



Cahiers  
de recherches  
médiévales et  
humanistes

## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

19 | 2010

Les îles britanniques : espaces et identités

---

# L'œuvre arthurienne de Rio et les réécritures de genre contemporaines

Anne Besson et Irène Langlet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/12000>

DOI : 10.4000/crm.12000

ISSN : 2273-0893

### Éditeur

Classiques Garnier

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 151-175

ISSN : 2115-6360

### Référence électronique

Anne Besson et Irène Langlet, « L'œuvre arthurienne de Rio et les réécritures de genre contemporaines », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 13 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crm/12000> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.12000>

---



## L'œuvre arthurienne de Rio et les réécritures de genre contemporaines

*Abstract : How can we situate Michel Rio's Arthurian works with respect to numerous popular contemporary versions of the Arthurian legend, ranging from science fiction and the historical novel to fantasy romances ? The French author prides himself on freedom and creative singularity in his reinvention of the legend : should we take his originality at face value ? This study will first point to commonalities between Rio's and other contemporary Arthurian works (such as the dialectic between history, myth and fiction and the balance between the supernatural and verisimilitude) and the partial use, in these works, of similar narrative devices (such as cyclical structure and strategies of renewal). But we must also acknowledge a fundamental difference in the way Rio's autonomy sets him radically apart from genre writers with regard to basic principles of genre writing and the way he addresses reader expectations. Finally, we illustrate these basic points by a comparative study of a figure who appears in both Michel Rio's and Michael Coney's series, that of a 'post-apocalyptic Merlin'.*

*Résumé : Comment évaluer la place occupée par l'œuvre arthurienne de Michel Rio au sein du pléthorique corpus des réécritures populaires contemporaines de la Geste, entre science-fiction, roman historique et fantasy ? Nous verrons que ses textes, pour lesquels Rio revendique hautement sa souveraine liberté d'invention et sa superbe singularité d'auteur, ne sont cependant pas si éloignés des autres versions de la légende arthurienne, qui travaillent les mêmes problématiques (histoire/légende/fiction, merveilleux/vraisemblance) et y apportent en partie les mêmes solutions (structure cyclique, stratégies de renouvellement). Reste une posture, et notamment un type de rapport aux acquis de l'héritage et aux attentes du public, radicalement opposés, dans leur volonté autarcique, aux principes fondateurs des littératures de genre et de grande diffusion. Ces principes généraux seront ensuite illustrés à travers l'observation précise d'un parallèle, entre les cycles de Michel Rio et Michael Coney, que rapproche l'exploitation du motif d'un 'Merlin post-apocalyptique'.*

Comment évaluer la place occupée par l'œuvre arthurienne de Michel Rio au sein du pléthorique corpus des réécritures populaires contemporaines de la Geste, entre roman historique, science-fiction et *fantasy* ? Les textes de Rio, pour lesquels il revendique hautement sa souveraine liberté d'invention et sa superbe singularité d'auteur, ne sont pas si éloignés des autres versions de la légende arthurienne, qui travaillent les mêmes problématiques (histoire/ légende/ fiction, merveilleux/ vraisemblance) et y apportent en partie les mêmes solutions (structure cyclique, stratégies de renouvellement). Reste une posture, et notamment un type de rapport aux acquis de l'héritage et aux attentes du public, radicalement opposés, dans leur volonté autarcique, aux principes fondateurs des littératures de genre et de grande diffusion. On peut le mesurer d'une manière particulièrement nette dans l'exploitation du motif qui se donne pour le plus original dans la suite de Rio : un Merlin post-apocalyptique. Grand écart thématique ici, pas de côté seulement chez

un auteur comme Michael Coney, qui invite le mythe arthurien dans une fiction d'histoire du futur post-humain. Un bref exercice de *close reading* sur le cycle « de genre » dégage nettement les constantes du schéma, et la part contrastée qu'y prend chaque auteur.

La conduite de ces parallèles permettra surtout de réaffirmer deux choses : les principes collectifs de la réécriture en littérature de genre, et l'exceptionnelle fécondité de la matrice arthurienne, qui s'épanouit aussi bien en régime de grande diffusion qu'en posture de distinction.

### *1. Si loin, si proche*

Pour qui est familier des nombreuses réécritures arthuriennes des littératures de genre et de grande diffusion contemporaines, *arthuriana* oscillant entre les deux grands pôles du roman historique populaire et de la *fantasy* néo-médiévale, qui se sont développés pour l'essentiel depuis la fin des années 60 et bien davantage depuis 25 ans<sup>1</sup>, le constat que je vais ici préciser n'apparaîtra guère comme une surprise : il s'agira de montrer en quoi l'œuvre de Rio occupe une position tout à fait spécifique dans ce corpus auquel on pourrait vouloir l'inclure, qu'il illustre de fait, mais dont il refuse les codes nombreux, et pour ainsi dire la généricité forte – une position qui vaut aussi comme posture, celle qui consiste à tourner le dos au fonctionnement des littératures de genre, à leur travail de variations s'appuyant avant tout les unes sur les autres dans un champ des possibles surexploité, pour choisir d'ignorer superbement tout ce qui sépare la source de la réécriture, afin de produire une œuvre autonome et même autarcique, privilégiant les renvois internes, la reprise d'elle-même.

#### *Contextes de réception distincts*

L'ensemble des réécritures romanesques contemporaines de la geste arthurienne relève dans son immense majorité du champ des littératures « de genre et de grande diffusion » – ce que naguère on qualifiait de « paralittérature » : pour le dire rapidement, une production visant l'adéquation la plus fine à des attentes préalables de réception *via* le respect d'un système raffiné de ciblage du lectorat, c'est-à-dire d'une batterie de contraintes, au premier rang desquelles les codes des

---

<sup>1</sup> Bibliographie indicative sur la question, franco et anglophone : A. Besson (dir.), *Le Roi Arthur au miroir du temps, la légende dans l'histoire et ses réécritures contemporaines*, Dinan, Terre de Brume, 2007 ; J. R. Goodman, *The Legend of Arthur in American & British Literature*, Boston, GK Hall, 1988, « Twayne's English authors series » ; S. Gorgievski, « Vingt ans de production arthurienne, 1970-1990 », *Bulletin des Anglicistes Médiévistes*, printemps 1998, p. 55-74 ; *Le Mythe d'Arthur, de l'imaginaire médiéval à la culture de masse – paralittérature, bande dessinée, cinéma, beaux-arts*, Liège, CEFAL, 2003, « paralittérature – travaux et thèses – littérature comparée » ; M. Rolland, *Le Roi Arthur, un mythe héroïque au 20<sup>ème</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, « Interférences » ; R. H. Thompson, *The Return from Avalon : A Study of Modern Arthurian Fiction*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1985, « Contributions to the study of Science Fiction and Fantasy » ; « Arthurian Legend in Science Fiction and Fantasy », *King Arthur Through the Ages*, dir. V. M. Lagorio et M. L. Day, New York et Londres, Garland Publishing, 1990, vol. 2, p. 223-239.

genres et sous-genres dans lesquels chaque œuvre doit s'inscrire de manière identifiable. Les *arthuriana* contemporains représentent déjà un cas assez particulier au sein de ce fonctionnement. D'une part en effet, ils en participent en étant même *plus* qu'un sous-genre, puisqu'une de leurs principales contraintes identificatoires consiste dans la reprise onomastique, le retour des noms propres : en cela ils sont proches du fonctionnement des ensembles narratifs ou transfictionnels, dont les récits partagent un « univers » de fiction, à ceci près que les noms en question ici sont annexés à un patrimoine commun, sans le faisceau de contraintes diégétiques et légales qui accompagnent le réemploi dès qu'existe un auteur ou une source d'autorité précise. D'autre part, ces œuvres à la très forte homogénéité constituent cependant moins qu'un genre dans la mesure où elles n'en recourent pas les contours préalables mais se répartissent entre plusieurs catégories antérieures bien distinctes, roman historique et *fantasy* merveilleuse, dont elles ont contribué à rendre les frontières poreuses.

La production arthurienne de Michel Rio occupe donc déjà une place à part vis-à-vis de cet ensemble, pour des raisons fondamentales de positionnement éditorial : les volumes de sa trilogie et leur court addendum *La Terre Gaste*<sup>2</sup> ont été publiés au Seuil, *Merlin le faiseur de rois* chez Fayard. Ils appartiennent dès lors à la littérature générale, à la littérature « blanche » – cela fait toute la différence vis-à-vis d'un récit de genre qui, assumant sa nature de produit culturel, directement tributaire de la dimension commerciale du marché du livre, se définit aussi et peut-être avant tout par ses conditions de diffusion et de réception, par la collection où il doit paraître notamment. On pourrait cependant arguer, si l'on met résolument de côté les critères subjectifs de « qualité », que l'œuvre de Rio n'est guère à sa place en littérature générale, que c'est ce positionnement qui en fait un tel « objet littéraire non identifié », radicalement singulier, tandis que l'amateur de science-fiction et de *fantasy* est bien davantage en terrain familier lorsqu'il aborde la trilogie et ses annexes documentaires, et à plus forte raison *La Terre Gaste* post-apocalyptique, sa machine survivante et ses dystopies successives. Cette proximité au-delà des frontières éditoriales discriminantes, ce cousinage même un peu éloigné de Rio avec leurs intérêts n'a pas échappé aux amateurs, aux *fans* qui sont responsables, dans les littératures de l'imaginaire, d'une forte production critique. On peut en donner pour exemple le dossier « Légendes arthuriennes » proposé par une revue, *Faëries*, consacrée au genre de la *fantasy*<sup>3</sup> ; à côté d'articles de vulgarisation sur les origines médiévales et les caractéristiques des principaux personnages de la Geste, il s'agit pour l'essentiel d'un catalogue commenté des productions disponibles : sous le titre « Les grands cycles arthuriens », l'amateur trouvera les grands noms des littératures de genre, depuis la pionnière Mary Stewart avec son cycle de *Merlin* dès 1970, suivie de Gillian Bradshaw, Marion Zimmer Bradley ou Stephen Lawhead dans les années 80 pour les premiers volumes de cycles dont la publication s'étale sur dix ou vingt ans, ou encore Nancy McKenzie, Bernard Cornwell<sup>4</sup> et du côté français Jean

---

<sup>2</sup> M. Rio, *La Terre Gaste*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>3</sup> Dossier « Légendes arthuriennes », dir. L. Chenu, *Faëries* n°20, « Spécial légende arthurienne », hiver 2006, p. 45-75.

