'une saga historique

GINETTE MICHAUD

« Maintenant, Christine comprenait que l'esprit de sa mère avait été tout absorbé en elle. Ragnfrid se souvenait des pensées qu'elle avait eues avant la naissance de sa fille, elle se souvenait des années dont Christine ne savait rien, années d'espoir, d'angoisses, de rêves. Un enfant ne se doute pas de ces choses avant que vienne pour lui le temps d'espérer, de craindre, de rêver... »

Lorsque Christine appréhende enfin, presque au terme de sa propre vie, l'héritage que sa mère lui a légué, elle accède aux temps multiples, successifs et cumulatifs (espoir — angoisse — rêve) de la vie. Chacun des temps, thématique et structurel, est à la fois celui d'une vie personnelle, d'une histoire, et celui d'une vie trans-personnelle, collective, d'une façon de représenter l'histoire, de faire l'Histoire.

1. PRÉAMBULE MÉTHODOLOGIQUE : DU DÉSIR DE LA FORÊT

Christine nous a montré la voie : sa trace, nous pourrions l'oblitérer, la recouvrir : la perdre (oublier la forêt et sa subversion, et faire un travail comme une autoroute à six voies. Linéaire, monumental, infidèle à l'arbre). Nous pourrions oublier l'enseignement de Christine : nous préférons que notre écriture soit notre forêt, qu'elle ne soit pas que contrepoint récupérateur, mais mise en branle, pratique. Notre chemin sauvage est modeste, nous le savons : il a seulement voulu s'élever contre une certaine façon donnée, acquise, de concevoir le rêve, et les rêves, comme des matériaux qu'on peut trop facilement récupérer en leur octroyant *un* sens. Nous ne psychanalyserons pas Christine. Nous ne canonnerons pas le merveilleux dans ce seul domaine des rêves explicitement pris en charge, racontés ; ni dans son extériorité, dans son organisation en systèmes de légendes, qui est la meilleure représentation du social dans sa pression pour l'expurger de sa puissance, pour le mettre en cage, pour reprendre la métaphore du village cherchant à capturer les animaux exotiques, étrangers : étranges, merveilleux.

Nous tenterons plutôt de saisir le merveilleux dans son mouvement : nous sommes maintenant assurés que le rêve pousse ses racines comme un rhizome souterrain, dans tous les sens, investissant le quotidien dans ses retranchements les plus inattendus. Nous pensions trouver des trolls et des sorcières, et toute une mythologie de pataclan, et nous avons trouvé (avec aussi ce merveilleux de parade) un autre merveilleux, qui a joué sur nous, qui nous a remis dans le chemin de la forêt et du plaisir. Cette transformation du merveilleux nous force à liquider le « nous » du pseudo-discours scientifique qui croit savoir où il va. Mutation, errance, flottement : *Je* nais de cette liquidation. Je ne paraphrase pas Christine, j'aventure moi aussi, je découvre ; je peux tomber, me perdre. Le texte m'apprend à apprendre, à oublier ce que je sais.

Le merveilleux bouge, fluctue, modifié lui aussi par le regard qu'il transforme : sa texture est différente dans les

trois grandes parties de *Christine Lavransdatter*. Ce que je veux voir, c'est comment ce tissu du merveilleux se fabrique à partir de petits riens, comme le tapis à dessins de Ramborg, en travail, qui « se met à passer les fils multicolores dans la chaîne »⁽¹⁾, comment ce tissu peut donc être retourné comme un gant et se lire dans son envers, comme mode de représentation. Cette chaîne, du tapis, de la généalogie, du récit même, est une représentation minimale de l'Histoire, puisque la penser comme un ruban linéaire se déroulant d'un point x à un point y, c'est déjà l'organiser, en choisissant des points d'insistance, de résistance, en fonction du désir d'un sens qui travaille à tracer un chemin.

Si le merveilleux bouge, joue dans son rapport avec le réel, il n'arrive pas à faire sauter ou à effacer la structure binaire qui le borne : son garde-fou protège et empêche. Christine n'échappe pas au balancement dialectique : le merveilleux ne peut s'infiltrer que par l'espace infinitésimal de tension, de repos haletant, de mouvement fixe, qui unit et écarte les deux pôles, la raison/la folie : par la rupture, la possibilité de l'abîme. Instant fulgurant où l'on perd pied. Hésitation du lecteur, ambiguïté irrésolue. Mais le mouvement revient, et assure la continuité. Ainsi, Christine, après l'ultime nuit de déraison peut dire « qu'elle avait quitté le domaine de l'épouvante pour revenir à la maison » (p. 648). Le retour appelle implicitement un aller, qui est écart, transgression par rapport à cette maison sous laquelle on peut (presque) découvrir de façon anagrammatique la raison : la langue dit bien, par son mode de formation même, quel système, de la raison ou de la folie, a barre sur l'autre. Ce sont ces mouvements, ici réduits, que je veux faire saisir à travers certaines situations privilégiées du texte, situations de rupture (ou de réconciliation), où l'écriture médiatrice est dans un travail extensif de production, où tout est en jeu, où tout est prêt à éclater.

(1) Nous prendrons pour règle de renvoyer directement aux pages de *Christine Lavransdatter* chaque fois qu'il s'agira de citations tirées de cet ouvrage. Sigrid Undset, *Christine Lavransdatter*, Editions Stock, Paris, 1975, 651 pages. Ici, p. 472.

2. PREMIÈRE PARTIE : « LE TEMPS D'ESPÉRER »

2.1 Le merveilleux de la prime enfance : sous le signe de l'Oedipe

Tout le merveilleux de la première partie est sous le signe de la transformation oedipienne qui est le centre générateur d'images et par extension, du merveilleux. Le désir oedipien, à cause de la pression du social, doit, pour s'exulter, être dans un constant rapport biaisé avec lui-même : il se fuit, se détourne de son soleil aveuglant, de sa vérité écrasante, pour se rejoindre, autre et même, sous un masque acceptable, sous une acception différée, ne pouvant jamais coïncider comme signe total. Il joue avec lui-même : il est ouvert, et le merveilleux se glisse dans (et par) cette ouverture ; cette coupure ironisante entre son contenu (sé) et son expression (sa) devient son lieu de production.

