

A

Studia Romanica
de
Debrecen
SERIES LITTERARIA
FASC. XXII
Redigit TIVADAR GORILOVICS

ÉTUDES DE LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

RECHERCHES ACTUELLES EN HONGRIE

*Textes réunis
par
Katalin Halász*



Debreceni Egyetem
2000

Debreceni Egyetem
Egyetemi és Nemzeti Könyvtár



0480 4086

Studia Romanica
de
Debrecen
SERIES LITTERARIA
FASC. XXII
Redigit TIVADAR GORILOVICS

ÉTUDES DE LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

RECHERCHES ACTUELLES EN HONGRIE

*Textes réunis
par
Katalin Halász*



Debreceni Egyetem
2000

A 2.518.470/1

A kötet a T 023155 sz. OTKA Pályázat támogatásával
készült.

ISBN 963 472 506 6

ISSN 1216 - 3260



Felelős kiadó: Dr. Fésüs László
Készült a Debreceni Egyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 250 példányban
Terjedelme: 16 A/5 ív

2000-377

Le recueil d'articles que le lecteur tient entre ses mains témoigne d'une certaine diversité et même d'une diversité certaine, qu'il s'agisse des sujets traités par les auteurs qui y ont apporté leurs contributions, ou des méthodes d'analyse qu'ils ont adoptées. Ce qui leur est commun, c'est l'intérêt porté à la littérature médiévale dans ses composantes néo-latines. Une précision en ce qui concerne les auteurs eux-mêmes dont on trouvera la liste en fin de volume : la plupart d'entre eux – à notre grande joie – sont des jeunes chercheurs, doctorants ou récemment sortis de l'épreuve de la soutenance. Notons également au passage qu'ils sont ou ont été attachés à divers titres à l'école doctorale de romanistique ou de littérature française de l'Université Loránd Eötvös de Budapest.

Dès le départ, notre intention a été de créer comme un lieu de rassemblement pour permettre à nos médiévistes de se compter, tout en les amenant par la même occasion à se faire une idée plus précise des recherches qu'ils poursuivent actuellement sur les divers aspects de la littérature médiévale. Le lecteur est donc invité à considérer les articles ici réunis comme autant de réponses données à cette question qui revient si naturellement dans nos conversations : « à quoi travaillez-vous (travailles-tu) actuellement ? »

Vu la diversité des sujets traités, nous avons choisi de présenter les études dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs.

Outre *Studia Romanica de Debrecen* qui nous a offert l'hospitalité de ses pages, je voudrais adresser mes plus vifs remerciements à M. Yves Lainé, ancien lecteur de français de l'Université de Debrecen, qui a bien voulu relire nos textes avant leur mise en forme pour l'impression.

Katalin Halász

Temps lyrique et conception de la nature dans les poésies provençale et galégo-portugaise médiévales

« Les Provençaux ne peuvent chanter qu'au printemps », affirma Dom Dinis, ce roi-poète écrivant en langue galégo-portugaise lorsqu'il établit une opposition entre « notre poésie » (galégo-portugaise) et celle, « la leur » qui était la poésie lyrique provençale tenue par lui pour modèle.

Proençaes soen mui ben trobar
e dizen eles que é con amor
mays os que troban no tempo da flor,
e nen en outro, sey eu ben que non
an tam gran coyta no seu coraçon
qual m'en por mha senhor vejo levar¹

Par contre, les Portugais, comme le dit le roi Dinis, ne prennent pas conscience du printemps et du changement des saisons à cause de la *coyta*, la tristesse. Par ces deux expressions-clés (*coyta* et *tempo da flor*), Dom Dinis crée une opposition entre les deux traditions lyriques ; le subjectivisme clos (*subjectivismo fechado*) constitue jusqu'à nos jours, pour la philologie, un des traits distinctifs les plus importants des *cantigas de amor* en même temps que de toute la poésie médiévale galégo-portugaise.² Quelle est donc cette représentation du temps, comment sont les images de la nature et ces débuts printaniers qui, selon les « disciples » galégo-portugais, ne caractérisent que les troubadours provençaux ?

En effet, les images de la nature ne se rencontrent chez les troubadours

¹ D'habitude, les Provençaux font très bien de la poésie / et ils disent de le faire avec amour / mais ceux qui composent des poèmes en période des fleurs / et non pas en autre temps, je sais bien qu'ils ne / portent pas une aussi grande douleur en leur coeur / comme je semble porter pour ma Dame. DOM DINIS : *Proençaes soen* (strophe 1), in NUNES : *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa, 1972, 148.

² M. R. LAPA : *Lições da literatura portuguesa. Época medieval*. Coimbra, 1973. 136.

que presque exclusivement dans les premières strophes des poèmes.¹ Celles-ci, bien que composées le plus souvent avec la construction *quan... adonc* et se dégageant, de point de vue formel, de la totalité du poème, y sont pourtant strictement liées aux niveaux métaphorique et conceptuel. C'est au sein du culte du *tens novel* que s'associent pour la première fois *novel* et *joven*, ces deux mots-clés essentiels du système des valeurs courtoises ; c'est surtout le terme jeune (*joven*) qui apparaît comme notion d'une importance majeure chez les premiers auteurs de sirventés (Marcabru, Cercamon)², tandis que *novel* (soit « caractérisé par le renouveau ») fait son apparition chez les théoriciens du *trobar clus*, avant tout chez Raimbaut d'Aurenga³. L'éveil de la végétation, représenté dans ces strophes printanières, ne peut pas être séparé d'une autre valeur fondamentale de la courtoisie, du *joi* ; les strophes qui, chez les premiers troubadours, représentent la naissance du *joi* montrent parfois des ressemblances étonnantes avec les débuts printaniers.⁴

Les motifs du jardin au printemps (fleurs, fraîcheur etc.) sont récurrents dans la *descriptio puellae*, lors de la présentation de la beauté de la Dame ; tandis que le caractère clos – ce trait sémantique important du jardin printanier – se rencontre avant tout dans les poèmes sur Marie (*verg – vierge/verger*) ; ou bien, il s'associe au *trobar clus* (poésie close) et à l'amour hermétique et *secret*. Une partie des *cansós* d'amour se réfère, à la fin des poèmes, à l'espace clos qu'est le *locus amoenus* : le moi lyrique

¹ Sur les *Natureingangen* des troubadours cf. D. SCHELUDKO : *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Die Volksliedtheorie*, ZffSL (52) 1929. 1-38, 201-266, voir également du même auteur : *Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadours*, ZffSL (60) 1936, 257-334, A. RONCAGLIA : « *Can la frei aura venta* », CN (12) 1952, 255-264, W. ROSS : *Über den sogenannten Natureingang der Troubadours*, RF (65) 1954, 49-68, J. J. WILHELM : *The cruelest month : Spring, nature and love in classical and medieval lyrics*. New Haven-London, 1965, M. PICAREL : *Le début printanier dans les chansons des troubadours : Marcabru et Bernart de Ventadorn*, in *Présence des troubadours* (Études réunies par P. Bec) 4^e série, II. Poitiers, 1970, 169-197, D. RIEGER : « *Kalter Wind und Pferdegewieher* ». *Zwei Sonderfälle des trobadoresken Natureingangs*, ZffSL (93) 1983, 2-13.

² Le début printanier et les valeurs qui s'y attachent (*novel*, *joven*) constituent l'un des liens thématiques majeurs entre les premiers sirventés et les *cansós* d'amour.

³ Un seul exemple sur le culte du renouveau chez Raimbaut : *Ab nou cor et ab nou talen / Ab nou saber et ab nou sen / Vuoil un bon nou vers comensar, / E qui mos bons nous motz enten...* (RAIMBAUT D'AURENGA : *Ab nou cor* (vers 1-4), in W. T. PATTON : *The life of the troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis, 1952, 48.)

⁴ *Molt jauzens mi prenc en amar / un joi don plus mi vueill aizir / e pos un joi vueill revertir ... / ... mas si anc negus jois poc florir / aquest deu sobre totz granar / e part los autres esmerar, / si cum sol brus jorns esclarzir* (GUILHEM DE PEITIEUS : *Molt jauzens mi prenc en amar*, vers 1-3, 7-10, in N. PASERO : *Guglielmo LX d'Aquitània : Poesie*. Modena, 1973, 221.)

espère échanger des baisers avec sa dame dans la chambre ou sous les feuillages, c'est-à-dire dans le jardin. Cette formule de clôture, expression de la confiance dans l'accomplissement de l'amour, est généralement présente dans la poésie troubadouresque depuis Guilhem de Peitieu :

...morrai, pel cap sanh Gregori,
si no.m baiz' en cambr' o sotz ram ¹

Le troubadour, dans l'envoi du poème (*tornada*) peut même nommer le « jardin clos ». Même s'il n'est point du tout probable que les *cansós* soient des aveux, des « messages amoureux » qui attendent une réponse, d'une manière générale la *tornada* renvoie pourtant – à la différence des strophes initiales – à quelque système de rapports socialement établis : soit à la performance du poème, soit à l'espoir d'un accueil favorable des sentiments etc. Autant est du Nom lorsque le troubadour désigne, par un *senhal*, la dame (ou bien c'est la *fin'amor* – l'amour courtois qu'on invoque, extériorisé, comme une dame : *Belh Deport*, *Bon Vezi*, *Belh Vezer* etc.). La *tornada* révèle quelque chose, sans dire évidemment quoi que ce soit de concret. Un des types de cette dénomination habituelle se trouvant à la fin du poème est le « *senhal* géographique » : le poète, sans mentionner le nom de la dame, nomme le lieu de sa résidence et envoie son poème en Anjou, en Poitou ou à Narbonne.

Quant à la poésie galégo-portugaise, ce ne sont quasiment que les *cantigas de amigo* (ces chansons d'ami dans lesquelles c'est toujours la femme qui déclare son amour) qu'on peut trouver des images de la nature. Ce paysage, contrairement aux jardins lumineux, cultivés et aristocratiquement clos des *cansós* reste en général une contrée sauvage : forêt, rivages de ruisseau ou de mer. Dans ces images on ne précise jamais le temps, on ne rencontre jamais des valeurs mises en contraste à travers la symbolique des saisons (printemps – *joi*, hiver – *dolor*) ; de plus, et bien naturellement, de la poésie galégo-portugaise manquent les concepts ayant trait au renouveau. En paraphrasant – quelque peu ironiquement – le roi Dinis : les Portugais savent chanter à n'importe quelle saison car ils ne savent pas faire la distinction entre elles.

Les jardins des troubadours sont le plus souvent sans population, par contre *l'amiga*, moi lyrique des *cantigas de amigo*, est toujours présente dans

¹ GUILHEM DE PEITIEUS : *Farai chansoneta nueva* (v. 17-18), in PASERO, 299.

Sur l'attribution du poème et la postérité du motif cf. Ferenc ZEMPLENYI : *A korai trubadúrköltészet kérdései és Guilhem de Peitieu « új dala »* (=Problèmes des débuts de la poésie troubadouresque et le « chant nouveau » de Guilhem de Peitieu.), *Filológiai Közönlöny*, 1978, 425-445.

le paysage évoqué : elle entretient le dialogue non seulement avec la mère, les amies, les « petites soeurs », avec les saints apostrophés comme patrons magiques, mais aussi avec les fleurs, oiseaux et les vagues de la mer. Les fleurs, oiseaux et buissons ressentent les sentiments de *l'amiga*, ils connaissent les lieux de l'errance de son ami et non moins ce qui « se cache dans son coeur ». La nature et l'univers des hommes se ressemblent, tous les deux sont de « nature » vivante, tantôt fondant dans un silence morose, tantôt parlant avec amitié.

Dans les *cantigas de amigo*, les éléments naturels correspondent symboliquement à une réponse, une série d'actions, même à un rôle sexuel : les cerfs qui troublent l'eau signifient *l'amigo* (Pero Meogo, Dom Dinis) ; les fleurs interrogées par *l'amiga* amoureuse (chez Dom Dinis et Pai Gomes Charinho etc.) sont les amies ou les soeurs, les *noisetiers* en fleurs sous lesquels dansent les jeunes filles (chez Airas Nunes et Joam Zorro) ou la *fontaine* où elles vont pour chercher de l'eau (Dom Dinis, Pero Meogo) symbolisent la fécondité, les *oiseaux parlants* (Nuno Fernandes Torneol, Dom Dinis, Fernand'Esquio) sont les amoureux eux-mêmes, tandis que la *mer*, les *ondes* (Martim Codax, Joam Zorro, Meendinho) signifient l'élément hostile qui sépare les amoureux. Parmi les éléments naturels, c'est la mer qui est le moins univoque et elle est le seul motif à être également présent dans les *cantigas de amor*, de caractère courtois, inspirées par les modèles provençaux, où elle prend une autre interprétation, métaphore de la nostalgie de la distance et du désir de la mort.

Les jardins clos des troubadours sont souvent construits de sons, identifiables par des signes acoustiques ; chez les premiers troubadours, les animaux mêmes restent souvent sans corps, ce n'est que leur cri qui se mêle au chant des oiseaux, comme celui de la grenouille chez Bernard Marti¹ (*chant de rana*) ou celui du grillon (*gril*) chez Raimbaut d'Aurenga.² Les animaux ne se revêtent jamais le rôle d'actant ou de symbole sexuel dans les *cansós* de la *fin'amor*³, ils n'assurent que rarement la communication entre la *domnà* et le moi lyrique, celui-ci ne leur demande pas de conseils à la manière des *amigas* des chansons d'ami galégo-portugaises.

Dans les *cansós* des troubadours, les animaux ne sont évoqués, la plupart du temps, que dans des comparaisons et hyperboles comme le *léopard*, le

¹ BERNART MARTI : *Bel m'es lai latz la fontana* (vers 2), in E. HOEPEFFNER : *Les poésies de Bernart Marti*, (CFMA) Paris, 1928, 8.

² RAIMBAUT D'AURENGA : *Cars, douz e fenhz del bederesc* (vers 4, 9), in W. T. PATTISON : *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952, 48.

³ M. BREA : *Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans*, RLR, (158) 1994, 403-443.

chevreuil et le *cerf* chez Guiraut de Borneilh :

Can lo glatz e.l frechs e la neus
s'en vai e torna la chalors
e reverdezis lo pascors
et auch las voltas dels auzeus
m'es aitan beus
lo dolz tems a l'issen de martz
que plus sui salhens que leupartz
e vils non es chabrols ni cers.¹

Les contemporains, comme les compilateurs de chansonniers de troubadours ne parlaient que d'un seul poète, Rigaut de Berbezilh² à propos des *cansós* présentant des animaux exotiques (léopard, tigre, éléphant, pélican, phénix), en lui attribuant donc le type de strophe initiale où le poète met en parallèle un animal allégorique et le comportement courtois à suivre. Je pense que ce type d'attaque peut être considéré comme une variante des débuts printaniers : tandis que la tournure-clé des *Natureingangen* est *quan... adonc*, celle des strophes initiales à animaux exotiques est *atressi... eu voill*. C'est ce qu'on observe dans une des *cansós* où figure l'éléphant et qu'on peut sans doute attribuer à Rigaut de Berbezilh :

Atressi con l'orifanz,
que quant chai no.s pot levar
tro li autre, ab lor cridar,
de lor voz lo levan sus,
et eu voill segre aquel us...³

L'olifanz-éléphant n'est rien d'autre que le modèle de comportement de l'amoureux qui suit les justes principes de la *fin'amor*. Il va de soi que ces allégories et animaux exotiques, relevant du registre « savant », supposant la connaissance du Physiologue et des bestiaires médiévaux n'ont rien à voir avec les animaux magico-symboliques des *cantigas de amigo*.

La poésie des troubadours connaît également des oiseaux-messagers, comme le rossignol de Peire d'Alvernha (*Rossinhol el seu repaire*) ou l'étourneau de Marcabru (*Estornel, cueill ta volada*) mais ils n'ont pas de

¹ GUIRAUT DE BORNELH : *Can lo glatz ...* (strophe 1), in A. KOLSEN : *Sämtliche Lieder des Troubadours Guiraut de Bornelh*, I-II, Halle, 1910. (Slatkine Reprints. Genève. 1976, I, 58.)

² M. de RIQUER : *Los trovadores : historia literaria y textos*, I-III, Barcelona, 1975, I, 284.

³ RIGAUT DE BERBEZILH : *Atressi con l'orifanz* (vers 1-5.), in RIQUER, I., 290.

postérité importante chez les poètes qui viennent après eux. La fonction des oiseaux¹, de ceux qui chantent le *temps nouveau* « selon le rythme du nouveau chant » est bien plus complexe dans la poésie provençale : les oiseaux peuvent renvoyer au moi lyrique considéré comme troubadour et, par cela, au *trobar* même, donc à la poésie ; ils peuvent également renvoyer à l'innovation poétique exprimée par le mot *novel* (ne sont-ils pas les *premiers* à chanter au printemps), leur chant peut faire allusion à l'occultation du désir ; enfin, le « chœur d'oiseaux », présent surtout dans les débuts printaniers des premiers troubadours, se réfère à l'harmonie de l'univers qui se reformule à travers la musique.²

Par contre, les oiseaux galégo-portugais sont de véritables « oiseaux d'amour » ; leur chant ne parle pas de la poésie mais de la présence de l'amoureux et des sentiments de *l'amiga* ou de *l'amigo*.

L'oiseau qui « parle » de l'amour peut remplacer l'amoureux, parce qu'il peut parler en son nom ; cette prise de parole prépare bien souvent non seulement la « transformation » miraculeuse mais aussi le passage d'un genre et registre à l'autre, de la *cantiga d'amigo* à la *cantiga d'amor*.

Dans la *pastorela* du roi Denis, le perroquet, après une conversation avec la bergère, prend la forme de *l'amigo* tant attendu :

« Se me queres dar guarida, »
diss' a pastor, « di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m'é esta vida. »
Diss'el : « Senhor (mui) comprida
de ben, e non vos queixedes,

ca o que vos a servida á servida
erged'olho e vee-lo edes ».³

Selon l'observation de L. Stegagno Piccio, dans les poèmes de Dom Dinis, la transformation se prépare par celle du registre ; c'est ainsi que le poète

¹ Chanton, *chascus en lor lati, / segon lo vers del novel chan ...* (GUILHEM DE PEITIEUS : *Ab la dolhor del temps novel* (vers 3-4.), in PASERO, 250.)

² Dans le chant des oiseaux, Leo Spizer voit une allusion à la poésie paraliturgique, cf. L. SPITZER : *Classical and christian ideals of world harmony*, Baltimore, 1963, 176-180.

³ « Si tu veux me causer de la joie » / dit la bergère, « dis-moi la vérité / perroquet, par pitié / car cette vie est pour moi comme la mort. » / Il dit : « Très belle dame / pleine de bonnes qualités, ne vous plaignez pas, / car pour celui qui vous a servi / levez votre regard et vous allez le voir. » DOM DINIS : *Uã pastor ben talhada* (srophe IV), in J. J. NUNES : *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, I-III, Lisboa, 1972, II, 2-3.

crée les conditions langagières du « miracle » ; dans le vers cinq de la quatrième strophe, le perroquet, conformément au registre des *cantigas de amor*, appelle la bergère *senhor compida de ben* à la manière courtoise, jusqu'alors apostrophée *senhora*.¹ « Oiseau parlant » et *amiga* – voici le discours poétique de la *cantiga de amigo* ; troubadour et *donna (senhor)*, voici celui de la *cantiga de amor*.

On peut soupçonner une intention délibérée derrière la parodie des registres ; dans les strophes précédentes, la bergère encore « tombée parmi les fleurs », « tantôt s'évanouit, tantôt revint ». Lorsqu'il oppose le questionnement amoureux de la jeune fille au registre solennellement sérieux des *cantigas de amor* qu'utilise ici le « perroquet » transformé en amoureux, l'ironie de Dom Dinis porte sur la vision magique de la nature qui caractérise les *cantigas de amigo*.

L'identité métaphorique qui s'établit entre l'oiseau chanteur et l'amoureux, entre figures chantant et parlant apparaît, outre la *pastorela*, dans la plupart des *cantigas de amigo*. Chez Fernando Esquio, le moi lyrique appelle ses « soeurs » dans la forêt où chasse *l'amigo*. Celui-ci ne fait pas de mal aux oiseaux qui chantent :

Seu arco na mão as aves ferir,
a las que cantavan leixa-las guarir,
a las aves meu amigo.

Seu arco na mão as aves tirar,
A las que cantavan non nas quer matar,
A las aves meu amigo.²

La fonction des oiseaux d'amour est plus complexe dans la très belle chanson d'amour de Nuno Fernandez Torneol où se fondent *alba* et *cantiga de amigo*. Chez lui, les oiseaux sont déjà gais dans la première paire de strophes ; et même ce sont « tous les oiseaux du monde » qui parlent ici d'amour (*todalas aves do mundo d'amor dizian*).³ Mais comme les éléments de la nature, de même les oiseaux partagent la désillusion de *l'amiga* :

¹ L. STEGAGNO PICCHIO : *Le perroquet du roi Dom Dinis*, in L. STEGAGNO PICCHIO : *La méthode philologique*. Paris, 1982., 7-45.

² Son arc pour blessser des oiseaux en sa main / il épargne ceux qui chantent / les oiseaux, mon ami. – Son arc pour tirer sur des oiseaux en sa main / il ne veut pas tuer ceux qui chantent / les oiseaux, mon ami. FERNAND' ESQUIO : *Vaiamos irmãa, vaiamos dormir* (strophes V-VI), in J. J. NUNES : *Cantigas d'amigo* II, 453-454.

³ NUNO FERNANDEZ TORNEOL : *Levad' amigo que dormides as manhanas frias* vers 2, in G. TAVANI : *Poesia del duecento nella penisola iberica*. Roma, 1969, 267-268.

l'amigo a fait sécher la source où ils se baignaient, a cassé la branche sur laquelle ils prenaient repos ; le système de motifs naturels se mêle dans ce poème à la réflexion lyrique sur soi-même.

Ce n'est pas seulement la déception de *l'amigo* que révèlent les oiseaux par leurs paroles ; leur rôle est comparable à celui du *gaita* provençal, ce guetteur qui prévient de l'approche de l'aube, comparable aussi à celui du *lauzengier*, le flatteur, traître des amoureux.¹ Pourtant, de *l'alba* galégo-portugaise manquent les figures humaines accoutumées (le *gaita* et le *lauzengier* n'ont point de correspondants dans le registre populaire). C'est que dans les *cantigas de amigo*, ce ne sont pas les contraintes sociales, l'occultation et le départ qui empoisonnent le bonheur ; au cours du déploiement de l'image naturelle, c'est la nature de l'amour même qui devient de plus en plus contradictoire.

Dans le poème de Torneol, une antithèse de plus en plus grave s'établit entre le temps présent et le passé, c'est-à-dire entre le vers-refrain (*leda m'and eu*, « je suis heureuse » ou « je marche heureuse ») et les vers changeants du poème qui, à partir de la deuxième paire de strophes utilisent le passé. Les deux premiers vers du poème parlent toujours de la « souffrance » des oiseaux, des actes de *l'amigo*, ce qui crée une distance ironique entre passé et présent, entre désir et accomplissement de l'amour. Il y a encore d'autres chansons qui présentent cette particularité de changement de temps en fonction des rôles sexuels (« tu as fait cela ... je ressens donc cela »).

La mer qui sépare les amoureux est capable d'influencer, par le biais du retard et de l'attente (*tardar, alongar, atender*) le système temporel du poème (« il est parti ... moi j'attends »). Ce n'est pas par hasard que G. Tavani compte la *mar* et les *ondas* parmi les éléments naturels magico-symboliques², identifiables du point de vue des sexes, bien que leur rôle ne soit pas si explicite même dans les *cantigas d'amigo*.

La mort, si elle est parfois présente dans le *topos* du *dolce malum* comme métaphore de la vie sans amour, n'a pas pour autant de véritable importance dans la poésie des troubadours jusqu'à Guiraut Riquier. Par contre dans les *cantigas de amor* portugaises, il existe un désir, par son intensité semblable à la *coita d'amor*, qui est tourné vers une « autre existence » et la liquidation

¹ J. DIONISIO : « *Levad' amigo que dormides as manhanas frias* » de Nuno Torneol, in *Revista da Biblioteca Nacional*, 1994/1, 7-22, 19-21.

² « O mar é uma espécie de divindade masculina, inimiga e violenta, que poderia identificar-se com o rei (ambos responsáveis pela separação dos amantes) e que a mulher tenta exorcizar, repartindo-a nas suas componentes femininas, as ondas. » (G. TAVANI : *Martin Codax e o seu cansoneiro*, in *Ensaio português*, Lisboa, 1988, 311.)

du moi, vers le renoncement à la poésie.¹ Dans les *cantigas de amor* il est même possible de comparer la nostalgie de la *mar* et de *l'amor*, la mer (mort) et l'amour. C'est ce qu'on observe dans cette *cantiga d'amor* de Pai Gomez Charinho qui explore les possibilités de la paronomase *morte – mar – amor*.

Pola maior coita de quantas som
coita d'amor, a que na Deus quer dar.
E é gram coita de mort' a do mar,
mais nom é tal ; e por esta razom
coita d'amor me faz escaecer
a mui gram coita do mar, e teer.²

Des deux sortes de poème ni l'un ni l'autre ne racontent d'histoire – le premier étant fondé sur les deux formes du désir (*mar – amor*), l'autre, plus fréquent, rencontré chez Torneol, s'appuyant sur le contraste entre les vers changeants et le refrain ainsi que l'alternance répétitive des plans temporels déterminés par le sexe des personnages. Si les *cantigas de amigo* ont souvent recours au dialogue et aux situations lyrico-narratives, la poésie galégo-portugaise ne connaît pourtant pas les séries d'événements lyriques se transformant en récit fictif biographique ou *vida* ; le nombre des plans temporels ne dépasse jamais deux, la rétrospection y est inconnue ; ni dans les *cantigas de amor*, ni dans les *cantigas de amigo* nous ne trouvons jamais « temps intérieur » et souvenir.

Dans *Levantou-s' a velida* de Dom Dinis, la définition de la dimension temporelle, par le moyen de ce subjectivisme magique, caractéristique des *cantigas de amigo*, devient l'état personnel du moi lyrique :

Levantou-s' a velida,
levantous-s' (a) alva
e vai lavar camisas
 eno alto
vai-las lavar (a) alva.

E vai lavar delgadas,
levantou-s' (a) alva
o vento lh'as levava
 eno alto
vai-las lavar (a) alva.

¹ Un des plus beaux exemples de ce phénomène est le *Nom me posso pagar tanto* de Dom Afonso qui, en raison de l'identité des motifs, pourrait être même considéré comme une paraphrase galégo-portugaise du poème célèbre de Guilhem de Peitieu, *Farai un vers de dreyt rien*.

² Parmi toutes les douleurs qui existent / C'est celle de l'amour qui est la plus grande que Dieu nous impose. / Et grande et mortelle douleur est celle de la mer / mais non pas comme celle-ci ; et pour cette raison / la douleur d'amour me fait oublier / la grande douleur de la mer, et c'est pour cela... PAI GOMEZ CHARINHO : *Quantos oj'andam eno mar aqui* (strophe II), in E. GONÇALVES – M. A. RAMOS : *A lirica galego-portuguesa*, Lisboa, 1983, 211.

Levantou-s' a loucana
levantou-s' (a) alva,
e vai lavar delgadas
 eno alto
vai-las lavar (a) alva.

(E) vai lavar camisas,
levantou-s' (a) alva,
o vento lh'as desvia
 eno alto
vai-las lavar (a) alva.

O vento lh'as desvia
levantou-s' (a) alva
meteu-s' (a) alva em ira
 eno alto
vai-las lavar (a) alva

O vento lh'as levava
levantou-s' (a) alva
meteu-s' (a) alva em sanha
 eno alto
vai-las lavar (a) alva.¹

Le poème se constitue à partir de la polysémie du seul vocable *alva* – celui-ci peut signifier blanc, linges, aube et pucelle. La belle fille (*velida, louçana*) se lève à l'aube, elle va à la rivière pour laver des linges, mais ceux-ci sont emportés par le vent et l'eau fâchée se trouble. La condition extérieure, le temps devient la condition personnelle du moi lyrique, aube et pucelle sont indissociables l'une de l'autre. Ce parallélisme sémantique, la projection mutuelle et continue des différentes significations du mot ne sont possibles qu'en raison de l'utilisation extrêmement rigoureuse du parallélisme syntaxique et poétique.

L'alba de Dom Dinis, comme toutes les *cantigas d'amigo*, est construite sur des paires de strophes à refrain ; afin de ralentir la progression thématique, le poète insère encore un « vers-refrain » répété sans modification, à l'intérieur des strophes (*levantou-s' alva*). Ainsi, le poème ne présente que quatre vers nouveaux qui ne sont finalement que des variantes thématiques et syntaxiques. Cette réduction des éléments variables, ce degré de ralentissement de la progression thématique sont exceptionnels même dans la poésie galégo-portugaise ; à mon sens, c'est précisément en raison de ces facteurs que dans ce poème, les traits marquants de la « manière de penser

¹ Elle se leva, la belle / elle se leva la blanche/pure/matinale / et s'en va pour laver des chemises / dans le ruisseau / elle va les laver, toute blanche. – Elle se leva, la toute belle / elle se leva la blanche/pure/matinale / et s'en va pour laver des linges / dans le ruisseau / elle va les laver, toute blanche. – Et elle y va laver des chemises / elle se leva la blanche/pure/matinale / et le vent les a emportés / dans le ruisseau / elle va les laver, toute blanche. – Elle s'en va pour laver des linges / elle se leva la blanche/pure/matinale / le vent les a enlevés / dans le ruisseau / elle va les laver, toute blanche. – Le vent les a emportés / elle se leva la blanche/pure/matinale / la blanche (fille) se mit en colère / dans le ruisseau / elle va les laver, toute blanche. – Le vent les a enlevés / elle se leva la blanche/pure/matinale / la blanche (fille) se mit en fureur / dans le ruisseau / elle va les laver, toute blanche. DOM DINIS : *Alba*, in GONÇALVES, 294.

lyrique » sont particulièrement sensibles : il s'agit de l'unité symbolique du personnage lyrique et de l'image naturelle, de l'impossibilité de démarquer les relations temporelles, de la monotonie magique et du manque de mouvement.

Ce lent changement, qui s'effectue pas à pas, fondé sur la variation du plus petit nombre possible d'éléments syntaxiques constitue en réalité une structure ouverte, car cette lente progression thématique pourrait continuer jusqu'à l'infini. Il n'y a pas de *tornada*, la structuration parallèle ne marque en aucune manière la fin du poème et elle n'implique nullement une clôture structurelle. Pour notre propos, il n'est pas sans intérêt de jeter un coup d'oeil sur ce chef-d'oeuvre du *trobar* qu' est la *sestina*, cette ultime expression de la « manière de penser lyrique » provençale, de la technique du *novel* qui se fonde sur la variation du plus grand nombre d'éléments possible. A la fin des vers de la *sestina*, les mots de rime de type a'b'c'd'e'f' effectuent un mouvement régulier d'une strophe à l'autre ; il faut attendre la fin du huitième vers pour le premier « retour ». L'observation des principes de la répétition met à l'épreuve notre mémoire, et encore bien davantage que les structures à répétition parallèle. Pourtant, la structure démarque ici bien clairement la fin du poème ; la dernière strophe de la *sestina* est toute pareille à la toute première du poème.¹

Cette structuration particulièrement close implique une vision de l'amour remarquablement différente de celle des *cantigas d'amigo*. Dans la *sestina* célèbre d'Arnaut Daniel, les mots de rime *cambra* et *intra* qui, dans la première strophe, se situent à une distance maximale l'un de l'autre (*intra, on gla, arma, verga, oncle, cambra*), se rencontrent dans la *tornada* : l'amoureux « obtient le droit d'entrer dans la chambre » :

Arnautz tramet sa chansson d'ongla e s'd'oncle,
a grat de lieis que de sa verg' a l'arma,
son Desirat, cui pretz en cambra intra.²

Le poème arrive donc à sa clôture non seulement selon la mathématique de la répétition permutative mais aussi selon la logique de cette vision de l'amour fondée sur le désir qui renaît sans interruption. Arnaut n'a évidemment pas recours à une strophe initiale thématiquement différente de

¹ Sur la *sestina*, cf. R. DRAGONETTI : *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtois*. Brugge, 1960, 381-450, P. LARTIGUE : *De la sextine*, *Action poétique*, 99 (1985) 4-7, Csaba SZIGETI : *Permutációs és geometrikus szerkezetek* (=Structures permutationnelles et géométriques), in Csaba SZIGETI : *A himfarkas bőre*. (=La peau du loup) Pécs, 1993, 125-140.

² ARNAUT DANIEL : *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (strophe VII.), in G. TOJA : *Arnaut Daniel : Canzoni*. Firenze, 1960, 378.

l'ensemble du poème (il ne saurait par ailleurs le faire à cause du principe de permutation), mais deux des mots de rime, *cambra* et *intra*, le fait d'entrer et la chambre sont en rapport avec l'une des plus importantes caractéristiques conceptuelles des débuts printaniers, notamment avec leur caractère clos.

Les *cantigas de amor* galégo-portugaises – selon le témoignage des poètes mêmes¹ – avaient pour modèle la conception provençale de la poésie et de l'amour. Mais tout comme dans les *cantigas de amigo*, on y chercherait en vain les images du début printanier, ainsi que le culte de la jeunesse et du renouveau. Malgré la profession de foi des poètes, malgré donc leur programme poétique de suivre le modèle provençal, la *cantiga de amor* conserve encore beaucoup de traits de la structuration parallèle à refrain ; la répétition fondée sur le parallélisme, le principe de changement progressif ne favorisent pas, comme nous venons de le voir, le ton varié, le *novel*, l'antithèse émotionnelle tellement caractéristiques de la poésie provençale.

Il serait cependant erroné de lier exclusivement ce manque de variété, cette monotonie émotionnelle aux poèmes exprimant la *coita* ou l'*obsessão amorosa*, le malheur ou la douleur d'amour sans fin. Il y a d'autres chansons, relevant d'une autre vision de l'amour dont se dégage la même monotonie émotionnelle. Airas Nunes de Santiago, clerc du roi Sanche IV est le poète de la douce mélancolie et du bonheur équilibré. A part Pai Gomez Charinho, c'est encore lui qui a écrit des *cantigas de amor* commençant par des images de la nature.

Que muito m'en pago d'este verão
por estes ramos et por estes flores
e polas aves que cantan d'amores,
por que ando i led' e sen cuidado
et assi faz tod'omen namorado,
semp'i ando led' e mui loução.

Quand' eu posso por alguas ribeiras,
so boas árvores, per bõos prados
se cantan i pássaros namorados
logu' eu von amores i vou cantando
e logo ali de amores vou trobando
et faço cantares en mil maneiras.

¹ Par exemple DOM DINIS : Quer' eu maneyra de proençal / fazer agora hun cantar d'amor... (Dom Dinis : *Quer'eu maneyra* (strophe 1), in J. J. NUNES : *Cantigas d'Amor*. Lisboa, 1972, 140.

Ei eu gran viço e grand' alegria
quand m'aves cantan no estio.¹

L'unique paire de strophes qui constitue le poème, composée, elle, à partir des répétitions syntaxiques est un seul et immense « début printanier », une *Natureingang*. Chez Airas Nunes, ce n'est pourtant pas le printemps mais l'été (*verão*) qui suggère un équilibre émotionnel. Le parallélisme entre le chant d'oiseaux et la poésie (unique dans la poésie galégo-portugaise) et la structure délicate *quan ... adonc* de l'image naturelle peuvent effectivement nous rappeler la *cansó* provençale ; néanmoins, il n'y a aucun changement dans le poème d'Airas Nunes après « l'image initiale d'été », la deuxième strophe n'étant qu'une variante de la première. En raison de la structuration parallèle, l'image naturelle ne présente aucune rupture, il n'y a pas de trace d'antithèse de type « voici le printemps et je suis pourtant malheureux », caractéristique des chansons provençales.

Ce qui détermine le plus souvent la situation temporelle des *cantigas de amor*, c'est l'immutabilité exprimée dans le présent du poème : la dame est cruelle, le bonheur est inaccessible, la peine est éternelle. On peut observer ce schéma émotionnel et ces relations temporelles lyriques dans les poèmes galégo-portugais « d'amour lointain », nés d'après les modèles provençaux. Chez le roi Denis, cette grande figure « d'amant lointain » portugais, les vers de refrain, les répétitions anaphoriques, la conjonction *pero* initiale qui se répète dans les quatrième vers des strophes, la tournure *que eu mui long* répétée, avec de petites modifications, dans les premiers et les seconds vers des strophes suggèrent tous l'irréductibilité de la distance et la nature éternellement désespérée du désir.

E pero longe de logar
estou, que nom poss'al fazer,
Deus nom mi dé o seu bem fazer,
pero long'estou do logar,
se nom é coraçom meu
mais preto d'ela que o seu.²

¹ Grande est ma joie en cet été / à cause de ces ramées et fleurs / et aussi de ces oiseaux qui chantent d'amour / car je marche joyeux et sans souci / et ainsi font tous les hommes amoureux / je marche toujours joyeux et serein / Quand je passe le long des rivières / sous bons arbres, dans de bonnes prairies / et si chantent là-bas des oiseaux amoureux / sur le champ, je commence moi aussi une chanson d'amour / et sur le champ, je commence à faire des vers sur l'amour / et je compose des chansons de mille manières. / Grande est ma joie et mon allégresse / lorsque des oiseaux chantent en été.

² Mais, puisque je suis loin du lieu / et je ne peux pas faire autrement / que Dieu ne me

L'*amor de lonh*, très populaire dans la poésie galégo-portugaise, est liée, malgré certains précédents du motif, au nom d'un poète provençal, Jaufre Rudel. Dans le célèbre poème de Jaufre sur l'amour lointain, dans *Lanquan li jorn son lonc en may*¹ on cherche pourtant en vain le caractère statique des poèmes galégo-portugais « d'amour lointain ».

Lanquan li jorn son lonc en may,
M'es belhs dous d'auzelhs de lonh,
E quan mi suy partitz de lay,
Remembra.m d'un amor de lonh.
Vau de talan embroncx e clis, pareille
Si que chans ni flors d'albispis
No.m platz plus que l'yverns gelatz.²

Le poème s'ouvre sur un début printanier et, comme si le mot *lonh* avait pour Jaufre un aspect temporel, un certain sentiment du passé s'introduit dans l'image du renouveau, sentiment qui se révèle trompeur. C'est à propos de la réflexion du moi lyrique que l'*yverns gelatz* apparaît dans le paysage printanier et, paradoxalement, sa forte présence supprime le présent, chasse toute notion du temps, car en dernière analyse, il ne reste qu'une tristesse douce-amère, que la nostalgie d'un amour toujours lointain, toujours à venir et dont on *se souvient*.

Tout comme Guihem de Peitieux, Bernart de Ventadorn et les autres troubadours, Jaufre Rudel varie deux situations existentielles et deux espaces temporels ; pourtant, l'antithèse entre *ici* et *ailleurs*, entre *maintenant* et *en autre temps* caractéristique pour la chanson *Lanquan li jorn*, ne s'intègre pas simplement dans l'alternance des saisons – les registres du temps ne se laissent pas décrire par l'antithèse de l'hiver et du printemps, autrement dit par celle du bonheur et du malheur.

Dans la strophe d'ouverture, Jaufre emploie non seulement deux, mais

donne pas sa grâce / bien que je sois loin du lieu / mon coeur n'est point plus proche d'elle / que n'est le sien du mien. DOM DIMIS : *Pero que eu mui long' estou*, in J. J. NUNES : *Cantigas d'Amor*, 46.

¹ De la littérature immense sur *Lanquan li jorn*, cf. L. SPITZER : *L'amour lointain de Jaufre Rudel*, in Leo SPITZER : *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, 363-417, D. W. ROBERTSON : *Amors de terra lonhdana*, StPhil 49 (1952), 566-582, R. LEJEUNE : *La chanson de l'« amour de loin » de Jaufre Rudel*, in *Studi in onore de Angelo Monteverdi*, Modena, 1959, 405-442, K. LEWENT : *On a passage of Jaufre Rudel*, MLN LXXVI, 525-532. Pour ces analyses je m'inspire de l'ouvrage de Paul ZUMTHOR : *Langue et techniques poétiques a l'époque romane*, Paris, 1963, 205-217.

² JAUFRE RUDEL : *Lanquan li jorn...* (strophe I), in A. JEANROY : *Les chansons de Jaufre Rudel*, (CFMA) Paris, 1915, 16.

trois désignations temporelles qui devraient normalement se lier entre elles selon la logique de la succession : le *printemps* qu'on peut considérer comme le temps du présent, le *temps de l'amour lointain* dont se souvient le moi lyrique, et qu'on peut tenir, par conséquent, pour le passé, et enfin *l'hiver*, qui semble être identique à l'avenir pressenti. Néanmoins, nous sommes incapables d'établir la succession entre ces « temps » et de les faire correspondre à nos notions modernes du temps. Plus tard, il apparaît que l'amour lointain est « inaccessible », le « souvenir » ne veut donc pas dire que le moi lyrique ait jamais accédé à celui-ci. Quant au printemps et à l'hiver, on apprend (v. 8.) qu'ils ne sont pas des notions temporelles mais les métaphores de l'espoir et de la résignation. Malgré tout, la strophe d'ouverture de *Lanquan li jorn*, montrant trois sortes de précisions temporelles, reste quant à sa structure temporelle le début printanier le plus complexe dans toute la poésie des premiers troubadours.

On ne peut donc nullement conclure, à partir des motifs du poème, à une série d'événements qui ressemblerait à celle de l'histoire d'amour racontée dans la *vida*. Les formes verbales *querray, m'en partray, veyrai, jauziray, fos...remiratz, fos...clamatz* etc., tout en exprimant les relations temporelles et ayant en même temps une fonction modale, rendent totalement incertaine la distance entre le désir et la réalité. Si nous faisons abstraction de la dernière strophe et de la *tornada*, nous ne sommes même pas en mesure de décider si le poète se souvient de l'amour lointain ou bien s'il souhaite l'acquérir.

Il y a une différence fondamentale entre la *cansó* et la *vida* de Jaufre Rudel. On assiste pourtant, dès *Lanquan li jorn*, à l'apparition des bribes de récit et de scènes (ainsi la prison au pays des Sarrasins, la rencontre tant souhaitée au verger etc.) qui serviront ultérieurement de matière première à la biographie légendaire. Bien naturellement, il est impossible de ranger les images du désir exprimées dans des phrases optatives et au conditionnel, en un récit cohérent du point de vue causal et temporel. Ces fragments de scènes élargissent le jeu de l'approchement et de l'éloignement sans pourtant nous permettre d'en tirer une esquisse d'autobiographie fictive ou d'y déceler une historicité quelconque.

Même si les relations spatiales et temporelles se mêlent chez Jaufre Rudel d'une manière inséparable, la méthode antithétique, soutenue par la mise en contraste de l'hiver et du printemps, permet une plus grande variation et produit une tension émotionnelle plus intense que le présent « intemporel », immuable des « disciples » galégo-portugais qui ne connaissent même pas l'alternance des saisons.

Pour le dépassement de la simple dichotomie de printemps et d'hiver, plusieurs solutions s'offrent dans la poésie des troubadours de type provençal,

ce qui va de pair, naturellement, avec la dissolution du *Naturengang* traditionnel. Guiraut de Borneilh transforme l'image printanière en un temps passé qui est « présent » dans le présent, en un jardin de souvenirs. Bien entendu, les éléments de la nature (verger, fleur de lys, d'autres fleurs etc.) acquièrent une signification allégorique.

Er ai gran joi que.m remembra l'amor
Que.m to mo cor salf en sa fezeltat ;
Que l'altrer vinc en un verger, de flor
Tot gen cobert ab gen ab chan d'auzels mesclat,
E can estav'en aquels bels jardis,
Lai m'aparec la bela flors de lis
E pres mos olhs e saziç mo coratge
Si quez anc pois remembransa ni sen
non aic mas can de leis en cui m'enten.¹

Chez Guiraut de Borneilh, le printemps ne disparaît pas définitivement, le bonheur n'entre pas en alternance avec la « mauvaise saison » qui est l'hiver, puisque les amoureux, grâce à la mémoire, vivent mutuellement l'un dans le cœur de l'autre. La *memoria*, *remembransa* qui apparaissent déjà chez Guilhem de Peitieux et Jaufre Rudel, sans s'intégrer pourtant dans les structures temporelles du poème, chez Guiraut de Borneilh, par le biais de l'allégorie du « jardin caché dans le cœur », ces termes ont déjà des références temporelles précises. Ainsi l'entrelacement des conditions spatiales et temporelles ne montre-t-il qu'une ressemblance factice avec le poème *Lanquan li jorn*, car Guiraut de Borneilh, au lieu de les occulter, les intègre dans une même image transparente et allégorique.

La poésie des trouvères, calquée sur le modèle provençal, interprète très tôt les débuts printaniers conformément à une vision du temps bien semblable à la nôtre. Dans la chanson de Gace Brulé, comparable d'ailleurs de plusieurs points de vue à *Lanquan li jorn* de Jaufre Rudel, se distinguent déjà le présent lyrique, le passé (vers 4 de la première strophe) et l'avenir (vers 9). Tous ces registres temporels, contrairement à ce qui apparaît dans le poème de Jaufre Rudel, sont clairement séparables l'un de l'autre, on peut aisément les reconnaître et établir leur ordre. C'est avec une pareille aisance qu'on peut suivre les relations spatiales dans la strophe (*Champagne – Bretagne*). Il est remarquable que, tout comme chez Jaufre Rudel, c'est la voix des oiseaux qui lance le souvenir, *l'identification du temps* :

¹ GUIRAUT DE BORNELH : *Er ai gran joi* ... (strophe I), in KOLSEN, 66.

Les oisillons de mon pais
 Ai ois en Bretagne.
 A lor chant m'est il bien avis
 Q'en la douce Champagne
 Les oi jadis,
 Se n'i ai mespris.
 Il m'ont en si dolz panser mis
 K'a chanson faire me sui pris
 Tant que je parataigne
 Ceu q'Amors m'a lonc tens promis.¹

Le début printanier, le jardin inaccessible des premiers troubadours « est déjà quelque part » et « signifie déjà quelque chose ».

Chez Peire Vidal, c'est bien souvent le *bon pays* ou le *mauvais pays*, des univers socialement, politiquement et, souvent, même géographiquement identifiables (*Proensa, Espanha* etc.) parmi lesquels le moi lyrique est obligé à faire un tri, vu que leur valeur n'est point évidente. Les cadres du bien et du mal, du bonheur et du malheur ne sont plus donnés depuis l'éternité, ils ne sont plus d'une dimension générale comme dans la poésie des premiers troubadours ; leur signification n'est définissable qu'à la lumière de la carrière et de la vie personnelles. Alors que le *viatge* qui, dans la poésie de Bernart de Ventadorn (*La doussa votz ai auzida*) signifiait la « bonne voie » (*drech viatge*) qui mène à la merci de la Dame et chez Gaucelm Faidit (*Del gran golfe del mar*) à l'épreuve de la « véritable vie », chez Peire il s'agit effectivement d'une voie personnelle et d'une biographie fictive dans laquelle peuvent apparaître l'accidentel, le hasard et le choix qui dépend des conditions individuelles. Les « bons » ou les « mauvais » pays sont mieux incrustés dans les conditions de vie du moi lyrique que le jardin de l'amour lointain ou celui de l'amour gardé au fond du coeur. Le *Natureingang* va donc continuer dans les strophes suivantes tout en fondant dans la *descriptio puellae*, la présentation de la beauté de la Dame. Ce n'est pas par hasard que nous ne trouvons, chez ce grand troubadour tardif qu'est Peire Vidal, qu'un seul début printanier bien en règle (*La lauzet e.l rossinhol*).

Le début printanier louant ce qui est *novel* – conformément à la modification de la conception sur l'unité du poème – disparaît de la poésie lyrique des troubadours ; la place du printemps et de l'hiver sera désormais occupée par le passé, le présent et l'avenir, ou, comme dans les poèmes sur Marie, l'éphémère et l'éternité ; pourtant, cette très rapide transformation des relations lyrico-temporelles est inconcevable sans la naissance de la réflexion

¹ H. P. DYGGVE : *Gace Brulé. Trouvère champenois*, 1951, Helsinki, 190.

lyrique qui s'attache au *novel*, au nouveau.

Tandis que les *cantigas de amigo* de Don Dinis diffèrent à peine des *cantigas* des poètes qui le précèdent de plusieurs générations, un pareil « conservatisme » est inimaginable dans la poésie lyrique des troubadours provençaux. Ce *novel* qui se présente non seulement dans les débuts printaniers mais aussi dans les techniques poétiques, dans la transformation ininterrompue des méthodes et des motifs poétiques, explique le fait que les spécialistes de la poésie des troubadours ne peuvent envisager et présenter cette poésie que comme un processus de développement, comme une histoire. Déjà et encore : ces deux termes ont un sens non seulement au cours de l'étude des relations lyrico-temporelles mais aussi à propos de l'étude des procédés poétiques des troubadours qui se prolongent dans le *dolce stil nuovo* ; si les troubadours tardifs ne sont pas mieux, ils sont toujours très sensiblement différents de leurs prédécesseurs.

La « ré-écriture » continue des thèmes et motifs traditionnels influe d'une manière décisive non seulement sur le changement des formes et des techniques poétiques mais aussi sur l'élaboration du système des genres poétiques. Il existe une ressemblance entre *cantigas de amigo* et *cantigas de amor* – ces dernières peuvent également prendre une forme à structure parallèle et avoir un refrain ; la poésie galégo-portugaise ne connaît pourtant pas les genres pris au sens qu'ils ont dans la poésie provençale ; là, il ne s'agit que de diverses traditions lyriques, d'origines différentes et se distinguant les unes des autres par groupements génériques. Tandis que dans la poésie provençale, il est aisé d'analyser un genre comme l'interprétation d'un autre, les relations cohérentes manquent par exemple entre la poésie politique et amoureuse ou entre *cantigas de amigo* et de *amor* des galégo-portugais. L'examen des genres provençaux, celui des liens entre la thématique des sirventès et des chansons d'amour, mais aussi celui des poésies religieuses et profanes, nous amène à la conclusion que l'imitation, la réinterprétation fondée sur l'imitation peut également devenir source du *novel* poétique.

Traduit du hongrois par Gábor SASHEGYI

Le système des personnages féminins dans le *Lancelot en prose*

Ne pas se perdre parmi les personnages qui sont légion dans le *Lancelot* en prose semble de prime abord une tâche impossible à accomplir. Ailleurs, nous avons déjà tenté, à partir de certaines structures narratives récurrentes, de poser des jalons pour nous orienter dans la nombreuse population chevaleresque du récit.¹ Nous avons cru entrevoir quelques procédés, quelques critères suivant lesquels l'auteur devait concevoir le système de ses personnages chevaleresques, système-charnière, faut-il le dire, de tout roman arthurien, car c'est par rapport à ce groupe de personnages que les autres se laissent définir. En résumant les principaux acquis de nos analyses en la matière, nous pouvons dire que, grâce à la multiplication – avec variation – des séquences narratives, semblables mais ayant des protagonistes toujours différents, grâce à la fréquence des épisodes qui se reflètent les uns les autres, les personnages-chevaliers se définissent principalement par des séries d'oppositions, de contrastes et de rapprochements, de substitutions même, ce dernier procédé produisant des équivalences approximatives entre certains personnages. En plus d'attribuer des places à des chevaliers dans une hiérarchie de valeurs, ces simples procédés – qui constituent ensemble un axe paradigmatique – explicitent avec d'autres moyens narratifs (par exemple le goût excessif du narrateur pour l'incognito) un questionnement, fondamental dans notre texte, portant sur la possibilité de distinguer entre l'être et le paraître des chevaliers. A travers mille jeux de miroir, la hiérarchie s'affine toujours davantage et arrivé à la fin du récit, le lecteur aura appris à y situer les personnages.

Pour ce qui est des personnages féminins, à peine moins nombreux que les chevaliers (une bonne centaine) dont nous nous proposons ici l'étude, ils se prêtent également dans un premier temps de lecture à une confusion totale. A

¹ Voir Katalin HALÁSZ, *L'autre dans le même. Quelques cas de dédoublement de personnage dans le Lancelot en prose*, Revue d'Études Françaises, 2, 1997, 71-81.

quel trait individuel de leur histoire ou de leur caractère se raccrocher pour distinguer par exemple la dame de Briestoc, Blevine de Glocedun et Angale de Raguidel, ces femmes ayant pourtant un nom ?¹ On ne saurait pas en dire autant de la grande majorité des personnages féminins, demoiselles surgissant dans la forêt, racontant leur histoire ou celle des autres, amies accompagnant leur chevalier, dames hospitalières etc. Peut-être trouverait-on un critère de distinction en rattachant telle ou telle demoiselle à tel ou tel chevalier : une demoiselle sauvée par Boort, une autre secourue par Hector et une troisième aimée du même héros. Mais on s'apercevra vite que par cette voie on n'obtiendra pas les points d'orientation tant souhaités et vraiment efficaces. Par l'accumulation des scénarios récurrents dans la mémoire du récepteur, les demoiselles sauvées respectivement par Boort et Hector, ou encore un autre chevalier ne deviennent-elles pas finalement interchangeables ?

Pendant, l'étroit rapport du système des personnages chevaleresques à ce qui devait présider à la création et l'apparition des rôles féminins de notre texte est indéniable, mais il se manifeste à un niveau d'abstraction plus élevé. Il serait absurde de notre part de minimiser tant soit peu le rôle de la femme – et tout ce qu'il comporte de problématique pour l'esprit médiéval – dans l'histoire de Lancelot, mais il serait non moins absurde de ne pas voir que désir, amour, femme et son influence sur la destinée des héros et du royaume, tout y est envisagé dans l'optique du devenir chevaleresque. Aussi adoptons-nous cette perspective pour la description du système des figures féminines. En effet, certaines catégories se détachent assez nettement de la masse à première vue indistincte des dames et des demoiselles, si l'on prend l'agir chevaleresque comme centre d'orientation. Amies dévouées, amies orgueilleuses, filles de roi à marier, veuves convoitées par des voisins agressifs, riches héritières sans appui, dames hospitalières, pucelles guérisseuses ou demoiselles possédant toute sorte d'informations apparaissent dans l'intrigue au fur et à mesure que l'action chevaleresque se déploie, elles en fournissent le plus souvent la motivation et l'enjeu. Également fréquents sont les épisodes dans lesquels la nécessité ou simplement la possibilité d'agir sont révélées aux chevaliers par elles. En revanche, il arrive rarement qu'elles agissent toutes seules et de leur propre chef. Si, toutefois, elles le font, leur action s'avère la plupart du temps néfaste, visant justement à contrecarrer l'action chevaleresque, comme certains de nos exemples le montreront par la suite.

¹ Notre édition de référence: *Lancelot*. Roman en prose du XIII^e siècle, éd. Alexandre Micha, Paris/Genève, 1978-1983, 9 vol. Par la suite, les chiffres romains indiquent le volume, les chiffres arabes le numéro de page. Pour les personnages en question voir I/217, II/201-208, II/390-400.