<sup>4</sup> –M.Z. Bradley, *The Mists of Avalon* (1982), trad. Brigitte Chabrol en deux tomes, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet : *Les Dames du Lac*, 1986, Livre de Poche 2002, *Les Brumes*

Markale, Gilles Servat ou Jean-Louis Fetjaine<sup>5</sup>. Trois pages sont ensuite titrées « Quand la littérature blanche s’empare d’Arthur », et Rio y fait figure d’exception ; à part lui sont en effet cités quelques « ancêtres », en ordre dispersé (Apollinaire, Mark Twain, Cocteau et Gracq), le cycle théâtral, particulier de ce point de vue, de Delay-Roubaud, et deux romans isolés, ceux de Philippe Le Guillou et de Michel Zink<sup>6</sup>, prenant diversement leur distance par rapport aux tendances majoritaires des littératures de l’imaginaire. Rio apparaît ainsi bien comme le seul auteur de littérature générale à proposer, à l’instar de ses collègues plus « commerciaux », un cycle romanesque s’inscrivant en outre jusque dans ses titres volumiques, reprenant les patronymes les plus illustres, au cœur du travail sur la Matière héritée.

Si l’on entre maintenant dans les textes pour y regarder de plus près la façon dont se traduit ce positionnement générique et éditorial instable de Rio, *a priori* unique sur le corpus arthurien, en France du moins, à mi-chemin du récit de genre et de l’œuvre d’auteur, on va en retrouver l’équivalent sous forme d’une posture revendiquée de singularité dans le traitement de la reprise. Rio « s’abstrait », dans

*d’Avalon*, 1987, Livre de Poche, 2003 ; *The Lady of Avalon* (1997), *Le Secret d’Avalon*, trad. Jean Esch, Paris, Editions de Fallois, 1997, Livre de Poche, 2003 ; en collaboration avec Diana L. Paxson, *The Priestess of Avalon* (2000), *La Prêtresse d’Avalon*, trad. Monique Lebailly et Edith Ochs, Paris, Editions du Rocher, 2001, J’ai Lu SF, 2003 ; *The Ancestors of Avalon* (2004), *Les Ancêtres d’Avalon*, trad. Pacale Renaud-Grobras, Paris, Editions du Rocher, 2005.

–G. Bradshaw, *Hawk of May*, New York, Simon and Schuster, 1980, *Faucon de Mai*, trad. Arnaud Boulouin, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, 2004 ; *Kingdom of Summer*, New York, Simon and Schuster, 1981.

–B. Cornwell, « *The Warlord Chronicles* », *The Winter King* (1996), *Le Roi de l’hiver*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions de Fallois, 1998 ; *Enemy of God* (1997), *L’Ennemi de Dieu*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions de Fallois, 2000 ; *Excalibur* (1998), trad. Monique et Hugues Lebailly, Paris, Editions de Fallois, 2001.

–S. Lawhead, « *Pendragon* », *Taliesin* (1987), trad. Luc Carissimo, Paris, Buchet-Castel, 1997 ; *Merlin* (1987), trad. Luc Carissimo, Paris, Buchet-Castel, 1997 ; *Arthur* (1987), trad. Luc Carissimo, Paris, Buchet-Castel, 1997 ; *Pendragon* (1987), trad. Luc Carissimo, Paris, Buchet-Castel, 1998 ; *Grail* (1997), *Le Graal*, trad. Luc Carissimo, Paris, Buchet-Castel, 1999 ; *Avalon, the Return of King Arthur* (1999), *Avalon, le retour du roi Arthur*, trad. Emmanuèle de Lesseps, Paris, Buchet-Castel, 2001.

–N. MacKenzie, *The Child Queen* (1994), *Guenièvre, l’enfant-reine*, trad. B. J. Willis, Paris, Le Pré-aux-Clercs, 2002 ; *The high Queen* (1995), *Guenièvre, la reine de Bretagne*, trad. François Truchaud, Paris, Le Pré-aux-Clercs, 2003.

–M. Stewart, *The Crystal Cave* (1970), *La Grotte de cristal*, *The hollow hills* (1973), *Les Collines aux mille grottes*, trad. Brigitte Amiot, Paris, Calmann-Lévy, 2006 ; *The last enchantment* (1977), trad. Brigitte Amiot, Paris, Calmann-Lévy, 2007 ; *The wicked day*, Londres, Hodder and Stoughton, 1983.

<sup>5</sup> –J.L. Fetjaine, Paris, Belfond, *Le Crépuscule des Elfes*, 1998 ; *La Nuit des Elfes*, 1999 ; *L’Heure des elfes*, 2000 ; *Le Pas de Merlin*, 2002 ; *Brocéliande*, 2004.

–J. Markale, « *Cycle du Graal* », 8 vol., Paris, Pygmalion, 1992-2000.

–G. Servat, « *Les Chroniques d’Arcturus* », 6 vol., Nantes, L’Atalante, 1995-2007 (relevant de la *science fantasy* – se déroulant dans l’espace, nous concernant donc moins directement).

<sup>6</sup> P. Le Guillou, *Livres des Guerriers d’Or*, Paris, Gallimard, 1995, « NRF » ; M. Zink, *Déodat ou la transparence, un roman du Graal*, Paris, Seuil, 2001, « Cadre Rouge ».

tous les sens du terme, de la prise en compte de ce qui le précède ou l'entoure, et même alors qu'il en est souvent tout proche.

*La légende rectifiée : pratiques et problématiques communes*

Dans un premier temps, la proximité des cycles issus des différents corpus est en effet ce qui peut d'abord frapper. Rio, comme les autres et bien évidemment, reprend des noms : les toponymes arthuriens familiers sont bien présents, ainsi que tout le personnel attendu sans exception. La promotion de Morgane, au rôle très secondaire dans les textes originaux, parmi les trois héros éponymes, peut elle-même s'analyser comme un acquis des réécritures contemporaines, souvent placées aux États-Unis dans l'orbite des mouvances féministes néo-païennes, et pour lesquelles Morgane est depuis plusieurs décennies un personnage positif de premier plan dans la légende réinventée<sup>7</sup>. Les grands épisodes en figurent également tous chez Rio, de la conception d'Arthur (bien vite expédiée au premier tiers du premier volume<sup>8</sup>), aux détails de la chute du royaume après la révélation de l'adultère de Guenièvre<sup>9</sup>. À la chronologie près, cette dernière étape apparaît directement démarquée de la version qui fait référence pour les auteurs anglo-américains, la *Morte D'Arthur* de Thomas Malory, synthèse tardive, à la langue accessible, qui présente le grand intérêt de fournir une base commune sur laquelle peuvent s'appuyer les différentes versions contemporaines. Au-delà de ces premiers points communs, presque obligés dans des entreprises retravaillant un même récit (je soulignerai plus loin quelques spécificités de leur traitement par Rio), les similitudes vont plus loin, touchant aux modalités de gestion structurelle et narrative de l'hypotexte partagé.

Ainsi, et même s'il ne semble pas que tels aient été au départ les contours du projet (dix ans s'écoulaient entre les rédactions de *Merlin* et de *Morgane*), l'œuvre arthurienne de Rio telle qu'elle se présente aujourd'hui constitue bien un cycle romanesque, un ensemble de récits reliés partageant une chronologie. Or cette formule, certes héritée des avatars médiévaux de la Matière, s'avère cependant quasiment réservée, depuis les années 50 au moins, aux genres « populaires » dont elle constitue un trait distinctif<sup>10</sup>, tout particulièrement en *fantasy* où le roman isolé est minoritaire et la trilogie omniprésente, sous la pression toujours des codes

---

<sup>7</sup> Le cycle de Marion Zimmer Bradley, au succès et à l'influence durables, apparaît comme l'origine de cette entreprise de réhabilitation touchant plus largement les personnages féminins d'une part, les « méchants » de l'autre. Voir aussi, sur Morgane, le cycle de Fay Sampson, « *Daughter of Tintagel* » (5 vols.), Londres, Headline (1989-1992), ou le dyptique de Nancy Springer, *I am Mordred*, New York, Philomel, 1998 et *I am Morgan le Fay*, New York, Philomel, 2001.

<sup>8</sup> « Uther posséda Ygerne, et Arthur fut conçu. Le siège de Tintagel fut long et difficile. Au cours du dernier assaut, Uther tua le roi, et la garnison se rendit.

Le pays des Dumnonii fut rattaché à Logres. Uther adopta les deux filles du roi et d'Ygerne : Morcades, qui avait alors trois ans et qu'il promit en mariage à Loth d'Orcanie pour consolider leur alliance, et Morgane, âgée de deux ans. Il épousa Ygerne enceinte de cinq mois », M. Rio, *Merlin*, Paris, Seuil, 1989, p. 56.

<sup>9</sup> M. Rio, *Arthur*, Paris, Seuil, 2001, p. 106 sq.

<sup>10</sup> Voir A. Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions « Littérature », 2004.

génériques inspirés des grands modèles de Tolkien et de la *pulp fiction* américaine. Même le fondement structurel de la trilogie de Rio, qui justifie répétitions et variantes par la modification du point de vue, chaque volume étant focalisé sur un personnage différent, retrouve l'option retenue par Stephen Lawhead ou surtout Fay Sampson, qui «reconstitue» le parcours méconnu de Morgan à travers cinq «*tellings*» émanant de témoins de ses différentes étapes<sup>11</sup>.

