

STUDIA ROMANICA  
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth  
nominatae

*Redigit J. HERMAN*  
SERIES LITTERARIA

FASC. II.

---

PÁL LAKITS  
LA CHATELAINE DE VERGI ET  
L'ÉVOLUTION DE LA NOUVELLE  
COURTOISE

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN

1966



## Introduction

Ce petit chef-d'oeuvre de la poésie narrative du XIII<sup>e</sup> siècle n'est point du nombre de ceux que la critique ait méconnus ou négligés. Après les travaux de Raynaud, de Foulet, de Lorenz, de Bédier, de Frappier et de Whitehead<sup>1</sup>, il ne paraît pas nous réserver des surprises ou cacher des mystères. Si nous nous permettons pourtant de grossir le nombre des études consacrées à ce conte limpide et gracieux, ce n'est nullement pour remettre en cause les résultats des recherches antérieures, et les légères retouches que nous allons proposer ne doivent pas faire oublier nos dettes envers nos prédécesseurs. Il y a cependant des considérations qui justifient, à nos yeux, une nouvelle étude sur le sujet :

1. Parmi les travaux publiés jusqu'à présent, les plus étendus et les plus approfondis sont consacrés avant tout aux multiples épigénèses de la *Châtelaine*. Pour Lorenz tout comme pour Frappier, elle constitue surtout un point de départ : ils examinent sa fortune internationale, ses adaptations, ses transformations. Or, nous estimons que des recherches orientées dans le sens inverse ne seraient pas non plus dénuées de tout intérêt, et que grâce aux ouvrages publiés ces dernières années sur divers aspects de la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles (et dont quelques-uns sont d'une importance capitale<sup>2</sup>), il ne serait pas impossible de préciser les rapports de notre conte avec la tradition courtoise<sup>3</sup>, de serrer de plus près le problème de son originalité, de situer plus exactement son art.

2. Ce travail "comparatif" ne se justifie pas uniquement par les exceptionnelles valeurs esthétiques de la *Châtelaine*. En dehors ou plus exactement à cause de ses valeurs esthétiques, elle constitue aussi un document précieux : tout en

<sup>1</sup> Raynaud, *ChV*, 145 – 165; Foulet, *ChV*, p. III – VIII; Lorenz, *ChV*; Bédier, *ChV*, p. I – VIII; Frappier, *ChV*; Whitehead, *ChV*, p. I – XLVIII. (Pour les abréviations, voir la *Bibliographie*, p. 101)

<sup>2</sup> Bezzola, *Origines*; Dragonetti, *Technique poétique*; Fourrier, *Courant réaliste*; Köhler, *Ideal*; Nykrog, *Fabliaux*; Rychner, *Fabliaux*; etc.

<sup>3</sup> Nous employons provisoirement ce terme dans un sens très large, non pas idéologique mais sociologique, comprenant la production littéraire des milieux "courtois", c'est-à-dire des cours seigneuriales du "second âge féodal". Cette tradition courtoise embrasse, comme on sait, plus d'un courant et plus d'une doctrine.

attestant la continuité d'une tradition séculaire, elle en révèle en même temps la transformation profonde. Elle n'a guère de vers qui ne nous en rappellent d'autres, et pourtant, l'ensemble est étonnamment *moderne*: une façon nouvelle de voir et de penser s'exprime par elle. Si la *Châtelaine* ne peut guère se passer d'éclaircissement fondés sur la tradition courtoise, elle ne manque pas, en revanche, de jeter une vive lumière sur l'évolution de cette dernière, parce qu'elle pousse à une clarté toute "classique" certaines tendances qui se retrouvent, à l'état embryonnaire, dans d'autres contes du XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, nous ne considérons pas notre nouvelle comme un terme; elle constitue plutôt un point de repère dans les recherches que nous poursuivons dans le domaine de la poésie narrative du XIII<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

Il ressort de ce que nous venons de dire que notre essai ne veut pas être "exhaustif". Nous écartons délibérément toutes les questions qui n'entrent pas dans la perspective choisie (notamment celle des adaptations de notre nouvelle), et nous n'étudierons des problèmes linguistiques, philologiques ou historiques que dans la mesure où ils concernent directement l'étude littéraire que nous entreprenons.

Les éditions de Foulet, de Bédier et de Whitehead contiennent tout ce qu'on peut savoir sur les manuscrits de notre poème<sup>4</sup>; elles donnent des textes excellents et, malgré les divergences dans les principes d'édition<sup>5</sup>, presque identiques. Au point de vue littéraire en tout cas, les différences sont tout à fait insignifiantes. Cela s'explique par l'unité remarquable de la tradition manuscrite qui défie d'ailleurs toute tentative de classement. L'impossibilité d'établir un "stemma" des manuscrits avait été déjà constatée par G. Raynaud; plus tard, Foulet<sup>7</sup> et Bédier<sup>8</sup> ont abouti au même résultat, et le fait a été démontré systématiquement par Whitehead<sup>9</sup>. Cet état de choses a amené Bédier à une hypothèse très suggestive: il a supposé, en effet, qu'on est "en présence non pas de huit copies plus ou moins altérées par des scribes maladroits, mais bien de deux ou de trois «états» successifs du texte, véritables éditions procurées chacune par l'auteur lui-même ou par d'habiles remanieurs<sup>10</sup>".

Malheureusement, il n'y a presque rien à tirer des variantes et on ne voit

<sup>4</sup> Cf. les Introductions dans Foulet, *ChV*; Bédier, *ChV*; Whitehead, *ChV*.

<sup>5</sup> Raynaud avait déjà pris pour base le texte du ms C, mais il y avait introduit une certaine de corrections empruntées à d'autres manuscrits. Quoique Foulet ait sensiblement rapproché son texte du ms C, ses efforts ne devaient pas satisfaire J. Bédier: on sait la méfiance que celui-ci professait à l'égard des textes "critiques". Poursuivant la "purification" du texte, il a rétabli en 40 endroits la leçon du manuscrit de base, ne conservant que 16 corrections.

<sup>6</sup> Raynaud, *ChV*, p. 149.

<sup>7</sup> Foulet, *ChV*, p. V.

<sup>8</sup> Bédier, *ChV*, p. XVI.

<sup>9</sup> Whitehead, *ChV*, Introd.

<sup>10</sup> Bédier, *ChV*, p. XVI.

guère en quoi pourraient bien consister les remaniements. Les modifications qui pourraient attester des desseins stylistiques sont extrêmement rares. Nous signalons pourtant les vers 517—8 (*alee est couchier en son lit/ou ele ot petit de delit*) inexistants dans deux mss (A et C) dont l'importance et l'ancienneté relative sont indiscutables. Or, puisque ces deux vers contiennent un lieu commun très répandu, celui-ci étant suggéré lui-même par une rime banale<sup>11</sup>, il n'est pas exclu que ce remplissage facile ait été introduit postérieurement dans le texte "par l'auteur lui-même" ou, ce qui serait plus vraisemblable, "par d'habiles remanieurs". Mais toute hypothèse fondée sur de pareils indices serait à tout le moins fragile.

En ce qui concerne l'interprétation littérale du texte, elle ne pose pas de questions épineuses; les quelques passages que l'on pourrait juger "obscur" s'expliquent d'une manière rassurante—quoique le doute reste théoriquement permis.<sup>12</sup>

En revanche, il y a un problème capital qu'il faut au moins tenter de résoudre, c'est celui de la datation du poème.

\* \* \*

On sait que la date du ms A (Bibl. nat. fr. 375) est l'unique repère que l'on puisse considérer comme absolument certain; elle nous offre un *terminus ad quem*: 1288. Il est plus malaisé de déterminer le *terminus a quo*. Il est vrai que certains indices intérieurs sur lesquels nous reviendrons plus bas (et avant tout l'état de la langue) nous interdisent d'emblée de penser au XII<sup>e</sup> siècle, mais il nous reste toujours presque un siècle entier entre les deux termes<sup>13</sup>—ce qui n'est pas trop encourageant pour une étude d'histoire littéraire. Pour essayer

<sup>11</sup> Cf. *Cligès*, 1637—8; *Athis*, 10 581—2; *Vair Palefroi*, 1163—4; *Jehan et Blonde*, 691—2; *Renart*, I, 2965—6 etc

<sup>12</sup> Sur l'interprétation des vers 392—404, voir p. 82. — En ce qui concerne le v. 764 (*Onques avant ne puis primes*), nous nous rallions pour le fond à l'opinion de Whitehead (cf. les Notes, p. 29). En effet, rien ne nous force à chercher dans le mot "*primes*" que Foulet trouve si "embarrassant" (cf. *ChV*, Glossaire, p. 36), autre chose que le mot courant qui signifie entre autres 'pour la première fois, premièrement, d'abord, au début'. Les dernières significations sont attestées surtout dans le parallèle *puis — primes*, cf. *Eneas*, 1711: *primes laissez iver passer / puis iert plus paisible la mer; Milun*, 241: *Primes le face bien garder, / puis si le laist tant jeünes*; Blondel de Nesle, v. 14: *Primes dorer et puis paindre; Renart*, I, 2545: *Isangrin a drelié l'oreille / primes regarde et puis oreille* etc. Ce parallèle adverbial est devenu apparemment un cliché — processus qui entraîne souvent un affaiblissement du sens des éléments constitutifs et facilite le renversement des termes. Pour ce dernier phénomène, nous pouvons citer le v. 448 de l'*Eneas*: *ne puis ne ainz si buens ne fu* (sc. *bouclier*). Il n'est pas exclu que l'idée d'invertir les deux adverbes ait été suggérée au poète par le procédé rhétorique connu sous le nom d'hystéron-protéron. — Voir aussi l'expression „a l'beure et au jor" /24/ — „expression double où les deux groupes, plutôt que de former gradation, renforcent leur expressivité, comme deux groupes à peu près équivalents et suivant la tradition des synonymes accouplés..." (Imbs, *Propos. temp.* 233.)

<sup>13</sup> Pour Whitehead (*ChV*, p. IX), les deux termes sont respectivement 1203 et 1288.

de les rapprocher, on a émis diverses hypothèses; nous nous permettrons de les résumer brièvement — avant d'y joindre les nôtres.