Voyons maintenant les principales catégories dans lesquelles les femmes de notre roman se laissent ranger. Évidemment, le groupe le plus important est formé de celles qui, par leurs qualités, inspirent les exploits chevaleresques et en constituent l'enjeu dans tous les sens. Jeunesse, beauté, comportement courtois suscitent le désir et la rivalité. Ainsi se trouvent-elles bien souvent au centre des conflits de désirs et, comme parmi les attraits féminins leur héritage n'est pas le moindre, la convoitise rend encore plus âpres ces conflits. Des intérêts de lignage et des sentiments de solidarité familiale, en nourrissant le feu du combat – parfois pendant plusieurs générations –, se chargent d'enrichir de variantes ce schéma fondamental, inlassablement repris. La future femme de Synador de Windesores impose une longue période d'attente et d'épreuves à son ami qui, grâce à cette attitude exigeante, devient un chevalier excellent, loyal. Les efforts de Synador sont couronnés par l'amour de la dame, mais leur union ne convient pas au lignage de celle-ci, Synador n'étant qu'un simple chevalier sans terre. Le jeune couple vit exposé à des attaques armées jusqu'au moment où Hector, l'épée à la main, impose la paix après avoir libéré la femme de Synador, capturée par ses parents-ennemis.¹ C'est en prévoyant une menace pareille que la fille d'Esclamor n'accorde sa main au chevalier qu'elle aime et estime pour avoir accompli, comme preuve d'amour, de nombreux exploits qu'à condition d'être emmenée dans une forteresse imprenable dont l'unique entrée soit défendue par son ami, voilà l'origine de la coutume du Tertre Desveé.² Coutume qui, à son tour, provoquera toute une série d'actions chevaleresques. Qu'on ne se trompe pas ! Toute inspiratrice de vaillance, tout juge de qualités chevaleresques, tout enjeu précieux de combats qu'elle est, l'amie (la dame ou la femme) est souvent objet et victime. L'affaire Synador est introduite dans le récit par l'image, qui se présente à Hector, d'une femme brutalement emportée par des chevaliers armés jusqu'aux dents. Toujours dans la section du roman consacrée aux premières aventures d'Hector, l'amie de Lodomas fait son apparition comme victime : seule dans la forêt, pleurant, assise sous un chêne avec un chevalier grièvement blessé dans son giron.³ Une image souvent reprise depuis le *Conte du Graal* de Chrétien : Perceval rencontre sa cousine dans une situation toute pareille.⁴ Une autre scène, dans laquelle le beau rôle du libérateur revient à Boort, rappelle également

¹ VIII/261 et ss.

² V/93-95.

³ VIII/243 et ss.

⁴ CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. Charles Méla, Paris, 1990, vv.3368-3393.

Chrétien, cette fois-ci son *Erec*¹ : une nuit Boort entend quelqu'un appeler au secours dans la forêt, il chevauche dans la direction des cris et la lune éclaire devant lui une scène atroce : quelques chevaliers traînent par ses tresses et battent une jeune fille presque nue.² Et encore une bien forte image de victime : la soeur de Méléagant injustement accusée de trahison, menée au bûcher déjà allumé et sauvée *in extremis* par Lancelot³ (tout comme la nièce du duc de Kalès⁴). Décidément, Chrétien est incontournable dans un contexte arthurien ! Une pareille image évoquera toujours la figure de Lunete.⁵ Pour Lancelot – comme pour Yvain chez Chrétien – l'occasion se présente ici, outre celle de l'acquittement d'une dette contractée envers la demoiselle, de faire triompher la justice et l'innocence, ce qui dirige l'attention sur l'enjeu ultime de l'action chevaleresque : la soeur de Méléagant n'est qu'une incarnation – entre autres – de la cause juste, n'importe quelle jeune fille innocemment persécutée ferait l'affaire.

A ces scènes typiques qui donnent à voir – comme un spectacle figé au paroxysme du drame – la femme en tant que victime toute désignée, il faut encore ajouter les scènes de viol ou de tentative de viol. Des nombreuses occurrences nous citons ici l'épisode dont l'héroïne-victime est la pucelle qui a guéri Lancelot empoisonné par l'eau de la fontaine et qui a fait vœu de chasteté pour l'amour de Lancelot.⁶ Un chevalier, voulant obtenir son amour même de force, la surprend sans défense dans la maison de son frère et l'enlève, aidé par ses compagnons. Lancelot qui passe par la forêt les aperçoit auprès d'une fontaine. Il fait nuit mais, au clair de lune, Lancelot peut tout voir, il attend cependant pour intervenir parce qu'il veut connaître – dit le narrateur – les intentions du chevalier, le comportement et les paroles de la jeune fille ne permettent pourtant aucun doute là-dessus. Cette attente assigne à Lancelot un rôle de spectateur, ce qui ne manque pas d'ajouter à l'ambiguïté troublante de la scène décrite. Ce spectateur conscient incarne en quelque sorte le caractère masculin du point de vue dominant du récit : la jeune fille prise entre deux regards, entre deux volontés, l'une agressive, l'autre en attente est ravalée au statut d'objet, même si cela ne dure qu'un moment, car enfin, Lancelot, par son intervention, lui restitue sa qualité de personne. Mais dans le récit les moments pareils sont assez fréquents – nous y

¹ CHRETIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, publ. par Mario Roques, Paris, 1973, vv.4280-4288.

² V/241 et ss.

³ II/218-223.

⁴ IV/325-328.

⁵ CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publ. par Mario Roques, Paris, 1975, vv.4312-4468.

⁶ IV/215 et ss.

comptons les scènes représentant des femmes battues, traînées, enchaînées, tuées – pour mettre de façon persistante en lumière cet aspect de la femme-enjeu.

Par contre, les scènes du type *pietà* n'ont pas cette ambiguïté, elles sont propices à provoquer de la pitié, soulignant par cela plutôt l'envers de l'agir, le pâti qui n'est pas entièrement l'apanage des femmes dans notre roman.

Les « victimes potentielles » forment un groupe à part dans cette première catégorie des figures féminines : les menaces qui pèsent sur elles se présentent avec beaucoup de précisions à notre imagination grâce au fait qu'elle peut puiser dans toute une gamme d'insultes, de souffrances, de dommages infligés à des femmes et déjà représentés. C'est que dès le début du texte, dans l'histoire de la Douleuse Reine et de sa soeur¹, le modèle est donné des femmes déshéritées, persécutées, sans défense aucune. Le sort de la dame de Nohaut² – son affaire offre au jeune Lancelot à peine adoubé l'occasion de partir pour se faire une réputation – préfigure celui de tant d'autres dames sans mari ou sans père, obligées de défendre seules leur domaine et/ou leur droit à se marier selon leur inclination. Le voisin, oncle ou beau-frère s'empare du fief tombé en quenouille – parfois de l'héritière aussi – , le chevalier ambitieux aspirant à l'amour de la dame et ne pouvant supporter son refus dévaste le domaine, assiège la dame réfugiée avec quelques fidèles dans son dernier château, ce type d'épisode se termine régulièrement par la demande d'aide adressée par la dame au roi Arthur. L'intervention d'un des chevaliers du roi écarte de justesse les menaces : la dame de Nohaut sera défendue par Lancelot, la dame de Roestoc par Gauvain³, la demoiselle d'Honguefort tout comme la dame de Galvoie par Boort⁴, c'est également Lancelot qui sauve d'un mariage forcé la fille du duc de Rokedon⁵, Gaheriet rétablit à son tour la fille du comte de Valigues dans la possession de son héritage⁶.

Tous ces exemples font déjà ressortir l'une des caractéristiques du système des personnages féminins, nous pouvons dès maintenant constater qu'il n'y existe pas une hiérarchie comparable à celle des personnages-chevaliers : en qualité d'enjeu ou de victime, il n'y a pas de rapport hiérarchique par exemple entre Guenièvre et la femme de Synador ou la soeur de Méléagant. La reine est, elle aussi, objet de désirs en rivalité, elle devient donc enjeu de

¹ VII/22-38.

² VII/280 et ss.

³ VIII/154 et ss.

⁴ II/134 et ss. ; IV/114 et ss., IV/264 et ss.

⁵ IV/176 et ss., IV/332 et ss.

⁶ IV/62 et ss.

lutte, c'est-à-dire victime potentielle et, dans les épisodes de la Charrette¹ et de la Fausse Guenièvre², victime effective. La seule hiérarchie, bien naturelle, qui s'établit à l'intérieur d'une catégorie est celle des protagonistes et des personnages épisodiques, le portrait de Guenièvre étant plus complexe, beaucoup plus riche en traits que celui d'une demoiselle anonyme, héroïne d'un seul épisode. Mais ces figures de femme se superposent facilement dans la mémoire du lecteur, comme si elles n'étaient que des variations très légèrement différentes sur un même thème, contre un même sort. Si elles sont fréquemment (nous avons relevé une quarantaine d'occurrences) représentées dans un rôle de victime, c'est que l'action chevaleresque n'est jamais moralement neutre, dans son évaluation, partant dans la mise en place de la hiérarchie des valeurs, l'un des critères fondamentaux est constitué, comme on le sait, par l'attitude envers les femmes, qui révèle aussi à quel degré le chevalier maîtrise son propre désir.

Parmi les personnages féminins, introduits dans le récit en rapport avec la thématique amoureuse à quelque titre que ce soit, quelques-uns seulement ne figurent jamais en position de victime : ce sont pour la plupart des dames qui, par ruse ou par l'usage abusif de leur ascendant sur leur ami, empêchent celui-ci d'agir, le réduisant ainsi à une sorte d'anéantissement moral. Elles aspirent à la possession exclusive de leur ami, ainsi la cousine de la dame de Roestoc qui n'accorde son amour à Hector qu'au prix d'une promesse, dangereuse pour l'avenir du héros : il doit donner sa parole de ne jamais entreprendre un combat sans la permission de son amie et cette permission, Hector ne parvient pas tout seul à la lui arracher.³ Keu d'Estrous, compagnon de la Table Ronde n'obtient la main de sa dame que s'il lui jure de ne pas franchir le seuil de leur palais avant que les prisonniers du Val sans Retour ne soient libérés.⁴ Pendant des années à la cour on regrette la mort de Keu d'Estrous. De même croit-on à la mort de Lancelot, alors qu'il se trouve seulement emprisonné par Morgain, soeur aînée ou prototype de toutes les femmes possessives, capricieuses, vindicatives, cherchant à s'assurer une domination sans mesure sur leur chevalier élu. Il faut se rappeler cependant que le premier emprisonnement du jeune Lancelot est dû à la dame de Malehaut.⁵ Le plus souvent, elle est désignée par le texte et les critiques comme l'amie de Galehaut, pourtant, son nom commence déjà « mal » et

¹ II/1 et ss.

² I/18 et ss, I/75 et ss.

³ VIII/154 et ss., VIII/196 et ss.

⁴ I/305 et ss.

⁵ VII/456 et ss.

entre en allitération avec celui de Morgain. En effet, avant de devenir amie de Galehaut, elle a joué – dans la carrière de Lancelot – exactement le même rôle qu’aura par la suite la soeur d’Arthur. La dame de Malehaut est en dernière analyse une Morgain neutralisée par l’intelligence de la reine Guenièvre. Elle fait capturer Lancelot dans des circonstances qui appellent le mot « trahison », mais ce qui nous la fait rapprocher de Morgain, c’est avant tout son désir effréné de connaître le secret de l’être de Lancelot : son nom et le nom de celle qu’il aime.¹ En possession de ce secret, elle saurait dominer la volonté, le sort du héros. La résistance de Lancelot ne lui fait pas rendre les armes, restant dans l’entourage de Guenièvre après le rétablissement de la paix entre Arthur et Galehaut, elle épie la reine et son premier rendez-vous avec Lancelot, et une fois en tête-à-tête avec la reine, elle lui parle de ce qu’elle a vu s’imposant ainsi comme confidente. Puisque Guenièvre ne saurait se débarrasser de cette dame dangereuse et indiscreète, pour l’occuper et la tenir tout de même à distance, elle lui donne un ami, Galehaut.² Amour artificiellement créé, amour de façade, n’empêche qu’il éloigne définitivement la dame de Malehaut du groupe des Morgain. Par ailleurs, elle n’y appartenait sans doute – comme la femme de Keu d’Estrous et l’amie d’Hector – que par cette fonction, provisoirement remplie, de contrecarrer le devenir chevaleresque.

En revanche, Camille, la reine de Sorestan, Sébille ou la mère de Karadoc ressemblent parfaitement à Morgain, à tel point qu’on se demande si elles ne sont pas finalement les figures métamorphosées d’une même personne, elles forment donc une catégorie bien distincte de personnages. Pour les créer, l’auteur recourt le plus souvent aux procédés de rapprochement et, surtout, de substitution. Leur fonction par rapport à l’action chevaleresque, toujours la même – et fort semblable à celle des dames orgueilleuses, possessives ou vindicatives –, est de bloquer l’action ou de lui donner une direction qui irait à l’encontre du destin des chevaliers arthuriens. Outre l’emprisonnement réitéré de Lancelot par Morgain³, de ce blocage, de cette volonté destructrice, nous avons les meilleurs exemples dans les épisodes de la Roche aux Saxons⁴ et du Val sans Retour⁵ : dans le premier, Camille capture par un enchantement joint à la ruse le roi même, en pleine campagne militaire le chef disparaît ainsi. Par parenthèse soit dit, les agissements de Camille servent en dernier ressort à mettre en valeur le chevalier auprès / en face du roi, car c’est

¹ VIII/6-10, VIII/31-35.

² VIII/103-125.

³ I/302-304, 347, 367-372 ; IV/173-182 ; V/47-54, 60-64.

⁴ VIII/407-409 ; VIII/432 et ss.

⁵ I/266 et ss.

Lancelot qui déblocuera la situation avec Yvain et Yder. Pour l'essentiel, le même scénario se répète dans le deuxième épisode : Lancelot brise l'enchantement du Val sans Retour qui fonctionnait depuis longtemps comme une machine à englober les meilleurs compagnons du roi Arthur.

Le pouvoir de lier et d'endormir de ces femmes reçoit une expression particulièrement forte et imagée dans l'histoire de Drians, chevalier blessé par Karadoc et cloué dans un coffre par l'art de sa mère, destiné ainsi à une immobilité et une souffrance éternelles.¹ (Il sera tiré d'affaire, comme on le devinera, par Lancelot. Paradoxalement, lui, qui, parmi les personnages-chevaliers, tombe le plus fréquemment sous le coup des enchantements, est le seul à pouvoir les rompre.) Dans le château de Karadoc, la mère prépare à ses ennemis capturés par son fils des souffrances imaginées par un esprit diabolique. Lors de la rencontre de cette mère sadique avec Gauvain enlevé par Karadoc, il devient clair que ce dernier n'est qu'une force brute manipulée par la mère, un outil de vengeance entre les mains de la vieille sorcière.² Dans le portrait de celle-ci se concentrent les traits distribués entre quelques autres vieilles du récit : celle par exemple qui entraîne – par une habile demande de récompense consécutive à un don – Lancelot dans une affaire où sans le savoir, il défend avec succès une très mauvaise cause, celle des fils révoltés du duc de Kalès.³ Dans le cas d'une autre vieille femme, la volonté de nuire, à savoir de déchaîner la souffrance sur une région et du même coup, de détourner du droit chemin un aussi brillant chevalier qu'Yvain, est encore plus évidente, même si le texte n'est pas explicite sur le rapport de la vieille avec le monstre, Maudit le Géant.⁴ Le visage de la mère de Karadoc n'est peut-être que celui de Morgain sans le masque de la soeur d'Arthur ou de Camille, sans le déguisement d'une jeune demoiselle savante et séduisante. Cette quasi-identité est suggérée, entre autres, par une phrase de Lancelot : les trois reines enchanteresses (Morgain, la reine de Sorestan, Sébille) enlèvent Lancelot endormi dans la forêt et l'emprisonnent dans le château de la Charrette, là, elles lui demandent de choisir d'entre elles une amante, Lancelot les refuse tout en formulant son mépris :

« – Ja Diex ne m'aïst, fait il, se je mielz n'amoie estre em prison .XX. anz que je de nule de vos .III. feisse m'amie, car

¹ I/193-201.

² I/203-206.

³ II/228 et ss., IV/158 et ss.

⁴ IV/243 et ss.

trop me seroie abessié, que tuit cil qui sont fors Deu ne me porroient amender. » (IV/178)¹

– et un peu plus loin il ajoute pour lui-même :

..... qu'il voldroit mielz estre morz que il sa dame la roine qui est fontaine de biauté lessast por cels *vielles* pranre. (IV/178)

Le principal trait distinctif de ces femmes – trait qui les range dans une même catégorie – doit être cherché dans la spécificité de leurs actions, nos exemples font bien ressortir qu'agir équivaut toujours dans leur cas à enchanter, ensorceler, à recourir donc à un savoir secret, de nature à inspirer de l'inquiétude, du trouble dans leur entourage. De surcroît, l'incertitude persiste tout au long du texte concernant l'origine de ce savoir ainsi que la véritable nature de ces êtres malgré les déclarations du narrateur qui visent à ranger ces personnages parmi les humains doués simplement de connaissances peu communes. Dès son entrée en scène, Morgain est présentée comme une femme singulière, redoutable, une femme tout de même :

Il fu voirs que Morgue le suer al roi Artu sot d'enchantement et de caroies sor totes femes et par la grant entente que ele i mist en laissa ele et deguerpi tot la covine des gens et conversoit jor et nuit es grans forés sotaines, si que maintes gens dont *a cel tens avoit molt de foles* par tot le país ne disoient mie qu'ele fu feme, ançois l'apeloient Morgue la dieuesse. (I/275)

Seulement les gens crédules et ignorants des époques révolues pouvaient la prendre pour un être surnaturel – nous rassure le narrateur. Et la force de Camille ne provient-elle pas simplement des livres dont la destruction suffit à assurer une victoire définitive sur l'enchanteresse ?² Il est vrai que notre roman attribue un certain pouvoir magique aux livres dont l'accès devrait être bien surveillé, c'est du moins la leçon de l'épisode dans lequel maître Hélie explique le rêve de Galehaut.³ Le savoir contenu dans ces livres, laissant entrevoir quelques secrets de la nature, de la création, est une arme à double tranchant dont la possession par des êtres malintentionnés ou manquant de fermeté et de discernement peut mener à la défaite des causes

¹ Dans les citations, l'italique est toujours de notre fait.

² VIII/481-482.

³ I/67-68.

justes, peut servir le Malin. La féerie celtique porte dans le *Lancelot* aussi les marques d'une rationalisation chrétienne, la fée devient de plus en plus souvent une dame qui se distingue des autres par un savoir secret qui lui permet d'intervenir dans le cours naturel des choses et dans le fonctionnement normal des volontés, des consciences. Rarement, elle porte déjà les traits d'une sorcière.¹

Cependant, la diabolisation de la féerie n'est pas trop poussée dans notre récit, le savoir féminin n'y relève pas entièrement du Malin. Il y a des personnages féminins qui, tout en appartenant au groupe étudié par leur art d'enchanter, s'y opposent par l'usage qu'ils en font. N'est-ce pas le savoir d'une femme que la volonté divine emprunte pour s'accomplir ? Le breuvage magique préparé par Brisane, nourrice de la fille du roi Pellés est indispensable pour que Galaad puisse être engendré par Lancelot.² Il convient toutefois de faire remarquer que la deuxième intervention de Brisane en vue d'arranger pour sa maîtresse une deuxième nuit amoureuse avec Lancelot ne nécessite aucunement de savoir spécifique, une ruse ordinaire y suffit, la motivation de son action étant également ordinaire : le désir tout humain d'Amite.³ Peut-être aurait-il été indécent de recourir au même moyen exceptionnel qu'on a utilisé pour assurer le salut de la chevalerie arthurienne. Une certaine ambiguïté s'installe donc autour de la figure de Brisane, ambiguïté qui va s'accentuant dans l'épisode de la fille de Brangoire avec cette autre figure de nourrice-confidente qui semble l'équivalent parfait de Brisane, d'autant plus que l'épisode n'est que la réplique de celui de l'engendrement de Galaad.⁴ Pour satisfaire le désir de la fille du roi Brangoire, il faut détourner Boort de cette chasteté qu'il a fermement décidé de garder. Pour ce faire, la nourrice recourt au service d'un anneau magique et Boort ensorcelé passe une nuit d'amour avec la fille du roi, ce qui aura deux conséquences : d'une part, Boort deviendra père comme Lancelot (ainsi les deux meilleurs chevaliers d'un lignage prestigieux, particulièrement réticents à l'égard de la paternité auront-ils tout de même une descendance), d'autre part, à cause de la perte de sa virginité Boort n'aura que la troisième place parmi les élus du Graal. Suivant qu'on adopte l'une ou l'autre

¹ Pour cette problématique cf. Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991, 2 vol. ; Laurence HARF-LANCNER, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984 ; Daniel POIRION, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F, 1982.

² IV/204-211. Pour toute description de Brisane, nous avons : « Lors vint avant une dame de si grant aage que bien pooit avoir .C. anz... » (p.204).

³ VI/173-175.

⁴ II/192-199. On peut lire à la page 193 : « La maïstresse estoit vielle dame, si savoit de charaies et d'enchantemens a grant plenté. »

perspective (généalogique ou spirituelle), l'action de la nourrice se présente salubre ou néfaste.

L'envers et l'endroit d'une même action, l'ambiguïté de l'évaluation morale des personnages comme Brisane et la nourrice ne font que reproduire l'opposition fondamentale qui existe entre deux figures féminines appartenant à la même catégorie : Morgain et la dame du Lac, deux faces de l'action et du savoir féminins. Elles se ressemblent comme des jumelles : elles ont le même pouvoir dont la source exclusive est un même savoir, l'enjeu de leurs interventions est également identique, à savoir le destin de Lancelot. Mais ce destin, elles le conçoivent fort différemment et c'est ici que commencent les différences. La dame du Lac a une haute idée de la chevalerie et de sa mission ; fière de son fils adoptif qui, dès son enfance, montre les qualités d'un futur chevalier brillant, non seulement elle le laisse partir, mais aussi elle lui fournit tout ce dont un nouveau chevalier a besoin, le programme d'action y compris.¹ Par la suite, au début de la carrière chevaleresque de Lancelot et tout particulièrement dans l'aventure de la Douleuse Garde, elle veille à son sort et le protège par son art.² De plus, elle sauve – en se redoublant ou, si l'on préfère, en déléguant son pouvoir à Saraïde³ – les deux cousins de Lancelot, Lyonel et Boort et les lance sur la voie de l'action civilisatrice de la chevalerie arthurienne. Morgain, en revanche, mobilise son art pour empêcher le destin de Lancelot de s'accomplir, elle se procure une pleine satisfaction en privant la cour d'Arthur non seulement des meilleurs chevaliers mais du meilleur parmi eux-là, nous avons vu que l'enchantement du Val sans Retour est un moyen de retenir – loin de toute activité – le plus de chevaliers possible, ce qui traduit parfaitement la véritable ambition de Morgain. L'opposition – ou plus précisément, le parallélisme oppositionnel – se manifeste avec toute sa clarté dans la perspective du cycle, l'évocation de cette perspective se justifie tout-à-fait étant donné que la fin de l'histoire (*La Queste, La Mort Artu*) est souvent prédite sous des formes condensées ou symboliques dans le *Lancelot*. Le début de l'histoire semble dominé par l'action bénéfique de la dame du Lac, le milieu amène les triomphes encore provisoires de Morgain, d'une part, et introduit progressivement, d'autre part, un troisième terme, le Graal qui relativisera et, en fin de compte, invalidera l'opposition étudiée pour ceux qui sauront se définir exclusivement par rapport à ce terme, enfin, la défaite de la chevalerie et de l'amour ainsi que la catastrophe du royaume porteront, entre autres, la signature de Morgain.⁴

¹ Voir son fameux enseignement sur l'origine et la mission de la chevalerie, VII/247 et ss.

² VII/320-330.

³ VII/101 et ss.

⁴ Cf. *La Mort le Roi Artu*, Roman du XIII^e siècle, éd. Jean Frappier, Genève/Paris, 1964,

Si nous envisageons le destin de Lancelot en tant qu'amant, nous arrivons à une formule pareille d'influences. La présence de la dame du Lac auprès de Guenièvre peu avant sa première nuit d'amour avec Lancelot, le discours – une sorte d'exhortation à l'amour¹ – qu'elle lui adresse et, surtout, le fait que l'écu fendu – un objet à la fois symbolique et magique, emblème de l'union du chevalier et de la reine – est envoyé à la reine par elle² créent l'impression que la destinataire de cet amour est au fond la dame du Lac. De toute manière, elle approuve cet amour, le texte est explicite là-dessus.³ Par contre, Morgain met en oeuvre tout son art d'ensorceler et de tromper pour briser l'union de la reine et de Lancelot. C'est sa haine inextinguible à l'égard de Guenièvre qui la pousse à susciter de la discorde entre les amants⁴, à leur causer de la souffrance en essayant de les séparer d'une manière ou d'une autre, elle y réussira dans *La Mort Artu*. Deux forces opposées, incarnées par les deux femmes enchanteresses entrent donc en lutte pour dominer le destin des amants, mais il faut également compter avec une troisième force qui influe non seulement sur les événements, mais aussi sur le jugement de valeur concernant le rôle de la dame du Lac dans l'histoire d'amour, rôle qu'on était tenté de qualifier de positif. Cependant, d'un bout à l'autre, le texte nous rappelle en chaque occasion que seul cet amour adultère est responsable de la déchéance du héros. A la lumière du Graal, les différences s'estompent donc entre toutes les enchanteresses, si ce n'est Brisane qui se distingue malgré tout des autres, mais seulement en qualité de moyen et non de volonté autonome.

Pour créer les figures féminines appartenant à cette catégorie, l'auteur procède, certes, par rapprochement et substitution, c'est quand même l'opposition qui contribue en premier lieu à définir ces personnages et à les organiser en système signifiant. Derrière cette opposition il en apparaît par ailleurs en filigrane une autre qui revêt la forme d'un rapport conflictuel entre les *contes* et leur réinterprétation dans un esprit à la fois courtois et chrétien. Les épisodes se déroulant sous l'égide de Morgain et des autres avatars de la féerie celtique semblent reproduire plus fidèlement le scénario et l'ambiance

61-65. Morgain introduit son frère dans la chambre aux images – ancienne prison de Lancelot dont il a décoré les murs par une sorte d'autobiographie en images –, ces peintures murales dénoncent l'adultère de la reine et de Lancelot, ce qui provoque des conflits qui mèneront à la catastrophe finale.

¹ VIII/461-462.

² VIII/205-207.

³ Du discours de Niniène, nous ne citons qu'une phrase qui résume parfaitement son propos : « ...et se vous folie poés trover en vos amors, *ceste folie est a honorer sor toutes autres*, car vous amés le seignor et la flor de tot cest monde. » (VIII/461)

⁴ Elle trouve le moyen de calomnier à la fois Lancelot devant la reine et la reine devant la cour, voir I/348-355.

des contes originaux, tandis que l'univers de la dame du Lac est une féerie convertie aux nouvelles valeurs de la chevalerie chrétienne. Et contrairement à ce qui se passe dans la composition de certains romans arthuriens en vers (le conte et sa réécriture se succèdent sur la ligne droite du récit, produisant une structure en deux temps)¹, dans le *Lancelot* ce rapport conflictuel se manifeste de façon éparpillée d'un bout à l'autre du texte.

Avant de situer le protagoniste féminin dans le système des personnages, il nous reste encore une troisième catégorie à décrire, une catégorie aussi nombreuse que la première. Les dames et demoiselles constituant ce groupe peuvent recevoir plusieurs dénominations : messagères, confidentes, hospitalières, mais toutes remplissent une fonction de première importance, à savoir elles possèdent, à des degrés fort différents, et font circuler des informations. Même quant aux personnages n'apparaissant dans le récit que pour offrir l'hospitalité à un chevalier, il est tout-à-fait exceptionnel qu'ils ne servent pas en même temps d'informateur.

C'est à ce type de personnages que l'auteur confie une part considérable de la tâche d'assurer la communication entre les différents personnages, entre le chevalier, d'une part, et, d'autre part, la cour et/ou l'aventure. La confidente de la dame de Galvoie arrive à la cour pour gagner l'appui du meilleur chevalier d'Arthur, tout en racontant l'affaire en question² ; l'une des filles du roi de Norgales envoie sa demoiselle à la recherche de Gauvain dont elle est tombée follement amoureuse sans l'avoir vu³ ; l'autre fille du même roi charge sa confidente de trouver les deux meilleurs chevaliers du monde dont le sang guérirait Agravain, la confidente attire en effet fort astucieusement au château un grand nombre de chevaliers errants qui y trouvent combats, épreuves, bref, de l'aventure.⁴ C'est également par une messagère – intelligente, possédant l'art de la parole – que la Fausse Guenièvre dénonce la reine à la cour, et présente ses revendications.⁵ En quête de Gauvain enlevé par Karadoc, le duc de Clarence descend pour une nuit

¹ A ce sujet, voir tout particulièrement Daniel POIRION, *Résurgences*, Paris, P.U.F., 1986. En conclusion de son étude sur *Yvain*, il dit : « Ainsi la bipartition, réserve faite du prologue et de l'avant-texte, permet non seulement de fonder une démonstration morale sur le schéma erreur-réparation, mais aussi de comprendre le travail d'écriture, souvent différent dans la seconde partie, où l'auteur semble moins attaché à des modèles, et plus hardi dans ses variations de style. Une coupure ainsi se marque entre le travail dominant de la mémoire et celui de la recherche. » (p.185)

² IV/114-116.

³ VIII/339 et ss.

⁴ VIII/217-228.

⁵ I/18 et ss.

chez sa cousine qui lui fournit abondamment des renseignements sur les particularités du château de Karadoc.¹ Le même chevalier sera conduit un bon bout de chemin par une demoiselle qui semble connaître non seulement la voie, mais aussi les merveilles et les aventures de la région, c'est elle qui raconte l'histoire d'Escalon le Ténébreux, elle réapparaît quand Lancelot, en compagnie d'Yvain, parcourt à son tour le même itinéraire que le duc.² Nombreuses sont les demoiselles que la dame du Lac met en route en leur confiant des messages, des écus magiques destinés à Lancelot ou à la reine, ou encore d'autres tâches.

Les forêts et les châteaux n'ont pas de secret pour ces dames et demoiselles, elles croisent toujours l'itinéraire du chevalier errant au moment propice avec les messages, informations ou propositions d'aventure qui conviennent à la situation donnée. La plupart du temps leur apparition aussi bien que leur disparition sont, sinon mystérieuses, au moins inattendues, inexplicables, souvent, on ne sait pas trop d'où elles viennent ni où elles vont leur tâche une fois accomplie. Dans le rôle de confidente et de messagère, elles agissent comme par procuration, elles font montre bien souvent d'une intelligence et d'une activité plus grandes que celles de leur maîtresse de sorte qu'elles semblent assumer une part considérable de l'action féminine du roman.

Demoiselles messagères, dames hospitalières, informatrices et/ou guérisseuses, demoiselles révélatrices d'aventures et de merveilles, toutes ont ceci de commun qu'elles connaissent mieux que les autres – sauf certains clercs et ermites – le monde et ses événements dans lesquels évoluent les personnages. La source de leurs connaissances reste bien souvent impossible à identifier, la seule chose certaine, c'est qu'elles interviennent presque toujours dans le récit en utilisant leur savoir de nature multiple pour nouer, dénouer, relancer l'intrigue. En cela, elles ressemblent au narrateur, et par là nous arrivons au dernier trait qui caractérise de façon générale ce type de personnage.

Détentrices de confidences, de secrets, elles sont aussi gardiennes du passé, ou du moins d'une de ses parcelles, le récit se nourrit donc dans une mesure non négligeable des récits qu'elles font des événements passés. L'histoire d'Hélène sans pair est racontée par sa soeur qui est depuis longtemps à la recherche d'un chevalier qui soit enfin capable de libérer la pauvre Hélène, victime par ailleurs de son propre orgueil.³ Une autre histoire, celle d'Escalon le Ténébreux, racontée à Lancelot par la demoiselle qui le conduit vers le

¹ I/180 et ss.

² I/254-266.

³ VIII/393 et ss.

château de Karadoc remonte également assez loin dans le temps.¹ Par contre, c'est sur les malheurs tout récents arrivés à la soeur de Mélégant qu'une jeune fille renseigne, tout en larmes, Lancelot quand ils se rencontrent « par hasard » dans la forêt.² A propos du contenu des retours en arrière effectués par ce type de personnage, quelques remarques s'imposent. D'une part, ces retours en arrière font connaître des histoires fragmentaires : un grand nombre de personnages y fait apparition, reçoit un vif mais très rapide éclairage pour disparaître aussitôt ou pour ne réapparaître par la suite que comme objet d'un bref rappel. Ainsi l'univers arthurien des protagonistes est-il saturé de bribes de biographies, peuplé de familles en conflit, de couples en crise, d'individus en difficulté. Ce grouillement de personnages qui se devine, entre autres, d'après les récits des dames hospitalières, des messagères etc. contribue à produire un « effet de vie ». D'autre part, dans ces récits dans le récit, on ne remonte vers le passé que très rarement plus de quelques années, c'est donc principalement l'histoire des contemporains, ceux des protagonistes, qui s'y constitue. Tout ce que nous venons de constater est aussi vrai quant aux récits des personnages de notre première catégorie, surtout les victimes, potentielles ou effectives, deviennent facilement narratrices, sur le ton de la lamentation, ce qui n'est que bien naturel.

Il est encore à noter qu'en revanche, la grande Histoire, celle des ancêtres, du royaume, du parcours terrestre du Graal, se raconte par la bouche des ermites et clercs, pour ne pas parler du narrateur. Raconter et interpréter les affaires sérieuses, c'est une tâche réservée aux hommes.

Si le rapprochement et la substitution sont les principes dominants que met en oeuvre l'auteur pour créer les figures féminines de la première catégorie, ils deviennent exclusifs dans la troisième catégorie, l'équivalence entre ces figures est presque totale. On chercherait en vain à les définir individuellement faute de contraste et d'opposition entre elles, par conséquent il est également impossible de les distinguer suivant une hiérarchie quelconque. Quoique la dame du Lac et Morgain se définissent par une forte opposition, leurs demoiselles respectives ne s'en confondent pas moins, remplissant exactement la même fonction. La messagère de la Fausse Guenièvre ne se distingue nullement des autres messagères du récit pour avoir relaté une histoire manipulée du passé, la manipulation étant le fait de sa maîtresse. Les personnages entrant dans cette catégorie se substituent l'un à l'autre à tel point que leur nombre ne saurait jamais être établi avec exactitude : il faut compter avec une soixantaine, semble-t-il. Des demoiselles de Niniène,

¹ Voir la note 2 de la page 36.

² II/208-210.

combien y en a-t-il ? Le lecteur hésite souvent quand le texte lui présente une figure pareille : l'a-t-il déjà rencontrée ? Est-ce toujours la même ou toujours une autre ? Confusion, hésitation et une certaine monotonie, mais la fonction s'en trouve renforcée et mise en évidence. De quelque part qu'elles viennent, quelles qu'elles soient, ces dames et demoiselles sont toutes des narratrices, des informatrices et, surtout, médiatrices entre le chevalier et son champ d'action, entre le chevalier et l'aventure, qui plus est organisatrices anonymes – comme l'est l'auteur – des rencontres et des événements dignes de figurer dans le récit. Leur grand nombre même souligne combien elles sont indispensables à tisser les fils de l'intrigue.

Dédoublement, opposition, rapprochement et substitution, on doit tenir compte de tous ces procédés – bien saisissables et clairement analysables dans le système des personnages-chevaliers – quand on veut décrire la structure du personnage nommé Guenièvre.¹ Nous n'avons pas l'ambition de reprendre ici la question complexe du rôle de la reine dans l'histoire de Lancelot et du royaume, mais une esquisse, si squelettique soit-elle, du système des personnages féminins ne peut évidemment pas faire abstraction de cette figure centrale du roman, d'autant moins que c'est elle qui donne un certain dynamisme au système et qui le rend signifiant. En elle se réunissent plusieurs rôles féminins du roman : dame souveraine, consciente non seulement de son rang, mais aussi de ses obligations ; dame-amie, inspiratrice d'éclatants exploits ; objet de rivalité, de jalousie et de haine, femme-victime donc, enlevée, menacée d'agression sexuelle et de mort, accusée de trahison et subissant un jugement humiliant ; enjeu de luttes de toute sorte. Certaines péripéties de sa carrière romanesque trouvent des échos dans de nombreux épisodes du récit, des rapprochements s'établissent ainsi entre Guenièvre et d'autres figures féminines, entre plusieurs destinées de femme. Certains jeux de rapprochement et d'opposition touchent de près à ce que la critique appelle le double esprit du roman.² Si la fille du roi Pellés (Amite), la

¹ Pour l'origine de la figure de Guenièvre et son image traditionnelle avant la réinterprétation de Chrétien de Troyes, on trouvera une bonne et succincte mise au point dans Jean MARX, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965, 160-269.

² Dans son *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1954 (Première édition : 1918), Ferdinand LOT pose le problème : «... je soutiens que l'esprit chevaleresque et l'esprit mystique ne sont pas, en fait, séparés par une cloison étanche. Que l'esprit 'mystique' domine dans l'*Estoire* et la *Quête*, l'esprit 'courtois' dans le *Lancelot* et la *Mort d'Arthur*, cela est incontestable, mais la question n'est pas là. Il s'agit de voir si dans chacune des parties du *corpus* on trouve des manifestations de l'un et de l'autre esprit simultanément. » (p.86) Et il dit en conclusion : « Il faut bien se rendre à l'évidence. Le

demoiselle qui guérit Lancelot à la fontaine (pour éviter les longues périphrases, nous préférons l'appeler par la suite « demoiselle amoureuse ») et Guenièvre peuvent être rapprochées l'une de l'autre, c'est qu'elles aiment le même héros, c'est qu'elles sont presque exclusivement représentées sous leur rapport à Lancelot. On pourrait dire que le rapprochement s'impose dans une lecture courtoise : égales en beauté et en courtoisie, toutes trois mériteraient l'amour du meilleur chevalier¹ et il est bien naturel que ces femmes qui sortent, par leurs qualités, de l'ordinaire ne puissent être sensibles qu'à des vertus et des exploits éclatants qui assurent le premier rang à Lancelot parmi les meilleurs. Que le choix de Lancelot se porte, dès son entrée dans l'âge adulte, sur la reine s'interprète facilement dans un esprit courtois ou, pour mieux dire, dans l'esprit de la *fin'amor* : seule dame parmi les personnages en question, elle se trouve au sommet de toutes les hiérarchies terrestres, elle est donc la plus difficile à atteindre, son amour est au plus haut prix possible. Tout est bien à sa place si l'on lit le roman à travers les chansons d'amour : « l'éducation sentimentale » de celui qui doit devenir « le

Lancelot est traversé d'un double courant, chevalerie 'terrienne', chevalerie 'célestinne'. Tantôt ils se séparent, tantôt ils se confondent, mais ils coulent d'une même source. L'antinomie que le critique souligne est inhérente au moyen âge. » (p.106) Citons encore Myrrha LOT-BORODINE (*Le double esprit et l'unité du Lancelot en prose*, en appendice de la réédition d'*Etude sur le Lancelot en prose*, op. cit., 443-456), qui se rallie à la thèse de F. Lot : « Si maintenant nous y regardons de plus près, nous verrons que, dès le début, la pensée du Graal est incorporée au *Lancelot* propre, et que les deux esprits qui semblaient s'exclure coexistent, en fait, d'un bout à l'autre de l'oeuvre, bien plus complexe et infiniment mieux composée qu'on ne le croyait. On serait tenté de dire que son unité intérieure est constituée par ce double esprit qui nous surprend et nous déconcerte. » (p.444)

¹ La demoiselle amoureuse est introduite dans le récit par la présentation du narrateur : «l'une des damoiseles qui estoit suer au chevalier et fu encore bone pucele et estoit si bele de cors et de façon que an tout le país n'avoit si bele ne chevalier si puissant que volentiers ne la preist por sa biauté ; mais ele n'avoit talant de nul pranre, car onques n'avoit amé par amors ne onques n'avoit veu ne roi ne conte ne chevalier qu'ele daingnast amer. » (IV/134) Et voici encore la pensée secrète de Lancelot contemplant la demoiselle : «si la vit de si grant biauté et tant li plot que, s'il n'amast la roine de si grant amor, il ne se tenist pas qu'il ne feïst la volenté a la damoisele. » (IV/155)

L'insurpassable beauté d'Amite est à plusieurs reprises mise en relief, nous ne citons ici que le passage où il s'agit de la visite de Gauvain à Corbenic : « Et après ce qu'il furent tuit assis, ne demora gaires que mesure Gauvain vit issir de la chambre ou li colons estoit entrés une damoisele, la plus bele qu'il onques mes eust veue jor de sa vie, et sans faille c'estoit la plus bele qui lors fust ne qui puis nasquist. La damoisele fu desliee et estoit treciee en bende et avoit le plus bel chief que feme portast, si estoit si bele de totes bialtés qui a feme aperent que onques plus bele feme ne fu veue fors solement la Virge Mere qui porta Jhesu Crist dedens son ventre. » (II/376-377)

meilleur chevalier du monde » ne saurait en effet se faire que par la dame des dames.¹

Mais dans le *Lancelot*, il n'y a pas qu'une chanson d'amour mise en récit et Amite ainsi que la demoiselle amoureuse ne sont pas là que pour faire valoir la dame élue ou la perfection de l'amour de Lancelot pour la reine. C'est de nouveau la perspective que nous avons déjà appelée, pour aller vite, celle du Graal qui met en lumière les différences : ces deux jeunes filles s'opposent à Guenièvre en ce qu'elles représentent deux voies virtuelles qu'un Lancelot ignorant la reine ou se détournant d'elle aurait pu suivre. La façon dont la demoiselle amoureuse conçoit et vit son amour pour Lancelot tend une sorte de miroir correcteur à celui-ci : un amour vécu intensément mais dans une chasteté totale aurait peut-être maintenu notre héros dans le droit chemin, en tout cas dans un chemin qui ne l'aurait pas tellement éloigné du Graal. La demoiselle amoureuse peut être interprétée comme un reflet féminin de ce que Lancelot aurait pu devenir si, tout en étant amoureux, il avait laissé grandir en lui l'autre : Galaad. Cette interprétation se trouve confortée par l'histoire de l'amour de Lancelot le Vieux, grand-père du héros : lui, il savait s'abstenir, transformer l'intensité du désir en ferveur spirituelle.² Un amour pareil est cher à Dieu, la preuve en est on ne peut plus éclatante : l'assassinat du grand-père par le mari jaloux est présenté comme un martyr, le tombeau du vieux Lancelot donne lieu à des miracles et la punition divine tombe sur la tête du mari – littéralement sur sa tête, car c'est la porte de son château s'écroulant qui l'écrase. Dans les deux histoires l'accent est mis sur le caractère à la fois absolu et chaste de l'amour. Notre interprétation fondée sur l'association de ces deux épisodes se justifie dans une large mesure par le fait – bien mis en évidence dans le récit – que c'est parce qu'il est entaché de luxure que Lancelot ne saurait apaiser, refroidir l'eau bouillante de la fontaine dont il a retiré la tête de ce martyr de l'amour chaste qu'avait été son grand-père. Signalons encore que la fontaine semble, dans les deux cas, transmettre un message : la colère de Dieu fait bouillir l'eau de la fontaine dans laquelle est tombée la tête traîtreusement coupée de

¹ A cet égard, l'interprétation que Lancelot donne de sa propre carrière est du plus haut intérêt : « Dame, fait il, je n'en [de l'amour de la reine] sui mie ampiriez, ainz an sui tant amandez c'onques chevaliers n'amanda tant d'amor de dame ne ja ne fusse venuz en grant lox ou je sui, se vos ne fussiez. Onques puis que je vos amai primes n'ampris chose dont je ne venisse au desus, por que de vos me souvenist. » (IV/380)

Dans l'épisode de la Fausse Guenièvre, cette interprétation est confirmée par le narrateur qui, cherchant à excuser les propos blessants que Lancelot adresse à Keu, dit : « ... et ce qu'il avoit dit que mielres de Keu feroit la bataille ne disoit il mie de soi, mes de la roine, kar tot ce qu'il faisoit li estoit avis qu'il faisoit plus par la roine que par lui. » (I/130)

² V/117-131.

Lancelot le Vieux ; celle auprès de laquelle la demoiselle amoureuse rencontre Lancelot le Jeune offre à celui-ci une eau empoisonnée par deux serpents !¹

Le voeu de chasteté prononcé par amour² crée une opposition quasi manichéenne entre la demoiselle amoureuse et la reine, chasteté de l'amour qui rassure par ailleurs pleinement Guenièvre quand elle obtient, par ruse et menace, l'aveu de la jeune fille.³ Évidemment, ce trait ne saurait entrer en ligne de compte quand on met en parallèle la fille du roi Pellés et la reine, le rapprochement dans leur cas étant si étroit qu'il va jusqu'à la substitution. Mais procédons par ordre.

En étudiant les circonstances de la première « nuit d'amour » d'Amite et de Lancelot, on constate que l'amour en est justement exclu, on peut parler tout au plus de l'illusion de l'amour créée par magie (grâce à la boisson préparée par Brisane, c'est Guenièvre que Lancelot croit tenir dans ses bras).⁴ Quant à Amite, elle considère cette nuit plutôt comme un sacrifice⁵, en se prêtant à la ruse de Brisane, elle ne fait que s'incliner devant la volonté de son père, représentant celle de Dieu, ce qui donne une forte légitimité à son union avec Lancelot – légitimité et, bien sûr, fécondité, voilà les traits distinctifs de l'amour terrestre qui, tout en privant Lancelot du privilège d'être le héros du Graal, ne mettrait pas son âme en péril ; type d'amour que Lancelot, en pleine possession de sa volonté, refuse et par là, il refuse également la stratégie de vie que dicteraient les intérêts de la dynastie, de la communauté féodale. Et comme notre chevalier prend Amite pour Guenièvre, il n'est peut-être pas de notre part un facile jeu avec les mots que de dire qu'Amite est au fond une Guenièvre légitimement possédée et féconde. Ce que Lancelot a perdu de ses virtualités (rappelées par le texte dans les passages où il s'agit de son véritable nom de baptême : Galaad) dans sa relation avec la reine, grâce à cette substitution, il (ou plutôt le monde) le récupère, sans le vouloir, sous forme objectivée d'un fils. Chasteté de la demoiselle amoureuse d'un côté, légitimité et fécondité de l'union charnelle avec Amite de l'autre, aident à situer, *a contrario*, Guenièvre et son rapport à Lancelot.

Mais à Amite l'auteur réserve encore une deuxième nuit d'amour – cette

¹ IV/133 et ss.

² IV/157-158.

³ IV/354 et ss.

⁴ IV/206-213.

⁵ IV/206-211 et tout particulièrement IV/210 :

« ... si se desirrent par diverses entancions, car ele ne le fait mie tant por la biauté de celui ne por luxure ne por eschaufement de char come ele fait por le fruit [Galaad] recevoir dont toz li país doit venir a sa premiere biauté, ... »

fois-ci sans guillemets – , et c’est ce qui fait problème tout en compliquant notre tâche d’interprétation. Amite, ayant perdu son impassibilité et sa pureté de porteuse du Graal, ressent un véritable désir de femme quand elle revoit Lancelot à la cour.¹ Brisane, pour calmer la souffrance de sa maîtresse, intervient avec sa ruse et fait croire à Lancelot que c’est la reine qui l’attend dans le lit. Notre héros passe des moments d’intense bonheur dans les bras d’Amite-Guenièvre.² Ce qui, appliqué à d’autres personnages, n’était qu’une espèce de métaphore du langage critique – ou dénomination approximative d’un procédé narratif suggérant de très étroits rapprochements – , la substitution devient ici réelle, élément essentiel de l’intrigue. L’auteur, par cette substitution parfaitement réussie, que veut-il nous dire ? L’oeuvre de la chair fait-elle disparaître toute différence ? La scène décrite – qui frôle d’ailleurs le fabliau – se prête facilement à ce type de réflexion. L’amant parfait, l’adorateur exalté de la reine ne s’aperçoit pas de la supercherie, tout en passant presque une nuit dans la plus grande intimité avec le *corps entier* d’Amite, c’est fort probablement parce qu’il ne constate aucune différence, qu’il ne sait pas distinguer, dans le noir, la reine des autres femmes. Cette fois-ci, il n’a pas l’excuse d’un enchantement. Décidément, il y a de quoi sombrer dans la folie ! En revanche, la reine, rien qu’à ses soupirs et à sa main, reconnaît Lancelot.³ Son emportement n’est donc que trop justifié. On a l’impression que pour un petit moment, un point de vue féminin est pris en compte par le texte. Nous devons ici nous référer à la problématique fondamentale qui sous-tend l’organisation du système des personnages-chevaliers, à savoir la distinction fort incertaine entre l’autre et le même.⁴ Si l’on réduit l’épisode étudié à l’essentiel, on la voit revenir en force : l’Autre par excellence ne s’y laisse pas définir, pas de point stable donc par rapport auquel le même puisse s’affirmer. Or, Lancelot – seul personnage du roman qui choisisse vraiment sa voie – s’est toujours défini comme *le chevalier de la reine* (et contrairement à tout le monde, la reine y comprise, il refuse de considérer la vie qu’il s’est choisie comme une déchéance)⁵, la reconnaissance, comme dans un éclair, de la perte du point de référence pour son auto-définition le fait ainsi basculer *nécessairement* dans la folie.

Tout comme dans le cas de la substitution, c’est uniquement à propos de la figure de la reine que le dédoublement doit être entendu à la lettre : il y a

¹ VI/173-177.

² VI/174.

³ VI/175.

⁴ Voir notre article cité.

⁵ Voir la note 1 de la page 40.

en effet dans le roman une vraie et une fausse Guenièvre.¹ Devant Arthur et sa cour, par sa messagère, la demoiselle de Tarmelide (la fausse Guenièvre) accuse Guenièvre d'usurper le titre de reine n'étant qu'une bâtarde, la fille légitime du roi Leodagan était cruellement trahie et remplacée par cette bâtarde dans le lit d'Arthur. Le narrateur ne nous laisse pas longtemps dans l'incertitude, par un retour en arrière, il nous aide à démêler les fils d'une intrigue embrouillée : le roi Leodagan aimait la femme de son sénéchal et de cet amour adultère est née une fille qui recevait le même nom que sa demi-soeur légitime :

et ele avoit non Genievre autresi ; si estoient ansdeus
si d'une samblance que la ou eles furent norries
connoissoit l'en a paine l'une de l'autre. (I/95)

Autour du mariage d'Arthur et de la vraie Guenièvre, la demoiselle de Tarmelide ourdissait un complot qui échouait et au début de l'épisode étudié elle accuse la reine du crime qu'elle a elle-même conçu autrefois, mais qu'elle n'a pas pu accomplir grâce à la vigilance de l'entourage de la jeune mariée. Pour ce qui est donc de la chaîne légitime du lignage – critère principal d'identification dans la société féodale – , tout est clair, du moins pour le lecteur : on sait bien laquelle des deux femmes est la vraie Guenièvre. Ou serait-il dès maintenant plus prudent de dire : Guenièvre de légitime naissance? Car, à notre sens, l'épisode est justement construit à partir de la polysémie du *vrai* et du *faux*. Tout en se hâtant de disculper la reine du crime qu'on lui attribue, le narrateur, dans toute cette partie du récit, ne cesse de nous insuffler, à nous lecteurs aussi bien qu'à ses personnages, un certain malaise. A cet égard, la façon dont les protagonistes masculins réagissent à la mise en accusation publique de la reine est hautement significative. Gauvain agit promptement en prenant spontanément la défense de la reine.² Arthur, par contre, se laisse trop vite et trop facilement perturber, ce qui a de quoi étonner.³ Sa trop grande crédulité s'éclaire et s'explique plus tard quand il vit avec la fausse Guenièvre dans un bonheur parfait :

et se il ot amee sa feme durement devant, encor ama il
ceste deus tans après. (I/153)

– le narrateur nous introduit dans le for intérieur du roi, et cela à plusieurs

¹ I/18-32, 75 et ss.

² I/28.

³ I/32.

reprises après la disparition de la fausse Guenièvre :

et ce fu li graindres dels que li rois eust onques que de
sa mort, kar *il n'avoit onques altre feme tant amee.*
(I/165)

Il connaît pourtant la vérité de source absolument sûre : de la confession, sur son lit de mort, de sa compagne de deux ans. Au moment même où il reprend solennellement sa femme légitime, il pense toujours à l'autre :

Quant li rois les encontra, si fu grans la joie que li rois
fist de Galehout et de la roine meesmes, et neporquant
il n'avoit pas oblié le duel de l'autre, mais il s'efforce
de bel samblant fere por sa gent. (I/168)

Qu'est-ce qu'il y a donc dans la fausse Guenièvre qui rend Arthur à tel point heureux et qui n'existe pas dans la vraie, pourtant si parfaitement ressemblante à la fausse qu'on est incapable, au dire du narrateur, de les distinguer ? A tout bien considérer, on ne trouve qu'un seul critère de distinction : la fausse Guenièvre ne connaît pas Lancelot ! Elle est donc entièrement à Arthur, pour lui la vraie Guenièvre est ainsi la fausse ou inversement. En effet, le grand amour que Guenièvre porte à Lancelot pouvait-il laisser intacts, inchangés ses sentiments, et partant son comportement envers le roi ? Envisagée sous ce rapport, l'apparition de la fausse Guenièvre dans le récit nous semble fatale, la fausseté de Guenièvre en face d'Arthur suscite sa propre incarnation. Que la reine en soit consciente, le texte le souligne à maints endroits.

Mais avant d'y revenir, examinons encore le comportement de Lancelot et, ce qui revient au même, celui de Galehaut dans cette situation délicate. Autant Arthur est perturbé, autant Lancelot reste inébranlable, pas un instant le doute n'effleure ses pensées. Rien n'est plus naturel – pourrait-on dire –, vu l'amour tout-puissant de Lancelot, impliquant une confiance inconditionnelle en la femme adorée. L'intensité et la profondeur de l'amour joue ici, en effet, le rôle d'un catalyseur des vérités, parce qu'il y en a plusieurs, nous venons de voir celle d'Arthur. Pour Lancelot, dans notre interprétation, la question de savoir si la reine est fausse ou vraie ne se pose même pas : la reine est celle qu'il connaît, qu'il aime et qui lui a donné son amour, la reine ne peut être pour lui que la vraie Guenièvre. Cette « vérité », tout comme celle d'Arthur, ne s'embarrasse pas tellement des questions de la naissance légitime ou illégitime, ni des histoires du passé lointain. Comme Galehaut est à plus d'un égard considéré comme le double de Lancelot – en

tout cas, il adopte toujours, sans trop s'interroger, la cause de Lancelot et son point de vue – , son comportement et ses mobiles peuvent éclairer, de biais, ceux de Lancelot ; le narrateur peut lui prêter des réflexions qu'il serait déplacé – indécent même selon le code courtois – de mettre dans la tête d'un *fin amant*. Dans cette affaire, Galehaut est des plus efficaces, il cherche à convaincre le roi, il cherche également à intimider la partie adverse en mobilisant ses vassaux, il est prêt à tout, même à une démarche déloyale. Vu le prestige du personnage, cela exige du narrateur une explication : Galehaut n'est pas sûr que la reine soit la vraie Guenièvre. Quand le moment crucial arrive de décider, par un duel judiciaire, laquelle des deux femmes dit la vérité, Galehaut triche un peu : pour empêcher le roi d'exiger les serments des champions avant le combat, il fait vite sonner du cor, signal du commencement de la lutte. Le narrateur ne manque pas d'explicitier les mobiles de ce geste :

et ce fist il por ce qu'il cremoit encore que la roine
eust tort et que li jugemens fust droituriers. (I/141)

· Que la reine soit de par sa naissance vraie ou fausse, peu lui importe, la vraie Guenièvre est à ses yeux celle que Lancelot aime follement et pour sauver Lancelot, il faut à tout prix sauver cette femme-ci.