Le choix d'annexer à la narration des appendices documentaires renforce l'impression que Rio s'inscrit dans ces codes, quoique ce puisse être inconsciemment : cartes et chronologies figurent en effet parmi les outils les plus caractéristiques des cycles de *fantasy* depuis l'exemple de la Terre du Milieu de Tolkien, dès lors qu'il s'agit d'accréditer l'existence d'un monde fictionnel au-delà des récits qui s'y déploient, de lui conférer une vraisemblance paradoxale en le dotant des représentations documentaires usuelles de la géographie et de l'histoire. Chez Rio, il se trouve que le tableau chronologique à double entrée, de 406 à 545, et la double carte des territoires et des toponymes de l'Angleterre du V<sup>e</sup> siècle, figurant dans les trois volumes de la trilogie<sup>12</sup>, se mettent clairement au service d'une posture historicisante, et donc *a priori* bien loin de la fictionalisation triomphante de la *fantasy*. Mais en réalité, le corpus arthurien des littératures de genre contemporaines présente cette particularité de se répartir de manière à peu près égale, et à vrai dire de la manière la plus indécidable qui soit, entre histoire et merveilleux. De ce point de vue, les choix opérés par Rio ne présentent aucune originalité notable ; ainsi, la carte « La Grande-Bretagne d'Arthur Pendragon », qui ouvre le cycle de Gillian Bradshaw, s'avère fort intéressante à superposer à celle de Rio, avec laquelle elle présente nombre de points communs, et ce alors même que la romancière conclut son « Avant-propos » en précisant que « puisque [son] roman n'est qu'en partie historique, la géographie n'a pas vraiment d'importance »<sup>13</sup>.

À la décharge de notre auteur, il faut relever que toutes les options possibles et imaginables semblent avoir été illustrées à un moment ou un autre dans ce corpus pléthorique. Celle qui consiste à replacer le destin d'Arthur, tel qu'il a été « romancé » à partir du XII<sup>e</sup> siècle, dans le contexte originel du *dux bellorum* des chroniques, les « *Dark Ages* » popularisés au début des années 70 par les travaux parahistoriques de Leslie Alcock ou John Morris<sup>14</sup>, entre autres, est de fait très illustrée. Elle constitue d'ailleurs une des grandes catégories des typologies anglophones couvrant les *arthuriana* des origines à nos jours, qui distinguent les corpus « *historical* » (se déroulant aux V-VI<sup>e</sup> siècles) et « *traditional* » (fidèle au contexte des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Aussi bien Mary Stewart que Marion Zimmer Bradley, Stephen Lawhead que Bernard Cornwell, ou encore Gillian Bradshaw, font ce choix d'une période plus « obscure » (et donc plus ouverte aux arrangements avec l'histoire), où vont pouvoir coexister influence romaine et celtitude fantasmée, lutte contre les pictes et invasions saxonnes... Cela ne les empêche de retenir de ce

<sup>11</sup> *Wise Woman's Telling*, 1989, *White Nun's Telling*, 1989, *Blacksmith's Telling*, 1990, *Taliesin's Telling*, 1991, *Herself*, Headline Books, 1992.

<sup>12</sup> Chaque fois en fin de volume : *Merlin*, *op. cit.*, p. 153-159, *Morgane*, Paris, Seuil, 1999, p. 97-203, *Arthur*, *op. cit.*, p. 161-165.

<sup>13</sup> G. Bradshaw, *Faucon de Mai*, *op. cit.*, carte p. 3, citation p. 6.

<sup>14</sup> L. Alcock, *Arthur's Britain*, Londres, Pelican, 1971 ; J. Morris, *The Age of Arthur : A History of the British Isles from 350 to 650*, Londres, McMillan, 1973.

contexte commun des éléments très variés, ni de naviguer de façon très erratique entre la revendication d'historicité, avec la rationalisation censée l'accompagner, et les sirènes irrésistibles du merveilleux, jamais totalement évitées.

Il semble alors que, chaque fois, on puisse y reconnaître les fameuses déclarations de Rio sur son désir

d'illustrer la dialectique légende/histoire, de montrer comment une histoire sans magie aucune sert de terreau à la légende opérant une interprétation merveilleuse des faits, comment la légende [...] nourrit à son tour l'histoire [...], comment l'histoire finit par tuer la légende et comment celle-ci renaît dans la fiction<sup>15</sup>.

Il décrit son « projet d'écrivain comblant par l'imaginaire les silences de l'histoire » comme tirant parti de « ses origines multiples, ses auteurs nombreux [...], l'anarchie de sa temporalité, l'immense décalage entre la date (cinquième et sixième siècle) et le contexte culturel (douzième et treizième siècles) »<sup>16</sup> pour « trahir » l'héritage arthurien en le replaçant « à sa véritable époque, [...] très mal connue » quoiqu'« un peu précisée par des travaux d'historiens et d'archéologues comme Leslie Alcock ou Charles Thomas ». Il revendique explicitement ce « flou historique »<sup>17</sup> qui « offrait l'avantage d'une grande liberté d'invention tout en soumettant le cycle, sorti de cette espèce d'atemporalité médiévale, aux rigueurs de l'histoire, aux limites de la géographie, à la logique d'un déroulement linéaire »<sup>18</sup> : or, ces projets, ces polarités, cette identification des possibles et de la façon d'en tirer parti, sont omniprésents chez tous les auteurs du genre, dans leurs prises de position théoriques quand celles-ci sont exprimées par voie paratextuelle, aussi bien que dans leur pratique.

Pour ne prendre que quelques exemples parmi bien d'autres, on peut ainsi retrouver, dans les « Remerciements » qui ouvrent *Les Dames du lac*, la même délimitation d'une posture qui consiste à retravailler les hypotextes dans le sens d'une fidélité à l'Histoire originelle, tout en tirant une liberté créatrice de leur multiplicité ou de leurs divergences. Marion Zimmer Bradley affiche elle aussi sources historiques et précision géographique avant de contrebalancer cette « fidélité » d'une affirmation symétrique de « liberté » : « les érudits divergent tant [...] que je n'ai éprouvé aucune honte à [...] choisir, dans un domaine aussi riche, les sources qui convenaient le mieux aux exigences de la fiction »<sup>19</sup>. Pour aller plus loin encore dans le sens du paradoxe fondateur de la *fantasy* arthurienne, entre invention débridée et retour à l'Histoire, on peut se tourner vers le roman de Gillian Bradshaw consacré à Gwalchmai/Gauvain. On y voit le héros renier la magie noire de sa mère Morgause pour choisir de mettre au service d'Arthur l'épée magique que lui a remise Lug à la Longue Main dans les Terres Bénies des Sidhes : autrement dit, on s'éloigne assez radicalement du documentaire historique... La romancière n'en

---

<sup>15</sup> Texte publié dans *Le Magazine littéraire*, décembre 1999, reproduit dans *Arthur, op. cit.*, p. 167-169, citation p. 169.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 168-169.

<sup>19</sup> M.Z. Bradley, *Les Dames du Lac, op. cit.*, p. 8.



prend pas moins la peine de préciser, après sa carte d'Angleterre et une copieuse énumération de références (« je me suis inspirée de plusieurs sources celtiques puis de tous les récits écrits à ce jour à propos d'Arthur » !):

Le contexte historique de ce roman n'est que partiellement exact ; je me suis permise quelques anachronismes et j'ai procédé à de sérieuses entorses par rapport au *peu de connaissances dont on dispose* sur l'île de Bretagne entre le départ des troupes romaines et la conquête saxonne<sup>20</sup>.

La rationalisation historicisante constitue plus généralement, prolongeant le paradoxe, un des traits les plus saillants de ces corpus pourtant connexes à la *fantasy*<sup>21</sup>. Toutes les réécritures que j'ai pu citer s'intéressent au même processus de constitution de la légende par déformation merveilleuse des faits historiques ; chacune prétend bien sûr reconstituer la « réalité » ainsi perdue, en ayant souvent recours pour cela, comme Rio dans son premier opus<sup>22</sup>, à la valeur testimoniale du récit à la première personne d'un acteur de premier plan ou d'un comparse de la geste. Les explications psychologiques ou factuelles les plus diverses sont proposées pour rendre compte des célèbres merveilles arthuriennes, dans une démarche qui se donne comme recherche de vraisemblance, mais qui peut davantage apparaître comme établissant un rapport ludique avec les attentes du lecteur et les limites de sa crédulité : on a lu si souvent déjà cette histoire, jusqu'où, combien de fois, acceptera-t-on de tout remettre en question pour accueillir une nouvelle hypothèse séduisante ?

La « *Saga du roi Arthur* » de Bernard Cornwell (« *Warlord Chronicles* »), analysée de ce point de vue par Claire Jardillier<sup>23</sup>, constitue un des cycles les plus proches de celui de Rio car un des plus réticents au merveilleux, dans une perspective ici de désacralisation teintée de parodie. La narration-cadre y oppose un narrateur en première personne, le guerrier Derfel, témoin oculaire qui partage au sujet des campagnes d'Arthur des souvenirs qui ne peuvent toujours que tendre au rabaissement<sup>24</sup>, et son public, en la personne de la châtelaine Igraine, commanditaire déçue comme peut l'être le lecteur dans ses attentes de légendes et de merveilles. Deux grandes versions du récit en cours d'élaboration s'esquissent donc à travers cette situation de narration et permettent « une réflexion sur l'élaboration du mythe

<sup>20</sup> G. Bradshaw, *Faucon de Mai*, *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

<sup>21</sup> Anne Berthelot a encore souligné récemment ce constat, lors d'une conférence donnée avec Alain Lescart dans le cadre des journées « La Fantasy en France aujourd'hui » organisées par A. Besson, V. Ferré et A. Larue à l'Université Paris Nord-Paris XIII, les 10 et 11 juin 2009. Texte à paraître sur le site [www.modernitesmedievales.org](http://www.modernitesmedievales.org)

<sup>22</sup> Relevons que sa principale intervention sur les textes antérieurs à l'occasion de leur réunion dans *Merlin, le faiseur de rois* (Paris, Fayard, 2006) consiste justement à faire désormais parler Merlin à la troisième personne, harmonisant le régime narratorial des trois volumes.

<sup>23</sup> C. Jardillier, « Les enfants de Merlin : le merveilleux médiéval revisité », *Le Roi Arthur au miroir du temps*, *op. cit.*, p. 135-155.

<sup>24</sup> C. Jardillier cite par exemple « l'inauguration de l'ordre de la Table Ronde » qui « tourne à la beuverie et au pugilat de taverne », ou le personnage Merlin, égoïste et mégalomane, devenu un « expert dans l'art de manipuler les foules crédules » (*ibid.*, p. 145).

et la filiation de l'auteur moderne dans le vaste courant de la légende arthurienne à travers les âges » – sur ce que lègue l'histoire et ce qu'en fait la fiction.