Le désir oedipien pointe ici dans des situations de jeu, et cette représentation de lui-même lui permet beaucoup de liberté, faisant ainsi sauter la lourdeur de l'appareil social. On peut sentir tout le plaisir du texte occupé à faire basculer le discours de surface (sens manifeste) au profit du discours de profondeur (sens latent), dans l'épisode du cavalier en bois sculpté que Christine veut toujours avoir dans son lit, mais que sa mère retire chaque nuit, le trouvant « très dur et désagréable » (p. 5), écartant du coup, pour un temps encore, l'appel de la forêt (puisque le cavalier est de bois, trace de la *silva*, sauvage) ; c'est d'ailleurs dans la forêt, lieu de transgression, que le père, lors des voyages initiatiques, invente pour Christine une réalité autre, nouvelle occurrence d'une concrétion ludique de l'Oedipe : les chevaux de mie de pain qu'il fait

« galoper [ceux-ci] sur ses cuisses, puis dans la bouche de Christine. Mais bientôt elle fut si lasse qu'elle n'eut plus la force ni d'ouvrir la bouche ni de mâcher, et alors elle tomba par terre à la renverse, et elle s'endormit... Quand elle revint à elle, elle était couchée chaudement et dans le noir entre les bras de son père — il avait enroulé son manteau autour d'eux. » (p. 10)

La séquence du cavalier sculpté, où érotisme et « oedi-piennisation » se transposaient en jeu, où la métaphore surgissait d'une certaine inscription sur la matière (bois ou pain), transformant le réel (puisqu'elle passe par une image qui intègre le social : cf. importance du cheval dans la vie quotidienne au Moyen Âge), se trouve ici reformulée. Il se produit en sus quelque chose de nouveau : un trou, un blanc du texte où le sommeil/évanouissement/coma/orgasme agit elliptiquement comme prolepse, appelant et projetant le récit vers une autre nuit dans la forêt, la première avec Erlend, le si beau cavalier :

« Alors elle se laissa glisser de plus en plus profondément dans l'obscurité, la chaleur et le bonheur contre la poitrine d'Erlend. (...) Quand elle *revint à elle*, elle était étendue dans l'herbe, la joue dans un pan de soit brune du vêtement d'Erlend. » (p. 77)

Le jeu oedipien est donc métaphoriquement à plusieurs niveaux, signe : signe du désir qui joue avec lui-même et qui se représente sous forme de jeux, signe du jeu du texte qui provoque le lecteur à chercher dans ces correspondances internes, les mécanismes intimes qui informent toute sa structuration.

Le merveilleux à l'oeuvre dans ces jeux travaille aussi sur moi, engagée dans un tissage à partir de petites pistes qui me dessinent les contours de mon objet ; lecture, tissage, création ; le jeu atteint un autre palier : je me représente dans mon écriture. Je ne suis pas perdue (pas encore) dans les pans de mots du texte, je ne m'évanouis pas, je ne perds pas mon fil de lecture. Le fil du récit tire sur moi, mais je tire aussi sur lui...

Evanouissement, perte des sens par Christine ; perte du sens par le lecteur s'il ne lit pas bien la métaphore, et ne voit pas la rupture qui couve, déportée et une *autre* scène.

2.2 La scène du vitrail historié

Avant d'aborder cette scène où travaille la rupture, il convient de voir comment s'articule le merveilleux dans *Christine*. Il s'oppose d'abord à un sous-merveilleux folklorique, structuré, qui alimente le fonds commun et qui se

représente sous forme d'histoires et de bavardages inutiles (p. 6). Il est ensuite dans un rapport binaire avec sa propre identité, hybride : païen/chrétien. Les deux pôles ne sont pas en position de divorce, mais d'épousailles, et c'est cette permutation, ce transfert de l'un dans l'autre qui permet ce type de rupture, rupture en dérivation, qui engendre par son propre mouvement une chaîne textuelle.

Qu'est-ce qui se passe dans le texte ? Dans cette scène du vitrail, Christine est à l'écoute d'une émotion violente, déclenchée par la révélation esthétique de la couleur qui bouge, de la lumière *qui chante*, expérience qui ébranle par sa fulgurance tout son savoir assez restreint. Dans un premier temps, Christine est elle-même la lumière, puis, englobée par l'objet perçu, elle

« discerna peu à peu le Christ lui-même dans le manteau rouge le plus précieux, la Vierge Marie dans une robe aussi bleue que le ciel, des Saints et des Saintes dans des vêtements éclatants, jaunes, verts, bleus, violets. » (p. 20)

La perception sociale vient recouvrir la révélation : en même temps que se contraint l'image en adoptant une forme précise (alors que dans son éclat de révélation, elle avait tous les possibles), revient la hiérarchie des couleurs — « le rouge le *plus* précieux », le bleu/ciel mimétique, les *autres* couleurs —, qui appelle toutes les autres hiérarchies : Christ/Vierge/Saints, Roi/Reine/Sujets ; la trinité familiale : père/mère/enfants... Toutefois, malgré la récupération, la métamorphose a eu lieu :

« Christine pensa aux tableaux de l'église chez elle. (...) Mais ces tableaux lui paraissaient ternes et sans éclat, quand elle se les rappelait maintenant. » (p. 20)

On ne peut revenir en arrière, à l'ancienne naïveté de la représentation (comme le présent texte, faussement naïf : le lecteur, expulsé du point de vue de Christine, doit lui aussi traverser le langage qui sépare deux visions, celle, naïve, du Moyen-Age (Christine), celle, éclatée, du 20^e siècle (narrateur).