1. Inutile de s'arrêter longtemps à l'opinion d'Amaury Duval qui jadis, croyait pouvoir identifier l'auteur de la *Châtelaine* et celui du *Lai de l'Ombre*<sup>14</sup> et assigner ainsi à la composition de notre nouvelle le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Sans parler de cette difficulté capitale que malgré certains parallélismes, ni la mentalité, ni la technique narrative, ni le style, ni surtout la versification de Jean Renart<sup>15</sup> n'autorisent cette identification<sup>16</sup>, elle ne nous avancerait guère dans la datation précise du poème.

2. Prenant prétexte de l'intrigue même de la nouvelle, G. Raynaud avança en 1892, dans l'*Introduction* de l'édition qu'il avait donnée du texte<sup>17</sup>, une hypothèse "historique" séduisante; il présentait la *Châtelaine* comme un "véritable roman à clef relatant un gros scandale arrivé à la cour de Bourgogne entre 1267 et 1272"<sup>18</sup>. En identifiant la "châtelaine" avec Laure de Lorraine, devenue entre 1259 et 1267 l'épouse de Guillaume de Vergi, le "duc" avec Hugues IV, authentique duc de Bourgogne, et la "duchesse" avec Béatrice de Champagne, femme de ce dernier depuis 1258, il n'hésitait pas à tirer de son hypothèse initiale des conclusions chronologiques: puisque le scandale ne pouvait être raconté du vivant de Laure et des protagonistes masculins, la nouvelle devait être écrite entre 1282 et 1288. L'idée a été reprise et étayée de nouveaux arguments par E. Petit dans son *Histoire des ducs de Bourgogne*<sup>19</sup>; sous sa plume, la *Châtelaine* commence à se transmuier en pamphlet littéraire; la duchesse Béatrice y serait "particulièrement et certainement visée". La critique ultérieure ayant fait justice de ces théories complètement gratuites<sup>20</sup>, nous nous estimons dispensé d'en donner une réfutation minutieuse; nous rappelons seulement que les données du conte ne s'accordent en rien avec la vie de ses prétendus modèles: la duchesse, si cruellement punie dans la nouvelle, a survécu en réalité vingt-trois ans à son mari, celui-ci ayant trouvé la mort au cours d'un pèlerinage à St-Jacques-de-Compostelle en 1272, et la sensible châtelaine elle-même était bien en vie en 1281, soit neuf ans après la mort du duc et celle de "son seigneur." Nous accordons volontiers avec Frappier "qu'une histoire vraie soit, partiellement au moins, à la base de ce conte, qui parfois semble écrit en marge de la vie quotidienne"<sup>21</sup>, mais quelle histoire? Nous n'en savons absolument rien.

3. On a essayé de tirer profit du couplet lyrique intercalé entre les vers 294 et 303 du poème: il est emprunté à une chanson authentique du châtelain de

<sup>14</sup> *Hist. litt. de la France*. 1835, p. 779.

<sup>15</sup> A. Duval écrit Jean Renault.

<sup>16</sup> Cf. plus loin, surtout p. 97.

<sup>17</sup> Raynaud, *ChV*, 151 - 154.

<sup>18</sup> *Ibid.* 153.

<sup>19</sup> Ernest Petit, *Histoire des ducs de Bourgogne de la race capétienne*. 1894, t. V, 119 - 125.

<sup>20</sup> Cf. Lorenz, *ChV*, 108 - 110; Bédier, *ChV*, p. VIII; Frappier, *ChV*, 99; Whitehead, *ChV*, p. X.

<sup>21</sup> Frappier, *ChV*, 99.

Couci<sup>22</sup>. Or, on s'accorde généralement à accepter l'hypothèse de F. Fath<sup>23</sup> selon laquelle le poète serait Gui, châtelain de Couci, qui apparaît dans les documents de 1186 à 1201 et qui, au témoignage de Villehardouin<sup>24</sup>, périt en 1203, pendant la 4<sup>e</sup> croisade. Quoique cette année de 1203 ne soit pas nécessairement un *terminus a quo* comme le suppose Whitehead<sup>25</sup> (la chanson ayant pu être répandue et citée avant la mort de son auteur), il n'en reste pas moins vrai que le peu que nous savons sur la vie de Gui ne nous permet pas de remonter plus haut que l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle. Point de repère de tout repos<sup>26</sup>, mais de très peu de valeur: il ne nous rapproche guère de 1288.

4. L'allusion aux templiers (v. 943) n'est pas plus instructive. L'ordre, fondé en 1118, subsista jusqu'à 1312. Il est vrai que vers la fin du XIII<sup>e</sup>, son autorité morale était ébranlée; les "lieux saints" ayant été perdus, les chevaliers sont revenus en Europe et se sont lancés dans les affaires; l'image du croisé qui cherche dans une vie héroïque et austère la rémission de ses péchés, tranche trop vivement sur l'existence nouvelle des templiers et l'atmosphère d'une époque où l'idée même des croisades éveille autant de sarcasme que d'enthousiasme<sup>27</sup>. A quoi on pourrait bien répondre que la *Châtelaine* situe son action dans un passé lointain, qu'elle évoque un temps où rien n'était moins surprenant que la pénitence choisie par le duc... Mais la discussion de ce problème ne promet aucun résultat appréciable.

5. Frappier suggère que l'issue tragique du conte nous invite à chercher la date de sa composition aux environs de 1250; c'est vers cette date qu'une dernière variante d'un roman courtois, *le roman tragique* fait son apparition<sup>28</sup>. Whitehead n'est pas convaincu de cette argumentation; pour lui, le "roman tragique" n'est pas un genre bien déterminé auquel on puisse assigner des limites chronologiques précises.<sup>29</sup> Pourtant la remarque de M. Frappier ne manque pas de justesse: le sentiment tragique qui s'exhale de notre conte marque certainement une étape nouvelle dans l'histoire littéraire et, malgré les liens formels et génétiques qui le rattachent à certains contes plus anciens, ce serait une grave erreur de le confondre avec le sentiment qui anime les nouvelles "tragiques" du XII<sup>e</sup> siècle (*Piramus, Les deux amants*).<sup>30</sup> Mais l'âge "mental" d'une oeuvre littéraire ne coïncide pas nécessairement avec son âge chronologique et ne fournit aucun renseignement précis sur ce dernier. Par conséquent, si nous nous

<sup>22</sup> *A vous amant, plus k'a nulle autre gent*, str. III. Dans l'édition de F. Fath (*Die Lieder des Castellans von Coucy*, Heidelberg, 1884) tout comme dans l'édition récente d'A. Lerond (cf. *Couci*, 57-62) la chanson figure à la tête des chansons authentiques.

<sup>23</sup> F. Fath, op. cit. 7-20.

<sup>24</sup> Cf. sa *Chronique*, 124, éd. de E. Faral. Paris, 1938, 126.

<sup>25</sup> Whitehead, *ChV*, p. IX.

<sup>26</sup> Il semble que l'identification du chansonnier avec Gui, châtelain de Couci, demeure l'hypothèse la plus raisonnable, cf. A. Lerond, *Couci*, 17-20.

<sup>27</sup> On trouve un écho curieux de l'indifférence sinon de l'hostilité de l'opinion dans un poème de Rutebeuf, *La Disputaison du Croisé et du Décroisé*, composé entre 1267 et 1270. (V. *Oeuvres complètes de RUTEBEUF*, p.p. E. Faral et J. Bastin, t.I. Paris, 1959, 469.)

<sup>28</sup> Frappier, *ChV*, 96.

<sup>29</sup> Whitehead, *ChV*, p. IX.

<sup>30</sup> Cf. plus loin, p. 65-67.

rangeons à l'avis de M. Frappier pour le fond, les règles de la datation nous obligent à nous en tenir au scepticisme de Whitehead.

6. Serait-il possible de tirer des conclusions chronologiques du fait que la *Châtelaine* ignore l'allégorisme mis à la mode par Guillaume de Lorris? G. Cohen le pense<sup>31</sup> — à tort, selon nous. Des derniers travaux sur la genèse et la diffusion de la poésie allégorique<sup>32</sup>, il ressort, à notre avis, que dans le cas de l'auteur de la *Châtelaine*, il s'agit plutôt d'une affaire de goût, d'un *choix* significatif, inséparable de l'esprit même de sa nouvelle.<sup>33</sup>

7. L'étude de la qualité des rimes nous suggère la même conclusion: la simplicité "archaïque" des rimes de la *Châtelaine* n'est point une preuve de son ancienneté; elle est plutôt l'indice d'une technique cohérente et indépendante.<sup>34</sup> Il est indéniable que la proportion des rimes riches, féminines et "léonines" de même que celle des rimes singulières, raffinées, équivoquées, ne cesse d'augmenter dans la poésie narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>35</sup>, mais cette vérité statistique ne pourrait être appliquée mécaniquement aux oeuvres individuelles. Si la richesse des rimes constituait un critère absolu, il faudrait placer la *Châtelaine* non seulement avant Chrétien de Troyes, mais aussi avant le *Roman de Rou*; de plus, elle précéderait le *Voyage de Saint Brendan*, composé certainement dans les années 20 du XII<sup>e</sup> siècle!

8. Une étude linguistique du texte nous tend certainement moins de pièges — la grammaire ne se prête pas à autant de libertés individuelles que la technique littéraire — mais elle ne fournit que des indications très approximatives. La déclinaison bicauselle est fortement ébranlée, fait attesté par la substitution des formes du cas-régime à celles du cas-sujet d'une part (p. ex. v. 75: *je ne sui ne duc ne conte*) et par un certain nombre de formes analogiques d'autre part (p. ex. v. 187: *sires*; v. 201: *trahîtres*; v. 838: *trichierres*).<sup>36</sup> On en a conclu qu'il n'est pas permis "de faire remonter l'oeuvre fort au-delà de 1250"<sup>37</sup>: formule peu précise, sans doute, mais dont la prudence est pleinement justifiée. L'étude du vocabulaire est encore moins fructueuse. L'emploi péjoratif de *dans* (v. 100), généralement inconnu dans les romans du XII<sup>e</sup> (cf. *danz Ulires*, *danz Eneas*, *dans Acestes* etc. dans le roman d'*Eneas*; *dans rois*, *dan Marc*, *dan Gouernal* etc. chez Beroul)<sup>38</sup>, ou la forme contaminée *isnel le pas* (vv. 87, 135, 619 — *isnel + en es le pas*) pourraient être des arguments en faveur du XIII<sup>e</sup> siècle, tout au plus.