Le fruit de l'adultère paternel met en péril la vie de la fille légitime. Mais la figure de la fausse Guenièvre, tout en rappelant la faute du père, rappelle avant tout à Guenièvre sa propre fausseté, son propre péché d'adultère. Dans l'extrême péril, elle apprend à s'analyser et à se connaître. Rien ne change en apparence, elle continuera, jusqu'à la fin de ses jours, d'aimer Lancelot et de mener une vie double. C'est un changement intérieur qui se produit, une véritable prise de conscience est représentée grâce au procédé de dédoublement : dans le miroir qu'est la fausse Guenièvre, la reine peut contempler ses propres traits cachés. Elle reconnaît et embrasse dans la même personne les deux Guenièvre, en elle-même elle découvre l'autre. Aussi l'autre peut-elle disparaître de l'intrigue, elle est désormais comprise, identifiée et intégrée dans la même. Reste une seule femme, reconnaissant et avouant sa faute, sa déchirure intérieure, le fait d'être irrémédiablement partagée. Et reste encore la nostalgie secrète d'Arthur vers une Guenièvre non partagée. Mais cédon la parole à la reine même, qui – séparée officiellement du roi – trouve refuge et protection au royaume de Galehaut, et une fois arrivée en Sorelois, elle décide, enfin en toute liberté, de vivre ses années d'exil auprès de Lancelot mais dans une abstinence totale. Dans un entretien avec Lancelot, elle interprète le drame qu'elle vient de vivre :

« Bials amis doz, la chose est issi menee, com vos veés, que je sui departie del roi mon seignor par mon meffet, je le conois bien : non pas por ce que je ne soie sa feme esposee et roine coronee et sacree ausi com il fu, et sui fille al roi Leodagan de Tarmelide, mais li pechiés m'a neü de ce que je me cochai o autre qu'a mon seignor. Et neporquant il n'a si preude dame el monde qui ne deust fere un grant meschief por metre a aise un si preude chevalier com vos estes, mais Nostre Sire ne garde mie a la cortoisie del monde, kar cil qui est buens al monde est mals a Dieu. »
(I/151-152)

Égale de Lancelot, Guenièvre accède à un haut degré de maturité, non dépourvue de regrets, de tristesse. Ce n'est pas par irresponsabilité, ce n'est pas non plus par manque de discernement entre le bien et le mal, entre valeurs séculières et valeurs spirituelles qu'elle vit dans l'adultère, c'est par amour qu'elle risque son salut. Cette « conscience dans le mal » caractérise à un degré égal les deux amants, et nos analyses nous amènent à considérer le procédé de dédoublement – fort explicité dans le cas de ces deux personnages – comme l'un des moyens les plus efficaces qui fussent à la disposition d'un romancier médiéval pour représenter la vie des consciences.

Les complexes de Marie de France

Frêne, Equitan, Eliduc, autant de lais de Marie de France qui ne répondent pas à l'appellation de « lai breton », autrement dit qui n'entraient pas selon la classification critique traditionnelle dans la prestigieuse catégorie des lais arthuriens, ne véhiculant pas au premier coup d'oeil les thèmes et motifs de la fameuse « matière roulante », dite de Bretagne.

Longtemps ces textes se sont contentés du modeste titre de « lais narratifs » ou « courtois » avant que la critique n'y ait revisité la part du merveilleux, considéré dans ces différents aspects : tant dans ses manifestations « au degré zéro », la présence ou non de motifs¹ merveilleux que plus généralement dans la thématique merveilleuse² apparemment privée de tout élément surnaturel, « vidé » des motifs merveilleux. Outre la diversité thématique on a récemment observé l'étonnante unité esthétique de l'oeuvre de Marie de France, la « brièveté » traduisant l'intensité des émotions, cette sobriété délibérée qui relève de l'esthétique du conte, clés du charme de ces textes et de leur réputation durable ainsi que l'a fort bien démontré Philippe Ménard.

Au centre de ces contes, on l'a maintes fois dit, se trouve l'aventure merveilleuse qui prend forme le plus souvent d'une rencontre amoureuse. On l'a voulue simple, limpide, sans équivoque « cette grande affaire »³, l'amour réciproque d'un homme et d'une femme, image d'Épinal dans un monde où tout obstacle ne peut être qu'extérieur. Si tout était si facile !

Nous nous proposons ici de démontrer qu'au centre des lais « non-féeriques » de Marie de France nous retrouvons avec une étonnante récurrence les péripéties d'un amour « problématique », déchiré et

¹ A titre d'exemple nous citons l'article de François SUARD, « L'utilisation des éléments folkloriques dans le lai du Frêne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1978, pp.43-52.

² Voir l'étude de Christine MARTINEAU-GENIEYS, « La merveille du Frêne », dans *Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, t. II, pp. 925-939.

³ Voir l'article de Philippe MÉNARD, « Marie de France et nous », dans *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, Champion, Paris, 1995, p. 12.

douloureux, où les coeurs ne vibrent pas toujours « à l'unisson » et les conflits sont surtout intérieurs, la fidélité – non pas au conjoint officiel, cela va de soi – maintes fois éprouvée et éprouvante, la jalousie cruelle et destructive.

Nous tenterons de dégager de ces amours tumultueuses quelque chose qui ressemble fort bien à ce que la critique du vingtième siècle appelle « un mythe personnel » pour ne pas parler des métaphores obsédantes, et par là même, de vérifier à quel point ces catégories de la critique moderne sont pertinentes pour l'oeuvre d'un auteur du XII^e siècle, dont la personnalité se dérobe toujours à nous, mais qui à la lumière des études plus récentes nous paraît de plus en plus « moderne », authentique et réaliste, dont les choix imposés par la composition concise et précise des textes trahissent certaines pré-occupations psychologiques ou sentimentales bien identifiables.

Au centre de ces préoccupations nous retrouvons une situation facilement identifiable, humaine et somme toute assez banale, le triangle amoureux, qui sera également l'objet ou du moins le cadre du « casus » relaté par maints fabliaux. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que, jusqu'à une période plus récente ces lais étaient quelque peu méconnus de la critique. Véritable refoulement donc, de la part de certains auteurs refusant de considérer ces textes à leur juste place, leur reprochant un manque apparent de logique – ce qui fut souvent le cas pour Frêne – ou encore leur ton différent des autres contes du recueil, ce qui valut à Equitan d'être qualifié de vulgaire récit d'adultère¹.

On a dû attendre la fameuse étude d'Edgar Sienaert² pour voir le renouvellement du champ d'investigation et un nouveau départ des réflexions sur la part du merveilleux dans ces textes, sur leur structure intacte et ferme propre au conte, malgré l'absence de tout motif surnaturel et malgré leurs thèmes souvent d'un réalisme cru. Ceux des lais que nous nous proposons d'étudier plus particulièrement dans le cadre de cette étude mettent en scène des triangles amoureux ou du moins un choix difficile entre deux partenaires possibles.

Dans cette situation on peut aisément reconnaître le complexe narratif de « l'homme entre deux femmes » bien connu du folklore et naturellement présent dans les textes pas trop éloignés de leur origine mythologique, ainsi par exemple certains récits irlandais. De ce thème complexe Pierre Gallais observe très justement « qu'il implique, essentiellement une différence de

¹ par Jeanne WATHELET-WILLEM dans son « Equitan dans l'oeuvre de Marie de France », *Moyen Age*, 69., 1963, pp. 325-345.

² Edgard SIENAERT, *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Champion, Paris, 1984.

nature entre ces deux femmes » car il est « impensable que le sujet hésite entre deux femmes du monde A (ce monde-ci) : il ne peut le faire qu'entre une de l'Autre Monde et une du monde A » Hésitation, dilemme même, bien enraciné dans ce que la psychanalyse appelle « le complexe nucléaire de la personnalité » La maturation de celle-ci passera par l'inévitable choix entre deux figures féminines et par le détachement douloureux mais nécessaire de la mère éternelle, castratrice et possessive. Des deux femmes l'une seulement pourra jouer le rôle de la fée des contes, amante de l'homme, l'invitant au voyage qui le mènera à son salut. L'autre, la fausse fée, la menaçante sorcière aura tendance à le retenir, à l'empêcher dans l'accomplissement de ses devoirs et en cas d'échec, elle causera sa perte et souvent provoquera le malheur de sa descendance. Cette distinction est sans aucun doute à l'origine d'une opposition structurale, de deux constellations différentes dont découlent deux modèles narratifs opposés mais complémentaires que la critique a identifiés sous les appellations de « contes mélusiniens » et de « contes morganiens »¹. De ces deux figures féminines résultent de manière plus réaliste deux rôles, deux attitudes, deux comportements humains qui illustrent deux dispositions psychiques.

Les données du lai d'Equitan et du lai du Frêne

Equitan et Goron, seigneurs aux qualités requises tombent chacun amoureux de leur dame sans l'avoir vue.

El reialme n'aveit sa per.
 Li reis l'oï sovent loër.
 Soventes feiz la salua ;
 de ses aveirs li enveia.
 Senz veüe la coveita,
 e cum ainz pot, a li parla. (*Equitan*, vv. 41-46)

Ces lignes nous tracent une situation initiale certes topique, mais qui sous plus d'un aspect semble être l'exacte parallèle de celle du Frêne, ou plus précisément de Goron qui

De la pucele oï parler ;
 si la cumença a amer. (*Frêne*, vv. 257-258)

¹ Laurence HARF-LANCNER décrit ces schémas, peut-être jamais « purs », néanmoins opposés dans *Les Fées au Moyen-Age, Morgane et Mélusine, La naissance des Fées*, Paris, Champion, 1984.

Le temps venu ils useront du même serment pour mettre en confiance leurs dames :

« Certes, ja femme ne prendrai
Ne pour altre ne vous larrai » (*Equitan*, vv. 229-230)
« Certes, ja ne vus faldrai
Richement vus conseilleraï » (*Frêne*, vv. 297-298)

Non seulement la manière dont ils tombent amoureux est identique, mais encore leur choix d'un objet d'amour est pareillement problématique. Une analyse structurale plus approfondie nous montre qu'avant la rencontre amoureuse Goron et Equitan disposaient des mêmes traits électifs et qui plus est, sont situés dans des circonstances similaires. Loin d'être des « chevaliers errants », rôle célèbre de la littérature médiévale, vagabonds en quête d'aventure, évoluant dans un espace étranger, cet *ailleurs* du conte, ils se trouvent tous deux, au contraire, au sein d'un espace familial, entourés de leurs vassaux qui leur prêtent soutien et conseil. Riches souverains de qualité et de renom, ils ne sont pas non plus en situation de manque économique, ni même exposés à quelque menace extérieure naturelle ou surnaturelle. Mais ils se détachent de leur environnement social par un trait distinctif soigneusement mis en évidence : leur rang les obligeant à fonder un lignage et garantir la stabilité de leurs fiefs par un héritier, l'absence d'un conjoint légitime signifie en l'occurrence leur manquement à leur devoir féodal. Le texte du lai de Frêne est le plus explicite sur ce point :

Lungement ot od lui esté,
tant que li chevalier fiefé
a mult grant mal li aturnerent.
Soventes feiz a lui parlerent,
qu'une gentil femme espusast
e de cele se delivrat.
Lié sereient, s'il eüst heir
ki après lui peüst avoir
sa terre e sun grant heritage ;
trop i avreient grant damage,
se il laissast pur sa suignant
que d'espuse n'eüst enfant (*Frêne*, vv. 323-334)

Equitan aveuglément amoureux de la femme du sénéchal se retrouve dans une situation similaire :

Li reis l'ama mult lungement,
que d'altre femme n'ot talent.
Il ne voleit nule espuser ;
ja n'en rovast oïr parler. (*Equitan*, vv. 203-207)

Si les deux héros ne connaissent pas d'exclusion initiale, leur disponibilité matrimoniale (qualité matrimoniale –) les engage dans une situation « d'exclusion menaçante » qui les ramène à la même singularité (qualité sociale –). Le parcours d'acquisition entamé par les héros devrait leur permettre d'inverser leur situation précaire : la rencontre amoureuse, l'assurance d'un conjoint légitime, qui impliquerait la fin de leur disponibilité matrimoniale en même temps que l'inversion de la « qualité sociale – », signifierait donc l'intégration sociale par la fondation du lignage. Il est intéressant d'observer que la « singularité » et la « disponibilité » qui constituent dans le modèle (structuration figurative du récit) et la terminologie de Jean-Jacques Vincensini¹ les deux ensembles figuratifs propres au protagoniste humain « en partance » sur son parcours d'acquisition dans l'imagerie « mélusinienne » se découlent dans notre cas l'un de l'autre : pour Equitan comme pour Goron la « qualité sociale – » n'est que la conséquence logique de la « qualité matrimoniale – ». L'élection de l'être humain ne se base donc pas simplement sur la « jonction de sa disponibilité et de sa singularité » : ce qui engage justement nos héros dans une existence précaire, c'est la persistance au-delà d'une limite temporelle de leur disponibilité, disponibilité qui devient agent virtuel de leur singularité. « Normalement » nos deux héros auraient dû jeter leur dévolu sur une fée, dame ou pucelle – question de lexique – qui leur auraient permis d'accéder à un niveau supérieur de leur existence, bref de combler les manques, de résorber les conflits, et leur statut ontologique *après* la rencontre devrait ressembler à :

non-disponibilité, donc « qualité matrimoniale + »
fondation du lignage, donc accès à un « statut social + »

Il n'en est rien : ni Frêne, ni la femme du sénéchal ne semblent disposer des qualités nécessaires à l'accomplissement des projets existentiels, pour ne dire du devoir dynastique de leurs amants. La seconde, quoique belle et

¹ Dans *Pensée mythique et narrations médiévales*, Champion, Paris, 1996, l'A. poursuit la réflexion structuraliste de ses prédécesseurs et établit sa propre terminologie et son propre modèle structuraliste (structuration figurative du récit) pour décrire le parcours d'individuation du récit « mélusinien ».

courtoise, est mariée, qui plus est au fidèle vassal du héros et ne dispose donc ni de qualités sociales, ni du manque matrimonial qui la rendraient disponible et surtout apte à fonder un lignage. Apparemment le statut de Frêne n'est guère plus enviable : bien qu'elle dispose des mêmes qualités physiques et morales, enfant trouvée et élevée dans un couvent, elle semble être irrévocablement privée des qualités sociales requises et elle ne représente aucunement la partenaire matrimoniale idéale pour Goron.

Or, Marie de France n'omet pas de finement suggérer que pour ce dernier le temps est arrivé de se soucier de la continuité de son lignage : au vers 293 discrète allusion est faite aux conséquences naturelles et prévisibles des amours de Goron et de Frêne :

« Venez vus ent del tut od mei !
Saveir poëz, jol quit e crei,
se vostre ante s'aperceveit,
mult durement li pesereit,
s'entur li fussiez enceintee » (*Frêne*, vv. 289-293)

La mention par le seigneur de Dol de cette éventuelle grossesse, scandaleuse dans les murs de l'abbaye, mais peut-être acceptable dans son propre fief, marque en sourdine le « noeud », le conflit principal de l'intrigue, celui du devoir dynastique qui hante déjà l'esprit du héros.

Or ce devoir ne serait pas accompli par la conception d'un enfant de Frêne, dont rien ne nous dit qu'elle serait stérile¹, au contraire, comme nous venons de le voir. Seulement voilà, cet enfant ne résoudrait nullement le conflit, car ce que réclament les vassaux de Goron, c'est un descendant légitime, né d'une épouse, non d'une concubine (voir les vers 329-334). La comparaison dont usent les mécontents, à savoir que le coudre porte des fruits que le frêne ne pourrait avoir, n'est qu'un argument purement fictif, car du point de vue de la descendance souhaitée, celle qui fut trouvée dans l'arbre n'entre même pas en considération. Et ceci semble être un fait indéniable dans la réalité du récit ; aussi Goron ne tente-t-il pas un instant d'argumenter en sa faveur auprès de ces « chevalier fief », qui lui rappellent ses devoirs matrimoniaux de suzerain. Car, précisons-le, personne dans l'entourage du seigneur de Dol ne met en doute les qualités de sa « suignant » :

¹ Nous ne pouvons donc adhérer à cette partie de l'affirmation par ailleurs si pertinente de Pierre GALLAIS. Dans « La Fée à la Fontaine et à l'Arbre » l'auteur observe que Frêne, comme les fées des contes merveilleux tient de l'arbre, où elle fut déposée, d'où elle « descend » et dont elle « partage même » la stérilité. (Rodopi, Amsterdam, 1992, p. 166.)

n'i out un sul, petit ne grant,
pur sa franchise ne l'amast
e ne cherist e honurast (*Frêne*, vv. 320-323)

Aucune malveillance non plus de la part des gens d'Equitan. Le roi comblé par ses amours avec la femme du sénéchal ne supportait plus d'entendre parler de mariage, donc de ses obligations matrimoniales, ce qui provoque la réprobation de son entourage.

Voici donc deux héros, deux seigneurs féodaux dans des situations quasi identiques : se trouvant chacun en état de disponibilité matrimoniale et ayant un problème dynastique à résoudre, ils tombent amoureux d'une partenaire inadéquante.

Car, comme on l'a déjà dit, Frêne n'est pas plus « épousable » de ce point de vue que la femme du sénéchal : ayant déjà offert à son ami le seul bien dont elle disposait, tout au plus pourrait-elle être mariée à un chevalier de celui-ci, comme l'espère la future belle-mère de Goron, dans l'intention de débarrasser le Coudre de cette dangereuse rivale :

De sa maisun la getera ;
a sun gendre conseillera
qu'a un produme la marit ;
si s'en deliverra, ceo dit. (*Frêne*, vv. 379-382)

Paroles de femmes ?

S'il est vrai que dans tous les lais « c'est une parole de femme qui est à l'origine de l'aventure »¹, celles d'Equitan et du Frêne se distinguent surtout par le contraire : parole d'un côté, mais *silence* de l'autre, donc *non-parole*, et cette opposition sémantique retourne tout le récit, la situation dramatique trouvant un dénouement opposé.

Avant même que le projet matrimonial ne s'annonce, la femme du sénéchal prise de doute quant à la stabilité de sa position, décide d'agir et surtout de parler, ceci avec tout l'arsenal du chantage psychologique féminin :

Quant ele pout a lui parler
e el li dut joie mener,

¹ Anne PAUPERT, « Les femmes et la parole dans les lais de Marie de France », *Amour et merveille : Les lais de Marie de France*, Champion, Paris, 1995, p. 169.

baisier, estreindre e acoler,
ensemble od lui rire e juër,
forment plura e grant duel fist. (*Frêne*, vv. 211-215)

Ses paroles fatidiques causeront par une logique tout événementielle sa propre perte et celle de son amant.

Examinons de plus près cette attitude féminine, perçue comme non-désirable, dont les conséquences néfastes ont le pouvoir d'inverser tout le récit. Nous allons jusqu'à prétendre que la clé du bonheur matrimonial de l'un (Goron) et celle de l'échec total de l'autre (Equitan) réside dans la différence comportementale de Frêne et de la femme du sénéchal.

Que l'amie d'Equitan soit une femme mariée, n'est pas un obstacle majeur en soi, au contraire : il est bien connu que dans le climat « d'immoralité tranquille » propre au conte tout mari, cocufié et stérile, n'est qu'une figure que sa qualité de vieux jaloux désigne automatiquement à être éliminée. Or la figure du sénéchal fait foncièrement diversion à ce cliché, que Marie semble pourtant bien nourrir pour ses autres contes, au point de remettre sérieusement en question son statut dans le récit : si nous examinons ses entrées en récit, nous observons que non seulement le sénéchal n'a rien d'un vieux jaloux, mais que ses qualités humaines l'élèvent au rang de héros potentiel :

Equitan ot un senechal,
bon chevalier, pruz e leial.
Tute sa terre li guardout
e meinteneit e justisout. (*Equitan*, vv. 21-24)

Dévoué et fidèle vassal, « dolenz » de la souffrance de son suzerain dont il ignore les causes, son attitude est l'exact contrepoint du comportement ambigu du « sire des Nanz ». Ses qualités viennent à combler les lacunes du caractère de ce dernier, lui dictant ses devoirs féodaux jusqu'à le suppléer dans leur accomplissement : il veille sur ses terres, rend justice, etc. Si bien que l'on ne peut même plus le considérer comme une personnalité à part : loin d'être celle d'un rival, c'est une figure du *double* qui vient à corriger et à compléter celle du héros. On pourrait ainsi dire que c'est l'équivalent d'Equitan « en mieux ». Conscience vivante du roi, ces interventions cadencent les agissements de celui-ci.

Il n'est donc pas étonnant que la figure du sénéchal ne soit point citée parmi les contre-arguments de la belle à l'imploration du roi. A la casuistique amoureuse déployée par ce dernier elle n'oppose pas un instant son statut de femme mariée, mais elle évoquera plutôt leur différence de rang, comme

obstacle majeur de leur union durable :

« Amurs n'est pruz, se n'est egals. » (*Equitan*, v. 141)
« S'alcuns aime plus haltement
qu'a sa richesce nen apent,
cil se dute de tute rien. » (*Equitan*, vv. 147-149)

Si ce n'est dans l'adultère, où réside donc la faute impardonnable de cette femme ? Lui reproche-t-on vraiment d'avoir aimé « trop haut » ? Non point, comme elle ne songe pas non plus d'elle-même à s'élever socialement grâce à cet amour. Tout le problème se trouve d'ailleurs exposé dans les vers 174-175, dans les paroles mêmes d'*Equitan*.

« Ne me tenez mie pur rei,
mes pur vostre hume e vostre ami ! »

La femme du sénéchal est avant tout coupable d'avoir mis en doute les serments et la persévérance de son amoureux. Car contrairement à Goron, *Equitan* ne prend nul soin des conseils et de la désapprobation de ses vassaux et n'envisage pas une seule fois de prendre épouse légitime autre que sa bien-aimée, ce qui est d'ailleurs une grave erreur de sa part. Le point de non-retour de la narration, le passage à l'acte criminel des amoureux, le moment où le comportement de la dame bascule dans l'irréparable est provoqué par son manque de confiance et sa peur de l'avenir. C'est dans cette attitude féminine que réside l'ultime menace pour le héros masculin de Marie de France, et nous appellerons notre donnée et la réaction affective féminine qu'elle provoque « le complexe de Griselidis ».

Le complexe de Griselidis

Dans une situation parallèle l'attitude contraire du Frêne, sa confiance aveugle dans son salut prochain et son apparente passivité l'érigent en modèle à suivre.

Ce conte qui manque tout aussi de motif surnaturel que celui d'*Equitan* et dont le canevas est incontestablement celui d'un conte merveilleux pur, probablement fort répandu dans l'aire indo-européenne, raconte l'histoire de la reconnaissance miraculeuse de l'enfant, et de sa réintroduction dans ses droits, et mêle au moins deux traditions distinctes.

La première, celle de la légende de la calomniatrice punie et de la naissance merveilleuse est reconnaissable par exemple dans la légende des enfants-

cygnes, telle qu'elle est relatée dans le *Dolopathos* de Jean de Haute-Seille¹.

Mais la gémellité ayant perdu le pouvoir actif de reconnaissance² qui est toujours le sien dans les contes et les ballades populaires, n'est plus qu'un thème accessoire dans le lai de Marie de France, et Frêne pourrait tout aussi bien être la soeur de Coudre.

La naissance jumelle ne sert donc que de pré-texte au véritable sujet du lai qui est au coeur d'une autre tradition, celle de la légende de la pauvre Griselidis, l'un des thèmes les plus exploités de la littérature médiévale, dont la reprise la plus célèbre est sans aucun doute celle de Boccace dans le *Décameron*³. Le noyau de ce thème se retrouve dans une ballade populaire largement répandue en Europe⁴, dont l'héroïne (Annie en Écosse, Anna au Danemark ou bien encore Adelheid en Allemagne) est une jeune fille très belle qui après avoir été enlevée à ses parents, devient la maîtresse d'un personnage noble, à qui elle donne sept enfants. Au bout de sept ans, l'ami veut épouser quelqu'un de sa condition, et la maîtresse oubliée assiste au repas de noces dissimulant mal son chagrin. La fiancée reconnaît alors sa soeur, ce qui rend possible le mariage des deux amants⁵. (Il est intéressant de faire remarquer que la ballade, genre qui pratique la concision à perfection, reprend justement le thème de la sororité de la maîtresse et de la fiancée.)

Le thème de la gémellité qui donne l'épisode préliminaire à la naissance et à l'abandon de l'héroïne fait curieusement partie intégrante du « complexe de Griselidis », et il est important de préciser que plus généralement, dans la tradition indo-européenne le thème de la femme injustement persécutée inclut souvent le motif de la naissance plurielle, mais non pas au début du conte, plutôt au *centre* de ces récits, dans la série de tortures infligées à l'héroïne, la première épouse, comme mobile de sa persécution et de son élimination et souvent comme moyen de sa restauration. Nous citons l'exemple du conte type de la Fille aux mains coupées (AT 706) dont Marie-Louise von Franz

¹ Voir sur ce sujet l'étude de Claude LECOULTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Payot, Paris, 1982 pp. 110-119.

² Christine MARTINEAU-GENIEYS parle par exemple de « l'aveuglement du motif » dont la première conséquence est l'in vraisemblance de la non- ressemblance des jumelles que remet d'aplomb JEAN RENART dans *Galeran de Bretagne*, remaniement rationalisé du XIII^e siècle de la légende (« La merveille du Frêne », dans *Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, t. II, p. 330)

³ *Le Décameron*, X, 10.

⁴ Sur cette ballade et sur les voies de sa migration nous trouvons des réflexions très intéressantes dans l'étude de Lajos VARGYAS, *A magyar népballada és Európa (=La ballade populaire hongroise et l'Europe)*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.

⁵ voir l'article de François SUARD, « L'utilisation des éléments folkloriques dans le lai du Frêne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1978, pp. 44-45).

nous donna une merveilleuse interprétation d'inspiration jungienne¹. Il s'agit de l'histoire d'une jeune fille vendue-promise au diable par son propre père. Comme le démon ne peut avoir emprise sur elle à cause de ses larmes versées continuellement sur ses mains – ou, selon le niveau de christianisation, des signes de croix qu'elle exécute – elle se retrouvera les mains coupées. Épousée par un roi et puis injustement persécutée (mettant au monde des jumeaux en l'absence de son mari, elle est souvent accusée d'adultère ou encore d'avoir accouché de chiots), ses mains repoussent lors de son second exil dans la forêt, lorsqu'elle trempe ses moignons dans une fontaine pour y baptiser ses enfants. Il est judicieux d'observer que dans les contes de ce type le rôle des enfants reconnus finalement par leur père est presque toujours décisif – et actif – du point de vue de la restauration et la victoire finale de leur mère. Nous soulignons que dans la fameuse nouvelle de Boccace les enfants de l'épouse du marquis de Saluces jouent le même rôle que dans les contes populaires apparentés au conte type. Le mari de Griselda fait disparaître successivement leurs deux enfants, faisant même croire à la malheureuse qu'ils sont morts. En réalité, il prend bien soin d'eux, en les envoyant à Bologne pour les confier à sa soeur. Après maintes tortures il obligera sa femme précédemment renvoyée à son père – sort fréquent dans les contes de l'épouse injustement accusée d'infidélité – à faire office de servante à son remariage avec une belle inconnue, noces auxquelles il prendra soin de donner plus d'authenticité par une fausse lettre pontificale. (Nous observons que ce petit détail de précision, la dispense par l'intervention de l'évêque de Dol joue un rôle similaire chez Marie de France. La remise au lendemain de la suite de l'histoire par la procédure cléricale officielle brise d'une manière assez brutale le cours pressenti naturel des choses. Mais cet acte qui servira à lever tout doute sur la légitimité du mariage de Goron et du Frêne, en rendant officielle l'annulation des « épousailles », donc l'union non consommée de celui-là et du Coudre, sera habilement détournée par l'auteur du Décameron où la fausse lettre pontificale est censée prouver la véracité des noces avec la fausse fiancée.)

Mais la version de Boccace nous est d'autant plus importante que l'auteur du Décameron adopte un point de vue original, individuel mais somme toute naturellement complémentaire de la passion de Griselidis : celui des souffrances psychologiques de l'homme amoureux doutant éternellement du dévouement de sa femme, souffrances auxquelles aucune certitude sinon les preuves d'amour infiniment renouvelables ne viennent mettre un terme. Point de vue masculin donc, qui ne fait que souligner l'importance accordée à

¹ *Das Weibliche im Märchen*, Verlag Adolf Bonz GmbH, 1977.

l'amour féminin mis à l'épreuve, clé et maître absolu de la paix de l'âme masculine.

Si l'attitude de Griselda exhale la sainteté – nous préférons dire la sagesse – ce que l'on peut affirmer de celle du Frêne, c'est tout au plus qu'elle est l'illustration d'une parfaite maîtrise de soi. Discipline que lui permet peut-être son entière confiance et la certitude de son salut ? Qui sait ? Ce qui est certain en tout cas, c'est qu'elle n'a rien d'une « humble femme », et que son comportement ne nous paraît nullement dicté par la notion du sacrifice, par sa soumission ou même son abnégation. Christine Martineau-Génieys critique à juste titre cet « affadissement du personnage » sous la plume de certains critiques¹, et met fin à ce « processus de béatification » qui avait conduit Frêne « dans la même niche que Griseldis », sainte et martyre de la conjugalité². Nous ne pouvons partager cependant l'opinion selon laquelle la situation de Griselda et celle du Frêne seraient fondamentalement différentes, la première étant la victime d'un mari tortionnaire, la seconde ne cessant jamais d'être passionnément aimée de Goron. Leur situation est non seulement identique, mais on peut observer que le remaniement du récit par Boccace transpose celle-ci sous un nouvel éclairage : Goron *obéit* à ses gens en acceptant d'épouser le Coudre, le comte de Saluces va plus loin et tente de les *convaincre* et de se convaincre soi-même du bien-fondé de son choix, souffrant lui aussi de la torture infligée à son épouse, torture dictée par la volonté de donner une preuve indiscutable à ceux qui contesteraient encore sa décision d'épouser la fille de Giannucolo. Rien ne nous indique dans le Décaméron que l'attitude de Griselda s'expliquerait par sa sotte dévotion qui la mettrait en odeur de sainteté. Au contraire, Boccace nous assure plusieurs fois qu'elle agit par extrême sagesse, qualité d'ailleurs bien connue par son mari. Nous prétendons que cette sagesse est déjà décelable dans la figure du Frêne, sous forme de la prescience confiante de l'avenir. Car Frêne non plus ne proteste, ni ne témoigne d'aucun sentiment à la nouvelle des épousailles de Goron et elle reste fondamentalement passive.

Mais cette apparente passivité dissimule une discrète activité, celle du geste silencieux, du *signe*. Car n'oublions pas que, tout innocente, la concubine de Goron accomplit elle-même le geste qui permettra à ses objets de reconnaissance de déployer leur action salvatrice. Nous ne pouvons pas partager cependant l'avis d'Edgard Sienaert pour qui ce geste est entièrement

¹ Notamment sous celle de Roger DUBUIS (*Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, P.U.F., 1973) et celle de Charles FOULON (« L'éthique de Marie de France », dans *Mélanges Lods*).

² *op. cit.*, p. 937.

mécanique, « la conséquence directe et logique d'une constatation »¹. Personnage merveilleux, certes, il est vrai qu'elle incarne la générosité sans la notion d'une évolution psychologique, mais les circonstances de ce geste font que le lecteur comme d'ailleurs « tous les spectateurs », tous ceux qui assistent dans la narration à son parcours admirent son comportement.

Son geste est d'autant plus louable qu'elle est mue par de bonnes intentions et qu'elle n'élève pas un instant sa voix contre le sort qui lui semble être réservé :

Quant ele sot que il la prist,
unkes peiur semblant n'en fist (*Frêne*, vv. 361-362)

Elle n'en fera pas moins bon semblant devant celles qui s'avéreront être sa soeur et sa propre mère. Cette dernière se prépare pourtant à un second méfait envers sa fille jadis abandonnée :

De sa maisun la getera ;
a sun gendre cunseillera
qu'a un produme la marit ;
si s'en deliverra, ceo dit. (*Frêne*, vv. 379-382)

Réflexe légitime de la part d'une mère qui tremble tout simplement pour sa fille fraîchement épousée par le seigneur de Dol, devant la haine de l'amante de celui-ci, haine que leur amour légendaire rend encore plus redoutable. Ses intentions clairement exposées et justifiées par le lai, elle sera désarmée par tant de bonté, prise de remords *avant même* la reconnaissance miraculeuse :

Sa mere l'a mult esguardée,
en sun quer preisée e amée.
Pensa et dist, s'ele seüst
la maniere e que ele fust,
ja pur sa fille ne perdist
ne sun seignur ne li tolist. (*Frêne*, vv. 393-398)

S'il est donc vrai que la mère est en même temps agresseur et auxiliaire et qu'elle est fonction narrative du récit, elle ne manque pas totalement de profondeur humaine, au contraire : ses actes sont bien *motivés*, son méfait du début par la crainte d'être à son tour calomniée, sa réparation par de la compassion avant même la reconnaissance. Ses réactions ne font qu'accen-

¹ *op. cit.*, p. 84.

tuer le caractère admirable et exemplaire, la *merveille* de l'attitude du Frêne.

Le silence et la docilité apparente – pour ne pas dire fausse passivité – du Frêne lui vaudront son triomphe bien mérité, et son attitude répond aux critères de la *discretion* anthropologique. Quant à la malheureuse et somme toute innocente Coudre, on se contente de régler furtivement son sort en bien la mariant à son tour en deux vers et un tournemain.

Les héroïnes discrètes de Marie de France

Si nous examinons de près les héroïnes triomphantes de Marie de France, nous pouvons déceler des attitudes similaires. Aucune protestation, aucun cri, aucune revendication exagérée chez la dame du *Laüstic* ou chez la reine du *Chèvrefeuille* et avant tout chez Guildelüec. Ce qui fera à jamais triompher leur amour, sera leur geste discret, leur obéissance docile à l'injonction muette du *signe* que leur envoient leurs amoureux.

Il est peut-être temps de reconduire le poids de la balance au juste milieu et de réviser les constats observant le « manque de psychologie des personnages » ou le « manque de profondeur humaine » dans ces récits où tout acte trouverait sa justification uniquement dans le besoin du déroulement de l'action où tout ne serait que fonction de la restauration merveilleuse.

Il semblerait donc que ces lais ont un sort comparable à celui de certaines de leurs héroïnes : nous assistons à leur reconnaissancé et leur réinsertion dans la considération littéraire, certes non en tant que contes de fée ou contes arthuriens, mais en tant que récits individuels qui mettent en scène de vrais humains aux prises avec de vrais problèmes, de vrais conflits et dont les choix illustrent de véritables complexes psychiques. Comme l'observe Edgard Sienaert, « nous sommes transposés de l'éthique de l'événement du conte merveilleux dans l'éthique de l'agissement et nous ne demandons plus : ' Qu'advint-il alors le prince ? ', mais : ' Que fit le prince ? ' »¹

Ce que fit l'une, l'autre ne le fit point et cela « change tout », premièrement la destinée de l'homme. Sans vouloir rétablir de filiation ou de chronologie entre le *Frêne* et *Equitan* – ne serait-ce que pour les besoins de composition conceptuelle d'un *recueil*, à savoir que le second morceau du manuscrit se situe *en contrepoin*t du premier, le lai de *Guigemar* et ainsi de suite – nous pouvons observer que le relatif manque d'épaisseur de l'héroïne et du héros du *Frêne* devant le même dilemme (devoir dynastique et bonheur individuel) appelle cette autre version du « casus », symétriquement opposée,

¹ *op. cit.*, p. 76, l'A. cite à cet endroit A. JOLLES, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972.

qui offre un exemple de réaction bien plus humaine de la femme et du seigneur, coupables d'avoir aimé trop fort. Car, nous le répétons, la faute de la femme du sénéchal ne réside point dans l'adultère. Son erreur est avant tout son désir d'exclusivité, le trop d'exigence en amour, c'est de ne pas avoir voulu partager son amant. (La notion du « partage », comme valeur humaine, est d'ailleurs introduite par l'auteur elle-même, dans le premier monologue intérieur d'Equitan qui exprime son désir de partager la femme du sénéchal avec son bien-aimé vassal¹.) Elle n'a aucune ambition de devenir reine, aucun désir de s'élever socialement par l'élimination de son mari et par le mariage avec le roi. C'est la peur de perdre son amant qui lui fait saisir l'occasion d'une promesse formelle pour sauvegarder sa place auprès de lui, fût-ce au prix d'un crime. Et si Frêne, la douce Frêne n'a nul besoin d'être étouffée davantage par la narratrice, c'est aussi un peu parce que son personnage est l'exact pendant de celle qui la précède dans l'ordre des *Lais*, de cette autre femme qui, elle, a perdu confiance, la confiance en elle-même avant tout et qui a dans son désespoir agi, prononcé les paroles fatidiques qui ont tout fait basculer dans l'irréparable.

Voilà les raisons pour lesquelles ces deux morceaux du recueil de lais de Marie de France sont à nos yeux inséparables et complémentaires, offrant les deux versions symétriquement opposées de l'expression d'un complexe féminin psychologique identifié par nous sous le nom de « complexe de Griselidis ».

¹ voir les vers 69-92.

*Clerc et chevalier comme amoureux dans la poésie
féminine des XI^e et XII^e siècles
(Domna Constantia, le Recueil de Ratisbonne et les
poèmes des troubairitz)*

Avant la genèse de la poésie courtoise, la poésie de langue latine, née dans le genre de la correspondance amoureuse, liée à son tour à la vie intellectuelle de quelques communautés closes (celle des couvents), commence à manifester certaines valeurs de la nouvelle culture chevaleresque, en dépassant de petit à petit l'influence ovidienne. Le XI^e siècle est celui des changements, c'est à ce temps-là que se constitue en ordre la chevalerie qui, dans l'intérêt de son ascension sociale, doit se forger sa propre identité non seulement sur le plan économique et spirituel, mais aussi sur le plan littéraire. Il est assez difficile de déterminer dans ce processus le rôle des femmes qui sont devenues plus tard les inspiratrices de la poésie des troubadours et des *Minnesänger*.

Contrairement à ce qu'on a pensé pendant longtemps, les couvents des femmes du XI^e siècle n'étaient pas uniquement l'univers des religieuses abstinences vouées principalement à la prière. Le genre appelé *winileod* que Charlemagne essaie d'interdire¹, avec peu de résultat, est déjà connu au VIII^e siècle. Au X^e siècle, c'est de nouveau entre les murs d'un couvent, à Gandersheim, que travaille le plus grand auteur féminin du Moyen Âge, Hrotsvita dont les excellentes relations à la Cour sont avérées. Il est resté plusieurs manuscrits du XI^e siècle qui nous informent, si nous savons lire entre les lignes, des relations qu'entretenaient les pensionnaires des couvents avec le monde extérieur et de leurs idées quant à l'amour. Il ne s'agit pas de couvents et de pensionnaires quelconques : Gandersheim, Le Ronceray (à Angers) et St. Emmeran (à Ratisbonne) sont au fait les gynécées familiaux de la noblesse la plus prestigieuse. De même, les aristocrates de rang inférieur gardaient les femmes « superflues » de la famille dans des couvents

¹ Dans son décret daté de 789, cité par Peter DRONKE : *Die Lyrik des Mittelalters*, 91.

appartenant à leur fief. Les couvents ne sont donc pas que des refuges des vierges au sens propre : c'est là que se retirent les veuves vivant leur deuxième virginité (nous empruntons cette notion à St. Jérôme), vraisemblablement aussi les femmes dont le mariage a été annulé en raison d'inceste, et c'est là que les femmes fuyant leurs maris trouvent protection.

Tout cela a une importance particulière en ce qui concerne la vie culturelle/littéraire des couvents maintenus pour les filles de la haute noblesse, parce que, d'une part, en conséquence des relations confuses de concubinage, de mariage et d'annulations de mariage, le gynécée était en contact permanent avec la Cour, d'autre part, les nouveaux mouvements sociaux (ascension des chevaliers, lutte entre les clergés régulier et séculier, le conflit entre la papauté et l'empire) étaient mieux saisis par les femmes des familles royale et impériale, ayant reçu une éducation sérieuse, que par d'autres femmes moins bien insérées dans les milieux dominants.

Plusieurs oeuvres de l'époque traitent un sujet intéressant, à savoir le choix amoureux que font les dames entre deux ordres sociaux : notamment le *Concile de Remiremont* et le *Jugement de l'Amour* qui se laissent ramener à l'*Altercatio Phillidis et Florae* datant du XII^e siècle. Comme leur titre le suggère, il s'agit de discussions entre femmes sur la question de savoir si c'est le clerc ou le chevalier qui est le meilleur amant. Vu que ces oeuvres sont de la plume des clercs, les dames inclinent toujours pour les premiers ; dans le traité « De Amore » d'André le Chapelain, elles se prononcent déjà pour les chevaliers ; pourtant, leur véritable opinion personnelle ne saurait se livrer que dans leurs propres écrits : dans les poèmes composés au Ronceray et à St. Emmeran, et, plus tard, dans les poèmes – d'authenticité discutée – des *trobairitz*. Contrairement à leurs prédécesseurs, ce n'est plus dans l'univers du gynécée, mais dans l'atmosphère des cours comtales et princières que celles-ci se forment une opinion sur leur propre rôle et l'amour, ainsi que sur la qualité respective des clercs et des chevaliers en tant qu'amants.

Dans mon article, je me propose d'étudier l'époque qui embrasse l'activité de la domna Constantia au Ronceray, des dames de St. Emmeran, anonymes, mais fières de leur noblesse et de leur culture, ainsi que de la Comtesse de Dia ; le processus donc qui va de la domination absolue des clercs dans le domaine de l'amour jusqu'à l'apologie des chevaliers. Je cherche aussi la réponse aux questions suivantes : comment les confessions pseudo-féminines ovidiennes (*Heroides*) et l'enseignement des clercs, oscillant entre la conception courtoise et le mépris des femmes, influencent-ils l'image que les pensionnaires des couvents ont d'elles-mêmes et de l'amour ? Comment la propagation de l'esprit courtois et de la culture chevaleresque se reflète-t-elle dans les poésies des *trobairitz* ? Y a-t-il, dans les oeuvres poétiques de ces

dames privilégiées quelques signes trahissant la façon de penser et la perception du monde propres aux femmes, ou n'y trouve-t-on que le reflet des idées que les hommes ont de la femme et leurs exigences envers elle ?

La culture des couvents et des cours épiscopales

Avant que les cours princières et seigneuriales n'aient vu la naissance de leurs cercles de troubadours, sans compter les cours royales / impériales qui étaient les centres de la culture avant même le tournant du millénaire, les citadelles de la culture étaient principalement les couvents et les résidences épiscopales. Dans ces centres, tout comme à des cours seigneuriales, la littérature s'adresse à un petit public choisi, et les méthodes de création sont collectives et non pas individuelles. Les participants – les auteurs ainsi que leur public – étaient aussi les mêmes que ceux des cours, ou bien, s'ils n'étaient pas les mêmes, ils étaient en tout cas des parents : c'étaient les mêmes familles qui déterminaient le sort de l'église et du pays. Il s'ensuit que la littérature des XI^e et XII^e siècles est une littérature d'élite communautaire, adressée à un public restreint et qui, en raison de ces traits, doit obéir à de strictes règles.

La vie monacale ou la vie des clercs aux XI^e – XII^e siècles ne signifie pas forcément un renoncement définitif à l'amour, à la sexualité. Nous savons que dans les couvents offrant un refuge temporaire ou définitif à des filles et femmes nobles, l'éducation n'était pas uniquement religieuse, mais aussi, dans une certaine mesure, courtoise, grâce à des clercs cultivés qui avaient fait leurs études dans les écoles célèbres des centres épiscopaux. Les clercs étaient de la même famille que leurs frères qui pouvaient, eux, se permettre de prendre une femme du gynécée (le choix fait plutôt par les parents plus âgés que par eux-mêmes) et cela devait susciter la jalousie des frères cadets dépossédés qui, en raison de leur culture et de leur proximité avec Dieu, étaient pourtant convaincus de leur supériorité morale et intellectuelle, ils cherchaient donc à faire reconnaître leur supériorité en amour aussi. Au XI^e siècle, rien ne semble indiquer que les seigneurs et les chevaliers aient attribué une importance quelconque à l'amour. C'est le mariage qui est le seul moyen de la réussite, notamment le mariage avec une héritière ; il est évident que l'amour n'y a aucun rôle. Qui plus est, l'amour conjugal est considéré comme une perversion par les contemporains ; c'est ce que fait remarquer G. Duby à plusieurs reprises. L'amour préoccupe donc surtout les célibataires du monde masculin : ceux qui sont restés ou devenus célibataires à seule fin de mieux se consacrer au service du Christ ou ceux qui le sont encore faute

d'héritière disponible. Les premiers se répartissent, eux aussi, en deux groupes : le clergé séculier et le clergé régulier s'affrontent surtout lors de la réforme de Cluny. Le clergé séculier revendique encore pendant des siècles ses droits au mariage et à l'amour, ce qui fournit une arme efficace au clergé régulier dans la lutte pour le privilège de la direction spirituelle et intellectuelle ; la chasteté, extrêmement valorisée depuis St. Paul et St. Jérôme, est un argument très important dans cette querelle. Il est donc explicable que, dans la formation de la conception de l'amour, nous devions compter en premier lieu avec le clergé séculier qui, simultanément à l'ascension sociale des chevaliers et leur entrée dans la concurrence amoureuse, aspirait à la conquête des coeurs des dames.

La voix féminine dans la littérature médiévale – l'influence ovidienne et l'idéal d'amicitia

Il nous est resté peu de textes médiévaux dont l'attribution à une femme soit sûre, et encore, ce sont pour la plupart des écrits de caractère religieux ou mystique. En revanche, il existait une poésie pseudo-féminine qui était parfois non seulement érotique, mais proprement obscène due, bien entendu, à l'imagination des clercs maîtrisant plus ou moins le latin ; les chansons de femmes des *Carmina Burana* relèvent de cette tradition.

Naturellement, les oeuvres dont les auteurs sont réellement des femmes sont aussi de langue latine jusqu'au début de la poésie des troubadours et il va de soi qu'elles reflètent une culture religieuse et classique plus ou moins approfondie. Telles sont les oeuvres de Dhuoda (IX^e s.) et de Hrotsvita (X^e s.) qui ignorent la thématique amoureuse. Cependant, la popularité de la chanson et de l'épître amoureuses est évidente dès le VIII^e siècle (nous pensons ici au genre de *winileod*) et il paraît que ce genre reste florissant pendant des siècles à tel point qu'au XVIII^e siècle, nous en avons encore un écho : les lettres de la religieuse portugaise, Mariana Alcoforado, publiées en français et dont l'authenticité reste discutée.

L'épître d'amour née dans l'univers des couvents et s'inspirant des modèles classiques et religieux est un genre caractéristique de l'époque que nous étudions (XI^e-XII^e siècles). En ce qui concerne le genre de l'épître d'amour féminine, son esthétique et sa terminologie sont créées par Ovide dans ses *Heroides* qui connut une popularité particulière après le millénaire. Nous ne savons pas si les *winileods* du VIII^e siècle reflétaient déjà une influence ovidienne puisqu'il n'en est resté aucun, aux XI^e-XII^e siècles, par contre, son imitation ne laisse nul doute. Quelques auteurs masculins de

l'époque ne se contentent pas d'écrire dans son esprit et de le transmettre aux dames, mais ils en font aussi des paraphrases (Baudri de Bourgueil : *Paris Helenae, Helena Paride*) et des traductions (Bursario).

La poésie d'inspiration ovidienne, classique, mais assez grivoise, voire érotique est cependant imprégnée de l'idéal de l'*amicitia* chrétienne qui reçoit un rôle particulièrement important dans la formation de l'amour courtois, comme le démontre Peter Dronke avec des exemples à l'appui.¹

Cette *amicitia*, qui apparaît déjà chez St. Jérôme (dans l'épître XXII adressée à Eustochium) et qui revêt un caractère de plus en plus personnel chez Venantius Fortunatus, n'est pas dépourvue de ce ton érotisant dont il est particulièrement difficile de déterminer la signification ; d'autant plus que les oeuvres (surtout des lettres écrites par des hommes à des dames de rang supérieur) sont soumises à la forte influence du système de symboles de la tradition panégyrique ; dès lors s'entremêlent flatterie, louange stéréotypée et véritable enthousiasme. Si l'on lit parallèlement l'épître de St. Jérôme écrite à Rufinus et à l'évêque Alcuin Arno : « ...et quam compressis labris non solum oculos, aures et os, sed etiam manuum vel pedum singulos digitorum articulos, non semel, sed multoties oscularer... »² et les vers de Giraut de Bornelh : « *Man can veirai ome de so linhatge, baizar lai tan, tro la bocha mi fen* »³, alors il est vraiment difficile de dire dans quelle mesure cette formulation exubérante provient d'une tradition littéraire ou d'une affection personnelle, d'un amour. Il vaut mieux être prudent car c'est justement l'époque où se forme le concept médiéval de l'amour : les auteurs s'efforcent de dépasser le modèle ovidien, et, en se permettant un certain langage catullien (notion de *foedus*), ils cherchent à créer, à moitié instinctivement, à moitié consciemment, un champ conceptuel complexe correspondant à l'idéal d'*amicitia*, amour virginal, consacré à Dieu mais ayant pourtant – à l'exemple de l'*amor sanctus* chrétien – du feu érotique.

Nous ne devons pas négliger ici certaines oeuvres littéraires sacrées sans lesquelles l'idée de l'amour médiéval ne peut être appréhendée. Il ne s'agit pas seulement du fait que l'univers à double nature de l'*amor sanctus* transmis par la *Cantique des cantiques* est omniprésent, mais aussi du fait que le langage de l'amour charnel s'infiltré dans les oeuvres religieuses, tout comme le vocabulaire chrétien dans la poésie profane. Pour le premier cas, un bon exemple nous est fourni par *Virgines caste* (analysé également par

¹ Peter DRONKE : *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1968, vol. I, IV, 2.

² MGH. Epist., IV : 36.

³ Martin de RIQUER, *Los trovadores, Historia literaria y textos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975, 476.

Dronke), oeuvre dans laquelle l'Agneau de Dieu habite le harem des vierges qui s'offrent à lui en qualité de fleurs à paître.¹

Il était question jusqu'ici surtout d'oeuvres d'hommes et de leur perception de l'amour, ce qui n'est pas un hasard. Il serait anachronique de supposer que des idéaux féminins particuliers aient pu se créer dans ce Moyen Âge de caractère tellement viril. Il n'est donc pas étonnant que ce qu'on découvre finalement chez les dames des XI^e et XII^e siècles, c'est le reflet de l'idéal amoureux de leur contemporain masculin. Pour exprimer leurs propres sentiments, elles se servent du langage et des notions que l'on retrouve dans les écrits d'un homme (il s'agit d'Ovide), parlant des sentiments des femmes. Elles suivent instinctivement les stéréotypies amoureuses prescrites, même s'il n'y a aucun lien entre les héroïnes mythiques et leur propre situation. Il en résulte souvent que certaines phrases semblent des hyperboles ironiques, quoique produire de l'ironie n'ait peut-être pas été l'intention de l'auteur.

Selon quels critères le choix de l'amant, de l'*amicus* (*amics*) pouvait-il se faire avant le mariage, dans le veuvage ou, comme les poésies des *trobairitz* en témoignent, même en mariage ? Comment le rôle de l'amant idéal passe-t-il presque entièrement du cleric au chevalier à la fin du XII^e siècle ? A ces questions, nous espérons obtenir des réponses des poétesses des XI^e-XII^e siècles.

¹ Peter DRONKE : *Lateinische Dichtungen des X. und XI. Jahrhunderts*, in *Festgabe für Walther Bulst*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1981, 93-117.

Domna Constantia du Ronceray

Domna Constantia vécut dans la deuxième moitié du XI^e siècle. Sa seule épître en vers connue s'adresse à Baudri de Bourgueil (Baldericus Burgulianus) et se trouve dans le recueil de *Carmina* de celui-ci.¹ Baudri vécut entre 1046 et 1130, il était moine bénédictin, abbé, puis l'archevêque de Dole, et poète célèbre de son époque. Sa relation avec Constantia, qui était elle aussi religieuse au couvent du Ronceray, peut être caractérisée par le terme de l'*amicitia* chrétienne. Bien que nous sachions peu sur domna Constantia, nous pouvons être sûrs de son existence (son nom figure dans le registre du Ronceray) et de son origine noble. On apprend du poème 142 (Constantiae) de Baudri que Constantia était religieuse : « *Pactum firmastis Deus et tu arrasque dedisti / Ut sis sponsa sibi, sponsus et ipse tibi* ». ² Cela ne les empêcha pourtant pas de s'adresser l'un à l'autre dans le langage de l'amour ; suivirent-ils strictement la tradition du concept de l'*amicitia*, leur relation n'en semble pas moins personnelle. Baudri adressa de pareilles épîtres à plusieurs religieuses du couvent (à l'abbesse, à Emma, à Agnès et à Muriel aussi), mais sa relation avec Constantia semble exceptionnelle.

C'est l'épître de Constantia qui nous intéresse avant tout : elle est une réponse à l'épître n° 200, intitulée *Ad dominam Constantiam* de Baudri, écrite en distique, ce qui rend nécessaire d'analyser ensemble les deux vers. Les épîtres ont été écrites dans leur jeunesse : « *Tu virgo, vir ego : iuvenis sum, iunior es tu* » (200, 41) – écrit Baudri et son principal sujet est l'amour. Même s'ils se servent, tous deux, de moyens ovidiens, ils déclarent leur engagement pour la chasteté : « *Pectora iugantur, sed corpora semoveantur* » (200, 45), leur amitié (*amicicia* – sic !) et leur alliance amoureuse (*foedus amoris*) sont de nature spirituelle. Baudri insiste également sur l'aspect poétique de sa relation avec Constantia : « *Et penitus iunxit me tua Musa tibi* » (200 52), ce qui prouve que la dame s'adonnait régulièrement à l'activité poétique. La diatribe de Baudri contre les adeptes de Iuppiter et de Mars peut être interprétée comme un signe précurseur de la lutte entre les clercs et les chevaliers : « *Sunt multi iuvenes Iovis impia facta sequentes, / Quos non immerito dicimus esse Ioves, / Sunt multi Martes, scelerum vestigia prisca ...* » (200, 99-101), et en écrivant cela, il fait d'une pierre deux coups : il insiste sur la supériorité morale du clerc aspirant à l'amour chaste et il éveille du mépris pour l'amour fruste, profane des petits Iuppiter (seigneurs ?) et des Mars (chevaliers ?). Il ne veut partager sa chère

¹ *Baldricus Burgulianus Carmina*, hrsg. von K. Hilbert, Heidelberg, 1979, n°201.

² *Ibid.*, n°142.

Constantia qu'avec le Christ : « *Sponsa mei domini sis tanti coniugis aula. / Sis coniunx tanti coniugis et thalamus* » (200, 137-138), et il parle comme s'il était le vassal de Dieu (*dominus*) et si la femme de celui-ci (*coniunx*) était sa dame ; le triangle parfois si inconcevable de l'amour courtois y fait donc déjà son apparition. Dans la suite, Baudri insiste sur sa nature douce (évidemment en opposition avec les chevaliers réputés pour leur agressivité) : « *Non sum durus homo* » (200, 144), sur son goût pour l'humour : « *quicquid ago, iocus est* » (ibidem) que Constantia n'estime pas dans sa réponse : « *Scito, quod non est hic iocus in domino* » (201, 126). Finalement, l'homme lui promet une fidélité éternelle non seulement en amour, mais aussi en poésie : « *Nullam preter te carmina nostra sciunt* » (200, 168), une promesse qui ne fut pas tenue. La clôture de la lettre fait allusion au double rôle de Baudri par rapport à Constantia ; il apparaît d'une part, comme son maître et, d'autre part, comme son amant courtois : « *Nam pedagoga bone non timor est dominae* » (200, 178). Ce ton caractérisera plus tard les écrits du clerc liégeois du Recueil de Ratisbonne.