Les deux merveilleux sont liés dialectiquement dans une représentation allégorique, sans perspective :

« Tu vois que toute la montagne dans laquelle était Sainte Sunniva est assez petite pour tenir dans la traîne de son manteau. » (p. 21)

Le merveilleux païen (la montagne) est intégré dans le merveilleux chrétien, non pas en le niant, mais en le *transformant* (opération éminemment métaphorique) : en l'occurrence, ici, en le *réduisant* :

« La force du diable tombe aussitôt d'une chute si grande que ses instruments deviennent petits et impuissants — dragons et mauvais esprits se *réduisent* et ne sont pas plus grands que gnomes, chats et corneilles. » (p. 21)

Le merveilleux chrétien engendre ainsi un sous-merveilleux qui le renforce. Gnomes, chats, corneilles, envers du sacré : dégradation sociale, superstitions de bonnes femmes...

Sur le mode de représentation lui-même, le matériau doit redoubler l'objet : le calice d'or, même faux, sera représenté avec de l'or ; le symbolisme est lui-même sans perspective, sans écart. Les mauvais seront réduits, les bons amplifiés. Du trop petit (« Il me semble que le dragon est extrêmement petit », dira Christine) au trop grand (la traîne de manteau qui englobe la montagne), il y a rupture radicale face à l'esthétique du monde de Joerundgaard où tout est proportion juste. L'opération subversive de la comparaison joue encore ici :

« Il n'y avait pas, comme chez elle, de flancs de montagne hauts et escarpés pour élever le ciel bien au-dessus des hommes et pour abriter et limiter la vue de manière que le monde ne fût ni trop grand, ni trop petit. » (p. 23)

Joerundgaard est lui-même présenté comme un vitrail, encadré comme une fenêtre : le regard est bloqué par les montagnes. Mais le choc des deux représentations fait éclater la limite en même temps qu'il la pose, et annonce l'autre espace, non circonscrit : Husaby. Le désir sort lui-même de la naïveté : il sera lui aussi en perspective, projeté, et non plus confiné aux seules structures oedipiennes qui « abritent et limitent » : ambivalentes. Christine sort lentement de l'enfance.

La révélation esthétique est donc le premier point de rupture avec Joerundgaard : rupture de la représentation naïve, rupture de l'espace représenté en image d'Epinal, dont les termes oedipiens (montagnes dressées/ciel-toit protecteur) annoncent la fissure (et d'autres fissures : rupture de la cellule familiale, rupture du corps : Christine enceinte) ; rupture du texte lui-même qui signifie que sa vision à lui est en perspective, c'est-à-dire historique, en constant glissement par rapport à son objet de fond (le Moyen-Age), en déplacement. Il se signale lui-même dans son entreprise de naïveté factice, fabriquée, médiatisée ; rupture du lecteur qui se trouve soudain, contre toute attente, devant un texte moderne où son travail produit l'oeuvre ; rupture du langage même qui induit, par la métaphore, l'expérience du merveilleux : « Mais alors, j'aurais pris ces vieilles mitaines pour les suspendre à ce *rayon de soleil*... » (p. 23) La rencontre est subversive, mine un certain ordre du discours. Cette rupture de l'image dans la langue sociale, qui n'est pas une parole de désir (Frère Edvin parle ici à une enfant), devrait être une *révélation* pour le lecteur, instituant une rupture épistémologique entre le monde de Christine et le sien : c'est ici que tout le jeu de l'historicité du texte s'insère, et que son chemin ironique du Moyen-Age à la modernité cesse de se voiler.

2.3 Interruption et reprise : la scène du vitrail historié (bis)

« Elle avançait comme dans une forêt. Les colonnes étaient cannelées comme de vieux arbres et, à l'intérieur de la forêt, la lumière filtrait, claire et multicolore comme un chant à travers les vitraux historiés. (...) Le chant la pénétrait comme une *révélation* trop forte. Elle voyait à présent combien elle s'était enfoncée dans la poussière... » (p. 230)

La reprise est indéniable, mais avec un glissement qui signifie à lui seul l'écoulement diachronique : les éléments sont les mêmes, mais re-distribués. Par exemple, la parole métaphorique de Frère Edvin est rappelée, mais démontée, traduite par Christine qui la ramène à son centre signifiant ; la métaphore filée passe par une désagrégation qui l'atteint dans son coeur même, après la dégradation du péché (Chris-

tine enceinte), lui faisant perdre toute sa construction visionnaire pour ne retenir que le raccourci, le cliché : « ... enfoncée dans la poussière ... » Le mouvement de l'image va de la formulation d'Edvin (Christine, enfant) à celle de Christine, pleine, avant la consommation du péché, qui, lorsqu'elle a sa « vision du monde : une chambre sombre dans laquelle tombait un rai de soleil » (p. 69), la reçoit comme « un beau rêve », lui signifiant son entrée dans le rai lumineux, dans le corps social, dans la bonne voie ; puis vide, hors du rai, expulsée de l'ordre social par son « péché », pour revenir à nouveau à la formulation d'Edvin, rendue à sa subversion, non reprise dans un code de symboles, métaphore réalisée :

« Le moine lui sourit et tendit vers elle un gant vieux et lourd ; puis il l'ôta et le *suspendit au rayon de la lune*. Il sourit encore davantage, fit un salut à Christine et disparut. » (p. 235)

La métaphore ne signifie rien d'autre qu'elle-même, mais sa possibilité dans le texte, le fait avancer, en même temps que Christine qui a parcouru l'image dans ses diverses phases, peut passer à autre chose, peut ré-intégrer le monde, et le corps social. De façon analogue, la même liberté joue pour l'espace : le lieu devient ubiqué, l'église est forêt, et le lecteur, entre deux lieux, peut se demander où il se trouve, sans avoir de réponse. La métaphore associe également la lumière au chant, abolissant les frontières entre les divers sens (vue et ouïe). Elle ouvre les écluses, ouvre le corps, et fond les différences, la réalité devenue poreuse de toutes parts.