<sup>31</sup> "... sans aucune allégorie (ce qui me ferait volontiers placer ce récit avant le premier *Roman de la Rose*)..." Cohen, *Roman*, 124.

<sup>32</sup> Cf. en particulier: Muscatine, *Allegory*; Jauss, *Allegorie et Forme allégorique*. — Du reste rien n'est moins sûr que cette prétendue influence que l'oeuvre de Guillaume aurait exercée sur le roman contemporain. Voir à ce sujet l'Introduction de F. Lecoy (*Rose, Lecoy*) VI, n. 1.

<sup>33</sup> Cf. plus loin, p. 91.

<sup>34</sup> Cf. plus loin, p. 97-98.

<sup>35</sup> Le fait a été démontré par Freymond, *Reim*; voir surtout ses relevés, p. 22-26.

<sup>36</sup> Suivant la statistique de Foulet, "sur 100 sujets ou régimes de toute nature... 84 ont dans la *Châtelaine de Vergi* la forme moderne". (*Petite syntaxe*, 33-34.)

<sup>37</sup> Cohen, *Roman*, 109. Cf. Bédier, *CAV*, p. VII.

<sup>38</sup> Cf. L. Foulet, *Sire, messire*. Romania, 1950, 215-216, et Hollyman, *Vocabulaire*, 90-98.

9. On voit que toutes les indications dignes de confiance s'accordent à renvoyer au XIII<sup>e</sup> siècle, mais aucune de celles que nous avons énumérées jusqu'ici ne se prête à déterminer plus exactement la date de composition du poème. Il n'y a, à notre sens, qu'un seul point de repère qui semble permettre une plus grande précision (encore que très peu satisfaisante): le rapport de la *Châtelaine* avec les œuvres de Jean Renart. L'observation n'est pas nouvelle: M. Frappier avait déjà attiré l'attention sur un passage de *Guillaume de Dole* (v. 8—15) où l'auteur se glorifie d'être le premier à introduire des couplets lyriques dans un roman<sup>39</sup>. Puisqu'au moment où Frappier écrivait son étude, on s'accordait généralement à suivre Mme R. Lejeune qui avait assigné au roman comme date de composition l'année 1212—1213 (avant mai 1213),<sup>40</sup> il était naturel de voir en 1213 le *terminus a quo* de notre nouvelle. Mais des travaux plus récents ont sensiblement rajeuni le roman de Jean Renart; Félix Lecoy notamment, dans un article publié dans *Romania*<sup>41</sup>, puis dans l'Introduction de l'édition qu'il a donnée du *Roman de Guillaume de Dole*<sup>42</sup>, a établi avec une quasi-certitude qu'il faut situer la composition du roman en 1228 environ.<sup>43</sup> De ce fait, l'intervalle qui se trouve entre les deux dates extrêmes de la *Châtelaine* s'est rétréci d'une quinzaine d'années.

Cependant l'argumentation se fondant sur l'orgueil poétique de Jean Renart n'est pas hors de toute atteinte, et des doutes peuvent s'élever à l'égard de la paternité de l'innovation qu'il s'attribue. Faut-il le croire sur parole? Ou serait-il plutôt l'usurpateur de la gloire d'autrui? ou même s'il est de bonne foi, n'est-il pas possible que d'autres l'aient précédé dans la même voie sans qu'il ait pu en prendre connaissance? Il serait évidemment très difficile de répondre à ces questions. Nous nous contenterons donc d'avancer des arguments complémentaires en signalant quelques parallèles entre *Guillaume de Dole* et la *Châtelaine*, qui nous semblent confirmer l'antériorité du roman de Jean Renart:

a) En insérant une strophe lyrique dans son poème, l'auteur de la *Châtelaine* en indique l'auteur (v. 292). Selon R. Lejeune, c'est une caractéristique du style de Jean Renart<sup>44</sup>.

b) Les vers qui précèdent immédiatement le couplet du Châtelain, rappellent vaguement un passage analogue du *Guillaume de Dole*:

<sup>39</sup> Frappier, *ChV*, 97.

<sup>40</sup> Lejeune, *Renart*, 212 et suiv.

<sup>41</sup> Félix Lecoy, *Sur la date du Guillaume de Dole*, *Romania*, LXXXII (1961), 379—402.

<sup>42</sup> *Dole*, p. VI—VIII.

<sup>43</sup> On se rappellera qu'en 1937, L. A. Vigneras avait déjà proposé la même date (plus exactement: après mai 1227), cf. L. A. Vigneras, *Sur la date de Guillaume de Dole*, *Romanic Review*, XXVIII (1937), 409—124. La datation de l'*Escoufle* (après 1241) mérite moins de confiance (cf. L. A. Vigneras, *Études sur Jean Renart*, *Modern Philology*, XXX (1933), 241—262 et 351—359).

<sup>44</sup> "Nombre de fois... Jean Renart cite, avant d'insérer une chanson courtoise, le nom du poète qui l'a composée. Ce procédé lui est particulier: dans les œuvres postérieures qui intercalent des chansons, ces dernières restent anonymes". (Lejeune, *Renart*, 166.) L'observation appelle une petite correction: la *Châtelaine* constitue une exception.

*Châtelaine*, v. 292: ... com li chastelains de Couci,  
qui au cuer n'avoit s'amor non,  
dist en un vers d'une chanson:

*Dole*, v. 920: ... Por l'amor bele Lienor  
dont il avoit el cuer le non,  
a comencié ceste chanson.

Il est significatif que le couplet qui suit ces vers provienne également d'une chanson du Châtelain de Couci (*Li noviauz tanz et mais et violete*).<sup>45</sup>

c) Le parallélisme des expressions se répète dans les vers 3744—3759. De plus, l'état d'âme de l'empereur présente ici une certaine analogie avec celui du chevalier bourguignon. Le vers qui précède la chanson n'est pas sans rappeler le vers 294 de la *Châtelaine* (v. 3750: ... *se plaint es vers de sa chanson*), et les vers 3745—3746 (... *il ne s'en preïst s'a li non, | qui la damoisele au biau non*), avec leur rime caractéristique, ne semblent pas être non plus tout à fait étrangers au vers 293: comme si ce passage de la *Châtelaine* était une combinaison involontaire de quelques vers du *Roman* ... Cette fois encore, le couplet chanté par l'empereur est pris dans une chanson du Châtelain de Couci (ou plus exactement: dans une chanson attribuée probablement par Jean Renart. de concert avec un certain nombre de manuscrits, au Châtelain).<sup>46</sup>

d) L'auteur de la *Châtelaine* utilise l'insertion du couplet pour caractériser les sentiments de son héros; dans la plupart des cas, Jean Renart agit de même<sup>47</sup>, avec la différence toutefois qu'il met les chansons dans la bouche de ses personnages tandis que chez l'auteur anonyme, la citation reste une comparaison.

e) Le sénéchal coupable du *Guillaume de Dôle* va, comme le duc de la *Châtelaine*, *outré mer* pour expier ses péchés, et se fait "ilueques" *Templier* (cf. v. 5585—5590 — *Châtelaine* v. 941—943).

f) Il n'est pas exclu que ce soit le roman de Jean Renart qui ait attiré l'attention de l'auteur anonyme sur les légendes que ce dernier a utilisées plus tard pour composer sa nouvelle: le vers 511 rappelle *Lanval*, le vers 2546, *Graelent Muer*. Ces vers attestent au moins la survivance sinon la popularité de ces légendes autour de 1230.<sup>48</sup>

g) On peut noter l'identité presque totale dans l'expression d'un motif assez répandu:

<sup>45</sup> Dans l'édition de Lerond, n° V, p. 76; elle est classée parmi les chansons authentiques.

<sup>46</sup> Chanson n° XIX dans l'édition de Lerond („douteuse”).

<sup>47</sup> Nous ne pouvons pas suivre sans réserve M. Frappier quand il dit que "c'est, semble-t-il, une marque d'originalité que la valeur purement psychologique donnée à la citation d'un vers lyrique, alors que, dans *Guillaume de Dole* et la *Violette*, les chansons mises dans la bouche des personnages eux-mêmes ne constituent guère qu'un élément de variété, un ornement ..." (Frappier, *ChV*, 104). En ce qui concerne surtout *Guillaume de Dole*, l'opposition n'est pas tout à fait exacte: les chansons, bien qu'elles constituent, à coup sûr, un ornement, ne sont pas utilisées arbitrairement au point de vue psychologique.

<sup>48</sup> L'influence de Marie de France sur Jean Renart a été étudiée par E. Hoepffner, *Les Lais de Marie de France dans GALERAN DE BRETAGNE et GUILLAUME DE DOLE*. Romania, 1930, 212 et suiv.