Le merveilleux n'est cependant pas totalement évacué de la version de Cornwell, même avant que les écrits de Derfel n'entament leur transmission-déformation ; il persiste, quoique toujours sur le mode de l'hypothèse soumise au doute : ainsi le dernier volume préserve-t-il, comme l'indique son titre, *The last Enchantment*, le fameux bateau qui emporte Arthur vers l'ouest, au soir de Camlann, se plaçant de lui-même face au vent, mais en prenant soin que le témoin remette explicitement en question le témoignage de ses sens (« Peut-être ne savais-je pas ce que je voyais, car mes yeux étaient emplis de larmes »<sup>25</sup>). Et, quoique dans des proportions inverses entre rationnel et surnaturel, on retrouve cette même démarche visant à crédibiliser sa propre variante en rendant compte de la façon dont la version authentique des faits, revendiquant sa vraisemblance supérieure, s'est vue déformée, dans les ensembles se rattachant davantage à la *fantasy*. Dans la trilogie de Mary Stewart par exemple, « le narrateur Emrys-Merlinus se présente comme chroniqueur et se propose de rétablir un témoignage dit véridique et rationnel des faits », prenant « le contre-pied du mythe et décortiqu[ant] le processus de falsification des événements par la mémoire collective, pour expliquer la formation des invariants arthuriens »<sup>26</sup>. Mais que faire alors de son don de prophétie, trait pour ainsi dire inévitable de l'héritage associé au personnage ? Cette part magique, séduisante et gênante à la fois, va encore se trouver affecté d'une ambivalence irréductible : en partie surnaturel (demeurent en effet quelques visions du futur, comme la fameuse prophétie des deux dragons), le pouvoir de l'enchanteur se voit cependant rationalisé dans ses aspects les plus « quotidiens », puisque Merlin tire ses connaissances supérieures de la découverte toute factuelle d'un tunnel secret sous Camelot, qui lui permet d'espionner les conversations privées.

J'ai montré ailleurs comment Marion Zimmer Bradley exploitait de la même façon le jeu induit par la superposition des variantes contradictoires pour réduire les versions rivales au rang de on-dit, produits de la déformation légendaire, dont l'in vraisemblance sert à souligner par contraste la vérité originale obscurcie qu'exhume son propre texte<sup>27</sup>. Stephen Lawhead enfin exemplifie ce paradoxe de la « crédibilisation par contraste », dans une version qui pourtant commence en Atlantide et trouve son apothéose dans le miracle chrétien, où par exemple Roi Pêcheur et Dame du Lac sont en fait des Atlantes pris à tort pour des êtres féériques alors qu'ils ne sont que les survivants d'une race disparue à la longévité et aux pouvoirs « logiquement » non-humains. Le même principe de justification, d'explication nécessaire du merveilleux, s'applique à la folie de Merlin, épisode marginal dans les sources médiévales : le malheureux Merlin (cette fois fils de Taliesin et de la Dame du Lac, narrateur du troisième volume) se retrouve donc victime d'un traumatisme psychologique suite au meurtre par des pillards de sa

---

<sup>25</sup> *Excalibur*, *op. cit.*, p. 476.

<sup>26</sup> S. Gorgievski, *Le Mythe d'Arthur, de l'imaginaire médiéval à la culture de masse*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>27</sup> « Le mythe culturel en fiction : deux relectures de la préhistoire arthurienne par les cycles de *fantasy* contemporains », *Images du Moyen Âge*, dir. I. Durand-Le Guern, PU de Rennes, « Interférences », 2006, p. 175-184.

femme enceinte. Quant à la conception d'Arthur, elle subit les mêmes remaniements généalogiques qui apparaissent comme une grande donnée de ces ouvrages condamnés au renouvellement : Ygerna est donc dans cette version la fille de Gorlas, veuve d'Aurelius et complice d'Uther, ce qui fait de l'épisode ainsi retravaillé une occasion de mettre en cause la crédulité du public face aux explications merveilleuses :

les gens racontent tant de choses sur cette affaire. J'ai même entendu dire qu'Ygerna était l'épouse de Gorlas – imaginez donc ! – et que, par de sombres enchantements, j'avais donné à Uther l'apparence de Gorlas et l'avait mené jusqu'au lit d'Ygerna. Ou bien j'avais donné à Ygerna une potion pour lui faire croire qu'Uther était Aurelius, son époux ressorti du tombeau. Ou, encore plus étrange, qu'Aurelius en personne était effectivement revenu de l'Autre Monde pour coucher avec elle. Les gens croiraient n'importe quoi !<sup>28</sup>

#### *Que reste-t-il d'une singularité affichée ?*

L'originalité indéniable de la démarche de Rio, que je vais présenter très rapidement maintenant, s'appréhende plus justement par comparaison avec ce contexte générique des réécritures « de genre », qui n'est ordinairement pas considéré comme le sien et qui pourtant l'éclaire. Je retiendrai deux traits principaux qui me semblent expliquer la singularité de Rio et rendre compte de ses traductions narratives : d'abord, l'évidence que ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les étapes obligées de destins bien connus, parcourues à grand train dans des sommaires brutaux, mais bien ce qu'il place « entre » eux et qui occupe l'essentiel du volume textuel – la réflexion sur le sens et les limites des idéaux politiques, scientifiques, affectifs, transcendés par l'éternisation esthétique. Les cycles de genre ne sont bien entendu pas réflexivement neutres ; ils constituent au contraire de puissants vecteurs idéologiques (féminisme *new age* de Bradley, récupération chrétienne de Lawhead), et ne manquent jamais d'exalter le même constat émerveillé quant à la puissance des récits éternels. La différence, très nette, tient seulement à ce qu'ils laissent à l'histoire (au *storytelling*) le soin exclusif de traduire leur message, quand Rio choisit l'insertion d'encarts philosophiques ou encyclopédiques.

Ensuite, et cela intéresse plus directement ma problématique, le romancier français ne se plie pas au jeu virtuose de l'inscription dans un code : il s'abstrait de l'hyperconscience combinatoire du récit de genre, même s'il en retrouve parfois les stratégies, presque par hasard. Ainsi, il ignore (que ce soit méconnaissance ou refus de prise en compte) nombre de « trucs » parmi les plus pratiqués, en autant de stratégies d'adaptation à cet espace générique hyper-encombré qu'est la réécriture arthurienne : ainsi Rio n'offre-t-il pas les variations onomastiques qui sont désormais habituelles (les variantes pseudo-galloises ou romanisées sont innombrables) et fait-il même le choix du personnel le plus fameux (les trois grands noms) plutôt que des « oubliés de l'histoire ». Il illustre aussi une autre idée du « cycle » romanesque, qui fait fi des contraintes de parution régulière mais encore du suivi chronologique, lui préférant le retour sur une histoire déjà dite d'emblée dans

<sup>28</sup> S. Lawhead, *Merlin*, *op. cit.*, p. 411.

son intégralité. Au passage, plutôt que de construire sa version par décalage ou contre-pied par rapport au corpus du même genre, il choisit de façon significative de se reprendre lui-même, avec ses fameux passages d'autocitations – caractéristiques s'il en est de cette posture d'autarcie et de superbe qu'il adopte.

Il est enfin remarquable, dans le même ordre d'idée, qu'on ne lit pas chez Rio de soumission à des attentes présumées du lectorat, en terme de partages moraux notamment. Certes, si l'on prend pour exemple son traitement du motif du triangle amoureux, on identifie toujours de grandes stratégies de renouvellement communes au reste du corpus – c'est le cas du travail sur les générations (ici Arthur et Guenièvre nettement plus âgés que Lancelot), qui s'accompagne du noircissement d'un personnage ayant laissé à la postérité une image plus lumineuse (ici Guenièvre, qui retrouve la corruption, la charge de scandale, que lui attribuaient les réécritures victoriennes, tandis qu'elle apparaissait toute de pureté dans les réécritures contemporaines, admirable héroïne chez McKenzie, naïve chrétienne délaissée chez Bradley). La sexualisation des relations, trait accentué par Rio pour la peinture de sa Guenièvre et des « délectables perversions de sa maturité sensuelle »<sup>29</sup>, constitue encore une caractéristique commune des cycles récents qui identifient dans les acquis de la liberté de mœurs un potentiel de renouvellement à investir, y compris à travers la peinture d'une sexualité « déviante » : le plaisir de l'inceste ou l'homosexualité féminine, illustrés dans l'œuvre de Rio par les relations respectives de Morgane et Arthur puis de Morgane, Bonducca et Viviane, l'étaient notablement chez Marion Zimmer Bradley, dont la scène de triolisme entre Arthur, Guenièvre et Lancelot la nuit de Beltane est restée fameuse<sup>30</sup> ! Mais là où les personnages dans ces corpus sont construits en réponse ou en écho à leur traitements antérieurs, et de façon toujours à ce que le lecteur adhère à la nouvelle interprétation qui en est donnée, autant ces mêmes figures chez Rio semblent faites pour ne renvoyer à rien de familier ; farouchement opposée au côtoiement, à la récompense des fidèles, qui fondent la réception des récits de genre, une telle démarche accentuée en outre, à l'instar des entreprises de réhabilitation dont elles font d'ordinaire l'objet, leur caractère « dérangeant », tout à fait étranger aux constructions de l'héroïsme « grand public ».

Dernier *topos* à la fois illustré et décalé par Rio, idéal pour une conclusion, le leitmotiv de la fin inévitable, qui toujours accompagne le constat de l'éternelle reprise, par lesquels les réécritures contemporaines prétendent s'inscrire dans le mouvement même de l'histoire et du mythe. Le premier chapitre du *Merlin* lance cette véritable obsession de la fin, fin d'un monde et d'un rêve, dans une trilogie de Rio littéralement commencée là où elle s'achèvera – Merlin s'éloigne d'Avalon où il vient d'édifier le mausolée, en « deuil d'un monde et de tous ceux qui l'ont peuplé »<sup>31</sup>, « enfin terrassé par le poids du temps et des choses après avoir goûté à une forme d'éternité et au pouvoir absolu de l'esprit », seul à savoir que l'île sacrée est désormais « un lieu vide et que les fruits des arbres innombrables tombent et

---

<sup>29</sup> M. Rio, *Morgane*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>30</sup> M.Z. Bradley, *Les Dames du lac*, *op. cit.*, p. 403-408.