Il y a également dans cette reprise du vitrail historié une *autre* histoire qui bouge. La conception de l'Histoire joue moins sur la présentation de grands événements (mais évidemment, sur eux aussi) que sur la re-présentation de certaines histoires : l'Histoire passe ici dans et par l'histoire. Sigrid Undset ne décrit pas le mode de représentation du Moyen-Age en l'appliquant dans sa pratique d'écriture. La mise en rapport inattendue, comme la lumière qui *est* chant, de deux modes de représentation, empêche le lecteur de tomber dans le piège d'une lecture naïve et lui indique qu'il doit lui-même opérer la télescopie nécessaire, *créer* la perspective du texte, lui donner son espace ; c'est le lecteur qui fait bas-

culer le texte dans la modernité, et qui traverse (*perspicere*/perspective : voir à travers) l'illusion, créée par la médiation de l'Art, d'une coïncidence entre le sujet et l'objet de l'oeuvre.

Les voûtes de la cathédrale me donnent aussi le vertige. L'architecture de l'église me fascine parce que j'y lis une autre architecture qui m'oblige à me déplacer dans le texte sans arrêt ; il y a deux cathédrales, celle que je vois matériellement inscrite dans le passage, et celle que je construis en donnant un espace architectural au texte. Ma lecture est le lieu mouvant où les deux cathédrales, thématique et structurale (disséminée, fragmentée dans tout le texte), finissent par se superposer.

3. DEUXIÈME PARTIE : « LE TEMPS DE CRAINDRE »

Le temps de craindre recouvre essentiellement la période du social (qui se termine avec la mort d'Erlend) ; temps des luttes et des pressions, les formes déviées par lesquelles le merveilleux va continuer de poindre dans le texte, témoignant de cette (ré-) pression. Le désir nié, empêché, doit trouver d'autres voies : il sera pris en charge, travaillé par des *voix*, lieu parfait de la conjonction du langage et de l'individu qui, en jouant sur cet acquis, peut créer une aire de jeu ironique. Les quelques formes que nous avons relevées nous informent sur l'absence d'autres formes, les rêves par exemple, que le merveilleux n'arrive pas à investir dans ce temps de la vie de Christine (ils ne seront racontés que pour être récupérés : sous contrôle).

3.1 Le merveilleux figé : le dicton

Le dicton, ou lieu commun, dit bien ce qu'il dit : un lieu du langage commun qui barre la langue, au point de ne plus laisser passer l'invention personnelle. Le lieu commun est objet du social, car il permet, par l'usure, une uniformisation culturelle pour tous les membres de la collectivité (il banalise aussi les *expériences*, puisqu'il peut s'appliquer à plusieurs actions fort divergentes, et les recouvrir d'un même sens).

Ainsi, lorsque Christine, à la suite de la chaîne de ruptures mentionnées, est confrontée par le social, c'est le dicton qui manifeste la totalité de la rupture :

« La bière est bonne, Laurent Bjoergulsoen, dit Haakon, mais c'est une belle rosse qui a fait notre bouillie aujourd'hui. De cuisinière qui fait l'amour, il n'est que bouillie brûlée, dit le proverbe, et cette bouillie-là est brûlée.

— Ce serait mal de ma part, dit Laurent, de vous donner une bouillie brûlée. Mais le vieux dicton n'est pas toujours juste, car c'est ma fille elle-même qui a cuit la bouillie. » (p. 42)

On voit ici toute l'ironie du proverbe qui ne peut mentir : bouillie brûlée = belle rosse = Christine. Le cliché attaque sournoisement et l'atteint dans son corps. Le lieu commun, parole institutionnalisée qui fonde la famille, la tribu sociale, est une sanction de la transgression de Christine, qui n'a pas encore maîtrisé son chemin sauvage, sa parole métaphorique. Le lecteur éclairé par la transgression peut mesurer le fonctionnement ironique du dicton, alors que Laurent, toujours aveuglé par l'Oedipe, est celui qui porte le premier coup à Christine : efficacité doublée. L'Oedipe joue ici encore sur un autre registre, toujours en situation de *déport* face à ce qu'il dit vraiment.

Chaque personnage entretient avec cette forme figée un rapport qui reflète mimétiquement son rapport au social : ainsi, Aashild, lorsqu'elle utilise le dicton (« Qui dit action, dit prodigalité, et qui veut donner sa vie n'a qu'à l'oser et voir ce qu'il peut gagner » (p. 30), le décape de son vernis social, et lui rend sa subversion, une pluralité de sens, cohabitant dans un seul énoncé, éclaté : économie de la métaphore. Elle produit un anti-dicton, un lieu de langage qui cesse d'être commun. De la même façon, Erlend, confirmant ainsi sa filiation avec Aashild, se saisit du dicton *allusivement* pour mettre en valeur une transgression mineure (l'adultère avec Sunniva), entamant néanmoins l'ordre familial, et sapant par la plaisanterie le sérieux de l'institution.

Parole à l'origine mouvante au niveau du sens, l'usure a réduit le dicton à un seul sens, et on peut lire le merveil-

leux arrêté, un peu à la manière de la trace d'une plante dans une roche, dessinant le contour de son absence. Cette présence d'une absence demeure de façon ambiguë, en appel.

3.2 Autre voie/voix : la chanson

L'occurrence des chansons, peu nombreuses, est stratégique. A l'encontre du système des dictons où le sens est donné, où corollairement le jeu est réduit, les chansons fonctionnent essentiellement sous le mode des images, et le lecteur a tout un travail de décodage pour traduire un imaginaire chiffré en symboles.