Après avoir examiné la lettre de Baudri, il faut en venir à ce qui nous intéresse avant tout, à la réponse de Constantia. Déjà dans la deuxième ligne, on sent quelque érotisme : « *Et tetigi nuda carmina vestra manu* » (201, 2), ce qui fait allusion à la ligne 12 de la lettre de Baudri : « *Dum tanget nudum nuda manus folium* » (200, 12). Ces vers sont incontestablement imprégnés d'une douce sensualité : la lettre dans sa matérialité (parcassin – peau d'un être vivant) met en contact quasi direct la peau de l'amant et celle de l'amante. Les valeurs de l'esprit et de l'âme viennent tout de suite après l'érotisme. Constantia lit la lettre « *studiosa indagine* » (201, 1), avec une application curieuse et elle en devient « *gaudens* » (201, 3), joyeuse ; ce n'est peut-être pas par hasard que la notion provençale de *joi* nous vient à l'esprit. Cependant, le ton érotique continue, il devient même plus osé : « *Composui gremio posuique sub ubere levo / Scedam* » (201, 9-10), elle met la lettre sur deux parties du corps qui se prêtent à l'amour : sur son sein et dans son giron. Dans les deux lignes qui suivent, Constantia exprime le désir de leur union charnelle et spirituelle : « *Si possem cordi mandare volumina vestra, / Cordi madarem singula, non gremio* » (201, 11-12). Elle ne peut dormir à cause de l'amour agité (*sollicitatus amor*) qui la domine ; la description de ses nuits, de ses agitations ne manque pas non plus d'érotisme : « *Scilicet in gremio viscera torruerat* » (201, 18). Après avoir décrit l'influence que la lettre de Baudri a eu sur elle, elle se met à faire l'éloge de l'auteur de la lettre, éloge parfois tellement excessif qu'on y soupçonne un brin d'ironie. Elle compare la veine poétique de son amant à celle de Caton, de Cicéron, d'Aristote ou à celle d'Homère ; elle est même convaincue que Baudri, étant

chrétien, est supérieur à ces auteurs païens. Ces louanges nous informent, d'une part, des connaissances approfondies qu'avait Constantia de la culture antique (cela n'est pas étonnant au Ronceray), d'autre part, de l'homme idéal qu'elle s'imaginait. Le véritable amant doit être cultivé, doit bien écrire, parler doucement (on pourrait dire qu'il doit être un bon maître), mais son physique non plus n'est pas négligeable : « *Formosis aliis corpore et ore preest* » (201, 54). Il est évident qu'à l'époque ce sont toujours les clercs qui peuvent correspondre à cette image, il ne peut pas encore être question de chevaliers.

Après les longs vers élogieux, Constantia passe à des plaintes, un sujet central chez les troubadours aussi : elle se plaint d'être loin des yeux de son amant. On apprend que la jeune fille n'a pas vu son amant depuis un an. À l'opposé du ton sensuel des lignes précédentes, nous sommes frappés par la retenue qui s'exprime dans l'image des retrouvailles : pour être à l'abri de tout soupçon, Constantia désire rencontrer Baudri en présence de ses compagnes. On peut y voir un indice du caractère socialisé de l'amour. Nous ne pouvons évidemment pas savoir si cet amour a été sexuellement accompli ou non, mais du point de vue poétique cela n'a pas d'importance. Dans cette période de l'histoire des idées, la sexualité passait pour la destruction de la perfection, or l'idée de l'*amicitia* traduit une aspiration à la perfection. En tout cas, la longue absence de Baudri éveille le soupçon de Constantia. Le clerc qui lui a juré une éternelle fidélité n'est peut-être pas digne de sa confiance. L'amante est torturée par la jalousie : « *Heu, quid non timeam ? nunquam segura quiescam. / Nec mihi tutus amor, nec mihi tuta fides* » (201, 87-88). La sensualité et la pudeur entrent en lutte en elle quand finalement elle se promet de toujours obéir à Baudri : « *Ergo te veneror, te vigilanter amo.* » (201, 120) comme au serviteur de son mari (de Dieu) : « *Servos sponsa Dei debet amare sui.* » (201, 116), Constantia se place donc, elle aussi, dans ce qui devient plus tard le triangle de l'amour courtois. Ensuite, elle blâme pourtant Baudri de sa nature facétieuse qui n'est pas digne d'un bon chrétien puisque Dieu punit les gens de méchante langue. Après avoir développé l'importance de la virginité, elle revient de nouveau à ses plaintes à cause de l'éloignement de son amant. On apprend que Baudri était à l'époque précepteur, probablement de jeunes chevaliers. Constantia les nomme gars : « *Pullos indomitos alii multi domuerunt...* » (201, 143). L'expression « *pullos indomitos* » exprime le dédain. Bien que Baudri soit lui-même encore *iuvenis* (mais il n'est plus adolescent), aux yeux de Constantia, les gars non-appriivoisés, avec leur pétulance propre à la jeunesse, restent bien inférieurs au clerc réfléchi, cultivé. Il est indubitable que la religieuse ne trouve aucune valeur amoureuse dans la catégorie sociale des

chevaliers. Non seulement elle aime son maître, mais elle le trouve important et puissant ; la « *saeva noverca* » (probablement l'abbesse) a beau être fâchée, Baudri a de l'emprise sur elle aussi : « *Quem, quia multa potes, ipsa noverca timet* » (201, 160). S'il voulait, il pourrait trouver un prétexte quelconque pour aller voir Constantia, mais il ne veut peut-être pas venir : « *Si tibi causa deest, negligis, ut venias* » (201, 168). La jeune fille finit pourtant par des implorations en disant qu'elle tombe malade d'être privée de son amant : « *Visere me debes : nescis, quo lango morbo...* » (201, 173). Cette phrase montre quelque influence ovidienne et en même temps elle évoque la pièce n°40 des chants de Cambridge, la chanson de femme (*Levis exsurgit Zephirus*) dont la fin est la suivante : « *frondes, flores et gramina, nam mea languet anima* ». ¹

En conclusion, nous pouvons dire que l'acception de l'amour de Constantia est en grande partie de caractère ovidien (elle a dû lire *Heroides* dans le texte, tout comme son imitation faite par Baudri), surtout en ce qui concerne le motif de la jalousie (elle pouvait avoir comme modèle la lettre de Pénélope à Ulysse [Her. I.], la lettre d'Oenone à Paris [Her. V.] ou la lettre de Didon à Énée [Her. VII.]), d'autre part, elle est fortement influencée par l'idée de l'*amicitia* et la valorisation de la virginité. Cependant, les traces d'un certain comportement qui s'épanouira plus tard dans l'amour courtois peuvent déjà être décelées dans son épître ; elle exige, sans rien retrancher de sa soumission et de son respect de disciple, que l'homme ait de la vertu et de la valeur.

¹ *Die Cambridger Lieder* - MGH SS. in us. schol., CC 48. Hrsg. von K. Strecker, Berlin, 1955.

Le recueil de poèmes des vierges de Ratisbonne

Certaines pièces du singulier recueil de Ratisbonne évoquent l'univers ovidien tout en rejetant sa conception d'amour. Les cinquante poèmes et fragments de poèmes de cette anthologie, publiée par Dronke¹, datent de la deuxième moitié du XI^e siècle, et ils ont été recueillis au début du XII^e siècle (*Munich, CIm 17142*). P. Dronke et l'éditeur précédent du texte, Wilhelm Wattenbach, s'accordent sur le fait que les poèmes devaient être composés dans le sud de l'Allemagne, plus précisément en Bavière (le mot *Norica* de la pièce XXXIX y fait allusion), vraisemblablement dans le couvent St. Emmeran de Ratisbonne. Des cinquante pièces, il y en a environ trente dont l'auteur est femme, religieuse, novice ou simple pensionnaire du couvent, tandis que l'auteur d'une vingtaine est le précepteur-clerc des précédentes. Quoique ces oeuvres dont le sujet est principalement l'amour n'offrent pas une image homogène, nous pouvons dire qu'elles se situent à mi-chemin entre Constantia et les *trobairitz* quant à l'évaluation des clercs et des chevaliers comme candidats au statut de l'amant.

Par la suite, je n'étudierai que les poèmes du recueil qui sont pertinents de notre point de vue. Ce qui saute aux yeux, c'est l'aspect communautaire caractérisant l'amour courtois et la solidarité des vierges. Les jeunes filles parlent souvent à la première personne du pluriel en se nommant « *vestalis chorus* ». Cette expression prouve non seulement qu'elles appartiennent à la classe des vierges (comme on le sait, au Moyen Âge la virginité a une signification sociale et religieuse plutôt que sexuelle), mais aussi qu'elles sont d'origine noble (dans la Rome antique, les vestales étaient choisies parmi les filles les plus nobles), de plus elles sont cultivées puisqu'elles emploient le mot *chorus* (à la place de *caterva*) qui évoque la poésie. Ce « *chorus vestalis* » se soumet pourtant à la domination des hommes (probablement à celle des clercs) : « *Concedens vestre dominandi iura caterve...* » (V, 2), sous la condition pourtant que le *Virtus* ne soit pas touché, cela veut dire que ces vierges, tout comme Constantia, tiennent à certaines valeurs d'ordre supérieur qui se transforment progressivement en valeurs courtoises.

La docilité de disciple (poèmes VI-VIII) qui fait appeler le clerc *magister*, *doctor* s'accorde bien avec la notion de « *joi* » qui devient si importante dans la poésie provençale : *Mens mea letatur* » (VIII, 1), et le cas échéant, avec le sentiment de la jalousie. Tandis que l'homme est *magister* ou *doctor* (en un seul cas il est *frater* – XXVII, dans d'autres, *pater* – XLIX), la fille est *amica* et non seulement dans le sens de l'*amicitia* chrétienne. Catulle emploie

¹ Peter DRONKE : *Medieval Latin...op.cit.*, vol. II.

déjà ce mot pour désigner l'amante en opposition avec l'épouse officielle : « *Dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam, / sed pater ut gnatos diligit et generos* »¹, et l'usage de ce mot s'est répandu au Moyen Âge. L'abbesse essaie d'empêcher l'union ou la rencontre des amoureux (dans le poème VII, c'est Ymber). La sensualité apparaît aussi sous forme d'allusions sexuelles, ce qui fait penser à la poésie des troubadours. Le vase bien formé (« *Vas bene tornatum* » - XIII, 2) ne serait-il pas la fille qui s'offre à celui qui a soif (« *nitidumque, bibentibus aptum* » - ibidem) ? Étant donné que le mot *vas* est utilisé dans les psaumes² et chez St. Jérôme³ pour désigner le corps humain, tout particulièrement celui d'une vierge, cette interprétation est justifiable, même si elle semble tant soit peu sacrilège. Le ton érotique revient également dans les poèmes XIV-XV avec un peu d'ironie.

Cependant, pour ce qui est de la conception d'amour, ce n'est pas la caractéristique la plus intéressante du Recueil de Ratisbonne. Dans le poème fragmentaire XXVI, nous lisons la plainte d'un homme qui dote la dame, à la manière des troubadours, d'un pouvoir absolu et qui reste incompréhensif devant les différents mouvements de celle-ci. La hiérarchie de disciple-maître est ici renversée : le clerc place la dame en haut par rapport à lui-même et il regarde avec un certain désespoir ses changements de direction. Il y a cinq verbes de mouvement sur neuf lignes (*descendisti, accessus, recessus, descendens, cesseris*) : la dame descend, ensuite elle s'approche et s'éloigne. Cette accumulation de verbes de mouvement fait penser à l'hymne intitulé « *Intende qui regis Israel* » de Saint Ambroise : « *Egressus eius a patre, / regressus eius ad patrem, / excursus usque ad infernos, / recursus ad sedem dei.* »⁴, tout comme à *l'amor de lonh* des troubadours. Ce n'est pas l'unique poème où l'homme semble se soumettre totalement à la volonté de sa dame. Le « Mâle Moyen Âge » (pour reprendre le terme de Georges Duby) exprime également son côté féminin dans le poème XXIX : « *Femineisque mares cesserunt litibus omnes !* » (XXIX, 5), on y sent percer la *fin'amor*. Tandis que l'homme s'incline non seulement devant la beauté de sa dame, mais aussi devant sa force spirituelle et son talent artistique (l'évocation de Pallas est

¹ *Catulli Veronensis Liber*, carm. 72, 3-4, Auctores Latini XV, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987, 164.

² Ps. 2, 9 : Reges eos in virgea ferrea et tamquam vas figuli confringes eos - *Psalterium latino-hungaricum*, Cella Benedicta ad Tres Fontes de Bél, BÉlapátfalva, 1992.

³ Ep. 22, 4 : Quamdiu hoc fragili corpuscolo continemur, quamdiu < habemus thesaurum istum in vasis fictilibus > et concupiscit spiritus adversus carnem et caro adversus spiritum, nulla est certa victoria. - *Select Letters of St. Jerom*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd., 1953, 60.

⁴ AMBROSIUS : *Intende qui regis Israel*, strophe 6, *Lateinische Lyrik des Mittelalters*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1955.

significative à cet égard), la dame, dans sa réponse, accueille avec plaisir la louange même affectée parce que : « *laus quam fatur dilectio non reprobatur...* » (XXX, 5), à condition en tout cas de ne pas prendre au sérieux les louanges pareilles. La grande partie du recueil est caractérisée par un ton enjoué, ironique, ce qui est d'autant plus intéressant qu'il est beaucoup plus fréquent dans le discours des dames que celui des hommes. Or, ce fait nous pousse à croire que les dames avaient un certain rôle dans la formation de la poésie courtoise, au moins du type de *trobar leu*.

Il y a quelques poèmes du Recueil de Ratisbonne, écrits par des dames, qui ont de l'intérêt du point de vue de la concurrence amoureuse des clercs et des chevaliers. Dans l'épître XXXIV, une jeune fille reproche à son amant de ne pas avoir répondu à sa lettre précédente. Pour humilier le clerc, elle dit qu'il est hors de combat et qu'il manque de virilité face aux chevaliers : « *Nec lorica tuum pectus protexit ineptum, / Ensis namque tuus, multa ferrugine tectus, / Etsi percussit hostem, sine vulnere mansit...* » (XXXIV, 25-27). Ensuite, elle compare son amant à un esclave lâche : « *At miror clipeum tua que ferret manus aptum? - / Dextra reor : timido nam convenit hoc bene sclavo.* » (XXXIV, 28-29). Enfin, pour mettre le comble à cette série d'insultes moqueuses, elle commence à douter de ses capacités intellectuelles : « *Mittere si velles, vel si componere scires.* » (XXXIV, 32). Il est évident que la lettre a un ton léger, elle n'a pas le sérieux de la plainte amoureuse des héroïnes ovidiennes ; elle est plus assurée, plus osée, plus autonome que celle de Constantia. La réponse du clerc humilié témoigne également de ce changement de conception : il accepte l'appellation esclave au lieu de se vexer ou d'en être contrarié. Le poème XXXIX, qui est également de la plume d'une dame, est encore plus intéressant quant au sujet clerc versus chevalier. Au début de la lettre, il s'agit de la tristesse de la dame, à la manière d'Ovide, causée par le départ du clerc, mais ensuite on apprend que la dame a eu bientôt des consolateurs en la personne de domnus Hugo et de ses compagnons : « *Crederet hoc durum pia mens – si non daret unum / Solamen nobis domni comitatus Hugonis.* » (XXXIX, 3-4) qui, d'après la description, ne sont pas des clercs, mais de jeunes aristocrates, des courtois, probablement des chevaliers : « *Hic o ! o ! quantos secum deduxit amicos, / Vestibus insignes, et verbis se reputantes / Omnes victuros quos Norica nutrit ephobos !* » (XXXIX ; 5-7). Elle ajoute cependant à ces lignes pleines d'enthousiasme que de ces « héros de l'avenir » elle ne se faisait pas une trop bonne opinion : « *Non nobis horum placet experimentia morum.* » (XXXIX, 8), mais si, par la suite, ils savent se défendre, la position en amour du clerc n'est point sûre : « *Si steterint clari, vos flebitis inde reiecti ; / Si fuerint victi, cantabitis inde recepti.* » (XXXIX, 9-10).

La diffusion de la culture courtoise, les trobairitz et l'homme idéal chevaleresque

Certaines poétesses du Recueil de Ratisbonne admettent donc de donner une possibilité aux chevaliers dans la concurrence amoureuse. Tandis que dans *Altercatio Phillidis et Florae*, le *Concile de Remiremont* et le *Jugement d'amour*, composés par des clercs, les dames votent clairement pour le clergé, les dames elles-mêmes commencent à s'intéresser bien avant, dès la deuxième moitié du XI^e siècle, aux hommes courtois qui finissent par sortir triomphants de cette rivalité.

André le Chapelain soulève également cette problématique dans *De amore* (1180-1190). De même que les autres auteurs, il fait dire son opinion par des dames (contrairement à l'*Altercatio* et au *Concile*, il s'agit ici des plus grandes dames de l'époque, spécialistes de la culture courtoise : Aliénor d'Aquitaine, sa fille, Marie de Champagne, etc.), mais au lieu de la tradition cléricale, il suit l'esprit de l'époque ; en décrivant ce qui est important pour une dame, la comtesse Marie se moque d'un clerc qui veut participer à la lutte amoureuse : « *Nam, cum amor de sui natura corporis placabilem et pulchrum quaerat ornatum hominemque tempore congruo sua cunctis exigat largiri paratum et contra rebelles animosum et omnimoda in proelio strenuitate gaudentem et bellorum assiduo labori suppositum...* »¹. Il ne peut être question du clerc puisqu'il est déjà ridicule dans ses vêtements de femme (« *muliebri apparet* ») et il est enlaidi par la tonsure (« *capite deformiter incedit abraso* »), en outre il n'a pas de biens pour pouvoir défendre (comme un chevalier) qui que ce soit (« *neminem potest largitatis praemiis adiuvere* »).

Ce qui nous intéresse pourtant en premier lieu, c'est la propre opinion des dames, telle quelle, dans la mesure où elle peut être connue, et non pas telle qu'elle est mise dans leur bouche. En ce qui concerne les *trobairitz*, les incertitudes sont certes nombreuses. Je n'ignore pas l'hypothèse selon laquelle les poèmes de Comtesse de Dia et d'Azalaïs de Porcairagues seraient les chants élogieux de Raimbaut de Aurenga, écrits sur lui-même sous le masque d'une femme. Mais nous ne pouvons pas exclure non plus que les poèmes en question soient authentiquement féminins, étant donné que les dames de l'époque n'étaient point analphabètes : ayant reçu une éducation conventuelle, certaines d'entre elles avaient une culture plus large que les hommes, comme le fait remarquer Georges Duby : « *lorsqu'elles en sortent*

¹ ANDREAS CAPELLANUS : *De amore*, I, 6, *Lateinische Prosa des Mittelalters*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1995, 324.

pour se marier, elles sont donc d'ordinaire moins 'illettrées' que leur époux – autre facteur d'un certain pouvoir féminin ... »¹. En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'ils sont intéressants du point de vue de la lutte des clercs et des chevaliers.

Par ailleurs, dans ces poèmes, il n'est point question de clerc, ce qui est un assez grand changement par rapport aux sources précédentes. Nous devons néanmoins prendre en considération deux choses : d'une part, il s'écoule un siècle environ entre le Recueil de Ratisbonne et l'activité des *trobairitz* (le poème cité d'Azalaïs date d'autour de 1173, Comtesse de Dia aurait dû écrire ses poèmes entre 1170 et 1200), d'autre part, les dames concernées vécurent et travaillèrent dans les centres de la poésie troubadouresque à son apogée. Les dames amoureuses ne perdirent pourtant pas de vue le clerc, l'histoire d'Abélard et d'Héloïse en est une preuve excellente. De toute manière, au nord de la France, même au XII^e siècle, il n'était pas impossible qu'un homme cultivé, se livrant à l'étude et non pas au maniement des armes ni à l'accumulation des biens séculiers, fût plus attrayant qu'un chevalier.

Néanmoins, l'*amic* des *trobairitz* est toujours un chevalier : *cavallier*, comme cela se trouve dans le poème de Comtesse de Dia, intitulé *Ab ioi et ab ioven m'apais* : « *E dompna q'en bon pretz s'enten / deu ben pausar s'entendenssa / en un pro cavallier valen, / pois ill conois sa valenssa ...* » (3, 1-4)², le devoir de la dame noble est d'offrir son amour au chevalier qui le mérite. L'expression *valor* garde quand même tout son poids ; il y a déjà de pareilles règles chez *domna Constantia* ainsi que dans le Recueil de Ratisbonne. Les dames sont de plus en plus assurées et autonomes pour définir ces qualités, et dans la plupart des textes étudiés, elles se réservent au moins le droit de choisir ou de refuser. Quelles sont les qualités de l'homme idéal énumérées par la Comtesse dans ce poème ? « *Q'ieu n'ai chausit un pro e gen / per cui pretz meillur'e genssa, / larc e adreig e conoissen, / on es sens e conoissenssa...* » (4, 1-4). Le chevalier doit donc être preux, distingué, juste, intelligent et surtout cultivé. Ce que signifie précisément cette culture n'est pas clair, mais l'importance de la courtoisie se manifeste dans plusieurs textes : la dame elle-même est « *cortez* » (Azalaïs, 5,3), son « *bel amic* » est « *avinens* » (Comtesse de Dia : « *Estat ai en greu cossirier* », 3,1) et puisque l'amant est toujours chevalier, il est normal qu'on exige de lui des vertus chevaleresques. Apparemment, on ne demande plus de lui la connaissance d'Ovide, ni de Venantius Fortunatus, mais la capacité de

¹ Georges DUBY : *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981, 276.

² Notre édition de référence pour toutes les *trobairitz* citées : *Frauenlieder des Mittelalters*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1990.

chanter, de faire de la poésie et de savoir faire la cour discrètement, de manière vraiment courtoise. Dans la troisième strophe du poème d'Azalaïs, il y a une allusion intéressante à la structure de base de l'amour courtois : « *Dompna met mot mal s'amor / Qu'ab trop ric ome plaideia, / Ab plus aut de vavassor* » (3, 1-3) ; c'est-à-dire la dame doit choisir un noble de rang inférieur. Il est assez évident qu'un homme de rang supérieur ne saurait pas placer la dame plus haut que lui-même, comme le peut, par contre, un homme de rang plus modeste. Toutefois, le caractère de l'amant doit être parfait ; cela veut dire qu'aux yeux de la dame, les qualités intérieures, morales et, dans une certaine mesure, la beauté physique (« *bel amics* » – dit Azalaïs qui affirme d'elle-même aussi qu'elle a un beau physique : « *de bel semblan* » - Azalaïs, 5, 1 ; 3) sont plus valorisées que la richesse et le rang. C'est que richesse et rang signifient pouvoir, or, le pouvoir masculin n'a rien à voir avec la *fin'amor*. La relation de Venantius Fortunatus avec Radegonde et Agnès, tout comme celle des troubadours avec leur dame, est déterminée principalement par l'infériorité sociale de l'homme. Il n'est peut-être pas étonnant qu'Alphonse le Sage, étant roi, ne trouve personne d'autre, digne de son service courtois, que la Vierge Marie (*Cantigas de Santa Maria*). L'inverse est également valable : les dames, elles aussi, sentent que le rang supérieur leur garantit la position particulière dont elles jouissent vis-à-vis de certains hommes. Bien que le ton de l'humiliation de disciple, le spectre de la jalousie reviennent encore souvent (Héloïse est le meilleur exemple pour le premier, Comtessa l'est pour le dernier : « *c'atressi.m sui enganad'e trahia / cum degr'esser, s'ieu fos desavinens.* »), leur assurance, qui se dessine déjà chez Constantia et qui est évidente dans le cas des dames de Ratisbonne, devient également de plus en plus forte : elles se réservent le droit d'imposer une épreuve amoureuse, elles sont exigeantes sur le chapitre de la vertu (même si, avec le temps, elle reçoit un sens différent), dont elles font par ailleurs dépendre leurs faveurs. C'est ce que dit la Comtessa : « *q'ieu fassa vas lui faillimen, / sol non trob en lui faillensa.* » et Azalaïs aussi : « *Sol no.m demandes outratge ; / Tost en venrem a l'assai / Qu'en vostra merce.m metrai : / Vos m'avetz la fe plevida / Que no.m demandes faillida* ».

Pour ce qui est du rapport des poétesses à la virginité et à l'érotisme, il se produit un certain changement dans la période étudiée. Pour Constantia encore, l'idéal à atteindre, c'est l'amour pur et chaste, du moins au niveau du discours, quoique nous ayons parfois l'impression que Constantia, comme Baudri, essaie plutôt de se convaincre. Quelques vestales de Ratisbonne traitent déjà cette question avec une certaine liberté. De leurs poèmes, on apprend qu'elles ne trouvaient pas scandaleux, indécent qu'une pensionnaire ait une relation sexuelle avec son ami (c'est évident d'après les poèmes XIV

et XV), pourvu qu'elle reste en secret. (D'ailleurs, l'amour secret constituant l'un des motifs principaux de la poésie troubadouresque, apparaît déjà dans le Recueil de Ratisbonne : « *Sat quia cautus ego de re per cuncta cavebo* » (XI, 4).) Les *trobairitz* parlent encore plus ouvertement ; la Comtessa se désole de ne pas s'être donnée à son amant : « *Ben volria mon cavallier / tener un ser e mos bratz nut...* »

La concurrence entre chevalier et clerc finit donc par la victoire des premiers, d'autant plus que l'idée selon laquelle le mariage, et, par là, la vie sexuelle légitime doivent être interdits au clergé, devient de plus en plus généralement admise. Certes, dans la pratique, l'interdiction n'empêche pas les liaisons amoureuses, mais elle prive le clerc de la position de l'amoureux idéal. Du moment où la société chevaleresque arrive à exprimer – et de façon poétiquement efficace – ses propres idéaux, le clerc séculier ne saurait plus occuper cette position. A cet égard, l'histoire d'Abélard est dans une certaine mesure symbolique, constituant l'un des derniers rebondissements d'une lutte pour la définition d'un idéal masculin exceptionnel, idéal dont la réalisation était étouffée par l'agressivité.

Traduit du hongrois par Andrea CSÚRY

Quelques traces du style oral dans les *Chétifs*,
chanson de geste du cycle de la Croisade, et dans
Eracle, roman sur un croisé avant la lettre

1. Introduction

La recherche des marques d'oralité dans deux œuvres appartenant à des genres littéraires distincts (épopée-chanson de geste vs. roman) demande une justification. Nous pensons que l'étude stylistique comparée de deux textes de longueur sensiblement égale (4101 dodécasyllabes dans les *Chétifs*¹ et 6660 octosyllabes dans *Eracle*²), de structure également tripartite (trois contes soudés tant bien que mal en un seul récit) et de dates probablement pas trop éloignées (les années 1140 pour les *Chétifs*³ et entre 1159 ou 1174 et 1184⁴ pour *Eracle*) permettra de relativiser le découpage traditionnel en genres littéraires. En effet, la fréquence de certaines formules relevant de l'oralité pourrait éloigner *Eracle* du parangon romanesque que sont les œuvres de Chrétien de Troyes, tandis qu'à l'intérieur des *Chétifs*, nous chercherons entre autres à relever grâce à l'observation de ces mêmes procédés stylistiques, des différences notables entre épisodes, qui consolideraient la thèse déjà énoncée⁵ de l'origine hétéroclite de cette chanson de geste.

Pour recenser les différentes marques d'oralité dans nos textes nous nous

¹ *Les Chétifs*, éd. G. M. Myers (The Old French Crusade Cycle, vol. 5), Alabama, 1980

² GAUTIER D'ARRAS : *Eracle*, publié par Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1976

³ La dédicace posthume au prince d'Antioche Raymond de Poitiers tué en 1149 dans la bataille contre Nûreddin, fournit une indication approximative quant à la date de composition de la partie centrale des *Chétifs*, consacrée à l'exploit de Baudouin contre le monstre Sathanas. Elle constitue aussi un indice précieux sur l'existence d'une littérature franco-syrienne. *Chétifs* : vv. 1666 et suivants, et plus loin vv. 1778-1780.

⁴ Datations controversées de Renzi et de Raynaud de Lage in *Eracle*, p. XI.

⁵ Geoffrey M. MYERS : Le développement des *Chétifs* : la version fécampoise ? dans *Les épopées de la Croisade, premier colloque international, Trèves, 6-11 août 1984*, publié par Karl Heinz Bender, Steiner, Wiesbaden, 1987, pp. 85-91.

inspirons de la classification établie par Gérard Jacquin¹, quitte à créer des sous-classes au besoin. Le « langage formulaire » caractérisé par un grand nombre d'appels à l'auditeur, d'annonces, de transitions, de conclusions, de rappels et de certains types d'enchaînements des phrases serait en effet un héritage de l'épopée et partant de la tradition orale qui se transmet nécessairement à la nouvelle prose française au début du XIII^e siècle.² Si cette terminologie directement inspirée des analyses de chansons de geste s'impose tout naturellement lors d'une analyse des *Chétifs*, elle devra encore faire ses preuves dans le cas du roman d'*Eracle*³.

2. *Mimésis – diégésis*

Avant même d'aborder le problème des marques d'oralité, il faut se poser la question plus générale des limites de l'oralité. En effet, est-il permis de ranger parmi les manifestations du langage oral tous les passages au discours direct ? Ou bien, en écartant ceux-ci, réservera-t-on la qualité d'oralité aux passages où le « je » du narrateur se manifeste ? Selon la terminologie d'Emile Benveniste⁴ est mimétique tout énoncé à la première personne, avec des verbes au présent ou au passé composé, des déictiques de proximité directement liés au moment et à l'espace présents de l'énonciation (*aujourd'hui, hier et demain* face à *ce jour-là, la veille et le lendemain*), des pronoms personnels de la première et de la deuxième personne etc. Ce type de « discours » s'opposerait donc au « récit » caractérisé par le passé simple, la troisième personne et les déictiques d'éloignement. Pour Sophie Marnette⁵ l'indice le plus clair de l'oralité est « l'emploi majoritaire et non marqué du présent de l'indicatif et des temps qui y sont reliés (futur, passé composé) » qui correspondent à la « focalisation externe de témoignage » à la manière d'un compte rendu sportif dans la presse moderne.

Nous pensons en revanche que cette opposition ne serait pas tout à fait opératoire dans le cas de l'ancien français où les rapports entre passé simple

¹ Gérard JACQUIN : *Le style historique dans les récits français et latins de la quatrième croisade*, Champion-Slatkine, Genève, 1986, surtout le chapitre sur les articulations du récit et leurs marques (pp.79-138) et celui sur les motifs (pp. 261-298).

² *op.cit.* p. 263.

³ Paul ZUMTHOR a consacré une étude narratologique à ce roman : « L'écriture et la voix, le Roman d'Eracle », in *The Craft of Fiction ; Essays in Medieval Poetics*, Solaris, Michigan, 1984 ; pp.161-209.

⁴ *Problèmes de linguistique générale*, 1966

⁵ Sophie MARNETTE : *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale ; Une approche linguistique*, Peter Lang, Bern, 1998, p.161.

(prétérit) et passé composé sont autrement plus compliqués. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner les 75 premiers vers des *Chétifs* où dans le même récit suivi on trouve 40 présents, 8 prétérits, 22 passés composés, 2 imparfaits, 3 plus-que-parfaits, 2 passés antérieurs et 6 futurs, souvent inextricablement mêlés. Un exemple frappant est la phrase suivante : vv. 58-60 : « *De Corocane i furent tot li Turc assanblé/ Por une rice feste que il ont celebré,/ Del baron saint Jehan, qu'il ont molt honeré.* » Selon toute probabilité, ces passés composés sont amenés, beaucoup plus que par un souci de mimésis, par les nécessités de la rime. En effet, la première laisse, dont la rime est en « ie » (utilisable pour des désinences verbales au temps présent), est marquée par une prépondérance absolue de présents (37) et une égalité entre prétérits (6) et passés composés (7). La deuxième laisse en revanche, qui rime en « é », voit le nombre des passés composés monter en flèche (25) au détriment des présents (11) et des prétérits (4). Et ce n'est pas un hasard que dans la laisse XIX où les rimes sont en « a », les rapports soient inversés, avec 24 prétérits contre seulement 10 présents et 5 passés composés.

Le discours direct garde néanmoins son importance du point de vue de l'oralité, dans la mesure où certains passages dialogués, assortis de répliques vives et alertes ont le pouvoir d'évoquer, en l'absence d'enregistrements sonores, la « parole médiévale ». Poussé au raffinement dès les premiers romans antiques (*Enéas*), l'art du dialogue est aussi cultivé dans Eracle : vv. 5944-5 : « *Que fais tu la,/ diva ! caitis mal eürés* » ; c'est ainsi que le père du roi perse Cosroès apostrophe le protagoniste ; celui-ci le lui rend bien par un impertinent « *Tu ne vois goute* » (v. 5984). Il y a aussi la scène très réaliste du marché des esclaves où Cassine essaie de vendre son enfant Héraclius selon la « *costume d'icel tens* ». Si les autres marchands s'adressent à elle en des termes peu respectueux : « *Amie, font il, tu iés sote* » (v.455), elle n'en emploie pas moins le terme « *Signor* » pour leur répliquer. Faut-il en conclure que les fréquentes apostrophes au public par « *Oiés, signor* » dans les chansons de geste concernent peut-être un public moins aristocratique qu'on n'a l'habitude de croire ? Ou s'agit-il d'une familiarité « démocratique » propre à ces temps de naïveté enfantine ? L'interprétation des moindres expressions relevant de l'oralité peut créer des difficultés insoupçonnées.

A l'opposé de la mimésis on trouve la diégésis qui en apparence serait également à l'opposé de l'oralité en littérature. Pourtant les choses sont moins simples. Ayant récupéré la Sainte Croix, Héraclius se prépare à une entrée triomphale dans Jérusalem, mais honte suprême, la porte se referme devant lui. Il comprend la leçon, ôte ses habits fastueux et fait une très longue prière de quelque 65 vers en vue d'expié son péché d'orgueil. Et l'auteur d'ajouter :

« *Eracles quiert a Diu merci* » (v.6339). Après la reproduction « mimétique » de la prière, voici le résumé de l'action, une sorte de mise au point sobre et très certainement diégétique. Et pourtant on peut percevoir ce dernier vers comme relevant davantage de l'oralité que la longue litanie précédente. En effet, par ce rappel de l'action, l'auteur se fait tout à coup présent, prêt à faire une intrusion dans le texte. Oralité d'un tout autre type, qui montre à quel point ce concept est vaste et flexible. Le vers 6244 « *Folie a fait et si le compre* » dans la même scène révèle sans ambiguïté un souci moralisateur et par conséquent la « présence » de l'auteur. On peut en conclure que l'oralité devra être cherchée aussi bien dans les passages à caractère mimétique que dans ceux qui relèvent de la diégésis.

3. *Appels au public*

On a le sentiment évident du caractère oral d'un texte littéraire lorsque la présence de l'auditoire est signalée par des apostrophes au public grâce à des formules plus ou moins figées dans la tradition des chansons de geste. En effet les *Chétifs* sont parsemés de ce genre d'appels : « *Segnor, or escoutés, por Deu qui ne menti/ Con tost Jesus de glore a home repenti* » (v.1124). Cette exclamation se situe à un endroit crucial de la première « branche » lorsqu'à l'issue du combat singulier entre Richard et le Turc, le second demande au premier de le baptiser et ensuite de lui couper la tête, pour fuir l'opprobre dont l'accablerait sa famille, mais aussi pour permettre la libération des prisonniers chrétiens qui sont désormais ses coreligionnaires. C'est la scène la plus dramatique du poème et cet appel direct à l'auditeur, premier de son espèce dans la première branche, y possède la valeur fonctionnelle de marquer un arrêt avant le récit du miracle de la conversion. Le deuxième épisode en revanche, celui de Baudouin avec Sathanas regorge de ce genre d'appels jusqu'à la lassitude, en commençant par le vers 1465 : « *Huimés orés bataille...* », le vers 1581 : « *Segnor, or escoutés, france gens absolue* », vers 1617 : « *Segnor, or escoutés...* », 1663, et ainsi de suite jusqu'au vers 3087 : « *Segnor bon crestien...* ». Le vers 2686 a un intérêt tout particulier car il évoque une ambiance éminemment « orale », celle d'un public bruyant qu'il s'agit de réduire au silence : « *Or oiez les vertus et si me faites pais* ». Le troisième épisode, le plus romanesque, truffé qu'il est d'animaux sauvages et de repaires de brigands, présente moins d'appels directs au public : on en trouve dans les laisses 109 et 110. Pour le reste, d'autres formules d'oralité, parfois teintées de légèreté, viennent compléter le tableau.

Il est plus surprenant de retrouver ces apostrophes à l'auditoire dans *Eracle* où de façon significative, de même que dans le premier épisode des *Chétifs*, elles mettront en relief la scène du miracle de la porte fermée et puis rouverte : « *Oiés, signor, confait miracle/ e quel vergoigne a oeus Eracle.* » (vv.6161-2), et : « *Signor, ce nen est mie fable/ançois est cose veritable* » (6173-4). La dernière occurrence de cette formule dans *Eracle* est : « *Oiés c'ont fait li ancïen/ et gardés s'il le fisent bien.* » (6483-4). Ici l'appel au public sert à introduire un passage sur la vertu des ancêtres qui érigèrent une statue à l'empereur Héraclius. On sort effectivement du récit proprement dit, et on aboutit à une moralité.

4. Moralité et prières

Le souci moralisateur marque en effet la production littéraire de Gautier d'Arras : « [il] est un moralisateur beaucoup plus qu'un artiste » note Raynaud de Lage¹. Le vers 5884 : « *car rien n'est preus sans bone fin* » ou les vers 1256-7 : « *...li biens vaint en le fin,/ car Dius en prent molt bon conroi* » sont des exemples caractéristiques de ce style parfois sentencieux. Mais on en trouve aussi dans les *Chétifs* (vv.3927-8) : « *Ki Deu a en aïe nen ert esgarés/ Cil est caitis dolans qui 'st de lui deparés* ». Les références à l'aide divine gagnent en intensité lorsqu'elles se présentent sous forme de vœux et d'appels à l'aide en faveur d'un personnage : « *Or les conduise Dex, qui desor tos est rois.* » (*Chétifs* v.672) ; « *Dex garisse Ricart et le crestienté !* » (v.1274) ; ou au contraire lorsque l'intervention divine doit permettre de vaincre l'ennemi : « *Cil Sir les confonde qui tot puet consellier* » (v.3567).

Une formule proche de la prière est la louange des personnages en forme de panégyrique religieux : « *bien soit de l'eure qu'il nasqui !/... benoite soit l'ame son pere !/ en paradis l'ame se mere !* » (*Eracle*, vv.6452-62). Étant donné que Gautier d'Arras a en partie transposé un texte liturgique de l'invention et de l'exaltation de la Sainte Croix, ces passages ne détonnent pas dans l'ensemble de l'oeuvre. Dans les *Chétifs*, des formules proches de celle-ci sont fréquentes : « *Benoite soit la mere quel porta e norri,/ Et li pere ensement ki lui engenüi.* » (vv.521-2) et « *Beneoite soit l'ore qu'il fu de mere nés* » (v.969) qui est la version « alexandrine » de la formule octosyllabique de Gautier d'Arras.

¹ *op.cit.* p. XIX.

5. Annonces et transitions¹

Si on a observé jusqu'ici une grande proximité entre les deux ouvrages quant à l'emploi de formules d'oralité, il y en a qui caractérisent plus nettement la chanson de geste². Les suspenses introduits par l'annonce du péril qui guette le héros, appartiennent à ce groupe : « *Las lui ! dolant, caitif, que il or nel set mie/ Ke lui averra ja ancois none fenie.* » (*Chétifs*, vv.3375-6). Ou cela peut être le contraire, l'annonce d'un succès inattendu : « *mais Dex li aidera* » (v.2530), « *Mais ne sevent la joie qui lor doit avenir.* » (v.3158). Une formule très fréquente est la phrase au conditionnel : « *Se cil Sire n'en pense, qui pardone peciés/ Ara il de ses homes grant duel et grant pitié.* » (vv. 1207-8), reprise très souvent (vv. 1214, 1227 etc.), plus loin dans le deuxième et le troisième épisode (v.2529, et quatre fois de suite vers la fin du texte : vv.4015, 4059, 4090, 4099). Il arrive que l'annonce d'un événement futur soit combinée à l'annonce du projet du narrateur lui-même. Dans ce cas la formule d'annonce se confond avec la formule de transition : « *Cil le lairons del roi qui el vregier loja,/ Ne demora puis gaires, si con vos dirai ja,/ Si dirons d'Abraham qui li beste chaca.* » (vv.1742-4). Cette formule traditionnelle des chansons de geste en « *cil lairons – si dirons* » détonnerait bizarrement dans le contexte sérieux du début des *Chétifs*. Elle appartient bien au deuxième épisode qui, malgré la terreur que sème le monstre Sathanas, appartient à un monde de monstres fabuleux orientaux.³

Une autre formule typique de la chanson de geste est celle en « *la veïssiez* » qui en général sert à introduire des descriptions de batailles.⁴ Par contre dans les vers « *La veïssiez puceles et dames escorcier,/ Tant en vait après lui, nes vos sai esprisier ;* » (*Chétifs*, vv.634-5), on voit Richard devenu le champion du gouverneur musulman Corbaran (historiquement Kerboga de Mossoul) pavoiser avec son destrier nouvellement acquis sous les yeux émerveillés des citadines. De même au vers 1224 : « *La veïssiés venir boutelliers et servans* », il s'agit de représenter de façon vivante le festin qui

¹ Exemple chez CHRETIEN DE TROYES : « *Mes ainz que de lui rien vos die/ Orroiz de son pere la vie.* » (*Cligès*, publ. par Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, 1957, vv.11-12.)

² On trouve des annonces aussi dans *Eracle*, mais elles restent rares : « *il l'avra ains qu'il part de chi* » (v.6340).

³ C'est le style léger de l'Arioste qui voltigera avec cette aisance entre les multiples fils et monstres de son *Roland furieux*. Le premier épisode des *Chétifs*, par sa thématique et la gravité de son style, serait bien plus près du Tasse : que l'on songe au combat tragique entre Tancrede et de Clorinde, similaire au duel de Richard et des deux Turcs.

⁴ « Ce type de formule est utilisé pour décrire les batailles ou les moments d'émotion intense et a pour effet de donner plus de vivacité au récit. » (MARNETTE, *op.cit.*, p.80.)

suit la grande victoire. L'expression « *nes vos sai esprisier* » relève d'un vieil artifice littéraire qui insiste sur l'impuissance de l'auteur pour décrire avec précision une scène. Ce genre de prétéition est très fréquent dans les *Chétifs* : « *Si grans fu la bataille ains soleil abaisant,/ Que clers nel vos puet dire ne jongleur qui cant.* » (vv.2804-5). Ici l'auteur possible (le clerc Graindor de Douai) et l'exécutant (le jongleur-chanteur) se mettent en scène.

On retrouve également un type de commentaire personnel du narrateur, typique des chansons de geste où l'on met l'accent sur la valeur guerrière de l'ennemi musulman : « *Molt par fu grans et fors s'eüst crestienté,/ Bien se deüst conbatre a II en camp melé.* » (Chétifs, vv.802-3). Ces commentaires peuvent revêtir le caractère d'un jugement sommaire et simpliste : « *Molt demainent grant joie li pute gens haie/ Del serpent orgellous qui ot perdu la vie* » (Chétifs, vv.3191-2), où l'expression figée « *pute gens dervée* »¹ (peut-être en partie amenée par la rime), appliquée aux musulmans devenus amis des chrétiens de la troupe de Richard, a de quoi étonner le lecteur. Le texte offre aussi de nombreux commentaires hagiographiques et géographiques des lieux de Terre Sainte : « *Vinrent al flun Jordain I samedi matin ;/ Illueques se baignierent, baisent le marbre fin/ U Dex fu batisiés par Jehan son cousin.* » Ses indications privées de tout pédantisme ont un charme incontestable et renseignent sur la sensibilité religieuse « directe » des hommes du Moyen Age. De même aux vers 3972-3 : « *El val de Josafas qui molt est bien garnie,/ La u li mere Deu fu morte et sevelie.* » Dans *Eracle* on trouve même un passage entier consacré à l'interprétation symbolique de l'entrée de Jésus à Jérusalem sur le dos d'une ânesse. On se croirait dans un bestiaire : « *Senefiance i a molt bieles/ et de le mere et del faon/ qui le sivoit ; or si l'oon :/ li mere al faon senefie/ cele viés loi avant oïe/ et par le faon entendons/ la loi noviele u nos tendrons* » (vv.6114-20). Ce souci scientifique marque profondément l'oeuvre de Gautier d'Arras qui, plus souvent que l'auteur des *Chétifs*, évoque l'autorité de « sources sûres » pour insister sur la véracité du récit : « *Signor, ce nen est mie fable/.../ se il de verté nel savoit/ et il des clers tesmoig n'avoit* » (vv.6173 et suivants). A défaut de l'archevêque Turpin, « les clers » aussi peuvent être appelés à la rescousse. L'origine de l'Exaltation de la Croix est expliquée en invoquant le témoignage d'un livre : « *Je l'ai leü si m'en ramembre/ que ce fut tout droit en septembre* » (vv.6435-6).² Evidemment, là où les appels aux témoins se font les plus insistants et fréquents, le ton général devient moins élevé et dans

¹ cf. « *Lors s'adoubent païen, la pute gens dervée* » (v. 4057).

² Il arrive aussi à Chrétien de Troyes d'invoquer l'autorité d'un livre source : « *Ce est li contes do greal/ Don li cuens li bailla lo livre* » (*Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. Charles Méla, Paris, 1990, vv.64-65.)

les *Chétifs* cela tourne au romanesque : « *Cou nen est mie fable, menconge ne trelue* » (vv.1581-2), « *N'est mie mençoigne, ancois est verités* » (1791). Il y a sans doute un brin d'ironie dans le passage suivant, où dans son combat héroïque contre Sathanas, Baudouin grièvement blessé perd la première manche : le serpent lui a flanqué un tel coup de griffe « *Ke li os en parut, se l'estoire ne ment* » (v.2675). Cela contraste très certainement avec la gravité du duel de Richard où les interventions du narrateur sont bien plus discrètes. On retrouve cependant un ton plus grave avec la question rhétorique du narrateur qui relate les péripéties rocambolesques de Harpin et du singe kidnappeur : « *Las ! por coi descendi, qu'il n'est outre passés ?* » (v.3542).

6. Conclusion

Après le recensement certes incomplet des marques d'oralité, conformément à notre attente, on a vu que les différentes formules de ce type – mimétiques autant que diégétiques - sont plus fréquentes dans la chanson de geste que dans le roman. Ceci correspond à l'idée que l'on se fait généralement de ces deux genres littéraires. On a eu cependant la surprise de voir qu'*Eracle* comportait un grand nombre de marques d'oralité et des plus variées par rapport aux romans de Chrétien de Troyes, se situant ainsi à mi-chemin entre les deux genres¹. L'hypothèse du caractère tripartite des *Chétifs* a été corroborée grâce à la comparaison entre la fréquence de ces mêmes procédés. En effet ce sont les épisodes central et final qui présentent la plus grande variété de formules d'oralité. Leur nombre élevé n'indique pas pourtant un plus grand degré d'archaïsme. On a l'impression au contraire que la partie la plus sobre, où les interventions du narrateur sont toujours fonctionnelles, reste la plus proche de la tonalité primitive des chansons de geste. Cette constatation apparemment paradoxale rejoint les résultats des recherches de Michèle Perret (cité par Marnette, p. 59) sur un corpus plus étendu : « curieusement, la *Chanson de Roland* contient peu de marques de l'énonciation, alors que celles-ci deviennent de plus en plus fréquentes dans une parodie d'épopée comme le *Roman de Renart* ». La véritable oralité serait donc celle qui se dérobe à l'attention du chercheur. Une raison de plus de persévérer dans les recherches avec un maximum de vigilance.

¹ Le terme de genre a déjà été relativisé par Hans-Robert JAUSS (cité dans MARNETTE, p.202) : « Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou qui sont simplement reproduits. »

Les adversaires dans Le Bel Inconnu

Le Bel Inconnu de Renaud de Beaujeu est un roman en vers probablement écrit à la fin du XII^e siècle ou au tout début du XIII^e¹. Il fait partie d'un corpus de quatre textes qui, à des époques et à des endroits géographiques très différents², traitent de la même histoire : celle d'un jeune chevalier qui, avant de délivrer une princesse emprisonnée, accomplit plusieurs exploits chevaleresques. Le récit de Renaud³ s'intègre parfaitement dans la tradition

¹ *Le Bel Inconnu, roman d'aventures*, éd. G.P. Williams, Paris, Champion, 1929.

² Dans l'ordre chronologique, le texte suivant est le *Wigalois* allemand écrit au début du XIII^e siècle (WIRNT VON GRAFENBERG, *Wigalois*, éd. J.M.N. Kapteyn, Bonn, 1926.), qui est suivi des « cantari » italiennes dont le héros s'appelle Carduino (*Carduino*, dans *Poemetti Cavalereschi*, éd. P. Rajna, Bologna, 1873) et du « romance » anglais qui raconte les aventures de Geynleyn (*Lybeaus Desconus*, éd. M. Mills, Oxford University Press, London, 1969). Ces deux dernières oeuvres datent de la deuxième moitié du XIV^e siècle.

³ Pour la commodité du lecteur, nous résumons ici brièvement l'intrigue du *Bel Inconnu* :

L'histoire commence à la cour d'Arthur où arrive un jeune chevalier qui ne sait ni qui est son père, ni comment il s'appelle. Il prie le roi de lui accorder le premier don qu'il lui demandera. Arthur accepte et, en raison de la beauté du jeune homme, lui donne pour nom « Bel Inconnu ». Le roi a bientôt l'occasion de pouvoir tenir parole : Hélié, une belle messagère, accompagnée d'un nain, Tidogolain, se présente à la cour et demande un champion de la Table Ronde pour libérer Blonde Esmerée, sa maîtresse, qui est gardée prisonnière à la Cité en Ruines.

Malgré les protestations d'Hélié, le Bel Inconnu sera désigné par le roi pour accomplir cette tâche, scellant ainsi le début d'une série d'aventures marquée par douze combats. Le Bel Inconnu vaincra dans l'ordre le gardien du Gué Périlleux, deux géants, les trois compagnons de son premier adversaire, Orgueilleux de la Lande, Giflet, Malgier le Gris, qui est le défenseur de l'Île d'Or, Lampart (le sénéchal de Blonde Esmerée), et les deux magiciens, Mabon et Evrain, qui ont ravagé Sinaudon, la Cité en Ruines. Pour briser définitivement l'enchantement, le Bel Inconnu subira l'épreuve du Fier Baiser, le baiser d'un serpent, et délivrera ainsi Blonde Esmerée.

Le mariage du héros et de la princesse libérée ne suivra pas immédiatement cette dernière aventure principale car Guinglain (c'est le vrai nom du héros qui lui est révélé après le Fier Baiser) retournera chez la Pucelle aux blanches mains, la maîtresse de l'Île d'Or, qui lui a offert auparavant son amour et son royaume. Mais Guinglain ne pourra pas

du roman arthurien en vers tout en étant singulier à cause de sa forme : le narrateur intervient dans l'histoire à plusieurs reprises à la première personne du singulier pour commenter les événements. De plus, il laisse la fin ouverte en rédigeant un épilogue qui prévoit une éventuelle suite aux aventures sentimentales du héros.

Les XIX^e et XX^e siècles voient s'organiser de nombreuses écoles critiques qui prennent en charge la lecture du roman français pour en rechercher les origines, identifier les sources de l'auteur, préciser les rapports d'intertextualité et étudier le déroulement narratif de ce roman, ses divisions structurales, ses aspects symboliques ou folkloriques. Notre lecture aura pour ambition de dégager un sens encore inexploité du récit à la lumière de la psychologie analytique, et d'examiner dans le roman la mise en oeuvre symbolique de ce processus psychologique que Carl Gustave Jung a nommé « individuation ». Il étudiera plus exactement la première étape de l'individuation qui consiste à réaliser sa Persona et à intégrer dans le conscient l'Ombre – ces contenus inconscients refoulés, personnifiés dans le récit par les adversaires des douze combats précédant la délivrance de Blonde Esmerée.¹

résister à l'appel d'Arthur et quittera la fée pour participer à un tournoi à la cour du roi où il triomphera. Sa victoire sera récompensée par la reconnaissance sociale et par la main et le royaume de Blonde Esmerée.