*Dole*, 1275: il i ot ploré maintes lermes

*Châtelaine*, 469: Huec ot ploré mainte lerne

h) Finalement, nous signalons qu'une scène de l'*Escoufle* (v. 2869—2904) n'est pas sans ressemblance avec un passage de la *Châtelaine* (v. 558 et suiv.). Dans les deux cas, il s'agit d'une scène de ménage: ici, la duchesse arrive, grâce à une tactique toute féminine, à surprendre le secret confié à son mari, là, l'impératrice persuade son époux de ne pas donner la main de sa fille à Guillaume. Les demandes sont différentes, mais la situation et le rapport des protagonistes ne manquent pas d'avoir une certaine analogie: les scènes qui se passent d'ailleurs toutes les deux dans le lit conjugal, opposent à des maris naïfs, crédules et impressionnables des femmes astucieuses, qui savent bien comment elles pourront tourner à leur profit les désirs de l'homme. Mais comme aucune correspondance textuelle ne renforce cette ressemblance, il serait peut-être risqué de penser à voir dans l'*Escoufle* un modèle de la *Châtelaine*. En effet, les vers qui servent dans celle-ci d'introduction à la scène en question (559—564), expriment avec tant de naturel et de spontanéité les sentiments et les plans de la duchesse, que nous n'avons point l'impression d'être en présence d'un *engin* (v. 558) extraordinaire, véhiculé par la tradition sous forme d'un "motif littéraire" et il nous semble parfaitement possible qu'il s'agit simplement d'une expérience quotidienne, d'une observation directe de la réalité ou, si l'on tient à tout prix au rôle de la tradition littéraire, d'une libre invention inspirée par la veine antiféministe de la littérature médiévale.<sup>49</sup>

Nous ne nous dissimulons donc pas la fragilité de nos arguments, encore moins le caractère réversible de toute preuve reposant sur quelques ressemblances de deux textes, pourtant, tout compte fait, l'antériorité des oeuvres de Jean Renart, surtout celle de *Guillaume de Dôle*, nous paraît beaucoup plus probable que celle de la *Châtelaine*. Il faut donc chercher la date de composition de cette dernière entre 1228 et 1288.<sup>50</sup>

\* \* \*

La localisation de notre poème est encore plus difficile que sa datation. G. Raynaud, conformément à son hypothèse historique, estimait que l'auteur

<sup>49</sup> On trouve déjà une scène analogue dans le lai de *Bisclavret* (v. 57—62); les exemples se multiplient dans la littérature burlesque-satirique, cf. les fabliaux de *Joulet* (M—R, IV, 112, v. 156—191) et du *Valet qui d'aise en malaise se met* (M—R, II, 157), précurseur lointain des *Lamentions* de Mahieu et des *Quinze joyes de mariage*.

<sup>50</sup> Toute autre conjecture — qu'elle soit émise en vue d'une plus grande précision ou non — nous semble, faute d'argument, plus ou moins subjective. Nous rappelons pourtant ici les appréciations des romanistes les plus éminents: G. Paris: autour de 1280 (*La Littérature française au Moyen Age*<sup>2</sup>, 1890, 253); R. Lejeune-Dehousse: 2<sup>e</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (*Renart*, 325); Bédier: "au temps de saint Louis, aux alentours de l'an 1250" (*ChV*, p. VII); Frappier: "aux alentours de 1250" (*ChV*, 96). — L'opi-

devait être un bourguignon<sup>51</sup>, mais il est très peu probable que l'histoire scandaleuse qui met en scène, dans des rôles très peu glorieux, un duc et une duchesse de Bourgogne, ait été composée et racontée dans ce pays même; aussi la critique a-t-elle refusé de voir dans les indications géographiques du conte une preuve de son origine bourguignonne<sup>52</sup>.

Raynaud pensait étayer son argumentation de preuves linguistiques: "... quelques rimes, affirme-t-il, semblent indiquer que le poème a dû être écrit par un Bourguignon dont la langue était fortement influencée de français proprement dit..."<sup>53</sup> Très fortement, en effet, puisque Raynaud lui-même ne découvre que cinq rimes qui s'expliqueraient à ses yeux par des traits dialectaux renvoyant à la Bourgogne: *gardoiz droiz* (v. 139—140), *parolt tost* (677—678), *tost vost* (927—928), *diroie vraie* (133—134) et *deloi soi* (267—8). Malheureusement, de tous ces exemples, deux au moins sont absolument incertains: derrière la graphie traditionnelle de la rime *parolt tost*, se cache probablement la rime authentiquement francienne *parot tot*, tout comme la rime *tost vost* semble n'être qu'une rime pour l'oeil, la véritable prononciation étant *tot vot*, puisque tout semble indiquer que l'auteur de notre poème ne prononçait plus les *s* dans des positions analogues.<sup>54</sup> De plus, Raynaud signale lui-même à côté des rimes "bourguignonnes" deux rimes "picardes" (*amot pot*, v. 145—146 et *dit mentit*, v. 495—496) — mériteraient-elles plus de confiance? Évidemment non: la langue de notre nouvelle — comme celle de la plupart des contes du XIII<sup>e</sup> siècle — est une langue littéraire, conventionnelle sinon artificielle où peuvent s'infiltrer, précisément par l'intermédiaire de diverses "influences" littéraires, des traits dialectaux. Il ne faut pas oublier non plus que les poètes du XIII<sup>e</sup> se permettaient parfois, comme les poètes de toutes les époques, de petites licences (rimes imparfaites, rimes pour l'oeil) ou recouraient à des procédés qui trahissent l'effort pour trouver des tournures imprévues — ou l'effort tout court (mots étranges, chevilles, litotes et périphrases guidées etc.).

Les vers 495—496 nous en fournissent un exemple intéressant. Que se passe-t-il ici? Si l'on ne regarde que les deux mots qui composent la rime (*dit: mentit*), on peut être, en effet, frappé par l'irrégularité du participe du verbe *mentir* (en francien: *menti*). Mais voyons le contexte:

nion de G. Cohen ne manque pas de contradiction: "La décadence de la déclinaison à deux cas ne permet pas de faire remonter l'oeuvre fort au-delà de 1250" (*Roman*, 109), mais un peu plus loin: "... sans aucune allégorie (ce qui me ferait volontiers placer ce récit avant le premier *Roman de la Rose*) ..." (ibid. 124). — La remarque de Zumthor: "1288 environ" (*Histoire littéraire de la France médiévale* (VI<sup>e</sup>—XIV<sup>e</sup> siècles). Paris, 1954, 544) est évidemment une erreur de plume, relevée à bon droit dans un compte rendu (G. E. Brereton, *Medium Aevum*, 1956, 87).

<sup>51</sup> Raynaud, *ChV*, 154—5.

<sup>52</sup> Cf. Bédier, *ChV*, p. VIII; Cohen, *Roman*, 109; Frappier, *ChV*, 99; Whitehead, *ChV*, p. XI.

<sup>53</sup> Raynaud, *ChV*, 154.

<sup>54</sup> Cf. les remarques de Foulet à propos du vers 677, *ChV*, 33.

492 ... Je vous creant  
 Que toz jors mes vous ameraï  
 Ne ja mes jor ne vous harrai,  
 Quar vous m'avez de tout voir dit  
 Et ne m'avez de mot mentit.

On est en présence d'une *formule* toute faite, très répandue depuis les premiers romans courtois; elle se trouve déjà dans le *Brut* de Wace:

9015 ... Les thecches Artur vus dirai  
 Neient ne vus en mentirai...<sup>55</sup>

Rien n'est plus naturel que, pour exprimer la confiance du duc, l'auteur se souvienne de la formule légèrement solennelle qui sert normalement d'introduction à des aveux importants, et l'utilise dans un sens rétrospectif: petite trouvaille stylistique, très caractéristique pour le goût de notre auteur<sup>56</sup>, destinée aux "connaisseurs" qui savouraient certainement le jeu dialectique qui se cache dans une *formule* — renouvelée. Ici, le jeu est redoublé: l'auteur évoque le futur consacré par deux vers (493—494) qui ont exactement la forme grammaticale de notre "topos" (le deuxième vers renforçant par une négation le sens du premier), mais qui n'ont avec lui aucun rapport sémantique, puis vient la formule elle-même, avec ses éléments et sa disposition habituels, mais transposée dans le passé. La rime nouvelle est parfaite pour l'oreille; afin qu'elle le soit aussi pour l'oeil<sup>57</sup>, le poète ajoute un *t* (analogique plutôt que dialectal) à *menti*. Licence poétique, si l'on veut, mais picardisme? Je ne le crois pas.

\* \* \*

Il faut avouer finalement que nous ne savons absolument rien sur l'auteur. Était-il jongleur, ménestrel de cour, clerc savant ou seigneur épris de poésie? Les exemples abondent pour nous convaincre qu'aucune de ces possibilités n'est exclue. Que les prouesses de rime *habituelles* des ménestrels—"rimoieres" du XIII<sup>e</sup> siècle ou les remarques subjectives *habituelles* des amateurs ne se retrouvent pas dans le conte, cela ne prouve absolument rien. L'hypothèse arbitraire d'E. Petit — selon lui, "c'est dans l'entourage de Perrin d'Angecourt qu'il faudrait chercher l'auteur de la *Châteline de Vergi*"<sup>58</sup> — avait été mise à sa place par E. Lorenz<sup>59</sup> et Ch.- V. Langlois<sup>60</sup>; depuis, personne n'a songé à la ressusciter. Aucune attribution dans les manuscrits, aucune allusion de la part des contemporains. Il n'y a qu'une seule certitude: le texte.

<sup>55</sup> Si l'on veut d'autres exemples, on n'a que l'embarras du choix, cf. *Thèbes*, 2039: "Sire", fait il, "jol vos dirai / De rien ne vos en mentirai..."; *Erec*, 6263: "Et s'il vos plect, jel vos dirai, / Si que de rien n'an mantirai..."; *Yvain*, 3601; *Athis*, 19 497; *Guillaume au faucon*, 465; *Renart I*, 4237; *Auberée*, 601; *Jehan et Blonde*, 1611... La formule est vraiment universelle. Elle se combine souvent avec *celer* (au lieu de *mentir*): *Erec*, 1055, 2537; *Guigemar*, 313; *Proteselaus*, 5688, 10 502; etc.

<sup>56</sup> Cf. plus loin, p. 92—95.

<sup>57</sup> On a vu son penchant pour les rimes "visuelles", cf. p. 12 et la note 53.

<sup>58</sup> *Histoire des ducs de Bourgogne*. 1894, t. V, 125.

<sup>59</sup> *ChV*, 111.

<sup>60</sup> *La Vie en France au moyen âge, de la fin du XII<sup>e</sup> au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, d'après les romans mondains du temps*. 1924, 225.