La première chanson, celle des frères d'Erlend et Gunnulf, regroupe deux couplets antithétiques. La chanson d'Erlend — le roi qui trouve une trace de pied dans la forêt — agit comme mise en abyme du récit : Erlend est (ou pourrait vouloir être, cf. le complot politique) ce roi, qui croyant être parti pour « un grand événement », voit son aventure politique achopper sur la trace d'un joli pied de femme (Sunni-va). Sa chanson, en posant la dialectique du politique et de l'amour, l'inscrit du coup dans la tradition de chevalerie courtoise qui résorbe l'ambition politique au désir de servir une Dame : l'Oedipe se fraye, à travers ce désir, un autre chemin.

La chanson de Gunnulf, si elle semble d'abord s'amorcer sur les mêmes termes que celle d'Erlend — le roi dans la montagne, la bien-aimée —, dévie rapidement ; traduction d'une version que des enfants chantaient à Canterbury, sa chanson fait passer une culture dans l'autre (l'anglaise dans la norvégienne), une langue et un savoir dans l'autre (de l'enfance à l'âge adulte). La chanson de Gunnulf est de la culture autant par son fond (variation de la thématique habituelle), que par sa forme (langage chiffré, construction en abyme), que par sa tonalité : la voix même de Gunnulf est juste parce « qu'on sentait qu'il avait fait de bonnes études », alors qu'Erlend jouit d'un don « naturel ». A cause du saut brusque de la mise en abyme interne, où une histoire intercalée (le pigeon et l'autour) redouble le sens déjà mystérieux de la première, sa chanson ne demeure intelligible que pour les seuls initiés. Sa chanson prend un chemin sauvage, loin de la tradition

courtoise : le mystique, à l'encontre du politique, peut aventurer, et courir le risque d'une parole fondée sur l'écart.

La troisième chanson est celle de Christine : une berceuse pour ses enfants et elle-même, dont la forme est une reprise en spirale des éléments qui la constituent : ainsi, à la même question posée trois fois « Comment vaut-il mieux que nous le ferrions ? » (le cheval du roi), des réponses différentes : un fer de fer (où la tautologie de la répétition annule la valeur du matériau, et dit la pauvreté d'un autre matériau : la langue même), un fer d'argent, puis un fer d'or. Cette gradation fer/argent/or reproduit la courbe des trois âges de Christine, orientée vers son propre âge d'or (espérer/craindre/rêver) ; dans la chanson de Christine, se rencontrent l'histoire (son temps personnel) et l'Histoire (l'âge des métaux mimant les grandes périodes d'une vision mythologique). Sa chanson reprend également un objet, le cheval, investi par le désir oedipien, mais acceptable ici parce que folklorisé ; ce cheval du *roi* met d'ailleurs sa chanson en rapport avec celle d'Erlend.

C'est au lecteur, actif dans son rapport d'échange avec le merveilleux, de transformer le sens de ces chansons. Ainsi, dans cette chanson assumée par des enfants :

« Dehors dans la cour, Ramborg et un groupe d'enfants dansaient une ronde en chantant : « L'aigle est perché au plus haut de la salle, et il recourbe sa serre dorée. » (p. 147)

Le merveilleux induit une chaîne d'images, lui rendant sa pleine portée métaphorique : cet aigle qui se manifeste alors que Christine a la révélation qu'elle est enceinte, revient lorsque Ragnfrid, sa mère, apprend à Laurent qu'elle était elle-même enceinte au moment de l'épouser. Laurent devient cet aigle : « Il avait l'impression d'avoir un creux et un vide dans la poitrine comme un supplicié dont on a ouvert les côtes pour en faire un aigle de sang. » (p. 167) ; aigle de force, aux serres dorées face à sa fille, aigle de sang, en souffrance, face à sa femme. L'Oedipe sourd de tout, et voyage, brouillant les niveaux (surtout par une chanson insignifiante, en apparence).

3.3 Les contes et légendes : appropriation (ou dépossession) de l'histoire/Histoire

Avant d'aborder les contes explicitement racontés, une pause. Une pause pour nommer un autre réseau de légendes, disséminé, où le merveilleux sourd des signes mêmes de la langue et s'élabore dans une cohérence mystérieuse. Le merveilleux se coule ici en douce, mine de rien, minant tout, et surtout l'appareil sémantique du lecteur. Le récit suit une autre logique ; désir d'aller en forêt, de se perdre : ne pas semer de cailloux pour se retrouver.

Je ne donnerai qu'un exemple de ce merveilleux qui fonctionne de façon fragmentaire, dans ce que je nommerai la légende de Christine. Christine, après avoir fait le souhait secret dans la forêt d'un nouvel enfant, fait passer le lait du pis de sa vache à travers son anneau de mariage : la rencontre inattendue des deux formes (le liquide dans le métal) procède du merveilleux, engendre son propre sens. L'image essaime ailleurs, non signalée, lors de la nuit de la grande peur, la nuit des sorcières, où Christine, pour sauver Andres, descend au Royaume des Morts : elle doit alors passer près d'une grosse pierre blanche sur laquelle on versait « de la *crème épaisse* en arrivant et en partant » (p. 421). Après cette nuit folle, offrant du lait chaud à Andres sauvé, c'est elle qui finira par le boire. Il y a ainsi tout un trajet de l'image laiteuse — solidifiée, liquéfiée — qui rend compte du mouvement du merveilleux dans sa traversée des signes, mêmes les plus quotidiens.

Ce type de merveilleux suit sa propre logique, point où il veut : il est la transgression ultime d'un texte qui se veut « historique » : S. Undset n'a pas trahi le Moyen-Age, elle a joué l'Histoire comme mutation (aussi bien des mentalités, que du politique, que de la *langue*, même, souveraine).