<sup>31</sup> M. Rio, *Merlin*, *op. cit.*, p. 9.

pourrissent sur un sol déserté enrichi en vain»<sup>32</sup>, «un à-peu-près de néant où je finis»<sup>33</sup>. Derrière l'insistance de la mort martelée, «trace» et «mémoire» surgissent pourtant, en conclusion de ce chapitre liminaire et programmatique :

Les terres gorgées de Badon et de Camlann, où l'herbe pousse plus haute et drue, en ont gardé la trace, sorte de souvenir conservé par la matière morte et la vie sans âme. Que restera-t-il, dans la mémoire des hommes [...] ? Restera-t-il la victoire ébauchée d'une idée ou un ultime échec devant la brutalité des choses ? Ce qui aurait pu être ou ce qui fut et qui est ?<sup>34</sup>

Et en effet Rio va subir après ce *Merlin*, à l'image de son héros éternel soumis au cycle des renaissances légendaires, la malédiction du romancier arthurien, condamné à ne pouvoir jamais finir – deux volumes supplémentaires pour constituer une trilogie, puis un court récit qui s'y rattache, puis encore une somme aux variantes minimales : pour des raisons qu'on peut estimer différentes de celles, «bassement» matérielles, qui motivent les auteurs des cycles de genre (encore que la question se pose sérieusement en ce qui concerne *Merlin le faiseur de rois*), il continue l'histoire, quitte à assumer de se répéter toujours plus lui-même, pour revenir sans cesse à cette fin qui toujours se refuse – même prolongée, avec la post-apocalyptique *Terre Gaste*, jusque dans une courte histoire des fins du monde.

A.B.

## 2. Micro-lecture d'une macro-structure : Arthur et la fin du monde

Or il existe une branche des littératures de genre spécialisée de longue date en fins du monde : la science-fiction ; séparée de la *fantasy* par des limites pour le moins poreuses, comme toutes les limites entre les différents «genres» des littératures de genre (ce qui n'est pas leur moindre paradoxe : leurs systèmes de contraintes génériques, plutôt serrés, s'accommodent aisément de combinatoires floutant régulièrement les genres identifiés) ; et, dans cette branche, une œuvre écrite peu de temps avant la publication du *Merlin* de Rio, déployant d'emblée une courbe que le cycle de l'écrivain français mettra dix-sept ans à parcourir. Dans son cycle intitulé *Le Chant de la Terre* [*Song of Earth*], composé de cinq romans parus entre 1982 et 1989<sup>35</sup>, Michael Coney, écrivain britannique mort en 2005, a donné une place importante à la légende d'Arthur, dans le respect strict des codes de la réécriture de genre. Tout ce qui différencie une œuvre que l'on aurait naguère qualifiée de «paralittéraire» et celle dont Rio met tant de soin à assurer la posture de distinction s'observerait dans leur mise en parallèle : environnements stylistiques et narratifs profondément dissemblables, figure de Merlin traitée ici en suivant le topos carnavalesque du «vieux fou» (en l'occurrence physiquement délabré,

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup> Les deux derniers se présentant comme le même gros volume scindé en deux par un éditeur sourcilieux, on peut considérer le *Chant de la Terre* comme une tétralogie.

lubrique et geignard), là en multipliant les scènes favorisant la profondeur méditative (isolement dans la caverne, contemplation des malheurs du monde, instruction des enfants de monarques). Pourtant le cycle du *Chant de la Terre* peut éclairer, précisément parce qu'il en fait un traitement différent, la dernière invention de Rio dans *La Terre Gaste* : paysage de fin du monde où un ordinateur-mémoire est chargé de la survie du récit. Fabienne Pomel l'a fort bien montré : dans cette « variation sur l'enserrement de Merlin » apparemment très originale proposée par Rio, le tombeau d'immortalité de la légende acquiert la « puissance de calcul » de la machine<sup>36</sup>. Le corpus science-fictionnel est utile pour rappeler que cette originalité s'adosse à une longue tradition thématique (celle du veilleur informatique survivant à la catastrophe humaine), et l'œuvre de Coney en particulier rend très visible la dynamique littéraire mise en mouvement par l'exploitation du motif : je l'appellerai un *polytexte arthurien assisté par ordinateur*.

#### *La formule du Chant de la Terre*

Coney reprend la matière arthurienne en imaginant un univers à plusieurs virtualités parallèles (ou plutôt buissonnantes), qu'il appelle aléapistes [*happentracks*], et tout un lointain futur assez baroque pour l'Humanité, avec des phases d'expansion spatiale, de régression post-apocalyptique, de mutations génétiques, de rébellions contre les machines, etc. Bien entendu, un Être supérieur hypergalactique surveille tout cela, donne un coup de pouce par-ci, sanctionne un excès par-là, et se fait appeler Dieu par les civilisations les plus primitives, mais en fait son vrai nom est Starquin le Cinq-en-Un. Jusque-là, rien de très original ; ce type de cadre est monnaie courante en science-fiction, notamment dans les œuvres qui s'attachent à broser de vastes fresques d'« histoire des futurs », et qui semblent irrésistiblement associer les deux thèmes de la prise d'autonomie des machines et de la révélation métaphysique supérieure, comme deux pôles opposés de débordement de l'échelle humaine. Coney met son Starquin face à deux ou trois pépins, au nombre desquels les « Loups du Malheur » et les « Bombes de Haine » (fruit de la perversion des Humains), ce qui ne signifie rien moins que la fin du Monde. La mission sera donc de sauver Starquin, en faisant advenir les aléapistes sur lesquelles soit il n'est pas menacé, soit des sauveurs potentiels apparaissent. Or une aléapiste apparaît à chaque fois qu'un être pensant effectue un choix. Les aventures racontées dans *Le Chant de la Terre* sont, finalement, les récits potentiellement infinis d'aventures diverses et variées menant aux « bons choix » – c'est-à-dire à ceux qui ouvrent des aléapistes sur lesquelles Starquin est vivant et se promène bénéfiquement dans l'hyperespace (qu'on appelle Grand-Loin [*Greataway*] dans ce cycle). La légende arthurienne sera l'une de ces aventures.

La symbolique très simple de ce schéma narratif est alimentée par une écriture où Coney mêle le réalisme qu'attendent ses lecteurs de science-fiction (description de machines, de rituels sociaux, d'inventions péri-scientifiques) et un recours original aux contes de fées, dont le merveilleux animalier, par exemple, est

---

<sup>36</sup> F. Pomel, « Cavernes, tombeaux et voix d'outre-tombe dans *Merlin* et *La Terre Gaste* de Michel Rio : variations sur l'enserrement de Merlin », *Actes du 22ème Congrès de la Société Internationale Arthurienne*, CETM, Rennes, août 2008, consultables en ligne : <http://www.sites.uhb.fr/celam/ias/actes/index.htm>.

préféré à un traitement plus conventionnel du thème des mutations génétiques pendant toute la première partie, très ambiguë de ce fait. Le fil de la lecture s'avère donc notablement moins limpide que le résumé qu'on vient de faire, et aux ambiguïtés nombreuses s'ajoute une composition-cadre passablement déroutante, dont l'ouverture du premier volume donnera une petite idée :

Quand tout s'est tari, il nous reste encore les légendes de la Vieille Terre.

Il existe un ordinateur géant qui chevauche le monde. Il plonge ses racines dans le Cinquante-deuxième Millénaire, ce passé si reculé où l'Homme découvre l'électricité. Il a traversé l'Histoire [...].

On l'appelle l'Arc-en-Ciel.

Moi, je m'appelle Alain-Nuage-Bleu. En un sens, je suis l'interprète de l'Arc-en-Ciel. Je fais partie des rares êtres encore capables de manipuler un terminal, et cette aptitude me sert à tirer des histoires vraies de l'ordinateur : des histoires de Vrais Humains et de Spécialistes, d'extra-terrestres, de Loups du Malheur et de pauvres néoténites cruellement surnommés les Méduses.

Mais les histoires vraies ne fournissent pas un tableau d'ensemble. Depuis ces dernières années, les habitants de la Terre ne se satisfaisaient plus de simples faits, lesquels s'avèrent toujours un peu ennuyeux, comparés aux fictions et aux légendes. [...]

Et la Terre redécouvrit le Romanesque.

Tout commença avec quelques bardes et troubadours. [...] ils ouvraient grand leurs yeux et leurs oreilles et écoutaient les rumeurs les légendes et les vieillards moribonds. Ils recouraient aussi à leur imagination et à leur condition d'hommes. Grâce à ces ingrédients, ils créèrent une nouvelle histoire complète de l'Humanité [...].

Cela s'appelle le Chant de la Terre<sup>37</sup>.

(Ce volume est intitulé *Cat Karina*, bizarrement traduit par *La grande course de chars à voile* ; le reste de ma traduction est fidèle, notamment dans le rendu de l'onomastique particulière de Coney). Le cycle se place donc sous la double autorité d'un ordinateur-mémoire et d'une série de « bardes and minstrels » réinventant le romanescque [*Romanesque*], le tout dans un désordre chronologique qu'on renonce assez vite à comprendre – mais qui se situe apparemment très loin dans le futur. Voici l'ouverture du volume 2 (intitulé *The Celestial Steam Locomotive* (1983), traduit fidèlement par *La Locomotive à vapeur céleste* et ce deux ans avant la traduction du volume 1, ce qui explique peut-être, par homogénéisation thématique, le titrage choisi pour cette dernière) : toutes les données éclaircies dans le volume 1 sont rebrassées à nouveau dans un nouveau cycle du conteur.

On m'appelle Alain-Nuage-Bleu.

C'est ainsi qu'ils m'appellent quand ils se réunissent pour entendre mes histoires, quand les Didons (filles de Starquin), les Essences de Rêve et les ex-Gardiens s'assemblent, en personne ou en esprit, sur le versant aride où je demeure. [...]

<sup>37</sup> M. Coney, *La grande course de chars à voiles* [*Cat Karina*, 1982], traduit de l'anglais par I. Delord, Robert Laffont, 1987, p. 7.