## I. Sources et modèles

### 1. Graelent, Lanval, Guingamor

Après avoir examiné les sources possibles de la *Châtelaine*, Whitehead, le dernier éditeur de la nouvelle, arrive aux conclusions suivantes: "... there can be no doubt that this work shows the fusion of what are essentially two different plots, one originating in the fairy-mistress story [et le critique anglais pense surtout à *Lanval*, P. L.] and the other based on the medieval tragedy of misunderstanding (*Tristan, Píramus*)."<sup>1</sup> Pour ce qui touche à l'essentiel, il serait difficile de contester la justesse de cette constatation; quant aux détails, il subsiste encore des zones d'ombre importantes, ce qui justifie peut-être notre intention de reprendre la controverse sur les sources du conte.

On sait que l'histoire féerique à laquelle Whitehead fait allusion ne se retrouve pas telle quelle dans la *Châtelaine*. Celle-ci débute par un motif très simple: une femme impose un silence absolu à son amant — motif qui, pris en lui-même, pourrait être considéré à la rigueur comme une simple transposition narrative du principe courtois de la discrétion. Le motif suivant (celui de la séduction et de la fausse accusation) qui déclenche l'intrigue de la nouvelle, n'est pas nécessairement lié au premier, au contraire: il est, sous des formes diverses, extrêmement répandu dans la littérature universelle,<sup>2</sup> et si l'en considère que ni l'*Ethiopique* d'Héliodore, ni la légende de Phèdre et d'Hyppolite<sup>3</sup>, ni surtout l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar n'étaient inconnues à un homme cultivé du XIII<sup>e</sup> siècle, on se gardera certainement de se faire trop vite une opinion sur le conte qui aurait pu suggérer l'idée première de la *Châtelaine* à l'auteur anonyme. Ceci dit, nous ne croyons pourtant pas que la combinaison des deux motifs indépendants soit due à notre auteur, pour la simple raison que cette combinaison existait avant lui dans un certain nombre d'*oeuvres littéraires* qui ont laissé des traces non seulement dans l'agencement des scènes, mais dans le *texte* même de la nouvelle. Il s'agit surtout de trois *lais* du XII<sup>e</sup> siècle — *Grae-*

<sup>1</sup> Whitehead, *ChV*, p. XVIII.

<sup>2</sup> Une partie des variantes est énumérée par Faral, *Sources*, 379, n. 1.

<sup>3</sup> Faral constate (ibid.) que "... dans *Lanval*, le détail de l'épée abandonnée semble révéler un souvenir de l'Hyppolite de Sénèque". — Un passage du fabliau latin *Lydia* renvoie clairement à la légende d'Hyppolite, cf. *Comédie latine*, t. I, 244 et 251.

lent, *Lanval*, *Guingamor* — considérés généralement, depuis le moment où Ahlström avait signalé ce rapport à l'attention de la critique<sup>4</sup>, comme les "sources" de la *Châtelaine*<sup>5</sup>.

Reste à savoir ce que l'auteur anonyme doit exactement à ces contes courtois.

a) Entre le lai de *Graelent* et la *Châtelaine*, on peut constater les parallélismes suivants: 1. le thème de la discrétion absolue et celui de la femme de Putiphar se trouvent combinés; 2. les protagonistes ont à peu près les mêmes situations sociales (dans *Graelent*, le chevalier est aimé par une reine, dans la *Châtelaine*, par une duchesse); 3. l'ordre de succession de quelques incidents est le même (la reine tombe amoureuse du chevalier — elle avoue sa passion — elle est éconduite — elle accuse le chevalier); 4. un événement important arrive à la fête de la Pentecôte. Mais la valeur de ces ressemblances est très faible, parce que 1. l'ordre des deux thèmes est inverse; pour ce qui est du simple fait de leur combinaison, elle pouvait aussi bien exister dans un conte oral et elle existe réellement dans un autre lai (*Lanval*); 2. les personnages d'un lai, genre appartenant au style "tragique"<sup>6</sup>, sont obligatoirement des personnes de haute condition; 3. les incidents énumérés se limitent au thème de la femme de Putiphar et ne contiennent aucun élément qui puisse révéler une "conjointure" particulière; il est vrai que les deux scènes de séduction présentent certaines analogies plus précises<sup>7</sup>, mais celles-ci découlent plutôt de la logique des choses et n'impliquent pas nécessairement une imitation; 4. la fête de la Pentecôte est un lieu commun extrêmement répandu<sup>8</sup>. — Il serait superflu d'énumérer ici tous les traits qui séparent les deux contes. On ne relève aucune ressemblance textuelle.

b) Dans *Lanval*, les faveurs opportunes de la fée précèdent les transports inutiles de la reine, aussi les coïncidences sont-elles plus nombreuses et couvrent-elles une partie de l'intrigue: 1. une discrétion absolue est imposée à l'amant (L: 143—150, ChV: 22—28); 2. la reine (la duchesse) s'enflamme d'amour pour le chevalier et déclare sa passion (L: 260—270, ChV: 48—86); 3. celui-ci l'éconduit (L: 271—276, ChV: 88—98); 4. la reine éprouve de la colère et du dépit (L: 277—278, 303—312; ChV: 103—106); 5. elle accuse le chevalier (L: 316—320, ChV: 125—131); 6. le roi (le duc) demande raison à ce dernier (L: 365—375, ChV: 156—176). Mais les ressemblances textuelles sont très vagues. Il n'y a qu'un seul passage où les rapports semblent être plus étroits entre les deux

<sup>4</sup> A. Ahlström, *Studier i den fornfranska lais-litteraturen*. Upsala, 1892.

<sup>5</sup> L'hypothèse d'Ahlström n'a été rejetée, à ma connaissance, que par Lorenz: "Trotz dieser Ähnlichkeiten... darf die *Chastelaine de Vergi* nicht aus dem Lanvallai hergeleitet werden." (*ChV*, 115). Du reste, on est d'accord avec l'érudit suédois, cf. L. Clédat, *Revue de phil. française et provençale*, 1894, 205; Cohen, *Roman*, 123; Frappier, *ChV*, 97; Foullet, *ChV*, p. IV; Whitehead, *ChV*, p. XIII—XIV.

<sup>6</sup> Pour le sens exact de ce terme, voir Dragonetti, *Technique poétique*, 15—20.

<sup>7</sup> La reine dans *Graelent*, tout comme la duchesse dans la *Châtelaine*, "tourne d'abord autour du pot"; la première réponse de Graelent ne sort pas non plus des considérations générales; lorsque les allusions deviennent plus transparentes, il s'excuse en alléguant sa fidélité envers son seigneur.

<sup>8</sup> Cf. plus loin, p. 92.

textes que d'ordinaire: les deux amants, cherchant une issue à leur situation pénible, font appel à la "foi" qu'ils doivent à leurs seigneurs. Mais ce motif, que nous avons déjà rencontré dans *Graelent*, figure aussi dans *Guingamor*, et le texte de la *Châtelaine* ressemble plus au texte du lai anonyme qu'à celui de Marie de France. Signalons encore que la scène où la reine se met au lit par dépit (L: 305—312) n'est pas sans analogie avec une scène ultérieure de la *Châtelaine* (512—518).

Mais sans tenir compte ici de toute la distance qui sépare les deux contes, nous devons constater, à l'intérieur même des passages qui contiennent les incidents énumérés (L: 143—375, Ch: 22—176), des divergences significatives: 1. la motivation du principe de la discrétion est toute différente; 2. de même, le *style* de la séduction: la reine y va rondement, sans périphrase, tandis que les paroles de la duchesse restent voilées jusqu'au bout; 3. après le refus, la reine accuse d'homosexualité l'amant comblé de la fée, et celui-ci, non moins sanguinaire, lui rend la monnaie de sa pièce en l'instulant de ses paroles vantardes, — autant d'éléments absents de la *Châtelaine*<sup>9</sup>; 4. le roi est blessé dans son orgueil de souverain plutôt que dans ses sentiments de mari jaloux — tandis que pour le duc, le chevalier n'a pas d'autre crime que la prétendue requête d'amour.

c) La "matière" du lai de *Guingamor* n'appartient pas au type de légende dont les auteurs de *Graelent* et de *Lanval* ont tiré la substance de leurs contes, c'est plutôt à la légende de Tannhäuser qu'elle est apparentée comme l'avait déjà remarqué G. Paris lors de la publication du texte<sup>10</sup>. Mais l'auteur inconnu a incorporé dans son récit le thème de la femme de Putiphar: la reine tombe amoureuse du beau neveu du roi, elle ne tarde pas à lui suggérer des ambitions galantes, bien mieux, peu gênée par un refus trop courtois pour le moment, elle n'hésite pas à devenir plus pressante, mais comme sa soeur biblique, elle ne retient qu'un pauvre *mantel* dans ses mains: *Guingamor*, honteux, s'esquive "tuz desfublez" (v. 41—115).

Or, si l'on compare cette scène avec le passage correspondant de la *Châtelaine*, on doit constater certaines ressemblances indiscutables qui ne se limitent pas, cette fois-ci, à l'arrangement général de la scène, à la succession des incidents ou à l'attitude des personnages, mais s'étendent aussi sur quelques expressions du dialogue — ce qui pourrait passer pour une preuve matérielle d'une "influenca" directe:

1. Les deux dames tendent par le même biais à leurs buts: elles encouragent les chevaliers à aimer "en haut lieu":

*Guingamor*: 71 "Guingamors, mult estes vaillanz,  
pruz e corteis e avenanz:  
riche aventure vus atent;  
amer poëz mult haltement..."

<sup>9</sup> On se rappellera que le reproche surprenant de la reine n'est pas un élément organique de la légende; il est emprunté probablement par Marie au roman d'*Eneas*; cf. l'*Introduction* de J. J. Salverda de Grave dans l'édition de ce roman, p. XXXV.

<sup>10</sup> G. Paris, *Les Lais inédits de TYOLET, de GUINGAMOR, de DOON, du LE-CHEOR et de TYDOREL*. Romania, 1879, 50.

*Châtelaine*: 60 "Sire, vous estes biaux et preus,  
ce d'ent tuit, la Dieu merci:  
si avriiez bien deservi  
d'avoir amie en si haut leu..."

2. Les réactions des chevaliers présentent également certaines **analogies**; ils ne comprennent pas tout de suite le sens du "beau semblant" que leur font les dames:

*Guingamor*: 68 cil ne se pot apercevoir  
pur quei li fet si bel semblant...