Ce merveilleux où s'investit le désir est éminemment plus difficile à circonscrire, lié au plaisir, qui, hors de celui-ci, devient semblable aux idées appartenant à la nuit, « comparables à ces plantes transparentes (...) étrangement séduisantes tant qu'elles *restent dans leur élément* » (p. 434), mais qui, hors de celle-ci, perdent toute subversion et sont récupérées

par la clarté diurne. (Que l'opacité demeure intacte, que je sois séduite ; que je me taise (car le plaisir appelle une tension d'écoute)).

De l'autre merveilleux exprimé dans des formes explicites, contes ou légendes, je retiendrai trois voix : celle de Ramborg (et de Simon), celle de Laurent (en écho : celle de Christine), puis enfin, celle d'Erlend.

Les légendes agissent souvent, comme les chansons ou les dictons, comme des points où la structuration du récit affleure, créant un *espace* du texte (la mise en abyme est mise en perspective), en plus de rompre la linéarité du récit (prolepses/analepses). La légende est également un lieu privilégié pour lire la *manière* de raconter une histoire, d'appréhender l'Histoire. Raconter une histoire nous renseigne encore plus sur le conteur, et sur sa façon de modaliser (de se situer dans le social), que sur l'histoire elle-même.

Ramborg (et Simon) ont un rapport particulier face à l'histoire, rapport qui s'oppose à celui de Christine et d'Erlend. Ramborg ne raconte pas : en fait, elle utilise l'histoire comme un système de références où elle peut aller chercher des *exemples* pour illustrer son propos, qui doit rester, pour un temps, artificiellement brouillé, quitte à être ensuite *expliqué* et justifié par une « vérité ». Ramborg n'invente pas d'histoires non plus : il n'est pas insignifiant qu'elle aille puiser dans la Bible :

« Simon, s'écria-t-elle tout à coup, te souviens-tu d'une histoire que Sira Erik nous a lue un jour, dans la Bible, l'histoire d'une jeune fille qui s'appelait Abisag la Sunamite ? » (p. 472),

ou encore dans le vieux fonds culturel hérité du père :

« Te souviens-tu de cette *légende* que mon père savait — la légende de Tristan le Bel, d'Isolde la Blonde et d'Isolde la Brune ? » (p. 472).

L'histoire n'est pas jouée pour le plaisir, Ramborg n'y entre pas (pas plus qu'elle ne pénètre dans l'Histoire elle-même) : elle reste sur le seuil. C'est à son interlocuteur de remplir les blancs de son silence : n'agissant pas sur l'histoire, n'y imprimant pas sa marque, elle se laisse reformuler par l'autre (manipuler, par Simon, le plus souvent).

Les exemples de Ramborg la décrivent, étant eux-mêmes dans un rapport où ils ne sont que la parabole (cf. la parabole biblique choisie) d'elle-même, et ne font jamais que tourner (*para*) autour de sa propre parole. Si, pour Erlend et Christine, l'histoire est prétexte à *amplification*, à l'invention d'une parole métaphorique, et l'Histoire comme une entité où l'on peut sauter des étapes, risquer la continuité, pour Simon et Ramborg, l'histoire est asservie à un processus de réduction, métonymique, où l'on prend une partie (la plus petite) pour le tout, et l'Histoire, de la même façon, est bloquée par l'appesantissement du détail dans sa vision. Ramborg tisse son histoire avec des fils multicolores, fait son discours de petits riens. Son « tapis à dessin » n'est guère avancé : informe, il est une représentation réussie du manque de sa parole.

Laurent, pour sa part, a une voix plus ambiguë, son rapport au conte reproduisant un désir secret d'être de la forêt, et une nécessité d'être du village. Pendant l'enfance de Christine, il « inventait cela à sa fantaisie. Te rappelles-tu qu'il inventait tant de choses quand *il jouait* avec toi ? » (p. 327) ; mais les jeux-écrans devenus impossibles, avec la rupture du couple, père-enfant, le plaisir d'inventer, de créer, le plaisir tout court, est miné de l'intérieur. Laurent raconte désormais des légendes connues, les généalogies des trolls par exemple, où le merveilleux est le calque du système social existant. Laurent a ainsi une position qui évolue par rapport à la parole : de même, face à l'Histoire, il occupe, entre Simon et Erlend, une position mitoyenne : modérateur ambigu.

Lorsque Christine raconte des histoires à ses enfants (« Vous vous rappelez, mère, Torstein Uksafot et les trolls de la forêt de Hoejland ? Racontez-la-nous ! » (p. 541), elle retourne à sa propre enfance, alors que Laurent lui-même « passait en revue toute la lignée des trolls de Hoejland » : elle accomplit ainsi l'héritage de Laurent, à plusieurs niveaux. D'abord, au niveau de la mise en scène, le cercle des enfants reproduit la même aire de jeu que le cercle des ouvriers écoutant Laurent ; ensuite, tout comme les trolls qui font revivre leurs aïeux par le nom, Christine mime le contenu du conte et fait revivre Laurent dans sa parole même ;

enfin, en transmettant à ses enfants ces histoires, c'est la même enfance qu'elle-même eut, qu'elle leur transfère, en même temps que le discours oedipien qui l'a marquée. Le rapport de Christine au dicton, à la chanson, au conte, nous dit toujours la même impossibilité de sortir de ce discours : à chaque fois qu'elle semble parler d'autre chose, elle répète en fait, mais sous des biais toujours déplacés, sa propre histoire. La tension passionnelle qui la lie à son histoire ne peut se libérer pour s'attacher à un autre objet : chez Christine, l'histoire avale l'Histoire.