¹ Bien qu'il soit impossible de résumer les concepts jungiens en quelques phrases, nous proposons au lecteur un bref aperçu de l'individuation – emprunté à J.-Cl. Aubailly – pour faciliter la compréhension de l'analyse qui suivra : « ... la personnalité consciente est un fragment plus ou moins arbitraire de la psyché collective; elle est une somme des données psychologiques ressenties en tant que personnelles ce qui implique un refoulement des teneurs idéo-affectives qui ne cadrent pas avec l'ensemble, une auto-éducation arbitraire et violente qui aboutit à la constitution de la Persona qui est le masque d'un assujettissement général du comportement à la coercition de la psyché collective et donne néanmoins l'illusion de l'individualité. Or le développement de la personnalité nécessite impérativement une différenciation rigoureuse d'avec la psyché collective car toute différenciation insuffisante entraîne une dissolution immédiate de l'individuel dans le collectif parmi quoi il se mélange et se perd. C'est dans la victoire remportée sur la psyché collective que réside la vraie valeur, la conquête du talisman inventé par le mythe. C'est le rôle de l'individuation d'y conduire : « l'individuation n'a d'autre but que libérer le Soi d'une part des fausses enveloppes de la Persona, et, d'autre part, de la force suggestive des images inconscientes », autrement dit de faire que se réalise le difficile équilibre qui repose sur une complémentarité assumée du conscient et de l'inconscient, sur la *conjunctio oppositorum*. En effet, « plus on prend conscience de soi-même ... plus s'amincit et disparaît la couche de l'inconscient personnel déposée tel un limon sur l'inconscient collectif. En suivant pas à pas cette évolution, se crée petit à petit un conscient qui n'est plus emprisonné dans le monde mesquin, étroitement personnel et susceptible du Moi, mais qui participera de plus en plus étroitement au vaste monde des choses » et cette expérience

A son arrivée à la cour du roi Arthur le héros se voit octroyé le don de devenir compagnon de la Table Ronde. Cependant personne n'a jamais entendu parler de lui et il n'a même pas de nom : il se définit par rapport à sa mère qui l'appelait « Biel Fil » (v.117). Pour remplacer cette dénomination qui évoque trop explicitement un fort attachement à la mère, le roi lui donne le « nom » du

confère à l'individu une fermeté inébranlable, une quiétude qui procure à la vie une plénitude de sens. Pour parvenir à cette libération du Soi, l'individu, au cours de ce lent processus de maturation psychique qu'est l'individuation, qui s'effectue sous l'action d'une sorte de tendance régulatrice cachée, va découvrir successivement les différentes composantes de sa personnalité sous forme de projections auxquelles le succès de l'entreprise implique qu'il ne s'identifie pas mais plutôt qu'il tente de les intégrer au conscient en distinguant leur contenu de la forme projetée. Le processus d'individuation naît généralement d'une blessure infligée à la personnalité et de la souffrance qui l'accompagne, due à la sensation de la frustration du Moi, et il va progresser de crise en crise, car, chaque fois que le Moi n'est plus en harmonie avec les instincts et la vie profonde, se produit un déchirement intérieur qui dure jusqu'à ce qu'un symbole unificateur surgisse, capable de relier à nouveau le conscient aux couches profondes de la psyché. Le premier stade est généralement celui de la découverte de l'Ombre qui est le côté obscur, non vécu et refoulé du complexe du Moi qui comprend des éléments personnels et des éléments collectifs et représente en fait, à ce stade, l'inconscient dans son entier. Il est alors vital de reconnaître et d'admettre l'existence de l'Ombre, de la rendre « consciente » en sachant faire la part des éléments qui la composent, car elle recèle des forces positives vitales qu'il faut intégrer à la vie active. Ainsi on peut atteindre le second stade de l'exploration de l'inconscient qui est celui de la découverte de l'Anima et de l'Animus, personnages symboliques qui surgissent dans le sillage de l'Ombre. L'Anima est cette image collective de la femme qui réside de façon héritée dans l'inconscient de l'homme, à l'aide de laquelle il appréhende l'essence féminine qui est une des composantes de sa personnalité; elle est aussi l'Eros qui équilibre la prédominance accordée par la conscience masculine au Logos. Parallèlement, l'Animus est une manière de condensation de toutes les expériences accumulées par la lignée ancestrale féminine au contact de l'homme, il est le *logos spermaticos*, le Verbe fécondant qui équilibre la prédominance accordée par la conscience féminine à l'aspect Eros de la vie. Anima et Animus se situent à la limite supérieure du clair-obscur de l'être. Dans un premier temps ils apparaissent comme des complexes personnifiés, mais une prise de conscience de leurs contenus les font ressentir comme de simples fonctions. Leur intégration ouvre l'individu aux suggestions plus profondes qui viennent de l'inconscient qui est accordé, d'une façon qui dépasse complètement notre compréhension, à notre milieu au-delà du continuum espace-temps, et à toute la nature. Malheureusement beaucoup d'individus ne parviennent pas à ce stade. Pourtant lorsque l'individu est capable de ne plus s'identifier avec son Anima ou son Animus, l'inconscient lui apparaît sous une forme symbolique représentant le Soi, Vieux Sage ou Grande mère qui subsume en eux la totalité unifiée (l'Un primordial car le Soi englobe tous les aspects antérieurs de la psyché en incluant le Moi), source d'équilibre indestructible, de plénitude et de sagesse qui est celle de l'homme éternel qui est en chacun de nous depuis des Origines.» J.-CL. AUBAILLY, *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 1986, pp.14-15, note n°3.

« Biaus Descouneüs » (v.131). Cette appellation montre bien qu'à ce moment-là, c'est-à-dire avant son départ en aventure, c'est seulement son apparence physique qui peut retenir l'attention et non pas ses qualités guerrières. La formule d'Hélie est très juste :

« Jo t'avoie quis le millor,
Et tu m'as donné le pïor,
Que tu ne ses se vaut nient » (v.231-233)

Pour avoir un « vrai » nom, le héros doit d'abord faire preuve de prouesse et de courtoisie, il doit affronter différents adversaires pour démontrer sa perfection chevaleresque.

Après avoir quitté la cour d'Arthur, dans la série de ses aventures, le Bel Inconnu franchit d'abord le Gué Périlleux où « Li passages est dolereus » (v.324). Comme dans les romans arthuriens les cours d'eau séparent en général le monde réel et le monde merveilleux, le héros, en traversant ce gué, pénètre dans l'Autre Monde. Symboliquement parlant, il entame la voie d'individuation. Son objectif final, la délivrance de la princesse ensorcelée, peut être interprété dans cette optique comme la libération de l'Anima, de ce composant féminin de la psyché masculine qui doit être soustrait de l'emprise des forces maléfiques, autrement dit de l'Ombre. Mais la première rencontre avec l'inconscient est dangereuse car la profondeur de celui-ci peut engloutir le sujet ou l'emprisonner à l'aide de son aspect fascinant. C'est pourquoi le gué a reçu l'épithète « périlleux » : Bliobliëris, le chevalier qui le défend est féroce et perfide, il a déjà tué beaucoup d'adversaires. Il défie le Bel Inconnu au nom de la coutume et par son attitude il nous rappelle le type du chevalier brigand qui attend avec ses compagnons les passants pour les piller¹. Le Bel Inconnu dit lui-même de la coutume que « C'est roberie » (v.427) . Dans des termes jungiens, il reflète, comme un miroir, l'attitude du héros vis-à-vis de son premier contact avec l'inconscient. Le comportement du Bel Inconnu est donc résolument hostile, étant donné que son principe de Logos, par sa nature « discriminatrice et cognitive »², défend avec acharnement la domination de la conscience contre tout élément qui puisse surgir de l'inconscient. Cette réaction rationnelle est doublement symbolisée : d'une part, par le duel qui suit, car les vertus guerrières mises en valeur dans les combats singuliers rappellent ce monde-ci, la société chevaleresque, et d'autre part, par les

¹ Pour le comportement hostile de Bliobliëris cf. v.409-426.

² Cf. C.G. JUNG, *Aïon*, trad. de l'allemand par Etienne Perrot et Marie-Martine Louzier-Sahler, Paris, Albin Michel, 1983, p.27 ou encore *id.*, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Genève, Georg, 1989, pp.499-500.

couleurs du bouclier de Blioblieries qui sont également révélatrices de la domination de Logos :

« Un escu ot a l'uis devant ;
Li ciés fu d'or, li piés d'argent » (v.329-330)

Le caractère brillant et lumineux de l'or et de l'argent, qui rapproche ces métaux respectivement du soleil et de la lune, évoque la lumière de la connaissance, la netteté de la conscience et la hauteur spirituelle que seul l'esprit (le Logos) peut atteindre¹.

De plus, en attendant les passagers au gué, en compagnie virile, Blioblieries se distrait aux échecs. Ce jeu par excellence intellectuel semble rejoindre la valeur symbolique du duel et du bouclier : la figure du défenseur du gué nous montre l'attitude tout à fait rationnelle que prend Bel Inconnu face au monde des pulsions et des instincts. Il s'agit de la réaction inappropriée et néfaste du Moi, centre du champ de la conscience, à l'idée de libérer la princesse emprisonnée, figure de l'Anima, qui est soumise en ce début du roman aux pouvoirs de deux magiciens. Nous allons voir tout au long du roman que les adversaires, comme un miroir, reflètent le degré auquel le héros est arrivé dans l'intégration des contenus inconscients².

Après avoir « délivré le pas » (v.493), le Bel Inconnu, accompagné de Robert, son écuyer, d'Hélie et de Tidogolain, pénètre dans une forêt où auront lieu deux nouvelles aventures. Cet endroit, surdéterminé par sa masse opaque et obscure³, laisse présager des événements sinistres. La forêt est le lieu des trahisons et « des infractions du code chevaleresque »⁴ : plusieurs adversaires peuvent attaquer un seul chevalier, par exemple. C'est dans ce cadre, qui à lui seul suscite la peur, et dans l'obscurité de la nuit que le héros va livrer un combat contre deux géants puis contre les trois compagnons de Blioblieries.

¹ Pour la signification symbolique de l'or et de l'argent, cf. les articles respectifs du *Dictionnaire des symboles*, dir. J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Paris, Robert Laffont, 1982, ou G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p.54 et p.166, ou encore M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, trad. de l'anglais par Francine Saint René Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 1979, p.120.

² Cf. G. CHANDES, « Amour, mariage et transgressions dans *Le Bel Inconnu* à la lumière de la psychologie analytique », in *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age*, Université de Picardie, Actes du colloque des 24, 25, 26 et 27 Mars 1983, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp.325-327.

³ Cf. M.-L. CHENERIE, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986, p.150.

⁴ *Ibid.*, p.153.

La nuit tombée, le Bel Inconnu s'endort dans l'herbe aux côtés de la messagère mais ce calme idyllique est brusquement perturbé par des appels au secours et le jeune chevalier se précipite alors vers l'endroit d'où il entend venir la voix. Près d'un grand feu il voit deux géants dont l'un prépare un rôti alors que l'autre veut « a force foutre » (v.714) une belle demoiselle, Clarie. Le Bel Inconnu attaque ce deuxième sans tarder et le tue immédiatement, puis affronte le premier pour lui fendre la tête à la fin d'un rude combat.

Ces deux créatures de grande taille, en qui la tradition médiévale voyait des forces du mal¹, représentent respectivement les deux instincts fondamentaux chez l'homme sous une forme hypertrophiée : celui de la survie (nutrition) et celui de la conservation de l'espèce (acte sexuel). Eloignés des êtres humains, les géants habitent dans une caverne d'où ils ne sortent que pour assurer leur existence en dévastant les alentours. Ils incarnent « les crimes les plus horribles d'une chevalerie abandonnée à ses instincts »² ou, en général, les défauts et les excès qui caractérisent un mauvais chevalier³.

Les circonstances de leur mise à mort soulignent la valeur symbolique qu'ils véhiculent. Le géant « violeur » a le coeur percé et tombe dans le feu. Le coeur, centre vital du corps, était considéré comme représentant de l'homme intérieur dans la tradition biblique⁴. Le Bel Inconnu doit, symboliquement parlant, tuer cet « homme intérieur » parce qu'il est perverti et dégénéré. Le fait qu'il soit consumé par le feu peut être interprété comme un anéantissement qui résulte de l'intensité de ses propres impulsions.

Le géant « rôtiisseur » est battu à l'issue d'un plus long combat. Dans son cas, la situation ne nécessite pas l'intervention immédiate et radicale du héros, ce qui laisse à l'auteur le temps de détailler la lutte héroïque. De sa lance, le Bel Inconnu blesse son adversaire au côté ; en retour, celui-ci veut le frapper avec une massue⁵ mais le coup tombe sur un arbre et le héros finit par fendre la tête du géant :

« Un cop li donne molt pesant
Sus en la teste en la cervele,
Desi es dens met l'alimele,

¹ Cf. J. LECOUTEUX, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Les Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p.98.

² Cf. M.-L. CHENERIE, *op.cit.*, p.171.

³ Cf. J. LECOUTEUX, *op.cit.*, p.135.

⁴ Cf. *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, article « coeur ».

⁵ La massue, l'arme des géants, le symbole de l'animalité selon Paul Diel (cité par G. DURAND, *op.cit.*, p.184), amplifie le caractère instinctif de ces créatures.

La lame de l'épée ne s'arrête pas par hasard aux mâchoires. L'auteur met ainsi l'accent sur la partie du corps dont le fonctionnement (la manducation) caractérise le géant : quand le Bel Inconnu l'aperçoit pour la première fois, il fait cuire un rôti. De plus, après le combat, Robert et le nain retrouvent la réserve de nourriture des deux monstres (v.901-912) ; la nutrition paraît donc surdéterminer nettement ces créatures, plus particulièrement le géant « rôtiisseur » dont la mise à mort est étroitement liée à sa valeur symbolique.

Les géants sont présents dans la mythologie de toutes les civilisations et ils sont connus pour leur grande taille et leur stupidité. Sur le plan psychologique, nous pouvons les interpréter comme les représentants d'émotions intenses et par conséquent inadaptées¹. Ils figurent « des états émotionnels archaïques »² et sont liés aux « énergies brutes de la nature »³. Dans notre roman, ils nous montrent quelles sont les forces maléfiques intérieures que le héros doit maîtriser et soumettre à son intelligence s'il ne veut pas être anéanti par elles. Mais, à partir du moment où « cette pure émotion, pure énergie psychique »⁴ est soumise à la conscience, elle devient capable d'accomplir des tâches surhumaines. Le Bel Inconnu ne subira-t-il pas avec succès le terrible baiser du serpent ?

Grâce à sa victoire sur les deux représentants du mal, qui sont « Lais et hidels et mescreans » (v.706), le Bel Inconnu obtient la reconnaissance de Clarie, et devient digne également du respect d'Hélie. Pendant le repas improvisé après le combat, il tient aimablement compagnie aux deux demoiselles. Ce dîner, servi à côté du même feu qui fut le décor des horribles scènes précédentes, est caractérisé dorénavant par une parfaite courtoisie, contrebalançant ainsi le comportement outrancier des deux créatures démesurées. Il symbolise le retour aux proportions humaines, à la mesure et à la modération. Le héros a tué les deux êtres instinctifs bruts qui l'habitaient, et, par cette intégration partielle de son Ombre, est rentré en contact avec son Anima, représentée dans cet épisode par Clarie et Hélie. C'est surtout l'amitié de la messagère qui s'avèrera précieuse car c'est elle, incarnant un des visages de l'Anima⁵, qui conduira le héros auprès de Blonde Esmeree et qui,

¹ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal ...*, op.cit., p.42.

² *Ibid.*, pp.308-309.

³ *Ibid.*, ou encore id., *L'interprétation des contes de fées*, trad. de l'anglais par Francine Saint René Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, pp.148-149 et p.177.

⁴ *Ibid.*, p.311.

⁵ A notre avis, Hélie représente ce visage de l'Anima que JUNG a appelé « psychopompe féminin » (*Mysterium Conjunctionis*, trad. de l'allemand par Etienne Perrot, Paris, Albin

par ses conseils et ses interventions, l'aidera dans ses aventures. C'est ce qui se produit dès l'épisode suivant, par exemple, lorsque la scène idyllique autour du feu est brutalement interrompue par les trois compagnons de Bliobliéris. Ces chevaliers, perfides et déloyaux¹, veulent attaquer le Bel Inconnu tous les trois en même temps, transgressant ainsi les règles élémentaires du code chevaleresque. Le héros serait capturé, tué peut-être, si la messagère n'intercéda pas en sa faveur ; mais grâce à ses propos justes qui rappellent aux agresseurs que c'est une vilénie d'assaillir un homme désarmé (v.1012-1017), les trois compagnons renoncent à attaquer le Bel Inconnu tous ensemble.

Il faut noter que ces chevaliers sont aussi méchants et cruels que Bliobliéris, mais que leur perfidie, en raison de leur nombre, s'en trouve triplée. L'opposition du Logos vis-à-vis de la pénétration des contenus inconscients dans la conscience symbolisée par Bliobliéris se trouve multipliée par trois, ce qui est une réaction « logique » du Moi dominant aux premiers contacts avec les représentants de l'Anima (libération de Clarie, réconciliation avec Hélié). L'énergie brute que le héros a libérée en tuant les deux géants lui donne la force de battre la même nuit trois chevaliers, qui incarnent par leur attitude, l'hostilité persistante du conscient.

La lumière froide de la lune laisse progressivement la place aux rayons du soleil, les adversaires sont vaincus les uns après les autres. Le premier est mort, le deuxième est blessé et le troisième se constitue prisonnier. Comme Alain Guerreau l'a remarqué, ce triple combat est caractérisé par une gradation évidente² : au fur et à mesure que la nuit se dissipe et que le jour arrive, on revient aux règles chevaleresques. Guillaume de Salebrant est tué *la nuit*, en revanche, à la fin du troisième combat qui se termine à *l'aube*, le Seigneur de Saies se déclare simplement prisonnier. L'attitude malveillante du Moi s'apaise et, dans la figure du Seigneur de Saies, se reconnaît soumise à la lumière bienfaisante et revigorante d'une conscience élargie. C'est ce que nous semble symboliser la clarté du jour qui baigne le paysage après le dernier combat³ :

Michel, 1980, p.266), dont le rôle médiateur est d'établir la communication entre le conscient et l'inconscient. C'est pour cette raison, et non pour « banaliser les compliments qui plaisent tant aux dames » (M.-L. CHENERIE, *op. cit.*, p.484) qu'elle apparaît au début du roman belle et splendide comme une fée (Cf. son portrait v.135-156) : les figures de l'Anima sont toujours fascinantes et subjuguantes.

¹ « Or s'en vont li trois compaignon / Qui de cuer sont fier et felon. » (v. 585-586)

² Cf. A. GUERREAU, « Renaud de Bâgé : *Le Bel Inconnu*. Structure symbolique et signification sociale » *Romania*, CII, 1982, p.53.

³ JUNG écrit à ce propos : « La «lumière» est un équivalent symbolique de la conscience et la nature de la conscience est exprimée à l'aide d'analogies tirées de la lumière. »

« La bataille est ensi finee ;
Li jors s'espert par la contree. » (v.1193-1194)

A propos de cet épisode, il nous paraît intéressant de noter la différence entre le petit groupe de quatre que constituent le Bel Inconnu, Robert, Hélié et Tidogolain, et l'autre groupe composé également de quatre personnes : Blioblieris, Guillaume de Salebrant, Helin de Graies et Sire de Saies. Le premier est caractérisé par la diversité, le second par l'homogénéité. Dans le premier groupe, l'écuyer, la messagère et le nain symbolisent divers aspects du caractère du héros alors que les trois amis de Blioblieris accentuent et renforcent la signification symbolique du gardien du gué.

Bien que Robert ne soit qu'un simple écuyer et non un chevalier¹, il fait partie intégrante de la vie chevaleresque : c'est lui qui porte les armes, qui les renouvelle pendant les tournois et qui aide son maître désarçonné à se relever². Selon M.-L. Chênerie, il représente dans ce roman un « réalisme plaisant » qui s'oppose aux « invraisemblances de la fiction »³. Il est en effet étroitement lié à la société arthurienne (son maître précédent fut Gauvain qui l'a offert au Bel Inconnu en armant le jeune homme) avec laquelle il met en rapport le héros jusqu'à ce que ce dernier y soit reconnu grâce à ses propres exploits. Il symbolise donc le côté guerrier du Bel Inconnu, son enracinement dans la société arthurienne et son appartenance à la communauté chevaleresque. En termes jungiens nous pourrions dire qu'il incarne la Persona⁴ du Bel Inconnu dès le début du roman, avant même que celui-ci ne livre son premier combat. Il représente ce masque de bon chevalier auquel le héros pourra s'identifier plus tard dans la société arthurienne et qui l'identifiera aux yeux des autres.

Au début de l'histoire une demoiselle richement vêtue surgit à la cour d'Arthur comme une apparition féerique : c'est Hélié, la messagère. Ses cheveux blonds sont couronnés d'un diadème en or incrusté de pierres précieuses. Elle est envoyée par Blonde Esmeree (ou indirectement par la

Commentaire sur le « Mystère de la Fleur d'Or », trad. de l'allemand par Etienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1979, p.38.

¹ Ne pourrait-il pas être adoubé à son tour s'il était plus riche ? Cf. R. FOSSIER, *La société médiévale*, Paris, Armand Colin, 1991, p.277.

² Sur le rôle de l'écuyer, cf. R. FOSSIER, *op.cit.*, p.277 ou encore M.-L. CHENERIE, *op.cit.*, p.286 et p.332.

³ M.-L. CHENERIE, *op.cit.*, p.124.

⁴ Sur le problème de la Persona, voir plus particulièrement C.G. JUNG, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964, pp.115-118.

Pucelle aux blanches mains) pour demander secours pour sa dame. En tant qu'avant-garde du monde de l'Eros, elle représente une figure de l'Anima qui remplit son rôle médiateur¹ dans la réalisation de l'union des contraires, de la *conjunctio oppositorum*. Sa relation avec le Bel Inconnu reflète en même temps les changements qui ont eu lieu dans le rapport du conscient et de l'inconscient au sein de la psyché du héros. Dans un premier temps, elle était extrêmement méfiante et hostile, comme peut l'être l'inconscient qui refuse de s'ouvrir. Mais, suite à la victoire du Bel Inconnu contre les géants, elle se réconcilie avec lui et devient une sorte d'adjuvant, Anima médiatrice qui le soutiendra et le guidera désormais dans la forêt menaçante de l'inconscient pour qu'il puisse découvrir le composant féminin de sa psyché et le libérer de l'emprise du mal.

Le personnage de Tidogolain paraît plus difficile à cerner. Il est beau et courtois, son seul défaut réside dans sa petite taille. Contrairement au nain d'Yder, son « corgie » sert à faire avancer le cheval de la messagère ; en revanche, comme Guivret qui ne veut plus se séparer d'Erec après leur deuxième duel, il accompagne le héros jusqu'à l'aventure principale. Dans la littérature romane les nains sont souvent laids et perfides² ; Tidogolain fait exception et correspond à l'image des nains bienveillants des mythologies ou des contes de fées³. Il est intimement lié à Hélié dont il conduit le palefroi et, à deux reprises, il essaie de calmer la colère que la demoiselle éprouve contre le Bel Inconnu. Il se montre sage, tolérant, conciliant, et c'est cette dernière qualité qui nous semble constituer son trait de caractère essentiel⁴.

A ce petit groupe s'oppose l'autre ensemble qui comprend Bliobliëris et ses trois compagnons. Celui-ci se définit par l'uniformité dans le sens où les membres sont tous des chevaliers accomplis, des guerriers féroces et méchants. Contrairement au Bel Inconnu, ils portent tous des noms et Bliobliëris peut même se vanter de son lignage : ses ancêtres étaient déjà des gardiens du Gué Périlleux. Sur le plan symbolique, le premier adversaire du héros représente donc ce que ce dernier doit découvrir et établir : son nom et un renom, et cette valeur symbolique se voit renforcée plus loin en la

¹ Voir *supra*, la note 5, p.95.

² Sur ce point Claude LECOUTEUX (*op.cit.*, p.70) semble contredire Daniel Poirion pour qui le nain, contrairement au géant, est un personnage bénéfique. Cf. D. POIRION, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1982, p.102.

³ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal ...*, *op.cit.*, pp.290-291 et *id.*, *La femme dans les contes de fées*, trad. de l'anglais par Francine Saint René Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 1984, p.118.

⁴ Nous ne pensons pas que Tidogolain soit comique comme le veut M.-L. CHENERIE, *op.cit.*, p.236 note n°337.

personne de Guillaume de Salebrant, Helin de Graies et Sire de Saies. Mais le héros a des qualités guerrières exceptionnelles et il triomphe d'abord du gardien du gué, puis des deux géants, des trois amis de Bliobliëris enfin, commençant ainsi à se faire une réputation que ses victoires ultérieures ne cesseront d'augmenter. Le nombre croissant des adversaires vaincus dans les trois premières aventures explicite bien le progrès accompli par le héros pour acquérir une reconnaissance sociale, autrement dit pour construire sa Persona.

Sa quatrième aventure a lieu toujours dans la forêt, en plein jour, où il assiste avec ses compagnons à une scène de chasse : un cerf à seize andouillers, affolé, traverse la route devant eux. Parmi les chiens qui le poursuivent, on distingue un braque très beau mais blessé. Hélië le prend rapidement « en vue de l'emporter à sa maîtresse »¹. Quand le propriétaire réclame son chien, elle refuse quatre fois de le lui rendre. Comment expliquer cet étrange comportement, ce manque de politesse, voire cette arrogance ? D'où vient ce caprice qui provoque un combat supplémentaire pour le Bel Inconnu ? Quelle est la raison de cette contradiction dans l'attitude de la messagère qui, peu de temps auparavant, en entendant des cris désespérés dans la forêt, voulait dissuader le héros de porter secours et de s'engager ainsi dans une nouvelle aventure² ? L'auteur voulait peut-être trouver un motif original pour raconter un combat de plus, à moins qu'il n'ait envisagé de nous montrer que son héros est un défenseur inconditionnel des dames et des demoiselles. A ces réponses aléatoires nous ajouterons le dépouillement symbolique de l'épisode qui peut éclairer davantage son apparente incohérence.

Si le nom « Bel Inconnu » donné au héros par Arthur s'avère révélateur du personnage, l'adjectif « Orgueilleux » ne l'est pas moins du caractère du chasseur. Celui-ci veut en effet se procurer le superbe trophée de seize andouillers du cerf, démontrant ainsi sa force, sa puissance, sa domination sur cet animal majestueux. D'un point de vue symbolique, sa chasse victorieuse serait d'autant plus précieuse qu'il dominerait ainsi le représentant de la fécondité et de l'ardeur sexuelle, la figure de la renaissance, l'annonciateur de la lumière qu'est le cerf³. Vouloir tuer cet animal puissant (n'oublions pas ses bois volumineux qui montrent son âge et sa force !) est déjà le signe d'une trop grande estime de soi-même qui peut pousser l'homme à des ambitions excessives.

¹ « Le bracet dist qu'en portera / Et a sa dame le donra. » (v.1303-1304)

² « Del remanoir forment li prie, / Et dist : ' Quiers tu dont aventures ? / En ton cemin en a de dures. / Ja de ço ne t'estuet penser / Ne fors de ton cemin aler ; ' » (v.658-662)

³ Cf. *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, article « cerf ».

Ce chasseur orgueilleux possède un braque noir et blanc qui n'est pas plus grand qu'une hermine (v.1287-1293). En examinant le chien comme symbole, nous nous apercevons de la complexité de l'image. Dans la mythologie celtique, il est associé au monde des guerriers, et comparer quelqu'un à un chien, c'est lui faire honneur¹. De manière générale, dans les diverses mythologies, la figure s'attache à la mort ou à un rôle de psychopompe². M.-L. von Franz le considère comme « essence de la capacité de relation »³ et en élargissant cette explication, nous pouvons voir en lui un symbole du Soi, de l'union des contraires.

Plus l'objet de la représentation symbolique est petit, plus le symbole est fort et dense. C'est cette « condensation symbolique »⁴ qui fait de Guivret « l'image inoubliable de l'élan guerrier »⁴. Le braque de l'Orgueilleux de la Lande est petit lui aussi et très joli. Il est de deux couleurs, des deux couleurs « extrêmes », comme la tête du cheval d'Enide, offert par Guivret⁵, ou la tête d'un autre palefroi que Gauvain se procure à la demande de la Male Pucelle⁶. Mais le noir et le blanc ne s'opposent pas seulement en termes de clair-sombre, leur antagonisme est renforcé par les matières auxquelles ils sont comparés :

Plus estoit blans que nule nois,
Orelles noires come pois, (v.1287-88)

La froideur et la blancheur de la neige contrastent avec le caractère brûlant et noir de la pois que l'on chauffait avant l'utilisation. Sur le chien nous ne voyons pas de ligne verte qui, comme sur la tête du cheval d'Enide, unirait les deux couleurs. Elles s'opposent irrémédiablement.

Il est également important de faire remarquer que le braque est blessé : « El pié ot ficie une espine... » (v.1297).

Cette invalidité l'empêche de remplir sa fonction de chien de chasse et oppose sa beauté à son inutilité. Vu les contrastes qu'il porte en lui, nous le traduirions plutôt comme symbole de l'union des contraires *non réalisée*, la

¹ *Ibid.*, article « chien » et M.-L. von FRANZ, *Rêves d'hier et d'aujourd'hui*, trad. de l'allemand par Jacqueline Blumer, Paris, Albin Michel, pp.111-115.

² Cf. M.-L. von FRANZ, *Rêves ...*, *op.cit.*, pp.111-115.

³ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'interprétation ...*, *op.cit.*, p.157.

⁴ R.R. BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour. (Chrétien de Troyes)*, Paris, Honoré Champion, 1968, p.170.

⁵ Cf. CHRETIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. M. Roques, Paris, Honoré Champion, C.F.M.A., 1981, v.5274-5281.

⁶ CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, éd. Ch. Méla, Paris, Librairie Générale Française, « Lettres gothiques », 1990, v.6732-6733.

blesse soulignant cet aspect inachevé. Que la messagère s'empare de ce braque nous paraît hautement significatif : il n'aurait jamais guéri tant qu'il était possédé, pour ne pas dire usurpé, par un chevalier qui dépassait la mesure. Ne commet-on pas un péché capital en nous croyant, poussé par l'orgueil, égal à Dieu ? Par ce geste au premier abord incompréhensible et capricieux, Hélié, représentant une facette de l'Anima, indique le chemin à suivre au Bel Inconnu sur la voie d'individuation. Elle fait comprendre au héros qu'il doit prêter attention au complément féminin de sa psyché (le braque est destiné à Blonde Esmerée) parce que les prouesses guerrières et les actes héroïques (tuer le cerf à seize andouillers) ne peuvent aboutir qu'à l'inflation de la Persona et en aucun cas à la réalisation du Soi (le braque s'est planté une épine dans la patte)¹.

Le Bel Inconnu s'incline, non sans peine², devant la volonté ferme de la messagère et s'engage ainsi à lutter contre le maître du chien. Il parvient à vaincre en ce personnage l'orgueil paralysant qui pourrait empêcher le développement du domaine de l'Eros, des émotions. Par sa victoire, il franchit symboliquement une étape importante dans l'individuation en ouvrant son esprit à l'écoute de l'inconscient.

Après avoir fait un long chemin, le Bel Inconnu et ses compagnons arrivent à une riche cité qui s'appelle Becléu. Elle est entourée d'une rivière abondante en poissons, et les terres fécondes, les nombreux moulins avec des vignes aux alentours témoignent de son opulence. C'est une puissante place-forte que protègent de profonds fossés et de hautes murailles. La ressemblance entre cette cité et celle de l'Ile d'Or, l'étape suivante du héros, est remarquable, à la différence près que, dans le cas de l'Ile d'Or, un bras de mer remplace la rivière encerclant la ville.

Non loin de cette cité, les voyageurs rencontrent une belle demoiselle, Margerie, qui est la fille du roi d'Ecosse. En raison de sa beauté, de ses

¹ La scène de chasse dans cet épisode peut être interprétée comme un « constat » symbolique nous montrant où en est le héros dans le processus d'individuation. Les bois à seize andouillers du cerf laissent penser que l'animal symbolise, par le renouvellement de sa ramure et le nombre des ramifications, la nouvelle personnalité du Bel Inconnu qui pourrait naître une fois réalisé le Soi, c'est-à-dire « l'expression la plus complète de ces combinaisons du destin ». (C.G. JUNG, *Dialectique du Moi ...*, *op.cit.*, p.258.)

Mais le cerf se trouve poursuivi par un chasseur orgueilleux qui représente le comportement inadapté du héros pour atteindre le but de l'individuation. Le Moi conscient doit humblement renoncer à sa prétendue omnipotence pour pouvoir intégrer les contenus inconscients : c'est ce que montre Hélié au Bel Inconnu par l'appropriation du chien blessé en orientant l'attention du jeune chevalier vers le côté féminin de sa personnalité.

² Hélié va jusqu'à dire : « Parler vos oi de grant folie, / Car le bracet n'ara il mie. » (v.1361-1362)

cheveux blonds, de sa peau blanche et de ses riches vêtements, comment ne pas penser à la figure surnaturelle de la fée, ou plus précisément à la Pucelle aux blanches mains¹ ? Comme celle-ci, Margerie aussi est devenue victime d'une coutume : elle n'a pas obtenu le prix de beauté, l'épervier, qui pourtant aurait dû la récompenser, et son ami fut tué par le maître du précieux oiseau. Le Bel Inconnu décide de venger cette injustice (nouveau motif de combat !) et de gagner l'épervier pour la jeune fille.

Quand ils rentrent dans la ville, les habitants remarquent aussitôt le heaume cabossé, le bouclier tailladé et le haubert déchiqueté de l'Inconnu, et en concluent que c'est un bon guerrier. Depuis les propos de conciliation d'Hélie, c'est la première manifestation de reconnaissance sociale qui couronne les victoires du héros. Accompagné d'une grande foule, celui-ci se rend au verger dans lequel se trouve l'épervier de grande valeur juché sur un arbre fruitier éternellement fleuri, au milieu d'un champ circulaire clos, voisin d'une église².

Cet emplacement nous rappelle l'endroit que le cloître occupe dans un monastère, construit contre la nef et le transept. Pareillement à « la place biele et gente » (v.1679), le cloître est un lieu fermé, comme son nom l'indique, et il est interdit aux profanes. Au milieu de la cour ou du jardin qu'il encercle, au croisement des deux chemins perpendiculaires, nous trouvons un puits, une fontaine ou un autre objet qui marque son point central. Mais, contrairement au champ de l'épervier, le cloître est carré et plus petit que l'église. Le jardin, cette parcelle de nature, et la galerie à colonnes qui l'encadre servent de lieu de méditation pour les religieux, leur évoquant peut-être la Jérusalem céleste³.

Quant au champ circulaire, il ressemble aussi à un endroit idéalisé : notamment au Paradis. L'arbre de fruit qui fleurit perpétuellement ne nous rappelle-t-il pas l'arbre de vie planté au milieu du jardin d'Eden⁴ ? Si l'arbre de vie était intouchable pour Adam et Eve, l'épervier ne l'est pas moins pour les intrus à Becléu. Il est protégé non seulement par l'interdiction de la coutume mais également par la distance physique : il se trouve à une portée de flèche de la limite circulaire⁵, ce qui signifie que l'on ne peut pas l'atteindre en tirant à l'arc. Hors du temps, hors d'atteinte, situé à côté d'une église ce champ se rapproche symboliquement du cloître du monastère. Les deux endroits évoquent, par leurs formes et leurs aménagements, des lieux

¹ Voir la description de Margerie, v.1525-1551.

² Pour la description des lieux, voir v.1585-1588 et v.1685-1697.

³ Cf. articles « cloître » et « Jérusalem » dans le *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*

⁴ Cf. *Genèse*, 2, 9.

⁵ Cf. v.1694-1697.

idéalisés comme le Paradis ou la Jérusalem céleste, qui, eux-mêmes, sont des symboles de l'individuation¹ ou de son but, de la réalisation du Soi : « du centre de la personnalité totale, de la totalité psychique composée du conscient et de l'inconscient »².

L'association de l'arbre et de l'oiseau semble renforcer cette valeur symbolique³. Il s'agit ici d'un épervier, donc d'un rapace possédant l'agressivité des oiseaux chasseurs, et chez qui la femelle est l'élément dominateur du couple. Ce sont peut-être ces particularités qui ont fait dire à Daniel Poirion que l'épervier dans *Erec et Enide* est le symbole d'une féminité agressive⁴. Chez Renaud de Beaujeu, nous interpréterions la présence de cet oiseau de proie comme représentant la relation de Giflet et de son amie où domine justement Rose Epanouie. Cette emprise de la femme est considérée comme anormale dans la mesure où Rose Epanouie est « laide et frencie » (v.1727), ainsi que le suggère d'emblée son nom. Les habitants de la cité sont convaincus que l'Amour a fait perdre la raison à leur seigneur pour qu'il puisse considérer son amie comme la plus belle. Le prix de la beauté est donc usurpé par Giflet, de même que le braque l'était par l'Orgueilleux de la Lande dans un autre sens, et c'est de nouveau au Bel Inconnu d'en finir avec la mauvaise coutume.

Dans le langage des symboles, sa victoire rend explicite le fait qu'il serait capable de surmonter une situation pareille à celle du maître de l'épervier. Comme le personnage de Mabonagrain montre⁵ ce qu'Erec serait devenu s'il était resté « recreant » (v.2462), la relation de Giflet et Rose Espanie nous montre, en anticipant sur les événements, le danger que représente la domination d'une figure maternelle, la domination de l'Anima. L'épervier, lien symbolique entre terre et ciel⁶, pourrait-il rester posé sur son perchoir en or dans l'arbre éternellement fleuri pour symboliser la réalisation de la totalité psychique alors qu'il est possédé par un chevalier qui a perdu le discernement ? L'auteur donne la réponse par son histoire : l'oiseau revient à celle qui le mérite et, pour souligner le message symbolique (il faut retirer les projections de l'Anima de l'image fascinante de la mère), Hélie offre le braque à Margerie, à la princesse d'un royaume lointain.

¹ C.G. JUNG, *Les racines de la conscience*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Buchet & Chastel, 1971, pp.51-52.

² Cf. *id.*, *Métamorphoses de l'âme ...*, *op.cit.*, p.603. ou encore *id.*, *Aïon*, *op.cit.*, pp.244-245.

³ Cf. *id.*, *Les racines ...*, *op.cit.*, p.414.

⁴ Cf. *op. cit.* p.75.

⁵ Cf. J. GYÖRY, « Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1967, n°3-4, p.382-383.

⁶ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal ...*, *op.cit.*, p.75.

Après que les cousines se sont dit adieu¹, le Bel Inconnu se dirige de nouveau vers la Gaste Cité. Mais son chemin lui réserve encore deux aventures, dont la première aura lieu à l'Île d'Or, dans une cité encore plus riche et plus protégée que le château de Giflet. La ville, située à une journée de chevauchée de Beceu, se trouve dans une île entourée par la mer, et ses hautes murailles qu'aucune flèche ne peut dépasser le rendent imprenable. Sa richesse excède les mesures humaines : cent comtes habitent dans cent tours de marbre rouge, et le palais seigneurial avec ses coupoles d'argent semble avoir été construit en cristal. Au sommet un escarboucle répand une telle clarté la nuit que l'on se croirait « en tans d'esté » (v.1916). Tout respire ici le merveilleux. Le château est une construction magique, la maîtresse de l'île connaît bien l'art des enchantements.

Cependant, ce lieu magique qui, comme les îles lointaines dans la mythologie, semble être un Paradis perdu², ne représente pas un état idéal. Les cent quarante-quatre pieux plantés près de la cité, dont cent quarante-trois portent les têtes coupées des chevaliers, préviennent le voyageur d'un péril certain. Nous apprenons d'Hélie que, conformément à la coutume des sept ans, Malgier le Gris, le gardien redoutable du pont menant à la cité, défie depuis cinq ans tous les chevaliers qui veulent passer par la chaussée. S'il reste victorieux pendant les deux ans qu'il lui faut encore accomplir, il épousera la belle Pucelle aux blanches mains, maîtresse de l'Île d'Or. Si un adversaire réussit à le vaincre, celui-ci prendra sa place pour sept nouvelles années. Tel est l'usage que la Pucelle a instauré pour mettre à l'épreuve ses prétendants afin de pouvoir choisir le meilleur d'entre eux.

Cette coutume dont le narrateur ne nous dit pas depuis quand elle a été instaurée pourrait paraître éternelle si le nombre des pieux (dont un seul est vide) ne suggérerait pas un accomplissement imminent³. Le chiffre cent quarante-quatre est le produit de la multiplication de douze par lui-même, et le douze est « le nombre d'un cycle achevé »⁴. Comme cent quarante-trois pieux sont déjà coiffés de têtes, d'après le langage symbolique des nombres, nous pouvons supposer que le cent quarante-quatrième, vide, portera la tête et le heaume du dernier chevalier tué au nom de la coutume.

¹ Hélie et Margerie sont de proches parentes. cf. v.1843-1847.

² Cf. M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal ...*, op.cit., p.322.

³ M.-L. CHENERIE écrit au sujet du dernier pieu en attente : « Si le meurtrier n'est pas encore là, cette menace d'un absent peut être l'adaptation d'un accès périlleux, réservé, à l'Autre Monde ; ... » (*Le chevalier errant ...*, op. cit., p.304). En effet, la main de la Pucelle est réservée au Bel Inconnu, ce qui expliquerait la défaite de Malgier et de ses prédécesseurs.

⁴ Cf. *Dictionnaire des symboles*, op.cit., article « douze ».

Quant au nombre douze, il faut souligner son importance dans la mentalité médiévale, comme en témoignent les douze apôtres, les douze portes de la Jérusalem céleste¹ ou les douze degrés de l'humilité et de l'orgueil relevés par Bernard de Clairvaux². D'une manière générale, le symbolisme de ce chiffre est lié à la totalité pour la pensée humaine, que ce soit dans la vie quotidienne ou dans les mythes divers. Les douze jours de la maladie d'Enkidu avant sa mort³, les douze travaux d'Héraclès, les douze chevaliers de la Table Ronde traduisent dans le langage mythologique le même symbolisme qui se concrétise dans la réalité par les deux fois douze heures du jour ou les douze mois de l'année.

Le douze est composé de trois fois quatre, chiffres qui sont à leur tour lourds de valeur symbolique. Le trois, nombre « spirituel », correspond à « l'intelligence intérieure, la réalisation de la conscience, l'unité retrouvée à un niveau supérieur, bref, à la gnose, la connaissance »⁴.

Le quatre est un chiffre de nature différente. Alors que le trois s'attache symboliquement aux « principes de mouvement intellectuel et physique »⁵ et « vaut comme symbole d'un processus dynamique »⁶, le quatre et les nombres quaternaires sont reliés qualitativement aux symboles de « la réalisation de la conscience de la totalité »⁷. M.-L. von Franz continue ensuite : « Le fait que les tentatives d'orientation de l'humanité vers la totalité possèdent un caractère quaternaire semble correspondre à une structure archétypique dans l'homme. »⁸

Les structures quaternaires paraissent former un schéma ordonnateur naturel. Pensons aux quatre saisons, aux quatre points cardinaux ou bien aux quatre éléments, aux quatre qualités alchimiques, aux quatre fleuves d'Eden, aux quatre évangélistes etc⁹. Mais les chiffres trois et quatre jouent également un rôle important dans l'élucidation des récits mythologiques¹⁰.

¹ Cf. *Apocalypse*, 21, 12.

² Cf. E. KÖHLER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, p.22, note 42.

³ Cf. *L'épopée de Gilgamesh*, éd. A. Azrié, Paris, Berg International, 1979, p.123.

⁴ Cf. M.-L. von FRANZ, *Nombre et temps. Psychologie des profondeurs et physique moderne*, trad. de l'allemand par Etienne Perrot, Paris, La Fontaine de Pierre, 1983, p.134.

⁵ *Ibid.*, p.115.

⁶ *Ibid.*, p.117.

⁷ *Ibid.*, p.115

⁸ *Ibid.*, p.126.

⁹ Pour le symbolisme du « quatre » comme représentant de la totalité, cf. C.G. JUNG, *Les racines ...*, *op.cit.*, pp.361-369; *id.*, *Mystérium conjunctionis*, t.I., pp.38-40 et J. JACOBI, *Complexe, archétype, symbole*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1961, pp.137-145.

¹⁰ Cf. M.-L. von FRANZ, *Nombre et temps*, *op.cit.*, p.159. Nous mentionnons ici l'étude d'Alain Guerreau sur le rythme ternaire dans la première partie du roman, « Renaud de

Les nombreuses occurrences des chiffres dans cet épisode méritent un examen plus attentif. Nous lisons dans la description de l'Île d'Or que *cent* comtes habitent dans *cent* tours vermeilles à l'intérieur de la cité (v.1897-1901). *Vingt* tours violettes soutiennent le palais de la Pucelle (v.1917-1919) et celle-ci connaît parfaitement les *sept* arts libéraux (v.1933). *Cent quarante-trois* têtes sont affichées sur des pieux près de la tente de Malgier (v.2001) qui défend le pont depuis *cing* ans (v.2005). Pour suivre la coutume de *sept* ans (v.2010, v.2019, v.2021), il doit rester victorieux pendant *deux* autres années (v.2007, v.2033). Si les nombres naturels se comportent comme les autres symboles¹, c'est-à-dire ils sont « significations », écrit Jung², il nous semble intéressant de dépouiller les chiffres cités plus haut.

Les cent tours habitées par cent comtes attestent, d'une part, la richesse de la cité, d'autre part, dans une interprétation symbolique, leur nombre, dix fois dix, évoque la notion de l'unité dans la pluralité³. Les vingt tours (deux fois dix) qui servent de support pour le palais construit par la magie, semblent porter la même valeur symbolique, et si nous regardons le nombre total des « tors » à l'Île d'Or (cent vingt, c'est-à-dire dix fois douze), cette évocation de la totalité s'en trouve renforcée.

Le chiffre *sept* apparaît deux fois dans cet épisode en relation avec la Pucelle aux blanches mains. Il figure d'abord dans l'expression « les set ars » (v.1933) pour détailler ce que la maîtresse de l'île sait faire⁴, ensuite comme le nombre d'années durant lequel un chevalier doit observer la coutume. Dans les deux cas, le *sept* symbolise « un cycle complet, une perfection dynamique »⁵, il indique « le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif »⁶, un symbolisme que l'on retrouve dans les sept jours de la création de l'Ancien Testament, dans les sept merveilles du monde ou dans le nombre *sept* des tribus dont les membres étaient, selon les mythes, les ancêtres des Hongrois qui occupèrent le Bassin des Carpates au

Bâgé : *Le Bel Inconnu. Structure symbolique et signification sociale.*, Romania, 1982, CIII, pp.28-82.

¹ Cf. M.-L. von FRANZ, *Nombre et temps, op. cit.*, p.88.

² Cf. C.G. JUNG, *Lettres*, II, London, 1976, pp.399-400, cité par M.-L. von Franz dans *Nombre et temps, op.cit.*, p.32-33.

³ Le dix est la somme des quatre premiers nombres naturels.

⁴ En parlant des chiffres, il est intéressant de remarquer que les sept arts libéraux sont regroupés en *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et en *quadrivium* (arithmétique, géométrie, musique, astronomie) : le premier groupe serait considéré de nos jours comme sciences humaines contrairement aux quatre autres disciplines qui formeraient le groupe des sciences naturelles, à l'exception de la musique.

⁵ Cf. *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, article « sept ».

⁶ *Ibid.*

IX^e siècle. De très nombreux exemples dans toutes les civilisations du monde illustrent que ce chiffre symbolise la perfection humaine et divine, la totalité de l'espace et du temps¹.

Quatre, sept, dix, douze – autant de symboles numériques de la totalité concernant l'Île d'Or, royaume de la Pucelle, ce qui nous pousserait à voir dans ce lieu un symbole du Soi, de la totalité psychique. Le caractère protégé de la cité (par la mer et par les hautes murailles), sa prospérité et sa richesse représentent d'autres éléments qui nous font penser que cet « Autre monde féerique, lui aussi, est une image remarquable de la *coincidentia oppositorum* ... »². Mais l'Île d'Or est-elle réellement le symbole d'une bonne relation et d'un fonctionnement harmonieux du Moi et du Soi ? Ou bien ne l'est-elle que potentiellement et n'est-ce le héros qui, en comprenant les messages symboliques, doit faire en sorte qu'elle le devienne véritablement ?

Dans son royaume, la Pucelle gouverne seule depuis longtemps en attendant qu'un chevalier réussisse l'épreuve de sept ans. Son prétendant actuel, susceptible de respecter intégralement la coutume, est détesté de tous les habitants et d'elle-même à cause de sa cruauté³. Cette situation n'est nullement idéale mais il ne peut en être autrement. Dans un langage symbolique elle reflète le stade où se trouve le Bel Inconnu sur la voie de l'individuation : il veut toujours conquérir l'Anima par la force, en amplifiant sa Persona. La domination des valeurs guerrières dans la psyché du héros est symbolisée par le redoutable Malgier ainsi que par les cent quarante-trois têtes affichées *avec le heaume*, ce qui met en évidence le statut chevaleresque des adversaires vaincus au détriment de leur caractère individuel.

En même temps, Malgier représente aussi ce côté de la psyché humaine que C.G. Jung a nommé Ombre et que le héros doit différencier et intégrer dans son conscient⁴. Il est méchant, féroce, déloyal, incarnant donc toutes les qualités réprimées et non acceptées par le Bel Inconnu en lui-même, personnifiant ainsi ces aspects non admis de son inconscient⁵. Tout ce qui échappe à sa conscience est projeté sur la figure de Malgier, comme c'était déjà le cas des autres adversaires⁶.

¹ *Ibid.*

² Cf. P. GALLAIS, *La fée à la fontaine et à l'arbre*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p.123.

³ v.2029-2032 et v.2045-2053.

⁴ Cf. C.G. JUNG, *Dialectique du Moi* ..., *op.cit.*, p.160.

⁵ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal* ..., *op.cit.*, pp.11-13. et C.G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, *op.cit.*, t.I., p.304.

⁶ Daniel POIRION explique différemment le rôle de Malgier, en opposant « l'amour tyrannique » de la Pucelle à « l'amour constructif » de Blonde Esmerée : « Le fantasme de l'amour pour la mère est donc conjuré par l'idéal de la jeune fille. La rivalité avec Malgier

Par sa victoire sur le défenseur de l'Île d'Or, le Bel Inconnu a fait un grand pas en avant vers son épanouissement, mais sa première rencontre avec l'Anima ne mènera pas à l'appropriation de celle-ci. La Pucelle deviendra support des projections des fantasmes sexuels et l'Anima sera ainsi réduite à un être exclusivement personnel. Le héros aura encore du chemin à faire sur la voie de l'individuation pour pouvoir intégrer son principe féminin dans son conscient.

Si la Pucelle aux blanches mains sélectionne ses prétendants par la coutume pour être sûre de choisir le meilleur¹, Lampart, le sénéchal de la princesse ensorcelée, procède de la même manière mais dans un but différent. Il défie tous les chevaliers qui lui demandent l'hospitalité pour n'héberger que les vainqueurs. Les vaincus, accompagnés des habitants qui leur jettent des immondices, doivent quitter la cité. C'est « la costume male » (v.2614) de Galigans à laquelle aucun chevalier n'a encore satisfait avant l'arrivée du Bel Inconnu.

Dans ce château, dernière étape avant la Gaste Cité, l'enjeu pour notre héros ne consiste pas seulement à obtenir l'accueil favorable du seigneur, mais à gagner sa confiance en faisant preuve de sa propre vaillance. Sans les conseils du sénéchal le Bel Inconnu serait perdu dès son arrivée au palais de la Gaste Cité. Devenir digne de la confiance de Lampart lui facilitera la réussite à l'épreuve principale – ce que le héros ignore, bien entendu, au moment où il se mesure au seigneur. Celui-ci deviendra son adjuvant principal grâce à son savoir dont l'origine n'est pas moins mystérieuse que celle de la fée. Car nous pouvons nous demander pourquoi le sénéchal connaît la réponse à donner aux salutations des jongleurs, l'interdiction de pénétrer dans une salle du palais, ou encore l'endroit précis où il faut attendre l'aventure. En l'occurrence Lampart possède des connaissances magiques² indispensables pour la délivrance de la cité ensorcelée et ce fait contribue indéniablement à l'humanisation du héros qui, en se contentant de suivre les recommandations du sénéchal pour éviter les pièges des magiciens, nous apparaît dépourvu de tout caractère surhumain. S'il était capable de déjouer

peut alors s'interpréter comme l'affirmation de soi par l'identification au rôle paternel, étape d'une construction de la personnalité après laquelle le héros poursuit son initiation jusqu'à la découverte de son nom. » (D. POIRION, *op. cit.*, pp.83-84.)

¹ « Ele savoit bien, sans mentir, / Que cil qui ce porra furnir, / Que tant est buens qu'avoir le doit; / Por l'esprover ço faisoit. » (v.2025-2028)

² Ses cheveux gris (v.2588) et son « statut » de chevalier parfait (v.2595-2596) suggèrent une grande expérience de la vie qui, dans son cas, va de pair avec un savoir secret. Il nous fait penser au « vieux sage », au « maître et instructeur supérieur », personnifiant « l'archétype de l'esprit qui représente le sens préexistant caché dans la vie chaotique » (C.G. JUNG, *Les racines de la conscience, op.cit.*, p.52.)

les artifices des enchanteurs sans aide extérieure, ses victoires perdraient de leur caractère chevaleresque et héroïque, et son personnage manquerait de cohérence étant donné qu'il est caractérisé par une irrésolution, une incapacité à prendre des décisions sans demander conseil à la messagère ou à son écuyer. C'est un élément qui l'oppose à Lybeaus Desconus, au héros entreprenant, audacieux et jamais hésitant du « romance » anglais.

Le combat au château de Galigans se distingue ainsi des autres épreuves qualifiantes car, en plus de la renommée, la victoire apporte un adjuvant important au Bel Inconnu. Il serait semblable, de ce point de vue, au premier duel de Guivret le Petit et d'Erec qui se solde par l'amitié entre les deux hommes. Néanmoins, au plan symbolique, les deux épisodes sont différents. Dans l'interprétation de R.R. Bezzola, le chevalier de petite taille représente « la fougue dans la défense de l'honneur guerrier » et la victoire d'Erec sur lui signifie le retour du héros isolé dans la société « par la voie du compagnonnage »¹. Quant à Lampart, après avoir été un adversaire qui maintenait une coutume visiblement pour le plaisir de la joute², il devient l'auxiliaire et guide indispensable du Bel Inconnu dans l'aventure principale. Dans des termes psychologiques, il serait le représentant de ce que C.G. Jung a appelé la « fonction transcendante », et ce que M.-L. von Franz définit comme une « faculté qu'a la psyché inconsciente de guider l'être humain arrêté dans une certaine situation vers une situation nouvelle, en le transformant »³.

L'aide du sénéchal ne permet-elle pas au héros d'en finir avec les magiciens, derniers symboles de l'Ombre ? Ne rend-elle pas possible ainsi, indirectement, une deuxième rencontre avec l'Anima, personnifiée par la princesse ensorcelée ? Le personnage de Lampart symbolise, à nos yeux, ce processus naturel qu'est la fonction transcendante qui contribue au développement progressif du héros vers une attitude nouvelle⁴.

¹ Cf. R.R. BEZZOLA, *op.cit.*, p.173.

² C'est une caractéristique qu'il partage avec Guivret.

³ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'ombre et le mal ...*, *op.cit.*, p.325.

⁴ Pour plus de détails concernant la notion de la fonction transcendante, cf. C.G. JUNG, *Types psychologiques*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Genève, Georg, 1986, pp.473-475. et *id.*, *Psychologie de l'inconscient*, trad. de l'allemand par Roland Cahen, Genève, Georg, 1989, pp.146-147 et p.177.

La progression du héros pourrait s'achever dans la huitième et principale aventure. Le mariage de Guinglain avec Blonde Esmerée aboutirait ainsi à l'établissement social du héros de même qu'il symboliserait, comme l'hiérogamie mythique, l'union du principe masculin et de son complément féminin, l'unité du conscient et de l'inconscient, l'accomplissement du processus d'individuation. Pour qu'il en soit ainsi, Guinglain doit « ressusciter » la cité en ruines et assumer le rôle d'un souverain aux côtés de la princesse

Quand le héros « qualifié » lors des épreuves précédentes arrive à la Gaste Cité, il se trouve devant la même tâche surhumaine de rédemption que Perceval chez le Roi Pêcheur ou Erec au château d'Evraïn : il faut remporter la victoire sur le Mal pour le bien de la communauté¹. Toute une ville est ruinée à Synadoun par les tours de magie des enchanteurs, il n'y a pas un être humain dans les rues. La vie n'est présente que sous une forme pétrifiée : des animaux et des plantes sont taillés dans le mur de marbre entourant la cité. En ce lieu, antithèse de l'Île d'Or, nous ne trouvons pas de bras de mer où circulent les navires des marchands pour assurer la profusion et la richesse. La Gaste Cité est encerclée de deux cours d'eau « bruians » (v.2779) présageant le danger qui attend le Bel Inconnu au-delà des murailles ou, autrement dit, symbolisant « l'angoisse qui étreint le chevalier avant une étape décisive de sa vie »². C'est dans l'immense palais qui domine cette ville et qui suscite la peur par ses proportions inhumaines que le héros doit triompher de Mabon et d'Evraïn pour délivrer la princesse ensorcelée et les habitants de la ville.