*Châtelaine*: 53 Mes quel samblant qu'el en feist,  
li chevaliers samblant n'en fist  
que poi ne grant s'aperceüst  
qu'ele vers lui amor eüst...

3. Même après les premières allusions voilées des dames, ils continuent à se retrancher derrière une incompréhension plus ou moins volontaire:

*Guingamor*: 80 Li chevaliers l'a respondue:  
"Dame" fet il, "ne sai coment  
j'amasse dame durement,  
s'anceis ne l'eüsse veüe..."

*Châtelaine*: 73 Cil respont: "Ma dame, par foi,  
je ne sai mie bien por quoi  
vous le dites ne que ce monte..."

4. Finalement, lorsqu'il ne reste plus l'ombre d'un doute sur la personne de ces dames de haut parage dont l'amour semble être à la portée de nos modestes chevaliers, ils essaient de se dérober par une distinction ingénieuse des deux amours:

*Guingamor*: 95 "Bien sai, dame, qu'amer vus dei:  
femme estes mun seigneur le rei,  
e si vus dei porter honur  
cume a la feme mun seigneur."

*Châtelaine*: 88 "Ma dame, je ne le sai pas;  
mes je voudroie vostre amor  
avoir par bien et par honor.  
Mes de cele amor Dieus me gart  
qu'a moi n'a vous tort cele part  
ou la honte mon seignor gise..."

Rappelons brièvement que les deux scènes parallèles présentent des divergences notables: dans *Guingamor*, le dialogue est précédé de préparatifs circonstanciés qui sont absents de la *Châtelaine*; les dialogues eux-mêmes englobent, de part et d'autre, des réflexions et des réactions qui n'ont pas leurs équivalents dans le conte parallèle; enfin, les deux dénouements sont totalement différents: tandis que l'auteur du lai reste fidèle au modèle biblique et n'épargne pas à sa reine la honte d'une déconvenue grotesque, la duchesse de la *Châtelaine*, sans perdre son sang-froid ni sa contenance, tente au moins de masquer son échec par les apparences d'un malentendu.

d) En dehors de ces trois lais, il existe, bien sûr, d'autres ouvrages contemporains qui ont utilisé le motif (populaire, paraît-il) du chevalier faussement accusé, mais ils ne nous retiennent guère parce qu'ils n'offrent qu'une maigre pâture à une étude comparative des textes: les ressemblances qu'elles présentent avec la version incorporée dans la *Châtelaine*, se réduisent généralement aux éléments organiques de la légende<sup>11</sup> et on chercherait vainement dans le détail de la narration ou de l'expression un point de repère susceptible d'indiquer des relations d'oeuvre à oeuvre. Tel est le cas, notamment, du roman de *Proteselaus*, dont l'auteur utilise deux fois<sup>12</sup> ce motif en l'adaptant aux circonstances et en appliquant avec une dextérité remarquable la technique de l'amplification, de la suspension, du redoublement et de l'entrelacement des épisodes. Le lai de *Désiré* et le roman de *Florimon*<sup>13</sup> n'offrent que de faibles reflets du sujet et restent au-delà de tout soupçon d'"influence". En revanche, le "fabliau latin" de *Lydia* a ceci de commun avec la *Châtelaine* que les personnages qui composent le triangle fatal sont un duc, une duchesse et un chevalier; de plus, nous rencontrons aussi dans ce conte l'excuse bien connue du chevalier qui, surpris par sa bonne fortune, allègue ses devoirs vassaliques pour échapper à une situation pénible. Mais toutes ces coïncidences ne permettent pas d'établir une filiation directe.

Nous n'entrons pas ici dans le problème des rapports respectifs de tous ces récits, question controversée s'il en fut<sup>14</sup>, car il n'intéresse pas directement le problème des "sources" de la *Châtelaine*. Mais les différentes hypothèses que les chercheurs ont émises à ce sujet (et le champ des hypothèses n'est pas clos) confirment pleinement la méfiance de la plupart des érudits de nos jours à

<sup>11</sup> C'est-à-dire, à très peu de chose: "A woman makes vain overtures to a man and accuses him of attempting to force her" — dit D. P. Rotunda en résumant le thème de *Potiphar's wife*. (*Motif-index of the Italian Novella in Prose*. Indiana Univ. Publ. Folklore series n° 2, 1942, p. 135, K 2111).

<sup>12</sup> Dans l'histoire de Pentalis (v. 1576 — 2079) et peut-être aussi dans celle de la Pucele de l'Isle (v. 6598 — 6691); mais la scène de la fausse accusation est absente (et pour cause) de ce dernier épisode. — L'influence de *Lanval* sur ce roman a été signalée par son éditeur, Kluckow (*Proteselaus*, 19 — 20) mais nous ne sommes pas tout à fait convaincu que ce soit effectivement le lai de Marie de France qui ait inspiré les épisodes en question.

<sup>13</sup> Le rapprochement entre *Lanval* (v. 147 — 150) et *Florimont* (v. 2539 — 2542) a été déjà fait par Hilka; cf. Fourrier, *Courant réaliste*, 459, n. 37.

<sup>14</sup> Le cas de *Guingamor* paraît encore relativement peu compliqué; St. Hofer a montré — et d'une façon convaincante, croyons-nous, malgré le caractère discutable d'une partie de ses arguments (il n'y a rien à tirer, à notre avis, de l'identité des rimes

l'égard des conclusions hâtives en matière d'"imitation" ou d'"inspiration"<sup>15</sup>. A sept ou huit siècles de distance, il est de toute évidence extrêmement risqué de vouloir porter un jugement précis sur les "sources" d'une oeuvre littéraire; nous ne disposons, en effet, que d'un nombre très limité de *textes*, souvent déformés par les copistes, alors que la poésie narrative de l'époque est alimentée d'oeuvres que nous ignorons (textes perdus et récits oraux). Cette considération ne nous dispense évidemment pas de la recherche des modèles; elle rappelle tout simplement les possibilités de cette recherche et sa portée.

telles que *terre: querre* ou de la coïncidence de certaines expressions tout à fait banales comme "od grant deduit") — que c'est l'auteur inconnu qui s'est laissé inspirer par Marie de France, comme d'ailleurs il ne s'est pas interdit d'imiter certains passages de Chrétien de Troyes. (Cf. St. Hofer, *Guingamor*, 365 — 375.) En revanche, la relation *Graellent — Lanval* demeure, malgré tant de travaux, assez énigmatique. On se rappellera les hypothèses les plus importantes: pour A. Koll (*Zur Lanvalsage: Eine Quellen-Untersuchung*, Inaugural-Diss. Kiel, Univ. s. d.), les deux lais sont des mises en vers indépendantes de deux contes bretons; H. Schofield, au contraire ne voit là que deux versions distinctes du même sujet, *Lanval* étant resté plus ou moins fidèle au conte primitif, tandis que *Graellent* le combine avec des motifs étrangers (*The Lais of GRAELENL and LANVAL*, PMLA, 1898, 121 — 190); Foulet croit pouvoir expliquer la genèse de *Graellent* par l'imitation des lais de Marie de France (*Marie de France et les lais bretons*, *Zeitschrift für Rom. Phil.*, 1905); Mall reconnaît que *Graellent* est une imitation de *Lanval*, mais, selon lui, le lai anonyme contiendrait des éléments plus archaïques que ne le sont les motifs de son modèle (*Zeitschrift für Rom. Phil.*, III, 303); Zimmer, au contraire, ne trouve aucun archaïsme dans ce conte sauf le nom de son protagoniste (*Zeitschrift für franz. Sprache u. Lit.*, XII, 1); pour Kittredge, *Graellent* est plus primitif et plus fidèle au conte breton original que *Lanval* (*Launfal*, *American Journal of Philology*, X, 1, p. 17); R. Köhler, l'éditeur des Lais de Marie de France voit dans la naïveté de *Graellent* la preuve de l'utilisation d'une version archaïque du conte, mais il admet avec Schofield l'influence de certains récits continentaux, croit découvrir les traces d'une courtoisie plus raffinée que celle qui inspire les scènes de *Lanval*, et l'influence même de ce dernier (Lais<sup>3</sup>, CXXXVI — CXXXVIII); M. Grimes proteste contre les accusations de plagiat et revient à l'hypothèse des adaptations indépendantes du même conte (Grimes, *Désiré*, 90); W. C. Stokoe émet une autre hypothèse, intéressante sans aucun doute: *Graellent* serait une oeuvre de jeunesse de Marie, tandis que dans *Lanval* il faudrait voir une "reprise" du même sujet (*The Sources of 'Sir Launfal': LANVAL and GRAELENL*, PMLA, 1948, 392 — 404); selon E. Hoepffner, la rédaction de *Graellent* serait postérieure à celle de *Lanval*, mais il suivrait aussi un modèle plus archaïque (*GRAELENL ou LANVAL*, dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Société de l'École des Chartes, 1955). Malheureusement, nous n'avons pu prendre connaissance de l'étude de C. Segre, *Lanval, Graellent, Guingamor* (Modena, Soc. tip. edit. modenese, 1957.) que par le compte rendu que J. Lods en a donné dans *Romania*, 1958, 131 — 5.

<sup>15</sup> Cf. par exemple les conclusions de F. Lecoy dans son étude sur les versions du motif du "coeur mangé" (*Un épisode de PROTHÉSELAUS*, *Romania*, 1955, 493); les positions des "celtisants" à l'égard de la diffusion et des multiples réalisations littéraires de la "matière de Bretagne" (voir, en particulier, les contributions de R. S. Lomis, K. Jackson, W. Kellermann etc. aux problèmes que pose le *graal*, *Romans du Graal*, 137 — 147, 213 — 231, 223 — 147); les observations d'A. Fourrier à propos des légendes de Tristan (*Courant réaliste*, 31 — 35); les conclusions de J. Lods dans son compte rendu (v. la note précédente) etc.