Erlend, pour sa part, a un rapport assez particulier, face au conte, qu'il utilise comme médiation, à la suite d'un rêve érotique, où « une nuit *sauvage* qu'ils étaient tous ivres et *inconscients* » (p. 279), il était couché « avec une brune Lapone de chaque côté de lui », ne se rappelant « que l'âcre odeur de *bête fauve* de ces femmes... » Le lendemain, Erlend, très gentil avec les enfants, leur invente le conte de la sorcière de *Laponie*, qui mange, toutes les Nuits de Noël, une cuisse de chrétien. Il est manifeste qu'un affleurement constant du rêve de la veille va agir sur le conte, va l'alimenter. Marié, père, Erlend doit, pour faire coïncider son désir avec le pacte social, reformuler la sauvagerie érotique des « brunes Laponnes », et le conte, jointure du social, par la morale qui doit s'en dégager, et de l'individu, qui l'assume à chaque fois, est le lieu de cette transmutation. La parole d'Erlend pas plus que celle de Christine, n'est destinée aux enfants, mais à lui-même.

A un autre niveau, l'interdit du conte est entièrement dirigé vers ses fils, ses pareils, et Naakve le sent bien d'une façon diffuse, lui qui clôt le conte où l'érotisme avait été voilé par un geste qui ramène le sauvage, en une boucle circulaire :

« Mais Naakve *revint* en trébuchant, avec des rires et des cris, il courut à son père, se suspendit à sa ceinture et *mordit* les mains d'Erlend avec exaltation. » (p. 280) ;

à la sauvagerie du rêve, répond la sauvagerie du réel. Un autre discours oedipien s'engendre par celui d'Erlend. Le serpent se mord la queue.

Cette amorce du rêve et du réel s'interpénétrant, posée ici pour la première fois fonctionnera pleinement dans la troisième partie. Un autre aspect mérite d'être signalé, avant d'aborder cette nouvelle forme du merveilleux : celui de l'oralité, de la lecture à voix haute, inhérente à tous ces modes de représentation. Cette lecture de la voix nous dit à elle seule beaucoup sur l'Histoire : nous sommes, dans *Christine*, dans la période précédant la rupture épistémologique qui cesse d'allier la voix à la lecture. Cette intuition de Gérard Genette, nous voulions la poser, frappés par la récurrence de l'oralité dans toutes les formes étudiées.

4. TROISIÈME PARTIE : « LE TEMPS DE RÊVER »

4.1 Le merveilleux de la maturité : les réappropriations

Lorsqu'on retrouve Christine, quatre ans après la mort d'Erlend, elle cueille des plantes « dont on fait de si bonnes boissons rafraîchissantes contre la fièvre » (p. 569), comme sa soeur, la sorcière-médecin de Michelet. Le lieu reprend la même transgression en douce, le foyer prend « l'aspect d'un autel païen des temps antiques », provoquant des *résurgences* multiples, tant au niveau historique (le monde ancien recouvert), qu'au niveau intime, psychanalytique du souvenir et de la mémoire, nouvelle herbe verte : « Un gazon vert, clair, doux et fin poussait *maintenant* sur la couche noire du charbon. » (p. 569)

En cueillant la quintefeuille, Christine renoue avec d'autres moments de transgression, où elle allait cueillir la rosée avec Aashild, ou lorsqu'Erlend lui cueillait l'herbe de Frigghia, aux fleurs comme des seins de femme : il y a une continuité entre toutes ces Christine, — enfant, jeune femme, puis vieille —, une continuité discrète comme le rapport secret des plantes entre elles.

Hors du corps sexuel, en affrontant les souvenirs, et à travers diverses réappropriations — du corps, du sens de sa vie, de sa façon de rêver —, Christine sort aussi du corps social, et de sa (ré-) pression, et accède à une nouvelle circulation du rêve dans sa vie. En renouant avec son corps naturel, et par lui, avec les anciennes pratiques, l'héritage

d'Aashild, corps de Nature, de longtemps préalable au corps social, au village qui avait usé son pouvoir à lui faire perdre cette trace initiale, Christine peut aller vers l'autre sacré, chrétien, mystique, mais seulement parce qu'elle a d'abord renouvelé l'alliance avec la végétation, la forêt, le sacré du monde païen. Le merveilleux réconcilie son corps de forêt avec sa tête mystique. Le corps n'est plus brisé, mais réuni.

4.2 La parole d'Aashild actualisée : tout perdre pour tout gagner

Pour suivre sa trace, Christine doit, pour se reposséder, accepter l'ultime dépossession : elle doit quitter Joerundgaard. Le chemin sauvage n'est pas facile : le merveilleux produit ici deux images exceptionnelles. La première restitue le souvenir d'Erlend, en rappelant le motif central de l'eau/miroir : Christine a une vision d'Erlend : « changeant sans cesse d'attitude et de visage, il restait indistinct comme une image qui se reflète dans l'eau. » (p. 614). Quitter le pays, c'est aussi perdre l'image d'Erlend, c'est accepter de rendre Erlend à l'eau, à la mer, à la mouvance du souvenir. La deuxième image, organiquement liée à la première, reprend les éléments du rêve d'Erlend :

« Elle voyait une maison vide, silencieuse, obscure, et qui sentait la solitude. Elle voyait une grève, d'où la mer s'était retirée bien loin ; seuls y restaient de petits galets blancs, des tas de varech sombre et sans vie, et toutes sortes d'épaves rejetées par les flots. » (p. 616)

Christine se ré-écrit dans ces éléments, à sa façon, en inscrivant son désir révolu, ses souvenirs-épaves, matériaux épars de sa mémoire, rupture d'un tout (d'un bateau, celui d'Erlend balancé par les flots dans son propre rêve), fragments dont le lien perdu est toujours à reconstruire, tout comme l'image d'Erlend rompue en de multiples reflets. En perdant l'Image d'Erlend, Christine accède à ses images : elle accomplit ainsi l'union la plus exigeante, celle qui dépasse le pardon qu'elle avait refusé avec sa voix : elle épouse et transforme l'imaginaire d'Erlend. De la rupture la plus difficile, naît la possibilité de toutes les réconciliations.