Je leur narre les récits de l'Ancienne Terre<sup>38</sup>.

De plus ce volume 2 se distribue de façon plus complexe que le premier : un prologue, puis une longue aventure, suivie de plusieurs plus courtes, suites immédiates ou variations de la première ; des paragraphes colophanesques scandent leur succession, comme ici :

Ici commence cette partie  
du Chant de la Terre  
connue des hommes comme étant  
la Création de la Triade

*où trois humains s'unissent  
après de multiples aventures  
ainsi élus par Starquin le Cinq-en-un  
dans le but  
d'accomplir son grandiose dessein*<sup>39</sup>

Ici s'achève cette partie  
du Chant de la Terre  
connue des hommes comme étant  
la Création de la Triade

Notre conte se poursuit  
par l'ensemble d'histoires  
et de légendes intitulées  
Le pays Des rêves Perdus<sup>40</sup>

ICI SE TERMINE CETTE PARTIE  
DU CHANT DE LA TERRE  
INTITULEE PAR LES HOMMES :  
AU PAYS DES REVES PERDUS

EN TEMPS VOULU NOTRE CONTE SE POURSUIVRA<sup>41</sup>.

L'effet est ambivalent, car là où l'effort du lecteur a patiemment rassemblé des données extravagantes grâce à la narration cohérente qui les égrène (opération de lecture classique de la science-fiction), le paragraphe central disperse la trame narrative, et remet donc en jeu toute la construction « xéno-encyclopédique » du monde futur. Le couplage de cet effet polytextuel avec la dynamique de relance permanente et le motif des récits oraux diffusés par des néo-ménéstrels est

---

<sup>38</sup> M. Coney, *La Locomotive à Vapeur Céleste* [*The Celestial Steam Locomotive*, 1983], traduit de l'anglais par I. Delord, Robert Laffont, 1985 ; Livre de poche n° 7143, p. 13.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 409.



intéressant : la capacité de parler est directement renvoyée à la créativité des récits, le *mythos* reprenant clairement le dessus sur le *logos*. La réflexion sur le « romanesque » (*Romance*) effleurée dans la première ouverture se renforce en effet dans ce second prologue :

Il est difficile de distinguer le fait de la légende ; après mûre réflexion, j'ai décidé que ce n'était pas important. J'ai eu beau parler avec des hommes, des Gens du Rêve et des Didons, avec des Spécialistes, des cuiddors et des capitaines-psy, je n'ai obtenu aucun consensus sur ce qu'est un fait ; cela dépend du point de vue. Curieusement, la légende — qui est déformée par définition — fournit une vision des événements bien plus acceptable. Tout un chacun s'accorde sur la légende, personne sur les faits. Aussi me suffit-il de répéter ce que j'entends, sans fioriture, mais avec les réserves d'usage<sup>42</sup>.

L'ordinateur-mémoire assume donc, dans ce roman, non un rôle de répartition des types de discours selon des critères scientifiques, mais de compilation, structuration et diffusion des récits selon des critères poétiques. On y reviendra : la « Mémoire » de Michel Rio dans *La Terre Gaste* est appelée à un destin qu'on peut considérer comme comparable.

#### *Les univers parallèles comme matrice mythogénétique*

Pour le moment, dans *Le Chant de la Terre*, hormis sous ce patronage troubadour (et il est essentiel), la matière arthurienne ne s'est pas encore dévoilée. Le volume 3 ne contrevient pas au rythme de croisière : intitulé *Gods of the Greataway* (1984) et traduit par *Les Dieux du Grand-Loin*, il est réglé comme le volume 2, avec quelques détails accroissant l'intérêt de l'intrigue. Exergue poétique :

Salue le dragon et souris au serpent,  
Plaisante même avec les Trois Forcenés.  
Mais méfie-toi du Muet avec sa pelle et son râteau,  
Il s'emparera de ton âme.

Chant de la Locomotive<sup>43</sup>.

Prologue d'Alain-Nuage-Bleu, dont l'insistance identitaire s'apparente maintenant à un effet de style, mais à travers laquelle, incidemment, des précisions sur la temporalité-cadre sont apportées. Elles confirment que l'on n'est rien moins qu'à la fin du monde, voire peut-être après (il reste un flou propice au récit) :

Il y a des millénaires, Starquin visita le Système Solaire. [...]  
Aussi y envoya-t-il des extensions de lui-même [...]. Dans une des langues terriennes, celles-ci reçurent le nom de Didons ou Doigts de Starquin. [...]

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>43</sup> M. Coney, *Les Dieux du Grand-Loin* [*Gods of the Greataway*, 1984], traduit de l'anglais par I. Delord, Robert Laffont, 1986, p. 9.

Nous savons tout cela aujourd'hui, au terme de l'histoire terrienne. Toutes ces informations sont stockées dans le grand ordinateur terrien, l'Arc-en-Ciel. L'Arc-en-Ciel durera tant que la Terre existe, à observer, écouter, enregistrer et tirer ses conclusions. Je suis une extension de l'Arc-en-Ciel [...]. Je m'appelle Alain-Nuage-Bleu<sup>44</sup>.

Puis des récits de différents types, et des paragraphes colophanesques structurant une composition qui assume cette fois deux dispersions polytextuelles des récits en « ensembles d'histoires et de légendes » :

Ici se termine cette partie  
du Chant de la Terre  
connue des hommes comme  
Les Iles Perdues de Polysitie

Notre récit se poursuit  
avec l'ensemble d'histoires  
et de légendes intitulées  
le Berceau de l'Humanité

*où un quartz de mémoire est perdu puis retrouvé,  
un prisonnier relâché,  
et où la Triade découvre la formule  
des Vrais Humains<sup>45</sup>.*

Ici se termine cette partie  
du Chant de la Terre  
connue des hommes comme  
le Berceau de l'Humanité

Notre récit se poursuit  
avec l'ensemble d'histoires  
et de légendes intitulées  
La Pensée Extérieure

*où la Triade  
remonte à bord de la Locomotive à Vapeur Céleste,  
puis livre bataille aux Loups du Malheur  
et instaure la libération de Starquin  
le Tout-Puissant Cinq-en-Un<sup>46</sup>*

Le sauvetage du dieu semble assuré en fin de volume 3, ou plutôt confirmé : en fin de volume 2, c'était déjà le cas. Mais avec un avertissement intéressant :

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 181.

Aussi la Triade avait-elle accompli la première partie de son dessein [...]. En se réunissant, ils avaient entrelacé des aléapistes en une unique trame infrangible qui s'étendrait dans le Silong jusqu'à englober la quête de Belinda par Manuel, la bataille avec les Loups du Malheur, l'éradication des Bombes de Haine et la Libération de Starquin de son Incarcération de Dix Mille Ans. [...]

Si l'un d'entre eux avait deviné où les conduirait leur présente aléapiste, ils auraient fait demi-tour, tenté de rebrousser chemin et d'une certaine façon... peu importe laquelle... donné une autre configuration au futur. Parce que les périls qu'ils avaient déjà affrontés n'étaient rien, comparés aux cauchemars qui les attendaient dans le Silong<sup>47</sup>.

Cela signifie qu'on a là un schéma cumulatif de péripéties, tout à fait conforme à l'esprit d'un cycle d'univers parallèles, dont le prétexte, et quelque talent de l'écrivain, permettent de poursuivre l'opération quasi indéfiniment. Le cadre pragmatique de toutes les variations à venir se profile ainsi comme un répertoire de récits possiblement contradictoires, et ce volume 3 n'est pas avare en bifurcations narratives qui peuvent laisser le lecteur perplexe. Charmes du topos : dans les intrigues à univers parallèles de la science-fiction, l'intérêt du lecteur est régulièrement relancé dans le sens d'une maîtrise des variantes, mais il s'alimente également à la profusion de leurs divergences. On comprend toute la productivité d'un tel cadre pour la réécriture des matériaux mythiques en général, et arthuriens en particulier. Toutefois le cycle n'a, pour le moment, jamais pratiqué la reprise explicite de légendes avérées ; l'effet de reprise est patent, mais se fonde sur une écriture. L'invitation philologique est relancée par chaque nouveau « conte », chaque nouvelle allusion à une « ancienne contrée d'Amérique du Sud » ou autre item évoquant la civilisation du lecteur ; mais tout se passe pour l'heure comme si c'était un effet de style (tout à fait remarquable, d'ailleurs).

On est donc fondé à ouvrir le volume 4, intitulé *Le Gnome* [*Fang the Gnome* dans l'original (1988)], avec un horizon d'attente que je résumerai ainsi : l'histoire de ce futur diffracté va se poursuivre en brochant cette fois-ci sur le répertoire saxon et germanique de l'Europe médiévale, en proposant de nouvelles hybridations entre les motifs science-fictionnels et ces motifs anciens. Bien entendu, l'attente est déjouée. Dans ce volume commence la réécriture arthurienne, parfaitement explicite, qui se poursuit dans le 5<sup>ème</sup> et dernier volume du cycle, *Le Roi de l'Île au Sceptre* [*King of the Scepter'd Isle*, 1989]. Il n'y avait d'ailleurs, au départ, qu'un seul livre ; c'est une commande de l'éditeur qui a fait diviser par Coney son tapuscrit en deux, et étoffer chaque partie. Toute la codification du cycle est remise à zéro : *Le Gnome* débute *in medias res*, sans aucune allusion ni à Alain-Nuage-Bleu ni à Starquin :

La fille de la forêt

La forêt était silencieuse. Le soleil couchant dardait ses rayons obliques sur la cime des arbres. Un loup apparut tout au bout de l'étang<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> M. Coney, *La Locomotive...*, *op. cit.*, p. 406-407.

<sup>48</sup> M. Coney, *Le Gnome* [*Fang the Gnome*, 1988], traduit de l'anglais par H. Collon, Robert Laffont, 1990 ; Livre de poche n°7204, p. 25.