## 2. Le Roman de Tristan

Le vers 760 contient une allusion à la légende de Tristan. Le passage, adaptation habile d'un cliché répandu<sup>16</sup>, ne suppose pas nécessairement la connaissance intime du roman. En revanche, la critique a relevé quelques motifs narratifs qui constitueraient des indications plus précises; ce sont les suivants:

1. Le "chienet". — Cohen: "... le chiennet même est littéraire et descend de Petit-Crû."<sup>17</sup> Frappier: "Quant au 'petit chienet'... ne se rattache-t-il pas à l'illustre lignage de Petitrû..."<sup>18</sup>

2. Le rendez-vous "surpris". — Lorenz: "Das belauschte Stelldichein findet sich im Tristan."<sup>19</sup>

3. La plainte de la châtelaine. — Frappier: "... le long monologue de la châtelaine n'est pas sans ressemblance avec celui que prononce Iseut pendant la tempête."<sup>20</sup>

4. La mort de la châtelaine par désespoir d'amour. — Frappier: "... et surtout, elle aussi, elle meurt de la douleur d'avoir perdu son ami, sans autre cause que le deuil de son coeur."<sup>21</sup> Whitehead: "The unexpected tragic ending ... seems to reproduce some features of ... the sails episode at the end of the Tristan poems."<sup>22</sup>

Dependant ces rapprochements ne sont pas hors de toute atteinte:

1. Il n'est pas bien clair, tout d'abord, comment un petit chien magique, envoyé par le héros exilé comme gage de sa fidélité à son amante "lointaine", se transforme soudainement en un chien bien "afetié", possession de la dame et témoin des rendez-vous des amants? Frappier, bien moins catégorique que Cohen, semble hésiter entre l'hypothèse de "l'emprunt adapté" et celle de l'utilisation d'un "cas" contemporain<sup>23</sup>: cette dernière, en effet, n'est pas moins possible que la première, sans être d'ailleurs plus facile à prouver. De plus, on n'a pas que ces deux possibilités: il faut en envisager aussi d'autres.

<sup>16</sup> Cf. plus loin, p. 95, n. 56.

<sup>17</sup> Cohen, *Roman*, 124.

<sup>18</sup> Frappier, *ChV*, 98.

<sup>19</sup> Lorenz, *ChV*, 115.

<sup>20</sup> Frappier, *ChV*, 98. Il s'agit des vers 2887 - 2966 du roman de Thomas.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Whitehead, *ChV*, p. XVIII.

<sup>23</sup> *ChV*, 98.

Gottfried von Strassburg rapporte sur l'origine de Petitcrû un détail qui nous laisse rêveur :

15810 ... daz was gefeinet, hörte ich sagen,  
und wart dem herzogen gesant  
ûz Avelûn, der feinen lant,  
von einer gotinne  
durch liebe und durch minne...

Voilà l'histoire de Petitcrû rattachée aux légendes dont l'action se passe, en partie au moins, dans l'île d'Avalon, le monde des fées. Est-ce une combinaison qu'il faut attribuer à Thomas lui-même? Ou rapporterait-il simplement une légende toute faite? Si oui, quelle légende? Existait-il un "lai de Petitcrû" — un lai arthurien? un lai de Marie? — que Thomas aurait utilisé pour son roman? On l'a supposé, mais l'hypothèse est gratuite.<sup>24</sup> Nous connaissons, en revanche, une histoire sur la fée d'Avalon: c'est *Lanval*. L'auteur de la *Châtelaine* aurait-il connu une version de ce conte où la fée possède un "chienet" magique? Mais alors, ce chienet, qu'allait-il faire dans cette galère? La réponse ne nous paraît pas trop facile.

Serait-il permis de former une autre conjecture? Les lais de *Graelent*, de *Guingamor* et de *Guigemar* contiennent un motif commun: c'est celui de la poursuite de l'animal blanc envoyé par la fée (ou: de la forme que revêt la fée elle-même) pour obtenir l'amour du héros choisi. Faudrait-il voir dans le petit chien de la châtelaine le descendant bien rationnel de ces animaux "faës"? Sa fonction narrative semble appuyer cette hypothèse: il est l'ouvrier de l'union des amants...

Mais n'insistons pas trop car cette digression cynologique risque de côtoyer le ridicule. Elle nous montre cependant une fois de plus à quel point — vu les pertes énormes qu'a subies la littérature médiévale — la valeur des rapprochements de "motifs" reste toujours précaire. Elle contribue aussi à prouver que la *Châtelaine* offre peu de prises à ceux qui s'acharnent à découvrir des "sources" précises: des parallèles surgissent de toute part, mais, fantômes sans contours, ils s'évanouissent aussitôt que l'on voudrait les saisir.

2. L'observation de Lorenz ne doit pas nous retenir longtemps: s'il n'est pas possible, à la rigueur, d'en démontrer l'absurdité, il n'est pas permis non plus d'affirmer la parenté des deux scènes<sup>25</sup> sous le prétexte qu'il s'agit, dans toutes les deux, d'un rendez-vous galant et d'une troisième personne qui se cache derrière un arbre. La fonction de la scène, l'attitude des amants, leurs rapports avec "le troisième", les intentions de ce dernier, tout est diamétrale-

<sup>24</sup> Cf. E. Hoepffner, *Thomas et Marie*, 20, et Fourier, *Courant réaliste*, 82. — En ce qui concerne l'île d'Avalon elle-même, on sait que Éd. Faral (*Légende*, t. II, 289 et suiv.) et St. Hofer (*Guingamor*, 375-376) professaient l'origine savante des représentations romanesques rattachées à cette île; Th. M. Th. Chotzen défend au contraire la théorie celtique, cf. *Emain Ablach - Ynys Avallach - Insula Avallonis - Ile d'Avalon*. Études Celtiques, 1948, 255-274 (avec de riches indications bibliographiques).

<sup>25</sup> Lorenz ne se réfère pas à un endroit précis, mais il pense, sans doute, à la scène où le roi Marc, caché dans le feuillage d'un arbre, croit pouvoir surprendre les amants.

ment opposé. Même s'il était avéré que l'auteur de la *Châtelaine* a "emprunté" l'idée de sa scène au roman de Béroul<sup>26</sup>, cela ne prouverait que la maîtrise souveraine avec laquelle il adapte la matière brute à la "conjointure" et au "sen" de son récit.

3. Le monologue plaintif des amants abandonnés est courant dans les romans. Le passage invoqué par Frappier (Thomas, v. 2889—2966) n'est pas plus rapproché de la plainte de la châtelaine que d'autres, bien au contraire<sup>27</sup>; toute la ressemblance textuelle se réduit à deux vers (encore ces deux vers ne contiennent-ils qu'un lieu commun):

Thomas: 2960 "Mais, de mort fussez devant mei,  
Apruef vus curt terme vivreis..."

*Châtelaine*: 803 "S'avant morust, que tant l'amaisse  
Que apres lui petit duraisse..."

4. En revanche, le rapprochement de la mort de la châtelaine de celle d'Iseut mérite d'être retenu. Non pas qu'il y ait des ressemblances dans le détail de l'expression ou que la situation soit la même, mais le fait même de cette fin exceptionnellement pathétique permet de penser en effet au désespoir d'Iseut. Remarquons tout de suite qu'il permet de penser également à d'autres modèles. (Sans tenir compte de la possibilité d'une "réinvention" personnelle: est-il si difficile de se figurer le désespoir mortel d'une jeune femme sensible?) Nous n'invoquons pas la douleur de Thisbé ou de Didon — elles se sont donné volontairement la mort — mais c'est bien le désespoir d'amour qui a tué la belle Aude, fiancée de Roland<sup>28</sup>, Soredamors, héroïne de *Cligès*<sup>29</sup> ou la demoiselle ingénieuse des *Dous amanz*<sup>30</sup>. L'idée d'une telle fin était partout: combien y avait-il de héros ou d'héroïnes de romans qui ont failli mourir par chagrin d'amour! Et les poètes lyriques qui, pendant tout un siècle, se promettaient une mort lamentable si la Dame ne daignait pas jeter sur eux un regard moins dur...

Faut-il donc conclure de tout ce qui précède que l'histoire des amants de Cornouailles n'est pour rien dans la genèse de la *Châtelaine*? Nous sommes convaincu du contraire. Mais les parallèles signalés jusqu'ici nous semblent peu convaincants: nous nous proposons donc de les compléter par d'autres.

Nous pensons avant tout à une suite d'éléments narratifs qui occupe, dans l'édition de Bédier, les chapitres XXXIV et XXXV. Rappelons brièvement le

<sup>26</sup> On sait que le passage correspondant de l'oeuvre de Thomas ne nous est pas parvenu.

<sup>27</sup> Cf. plus bas, p. 25.

<sup>28</sup> *Roland*, laisses 267—268.

<sup>29</sup> *Cligès*, 2621 Soredamors tel duel an ot,  
Que après lui vivre ne pot,  
De duel fu morte àvueques lui.

<sup>30</sup> *Dous amanz*, 236 Li duels de lui al quer li tuche.  
Ilec murut la dameisele.

déroulement de cette partie du récit: après avoir appris l'amer secret de sa soeur, Kaherdin, plein de ressentiments, demande raison à Tristan de sa conduite singulière, et comme ce dernier réagit assez violemment et entame l'éloge de l'autre Iseut, il offre une alternative à son ami: Tristan doit prouver que la beauté de la reine surpasse réellement la beauté d'Iseut aux Blanches Mains, ou bien il donnera satisfaction à Kaherdin de l'injure. Des deux possibilités, Tristan choisit la première, mais il prie avec insistance son ami de ne révéler le secret à personne. Il obtient de lui la promesse d'une discrétion absolue. L'occasion se présente bientôt pour la démonstration exigée par Kaherdin: Tristan lui montre d'abord les portraits d'Iseut et de Brangien dans la caverne de Mol-dagog, puis, passant en Angleterre, les deux hommes assistent secrètement à un "défilé" spectaculaire de la suite brillante d'Iseut, et Kaherdin est enfin en état d'apprécier la beauté incomparable de la reine.