Il réalise son exploit en quatre temps. En premier lieu il échappe aux mille jongleurs, ensuite il combat Evraïn puis Mabon et, pour conjurer l'enchantement de façon définitive, il subit le baiser du serpent³. Cet enchaînement des actions, plus particulièrement le Fier Baiser, constitue le point culminant de l'histoire non seulement du point de vue événementiel mais aussi au plan psychologique. D'une part le Bel Inconnu accomplit l'aventure qu'il a entreprise au début du roman et sa mission est ainsi terminée, mais, d'autre part, il arrive à un tournant décisif de sa vie. Si nous pouvons aisément reconnaître l'intérêt de cette épreuve dans le cadre du récit, en revanche, son importance dans l'interprétation symbolique de l'oeuvre peut nécessiter des éclaircissements.

enchantée. Cependant, la première tentative des héros romanesques pour réaliser ces deux tâches est souvent vouée à l'échec. Il suffit de penser à Yvain qui oublie de retourner auprès de sa dame dans le délai d'un an parce qu'il est obnubilé par les tournois. L'exemple d'Erec peut être cité également ici : le chevalier est pris par les plaisirs du mariage et il néglige son devoir vis-à-vis de la communauté chevaleresque. Ces héros, ainsi que Guinglain qui a fui le mariage et la couronne à cause d'un autre amour inassouvi, doivent faire un long chemin avant de trouver un équilibre harmonieux.

¹ Cette idée de chevalier rédempteur apportant le salut à la société entière est omniprésente dans l'ouvrage cité d'Eric KÖHLER, p.78, pp.114-115., p.207. ou p.259.

² Cf. G. CHANDES, « De quelques châteaux étranges dans le roman arthurien : fonction «initiatique» et valeur symbolique » in *C.E.R.M.E.I.L. : Merveilleux, mythe et initiation. Actes du IIe colloque international sur le « merveilleux » à Narbonne du mardi 27 au vendredi 30 août 1985*, n° 5-6, p.32.

³ v.3127-3199.

Il nous semble difficile d'expliquer d'emblée le rôle des mille jongleurs qui jouent de mille instruments différents, chacun assis dans l'embrasure d'une fenêtre avec une chandelle de cire devant lui¹. Leur musique agréable et leur courtoisie sont trompeuses, et c'est grâce aux recommandations de Lampars que le Bel Inconnu connaît la réponse appropriée à leur salutation polie². Que leurs chants mélodieux, de même que leurs propos courtois, soient un piège, l'auteur le suggère également avec ces vers :

Li autres gigne et calimele
Et cante cler comme serainne, (v.2890-91)

Est-ce un hasard s'il compare la voix pure d'un jongleur à celle d'une sirène ?

La présence des jongleurs est liée non seulement à la musique mais également à la lumière, autrement dit la mélodie harmonieuse se trouve reliée à la clarté. Quand les musiciens font résonner leurs instruments, les chandelles sont allumées ; quand ils arrêtent de jouer, l'obscurité recouvre la salle. Cette alternance de musique-clarté et de silence-obscurité marque le début et la fin des deux combats contre les magiciens, ainsi que l'opposition clarté-obscurité rythme tout l'épisode de la Gaste Cité³ et contribue à la

¹ v.2880-2899

² Faire le contraire de ce qui est demandé est un motif fréquent dans les contes populaires (Cf. S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends.*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958, vol.2. et vol.3., motifs D1783.4. « Power over monster obtained by reversing orders; hero does exact opposite of the command ; H580.1. « Girl must do opposite of commands ».). On le trouve au coeur du premier épisode dans *Carduino*. En chemin pour la cité ensorcelée, Carduino demande l'hospitalité dans le château d'une enchanteresse. Celle-ci lui propose de passer la nuit avec elle dans son lit à condition qu'il fasse toujours le contraire de ce qu'elle lui dit :

« Disse la dama : ' Ora m'intenderai. / Quand'io ti chiamo dentro, non venire : / S'i'dico, non venire, e tue verai. / Odimi bene e sie senza falire : / Di ciò ch'io dico contradio farai ' » (*Secondo Cantare*, strophe 13)

Malgré ces instructions sans équivoque, Carduino obéit au premier appel de la dame et il quitte sa chambre pour la rejoindre. A peine a-t-il franchi le seuil que la pièce se transforme en une rivière impétueuse au-dessus de laquelle le héros reste suspendu toute la nuit, tenu par quatre géants. Cf. *Secondo Cantare*, Strophes 12-17.

³ J.T. GRIMBERT consacre un article à l'utilisation de l'opposition clarté-obscurité dans *Le Bel Inconnu*, plus particulièrement dans les épisodes de l'Ile d'Or et de la Gaste Cité. Selon le critique, la forte présence de ce contraste dans tout le roman souligne l'essentielle bipolarité de la narration. Cf. *id.*, « Effects of Clair-Obscur in *Le Bel Inconnu* », in *Courtly Literature : Culture and Context*, eds. K. Busby and E. Kooper, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin's Publishing Company, 1990, pp.249-260.

dramatisation des événements. Pour créer une atmosphère terrifiante en l'absence des adversaires, les jongleurs se taisent et les chandelles sont éteintes. Le même silence et les mêmes ténèbres effraient le héros avant et après l'apparition du serpent qui, durant sa présence, illumine la salle.

Les musiciens font donc partie intégrante des enchantements en assurant un climat angoissant, soit par leur silence (et le manque de lumière), soit par leur musique et la clarté de leurs chandelles qui accompagnent ou introduisent les combats. Bien entendu, la grande salle doit être éclairée pendant les duels et, faute de lumière naturelle, ce sont les mille chandelles des jongleurs qui émettent la clarté nécessaire. Ce que nous pourrions considérer comme un besoin « technique » est aussi l'expression symbolique d'un isolement complet du palais. Même les rayons de soleil du monde extérieur sont interdits en ce lieu d'enchantements. Contrairement à l'Ile d'Or où le seul escarboucle sur le toit du palais répand une luminosité d'été dans la ville, dans le palais de la Cité en Ruines les mille bougies éclairent un endroit clos. Si la lumière est un élément qui domine le royaume de la fée¹, elle apparaît à la Gaste Cité dans le contraste de clarté-obscurité et elle est fortement associée aux actes héroïques. La « grande clarté » de l'Ile d'Or (v.1915) met en valeur le caractère attrayant de ce monde merveilleux alors que la « grande clarté » du palais de Synadoun (v.2916), paraissant en alternance avec l'obscurité totale, connote les périls d'un lieu ensorcelé. Les jongleurs ne s'en vont-ils pas avec leurs instruments de musique et leurs chandelles une fois le corps de Mabon décomposé ? Les enchantements brisés, ils doivent disparaître eux aussi.

Mais pour dissiper la magie noire, le Bel Inconnu doit affronter Evrain et Mabon, les deux enchanteurs. D'une façon révélatrice de la passivité du héros, celui-ci *attend* ses adversaires au milieu de la salle, à côté d'une table à sept pieds qui est son seul repère dans le palais ensorcelé.

Evrain surgit le premier d'une pièce obscure pour combattre l'Inconnu. En tant que chevalier armé, il ne semble pas être plus dangereux que les adversaires précédents du héros : nous ne savons rien de ses qualités guerrières ou de ses victoires antérieures. Toutefois, en tant que magicien, il manque de tuer le jeune chevalier. De grandes haches descendent pour frapper celui-ci quand il poursuit l'enchanteur, disparu dans la pièce d'où il est sorti. Le héros a oublié pour un bref instant le conseil de Lampars et il a failli devenir victime de son ardeur impétueuse. Ce mécanisme mortel semble

¹ « Cristal », « argent », « solaus », « esté », « luissoit », « resplendissoit » évoquent la « grant clarté » omniprésente dans la description du palais seigneurial à l'Ile d'Or. Cf. v.1908-1916.

être l'image de la fougue guerrière qui, poussée à l'extrême, détruit son sujet emporté unilatéralement dans un comportement excessif. Il serait possible également de rapprocher sa signification symbolique de celle de la machinerie qui, dans *Yvain*, coupe le cheval du héros en deux à la porte d'entrée au château de Laudine. Les deux engins mécaniques représenteraient ainsi la féminité dangereuse, dévorante et destructrice, telle que l'incarne dans *Le Bel Inconnu* la Pucelle aux blanches mains par son aspect maternel¹.

Dans le langage des symboles, le dénouement de ce duel indécis contre Evrain anticipe donc la continuation de l'histoire, et notamment le départ du héros pour l'Île d'Or, son retour à l'amour exclusif de la fée qui l'éloignera du monde réel. Mais nous pourrions voir également dans cette scène finale du combat la « prophétie » symbolique de l'ambiguïté de la fin du roman. Car Guinglain, qui réussit à échapper aux haches mortelles, pourra aussi éviter l'amour possessif de la Pucelle aux blanches mains qui l'aurait définitivement écarté de son univers chevaleresque. Il partira une deuxième fois de l'Île d'Or et consentira à son mariage avec Blonde Esmerée rejoignant ainsi la communauté des mortels qui le fera revivre dans sa fonction de chevalier exemplaire. En revanche, ces noces ne paraissent pas être la conclusion définitive de l'histoire² et la nostalgie qu'éprouve Guinglain³ pour la fée, de même que son éventuel retour à l'Île d'Or révèlent une nouvelle régression dans le processus d'individuation. La précarité, voire l'échec de cette union symbolique à cause d'une figure maternelle prédominante est représentée par la fuite d'Evrain. Celui-ci, portant un bouclier vert et évoquant ainsi l'espoir, la régénérescence et le renouveau, disparaît dans une chambre défendue par des haches : image de la mère dévorante. Au lieu d'atteindre un niveau supérieur de la conscience que connoterait le chevalier au bouclier vert, le héros « rechute » dans la nostalgie de l'utérus protecteur de la mère, symbolisé par la chambre obscure. Que cette pièce soit munie d'un mécanisme tranchant montre combien un pareil attachement intime à la mère peut être dangereux pour la réalisation du Soi⁴.

Après un court intervalle pendant lequel les jongleurs rallument leurs

¹ Concernant l'interprétation de l'épisode dans *Yvain*, cf. J. GYÖRY, *op.cit.*, p.36. et G. CHANDES, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval : Chrétien de Troyes.*, Amsterdam, Rodopi, 1986, pp.167-169.

² Cf. l'épilogue, v.6247-6266.

³ Le Bel Inconnu porte désormais ce nom qui lui a été révélé par une voix après l'aventure du Fier Baiser.

⁴ « Jung a dit à l'occasion que l'homme qui entretenait un lien fort avec la mère risquait sans cesse de revenir à elle en courant pour se réfugier dans son giron dès qu'il rencontrait quelque déception dans sa vie, et pour obtenir d'elle ce qu'il n'arrivait pas à se procurer par ses propres efforts. » M.-L. von FRANZ, *Rêves d'hier ...*, *op.cit.*, p.57.

chandelles et recommencent à jouer, un deuxième chevalier surgit d'une chambre latérale. Bien qu'il soit de grande taille (« A tant est de la canbre issus / Uns chevaliers grans et corsus » v.2989-2990), il ne peut pas être considéré comme géant car il a une épée et il porte une armure, à la différence des monstres qui sont en général vêtus de peaux de bêtes et qui, pour se battre, sont munis d'une massue¹. En fait, la grande stature de Mabon amplifie sa puissance et ses qualités guerrières, de même que son armure noire le rend particulièrement inquiétant car elle rappelle le prince des ténèbres, le diable².

Son cheval n'est pas moins effrayant. Le caractère diabolique de sa monture est explicité par la corne sur le front du cheval (le diable porte presque toujours des cornes³), par le feu qu'il crache et par les flammes que ses sabots font jaillir du sol. Associé au chevalier noir le cheval évoque clairement l'Enfer et il contribue considérablement à mettre en valeur le caractère effroyable du cavalier. Il est intéressant de noter par ailleurs que la monture de Mabon est décrite en quinze vers (v.2992-2998 et plus loin v.3003-3010), alors que la présentation de l'enchanteur ne dépasse pas six vers (v.2990-2991 et v.2999-3002). Dans ce passage entre les vers 2990 et 3010 les détails descriptifs concernant le cavalier et son cheval alternent. Le narrateur passe de l'un à l'autre plusieurs fois, faisant ainsi quasiment disparaître la différence entre l'homme et l'animal : ceux-ci se fondent en une seule figure terrifiante :

...Uns chevaliers grans et corsus.
 Bien fu armés li chevaliers,
 Et tos armés est ses destriers.
 Molt est bons et ciers ses cevals,
 Si oil luissoient cum cristals ;
 Une corne ot el front devant,
 Par la gole rent feu ardent ;
 N'ainc hom ne vit si bien movant,
 L'alainne avoit fiere et bruiant.
 Li sire fu et grans et fiers,
 Molt fu corsus li chevaliers ;
 Il vint bruiant come tonnoires,
 Ses armes furent totes noires.
 La sale fu a pavement
 Et li cevals ne vint pas lent,

¹ Cf. J. LECOUTEUX, *op.cit.*, pp.68-69.

² Cf. G. DURAND, *op.cit.*, p.100.

³ Cf. J. JACOBI, *op.cit.*, p.126.

Des quatre piés si fort marcoit
Que tot le pavement brisoit
Et fu et flame en fait salir ; (v.2990-3007)

Cependant, le feu est inextricablement lié à l'amour et à la sexualité. Par sa rougeur il évoque les émotions intenses, voire incontrôlées¹. Faire du feu par frottement ou par creusage peut être vu comme l'imitation de l'acte sexuel². Dans le court passage qui décrit Mabon et son cheval les symboles phalliques sont nombreux, nous ne pouvons pas ignorer donc cette autre valeur symbolique du feu qui souligne une autre caractéristique de l'enchanteur. Citons le pied du cheval qui creuse le pavement, le tonnerre qui accompagne l'éclair, fécondateur de la terre³, ou encore la corne, symbole phallique par excellence, qui représente la puissance virile, le principe masculin actif⁴. Cette association du feu et du cheval cornu, enfourché par un grand chevalier noir, donne naissance à une figure symbolique consumée par une sexualité bestiale. L'aspect terrifiant de ce couple cavalier-cheval rejoint la représentation du diable tel que le conçoit souvent l'imagination humaine : chargé de sexualité, personnifiant l'instinct sexuel⁵.

Mabon chevauchant un destrier infernal symbolise dans cette optique l'attitude du Bel Inconnu à l'égard de la Pucelle aux blanches mains, une attitude qui est caractérisée par la projection de fantasmes sexuels⁶. Le couple cavalier-cheval incarne une émotion intense qui est ressentie par le héros comme démoniaque⁷ car sa force pourrait submerger son Moi conscient.

Suite à sa victoire sur ce représentant de l'Ombre qu'est en définitive Mabon, le Bel Inconnu exorcise le démon qui possédait l'enchanteur. Quand le héros touche son cadavre, une hideuse fumée s'exhale de la bouche ouverte du magicien et le corps se décompose en matière glaireuse. L'anéantissement, ou plus précisément la transformation du cadavre nous montre dans le langage des symboles que le Bel Inconnu a vaincu cet instinct destructeur qui l'habitait. En changeant la chair en fumée, la matière en quelque chose « d'incorporel », il semble avoir sublimé ses pulsions néfastes,

¹ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'Ombre et le mal ...*, *op.cit.*, p.135.

² Cf. G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, pp.47-67 ou encore C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme ...*, *op.cit.*, pp.255-265.

³ Cf. C.G. JUNG, *Métamorphoses de l'âme ...*, *op.cit.*, pp.460-463 et 520-522.

⁴ Cf. J. JACOBI, *op.cit.*, p.126. et G. Durand, *op.cit.*, p.159.

⁵ Cf. D. POIRION, *op.cit.*, pp.11-12 et C.G. JUNG, *Métamorphoses de l'âme ...*, *op.cit.*, p.461.

⁶ « En dormant a veü celi / Por cui ses cuers muert et cancele; / Entre ses bras tenoit la biele. / Tote nuit songe qu'il le voit / Et qu'entre ses bras le tenoit » (v.2466-2470, la première visite du Bel Inconnu à l'Île d'Or)

⁷ Cf. M.-L. von FRANZ, *L'Ombre et le mal ...*, *op.cit.*, p.282.

devenant ainsi prêt à aborder le problème de l'intégration de l'Anima, mais cette fois-ci à un niveau de conscience supérieur.

Après la défaite des magiciens, les jongleurs quittent la salle en cassant les fenêtres et leur départ provoque un tremblement de terre accompagné d'un bruit insupportable. Ces images d'une grande animation symbolisent « un mouvement vers l'inconscient et marquent souvent le début d'une dissociation entre le Moi et l'inconscient »¹. Le Bel Inconnu s'écroule, puis se relève et cherche la table à sept pieds, son seul repère dans la salle. A ce moment de crise et d'incertitude, il invoque Dieu, et ses propos témoignent d'une prise de conscience et d'une révélation que présageait symboliquement le combat contre Mabon :

« A Dius ! fait il, ne sai que dire,
Mais livrés sui a grant martire.
Jamais ço ne me fera,
Ne jors, je cuic, mais ne serra.
Bien sai ne puis longes durer,
Car je ne sai quel part aler,
Ne mon destrier mie ne sai,
Et neporeuc por ce m'esmai.
De rien ne me doi esmaier ;
Ce n'afiert pas a chevalier
Qu'il s'esmaie por nul aventure,
Por qu'est armés, tant ne l'ait dure.
Entemes cil qui a amor
Ne doit avoir nule paor.
Bien me devroie aporpenser
Por celi qui tant doi amer,
La Damoiselle as Blances Mains,
Dont je parti come vilains.
Jo l'en irai merchi rover,
Se de ci me puis escaper ;
Se Diu plaist, encor le verrai,
Ne jamais jor n'en partirai.
S'Amors me donne ja vigor,
De rien que je voi n'ai paor. » (v.3103-3126)

Les premiers vers expriment à quel point le héros est décontenancé, désemparé, ce qui est loin d'être inhabituel chez le héros. La forme passive de l'expression « livrés sui a grant martire » (v.3104) nous montre ce manque de volonté ferme qui caractérise le Bel Inconnu d'une manière générale. Tout se

¹ Cf. C.G. JUNG, *Métamorphoses de l'âme ...*, op.cit., pp.347-348.

passé comme si les événements lui arrivaient et qu'il ne faisait que les subir.

Il a perdu tout espoir car il ne sait où aller ni où retrouver son cheval. Son état désorienté a pour corollaire la peur qu'il essaie d'exorciser en se disant qu'un chevalier ne doit rien craindre. Mais, ce qui lui rendra définitivement ses forces et chassera ses inquiétudes, c'est l'amour de la Pucelle aux blanches mains, l'idée de retourner chez elle et de ne jamais la quitter. Il est important de souligner la juxtaposition du monde guerrier et de l'univers de l'amour dans ce monologue. L'équilibre y est parfait : les douze premiers vers ne comprennent que des notions concernant la vie chevaleresque comme *destrier*, 3109; *chevalier*, 3112 ; *aventure*, 3113 ; *armés*, 3114, alors que les douze derniers n'en contiennent aucune. Dans cette deuxième partie, en revanche, nous trouvons cinq mots qui appartiennent au champ lexical de l'amour : *amor* (v.3115), *celi*, et *amer*, (v.3118), *la Damoiselle as Blanches Mains*, (v.3119), *amors*, (v.3125).

Il serait possible d'interpréter la bipartition de ces propos comme l'opposition entre le monde chevaleresque de la société arthurienne et celui du monde féérique dominé par l'amour. Mais dans ce discours nous ne trouvons pas de mots de liaison qui opposent le guerrier à l'amoureux. La transition entre les deux parties de douze vers s'effectue par l'adverbe « entemes » qui véhicule une idée de gradation ou d'addition. Les propositions qu'il introduit apportent de nouveaux éléments à ce qui a déjà été dit. Dans notre cas, c'est surtout celui qui aime qui ne doit pas avoir peur car l'amour peut aussi bien protéger un chevalier que son bouclier ou sa cote de maille.

Le vers commençant par « Entemes » constitue une charnière dans le monologue. Comme une révélation, le Bel Inconnu voit soudainement ce qu'il doit faire, où il doit aller. Il s'aperçoit de l'importance de ses sentiments, de son amour pour la fée, et cette révélation lui donne de la force sur le champ. Contrairement à Philippe Ménard, qui juge que les plaintes du héros sont dérisoires¹, nous pensons que ses propos sont cruciaux du point de vue de l'individuation. Dans une situation de crise, sans avoir demandé le conseil de quiconque cette fois-ci, le Bel Inconnu saisit l'intérêt que représente le domaine de l'Eros, antérieurement négligé, et il prend une décision capitale : dès que ce sera possible, il partira demander pardon à celle qu'il a quittée comme un vilain, autrement dit, il essaiera de renouer le lien avec ce monde des pulsions et des instincts qu'est l'Anima, et dont lui, jeune chevalier

¹ Cf. P. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p.201.

ambitieux, a minimisé le rôle dans sa vie. Après avoir formulé ces promesses, après avoir compris l'importance de ce contact avec le côté féminin de sa psyché, le héros se sent revigoré, empli de nouvelles forces :

« S'Amors me donne ja vigor
De rien que je voi n'ai paor » (v.3125-3126)

Ce passage de vingt-quatre vers si bien construit et si parfaitement équilibré peut être considéré comme un résumé du processus d'individuation du héros. Au début de ce cheminement difficile, le jeune homme a déployé ses forces pour acquérir une reconnaissance sociale, pour occuper une place dans la société arthurienne. Il s'est construit la renommée d'un bon chevalier (sinon du meilleur), ayant réalisé ainsi le développement d'un masque qui ne reflète pas sa personnalité mais qui, au contraire, indique un « assujettissement général du comportement à la coercition de la psyché collective »¹. C'est à ce stade-là de l'individuation que se trouve le héros après sa victoire sur Mabon et le terme de la réalisation de la Persona sera marqué plus tard par l'annonce de son véritable nom et par la confirmation de ses qualités guerrières exceptionnelles.

La seconde partie de son discours indique le chemin qu'il lui faudra emprunter pour avancer sur la voie de l'individuation. Il devra établir la relation avec le principe d'Eros afin de pouvoir intégrer à son conscient les contenus encore indifférenciés. C'est une des raisons pour lesquelles l'action ralentit et les marqueurs de temps disparaissent : le cheminement du héros continue, non pas dans le monde extérieur, dans des forêts ou auprès des châteaux, mais dans son for intérieur. Il ne combattra plus de gardien de gué ni de chevaliers orgueilleux. Il devra « seulement » obtenir le pardon de la fée, mais cette tâche s'avèrera bien plus difficile que celle de vaincre les adversaires les plus redoutables.

Grâce à l'amour qu'il découvre en lui-même pour la fée et dont la seule évocation suffit à lui redonner des forces, le Bel Inconnu subit le Fier Baiser et accomplit la mission qu'il a entreprise au début du roman. Une voix lui apprend son vrai nom et son ascendance, lui attribuant ainsi une nouvelle personnalité. Le nom « Guinglain » est d'autant plus important du point de vue symbolique qu'il est individualisé à la différence des groupes nominaux généralisants comme « Beau Fils » ou « Bel Inconnu ». « Guinglain » est un véritable nom attribué au héros, un signe de reconnaissance social qui le récompense pour ses exploits.

¹ C.G. JUNG, *Dialectique du Moi ...*, op.cit., p.84.

Mais l'histoire ne s'arrête pas à la révélation du nom du héros, et l'accomplissement de l'aventure principale n'est suivie ni d'un mariage ni d'un couronnement. La réussite à l'épreuve du Fier Baiser ne marque que la fin du perfectionnement chevaleresque. La construction de la Persona est terminée, l'intégration de l'Ombre est achevée, mais la tâche difficile de la dissociation des contenus inconscients, qui sont encore en grande partie projetés sur la Pucelle aux blanches mains, figure de la mère-amante, reste à réaliser. Le jeune héros ne peut pas apporter la régénérescence à la communauté de la Gaste Cité en acceptant la couronne et la main de Blonde Esmerée alors qu'il n'a pas résolu en lui-même le problème de la différenciation et de l'intégration de son élément féminin, de l'Anima. Ce sera la seconde moitié du roman qui racontera cette partie cruciale de l'individuation, la condition nécessaire de la réalisation de la *conjunctio oppositorum* qui sera symbolisée dans notre récit par le mariage final de Guinglain et de Blonde Esmerée.

Les « chansonniers pieux »

1. Dans la poésie des langues vulgaires les chansons pieuses constituent un genre relativement bien distingué, autant par les traités de poétique médiévaux que par les théoriciens modernes¹, des poèmes qui chantent l'amour courtois. Les chansons mariales, les louanges écrites à l'honneur de Dieu ou des saints et quelques autres poèmes d'argument religieux, comme les confessions font partie de ce corpus. La distinction des poèmes pieux de ceux de caractère moralisant ou politique, comme les *sirventés* et les *vers* est beaucoup moins nette.² Il est également malaisé de ranger dans un genre précis les poèmes d'un argument qu'on qualifierait difficilement de religieux, mais qui contiennent une invocation, une sorte de prière dans une partie spécifique de leur corps : soit dans l'incipit, soit, plus fréquemment, dans la *tornada*. D'une façon générale, dans toutes les littératures romanes du Moyen Age, nous retrouvons les traces d'une poésie religieuse, et comme elles maintiennent toutes une relation avec la poésie latine, les poésies religieuses de différentes langues romanes présentent beaucoup de traits communs. Vu cependant l'abondance du corpus de la poésie lyrique en français et en provençal, c'est l'examen de ces deux domaines qui nous préoccupera exclusivement par la suite.

La comparaison des différentes traditions met en lumière une grande diversité formelle. La présente étude prend en considération les poèmes qui

¹ Parmi les traités de poétique provençaux la *Doctrina de compondere dictats* de Jaufré de Foixà est celui qui range dans une catégorie distinguée de la chanson les poèmes d'une thématique religieuse et morale. C'est le lays : « Si vols far lays, deus parlar de Deu e de segle, o de eximpli o de proverbis, de lausors ses feyment d'amor, qui sia axi plazent a Deu co al segle. » (cf. J. H. MARSHALL, *The razos de trobar of Raimon Vidal*, Oxford, 1972. p. 95.)

² Je pense entre autres aux *sirventés* de Peire Cardenal, qui, d'un ton moralisateur, parlent de la politique, du déclin des mœurs, et enchaînent des louanges de la Vierge ou de Jésus dans leurs argumentations. Dans le domaine de l'ancien français ce problème est encore plus épineux ; cf. les chansons à la Vierge intitulées *serventois*.

sont composés en forme de chanson, de ballade, de danse, de lai, de virelai etc. La catégorie « chanson pieuse » signifiera, *pars pro toto*, tous ces poèmes chantés de la lyrique courtoise. Selon l'opinion courante, dans sa forme un poème pieux imite souvent (ou bien toujours, selon certains) un poème profane dont il emprunte la charpente métrique, souvent les rimes ou les timbres de rimes et la musique. Ce procédé d'imitation formelle était le propre du système entier, nous le rencontrons également, dès ses débuts, dans la poésie proprement courtoise. La seule question importante est ici de savoir s'il y a un rapport entre les contenus respectifs des deux poèmes, pour voir si le choix du modèle, et ainsi l'imitation, est motivé ou non. On trouve des exemples pour les deux cas, les pures reprises de forme sont pourtant en majorité. On ne saurait trancher la question de savoir si ce fait est imputable au changement survenu au cours du 13^e siècle dans la poésie courtoise en général¹ ou à quelque spécificité des poèmes religieux.

Pour dessiner les contours du genre, il faut examiner le niveau le plus élevé de l'organisation : l'ordre et la place des poèmes dans les manuscrits, et plus particulièrement dans les recueils de chansons. Ici même nous trouvons des points qui distinguent, aussi clairement qu'aux niveaux inférieurs, les poèmes religieux, justifiant ainsi leur traitement spécifique. Selon la classification peu éclairante du *Grundriss* « les manuscrits qui contiennent des poèmes pieux sont de deux sortes : ce sont ou bien des manuscrits liturgiques ou bien des manuscrits littéraires. »² Dans les manuscrits liturgiques ces pièces sont entourées de leurs équivalents latins, qui ont une valeur prééminente par rapport aux poèmes en langue vulgaire du même recueil. Les motets sont parfois traités d'une manière analogue ; il ne faut pas oublier que souvent des motets profanes figurent également dans ces recueils, et que le bilinguisme se présente déjà au niveau structural de la chanson.³ Les manuscrits « littéraires » sont très divers. Il y a des *unica* copiés par exemple aux folios de couverture de certains manuscrits ou sur la place restée libre entre la copie des corps de textes principaux. Il y a aussi des œuvres narratives qui contiennent des insertions lyriques. Mais la grande majorité des poèmes que nous connaissons de la poésie courtoise nous est léguée par des recueils de chansons, les chansonniers, et cela est vrai aussi pour les poèmes pieux. Traditionnellement on traite séparément les pièces des chansonniers et

¹ L'énorme majorité de notre corpus pieux provient du 13^e siècle.

² *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Vol. VI/1, Tome I. p. 4. Le *Grundriss* divise très strictement les chansonniers des troubadours et des trouvères, et les autres manuscrits.

³ La problématique des motets ne sera pas analysée dans cette étude, le motet étant éloigné dans le temps et par sa poétique des formes traditionnelles de la poésie courtoise.

les chansons pieuses copiées dans les manuscrits d'une autre nature.¹

La définition du chansonnier en tant que structure organisée ne pêche pas par trop de clarté. Dans son étude devenue classique István Frank dit que « ces recueils constituent [...] un type codicologique bien déterminé, et dont l'expansion se laisse assez bien discerner dans ses grandes lignes ». ² Il serait peut-être plus exact de dire qu'il existe plusieurs types de manuscrits qui sont des chansonniers. Ils divergent et peuvent être classés selon le rôle qu'ont les pièces narratives dans le recueil, selon leur principe de mise en ordre des chansons (par auteurs, par genres, par incipit). Nous avons un groupe de recueils, justement ceux qui contiennent des poèmes pieux, qui semble constituer une sous-classe spéciale de chansonniers, qui n'était pas encore traitée en tant que telle.

2. Dans son ouvrage fondamental consacré aux chansonniers provençaux, François Zufferey a clairement séparé les chansonniers proprement dits, compilés pour contenir essentiellement des chansons, des manuscrits qui ne contiennent des chansons que par accident ou en tant qu'éléments de la structure narrative.³ Il a réduit ainsi le nombre des chansonniers occitans à quarante. La même classification n'a pas été faite dans le domaine de l'ancien français ; mais selon ces critères seulement quelques chansonniers français, *C*, *V*, *x* et *a* pourraient être pris en compte dans une étude consacrée aux manuscrits des poèmes pieux.⁴ Le titre de mon étude utilise le mot « chansonnier » dans un sens élargi : réceptacle, lieu de rassemblement des poèmes pieux.

Les chansonniers ordinaires regroupent souvent les poèmes pieux, et de

¹ Les poèmes du fameux manuscrit de Wolfenbüttel sont rangés dans la partie documentaire du *Grundriss* sous la même rubrique que les poèmes troubadouresques, mais ils sont mis à part dans l'examen du genre « geistliches Lied » des troubadours. Cf. l'article de Christiane LEUBE dans le GRLMA, vol. II, *Les genres lyriques*, t.1, fasc. 5, Heidelberg 1979, pp. 67-76.

² István FRANK : *De l'art d'éditer des textes lyriques*, in : *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel (...) par ses amis, collègues et élèves*, Paris, 1955. vol. II, p.465.

³ François ZUFFEREY : *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987. L'idée de Zufferey est de réserver « l'appellation de 'chansonnier' aux seuls manuscrits originaux renfermant une véritable collection de pièces lyriques », auxquelles, comme il ajoute « peuvent se joindre des textes narratifs ou didactiques ». (p. 4) Selon ce critère, pris à la lettre, les manuscrits des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy peuvent être considérés comme chansonniers ; notons encore que les plus anciens sont à peu près contemporains des plus anciens chansonniers connus. Le plus ancien suit seulement d'une trentaine d'années la mort de Gautier.

⁴ Et peut-être les recueils des *laudi*, dont nous ne parlerons pas dans la présente étude. Les recueils mariaux seraient exclus, mais à tort.

deux manières. Dans certains recueils ils fonctionnent comme signes de démarcation à la fin et parfois au début d'une grande partie des sections consacrées aux troubadours, c'est aussi le cas du chansonnier occitan C.¹ Quant aux trouvères, le chansonnier ancien français C est semblable, il donne les poèmes dans l'ordre alphabétique de leur incipit (mais en les laissant anonymes), en complétant cette structure avec des poèmes pieux au début et à la fin de chaque section. L'autre solution consiste à consacrer aux poèmes religieux des sections séparées, comme le font les chansonniers anciens français V, X et a. Dans ces manuscrits les poèmes religieux sont majoritairement anonymes, et leur traitement spécial montre que ce genre a été considéré comme un représentant autonome des formes mineures de la lyrique courtoise, au même titre que les jeux-partis, lais et descorts etc. Schwan suppose – et c'est une autre interprétation du rôle et de l'origine de ces sous-ensembles – l'existence des recueils de chansons pieuses à part, qui, par la suite, ont été copiés dans les manuscrits qui contenaient des chansons diverses. On peut aussi se demander quel pouvait être le public des chansonniers aux sections particulières pour les chansons pieuses, s'il était sociologiquement différent des autres publics de la poésie courtoise, mais il n'est aucunement certain qu'une telle investigation puisse donner un résultat quelconque.

3. La présente étude porte sur certains recueils qui ne contiennent que des poèmes pieux (particulièrement des poèmes mariaux), ou bien dans lesquels ces poèmes sont nettement en majorité au sein du corpus recueilli par le compilateur du manuscrit ; nous nous proposons de déceler les ressemblances et les différences entre les structures de ces recueils et celles des chansonniers définis de manière traditionnelle. Les « chansonniers à l'honneur de la Vierge » ou « chansonniers religieux » compris dans ce sens, ne contiennent pas que des textes lyriques.² Du point de vue de la forme, toutes les pièces des *Cantigas de Santa Maria* sont des chansons (ou ballades ou autres formes lyriques), mais ce n'est que les *cantigas de loor* qui sont effectivement des poèmes lyriques, des louanges, nous en avons relevé soixante-quatre pièces ;

¹ Cf. l'article de Paola ALLEGRETTI : *Il « geistliches Lied » come marca terminale nel canzoniere provenzale C*, *Studi medievali*, 33 (1992), 721-735.

² Le groupe de manuscrits qui nous intéresse est le suivant : le ms. 43 de la Bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier, le ms. 535 perdu de Metz (cf. Paul MEYER : *Notice du ms. 535 de la Bibliothèque Municipale de Metz*, *Bulletin de la Société des Anciens Textes français*, 12, 1886, p. 42 et ss.), le ms. provençal Extravag. 268. de Wolfenbüttel, les manuscrits des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, le ms. B. N. fr. 12483, les *Miracles de Notre Dame par personnage* (B.N. fr. 819-820), et les recueils des *Cantigas de Santa Maria*, comme les collections des *laudi* en font partie.

les autres sont des récits de miracle, pièces narratives ; à cet égard, le recueil est du même type que les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy ou le *Rosarius* plus tardif.

Les compilations prises en compte sont pour la plupart des recueils de miracles ; il y en a tout de même qui offrent un ensemble de lectures pieuses autres que des miracles.¹ Leur superstructure est différente de celle des chansonniers proprement dits. Les chansonniers français ne contiennent pratiquement pas d'éléments narratifs, de prose non plus ; si les manuscrits accordent une place aux romans, récits, traités, leur rapport avec les chansons n'est pas direct et ils n'ont pas de rôle explicatif.² Par contre, dans la tradition occitane les *vidas* et les *razós*, qui soit précèdent les sections consacrées à tel ou tel poète, soit suivent séparément le corps du chansonnier proprement dit, servent d'explication, de présentation, d'interprétation aux pièces lyriques, fondant ainsi une structure sensiblement plus compliquée. Le commentaire narratif et la biographie du troubadour servent d'illustration aux chansons. Dans les recueils de miracles les *exempla*, les miracles et prodiges ont eux aussi une fonction d'illustration, celle, bien sûr, de la grâce, de la bonté, du pouvoir de Dieu ; les chansons en sont la conséquence, et dépendent ainsi des récits. Les miracles fournissent l'occasion de louer le Seigneur ou la Vierge, et les chansons constituent la louange même. L'anonymat général des chansons pieuses dans nos recueils est une conséquence de cette fonction primitive des poèmes de cette nature. Il y a des recueils mariaux dont nous ne connaissons même pas le compilateur : *Rosarius*, *Miracles de Notre Dame par personnages*. Mais nous trouvons aussi des exceptions : à part les compilateurs-auteurs connus, comme Alphonse le Sage et Gautier de Coincy, nous connaissons par exemple la prière de Thibaut d'Amiens, qui lui est expressément attribuée par plusieurs manuscrits.

4. Dans ce qui suit, nous soumettrons à une analyse plus serrée deux recueils différents, séparés dans le temps et par leurs outils stylistiques, leur statut comme objet de l'investigation littéraire et philologique, ainsi que leur

¹ La présence des pièces lyriques n'est pas une règle absolue de la rédaction des recueils de miracles ; nous rencontrons aussi des compilations qui sont privées de chansons : Les *Milagros de Santa Maria* de Gonzalo de Berceo ou bien l'*Epithalamium beatae virginis Mariae* de Jean de Garlande (ce dernier est d'ailleurs en latin et surtout en forme de distique, ce qui modifie quand même les frontières entre genres lyriques et épiques). Les *Contes moralisés* de Nicole Bozon, qui est plutôt une série d'*exempla*, rapprochés par Långfors du *Rosarius*, sont aussi privés de chansons.

² Les insertions lyriques s'interprètent différemment. Par ailleurs dans le *Rosarius* et dans les *Miracles* de Gautier de Coincy, il s'agit également des insertions, mais cela ne concerne pas les problèmes philologiques que les recueils de chansons peuvent poser (cf. plus bas).

manière d'organiser le corpus des chansons, pour voir ainsi les différences d'avec les « chansonniers ». Il s'agit de l'œuvre de Gautier de Coincy, et du *Rosarius*.

Les manuscrits qui ne contiennent que des chansons pieuses ont été répertoriés par les savants qui se sont occupés des chansonniers. Mais sur les traces de Jeanroy, les philologues n'ont attribué qu'un seul sigle, notamment α , à la totalité des manuscrits qui contiennent les poèmes de Gautier de Coincy ; Jeanroy, lui, dans sa *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge* les a pris en considération comme un seul, parmi les manuscrits divers contenant des chansons françaises.¹ Cette façon de procéder peut être rapprochée de diverses formules similaires : ainsi elle est assimilable à celle qui range sous le même sigle les manuscrits dont on peut reconstituer le chansonnier perdu de Guilhem de la Tor, donc l'œuvre d'un compilateur, ou bien à celle qui traite séparément les chansonniers d'un auteur (comme les pièces de Thibaut de Champagne ou celles de Guiraut Riquier) et dont on suppose l'existence à partir des catalogues des bibliothèques médiévales ou d'autres indices, comme par exemple leur ordre plus ou moins constant dans les chansonniers que nous possédons. L'auteur et le compilateur se joignent hypothétiquement dans le personnage de Gautier de Coincy. Par contre, dans la littérature consacrée à son œuvre, les chansons qui se trouvent dans les manuscrits de ses *Miracles* sont divisées en chansons authentiques et apocryphes selon leur fréquence sur un niveau global, le seul critère applicable, lui-même par ailleurs assez instable.

Gautier est considéré par l'histoire littéraire comme un auteur original en ce sens qu'il n'a pas incorporé dans son recueil des pièces provenant d'autres sources.² C'est ainsi que les chercheurs tiennent pour apocryphes (sic !) les chansons qui ne se trouvent que dans certains manuscrits des *Miracles* de Gautier ; les recherches de Jacques Chailley semblent prouver que dans les manuscrits des *Miracles de Notre Dame*, il y a vingt-sept pièces lyriques en

¹ Alfred JEANROY : *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge*, Paris, Champion, 1974, p. 19. Jeanroy parle d'ailleurs de 29 chansons de Gautier, estimant ainsi le nombre des chansons authentiques. Les manuscrits (14 selon Jeanroy) de la prière à la Vierge de Thibaut d'Amiens ont subi le même sort : ceux-ci, par exemple le *Rosarius*, portent ensemble le sigle β . Il est encore plus absurde de supposer un seul texte écrit original de ce poème, une *Urversion*, qui serait à la base (par la voie de plusieurs intermédiaires) de chacune des 14 copies (cf. Frank et tout ce qu'on sait sur le caractère oral de la transmission des poèmes lyriques).

² Les manuscrits le désignent comme auteur et *translateur*, mais cette dernière dénomination ne lui est attribuée qu'à propos de la matière retravaillée dans les miracles. Par exemple le ms. B. N. fr. 22928, fol. 36. : « Ci commence li prologues seur les myracles nostre dame que gautiers prieus de iii moines de saint maart translata. »

ancien français et seize en latin qui proviennent d'autres sources. Les manuscrits d'un corpus lyrique élargi (ou bien modifiés aussi par addition) sont au nombre de dix. Ainsi pouvons-nous dire que ces manuscrits ont servi de réceptacle aux poèmes pieux, en tant que chansonniers. Le plus important en est le manuscrit *D*¹, collection de chansons latines et françaises.

On peut hasarder plusieurs hypothèses concernant ce rôle de recueil. La moins probable paraît être celle selon laquelle le compilateur des apocryphes aurait voulu abuser de l'autorité de Gautier ; il est plus vraisemblable que l'usage, la fonction du manuscrit en tant que lectionnaire (ou même son rôle quasi liturgique), au moins dans le cas du manuscrit *D*, a poussé « l'auteur » à recueillir tous les spécimens du genre « chanson pieuse » connus par lui, indépendamment de la langue, de la forme poétique dans les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier.²

5. Une partie des manuscrits des *Miracles de Nostre Dame* a été copiée et conservée dans les monastères.³ Le projet original fut aussi conçu dans une abbaye par l'auteur, donc on suppose, probablement à tort, que l'original faisant autorité restait dans ce milieu après la mort du prieur de Vic, et que l'autorité de cet exemplaire original était plus considérable que dans le cas de beaucoup d'autres manuscrits littéraires.⁴ Mais nous trouvons parmi ceux de Gautier plusieurs qui ont circulé dans le monde des laïcs. Par exemple le fameux manuscrit de Soissons (S - B.N. nouv. acq. fr. 24541), très richement illustré, était – d'après les recherches de Ducrot-Granderye⁵ – en possession d'un membre de la famille royale, peut-être Jean le Bel – et très

¹ Paris, Arsenal 3517-3518. Dans le cas des manuscrits de Gautier de Coincy nous suivons la siglaison de Ducrot-Granderye, à ne pas confondre avec les sigles des chansonniers.

² Jacques Chailley analyse très clairement l'organisation des différentes sections de chants dans le manuscrit *D*, cf. Jacques CHAILLEY, *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coincy (1177[78] - 1236)*, Paris, Heupel, 1996.

³ Evidemment nous sommes privés d'informations quant à la majorité des manuscrits.

⁴ Cf. Arlette DUCROT-GRANDERYE : *Études sur les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coincy*, in : Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, Sarja B, 25, Helsinki, 1932, p. 37. La supposition des trois rédactions successives dues à l'auteur est dans une légère contradiction avec cette affirmation.

⁵ Selon Chailley c'est d'ailleurs le manuscrit qui reflète de la façon la plus fiable la structure originale. Je me permets d'y ajouter qu'on peut interpréter comme une marque de sa circulation dans un milieu laïc le fait que la miniature qui illustre le chapitre qui commence par : « Gautiers qui est de cors et dame Sers a touz les sers a nostre dame · Cest livre ou a mise sentente · A touz ceus envoie et presente · Qui en cuer ont et en memoire La douce mere au roy de gloire Comme leur sers comme leur frere En dieu et en sa douce mere Touz les salue doucement A iointes mains moult humblement » représente l'auteur dans une attitude d'enseignant, entouré de quatre personnes en habit de laïc.

probablement exécuté pour lui. Ce qui semble un peu étrange, c'est que le texte est d'un bout à l'autre (sauf les chansons) accompagné de gloses en latin, qui donnent des autorités biblique, patristique ou autre à l'appui des conseils et propositions de Gautier. Le manuscrit *L* (B.N. fr. 22928) offre également plusieurs indices qui pourraient témoigner en faveur de possesseurs et lecteurs laïcs, comme par exemple ces quelques notes en français, en marge, au début de certains paragraphes qui sont intercalés dans le noyau narratif, essentiellement comme des enseignements, et cette sorte de rubrique secondaire indique le contenu. Deux suppositions possibles émergent. Soit elles ont aidé un prédicateur, un lecteur public à ne pas manquer à commenter ces parties¹, soit, ce qui est plus probable, elles ont invité le lecteur solitaire à une lecture plus attentive. C'est en plus le manuscrit le plus soigné après *S*, et il contient de nombreuses miniatures, lettrines et drôleries.² Il paraît alors vraisemblable que l'œuvre de Gautier qui n'a pas été censé s'adresser exclusivement au milieu clérical a vraiment trouvé un public dans les cours seigneuriales qui ont aussi accueilli les chansonniers courtois, et que certaines copies du recueil de Gautier étaient effectuées à ces cours et pour ce public. Par ailleurs, c'est également à un projet royal – et non pas monacal, ni ecclésiastique – que le recueil des *Cantigas de Santa Maria* doit sa naissance. Par contre le manuscrit du *Rosarius* reflète dans toutes ses caractéristiques le milieu monastique où il a été copié (cf. infra).

6. Nous savons peu sur l'évolution des chansonniers. Depuis Gröber on suppose que c'était d'abord des *Liederblätter* contenant les poèmes d'un seul troubadour ou trouvère qui ont circulé. Les traces les plus anciennes de l'organisation interne, et même peut-être auctorielles, dans le corpus d'un auteur lyrique d'oïl se trouvent chez Thibaut de Champagne. Les *Grandes Chroniques de France* nous apprennent qu'il a fait lui-même copier ses chansons dans des recueils spéciaux. Le fait que plusieurs chansonniers commencent par ses œuvres dont l'ordre dans les différents manuscrits est quasiment identique, semble conforter le témoignage des *Grandes Chroniques*.

Selon Sylvia Huot les travaux d'Adam de la Halle fournissent le premier exemple des « œuvres complètes » recueillies dans le même manuscrit.³ Le

¹ A une exception près, chaque note se trouve à la marge droite des rectos, ce qui pouvait faciliter la recherche de ces annotations.

² Il est à noter que dans la lettrine P initiale de la chanson « Pour la pucele en chantant me deporte » au folio 157 nous trouvons une fleur de lys de type angevin.

³ Sylvia HUOT : *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1987, pp. 66-74.

trouvère artésien écrit des chansons, des fabliaux, des textes de caractère moralisant etc. Dans de nombreux manuscrits ces pièces se retrouvent – pratiquement toutes – rassemblées, et leur succession suggère l'idée d'une organisation méditée, suivant un principe biographique.

Quoique Sylvia Huot parle dans son livre des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy, elle n'en tient pas compte dans sa description de la genèse des recueils organisés. « His Miracles de Nostre Dame, dit-elle, are transmitted as a group, complete with prologues and epilogues for each of the two books, in several thirteenth century manuscripts, and he explicitly refers to his work as a book that he plans to have copied, illuminated and disseminated. »¹ Mais : « Gautier, however, was a monastic and not a court poet ; he belongs to a different milieu and a different tradition, one in which an author was more likely to be involved in book production. »²

Gautier est donc exclu, parce qu'il était un moine, s'inspirant de plus des modèles latins pour la création de son recueil. Cette exclusion tombe sur lui malgré le fait que chronologiquement cet ouvrage en précède de nombreux autres, de caractère profane, pareillement structurés. Sylvia Huot dit à propos des manuscrits d'Adam de la Halle, que selon ce qu'elle sait, « no comparable formation of generically diverse, vernacular single-author collection survives from before those of Machaut, dating from the middle and late fourteenth century. »³ Il faut savoir ce qu'on entend par « generically diverse ». Sylvia Huot utilise ce terme pour distinguer poésie lyrique, dramatique et narrative.⁴ Les manuscrits des *Miracles* de Gautier contiennent des pièces aussi bien lyriques que narratives. Il est vrai que leur registre (registre ici dans le sens de thématique) reste plutôt uniforme, ils n'en pourraient pas moins être pris en considération dans une telle investigation.

Gautier était un auteur-compileur. Si Huot cherche quelqu'un qui aurait lui-même rangé ses poèmes dans une suite, elle pourrait le retrouver dans sa personne ; si elle a besoin d'un recueil complété par d'autres compileurs, elle aurait à sa disposition entre autres le manuscrit *D* des *Miracles*. Nous ne connaissons qu'un seul ouvrage de Gautier hors ses *Miracles* : c'est *La Vie de Sainte Cristine*, conservée par deux manuscrits et quelques fragments d'un troisième.⁵ C'est un ouvrage de jeunesse, dit-on, qui a été associé aux

¹ HUOT, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibidem*.

³ HUOT, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *Ibidem* : « The combination of a lyric corpus with dramatic and narrative poetry by the same author... »

⁵ Il y avait d'autres essais d'attribution, tous réfutés, cf. F.KÆNG : *Miracles...*, vol. 1. introduction.

Miracles dans l'un des deux manuscrits complets connus par nous ; c'est le *E* selon la siglaison de Ducrot-Granderye. Même si ce manuscrit est tardif (daté de 1465 par la copiste), il se peut bien que l'idée de cette association soit antérieure. Dans *E* le caractère lyrico-narratif est pratiquement anéanti à la suite de la sélection opérée par le compilateur : il ne garde que les chansons de l'histoire de Sainte Leochade sur laquelle se termine la première partie du recueil ainsi que, pour ne pas devoir mutiler le texte narratif du modèle, la première strophe de la chanson qui suit immédiatement le prologue du second livre et, enfin, la chanson *Entendez tuit*.

Le manuscrit *H* a choisi une autre présentation du contexte des récits. Son compilateur a considéré comme centrale « l'œuvre » de la Vierge, et à la manière des *vitae* des saints et des martyrs, il a copié sa vie, sa mort et l'histoire de la Passion devant les *Miracles* de Gautier.¹ Les manuscrits *R* et *L*, déjà du 14^e siècle, sont semblables dans leur conception. Le fait que les tables généalogiques de la Vierge apparaissent peut apparenter ces manuscrits à d'autres genres, de principe généalogique.

Certains manuscrits qui ne contiennent les *Miracles* que dans un état fragmentaire, et dans lesquels les chansons sont en général supprimées, présentent les récits entourés d'histoires prises dans les *Vies des Pères*, ou d'autres contes pieux, tirés de la Bible ou de la littérature hagiographique et didactique.

Si le recueil de Gautier ne correspond pas parfaitement à l'idée des « œuvres complètes », c'est que la fiction biographique allant des débuts de la carrière du créateur jusqu'à sa mort fait défaut dans les manuscrits des *Miracles*, et cela ne saurait pas être autrement, car c'est Gautier même qui se trouve à l'origine du caractère composé du recueil, l'œuvre est donc nécessairement ouverte, il n'est pas encore « intégrale ». Par ailleurs, le nombre de ses pièces n'aurait pas suffi à dessiner une biographie d'auteur.²

En conclusion de l'analyse rapide des manuscrits de Gautier de Coincy nous pouvons dire qu'on peut suivre le sort de son recueil et les différentes contextualisation qu'il a subies. Dans *S*, manuscrit de milieu curial (et cette cour est celle des rois de France), les philologues voient l'un des meilleurs représentants du projet original de Gautier. De plus il contient des doubles de

¹ DUCROT-GRANDERYE, p. 59.

² Dans le manuscrit B. N. fr. 1533 les deux miniatures qui représentent l'auteur au début des deux livres des miracles nous montrent différemment le moine qui est en train d'écrire. Au folio 36 il a un habit gris, au folio 154 il est en noir (chose bizarre, il n'a certainement pas changer d'ordre), et paraît être décidément plus vieux, avec une barbe plus marquée. Il y a d'ailleurs un troisième portrait au folio 281v, à la clôture du livre, où la représentation diffère encore plus des deux autres.

la première séquence des chansons, nous faisant ainsi connaître selon Chailley la première phase de la rédaction des chansons de Gautier.¹ *E* et *N*, qui sortent certainement d'un milieu monacal ou au moins ecclésiastique, sont mutilés d'une partie des miracles ou des chansons, et les pièces de Gautier sont mêlées à d'autres récits éducatifs. Il y a aussi une chanson de Gautier qui est entrée dans un grand chansonnier des trouvères, ce qui prouve l'interdépendance des manuscrits, tous impliqués dans un réseau, indépendamment de leur milieu d'origine.²

Quand Jeanroy attribue un seul sigle aux manuscrits de Gautier, il sous-évalue le fait que la production médiévale des manuscrits a abouti à la constitution des réseaux : entre les divers manuscrits et compilations nous découvrons une interdépendance qui contredit l'idée d'une descendance généalogique directe. Le recueil original, qui doit être au moins mentalement reconstitué par nous, doit aussi et surtout être envisagé dans ces différentes transformations, recompositions. La grande majorité des manuscrits porte la trace d'une réinterprétation méditée du matériel qui était à la disposition des scribes dans un manuscrit déjà construit. Le chansonnier de Gautier est un dans ses diverses manifestations ; c'est le système des miracles, le cadre qui en assure l'unité. Mais il est en même temps multiple, et chacun des manuscrits qui contient des chansons est un chansonnier autonome par sa construction intérieure.

Huot a raison quand elle fait remarquer que les compilateurs des recueils pieux, comme Gautier de Coincy, avaient à leur disposition des modèles latins. Mais c'est justement la spécificité de ces manuscrits religieux qui nous importe : d'une part, leur organisation très poussée et très savante, et, d'autre part, le fait que le projet initial de Gautier a été très rapidement transformé et modifié selon le public et le but des copistes. Les réorganisateur ont profité de chaque possibilité que le caractère complexe de l'original leur a offerte pour le changer. C'est cette multiple transformation, et peut-être le rôle de modèle qu'ont joué certains recueils pieux, qui rendent utile l'examen du contexte des œuvres pieuses pour la reconstruction de l'histoire des superstructures textuelles de la littérature vernaculaire médiévale.

7. Le même domaine nous offre un modèle de structuration plus tardif et bien différent. Le *Rosarius* est un manuscrit du milieu du XIV^e siècle exécuté dans le Soissonais. C'est l'unique copie, largement endommagée, d'une

¹ Nous sommes un peu méfiant quant à ce principe de séparation. La problématique des doublets reste à exploiter.

² RS 603=748.

compilation faite à l'honneur de la Vierge Marie. Le compilateur qui parle en première personne est vraiment un compilateur, il donne plusieurs détails personnels, un peu à la manière de Gautier de Coincy. Ce qui n'est pas accoutumé, c'est le fait que le compilateur donne, selon ce manuscrit, partout sa source et il identifie les commentaires auctoriels par le mot Rosarius, souvent abrégé.¹

Kunstmann cite Långfors, qui essaie de définir son genre : « un livre de lectures pieuses, où les morceaux profanes ont le même but que les exemples des sermons. Il a sans doute été destiné à être lu devant une congrégation de moines ou peut-être de religieuses : les préceptes s'adressant particulièrement aux femmes sont nombreux. »²

Il le compare aux *Contes pieux* de Nicole de Bozon, ouvrage encyclopédique, ayant le même principe d'organisation (préceptes et conseils moraux suivent une histoire édifiante). Les chapitres sont rangés sous le signe d'un animal symbolique, d'une pierre précieuse, d'une plante etc.