Ni exergue, ni paragraphe introductif, ni prologue, mais une jolie fille dans un chronotope pré-industriel, et un petit gnome pas très dégourdi (au début) vivant sur l'aléapiste d'à-côté. Leurs aventures respectives, appelées à se croiser, vont être narrées très classiquement, avec tout ce qu'il faut d'explications incidentes, par exemple enrobées dans un dialogue comme celle-ci :

- Nyneve reporta son attention sur Merlin, qui lui fit un pauvre sourire.  
– On y trouve le petit peuple, expliqua-t-il.  
– Tu veux dire les fées, ce genre de chose ?  
– Pas au sens où j'entends le mot fée. Ces êtres se donnent le nom de « gnomes ».  
– Des gnomes ? Je t'en prie, Merlin. Les gnomes sont comme les lutins. Ce sont des choses qu'on voit quand on a trop bu. On peut perdre toute sa crédibilité, si on en voit trop souvent. Je me flatte de n'en avoir jamais vu.  
– Moi si.  
Elle réprima une réponse cinglante. Il ne plaisantait pas. [...]  
– Et les autres choses dont parlent les troubadours, vivent-elles aussi sur cette aléapiste ?  
– Quelles autres choses ?  
– Eh bien, les licornes...<sup>49</sup>

Nous voici donc instruits du côtoïement des deux mondes, ainsi que d'une subtilité de l'art des troubadours, qui prend le contre-pied des partages ontologiques ordinaires entre le réel et la fiction (inversion carnavalesque opportune dans un cadre d'univers parallèles) : le merveilleux n'y sera qu'un monde parallèle frôlant le nôtre de temps en temps, et que des baladins inspirés (ou suffisamment enivrés) entreverront. Les deux premiers chapitres ayant ainsi dressé le cadre diégétique, poétique et narratif, Alain-Nuage-Bleu fait une discrète apparition (la dernière de tout le cycle), sans dire son nom mais en répétant sa litanie de fin du monde :

- Trois peuples différents...  
Il y avait d'abord les humains, vivant au village. Des gens simples, prompts à s'ébahir de toutes les énigmes du Grand-Loin.  
Puis il y avait Nyneve, celle qui avait été humaine et qui commençait peu à peu à comprendre l'immensité de ce qui l'entourait. Nyneve adoptée depuis peu par...  
Merlin et Avalona, surhumains, descendants directs de Starquin, le tout-puissant Cinq-en-Un qui sillonne le Grand-Loin pour l'éternité.  
Et puis bien sûr il y a moi. [...] Je chante le Chant de la Terre par tristesse et par compassion, parce que le Chant est tout ce qui demeure de l'espèce humaine. [...]  
L'histoire que je vais conter advint avant la construction de l'Arc-en-Ciel. Elle parle des humains, de Nyneve, et des surhumains Merlin et Avalona. On y trouve aussi quelque part un être mythique du nom d'Arthur<sup>50</sup>.

Donc des humains, des gnomes et des « surhumains » fées fomentent divers projets incluant un être mythique nommé Arthur, dans un monde très antérieur à

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

l'invention de l'ordinateur post-humain qui se signale comme narrateur – peut-être bien le haut Moyen Âge anglais. Le lecteur désormais expert en aléapistes projette une hypothèse de sauvetage du dieu futuriste par voyage dans le passé (rien que de très banal dans ce genre littéraire). Pour cela, les surhumains vont s'appliquer à faire se rejoindre (on va voir comment) des aléapistes différentes, de sorte que le noble et pur Arthur (aléapiste 1) deviendra roi de la fruste Angleterre (aléapiste 2) et y instaurera l'unité, l'harmonie et la chevalerie. Le Gnomonde (aléapiste 3) semble embarqué dans l'affaire contre son gré. Toutefois, ils uniront leurs forces, notamment les savoirs retrouvés des ancêtres extraterrestres des gnomes, pour faire les bons choix, dans leur monde de jadis et dans un très lointain futur, et tout se terminera bien (résumé simplifié).

### *Effets métapoétiques contrastés*

Toutes ces fantaisies permettent déjà de nombreux effets de loupe et de commentaire sur la chose arthurienne, la plupart du temps en registre comique mais avec des enjeux et des messages étonnamment comparables à ceux de la réécriture de Rio, non seulement sérieuse, mais délibérément distante, voire *distincte*, des pratiques de la littérature de genre. Un parallèle spectaculaire peut être conduit entre les deux « mélancolies d'Arthur » (*Le Roi de l'île au sceptre*, p. 258 ; *Arthur*, p. 21), les deux « plans de Morgane » (*Le Roi de l'île au sceptre*, p. 175 ; *Morgane*, p. 196-197), les deux « adultères royaux »..., parmi cent autres exemples. Coney accentue ces effets de loupe inhérents à toute confrontation de réécritures grâce à un scénario où deux conteurs appelés Merlin et Nynève sillonnent l'Angleterre en récitant si bien des contes si fascinants qu'ils en deviennent réalité (selon des modalités variées, de la plus réaliste –hallucination collective–, à la plus fantastique : saut quantique d'univers). Très prisé dans les littératures de genre, métatextuel par nature, ce schéma narratif provoque des emboîtements autoréflexifs de la légende arthurienne, car il s'agit de la faire advenir dans un univers qui est lui-même un conte d'Alain-Nuage-Bleu lui-même roman de Coney. Le fait que Merlin soit un « plus qu'humain » lié à l'entité divine Starquin se couple idéalement aux enfances diaboliques du personnage dans la légende, et autorise une variation globalement interprétable ainsi : des plus-qu'humains informés aussi bien des légendes que de leurs principales lignes de force symboliques jouent avec des personnages reprenant tout ou partie de ces légendes comme avec des pions, dans un scénario science-fictionnel classique de « partie d'échecs cosmique » manipulant les Humains et leur Histoire selon un plan connu d'avance (dans lequel on reconnaît en général un mythe ou un classique de la littérature mondiale, *Énéide*, geste arthurien, *Ada* de Nabokov, etc.). Ce cadre de réécriture est très apprécié des lecteurs de littératures de genre (et, soit dit en passant, modèle une vaste culture des classiques transmise et acquise selon des modes totalement différents de ceux qui prévalent académiquement). Il ménage des effets de coups de projecteur sur certains nœuds philosophiques (problème du Mal), historiques (naissance d'un grand Royaume d'Angleterre) ou symboliques (puissances ou impuissances morales de la fiction). Chez Rio, à l'écart des codes de genres, ces nœuds sont l'occasion de monologues méditatifs de Merlin, d'Arthur ou de Morgane. Chez Coney, ils se forment en complications amoureuses tenant plus du vaudeville que de la passion tragique (par exemple, c'est Arthur qui trompe Guenièvre et non le contraire) ou en farces

politiques à la Monty Python, comme dans ces pourparlers *total non-sense* entre Tristan et les guerriers irlandais d'Iseult, fort peu convaincus par son idéal de chevalerie. Aucun de ces épisodes n'est totalement exempt de réflexivité, même les plus potaches, mais certains affichent cette métatextualité ouvertement :

La légende d'Arthur et de l'Épée en la Pierre a été contée de nombreuses et différentes manières — aussi nombreuses qu'il y a d'aléapistes, lesquelles sont en nombre infini. La plupart des variantes placent la Pierre au cœur de la vieille cité de Londres. D'autres [...] situaient la Pierre dans une cathédrale. [...]

Étant donné qu'il y a une infinité d'aléapistes, les choses doivent bien s'être passées ainsi en quelque temps et lieu. Mais ici, ce n'est pas ainsi qu'elles se sont passées. [...]

En une clairière du bois peu connu de Mara Zion était réunie une grande foule de paysans frustes, avec leur marmaille braillarde et leurs cruchons de bière et d'hydromel, et un ours déchu. Il y avait là un Auctor et un Keu, pourtant ils n'étaient jamais parvenus à la moindre dignité. La Pierre était un bloc de granit mal dégrossi, et l'Épée une vulgaire réalisation en fer forgé.

Mais, aux yeux de l'assistance, l'Épée était un objet d'émerveillement, parce qu'ils avaient tous entendu Nyneve narrer la légende. [...]

Les légendes rapportent que l'Angleterre entière fêta l'événement, mais les légendes ont été remaniées par une technologie plus tardive. En vérité, tout ceci eut lieu dans un coin retiré d'Angleterre, et le reste du pays ne conçut pas la moindre idée de ce qui se passait<sup>51</sup>.

*Le Chant de la Terre* peut donc être considéré, sous certains aspects, comme le parfait anti-Rio, non seulement parce leurs registres et leurs postures génériques s'opposent, mais aussi parce que là où Rio a cherché à rééquilibrer, comme le dit la postface d'*Arthur*, Merlin, Morgane, Arthur, « ces superbes monstres ligotés » et

ceux qui sont à [son] avis des seconds rôles, héros cogneurs aux galipettes redondantes et monotones, exécutants sans projet et sans esprit d'un grand rêve, celui de Merlin<sup>52</sup>.

Coney au contraire a stylisé ces hautes figures en demi- ou trois-quarts-de-dieux, pour mieux déployer l'énorme foule de gnomes, paysans rustauds rêvant de conquêtes, montreurs d'ours, et jeunes amazones chevauchant de fiers destriers. Si le projet métagoétique rapproche à l'évidence les deux réécritures, c'est par un biais discursif chez Rio, par les personnages et plus directement dans la postface d'*Arthur*, où il a ce mot célèbre :

j'ai trahi tout le reste, les 'galipettes', donc la majeure partie du cycle. Pour me débarrasser du bric-à-brac médiéval, j'ai tout simplement remplacé le monde arthurien à sa véritable époque [...] au cinquième siècle<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> M. Coney, *Le Roi de l'île au sceptre* [*King of the Scepter'd Isle*, 1989], traduit de l'anglais par I. Delord-Philippe, Robert Laffont, 1990; Livre de poche n° 7213, p. 149-150.

<sup>52</sup> M. Rio, *Arthur*, Seuil, 2001, p. 168.

Coney, lui, le met en scène narrativement dans son scénario de mondes parallèles liés par la mémoire du récit (l'Arc-en-Ciel). À la fin du cycle, la capacité de faire advenir un monde merveilleux par la seule force du conte est thématisée en grande scène de sauvetage de l'Humanité comme les aime la science-fiction : l'Humanité dégénérée du lointain futur passe son temps en catalepsie, branchée sur un « Monde du Rêve » préfigurant *Matrix*. Nynève, transportée en ces temps futurs (avec Arthur dans ses bagages, d'ailleurs, qui semble apprécier le *trip*), rejoue la ménestrelle et parvient contre toute attente à réveiller la pulsion de vie des dormeurs, au grand dam d'un sage extraterrestre nommé Afah, consterné que ce qui fasse vibrer les humains soit ces récits barbares faits, selon la belle phrase de Rio qu'on pourrait importer telle quelle, de « violence des doux, trahison des fidèles, imprévoyance des sages, lascivité des courtois, adultère et inceste des purs, faiblesse des puissants »<sup>54</sup>.