4.3 La séquence des réconciliations

Dès que Christine quitte Joerundgaard, et qu'elle s'engage sur son chemin sauvage, qui est aussi celui de la forêt, elle redevient sensible à l'écoute du merveilleux de son enfance : dès sa première nuit, elle perçoit « le bruit d'une porte qui se fermait dans la montagne » (p. 618), et le déchiffre comme signe d'une nouvelle langue. De la même façon, Christine est désormais ouverte au code du rêve, et sait le lire : « En même temps, Christine savait que son rêve avait un double sens » (p. 621). Ce rêve, — Frère Edvin, dans une cour *ensoleillée* (Edvin est toujours associé à la lumière : vitrail, rai de lune, rayon de soleil...), lui tend le pain sacré : le soleil, sorte d'écran voilant et dévoilant son objet, à la fois déclenche et empêche le sens —, a une prise directe sur le réel : il confirme Christine dans son chemin sauvage, détermine largement l'histoire en faisant l'économie de développement au profit de syncopes saisissantes. La traversée de la montagne est en même temps une traversée des signes pour Christine, annonçant par l'occurrence double du merveilleux et du rêve toute la chaîne des réconciliations.

Christine, au terme de son voyage, pénètre dans une église, qu'elle perçoit comme une maison pleine, accueillante : ce passage fait écho au passage où Christine se voit comme une maison vide, et au passage de la révélation esthétique. Elle voit alors l'église comme un bateau :

« Christine comprit pourquoi on appelait l'église un *vaisseau*. Tous ces gens qui remplissaient l'immense *maison* de prières semblaient à bord d'un *navire*, et la musique était comme le bruit de la *mer* qui le porte. Par intervalles, tout se taisait, telles des vagues qui s'apaisent et une seule voix humaine lisait des passages de la Sainte Ecriture. » (p. 626)

Christine a *rassemblé* ses épaves, a lié entre eux ses fragments pour en refaire un tout : un nouveau navire/maison, une nouvelle communauté/famille. Les images d'Erlend sont intégrées dans cet ultime choix : les éléments en rupture reviennent, transformés, dans une nouvelle fluidité. Le rythme même, haletant, fractionné lorsqu'il décrivait des éléments

épars, devient balancement, doté d'une autre amplitude. L'image est réconciliée avec elle-même.

Christine se réconcilie non seulement avec l'image d'eau, toujours ambivalente, mais également avec l'espace. Avant de descendre « vers la vallée de l'ombre et de la mort », Christine voit, pour la première fois, avec une nouvelle perspective, manquant jusqu'alors à son mode de représentation :

« Elle en était enfin arrivée à regarder sa propre vie comme du *haut* des sommets les plus élevés d'une chaîne de montagne » (p. 626).

Un autre maillon de cette chaîne des réconciliations est induite par la lumière :

« Lorsque le soleil matinal alluma les grandes verrières de la colonnade du choeur et que d'étincelantes pierres précieuses rouges, brunes, vertes et bleues firent pâlir l'éclat des cierges de l'autel et le rayonnement de la châsse d'or, Christine entendit *la dernière vigile — la première messe.* » (p. 627)

La lumière du vitrail rappelle l'autre révélation esthétique, et la circularité structurale ainsi énoncée est redoublée par deux autres circularités, l'une temporelle, de la nuit au jour (des cierges au vitrail), l'autre sémantique, la *dernière vigile*, la *première messe*. La circularité s'établit tant dans son mouvement externe (structuration du récit), que dans sa modulation interne (couples de doublets).

La dernière réconciliation est celle du rêve. Christine, fatiguée, se couche sur les genoux d'une paysanne, recouverts d'une peau d'ours : cette peau est une intrusion du sauvage (mais sans menace), de la forêt dans le lieu clos de l'église, réunissant ainsi dans une même enceinte les deux pôles du merveilleux. Le rêve que Christine fait alors reformule la relation oedipienne :

« Mais il [Laurent] retira vivement sa main, la secoua en l'air, et mit ses doigts brûlés dans sa bouche ; il les suça, tout en hochant la tête avec un sourire à l'adresse d'Erlend et de Christine. » (p. 627)

Le rêve appelle un décodage sexuel, mais l'aspect qui nous retient ici, est cette réconciliation ultime de l'image oedi-

pienne, qui rend possible cette contraction étonnante, donnée comme sens du rêve, où chevauchent deux discours : « Je me lèverai et j'irai vers mon père. » (p. 627). La mythologie personnelle de Christine rejoint son choix mystique : le père divin et le père de chair sont confondus par l'énoncé ; le discours oedipien se superpose sans violence, sans scandale apparents, au discours mystique.

Toutes ces réconciliations — des éléments, de l'esthétique, de l'inconscient même — passent par les sens : par la musique, les voix, la lumière du vitrail, la texture de la peau d'ours. Alors que dans la première partie, une séquence correspondante fait jouer toutes les ruptures, ce sont ici toutes les réconciliations qui sont posées dans une sorte de sommet, où la cohérence du récit fonctionne tant au niveau de la production d'une image qu'au niveau, englobant, de la structure.

Le merveilleux, qu'il pointe sous forme de jeux de représentation (jeux métaphoriques, mise en abyme), de jeux de langage (du dicton au conte), ou de rêves et d'images contaminants, s'oppose à l'autre, traditionnel, donné comme thématique, et sourd du langage même, le subvertit de l'intérieur : qu'il soit possible dans un roman dit historique (habituellement, traduire : mimétiquement réaliste), nous dit que tous les niveaux de conscience, y compris l'inconscient, sont touchés ; que l'Histoire est un roman elle-même, qu'elle aime bien se représenter sous la forme illusoire d'une origine et d'un déroulement, et même d'une stigmatisation autour d'Événements. Mais Sigrid Undset nous dit que l'Histoire est aussi dans des formes médiatisées, qui sont souvent le travail obscur de toute une communauté : les cathédrales et leurs vitraux, les contes et légendes, les chansons, qui éblouissent Christine, et nous, sont de ce type. L'Histoire est dans l'histoire.