Quant à la nature des chansons, toujours selon Kunstmann, plusieurs d'entre elles sont de caractère profane.³ Constatation qui est fondée probablement – et d'une manière fautive – sur une remarque de Långfors, et sur le fait que Järnström et Långfors n'ont pas inclus certaines pièces lyriques du manuscrit dans leur anthologie des chansons pieuses. Leurs raisons ont été diverses : soit ce n'étaient pas des chansons par leur forme, soit elles ont été éditées par d'autres éditeurs, et dans un seul cas ils ont considéré à juste titre que le poème en question n'était pas de caractère pieux, mais un simple jugement moral sur l'état du monde.⁴

Dans le recueil il existe plusieurs manières d'introduire les chansons. En effet, l'intérêt de ce manuscrit réside dans le fait qu'il n'est pas simplement un chansonnier, il ressemble plutôt aux romans qui contiennent des insertions lyriques, le narrateur introduisant chacune de ses pièces. La superstructure qui organise l'ordre des poèmes dans les recueils pieux, leur encadrement dans le récit des miracles, est devenue de plus en plus complexe au cours des 13^e -14^e siècles, d'une manière analogue à ce qui s'est passé dans les romans

¹ Il serait probablement plus juste d'intituler le recueil *Rosarium*, comme c'est son jardinier qui se nomme Rosarius. Malheureusement le prologue de l'ouvrage qui devrait trancher ce débat est perdu.

² Arthur LANGFORS : *La société française vue par un moine soissonnais*, 1916. p.513.

³ « Après quelques vers de transition, l'auteur présente enfin une chanson, un lai ou un dit, souvent de caractère profane. », KUNSTMANN, *op. cit.*, p.13.

⁴ C'est le RS318, un *sirventés*, lamentation sur le déclin des mœurs, sans notation musicale, en paire avec RS227a, qui est au contraire une chanson pieuse bilingue, et qui n'est même pas mentionnée dans l'édition de ce corpus par Järnström et Långfors, quoique auparavant Långfors l'ait analysée, cf. sa *Notice*....

courtois aux insertions lyriques. Dans le *Rosarius* la mise en abîme, les intercalations renforcent la parenté de structure avec les romans qui mettent l'accent sur la performance orale.

Nous trouvons vingt et un poèmes de caractère lyrique dans ce manuscrit ; il y en a un qui est copié deux fois¹. Ils font tous partie de la narration, un commentateur les introduit et ils sont suivis souvent de quelques remarques. Pour ce qui est du chanteur de ces pièces lyriques, nous avons relevé sept occurrences pour Nous (par exemple *Loons*, *Chantons*), huit pour Je et une seule respectivement pour Tu, Marie, un cuer dévot, une belle fille (au folio 253r), un moine, Thibaut (Thibaut d'Amiens, et c'est sa prière mentionnée) et 'uns', donc quelqu'un sans aucune précision. Si le chanteur, le performant est au singulier, le narrateur invite en général son public à écouter la chanson (cf. fol.63r 'Oyez' ; fol. 107r 'Escoutez' etc.). Nous tenons à mettre en relief une chanson dont l'intégration dans le récit est particulièrement réussie, étant donné que c'est le héros du récit pieux, le moine, qui la chante sur son lit de mort à l'honneur de la Vierge.² Il s'agit notamment de la première transcription de RS2114, chanson copiée deux fois. A sa seconde apparition c'est le narrateur, le *Rosarius* qui exécute la chanson qu'il dit avoir trouvée dans un livre.

C'est le seul double de ce chansonnier pieux. Quant aux différences entre les deux copies, elles sont très peu nombreuses, et même l'attribution n'indique peut-être pas deux sources différentes dans les deux cas.³ On peut en déduire que le compilateur a copié deux fois la chanson du même modèle, ce qui est un procédé probablement différent de celui des chansonniers ordinaires. Un *livret* est encore donné comme source d'un autre poème.⁴

8. Nous pouvons comparer ces solutions (ces introductions) à celles de

¹ RS2114. Sur la problématique des doubles à voir Giuseppina BRUNETTI : *Il testo riflesso : Appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, in : *La filologia romanza e i codici*, ed. Saverio Guida, Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1992, vol. 2. pp. 609-628.

² Voici l'introduction de cette chanson : fol. 14vB : Li malades mult fait grant joie / Quar remis est en droite voie / Forvoies estoit malement / Per du dyable l'enchantment / Et a dit de pensee serie / Chier frere ne vees vous mie / Comment avon grant champion / En la pucele marion / Qui les dyables grant assamblee / Par sa vertus a enchaciee ? / Il monte espante grandement / Poy nai eu desesperement / De mon salut · ne fust la dame / Par cui sauvee sera mame / Faitil bon tel dame apeler · / De cuer servir et homourer / Et li amer de tout son cuer / Le monde mettre arriere et puer ? / Et les frivoles chanconnetes / Qui ne sont beles ne honnestes / Met arrier robin et mariote / De marie chante ceste note · *Quidem*·

³ Cf. BRUNETTI, *op. cit.*

⁴ Fol. 65v, RS1188.

Gautier de Coincy, qui sont très semblables, mais elles sont moins nombreuses (trois occurrences) et, par cela même, moins diversifiées, ce qui s'explique peut-être par la date de composition nettement plus ancienne du recueil de Gautier.

Les chansons des *Miracles de Nostre Dame* sont rangées dans quatre sections selon la restitution de Frédéric Kœnig. Le prologue qui précède le premier de ces ensembles se termine par une exclamation.

I Pr 2 vv. 72-74.¹

Dyable endorment et enchantent
Tout cil qui chantent sen doz chant.
Or escoutez comment j'en chant.

La deuxième série est rangée à la fin de la première partie des *Miracles*, à la suite de l'histoire de Sainte Leochade, qui se termine comme suit :

I Mir 44 vv. 875-882.²

Ci mes arçons est destendus ;
Quant Dieu plaira, s'iert retendus.
N'ai or loisir que plus le tende,
Quar il m'estuet qu'ailleurs m'entende.
Toz a s'amor nos face tendre
Li piteuz roys qui sa char tendre
Por nos toz en crois estendi.
Dites amen, tu autem di.

Ces vers sont suivis par trois chansons, toutes consacrées à la mémoire de la vierge martyrisée : deux prières sous la forme traditionnelle aabccb et une chanson munie de refrain.

C'est par la troisième série que commence la deuxième partie des *Miracles*.³ Son prologue se termine par une formule toute pareille à celle de la première partie :

II Pr 1 vv.409-410.⁴

Or entendez par grant deport
Comment pour li je me deport.

¹ Frédéric Kœnig : *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coincy*, TLF, Genève, Droz, 1960.

² Kœnig, *op. cit.*, tome 3, 1966, p. 248.

³ Dans le livre de Chailley on lit – comme explication d'une faute – que c'est à la fin, quoique ce soit au début de la deuxième partie, juste après le prologue, que ces pièces se trouvent, cf. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 21.

⁴ *Idem*, p. 280.

La chanson qui suit reprend la rime de ce couplet, et toute la première strophe joue avec la racine -port- en position de rime. Nous supposons que c'est l'exclamation du narrateur et la reprise de la rime qui devaient pousser la copiste du manuscrit *E* (ou bien le copiste de son modèle) – malgré sa tendance très marquée à exclure les chansons du livre des *Miracles* – à insérer, de toute la deuxième série, cette unique strophe dans son recueil.

Gautier a rangé à la fin du second livre plusieurs pièces : des oraisons, des saluts qui ont le rôle de clore l'œuvre entière. Parmi celles-ci la seule chantée est le salut *Entendez tuit et li cleric et li lai*, qui, dans deux manuscrits, est placé au début des *Miracles* en tant que prélude. Cette chanson n'est pas introduite par la narration, mais les deux premières strophes servent d'introduction pour le reste du poème. Cette fonction de clôture – ou d'introduction – de la chanson lui attribue un statut spécial, et le fait qu'elle s'adresse aux laïcs et aux clercs, unifiant ainsi son public potentiel, justifie à nos yeux que Gautier soit considéré comme égal des trouvères ou des troubadours dans l'histoire de la poésie lyrique. La tradition philologique opère dans la majorité des cas par la séparation des milieux de production et du public, distinguant ainsi des genres et des registres. Ce point de vue sociologique, comme nous venons de le voir, ne peut être adopté que sous réserve.

Conclusion :

La littérature profane des laïcs et la littérature pieuse des hommes d'Église sont peut-être séparées, mais plusieurs liens les attachent l'une à l'autre, comme par exemple la problématique de l'imitation. Par contre, les poèmes religieux des diverses classes sociales doivent être certainement traités sous la même rubrique.¹ Il est vrai qu'il n'y a qu'une chanson attribuable avec

¹Le manuscrit *o* de Gautier de Coincy contient une rubrique à son début, '*Chans au Roy Thiebaut*', « par une erreur singulière ». Cela pourrait être le signe d'une fausse attribution dont il serait difficile de connaître les raisons, et elle n'est peut-être pas intentionnellement fausse. De toute manière, elle pourrait prouver que le copiste avait connu un manuscrit des chansons de Thibaut de Champagne. Mais, selon la communication personnelle de M. François Avril, il paraît plus que probable que cette rubrique soit fausse, et largement post-médiévale, peut-être du 17^e siècle. Les raisons de cette tromperie ne sont quand même pas clarifiées. cf. *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, éd. A. Wallensköld, Paris, Champion, 1925, p. XXXVI, note 3. : « Par une erreur singulière ; le ms. Paris, Bibl. nat. f. fr. 2193 porte au dos le titre : Poesies de Thibau roy de Navarre, et au début (fol. 1r) la rubrique : Chans au Roy Thiebaut (cf. Cat. des mss. fr., I, 371, ainsi qu'une notice au fol. 68r du ms. Paris Bibl. nat. f. fr. 12614). Il s'agit d'un recueil des *Miracles* de Gautier de

certitude à Gautier de Coincy qui apparaisse dans les chansonniers proprement dits, notamment dans *F*, mais il faut également tenir compte du fait qu'il y a des poèmes composés par d'autres auteurs et intégrés par certains compilateurs dans son recueil, poèmes qui se trouvent aussi dans les chansonniers.¹ Il y a également des chansons qui n'ont pas été rangées parmi les poèmes pieux, malgré qu'ils se trouvent dans des recueils de miracles.² Pour toutes ces causes les registres ne sont pas clairement délimitables.³ L'examen des manuscrits qui contiennent des poèmes pieux peut assurer un terrain fructueux pour la recherche sous deux angles différents. D'une part, en tant que chansonniers, ils justifient hautement, par leur notation musicale, leur rapport vers-strophe reflété par la graphie, leurs attributions divergentes ou manquantes et leurs doubles, la comparaison avec les chansonniers ordinaires, d'un point de vue philologique.⁴ D'autre part, ces recueils envisagés comme structures organisées, grâce à la diversité des genres et aux éléments harmoniques, offrent un domaine intéressant pour la réflexion théorique sur la littérature médiévale.

Coincy. Au fol. 1v de ce ms. une main moderne a corrigé l'assertion du début. » Sylvia Huot explique longuement que la forme « chansons au Chastelain de Coucy » veut dire les créations de ce dernier. Cf. HUOT, *op. cit.*, p. 47-48.

¹ La question de savoir si le poème a fait partie de la structure primitive du chansonnier est pour notre propos secondaire. Dans une telle investigation nous tentons de nous approcher des lecteurs médiévaux des poètes courtois, même si dans le temps ils sont quelque peu éloignés des trouvères et des troubadours.

² Il est notoire que les catégories des genres sont quelque peu floues. La *Doctrina de compondere dictats* permet aussi que le *lays* parle des choses séculières.

³ La poésie des jongleurs qui s'attachent autant à la tradition cléricale qu'à celle des cours complique encore plus la question. Sylvia Huot par exemple prend en considération les manuscrits des oeuvres de Rutebeuf parmi les recueils composés ; mais selon l'opinion communément admise, Rutebeuf a été beaucoup influencé par Gautier de Coincy.

⁴ Des indices qui distinguent nos compilations de ces autres manuscrits le seul important paraît être la présence constante des commentaires, des gloses, des attributions et des indications de source.

*Description, caractérisation et relation
des personnages dans la version franco-italienne de
l'histoire d'Ogier le Danois**

La version franco-italienne de l'histoire d'Ogier le Danois se trouve dans le Manuscrit fr. XIII (Geste Francor) de la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise et sa thématique a été étudiée par Pío Rajna¹ qui nous en a également donné une édition fac-similé², ce qui rend possible son étude approfondie. L'étude de Pío Rajna nous présente d'une façon tout à fait exhaustive la tradition écrite de l'histoire d'Ogier le Danois en Italie. C'est une étude sans précédent qui n'a pourtant pas éveillé parmi les paléographes et les critiques littéraires, à quelques exceptions près³, le désir de reprendre l'analyse des

* Le présent article a été rédigé avec l'appui de la « Fondation pour la Science Hongroise » de la Banque de Crédit de Hongrie.

¹ Pío RAJNA : *Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degl'italiani*, I, Romania, II, 1873, pp. 153-169 ; II, Romania III, 1874, pp. 31-77 ; III, Romania IV, 1875, pp. 398-436.

² *La Geste Francor di Venezia*, ed. facsimile, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tamminelli, Milano-Roma, 1925

³ Bernardo SANVISENTI : *Sul poema di Uggeri il Danese*, Memorie dell'Academia di Scienze e Lettere di Torino, serie II, No. L, 1901, pp. 151-226 et parmi les modernes, il faut absolument mentionner l'étude d'introduction de Carla CREMONESI pour son édition critique de *Le Danois Oger* (*Le Danois Oger, Codice Marciano XIII*, a cura di Cremonesi, Carla, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1977) et aussi Knud TOGEBY, qui nous a donné non seulement une description de la représentation du sujet de *Ogier le Danois* dans la littérature européenne jusqu'à nos jours, où il s'occupe, tout en se basant sur les études de Rajna et de Sanvisenti, des versions franco-italienne et toscane du sujet (*Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Munskgaard, 1969), mais il a enrichi nos connaissances par l'édition fac-similée d'une oeuvre en prose sur le Danois, trouvée dans un incunable de la Bibliothèque de Turin, datant du XV^e siècle (*Ogier le Dannoys, roman en prose du XV^e siècle, édition fac-similé d'après un exemplaire à enluminures de la Bibliothèque Nationale de Turin, d'une édition incunable de 1498*, éd. par Knud Togeby, Det. Danske Sprog- og Litteraturselskab, s. a.). Les autres critiques parlent peu de la tradition italienne d'Ogier, ils se consacrent plutôt à l'étude des réalisations françaises et des sources, nous devons cependant mentionner l'édition critique du texte du codex XIII par Aldo ROSELLINI (*La*

différentes versions italiennes de cette oeuvre.

Il est tout à fait clair que les textes franco-italiens suscitent avant tout l'intérêt des linguistes. En outre, ces oeuvres ont été traitées comme les traductions interprétatives des chansons de geste françaises, ce qui a sans doute diminué l'intérêt des littéraires pour les chansons de geste qui composent le Codex XIII, dont la *Chevalerie Ogier* franco-italienne. Or, cette version de l'histoire d'Ogier – affirment Pio Rajna¹ et Carla Cremonesi² – ne provient justement pas des oeuvres françaises connues, comme le montre la caractérisation fort originale du protagoniste, ainsi que celle des autres personnages importants et la structure de la chanson qui s'écarte de celle des versions françaises.

Comme j'espère pouvoir démontrer dans la présente analyse, la différence qui se manifeste dans la caractérisation du protagoniste entre la version franco-italienne et les textes français est fondamentale. Dans la version franco-italienne le Danois est un sujet loyal de l'empereur, il est circonspect et profondément religieux, alors que dans les versions françaises il est présenté comme rebelle et démesuré.³ Selon les chercheurs cette différence est imputable à l'existence de deux versions différentes de la légende et du personnage d'Ogier le Danois.⁴ Ainsi dans l'oeuvre franco-italienne, toute la trame du récit se base-t-elle sur le caractère stable du protagoniste, qui, grâce à sa noblesse intérieure, a pu entrer dans une grande famille prestigieuse

« *Geste Francor* » di Venezia, Pubblicazioni del Centri di Linguistica dell'Università Cattolica, Saggi e Monografie 6^o, Ed. La Scuola, Brescia, 1986). Cette édition contient également une introduction importante, mais elle nous présente l'ensemble du codex et non les chansons de geste particulières qu'il contient.

¹ Pio RAJNA : *Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degl'italiani*, Romania III, 1874, p. 31, 49, 58, 66, 76.

² Carla CREMONESI, *op. cit.* Elle donne la description du dénouement respectif des oeuvres franco-italienne et française à la base des oeuvres d'Adenet le roi et de Raimbert de Paris, justement pour rendre possible la comparaison des deux élaborations du sujet.

³ L'observation de cette différence et la théorie des traditions divergentes se trouvent dans l'étude citée de Carla Cremonesi.

⁴ Cette théorie n'est valable que pour un nombre réduit de chansons de geste. Par exemple la même idée est généralement acceptée pour expliquer la différence qui se montre entre le protagoniste de *El Poema de mio Cid* et celui de *Mocedades del Cid*, bien que cette différence soit imputable à la reformulation de la chanson de geste, faite par suite des circonstances historico-politiques de l'époque postérieure à la chanson originale pour satisfaire les exigences d'un public différent. (Voir Henning KRAUSS : *La spéculation épique et le problème de l'histoire*, in Testi, cotesti e contesti del franco-italiano ; Atti del 1^o simposio franco-italiano (Bad-homburg, 13-16 aprilee 1987), a cura di Günter Holtus, Henning Krauss, Peter Wunderli, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1989, pp. 225-231 et J. FRAPPIER : *Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire*, Zeitschrift für Romanische Philologie, LXXIII, 1957, pp. 1-19.

après son mariage avec la fille de Naimés, et qui pour sa valeur, sa foi, sa fidélité au roi et son habileté sera choisi comme messager de Charlemagne.¹ La première situation décrite dans la chanson révèle un conflit profond entre Ogier et les autres barons de Charlemagne, qui ont conseillé à l'empereur d'envoyer Ogier aux terres de Massimo Cudé pour exiger de lui des tributs et le soumettre de cette façon au pouvoir de l'empereur. Il est également évident que l'exécution de cette tâche est impossible, car transmettre de pareils messages à un tyran sarrasin équivaut à la mort, comme cela s'est déjà avéré dans d'autres chansons.² Le fait qu'Ogier est désigné comme messager pour ses qualités, n'est une marque de distinction qu'apparemment, c'est au fond un piège, dressé par les barons et accepté par Charlemagne, ce qui montre bien l'ambiance de jalousie et d'hostilité qui entoure le protagoniste.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire remarquer que l'hostilité se manifeste de la part des « Francs »³, ce qui signale dès le début qu'Ogier n'appartient pas à ce groupe de privilégiés. Cependant, c'est seulement la scène où Ogier explique à Massimo Cudé pourquoi il ne veut pas quitter le service de Charlemagne qui va nous éclairer sur l'origine espagnole d'Ogier, – selon la version franco-italienne – son père était né en Espagne⁴, donc il n'est ni de France, ni de Bavière. Et c'était Charlemagne qui l'avait fait baptiser et l'avait armé chevalier. C'était également Charlemagne qui l'avait marié pour ses prouesses accomplies à Rome.

Le baptême, l'adoubement et le mariage sont des motifs typiques non seulement de l'histoire d'Ogier, mais de toutes les *Enfances*. Mais comment interpréter l'information sur l'origine espagnole d'Ogier *le Danois* ? Dans la tradition historico-littéraire il est question d'un chevalier qui s'appelle Ogier, d'origine danoise, qui est probablement le fils du roi danois, laissé à la cour de Charlemagne comme otage pour garantir la fidélité de son père à l'empereur, qui recevait par ailleurs des tributs de ce roi danois.

Tout cela devait être bien connu pour l'auteur de la chanson franco-italienne qui, pour rédiger son oeuvre, s'est servi – entre autres – de la chronique du Pseudo-Turpin, comme le démontre la dernière partie de la chanson, la lutte contre Braier ; il devait également connaître d'autres

¹ vv. 11383-11390 et 11415-11424 (numéros des vers selon l'édition critique de Rosellini, Aldo, éd. cit.). Il semble que remplir la fonction de messager est une tâche fixe désignée à Ogier dans les cas douteux, comme le montre la chanson de geste de *Renaud de Montauban*. En Italie, l'histoire d'*Ogier le Danois* entre dans la tradition des versions rimées et en prose de *Renaud de Montauban*. Cette combinaison intéressante des traditions n'a pas encore été étudiée.

² La situation initiale ressemble, bien sûr, à celle de la *Chanson de Roland*.

³ v. 11419.

⁴ v. 11707.

chansons de geste françaises, dont *Renaud de Montauban*, c'est ce que laissent du moins supposer certains vers et certaines phrases de la *Chevalerie Ogier* franco-italienne. Comment expliquer alors cette contradiction ?¹

Une erreur d'interprétation géographique intentionnelle ou non-intentionnelle (l'auteur ou le copiste – si on suppose un original perdu – devaient savoir à la date de la composition du codex, donc au XIII^e siècle et à la fin du XIV^e siècle que Danemark ne se trouvait pas en Espagne) pourrait offrir une première explication. Peut-être cette erreur était-elle causée par la traduction française de la chronique du Pseudo-Turpin où il s'agit des terres conquises par Charlemagne et mention est faite de Denia, sous la forme *Dane*² ou *Deme*³, qui représentait en effet une frontière très importante entre les deux mondes arabe et chrétien de l'Espagne, bien sûr non à l'époque de Charlemagne, mais beaucoup plus tard, à l'époque de la rédaction de la chronique du Pseudo-Turpin. Dans ce cas-là, même si Ogier avait le surnom de Danois, l'auteur de la chanson franco-italienne l'a rapporté au nom de lieu mentionné dans la *Marca Hispanica*.⁴ La preuve de la possibilité de cette confusion réside dans le fait que la tradition littéraire italienne connaît non seulement un *Ogier Danés* (*Uggeri*) mais également un *Ruggeri* d'origine sarrasine qui apparaissent ensemble dans l'oeuvre d'Ariosto. En effet, la différence entre les noms – avec ou sans R initial – peut être négligée, puisque dans les chroniques et descriptions en langue latine, les deux formes se rencontrent appliquées au même personnage d'Ogier le Danois.

Je considère pourtant cette hypothèse de confusion géographique peu probable et difficile à interpréter sans supposer en même temps une volonté d'actualisation historique de la part de l'auteur et une assimilation du personnage d'Ogier le Danois à un personnage historique de son temps ayant un nom identique. Je me permets donc d'exposer une autre hypothèse. Les chercheurs ont longuement tenté d'identifier le personnage pouvant servir de modèle à la légende française plutôt qu'à la version franco-italienne, que nous voudrions aborder maintenant. Les solutions qu'ils ont proposées ne sont guère probantes.⁵

¹ Il est un peu surprenant que jusqu'ici cette contradiction n'ait pas été relevée par des critiques.

² Cf. *La traduction du Pseudo-Turpin du Manuscrit Vatican Regina 624*, éd. par Claude Buridant, Genève, Droz, 1976. DANE, XVIII, 1.

³ DEME, III, 4, éd. cit.

⁴ Cf. OGIER LI ROI DE DENEMARCHE, XI, 9, éd. cit.

⁵ Cf. J. BÉDIER : *Les légendes épiques*, t. II, Honoré Champion, 1926, Paris, *Ogier le Danois et l'Abbaye de Saint Feron de Meaux*, pp. 297-334, Rita LEJEUNE : *Recherches sur le thème : les chansons de geste et l'histoire*, Liège, 1948, pp. 45-195, Ph. Aug. BECKER : *Ogier von Danemark*, ZfsL, LXIV, 1942, pp. 67-88, Ferdinand LOT : *A quelle époque*

Or il existe une légende catalane qu'ils ont pratiquement méconnue et qui rappelle l'héroïsme d'un comte ou baron appelé Catalo. Bien avant Charlemagne, et en compagnie de neuf comtes, ce Catalo est allé dans la région alors appelée *Marca Hispanica*, pour lutter contre les arabes et fonder le centre de l'actuelle Catalogne, qui prendra le nom de son héroïque fondateur. Dans une version de cette légende conservée dans le manuscrit 92-6-12 de la Bibliothèque de Valence, probablement de 1418, le héros est mentionné seulement par son surnom, mais dans une autre version, dont le codex – manuscrit espagnol 13 de la Bibliothèque Nationale de Paris – est plus récent, probablement de 1431, le conte *Cataló* reçoit le nom d'*Otger*. Miquel Coll i Alentorn attire l'attention sur des témoignages écrits de la popularité d'Ogier en Catalogne¹ dès la fin du XII^e siècle et il explique le changement de nom de *Cataló* en *Ogier le Danois* par cette popularité. Cette même étude mentionne également l'épisode de la *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* qui raconte l'entrée d'*Otger Danés* et du duc de Normandie du même prénom, en Catalogne et que pendant cette expédition *Otger de Normandia* est mort.² On peut supposer que tout en étant née dans une tradition française, la légende s'est déplacée vers le Sud, et là, le héros s'est transformé en un Espagnol, comme il s'agissait de la fondation de l'Etat de Catalogne. La démonstration par n'importe quelle partie du texte du chemin parcouru est rendue difficile par l'existence indiscutable d'une longue période d'oralité pendant laquelle les légendes se répandaient vite, mais aussi par le manque des versions écrites à des époques antérieures. Il me semble cependant qu'*Ogier le Danois* soit mentionné assez tôt sur le territoire catalan. Il est également intéressant que selon Coll i Alentorn la légende d'*Otger Cataló* soit née à Alto Berguedà³ et que l'un des témoignages de la victoire d'*Ogier le Danois* sur *Carahul* se trouve dans un sirventés du troubadour Guillem de Berguedà.⁴ Or, selon les critiques, les *Enfances*

remonte la connaissance de la légende d'*Ogier le Danois* ?, Romania, LXVI, 1940-41, pp. 238-253, François SUARD : *Ogier le Danois aux XVI^e et XV^e siècles*, in Société Roncesvals IV^e Congrès International, Heildelberg, 28 août – 2 septembre 1967, Actes et Mémoires, Studia Romanica, 14. Heft, Heildelberg, 1996, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 54-62, Karl VORETZSH : *Über die Sage von Ogier den Dane und die Entstehung des Chevalerie Ogier*, Halle, 1891.

¹Miquel COLL I ALENTORN : *La llegenda d'Otger Calatò i els Nou Barons*, in Miquel COLL I ALENTORN : *Llegendari*, Textos i Estudis de Cultura Catalana, Curial Edicions Catalanes, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1993, p. 18.

²*Ibidem*, p.20.

³*Ibidem*, p. 45.

⁴*Mal o fe lo bisbe d'Urgel*, No. VIII, vv. 28-29, in Martí de RIQUER : *Guillem de Bergueda*, « Scriptoria Populeti », Abadia de Poblet, 1971, tome II, pp. 87-91, vv. 28-29 :

d'Ogier le Danois devaient être nées longtemps après la chanson de ses prouesses, comme c'était habituel, et le témoignage français des *Enfances* dans l'oeuvre d'Adenet le Roi date d'un siècle plus tard (la fin du XIII^e siècle). De plus, les événements racontés dans la version franco-italienne sont pour la plupart des stéréotypes, connus de n'importe quelles descriptions des combats entre sarrasins et chrétiens, à l'exception de quelques données qui apparaissent également dans d'autres oeuvres – ce qui me fait dire qu'on ne devrait pas parler d'une tradition nationale particulière, en l'occurrence française des *Enfances Ogier*. Guillem de Berguedà indique *Berra* comme le lieu de la première victoire d'Ogier et Rita Lejeune le localise près de Marseille¹, Martí de Riquer, de sa part, l'interprète comme si le troubadour avait dit « à l'étranger »². *Berra* renvoie probablement à la bataille de Berre (738), livrée pour la reconquête de Narbonne par l'armée chrétienne avec Charles Martel à sa tête³. La date de cette bataille peut facilement coïncider avec la naissance de la légende d'*Otger Cataló* qui devait être dans son jeune âge à cette époque, s'il arrivait en guerrier adulte à *Marca Hispanica* de *Septimania* avant Charlemagne. Le lieu de la bataille dans l'oeuvre de Guillem de Berguedà fait également référence à la légende d'*Otger Cataló* puisque dans la version de Pseudo-Filomena, déjà mentionnée (*Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narboram*) c'est justement de Narbonne qu'Ogier part pour reconquérir le territoire de la *Marca Hispanica*.

Sur les traces de Rita Lejeune qui, prenant pour point de départ ce sirventés, postule l'existence d'une ancienne version provençale de la légende, aujourd'hui perdue ou au moins inconnue, je me permets à mon tour de démontrer certains parallélismes intéressants avec le texte franco-italien, mais cette fois explorant la *Chevalerie Ogier* au lieu des *Enfances*. En effet, l'histoire franco-italienne raconte qu'Ogier avec le message de Charlemagne à *Massimo Cudé*, passe par la Provence, la Lombardie (cette partie d'ailleurs est totalement absente de l'histoire racontée par Raimbert de Paris), comme c'était habituel pour tous les voyages vers l'Italie, et se loge à *Pavie*⁴,

Miell o fe Augiers que, part Berra, / s'anet combatre ab Caraul, / ... Guillem de Berguedà est mentionné pour la première fois dans un document de famille en 1138 comme enfant ; un autre document, daté de 1173 témoigne déjà de son activité littéraire (*ibidem*, vol. I. pp 17. 18)

¹ Rita LEJEUNE, *op. cit.*, pp. 141-145.

² Martí de RIQUER, *op. cit.*, p. 170.

³ Cf. Ramon de ABADAL Y VINYALS : *El paso de Septimania del dominio godo al franco a través de la invasión sarracena, 720-768* ; Cuadernos de Historia de España, XIX, 1953, pp. 5-54.

⁴ Pavie. La comparaison du texte avec la version française de Tours, datant de la même époque que la version franco-italienne (fin du XIV^e siècle) et fait par un copiste italien,

puis dans la ville de *Besgore*¹ o *Besgora*². Les chercheurs italiens suivent les études de Pío Rajna, qui interprète ses lieux géographiques à travers les textes toscans³, supposés distincts dans une large mesure du texte franco-italien⁴, et identifient cette ville de Lombardie à Brescia. Mais l'un des barons d'*Otger Cataló*, comme indiquent les chroniques, a reçu pour fief Besora, qui, selon la description de la *Marca Hispánica* de Petro de Marca de 1688, est l'ancien nom de Ripoll, reconstruite et rebaptisée après sa destruction par les Maures.⁵ Pour étayer l'hypothèse de la transmission d'une vieille légende de ce territoire, en plus du nom de Ripoll, je renvoie à la mention faite dans le texte franco-italien du fondateur de la ville de Besgora : Virgilio⁶. Tite-Live, originaire de Padoue, dont le nom était certainement connu par l'auteur de la chanson de geste franco-italienne, parle d'une ville de la *Marca Hispánica*, Berga, en la nommant « *Vergium castrum* », ce qui fait penser de nouveau à une erreur de lecture ou d'interprétation de la part de l'écrivain ou du copiste de la chanson, en comprenant ce surnom, peut-être trouvé sous forme abrégée dans le texte original, comme « château de Virgilio »⁷. Une autre erreur peut surgir à propos du nom du monastère de Ripoll (Santa María) que les documents de langue latine désignent tout naturellement comme « *Verginium castrum* ». Enfin, si tout cela ne suffirait pas pour nous amener à soupçonner une antique légende catalane cachée dans le texte, la chanson de geste franco-

nous révèle que dans la version franco-italienne c'est le premier lieu de repos alors que la version de Tours donne un itinéraire précis entre Lyon et Italie. Cf. *La Chevalerie d'Ogier de Danemarque*, a cura di Eusebi, Mario, Cisalpino, Milano, 1963, vv. 3720-3723 et vv. 3982-3399.

¹ v. 11544.

² v. 11548.

³³ Pío RAJNA, *op. cit.* Romania, III, 1874, pp. 49-50, note 2.

⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁵ PERE DE MARCA : *Marca Hispánica (o País de la frontera hispánica)* versió catalana, Librería Josep Sala i Badal, Barcelona, 1965, pp. 232-233. Dans l'édition de Paris il est dit : *ACCESSERE : I. Gesta Veterum Comitum Barcinonensium & Regum Aragonensium scripta circa annum MCCXC. a quodam monacho Rivipullensi, II. Nicolai Specialis libri VIII. rerum Sicularum, in quibus continetur historia bellorum inter Reges Siciliae & Aragoniae gestorum ab anno MCCLXXXII. usque ad annum MCCCXXXVII, III. Chronicon Barcinonense ab anno MCXXXVI. usque ad annum MCCCX, IV. Chronicon Vlianense ab anno MCXIII, usque ad annum MCCCCLX, V. Appendix actorum veterum ab anno DCCCXLX.usque ad annum MDXVII.* Effectivement il existe un village, appelé Besora de Ripoll, près de cette ville, village à ne pas confondre avec Besora qui se trouve à Solsona. Il est vrai que dans les travaux des linguistes et des historiens modernes je n'ai pas retrouvé l'identification de Besora avec Ripoll, mais je crois que Pere de Marca – l'archevêque de Ripoll même – ne devait pas se tromper dans ce cas-là.

⁶ v. 11558.

⁷ Cf. PERE DE MARCA, *op. cit.*, *passim*.

italienne nous raconte que la ville de Besgore a été plus tard prise par un roi sarrasin, appelé Alfaris¹. Ce nom arabe ne se trouve que dans les textes franco-italiens : désignant un roi païen dans la *Mort Charlemagne*, la *Chanson de Roland* et la *Chevalerie Ogier*, et un roi de Hongrie – ce qui, dans les textes médiévaux, peut souvent signifier simplement un roi païen² – dans la *Berta aus Grans Pies* et l'*Aspremont* d'Andrea di Barberino³. L'emploi de ce nom commun arabe (dont la signification est « cavalier ») comme nom propre ne serait pas particulièrement intéressant s'il se rencontrait également dans les chansons de geste françaises. Mais ce n'est pas le cas et en dehors de la littérature franco-italienne, il ne figure, sous forme de Fâriz, que dans le *Poema de mio Cid*⁴, dont la source, *Carmen Campidoctoris*, se trouve dans un manuscrit de Ripoll. Sans vouloir suggérer une filiation infaillible, tous les épisodes analysés du texte franco-italien semblent conforter une nouvelle explication de l'origine espagnole du protagoniste, Ogier le Danois, explication que je formule néanmoins avec beaucoup de prudence : notre texte aurait assimilé une légende catalane, écrite en latin et beaucoup plus ancienne qu'on n'oserait le penser. Selon cette hypothèse, ce n'est pas à l'origine que l'adjectif « danois » renverrait, mais à une charge militaire : Ogier serait l'un des neuf barons – ou bien leur chef –, arrivés sur le territoire catalan⁵ ; ce qui expliquerait la contradiction, soulevée

¹ vv. 11559-11560.

² Comme pays tardivement christianisé, il pouvait être considéré comme hors du monde chrétien connu. A voir mon article : *Onomastica dei re ungheresi nella « Geste Francor » des codice XIII della biblioteca Marciana*, Nuova Corvina, Rivista di Italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria, No. 5, pp. 213-219.

³ Cf. André MOISAN : *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées*, Tomes I-II, Vol. 1-2 et 1-4.

⁴ Fâriz, selon Colin Smith, est un nom inventé (voir *Poema de mio Cid*, ed. Colin Smith, Letras Hispánicas, Cátedra, 1996, Barcelona, Apéndice I, p. 360). Mais Jules HORRENT dans son étude *La tradición poética del « Cantar de mio Cid »* (in Jules HORRENT : *Historia y poesía en torno al « Cantar de Cid »*, Letras e Ideas, Maior, 2, Ed. Ariel, 1973, Barcelona, pp. 243-311) pense que le nom du roi de Valence Tamín, qui selon Smith est un nom inventé, provient du nom du roi de Saragosse, Mutamin (pp. 275-280). Ainsi Fâriz peut-il lui aussi être un personnage historique, dont le vrai nom a été déformé et inscrit dans la chanson. Dans ce cas-là, nous aurions affaire à la fusion d'au moins deux personnages historiques arabes : d'une part, Al-Fayib, ennemi du Cid (dans la plupart des cas) et allié des comtes de Barcelone, frère de Mutamin, d'autre part, Al-Faradj (ou Al-Farach), allié du Cid et capitain de Valence.

⁵ Cf. Francesc B. de MOLL : *Els llinatges catalans (Catalunya, País Valencià, Illes Balears). Assaig de divulgació lingüística*, Els treballs i els dies, 23, 2^e éd. Molt augmentada, Ed. Moll, Mallorca, 1982, p. 248 : *Dener. Daner. Danés. Del substantiu dener 'membre d'una dena o conjunt de deu soldats'.* C'est cette explication qui se trouve dans la chronique de Pere Tórnich (*Histories e conquestes dels reys d'Aragó e comtes de*

par la différence entre l'adjectif et l'origine du héros.

Fermons ces parenthèses de caractère explicatif et passons à l'analyse des personnages de notre texte. Le protagoniste de notre chanson de geste est décrit d'une manière très réaliste, révélant son caractère profondément humain – en exagérant un peu, on pourrait presque dire que la description du personnage à travers ses actes et son comportement est une forme de psychanalyse. Il ne s'agit pas d'un guerrier hautain et infailible, comme on en rencontre beaucoup dans les gestes françaises. L'Ogier franco-italien connaît ses propres limites en tant que guerrier et parfois il a même peur. La situation initiale nous le montre refusant de risquer sa vie dans un combat insensé : grâce à sa façon de penser rationnelle, il s'aperçoit du piège tendu par l'empereur. Ogier dit ouvertement que l'empereur ne l'aime pas trop, s'il veut l'envoyer avec cette charge à la mort sûre. Cette manière de ne pas accepter sans mot dire une mission irréalisable, le mène à critiquer le message de l'empereur, même s'il avait déjà promis et juré de le transmettre. Deux traits de son caractère finiront pourtant par le pousser à accomplir sa mission : la fidélité, non seulement à son roi, mais plus encore à sa parole donnée, et sa foi profonde. Ces deux traits caractéristiques se manifestent tout au long de l'oeuvre : il tient ses promesses et sa parole non seulement envers les personnes qui sont plus influentes que lui, mais aussi envers ses compagnons – par exemple en remettant son épée à Roland –, et envers les faibles et les indigents – il pardonne à Carlotto et accomplit la promesse faite à l'hôtelier qui l'avait aidé dans les moments les plus difficiles de sa vie. Sa foi en Dieu est également manifeste dans tous ses actes : il déclare qu'il se confie uniquement à Dieu, ce que l'auteur de l'oeuvre souligne quand il explique le départ en ambassade du héros malgré ses réserves. C'est la foi qui l'aide à prendre des risques pour accomplir ses promesses, ou dans le danger de mort à Marmora, c'est toujours la foi qui l'aide à accepter la mort de son fils et l'ingratitude de Charlemagne, ou à mettre sa confiance en Roland et supporter la prison, et cette même foi lui donne la force de lutter pour sa cause et la hardiesse de demander à son suzerain la possibilité de rétablir ses droits. Personne ne met en doute la bonté et le sens de justice d'Ogier, sauf Charlemagne. Par exemple, à l'empereur, qui s'inquiète de ce qui va se passer quand Ogier sera informé de la mort de son fils et du nom de son assassin, Naimes répond qu'Ogier est tellement bon que l'on peut être sûr de son pardon. Roland est, lui aussi, tout à fait certain qu'Ogier, tout en ayant la possibilité de se venger sur l'empereur, ne lui nuira pourtant pas, c'est pour cela qu'il sourit en écoutant les plaintes de Charlemagne.

Les qualités énumérées d'Ogier s'accompagnent de persévérance, de générosité, de modestie, de sens d'humour et de sensibilité. Ogier se montre persévérant en toute chose et il agit presque toujours avec précaution. De ce point de vue, le dialogue avec Massimo Cudé est à mettre en relief : d'abord il est astucieux, n'avouant pas qu'il est le messager de Charlemagne, parce qu'il est sûr de mourir sans être écouté. L'auteur de la geste souligne qu'il est sage en agissant avec politesse, ce qui adoucit la colère du tyran. Mais malgré son orgueil et son courage, il s'effraie tout de même, quand il ne peut pas quitter la cour du tyran et il est menacé de mort. Pour cacher sa peur, il essaie de convaincre le tyran et voyant qu'il n'y arrive pas, il cache encore son courage et son hardiesse. La sagesse et la prudence se manifestent également quand il demande conseil à son hôtelier et lui promet une récompense généreuse pour son aide.

La description de sa peur fait du protagoniste un être humain très proche de nous. Ogier s'effraie encore une fois : devant Roland dans le palais de Charlemagne où tous les courtisans le menacent de mort, mais Ogier sait bien que c'est seulement Roland qui serait capable de le vaincre, il lui remet donc sans difficulté son épée.

Dans toutes les autres occasions Ogier se montre un guerrier vaillant, comme les chevaliers hardis des chansons de geste. Quant à son physique, il est d'une taille haute, forte, mais ses qualités personnelles le font ressortir même quand il se présente comme un simple guerrier : il est persévérant, parfois obstiné et tacticien pour pouvoir vaincre son adversaire. Comme guerrier il possède un trait caractéristique pour lequel il n'est pas respecté dans la vie courtoise ou privée : il est féroce. Il l'est à tel point qu'il est redouté et respecté par tous ses adversaires. Par exemple Massimo Cudé, au lieu de le pendre tout de suite quand il lui avoue qu'il est, lui donne la possibilité de se convertir au paganisme et de rester à sa cour. A cause de sa férocité, Charlemagne a tellement peur de ses trois coups d'épée qu'il se protège de deux heaumes de Pavie. Cette dernière scène nous fait connaître son sens d'humour, il se comporte de façon très joviale quand il voit l'empereur apeuré trembler dans les deux heaumes et se met à rire. Le rire signifie naturellement le pardon du sujet envers Charles, ce qui ne l'empêche pas de prendre vengeance pour tout ce qui s'est passé – sans tuer qui que ce soit.

Ogier se montre sensible, extrêmement sensible, en premier lieu dans ses rapports familiaux et surtout avec son fils. En apprenant la mort de son fils, il éclate en larmes et se plaint de ce que son bonheur se soit transformé en tristesse profonde. La scène est décrite avec un grand art, avec peu de mots mais qui nous touchent beaucoup plus que la douleur gigantesque, peinte

dans les oeuvres toscanes.

Cette sensibilité humaine, avec la faculté d'intuition, la bonté et la mesure déjà mentionnées confèrent à Ogier un rang plus élevé que celui des autres personnages de la chanson, à l'exception de Roland qui se trouve ici à un plan secondaire tout en jouant un rôle décisif. En outre, Ogier possède un fort sens de justice – qui devrait en principe être la qualité habituelle d'un roi – et fait preuve de connaissances à la fois politiques et juridiques. Il connaît bien la diplomatie, comme son argumentation devant Massimo Cudé le montre bien : il affirme que les messagers ne doivent pas être assassinés, mais honorés, parce qu'ils n'ont rien à voir avec le message apporté. Il sait bien que la mort de son fils lui donne le droit à la vengeance et il fait la différence entre un assassinat prémédité et non-prémédité quand il parle à Charlemagne au moment où ce dernier veut le faire pendre pour avoir tué son fils. Ogier voit bien l'injustice (!) de son empereur et c'est pour cela qu'il veut faire valoir ses droits en sortant de la prison. Il veut obliger son souverain à lui demander pardon et à lui rendre justice, même si son fils ne pouvait être ressuscité.

Charlemagne ne saurait pas rivaliser avec un personnage doué de ces qualités. Dans les oeuvres franco-italiennes du codex XIII de la Bibliothèque de Saint-Marc il s'avère que la personnalité de l'empereur tant vénéré auparavant sur le territoire français n'est plus à la hauteur de son rôle de souverain.¹ Au début, quand Charlemagne charge Ogier de porter son message à Marmora, cela n'a en soi rien de particulier qui provoque du soupçon quant à ses intentions, car il est justifié, dans la mentalité de l'époque, de donner une mission très difficile à un chevalier pour qu'il puisse prouver sa valeur. Le seul fait qui puisse éveiller nos doutes est que Charlemagne désigne directement son messager et ne le fait pas élire ou il n'attend pas à l'assemblée des barons qu'un de ces chevaliers se présente pour la tâche. Dans les oeuvres toscanes, par exemple, l'histoire commence par la réunion des barons où Charlemagne expose son problème et c'est Ogier lui-même qui se présente comme messager pour pouvoir démontrer qu'il est le chevalier le plus courageux et le plus vaillant de l'empereur, mais cet

¹ Carla Cremonesi y attire l'attention dans la dernière partie de son étude, *op. cit.*, en analysant les caractères de l'oeuvre, bien qu'elle parle « d'un sens souverain de justice » qui n'est plus sensible dans le comportement de Charlemagne de la *Chevalerie Ogier* franco-italienne, comme c'était encore le cas dans les *Enfances Ogier*. L'étude de Karl. H. BENDER (*La royauté de Charlemagne dans l'épopée franco-italienne*, Cultura Neolatina, XXI, 1961, pp. 164-174) souligne également la différence que ce personnage montre par rapport à sa présentation dans les épopées françaises, en attirant l'attention surtout sur le conflit entre le roi et son sujet dans la *Chevalerie Ogier* franco-italienne, conflit dont la solution proposée par l'oeuvre n'aurait pas pu apparaître dans une oeuvre française de l'époque antérieure.

acte d'orgueil rend par la suite plus difficile de ressentir de la compassion pour un héros injustement jugé dans le déroulement de la même histoire. Charlemagne de la chanson de geste franco-italienne diffère ainsi dès le début de sa caractérisation traditionnelle. Cependant, le fait que c'étaient les « Francs » qui avaient élu Ogier pour accomplir la charge pourrait l'acquitter. Les intentions du monarque ne se révèlent pas plus clairement au moment du retour victorieux d'Ogier de Marmora, bien qu'elles se devinent et anticipent sur les événements à venir. Après son retour victorieux ce n'est pas Ogier qui sera largement rémunéré comme Charlemagne l'avait promis, mais l'hôtelier, Virgilio. Ainsi Charlemagne manque-t-il à sa parole et montre-t-il peu de générosité envers son meilleur sujet, mais la bonté et la loyauté d'Ogier couvrent encore ces choses. Ce qui est beaucoup plus grave, c'est que l'empereur qui dans les *Enfances Ogier* voulait encore faire pendre son fils parce qu'il avait soupçonné une trahison de sa part, cette fois cache un vrai crime ; il est vrai que Carlotto fuit à Lyon craignant la colère de son père, mais il sera pardonné tout de suite après le pardon forcé (ou plutôt extorqué) d'Ogier. Charlemagne confesse à Naimés qu'il ne veut pas condamner son fils mais il a peur d'Ogier. En outre, il ment (!) à Ogier devant Naimés en disant que Balduino est mort dans un accident de chasse, tué donc involontairement par Carlotto, ce qui le disculperait juridiquement. Prêtant foi au mensonge de l'empereur, Ogier pardonne à son pire ennemi. La dissimulation du crime par l'empereur mène directement au deuxième homicide, c'est-à-dire à la mort de Carlotto : lors d'une partie d'échecs, l'insolente révélation du passé par Carlotto provoque la colère d'Ogier qui tue le fils de l'empereur. Aux yeux du héros, la justice est rétablie, sa vengeance est légitime. Mais si l'homicide n'est pas considéré comme une vengeance légitime, il doit être puni. Ainsi Charlemagne, disputant à Ogier son droit à la vengeance après son pardon accordé à Carlotto, trouve-t-il un prétexte légal pour en finir à jamais avec un chevalier redoutable. C'est ici que l'empereur prend ouvertement parti contre son sujet qui a perdu l'amitié du monarque, on ne sait pas trop quand ni pourquoi. Charlemagne ne raisonne pas, ne répond pas à l'autojustification d'Ogier, n'écoute pas les explications de Naimés sur le pardon et la ressemblance entre l'assassinat de Carlotto par Ogier et celui de Balduino par Carlotto, il irait même jusqu'à exécuter pour trahison Roland qui veut empêcher la pendaison immédiate d'Ogier. Il est clair qu'en mettant, d'après le conseil de Naimés, Ogier en prison au lieu de le tuer, il n'est pas motivé par la générosité, il pense plutôt à la possibilité d'éliminer ainsi son sujet détesté tout en gardant Roland dans sa compagnie. L'image qui se dessine ainsi de l'empereur n'est pas trop sympathique, elle montre un homme politique astucieux qui compense ses manques de qualité

par des jeux d'intrigue. Quand Roland se rend compte que son souverain l'a trompé et il manquerait à sa parole en laissant mourir Ogier dans la prison, il décide de préparer un piège, ce qui va changer le cours de toute l'histoire.

En plus de Roland, Dieu même aide Ogier en lui donnant l'occasion de montrer de nouveau ses qualités de guerrier contre Braier et en obligeant Charlemagne à s'humilier devant le sujet injustement condamné. Ogier comprend l'importance de cette occasion, il ne court donc pas au secours de l'empereur sans avoir rétabli avant ses droits et sa dignité personnelle. Charlemagne n'a plus sa confiance : ne serait-il pas capable, vu son caractère malin, d'emprisonner de nouveau notre héros la menace sarrasine une fois écartée. Même si le devoir d'un sujet est d'aider son monarque, cela ne signifie pas l'oubli des trahisons¹ du passé. En tout cas Ogier ne pourrait jamais redevenir un membre prestigieux de la cour de Charlemagne, parce qu'il sentira toujours peser sur lui le soupçon d'être coupable dans la mort du fils de l'empereur. Dans ces circonstances, il est tout à fait naturel qu'Ogier ne veuille pas manquer l'occasion d'exiger que l'empereur se soumette à une vengeance symbolique et, par cela, rétablisse tous ses droits et son prestige anciens. Le moment était favorable, la France et tous les barons de Charlemagne étant en grande misère, le roi préférerait mourir des coups d'épée d'Ogier que de laisser son empire dans les mains d'un sarrasin. Charlemagne paye de cette façon non seulement l'injustice d'avoir mis Ogier en prison, mais aussi sa culpabilité dans la mort de Balduino, confié à sa protection par Ogier avant son départ pour Marmora ; protection que l'empereur lui a promis devant les barons d'assurer. Comme il a manqué à sa parole et il n'a pas puni tout de suite l'assassin de son protégé, il est à son tour devenu coupable. De plus, par le lien de sang, il participe au péché de son fils.

Après les personnages principaux, voyons maintenant le rôle d'une figure secondaire, mais non sans importance dans le déroulement de l'histoire : Naimés. Naimés est le beau-père d'Ogier, dans les autres chansons de geste il est son ami dévoué et son admirateur, par contre, dans la *Chevalerie Ogier* franco-italienne leur relation est fort ambiguë. D'abord, parce que Naimés fait lui aussi partie des barons qui conseillent à Charlemagne d'envoyer Ogier à Marmora. Naimés semble préoccupé seulement de la sécurité de son petit-fils Balduino, et il est d'accord avec Ogier pour le confier à l'empereur. Un passage, narrant les événements de la cour de Charlemagne, nous apprend que non seulement il a donné son accord à cette décision, mais qu'il l'avait lui-même conseillée à son gendre, ce qui le compromet dans la mort de son

¹ Adalbert DESSAU : *L'idée de la trahison au Moyen Age et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste*, Cahiers de civilisation médiévale, 3, 1960, pp. 23-26.

propre petit-fils, même s'il n'est pas directement coupable. Dans le conflit qui éclate après la mort de Balduino, Naimés se comporte en homme sage, il conseille à sa fille de pardonner à Carlotto, puisqu'il est le fils de l'empereur et de ne pas pousser Ogier à prendre vengeance. Comme il connaît très bien la bonté profonde de son gendre, c'est lui qui invente toute l'histoire d'accident de chasse de Balduino, au moment où il essaie de calmer Charlemagne. C'est également Naimés qui conseille à Ogier de pardonner à Carlotto et de tout oublier. Dans le troisième conflit, quand Ogier a tué Carlotto, Naimés souffre des événements mais il n'ose pas en parler à Charlemagne (!). Il ne défend pas son gendre, c'est vrai, mais il ne le condamne pas non plus, c'est lui qui essaie d'adoucir la colère de l'empereur avec des arguments sur le pardon et c'est également lui qui donne le conseil de mettre en prison Ogier, fort probablement pour lui sauver la vie. Ce conseil n'est pas facile à interpréter : si la prison sauve Ogier d'une mort immédiate, elle n'en représente pas moins de lourdes menaces pour le héros. On a l'impression que Naimés veut lui aussi se débarrasser de son gendre, ou peut-être reprendre sa fille pour pouvoir la marier avec quelqu'un de puissant, parce qu'il est parfaitement conscient du fait qu'Ogier a perdu l'amitié de l'empereur, ce qui nuit évidemment à la position sociale de sa propre lignée. Ce double jeu de Naimés – qui oublie vite son gendre emprisonné, dont le sort dépend uniquement de la bienveillance de Roland – prend fin quand Naimés reconnaît la possibilité qui s'offre à Ogier de récupérer son prestige antérieur par le triomphe sur Braier. C'est à ce moment-là qu'il commence à l'aider de nouveau, après avoir entendu de Roland qu'Ogier était en vie et était la seule personne capable de sauver la France. Naimés invente une ruse pour tromper l'empereur et pour l'obliger à annuler l'interdiction de prononcer le nom d'Ogier devant lui : Naimés envoie Roland se placer derrière le siège de Charlemagne et quand celui-ci demande selon la tradition (contrairement à ce qui s'est passé au début lors de la désignation d'Ogier comme messenger) qui pourrait vaincre le sarrasin Braier, Roland mentionne Ogier. Tous les barons croient que c'est Charlemagne qui a prononcé le nom interdit. L'évocation d'Ogier se fait trois fois de la même manière, jusqu'à ce que l'empereur, tout en colère, annule l'interdiction et que Roland puisse enfin expliquer toute l'histoire de la prédiction, selon laquelle Braier sera vaincu par une ombre qui est sous la terre, donc Ogier. Charlemagne ordonne de libérer Ogier et Naimés est très heureux, il essaie tout de même de le convaincre de ne pas exiger la réparation des injustices de l'empereur qui s'est certainement repenti de tous ses méfaits passés. C'est la dernière apparition de Naimés dans la trame du récit. Je pense que dans sa figure nous devons voir un vrai intrigant, homme de cour, qui essaie toujours

de garder sa position de privilégié royal et de conseiller estimé. Ce rôle le range plutôt dans le groupe des ennemis d'Ogier que du côté de son gendre.

Par l'analyse des caractères des principaux protagonistes, j'espère avoir étayé l'affirmation, formulée au début, à savoir : la chanson de geste franco-italienne, la *Chevalerie Ogier* diffère beaucoup, sinon complètement, de la tradition française. La seule chose qui semble invariable dans toutes les versions de la légende est la mort du fils d'Ogier. De tous les autres points de vue elles sont différentes, Ogier est dans notre texte un sujet injustement persécuté, exposé à des dangers mortels tout le long de l'intrigue, mais lui, reste fidèle à son souverain. Ce que Pío Rajna¹ dit à propos de la dernière scène des *Enfances Ogier*, où Charlemagne condamne à mort son propre fils, est valable pour toute l'histoire franco-italienne d'Ogier le Danois :

« Qui dentro io ravviso, sotto la rozzissima veste, forme sane e vigorose, che mi somigliano a quelle create dalle fantasie dei rimatori in un'età non ancora corrotta. E siccome i caratteri [...] sono in parte peculiari alla storia d'Uggeri, non son rattenermi dal sospettare che in esso noi ci troviamo dinanzi, quanto alla sostanza, [...] una versione più antica che nonsiano quelle pervenute fino a noi. »

ANNEXE

Dans ce qui suit je donne le résumé de l'intrigue de la *Chevalerie Ogier* franco-italienne, pour la commodité du lecteur et pour éviter d'éventuelles confusions avec d'autres versions – surtout françaises.

Le duc Naimo (Naimes) donna sa fille en mariage au Danois pour sa noblesse intérieure et pour la prouesse dont il avait fait preuve à Rome dans son enfance.² De ce mariage naquit un fils, Baldovino que le Danois aimait plus que tout au monde. Mais le Danois a provoqué, par sa vaillance et sa générosité, la jalousie et la haine de Carlotto, le fils de l'empereur.