L'évidence métapoétique de cette fin de cycle est telle qu'aucune reprise par Alain-Nuage-Bleu, le conteur machinique intradiégétique assumant tout ce cycle depuis le début, n'est nécessaire. La geste arthurienne, sur près de 900 pages, a été développée comme matière, motif, symbole et cadre de la possibilité d'imaginer, de romancer et de raconter, et donc de survivre à la fin des temps. C'est cette leçon qui rend si importante, *a posteriori*, la composition des romans détaillée plus haut. Chaque prologue en effet pose sans ambiguïté un imaginaire de fin du monde, et si la dernière apparition de ce « sur-narrateur », dans les premières pages du *Gnome*, répète le signal :

Je chante le Chant de la Terre par tristesse et par compassion, parce que le Chant est tout ce qui demeure de l'espèce humaine<sup>55</sup>,

tout est ensuite mis en place, dans *Le Gnome* et *Le Roi de l'île au sceptre*, pour un « triomphe » de la légende, de la chevalerie, d'Arthur, et de ceux qui content sa légende, car ce triomphe est tout autant narratif que diégétique : le récit se suffit à lui-même, ses variantes sont fondues en une seule vaste épopée burlesque pleine d'aperçus réflexifs, de galipettes de m'as-tu-vu, de batailles spatiales et de mutants parfaitement au courant des légendes, plus de cinq cents millénaires après les aventures de la Table Ronde.

#### *Le polytexte arthurien assisté par ordinateur*

Et tout cela est conté dans un « après » de la terre et de l'Humanité, motif post-apocalyptique également très fréquenté par le genre, et qui relie de façon inattendue le traitement de Coney à celui de Rio. La vision à la fois « cadre » et « matricielle » du *Merlin* de Rio, connaît divers échos dans les deux volumes qui suivent (*Morgane* et *Arthur*), puis une thématisation dialoguée dans *La Terre Gaste* (2003). Ce petit opus ne relève que superficiellement de la science-fiction, et se rattache bien plutôt au dialogue philosophique : la machine « Mémoire » y parle avec un étrange « Moi » qui résiste à ses analyses, où l'objectif est d'épurer le concept de

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>54</sup> M. Rio, *Merlin*, Seuil, 1989, p. 13.

<sup>55</sup> M. Coney, *Le Gnome*, *op. cit.*, p. 63.

fiction selon un protocole proche de la philosophie analytique. C'est dans le cadre de ce protocole que sont mis à contribution les technocrates coutumiers du genre, comme ici :

En admettant que les bactéries des océans libèrent suffisamment d'oxygène moléculaire pour en reconstituer dans l'environnement un stock capable d'accueillir à nouveau la vie aérobie, il faut que l'évolution des procaryotes aille dans le sens de l'apparition des eucaryotes [...]. La nature a mis quatre milliards d'années à produire une intelligence capable de la concurrencer. Je dis « produire » et non « inventer » pour évacuer toute notion d'intentionnalité, d'esprit de recherche et par suite de finalisme<sup>56</sup>.

La machine, non décrite, non visible, n'y est représentée que par un langage, au style cruellement neutre, et rabroue sèchement sous couvert de « logique » le « Moi » venu la visiter. Outre dans la description d'ouverture, qu'on est tenté de lire comme la variation « réaliste » du paysage d'Isca jonché de morts<sup>57</sup>, l'imaginaire apocalyptique est développé à deux reprises dans ce dialogue : un résumé de l'extinction de l'espèce (cinq pages), et cinq visions décrites par « Moi » qui les reçoit directement de la machine. Mais ces pages sont plus proches dans leur style et leur fonction des imprécations prophétiques de l'Antiquité que d'un scénario futuriste argumenté et motivé par une aventure de science et de fiction ; pas plus que dans le *Chant de la Terre*, la matière arthurienne n'y est raccordée narratologiquement à une fiction des temps futurs. Le registre y est certes plus sérieux. Et tout ce texte construit en réalité, méthodiquement, un « concept de Merlin d'après la fin du monde », en cinq étapes :

- 1) D'abord une voix, qui dit JE et qui décrit un paysage désolé et une montagne « à deux jours de marche à l'est de l'ancien Atlantique » (vers la forêt de Brocéliande ?).
- 2) Puis un dialogue, où la « Mémoire » et le « Moi » éprouvent mutuellement leurs capacités langagières ; la mémoire est capable de récit, d'analyses, de logique ; le « Moi », « aberration biologique » dans le scanner de la machine, relance par des questions, des figures.
- 3) Ensuite ces visions d'apocalypse, enregistrées par la « Mémoire » mais habilement « transmises » non-verbalelement au « Moi » qui en fait donc la description à la 1<sup>ère</sup> personne. Leur style nombreux tranche nettement avec le dialogue précédent, se charge d'anaphores, de périodes, d'images, d'effets.
- 4) Une reprise du dialogue, où le « Moi » prend peu à peu l'ascendant sur la « Mémoire », sous deux formes : il s'affirme comme un irrationnel généré par la machine elle-même, « produit de l'inconscient de [sa] propre parole » ; il s'affirme également comme ce qui peut activer la machine, lui donner vie et sens, et même susciter ses affects :  
Moi : Je retourne au désert, pour un moment. La Mémoire : Tu reviendras ?  
Moi : Ce n'est pas là une question de machine. Je reviendrai. Evidemment<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> M. Rio, *La Terre Gaste*, Seuil, 2003, p. 29-30.

<sup>57</sup> Cf. M. Rio, *Merlin*, op. cit., p. 14-15.

<sup>58</sup> M. Rio, *La Terre Gaste*, op. cit., p. 67.



## 5) Le nom prononcé de « Merlin ».

Rio n'exploite donc qu'à peine ici l'imagerie futuriste ou le style savant ; son projet est une définition philosophique de « Merlin » comme figure de la fiction, horizon de toute narration assez puissante pour se mesurer aux apocalypses diverses que les différentes époques peuvent se figurer, et surtout comme refoulé du langage rationnel, comme « inconscient de la logique » qui ne peut fonctionner sans lui. C'est là, comme Fabienne Pomel dans son analyse, que je situerais la « prison » exacte de ce Merlin campé en survivant : dans l'inconscient de la machine (ou dans son « rêve »<sup>59</sup>, mais cela ne dit pas assez le processus de refoulement entrepris par cette « Mémoire »). Tout cela fait du Merlin de *La Terre Gaste* une variation sérieuse, profondément méditative, du couple formé par l'Arc-en-Ciel et son « interprète », Alain-Nuage-Bleu, qui parle « du flanc de la montagne », en se vouant en fin de compte au même projet (raconter « les légendes de la Vieille Terre » une fois que « tout s'est tari »). Qu'on en juge à l'exergue de cette ouverture, qui appelle le conteur à sortir de son linceul et donc de son tombeau :

Sors de ton linceul,  
Alain-Nuage-Bleu,  
Et chante-nous le Chant de la Terre.

– Comptine des Millénaires Terminaux<sup>60</sup>.

Rio a-t-il lu le cycle du *Chant de la Terre*, dont la publication était terminée lorsque le *Merlin* est paru ? Il n'est pas absolument nécessaire de le savoir pour confronter la productivité de ces deux réécritures du *polytexte arthurien assisté par ordinateur*. Le cycle complet de Rio, qui compte cinq volumes et une histoire éditoriale de dix-sept ans (et deux éditeurs) n'est en effet pas moins polytextuel que celui de Coney, mais dans des perspectives très différentes. Outre la pratique d'autocitation à l'œuvre dès le *Morgane* (vingt pages reprises telles quelles, redistribuées dans le volume), et dans l'*Arthur* (fermeture du volume), on ne peut qu'être frappé par la place qu'occupe *La Terre Gaste* dans cette entreprise d'autocompilation qui culmine avec *Merlin, le faiseur de rois* (2006). Voici comment Rio présente ce dernier volume de son « cycle personnel arthurien » :

La refonte consistait à imbriquer les trois textes [de la trilogie] selon une chronologie linéaire, allant de la bataille d'Isca en 450 [...] jusqu'à la solitude de Merlin centenaire en 545, après l'effondrement de l'empire arthurien. Il fallait rendre le récit « objectif » [...], effacer les inévitables redondances de la trilogie non seulement dans des passages entiers mais dans les plus petits détails, et offrir une lecture plus ample, embrassant le cycle dans tous ses événements, une lecture rendue plus épique, précisément par cette amplitude, d'un mythe majeur et fondateur de l'histoire occidentale. (Note de l'auteur)

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>60</sup> M. Coney, *La grande course...*, *op. cit.*, p. 7.

Tout se passe comme si le moment de la machine, de la victoire de la fiction sur son discours rationnel, et de la promesse d'un retour des légendes, avait dû solder les comptes de l'exploration philosophique entreprise douze ans durant par l'écrivain dans les trois volets de la trilogie. L'imaginaire post-apocalyptique hisse *définitivement* la figure de Merlin en interprète de lui-même, assisté par sa mémoire proprement inhumaine, et ouvre enfin la possibilité d'une écriture épique après que « l'histoire a assassiné la légende », qui peut alors renaître en fiction : « histoire légendaire de Logres léguée au futur ».

Ainsi peut-on conclure sur le tableau de ces deux réécritures si contrastées, chacune appuyée à leur machine souterraine ou céleste : une circulation toujours recommencée de ce flux d'information tout à fait spécifique qu'est la littérature, sur tout « l'Arc-en-Ciel » mémoriel allant du récit du désastre au « triomphe de l'été ».

I.L.

Anne Besson  
Université Lille-Nord de France, Artois, F-62000, Arras  
EA 4028 « Textes & cultures », F-62000, Arras

Irène Langlet  
Université de Limoges  
EA 1087 « Espaces Humains et Interactions Culturelles »