Charlemagne avait cependant beaucoup d'ennemis : Girardo Aufrate, Angolan, le païen et son fils Helmout, tué par Roland. L'empereur avait tué

¹ PÍO RAJNA : *Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degli italiani*, I, Romania II, 1873, p.161.

² A voir les *Enfances Ogier* du Codex de Saint-Marc XIII dans l'édition d'Aldo Rosellini, *op. cit.*

Angolan, mais il devait encore affronter un sarrasin, Massimo Cudé, qui possédait la ville de Marmora et refusait de se soumettre à l'empereur. Ce tyran avait fait pendre tous les messagers de Charlemagne.

Charlemagne, comptant sur la loyauté du Danois et invoquant le nom de Dieu, demande au Danois d'être son messager. Le Danois répond que l'empereur ne l'aime point s'il veut l'envoyer à la mort et le prie de désigner un autre messager. L'empereur se met en colère et jure de ne plus aimer le Danois si celui-ci se refuse par peur à exécuter cette mission. Le Danois se met à genoux devant l'empereur, en lui demandant pardon et en acceptant la mission dangereuse.

Le Danois demande à l'empereur de prendre sous sa protection son fils, tant qu'il est loin de la cour, et l'empereur lui promet de protéger Baldovino comme son propre fils. Naines, lui aussi, approuve cette décision, comme Baldovino est son petit-fils.

Ainsi, la femme et le fils du Danois restent avec l'empereur et le Danois part, il traverse la Provence et la Lombardie où il loge à Pavie et, enfin il arrive à Bergore à l'heure du dîner. Cette terre appartient au roi Alfaris. L'auberge où le Danois descend est la propriété de Virgilio, fondateur du bourg, à qui il pose des questions sur Marmora. Virgilio lui conseille de ne pas y aller, mais le Danois continue son voyage en promettant d'agir avec prudence.

A son arrivée à Marmora, il voit plus de trente hommes pendus, tous messagers de Charlemagne. A la porte de la ville il est arrêté par les gardiens, mais le Danois les soudoie et ne leur révèle pas qu'il est messager de Charlemagne. L'un des gardiens avertit Massimo Cudé de l'arrivée d'un chevalier chrétien. Le Danois, allant se présenter au tyran voit les habitants de la ville pleurer sa future mort.

Le Danois arrive devant le tyran qui est de mauvaise humeur pour avoir perdu un faucon de chasse. Il est cependant émerveillé par le physique du Danois, qui lui transmet le message de Charlemagne. Le tyran, bien que fou de rage, voyant l'intrépidité d'Ogier, lui dit qu'il ne le pendra pas s'il renie son Dieu chrétien et se convertit à la foi de Mahomet. Le Danois lui explique en réponse que son père est d'origine espagnole et il doit beaucoup à Charlemagne : son baptême, son adoubement, même sa femme. Il explique également qu'il ne faut pas faire pendre les messagers, au contraire, il faut les honorer, et si le tyran refuse de payer le tribut, il ne restera pas longtemps en vie. Massimo Cudé répète sa proposition et lui accorde un jour de délai.

Le Danois demande des conseils à son hôtelier et en échange, lui promet de le rendre riche. L'hôtelier lui conseille de dormir, pendant qu'il va chercher ses amis, qui se présentent le matin, tous ayant une épée sous leur

vêtement.

Ogier se présente de nouveau devant le tyran et ils commencent une longue discussion, au cours de laquelle le Danois s'approche de Massimo Cudé et, au moment propice, le tue. L'hôtelier et ses amis viennent à son aide. Les hommes qui défendent le palais, voyant que le Danois est très vaillant décident de fléchir le genou devant lui et de lui demander d'être leur chef. Le Danois le refuse et après avoir baptisé tout le monde, quitte la ville en la laissant aux mains de Baldoïn.

Pendant ce temps, Carlotto, qui n'aime pas le fils du Danois à cause des prouesses du père, le tue dans une discussion pendant une chasse. La mère espère que le Danois vengera la mort de son fils à son retour, mais Naines lui conseille de pardonner à Carlotto qui est malgré tout le fils de l'empereur et il conseille à celui-ci également de pardonner à son fils. L'empereur est d'accord en se demandant tout de même que dire au Danois à son retour. Naines promet de tout arranger en son temps. Carlotto peut donc se retourner de Lyon.

Le Danois envoie trois messagers, l'un après l'autre, pour que la nouvelle de sa victoire arrive le plus tôt possible. A Paris tout le monde se réjouit de la victoire, tout en gardant une certaine tristesse à cause de la mort du fils du Danois. Naines explique à Charlemagne comment demander le pardon du Danois : Carlotto se mettra à genou devant le Danois avec une corde à son cou et le Danois, comme il a bon coeur, lui accordera certainement le pardon.

Tout le monde va à la réception du Danois, Carlotto aussi, bien que contre son gré. Quand le Danois cherche son fils, Naines lui parle d'un accident de chasse et de la mort de Baldovino causée involontairement par Carlotto. Ce dernier demande le pardon au Danois qui le lui accorde suivant le conseil de Naines et par amour envers son empereur.

Le Danois raconte l'histoire de sa victoire et l'hôtelier reçoit de l'empereur la récompense promise par Ogier. L'hôtelier, en échange, comble l'empereur de cadeaux et envoie son fils à Paris pour qu'il soit armé chevalier par l'empereur.

Le temps passe, le Danois, après avoir pardonné à Carlotto, ne pense plus à la mort de son fils. Carlotto, cependant, ne cesse de le détester. Ils jouent souvent aux échecs et un jour, quand le Danois gagne la partie, Carlotto, tout furieux dit que le Danois joue avec lui seulement pour le priver de son argent et qu'il lui arrivera la même chose qu'à son fils, c'est-à-dire, il le tuera avec un couteau. Le Danois se met en colère et jette l'échiquier à la tête de Carlotto qui meurt à l'instant même. Le Danois, content d'avoir vengé la mort de son fils, se met dans un coin du palais et se repose.

A la nouvelle de la mort de son fils, l'empereur ordonne d'arrêter le

Danois et de le faire pendre. On se hâte d'accomplir l'ordre de l'empereur, mais le Danois se défend vigoureusement. Personne n'ose approcher de lui. A ce moment arrive Roland au palais et il cherche le Danois. Celui-ci s'effraie sachant que Roland est plus fort que lui. Roland lui demande son épée, en promettant de le protéger. Le Danois remet son épée à Roland qui l'accompagne jusqu'à l'empereur.

Alors commence une discussion entre l'empereur enragé et le Danois. L'empereur l'accuse de trahison, mais le Danois se réfère à son droit de venger la mort de son fils, il allègue également les menaces de mort de Carlotto. L'empereur répond que ses arguments ne sauveront pas le Danois de la mort. Roland prend son parti, en disant qu'il mourra avec lui. L'empereur étend son accusation de trahison à Roland lui-même et commande de le faire pendre avec le Danois. Roland se met en colère. Alors Naimès explique à l'empereur que Carlotto n'avait pas le droit de menacer le Danois après avoir obtenu son pardon et lui conseille de ne pas exécuter le Danois, mais de le mettre en prison, puisque personne n'oserait s'opposer à Roland qui le protège. Charlemagne prend la décision de mettre en prison le Danois, tout en ayant l'arrière pensée de le laisser mourir de faim. Roland, lui aussi, ignorant les intentions de l'empereur, accepte cette solution. Selon les instructions de Charlemagne, le Danois ne peut recevoir dans la prison qu'un bout de pain, un peu de viande et de vin chaque jour. Roland, furieux, augmente en secret la quantité des victuailles. De cette façon, le Danois se porte bien à la prison et reçoit la visite de Roland et de ses compagnons chaque jour.

Le temps passe et un roi sarrasin, appelé Braier, décide, en accord avec le conseil des rois sarrasins, d'attaquer Charlemagne, si celui-ci ne se rend pas à lui et ne renie pas le Christ. En effet, selon une légende, Braier ne peut être vaincu que par un chevalier se trouvant sous la terre. L'armée de Braier arrive sous Paris et Roland demande à l'empereur l'autorisation de l'attaquer. L'empereur donne son approbation et les chrétiens luttent avec les sarrasins jusqu'à la tombée du jour, puis ils rentrent à Paris. A l'aube Braier se présente sous Paris et lance un défi à Charlemagne ou à son meilleur chevalier. Olivier, l'archevêque Turpin et les meilleurs barons de l'empereur acceptent tour à tour le duel mais ils seront tous capturés. Roland ne se présente pas au duel, sachant bien que Braier ne peut être vaincu que par le Danois, se trouvant à la prison, donc sous la terre. Il en parle à Naimès, qui trouve une ruse pour enfreindre l'interdiction de l'empereur de prononcer le nom d'Ogier à la cour. Naimès conseille à l'empereur de réunir les barons. Roland se met près de l'empereur et à la question de ce dernier qui oserait se battre avec Braier, Roland prononce le nom du Danois. Tous croient que

c'est l'empereur même qui l'a prononcé, il se voit donc poussé à lever l'interdiction de parler du Danois. Roland raconte alors à l'empereur la légende et Charlemagne donne la permission de faire sortir le Danois de la prison. Tout le monde court pour le libérer mais il refuse de sortir de la prison, il exige la possibilité de pouvoir d'abord tirer vengeance des outrages de Charlemagne par trois coups d'épée sur la tête. Charlemagne est saisi d'une grande peur, mais il y consent ne voulant pas perdre son empire. Roland, conscient que le Danois se comportera de manière très courtoise avec son empereur, voit en souriant que Charlemagne se met deux heaumes à la tête pour se protéger. Le Danois lui donne trois coups si légers qu'il ne les aperçoit même pas et après il va se battre avec Braier. Il le tue dans une bataille où les chrétiens remportent la victoire.

Traduit de l'espagnol par Krisztina MARÁDI

« Chanson d'aventures » ou
« chanson de mésaventures » :
Florence de Rome

Antécédents

Au premier abord, les œuvres littéraires françaises du Moyen Âge dans lesquelles la Hongrie et les Hongrois font leur apparition présentent une image assez complexe et hétérogène. Elles peuvent cependant être rangées *grosso modo* en deux groupes. Dans le premier entrent principalement des ouvrages plus anciens qui présentent les Hongrois comme ennemis païens des Français et des pays de l'Occident, tandis que le second groupe comprend des chansons de geste, des romans en vers ou des vies de saints et de saintes, pour la plupart des XIII^e-XV^e siècles, qui sont beaucoup plus favorables à la Hongrie et aux Hongrois de l'époque en les considérant comme un pays et un peuple tout à fait chrétiens et civilisés. (Il y a, bien entendu, entre ces deux catégories, des ouvrages à considérations mixtes ou intermédiaires.)

Dans *La Chanson de Roland*, l'épopée française la plus monumentale, les Hongrois sont évoqués pour la première fois par Charlemagne comme un peuple ennemi se rebellant, avec les Saxons, les Bulgares et « tant de peuples ennemis », contre l'empereur après la mort de son neveu Roland qui les a vaincus et assujettis.

« Morz est mis niés, ki tant me fist cunquere.
Encuntre mei revelerunt li Seisne,
E Hungre e Bugre e tant gent averse, » (CCIX, 2920-2922)

(« Il est mort, mon neveu, qui me conquiert tant de terres.
Contre moi se rebelleront les Saxons
et les Hongrois et les Bulgares et tant de peuples ennemis, »
– trad. J. Dufournet)¹

¹ *La Chanson de Roland*, éd. et trad. par J. Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1993, pp. 286-287.

Lorsque Charlemagne livre bataille à l'émir Baligant, son redoutable adversaire sarrasin, pour se venger de la mort de Roland et des douze pairs, on apprend que les Hongrois, mentionnés pour la seconde fois par Charlemagne, composent la troisième compagnie de l'émir et suivent immédiatement celle des Huns parmi d'autres peuples païens :

Li amiralz .X. escheles ad justedes :
La premiere est des jaianz de Malprose,
L'autre est de Hums e la terce de *Hungres*,
(CCXXXIV, 3252-3254)

(L'émir a ordonné dix compagnies.
La première est faite des géants de Malprose,
la seconde de Huns, la troisième de Hongrois,
– trad. J. Dufournet)¹

En effet, il n'est pas surprenant de voir que les anciens Hongrois se rangent dans la chanson de geste sous la bannière des Sarrasins « païens » et qu'ils luttent contre les Francs chrétiens lors de la bataille « cosmique » du Bien et du Mal, du monde chrétien et du monde non chrétien.² Turol, auteur présumé de *La Chanson de Roland*, a dû connaître le souvenir néfaste de l'invasion brusque et dévastatrice des Hongrois nomades dans les villes et villages de l'Europe occidentale durant le X^e siècle, même si au moment où il composait sa version de *Roland*, les Hongrois étaient déjà, depuis près d'un siècle, chrétiens, et vivaient dans un royaume féodal en plein épanouissement.

Certaines chansons de geste continuent à faire apparaître les Hongrois, dans l'esprit de l'auteur de *La Chanson de Roland*, sous un jour défavorable comme ennemis « païens » de la chrétienté et de la France.

Ainsi, dans *La Chanson d'Antioche*, œuvre de Richard le Pèlerin de la fin du XI^e siècle, les Hongrois et les chevaliers chrétiens se trouvent opposés les uns aux autres, les premiers luttant aux côtés de l'émir sarrasin Mossoul.

Dans la chanson de geste *Doon de Mayence* datant de la deuxième moitié du XIII^e siècle, on lit que « *maint Hongre et maint Grifon et maint d'outre la mer* » furent commandés pour détruire une cité chrétienne.³ De même, dans *Gaufrey*, qui peut être considérée comme une continuation de la chanson précédente, les

¹ *Ibid.*, pp. 314-315.

² Sur la présence des Hongrois dans la *Chanson de Roland*, voir S. ECKHARDT, « Les Hongrois-Sarrasins dans la *Chanson de Roland* et les Croisés français en Hongrie » dans *id.*, *De Sicambria à Sans-Souci*, Paris, P.U.F., 1943, pp. 73-90.

³ *Doon de Mayence*, éd. J. Mauclère, Paris, 1937, v. 278.

Hongrois sont des guerriers païens qui luttent avec acharnement contre les Français. Gaufrey, protagoniste de la chanson, prend la mer pour aller dans la Hongrie riche mais païenne dont le roi le fait prisonnier.¹ *Li romans de Garain le Loherain*, de la fin du XIII^e siècle, range les Hongrois (que l'auteur présumé de la geste, Jean de Flagy confond avec les Huns) également du côté des Sarrasins envahissant le pays de Charles Martel.²

Parmi les œuvres littéraires en ancien français qui présentent la Hongrie et les Hongrois sous un jour beaucoup plus favorable³, nous signalons avant tout la chanson de geste *Berte aus grans piés*, composée par le trouvère-ménestrel Adenet le Roi vers la fin du XIII^e siècle.⁴ La chanson raconte que Pépin le Bref, père de Charlemagne, épouse Berthe, fille du roi Florus de Hongrie et de la reine Blanchefleur, mais qui sera remplacée dans le lit nuptial par une servante. Au bout de nombreuses mésaventures et épreuves, Berthe sera retrouvée par Pépin et restituée dans le rang et la position qui lui appartiennent de droit.

Dans la chanson de geste *Renaut de Montauban (Les Quatre fils Aymon)*,⁵ le roi de Hongrie se trouve presque toujours dans l'entourage de Charlemagne ; et Bertrand de Bar-sur-Aube, auteur de la geste *Girart de Vienne*, compte aussi des seigneurs hongrois parmi les vassaux fidèles de Charlemagne.

L'action de la « chanson d'aventures »⁶ *Florence de Rome*⁷ révèle des similitudes frappantes avec le thème d'autres poèmes narratifs du XIII^e siècle comme la *Belle Hélène de Constantinople*, *Parise la Duchesse* faisant partie de la *Geste de Nanteuil* ou *La Manekine*, célèbre roman en vers de Philippe de Rémi. Ces œuvres dans lesquelles des rôles plus ou moins marqués sont remplis par de hauts personnages hongrois pour la plupart fictifs, ont le trait commun d'avoir pour héroïne une dame ou une jeune fille de haute naissance (impératrice, reine ou princesse) injustement accusée et persécutée – dont les malheurs et

¹ Gaufrey, éd. F. Guessard – P. Chabaille, Paris, 1859, *Anciens poètes de la France*, 2-3.

² JEAN DE FLAGY (?), *Li romans de Garain le Loherain*, I-II, éd. P. Paris, Paris, 1833-1835.

³ Sur les causes historico-politiques, notamment le rôle des croisades dans la modification de l'attitude des milieux culturels et politiques français à l'égard de la Hongrie des XII^e-XIII^e siècles voir S. CSERNUS, « La Hongrie, les Français et les premières croisades », dans S. CSERNUS et Kl. KOROMPAY (réd.), *Les Hongrois et l'Europe : conquête et intégration*, Paris-Szeged, 1999, pp. 411-426.

⁴ A. HENRY, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, I-IV. Publications de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles, 1951-63, t. IV, 1963.

⁵ *Renaut de Montauban*, éd. critique Ph. Verelst, Gent, 1988.

⁶ Sur la définition de ce terme et son application à des gestes tardives, voir W. W. KIBLER, « La 'chanson d'aventures' », dans *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals, t. II, Modène, Mucchi, 1984, pp. 509-515.

⁷ *Florence de Rome, chanson d'aventures du premier quart du XIII^e siècle*, pub. par A. Wallensköld, Paris, Firmin-Didot, 2 vol., 1907 et 1909 (*SATF*, 54).

vicissitudes constituent en effet l'intrigue principale – avant qu'elle ne soit réhabilitée et restituée dans ses droits à la fin du poème.

Synopsis

Moitié chanson de geste, moitié roman d'aventure, *Florence de Rome* présente le « romant » de la fille de l'empereur Oton de Rome. Le vieux Garsire, roi de Constantinople envoie ses messagers à Rome pour demander en mariage Florence, fille d'Oton qui la lui refuse. Blessé dans son amour propre, Garsire convoque aussitôt une armée immense pour faire la guerre à Rome. Pendant la guerre, deux princes hongrois, Esmeré et Milon, fils du roi Philippe de Hongrie, qui vivent après la mort de leur père, à la cour du roi d'Esclavonie, arrivent à Rome pour secourir Oton. Florence s'éprend du jeune chevalier hongrois Esmeré, dont la vaillance et la bravoure provoquent son admiration. Entretemps Garsire décide d'attaquer de nouveau les Romains, et en voyant approcher la bataille décisive, Florence, pour éviter la défaite des siens, s'offre à épouser Garsire. Mais Oton refuse d'accepter l'offre de sa fille et exhorte ses hommes au combat. Comme les Grecs sont deux fois plus nombreux que les Romains, le roi Oton promet sa fille avec son empire à celui qui se battra le mieux contre l'ennemi. Dans la mêlée, Esmeré sauve successivement Oton et son frère Milon tandis qu'il est lui-même violemment attaqué. Quoiqu'Esmeré fasse preuve d'une vaillance prodigieuse, les Romains, inférieurs en nombre, sont forcés de reculer. Observant la bataille du haut d'une tour, Florence déclare son amour à Esmeré qui promet de le mériter par ses exploits. Les Grecs commencent à être refoulés lorsque l'empereur de Rome est blessé à mort d'une flèche. Avant de mourir, il donne la main de Florence et son empire à Esmeré, ce qui provoque la jalousie de Milon. Dans la bataille qui continue, Esmeré, après s'être héroïquement battu, est fait prisonnier par les Grecs et conduit devant Garsire. Ayant appris la mort d'Oton, les Grecs lancent une nouvelle attaque contre Rome mais les Romains se défendent courageusement. Florence décide alors de prendre pour mari un brave chevalier qui puisse vaincre les Grecs. Sa suivante, ayant consulté le cours des étoiles, prédit que l'un des deux princes hongrois sera l' élu heureux. Florence voudrait bien épouser Esmeré, mais comme il a disparu dans le dernier combat, elle se résout à prendre Milon. Cependant Garsire libère Esmeré dont le père avait autrefois rendu un grand service au roi de Grèce. Entretemps, Florence déclare à Milon qu'elle veut l'épouser afin de sauver son pays mais comme le prince hongrois est orgueilleux et demande à réfléchir, la princesse romaine le renvoie. Quand

Esmeré rentre à Rome, Florence lui fait la même proposition et Esmeré, lui, accepte avec plaisir de l'épouser. Florence et Esmeré fêtent leur mariage et le prince hongrois devient empereur de Rome, tandis que Milon songe à la vengeance.

Esmeré réunit ses hommes pour lancer une attaque décisive contre les Grecs et la bataille acharnée finit par la fuite de l'ennemi. Tandis que Garsire et ses soldats s'embarquent pour Constantinople, Esmeré se décide à poursuivre Garsire par mer. Il demande à Milon de se rendre à Rome avec cent chevaliers pour garder l'empire et protéger la reine Florence pendant son absence. Milon juge le moment venu pour perpétrer sa trahison : il réussit à corrompre les cent chevaliers et leur fait promettre de dire à Rome qu'Esmeré, mortellement blessé, a laissé à Milon l'empire et sa femme. Mais Florence ne croit pas à l'imposture et refuse catégoriquement d'épouser Milon qui fait alors garder la reine par ses hommes. Cependant un des chevaliers de Milon, poussé par des remords, confesse la trahison au pape qui l'absout et fait arrêter les traîtres. Milon sera enfermé dans une tour. Entretemps, Esmeré remporte une victoire sur Garsire à Constantinople, et Garsire s'étant rendu, il est couronné roi de Grèce. Après le couronnement, Esmeré retourne à Rome, emmenant avec lui Garsire. Avertie par un messager de l'arrivée d'Esmeré, Florence, dans sa joie, fait délivrer Milon et l'envoie à la rencontre de son frère. Mais au lieu de se repentir, Milon médite une nouvelle trahison. Arrivé devant Esmeré, il accuse Florence d'adultère avec son chevalier Agravain. Celui-ci arrive au même moment et l'imposteur sera démasqué. Ayant appris la perfidie de son frère, Esmeré veut tuer Milon mais sur les demandes de ses chevaliers et de Garsire, il se contente de l'expulser de son empire.

Milon, cependant, n'obéit pas à son frère et retourne à Rome où annonce perfidement à Florence le souhait d'Esmeré de la voir venir à sa rencontre avec une suite digne de son rang. En route, Milon parvient à séparer Florence de sa suite, et c'est alors que Florence comprend que le prince malfaiteur l'a trahie. Milon empêche la reine de s'enfuir et la force à quitter avec lui le territoire de l'empire. Ils arrivent près d'une fontaine chez un vieil hermite qui leur donne à manger et écoute avec étonnement l'histoire de Florence. Lorsqu'il reproche à Milon sa perfidie, celui-ci l'enferme dans sa cabane et y met le feu. (Pendant la nuit, Milon sera attaqué par un serpent énorme et il aura de la peine à le tuer.) Le lendemain, ils se remettent en route, et Milon, ne pouvant étouffer ses désirs amoureux, lance de multiples entreprises pour obtenir l'amour de Florence. Comme elle ne cède pas aux désirs du prince, celui-ci la frappe dans son accès de colère et l'attache par ses tresses à un arbre. Dans la forêt il y avait un château, appelé Château-Perdu, dont le

seigneur chassait près de l'endroit où Florence était liée à l'arbre. Ayant entendu ses cris, le châtelain y est accouru et l'a détachée puis l'a conduite au château. Elle est bien traitée et soignée quoiqu'elle ne révèle pas son identité à ses hôtes. Cependant Milon se réfugie chez le seigneur d'un autre château et commence à avoir des remords. Un chevalier de Château-Perdu, appelé Macaire, s'éprend de Florence mais comme elle l'éconduit, il songe à la vengeance. Une nuit, quand tout le monde dort au château, il tue la fille du châtelain d'un coup de couteau et met le couteau ensanglanté dans la main de Florence dormante. Le lendemain matin, la jeune reine de Rome est trouvée dans cette position par le châtelain et est condamnée à être brûlée vive pour meurtre, mais au dernier moment le châtelain lui fait grâce et la laisse partir.

Florence arrive au bord de la mer où, prise de compassion, elle rachète un malfaiteur, Clarembaut, qui est sur le point d'être pendu. Quoique celui-ci ait promis fidélité à Florence, il la conduit chez un autre brigand, et comme la dame veut aller en Terre-Sainte, au lieu de lui chercher un navire, les deux bandits la vendent à un capitaine marchand d'esclaves. En pleine mer, le capitaine veut abuser de Florence qui lui résiste et implore le secours de Dieu. Une grande tempête éclate alors qui fait chavirer le navire, mais Florence est sauvée grâce à un sac qui surnage dans les flots. Elle arrive au pied d'un rocher, surmonté d'une abbaye, appelée Beau Repaire, où elle entre. Comme les cloches sonnent d'elles-mêmes à l'arrivée de Florence, elle est reçue en grand honneur par les religieuses de l'abbaye.

Pendant que Florence entrait à Beau Repaire, Esmeré tomba malade : dans une guerre il avait été blessé à la tête par une flèche que le médecin n'avait pu retirer de son crâne. Après que Florence eut guéri par ses prières une jeune religieuse malade, le bruit de cette guérison miraculeuse commença à attirer à Beau Repaire une foule de malades. C'est ainsi qu'arrivent dans l'abbaye Milon, devenu lépreux à cause de son crime commis envers son frère et sa belle-sœur, puis Macaire, assassin de la fille du seigneur de Château-Perdu, qui avait le corps et les jambes enflés, ainsi que le capitaine malveillant et le scélérat Clarembaut, tous deux devenus paralytiques et à moitié aveugles. Finalement, Esmeré y vient lui aussi et est très bien reçu par l'abbesse. Celle-ci apprend à Florence que le roi de Rome est arrivé à Beau Repaire. Tout émue, Florence se met à espérer que ses vicissitudes prendront bientôt fin. Le lendemain, elle fait appeler tous les malades : Milon, Macaire, Clarembaut et le capitaine de navire. Elle leur demande de confesser publiquement leurs péchés et ils seront guéris. Alors les coupables racontent tour à tour leurs crimes et méfaits commis envers Florence qui leur pardonne et les guérit. Puis elle guérit aussi Esmeré qui a la joie immense de reconnaître en la pieuse dame son épouse perdue. Ils retournent aussitôt à

Rome, où leur naîtra un fils, Oton de Spolète.

Sources

A. Wallensköld, éditeur de *Florence de Rome*, considère la chanson comme une des versions nombreuses d'un conte d'origine orientale qu'il appelle le *conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère*.¹ Selon lui, il « se distingue de tous les autres contes de femmes persécutées et à la fin réhabilitées (Geneviève de Brabant, Berthe, Sebile, la Belle Hélène, la Manekine, etc.) par ces deux traits caractéristiques : 1° le premier [...] prétendant rebuté est le frère du mari, et 2° les persécuteurs de l'héroïne, châtiés par des maladies, sont guéris par leur victime elle-même, après qu'ils ont confessé leurs méfaits. »²

L'éditeur de la chanson fait remonter ce conte à un type de contes de l'Inde ancienne, qui se retrouve notamment dans la collection de contes *Touti-Nameh* d'un certain Nakhchabi, du premier tiers du XIV^e siècle. Il suppose que celle-ci est un remaniement d'un *Touti-Nameh* antérieur, adaptation plus ou moins fidèle, faite probablement au XII^e siècle, d'un recueil de contes sanscrits perdu (qu'il identifie avec le « descendant appauvri » *Soukasaptati* ou *Les soixante-dix contes d'un perroquet*), qui devait, en fin de compte, être la source de toutes les autres versions, ainsi de celles qui figurent aussi dans les *Mille et une Nuits* et les *Mille et un Jours*.³

Comme le fait remarquer Wallensköld, « La branche occidentale du *conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère* peut se diviser en deux sous-branches : d'un côté, les versions des *Gesta Romanorum* et de *Florence de Rome*, représentant probablement la tradition littéraire de la version occidentale primitive, de l'autre, les versions abrégées du *Miracle de la Vierge*, de *Crescentia* et de *Hildegarde*, produits de la tradition orale de ce même conte. »⁴

Les versions occidentales du conte, représentant soit la tradition littéraire,

¹ Il a fait l'analyse détaillée de ce type de conte dans son étude « Le Conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère », dans *Acta Societatis Scientiarum Fennicæ*, t. XXXIV (1907), n°1.

² *Florence de Rome*, éd. cit., pp. 105-106.

³ *Ibid.*, pp. 107-109. « En somme, les différentes versions orientales, parmi lesquelles il faut naturellement ranger aussi les versions juive, basque et grecque, [...] peuvent facilement, malgré toutes leurs divergences partielles, être ramenées à une source commune orientale, qui était peut-être précisément un conte du *Soukasaptati* perdu. » (pp. 111-112.)

⁴ *Ibid.*, p. 112.

soit la tradition orale, qui ont dû apparaître en Europe vers la fin du XI^e siècle,¹ contiennent deux faits communs : d'une part, l'emprisonnement du beau-frère ; d'autre part, le mari est toujours un haut parsonnage, empereur ou roi. Ces deux traits caractéristiques prouvent que les versions occidentales proviennent d'une source commune, d'une version orientale quelconque. Néanmoins, l'éditeur de *Florence de Rome* ne donne pas d'explication satisfaisante à la question de savoir par quelle(s) voie(s) le conte oriental servant de source à notre chanson a pu parvenir à l'Occident vers la fin du XI^e siècle.

Le principe de la binarité antithétique

La chanson se divise en deux parties distinctes : la première présente tous les critères d'une chanson de geste traditionnelle, dont le noyau épique est constitué principalement des batailles acharnées entre les guerriers des deux monarques, quoiqu'elle reste peu originale quant à l'usage poétique des ressorts caractéristiques du genre épique (préparatifs à la bataille, description détaillée des armées, des armes et armures chevaleresques, combats singuliers, vaillants coups d'armes, laisses similaires et reprises, au début des laisses, du récit précédent, etc.).

La seconde partie, qui suscite plus d'intérêt et retient davantage notre curiosité, raconte les péripéties que Florence connaîtra après qu'elle aura dû quitter, malgré elle, Rome et son époux. C'est à partir de là que la chanson de geste glisse, par les éléments romanesques et merveilleux toujours plus nombreux, dans le registre de la « chanson d'aventures » ou du « roman d'aventures ».

Ce qui relie cependant les deux parties divergentes de l'œuvre, c'est la valorisation conséquente du principe que nous appellerons le *principe binaire antithétique*.

Dès le début, on voit apparaître l'opposition permanente du *Bien* et du *Mal*, entités fondamentales de l'éthique et de l'esthétique médiévales, qui traverse, du commencement jusqu'à la fin, tout le poème. C'est dire que la chanson se fonde, quant à son essence thématique et morale, sur le contraste et la lutte constante d'actants dont certains sont susceptibles d'éveiller, par leur attitude valeureuse et leurs bienfaits, la sympathie de l'auditeur ou du lecteur, tandis que les autres sont présentés par l'auteur comme leurs opposants, comme des personnages peu honnêtes, voire malfaisants.

¹ *Ibid.*

C'est l'aspect antithétique en question qui ouvre la chanson lorsque l'auteur anonyme oppose le roi de Constantinople, qui « *mout fut viaus et frelles et chenuz et usez,/ Qu'il ot [...] cent cinquante ans passez* » (vv. 73-74), à la jeune princesse de Rome d'une beauté ravissante et d'une courtoisie et d'une sagesse exceptionnelles :

El fu cortoise et sage et de grant nobleté
Et si fu bien letree, pleine d'umilité,
Et dou cors des estoiles sot a sa volenté,
De toz les elemenz, quan qu'en furent tové.
[...]
Et quant elle parole, tot le mont vient a gré,
Et cil que bien l'esgardent sont si enluminé,
Qu'el ot la har plus blanche que n'est flor en esté,
Les iau vairs en la teste, le vis frois coloré,
La boche petitete, le menton acesmé. (vv.49-61)

Le contraste est si frappant entre la vieillesse de Garsire et la jeunesse de Florence qu'il laisse prévoir le futur conflit des deux empires et anticipe en quelque sorte sur la guerre féroce qui ne tardera pas à éclater entre eux.

Au demeurant, dans le fait que le vieux roi de Constantinople se met à convoiter irrésistiblement la jeune et belle princesse de Rome, on peut voir, une fois de plus, l'actualisation poétique d'une ancienne croyance qui se retrouve aussi dans d'autres poèmes du Moyen Âge, comme par exemple dans la *canso IX* de Guilhem de Peitieus¹. Garsire, accablé sous le poids de son âge, veut épouser avant tout Florence pour pouvoir récupérer sa force et se « rafraîchir » le corps par les baisers et la tendresse convoités de la jeune fille :

« Alez moi por Florence et si la m'amenez !
Je vuel estre de lé basiez et acolez,
Et en sa belle brace soit mes cors repousez,
Si gerra ovec moi, si en frai mes grez,
Si me tatonnera les flans et les coutez ;
Gemès d'autre proesse n'iert mes cors alosez. » (vv. 111-116)

¹ Déjà le comte de Poitiers vieillissant espérait rajeunir et « rafraîchir le cœur » au contact de sa jeune amante, la Maubergeonne, comme il l'avoue dans sa *canso Mout jauzens me prenc en amar : [...] ! mos ops la vuelh retenir, ! Per lo cor dedins refrescar ! E per la carn renovellar, ! Que no puesa envellezir.* (vv. 33-36) (Je la veux garder pour mon profit, ! Afin de rafraîchir le cœur au fond de moi / Et pour renouveler ma chair / Au point qu'elle ne puisse vieillir. – trad. Jean Charles PAYEN, *idem, Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, H. Champion, 1980, pp. 117-118.)

Quand le narrateur omniscient raconte pour la première fois les vicissitudes que les deux princes hongrois ont dû subir après la mort de leur père, le roi Philippe de Hongrie, il ne manque pas de souligner leur caractère opposé, la prouesse et la loyauté du cadet Esmeré ainsi que la félonie de l'aîné Milon. En plus, les deux frères sont opposés même à leur mère qui les rejette cruellement pour épouser « *maugrei sa baronnie* » Justamont de Sulie peu après la mort de son premier mari.

Le meneur faisoit il Esmeré apeler ;
Mout fut prouz et leaus et bons a doctriner
Et, quant plus crut li enfes, et plus se voust pener
De fere bien toz diz por fere soi amer.
Li ainznez ot nom Mile, ensi l'oï nomer ;
Mès forment estoit faus et de mavès pencer,
Toz tens afelonni, quant il dut amander ;
Mout sot bien durement un prodome afoler,
Onc ne pot ses semblances a nul bien atorner. (vv. 685-693)

La vaillance chevaleresque et la courtoisie d'Esmeré sont rendues manifestes par des représentations héraldiques aussi : par un lion d'or, symbole traditionnel du courage et de la prouesse et signifiant même, en l'occurrence, la haute naissance du prince hongrois, et une colombe blanche, symbole de la franchise et de la pureté de l'âme. Aussi l'auteur ne tarde-t-il pas à expliciter le sens précis des figures emblématiques peintes sur l'écu d'Esmeré :

Li leonciaus desoz de l'emfant senefie
Que il doit estre frans de par chevalerie,
Envers son anemi plainz de grant felonnie,
Et li colombiaus blans douçour et cortoisie,
Et que vers son ami mout forment s'umelie. (vv. 707-711)

Le caractère diamétralement opposé des deux frères est également signalé au public médiéval par les noms transparents qu'ils portent : *esmeré*, participe passé du verbe *esmerer*, 'purifier', 'affiner' (lat. pop. **exmerare*, du lat. cl. *merus*, 'pur') signifie à la fois 'épuré' et 'gracieux', 'distingué'¹ dans les œuvres littéraires d'ancien français. Le nom *Milon* par contre, était régulièrement employé, ainsi que les noms *Ganelon* et *Macaire*, à désigner des personnages félons et traîtres dans les chansons de geste et

¹ A.J. GREIMAS, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1970, p. 256.

romans du Moyen Âge¹.

L'auteur développe longuement et à maints endroits le motif antithétique des « frères ennemis » qu'il a dû puiser tant dans la tradition littéraire du Moyen Âge remontant à l'antiquité (voir les tragédies de Sophocle et d'Euripide ainsi que la *Thébaïde* de Stace et le *Roman de Thèbes*) et reprise, quelques siècles plus tard, par la tragédie classique *La Thébaïde ou Les Frères Ennemis* de Racine, que dans un certain type de contes populaires médiévaux. Dans ces derniers, le frère cadet est également exposé à la jalousie et à la malveillance du (des) frère(s) aîné(s), et devra surmonter nombre de difficultés et de dangers, créés principalement par son (ses) frère(s), avant d'atteindre son but, par exemple, triompher d'un adversaire ou d'un monstre redoutable et obtenir la main et le royaume d'une belle princesse.

La construction de notre chanson d'aventures suit essentiellement ce schéma « folklorique » – les succès de guerre d'Esmeré et, parallèlement à ceux-ci, son bonheur individuel sont constamment retardés et « déroutés » par les manœuvres malhonnêtes de son frère aîné – à cette différence près qu'au motif principal vient s'ajouter un motif parallèle, celui de l'odyssée féminine : les voyages forcés, avec leurs péripéties, de l'héroïne, provoqués, du reste, également par les machinations de Milon.

En fin de compte, on remarquera l'amplification redoublée du motif de la binarité antithétique dans *Florence de Rome*, ce qui veut dire que par l'intégration du motif complémentaire de la femme [...] convoitée par son beau-frère, l'opposant principal du protagoniste masculin deviendra progressivement celui de l'héroïne aussi encore qu'il aspire au début à en être l'adjuvant.

Les manœuvres du frère-opposant, dirigées contre son rival et l'épouse de celui-ci, sont multiples.

Pendant le premier combat des Grecs et des Romains, Milon, jaloux de l'ascendant que, par sa vaillance, Esmeré a sur l'empereur Oton, accuse de trahison son frère, qui s'est battu héroïquement, a même sauvé l'empereur de Rome, et veut faire croire à celui-ci qu'Esmeré, attaqué par une multitude de Grecs et disparu dans la mêlée, a passé au camp de l'ennemi. Cependant, en narrateur avisé, l'auteur se hâte de lever le doute sur l'attitude du prince cadet et dénonce, par une antithèse frappante, l'acte perfide du frère aîné :

Seignors, mout par fu Milles plainz de grant fauceté,
Quant il envers son frere par a si mal erré,
Mès Esmeréz fu proz, s'ot le cors acesmé,

¹ Voir E. SAUERLAND, *Ganelon und sein Geschlecht im altfranzösische Epos*, 1886, pp. 39-41. Cité par A. Wallensköld, éd. cit., p. 32.

N'ot mellor chevalier en la crestienté ;
S'il fu proz a cheval, a terre ot grant fierté. (vv. 1567-1571)

Cependant Milon pourrait être, malgré sa rivalité avec Esmeré, l'adjuvant de Florence car, quoique le roi Oton ait exprimé, avant de mourir, son désir qu'Esmeré obtienne Florence et son empire, la princesse de Rome est prête à épouser Milon afin de sauver l'empire¹ (entretemps, Esmeré a été fait prisonnier par les Grecs). Mais Milon est incapable de se débarrasser des traits négatifs de son caractère, par orgueil, il offense Florence en demandant à réfléchir, et devient de la sorte définitivement son adversaire.²

Poussé par le désir de vengeance, il continue à intriguer et à comploter à la fois contre Florence et Esmeré qui, libéré par Garsire, n'a pas hésité à épouser la princesse de Rome. Pour s'emparer de l'empire, Milon commet la haute trahison de faire répandre la fausse nouvelle de la mort d'Esmeré poursuivant les guerriers de Garsire, et pour comble de son méfait, il cherche à semer la discorde entre son frère et Florence en accusant celle-ci d'adultère avec l'un des chevaliers d'Esmeré.

Outre la vaillance chevaleresque, la courtoisie parfaite d'Esmeré s'oppose également à la conduite félonne de Milon lorsque le prince généreux pardonne deux fois même à son frère perfide. D'abord, pour son imposture d'avoir voulu faire croire aux Romains que leur empereur « mourant » lui avait laissé l'empire et sa femme ; ensuite, quand Milon accuse Florence d'adultère avec Agravain et tue celui-ci pour le faire taire.

Les mésaventures de Florence

La lutte quasi métaphysique du Bien et du Mal s'amplifie dans la partie « romanesque » de la chanson. Les malheurs de Florence, séparée de son mari et de son empire par Milon, vont s'accroître quand, à la suite d'une gradation rhétorique, elle devra supporter toute seule non seulement les affronts de Milon, mais aussi ceux des opposants secondaires comme Macaire, Clarembaut ou Escot, le capitaine malhonnête.

En effet, le « *romant* » de Florence se compose d'une série de mésaventures qui succèdent, dans cette partie du poème, aux exploits guerriers d'Esmeré et de ses chevaliers. Le contraste asymétrique des

¹ « *Se tant avez de cuer et vos si vos sentez / Que vos puisiez rois estre de Romme coronez, / Que par vos peüst estre maintenuz cest regnez, / Je n'en sai autre choze, mès mon cors recevez ; / Je vos ferai seignor de totes mes cite.* » (vv. 2168-2172)

² Vv. 2177-2182.

bravoures du prince hongrois et des péripéties et malheurs que doit subir l'impératrice de Rome pendant sa migration forcée est d'autant plus marqué que tandis qu'Esmeré peut sortir, grâce à sa prouesse, presque toujours vainqueur des situations pleines de dangers mortels, Florence est effectivement réduite, malgré la force de son âme et sa foi ferme en Dieu, à la passivité, à l'incapacité de faire face aux périls graves et aux souffrances tant physiques que psychiques. Comparée au dynamisme et à l'esprit inventif par lesquels la protagoniste de la chantefable *Aucassin et Nicolette* cherche à éviter les mauvais tours du destin¹, Florence de Rome supporte plutôt passivement et sans trop de résistance les coups de la fortune.

Face aux attaques d'adversaires nombreux, elle ne peut se fier qu'à la Providence. Aussi ne cesse-t-elle de prier Dieu qui semble l'écouter et lâche des bêtes sauvages sur Milon qui ne cesse de torturer Florence, et une tempête qui brise le navire du capitaine parjure mais épargne la jeune impératrice pour qu'elle puisse trouver refuge dans l'abbaye de Beau Repaire. Le contingent merveilleux vient aussi à la rescousse de Florence lorsque l'agrafe miraculeuse la protège contre les tentatives amoureuses de Milon.²

Les tourments prolongés de Florence, qui rappellent ceux de Berthe aux grands pieds, d'Hélène de Constantinople, de Parise la duchesse et surtout de Joie, héroïne de *la Manekine* de Philippe de Rémi, ne paraissent pourtant pas être motivés par le seul « hasard romanesque ». Selon l'intention quelque peu didactique de l'auteur, par son martyre, Florence de Rome a dû racheter les péchés de ses persécuteurs ignobles. Sous un autre aspect, le martyre de Florence est récompensé de facultés extraordinaires, miraculeuses dont elle peut faire preuve dans le milieu religieux de l'abbaye de Beau Repaire. Accueillie avec grands égards par les religieuses de l'abbaye portant un nom significatif, elle guérit d'abord par reconnaissance une nonne malade, puis, en faisant acte de miséricorde, guérit ses persécuteurs mêmes, punis par Dieu de diverses maladies, dès qu'ils sont prêts à confesser publiquement leurs crimes. Cette guérison miraculeuse touche aussi, on peut s'en douter, l'esprit et le moral des malfaiteurs. Mais Esmeré de Hongrie, blessé à la tête dans un dur combat mené contre l'ennemi, bénéficie lui aussi du don guérisseur de Florence.

Ce dernier fait prouve, en définitive, le triomphe de la « justice latente »

¹ Sur ce sujet voir Imre SZABICS, « Amour et prouesse dans *Aucassin et Nicolette* », dans *ET C'EST LA FIN POUR QUOI SOMMES ENSEMBLE. Hommage à Jean Dufournet*, t. III, Paris, Honoré Champion, 1993, pp.1341-1349.

² *Mout grant miracle i a nostres sires mostree / Et la saintime noche qu'el ot au col fermee, / Que d'or et de jagonces fu fete et tresgitee ; / Mès une pierre i ot que mout fu alosee : / Por quoi el l'ait sus li, ja n'iert desvirginee.* (vv. 4075-4079)

du «romant» de Florence : ce que son premier opposant, le vieux roi Garsire n'a pas pu obtenir de force – la bienveillance et l'amour guérissant de la jeune princesse – est accordé de bon cœur au vaillant Esmeré de Hongrie.

Les princes hongrois

La divergence fondamentale de la conduite des deux princes hongrois tout le long du poème permet aussi de percevoir les regards que l'auteur anonyme porte sur la Hongrie de l'époque. Ces regards sont bien favorables lorsqu'ils se jettent sur le roi Philippe de Hongrie (qui est, de même que le roi Garsire de Grèce ou l'empereur Oton de Rome, un personnage littéraire fictif) et son fils cadet Esmeré, qui est « le meilleur chevalier » de la chrétienté comme l'affirme l'auteur à plusieurs reprises.

A cel ancien tens, seignors, n'estoit il mie
De tote nostre loi de la chivellerie
Nul mellor chevalier d'Esmeré de Hongrie. (vv. 1191-1193)

Cependant, dès qu'il s'agit du frère aîné Milon, l'auteur parle un tout autre langage. Bien qu'il ne lui dispute la vaillance ni le courage pendant le combat, il ne manque jamais d'avertir le public de son mauvais caractère et de sa perfidie :

Mout fu bon chevalier, bien pert a son blason :
Tot li ont detrenchié son escu au leon ;
[...]
Mès trestut cil que pencent que il soit loiauz hom
Ne sevent qu'a ou cuer, car de tel cude l'on...
Que mout par a de mal desoz son chaperon.
Miles estoit mout genz et de belle façon,
Mès el siecle n'avoit plus encrieme felon ;
Encore fera il son frere traïson,
Que n'oïstes si male en fable n'en chanson. (vv. 1833-1848)

On a l'impression que l'opposition marquée des traits de caractère des princes hongrois traduit en quelque sorte le jugement contradictoire que l'auteur a formé sur les Hongrois surtout si l'on tient compte aussi de son avis défavorable concernant la mère des deux frères.

Quant à la réalité des personnages et toponymes hongrois figurant dans la

chanson, on peut facilement conclure qu'ils sont tous les produits de l'imagination et de la fiction poétiques. Comme nous l'avons dit plus haut, il n'avait jamais existé un roi de Hongrie appelé Philippe dont les fils étaient venus à la rescousse de l'empereur de Rome. Pour notre part, nous ne saurions ajouter foi à la conjecture de L. Karl selon laquelle le nom d'Esmeré de Hongrie serait identique soit au nom du roi Émeric de Hongrie (1196-1204) «qui fut aussi trahi par son frère»¹, soit au nom du prince Aimeri (Imre), fils de saint Étienne et de Gisèle de Bavière.² Les équivalents français du prénom hongrois *Imre* sont aussi bien Émeric qu'Aimeri, et il est insuffisamment fondé de supposer, comme l'a fait L. Karl, un rapport étymologique entre le nom Esmeré et les équivalents français du prénom hongrois en question. Le nom Esmeré peut bel et bien être dérivé du participe *esmeré* ayant une valeur adjectivale (voir ci-haut). Il n'est pas sûr non plus, comme L. Karl le pense³, que la vie ascétique et exemplaire du prince Imre ait pu servir de modèle à suivre pour l'auteur de *Florence de Rome* d'autant moins que le prince avait vécu deux siècles plus tôt et qu'Esmeré de Hongrie représente, contrairement à l'image «hagiographique» de saint Aimeri de Hongrie, un idéal de chevalier vaillant et combattant. On peut admettre tout au plus que l'auteur ne semble pas avoir inventé de toutes pièces le service que le roi de Hongrie avait autrefois rendu au roi de Grèce, contre lequel celui-ci a mis en liberté Esmeré lorsqu'il a été fait prisonnier par les Grecs. On sait combien les premiers rois de la Maison d'Árpád veillaient aux rapports délicats et changeants qu'ils entretenaient avec l'empire de Byzance même après qu'Étienne I^{er} (saint Étienne) fut fait roi de Hongrie et ceint de la couronne envoyée par le pape Sylvestre II. On connaît également les mariages dynastiques entre la cour du *basileus* et la Maison d'Árpád (dont le plus notable fut celui de Piroska (Irénée), fille du roi Ladislas I^{er} de Hongrie, avec l'empereur Ioannés Comnène de Byzance) et que plusieurs princes royaux trouvèrent refuge à la cour byzantine durant les luttes dynastiques pour le trône du royaume de Hongrie⁴.

La fuite des princes hongrois de la chanson à la cour du roi d'Esclavonie après la mort de leur père ne repose sur aucune réalité historique d'autant

¹ Cf. L. KARL, «La Hongrie et les Hongrois dans les Chansons de geste», *Revue des Langues Romanes*, 51 (1908), p. 30.

² L. KARL, «*Florence de Rome* et la Vie de deux saints en Hongrie», *Revue des Langues Romanes*, 52 (1909), pp. 175-76.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ Sur les rapports dynastiques byzantino-hongrois voir Gy. MORAVCSIK, *Byzantium and the Magyars*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, et *id.*, «Les relations entre la Hongrie et Byzance à l'époque des croisades», *Revue d'Études Hongroises* (1933), pp. 304-308.

moins que « *l'Esclavonie* », c'est-à-dire la Slavonie n'était pas un royaume indépendant mais une région frontalière, rattachée au Royaume de Hongrie. à la fin du XI^e siècle par le roi Ladislas I^{er}, donc une partie intégrante de la Hongrie médiévale.

Il est toutefois acquis que pendant les XII^e-XIII^e siècles les relations entre la France et la Hongrie se multiplièrent à plusieurs niveaux. Non seulement des artisans et commerçants venaient de plus en plus nombreux des diverses régions de France en Hongrie mais des chevaliers mêmes s'établirent dans le pays, conséquence naturelle des rapports dynastiques franco-hongrois. (Parmi ces chevaliers, le champenois Sambuccus a donné le patronyme au village de Zsámbok, près de Budapest, et à la famille historique de Zsámboki)¹ Il est connu que le roi Coloman (Kálmán) de Hongrie épousa la fille de Roger, duc de Normandie, que le roi Béla III eut pour femme en premier mariage Anne de Châtillon, et qu'en second mariage, il épousa Marguerite de France, fille du roi Louis VII et sœur du roi Philippe-Auguste. Ces mariages royaux furent sans doute précédés et suivis de nombreuses missions « diplomatiques » permettant aux seigneurs et clercs français de mieux connaître le « riche et exotique » pays de l'Europe centrale. Les deuxième et troisième croisades traversant le territoire du Royaume de Hongrie ont également contribué à ce que les Français prennent connaissance de la Hongrie de l'époque. Ce rapprochement dynastique, politique et culturel de plus en plus intense entre les deux pays durant le XIII^e siècle a dû avoir des répercussions dans les milieux intellectuels français et éveiller la curiosité des clercs et trouvères pour ce pays « exotique » et lointain.

Outre les rapports dynastiques, il faut encore tenir compte de l'origine « pannonienne », bien connue en France, de saint Martin de Tours et surtout du culte très répandu dans le Nord de la France aux XIII^e-XIV^e siècles de sainte Élisabeth de Hongrie, fille du roi André II de Hongrie², corroboré par la *Vie de Saint Elysabel, fille du roi de Hongrie* de Rutebeuf et la *Vie de Sainte Elisabeth de Hongrie*, œuvre d'un poète picard anonyme de la fin du XIII^e siècle.

¹ L. KARL, « La Hongrie et les Hongrois dans les Chansons de geste », *loc. cit.*, p. 29.

² Voir à ce sujet L. KARL, « Florence de Rome et la vie de deux saints de Hongrie », *loc. cit.*, pp. 163-180.

Les auteurs du recueil

Éva Bánki – Université Protestante Gáspár Károli (Budapest)

Département de Littérature

Université Loránd Eötvös (Budapest)

Département de Portugais

Katalin Halász – Université de Debrecen, Département de Français

Krisztina Horváth – Université Loránd Eötvös (Budapest),

Département de Français

Csilla Ladányi-Turóczy – doctorant

Littérature médiévale de langues néo-latines, Budapest

Tivadar Palágyi – Université Loránd Eötvös (Budapest)

Département de Français

Eszter Perjés – doctorant

Littérature française, Debrecen

Levente Seláf – doctorant au C.H.E.R. (Budapest)

(Centre des Hautes Etudes de la Renaissance)

Éva Simon – doctorant

Littérature médiévale de langues néo-latines, Budapest

Imre Szabics – Université Loránd Eötvös (Budapest)

Département de Français

TABLE DES MATIÈRES

Éva BÁNKI

Temps lyrique et conception de la nature

dans les poésies provençale et galégo-portugaise médiévales 5

Katalin HALÁSZ

Le système des personnages féminins dans le *Lancelot* en prose 23

Krisztina HORVÁTH

Les complexes de Marie de France 47

Csilla LADÁNYI-TURÓCZY

Clerc et chevalier comme amoureux dans la poésie féminine

des XI^e et XII^e siècles 63

Tivadar PALÁGYI

Quelques traces du style oral dans les *Chétifs*, chanson de geste du cycle de

la Croisade, et dans *Eracle*, roman sur un croisé avant la lettre 81

Eszter PERJÉS

Les adversaires dans *Le Bel Inconnu* 89

Levente SELÁF

Les « chansonniers pieux » 121

Éva SIMON

Description, caractérisation et relation des personnages dans la version

franco-italienne de l'histoire d'Ogier le Danois 137

Imre SZABICS

« Chanson d'aventure » ou

« chanson de mésaventure » : *Florence de Rome* 157

Titres parus

Series Litteraria (sous la direction de Tivadar Gorilovics)

1. Tivadar Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962.
2. Pál Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966.
3. Tibor Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967.
4. Péter Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun*, 1969.
5. Anna Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978.
6. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979.
7. Katalin Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980.
8. Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981.
9. *Roger Martin du Gard*, 1983.
10. *Jean-Richard Bloch*, 1984.
11. *Analyses de romans*, 1985.
12. *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986.
13. Gabriella Tegye, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988.
ISBN 963 471 560 5 - 98 p.
14. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics.
ISBN 963 471 651 2 - 121 p.
15. László Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 724 1 - 103 p.
16. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991.
ISBN 963 471 888 4 - 157 p.
17. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992. ISBN 963 471 898 1 - 131 p.

18. *Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994. Textes réunis par T. Gorilovics. ISBN 963 471 979 1 - 166 p.
19. Tegyey, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995. ISBN 963 472 044 7 - 142 p.
20. Jean-Richard Bloch, *Lettres du régiment (1902-1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997. ISBN 963 472 262 8 XIV - 175 p.
21. *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X - 127 p.
[T. Gorilovics, *Zola devant le tribunal de Georges Lukács* - T. Gorilovics-A. Szabó, *Zola, lecteur de George Sand* - Sándor Kálai, *Zoltán Ambrus et la réception de Zola en Hongrie*]

Bibliothèque Française

1. *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X^e Colloque International George Sand, publiés sous la direction de T. Gorilovics et d'A. Szabó 1993. ISBN 963 471 928 7 - 323 p.
2. *Préfaces de George Sand*. 2 vol. Éd. établie et annotée par A. Szabó, ISBN 963 472 198 2 és ISBN 963 472 197 4 - 490 p.

Series Linguistica (sous la direction de Sándor Kiss)

1. László Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.
2. Sándor Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*,
3. *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974.
4. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1987.
5. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987. ISBN 963 471 519 2 - 103 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. 1990.
ISBN 963 471 710 1 - 56 p.