Arrêtons-nous un moment pour rappeler que certains motifs de ce passage ne sont pas sans ressemblance avec le lai de *Lanval*: Tristan, comme Lanval, se glorifie de la beauté de son amante (cf. le début du chapitre LXXXIV dans le *Saga* et les vers 2916—2924 de *Sir Tristem* d'une part, les vers 291—302 de *Lanval* d'autre part); Kaherdin et le roi demandent également des preuves (E 2925—2926 — *Lanval*, 461—464); mais c'est surtout au cours de la "démonstration" que les parallèles deviennent significatifs: les pucelles qui précèdent leurs maîtresses sont d'une telle beauté que Kaherdin (le roi) croit voir la reine (la fée) elle-même! La coïncidence fortuite semble exclue, mais quel est le rapport des deux récits? Non seulement il est impossible de déterminer la priorité<sup>31</sup>, mais on ne peut même pas écarter avec certitude les hypothèses d'un modèle commun ou d'un intermédiaire. Tout ce problème n'intéresse toutefois qu'indirectement la composition de la *Châtelaine*, et indépendamment de sa solution (mais sans oublier la leçon de la controverse), on est en droit de se demander s'il n'y a pas dans cette partie de *Tristan* des passages qui auraient pu inspirer éventuellement quelques idées à l'auteur inconnu de notre nouvelle. Nous croyons pouvoir répondre affirmativement à cette question.

Il nous semble, en effet, que dans la scène où le duc prend à parti le chevalier et lui demande d'étayer de preuves convaincantes son *escondit*, l'auteur inconnu abandonne définitivement le conte (que ce soit *Lanval*, *Guingamor* ou un autre de ce type) qui lui avait fourni la matière brute du début de sa nouvelle, et se rapproche plutôt de *Tristan* (cf. *Saga*, chap. LXXXIV, *Sir Tristem*, 2925—2926); l'attitude du duc, en tout cas, résolue et menaçante, mais pleine de bonne volonté et de confiance, n'est pas sans analogie avec l'attitude de Kaherdin alors que le roi de *Lanval* qui, pourtant, se croit offensé pour les mêmes raisons que le duc, agit tout autrement. De plus, Tristan et le chevalier

<sup>31</sup> Le problème des rapports de Marie de France avec la légende et les romans de Tristan a fait couler beaucoup d'encre. Il serait fastidieux de donner ici des indications bibliographiques ou même de vouloir établir un "état" de la controverse; je signale seulement que si, en accord pour le fond avec E. Hoepffner (cf. surtout *Thomas et Marie*), M. Delbouille croyait pouvoir encore affirmer, il y a une douzaine d'années, l'influence des lais de Marie sur l'oeuvre de Thomas (Delbouille, *Floire*, 83), A. Fourrier reste entièrement sceptique à l'égard de cette conjecture (*Courant réaliste*, 108).

se trouvent dans une situation similaire, car extrêmement délicate : ils sont placés devant une alternative dont les deux possibilités sont également dangereuses (dans la *Châtelaine*) ou pénibles (dans *Tristan*). On sait que *Lanval* ne connaît pas cette forme du dilemme. Finalement, la prière qu'adresse le chevalier au duc et la promesse de celui-ci de garder le secret de l'amant ont leurs équivalents dans le roman<sup>32</sup>, tandis que les laïcs ne connaissent (et pour cause) aucun de ces traits.

Malheureusement, cette partie du texte de Thomas étant perdu, il est impossible de juger des détails. Nous proposons pourtant, sous la plus grande réserve, de conférer certains passages de *Tristan* avec ceux de la *Châtelaine*. La réplique de Kaherdin que Bédier restitue par la phrase suivante : "Vos propos rusés et vos mensonges ne vous serviront à rien" — était-elle primitivement quelque chose comme "Ne vous vaut rien li escondiz" — formule que l'auteur de la nouvelle met deux fois dans la bouche du duc (vv. 196, 206)? Dans le vers 268 de la *Châtelaine* (*Cil ne set nul conseil de soi*), peut-on voir une réminiscence des paroles dont s'est servi Thomas pour caractériser le désarroi de son héros ("*ne sait comment se comporter avec lui*" — dit Bédier)? Et la promesse du duc ("*Je vous creant . . . / et sur l'amor et sor la foi / que je vous doi sor vostre hommage, / que ja en trestout mon eage / n'en est a creature nee / par moi novele racontee . . .*" v. 332—338) serait-elle inspirée par la promesse similaire de Kaherdin ("*Je vous donne . . . ma promesse et ma foi que je ne trahirai jamais la chose que vous voulez tenir secrète et que personne ne l'apprendra de moi . . .*")?

Avec la scène du rendez-vous, la *Châtelaine* se trouve à distance égale (c'est-à-dire très éloignée) de *Lanval* et de *Tristan* qui semblent, eux, se retrouver sur ce point. Il est naturellement permis de penser que la présence du duc à cette scène d'amour — présence trop persévérante et qui n'est peut-être pas du meilleur goût — serait une conséquence de la transposition imparfaite du motif de la "preuve" tel qu'il se trouve soit dans *Lanval*, soit dans *Tristan*, la présence assidue du "troisième" étant dans ces deux derniers cas non seulement justifiée mais aussi indispensable. Cette hypothèse serait même confirmée grâce au fait que la preuve demandée par le roi et Kaherdin est parfaitement logique (pour juger la beauté de la fée, il faut la *voir*) alors que dans la *Châtelaine*, elle ne l'est que si l'on se place sous l'angle d'une doctrine précise<sup>33</sup> — mais il serait imprudent de vouloir être trop affirmatif.

Quel est le rapport des figures féminines? Vu les données générales des caractères, la parenté d'Iseut aux Blanches Mains et de la duchesse paraît évidente malgré toutes les différences : il s'agit de deux femmes passionnées, profondément blessées dans leur orgueil féminin et qui, aveuglées par une jalousie haineuse, n'hésitent pas, le moment de la vengeance venu, à prononcer des paroles meurtrières. De plus, on pourrait rapprocher les vers 659—680 de la nouvelle aux vers 2608—2621 du roman de Thomas où le poète anglo-normand raconte les suites immédiates de l'entretien surpris : Iseut éprouve *une vive colère dans son coeur* (2612), car elle vient d'apprendre que Tristan en *aime une*

<sup>32</sup> Cf. *Sir Tristem*, 2931—2937 et *Châtelaine*, 323—331; puis *Saga*, fin du chap. LXXXIV, *Sir Tristem*, 2938—2941 et *Châtelaine*, 332—339.

<sup>33</sup> V. plus loin, p. 37.

*autre* (2614); pour le moment elle *dissimule ses sentiments* (2618), mais à la première occasion (2619), *elle se vengera cruellement* (2620). Parallélisme d'une suite de réflexions mais les expressions ne sont point identiques.<sup>34</sup>

On se rappelle que Frappier a cru pouvoir établir un rapprochement entre le monologue de la châtelaine et les paroles d'Iseut prononcées pendant la tempête; nous ne sommes pas certain que la ressemblance soit particulièrement significative. Un autre monologue, prononcé cette fois par Tristan, contient également des passages qui supportent la comparaison avec les paroles de la châtelaine: se croyant oublié (v. 75), Tristan cherche, comme la châtelaine, à découvrir les raisons de la trahison supposée de son amant et proteste de sa propre fidélité (Fragment Sneyd<sup>1</sup>, 99—138). Mais la vieille tradition de la plainte, la technique du monologue et les motifs rebattus de la poésie courtoise expliquent suffisamment toutes ces coïncidences et il n'est point nécessaire de penser à une inspiration directe. Si l'on voulait trouver le modèle possible de cette lamentation dans l'oeuvre de Thomas lui-même, on devrait penser plutôt au pendant du monologue de Tristan, à celui que prononce Iseut au moment où elle apprend le mariage de son ami. Sa situation et son état d'âme sont à peu près les mêmes que ceux de la châtelaine; se voyant abandonnée, trahie, elle en éprouve une douleur mortelle. Mais le fragment Sneyd<sup>1</sup> s'arrête avant cette plainte hypothétique et les imitations ne rendent que par quelques exclamations trop générales ce qui, de l'avis de Bédier lui-même, aurait dû être une lamentation plus développée. Elle réapparaît dans le roman en prose<sup>35</sup>, sous une forme plutôt sommaire (ou abrégée?), mais dont les éléments essentiels se retrouvent, dispersés il est vrai, dans le monologue beaucoup moins laconique de la châtelaine:

*Tristan en prose*

"Ha! Brangien, avés vous ouy de Tristan que j'amoye tant, et plus que tout le monde, qui ainsi m'a traye?  
Ha! Tristan! Tristan! Tristan! ou avés vous prins le coeur de celle traïr qui plus vous amoïe que soy meïsmes?...  
Ha Amour, traïtre, desloyal et fausse...  
Et puis qu'il est ainsi... je prie a Dieu qu'il m'envoye hastivement la mort..."

*Châtelaine*

736 "Ce ne set ele par nului ce sai je bien, fors par celui cui j'amoïe et trahie m'a...  
755 Ha! amis, dont est ce venu? Que poëz estre devenu...  
761 Plus vous amoïela moitié si Dieu ait ja de moi pitié que ne fesoïe moi meïsmes...  
784 Ha! fine amor!...  
815 Et quant j'ai avant perdu lui  
819 Ne ma vie ne me plest point, Ainz pri Dieu que la mort me doinst..."

Coïncidences dues à l'identité du thème? "Influence" du roman en prose? Identité des modèles? Et si oui, serait-ce le texte même de Thomas? Faute de documents, il est impossible de trancher la question.

<sup>34</sup> On sait que ce caractère d'Iseut aux Blanches Mains est une invention de Thomas; Eilhard ignore complètement la soif de vengeance de la femme de Tristan. (Voir Jonin, *Tristan*, 49—50.)

<sup>35</sup> Bédier, *Tristan*, t. II, 370.

Nous en venons finalement au motif de "la mort causée par un désespoir d'amour". Pourrait-on découvrir des rapports étroits entre les deux adaptations de la même hyperbole romanesque? Cette fois, le passage correspondant de Thomas est conservé intégralement, mais on le scrute en vain: il n'y a aucune ressemblance dans les détails. Le rapprochement pourrait être établi, à la rigueur, avec la version en prose; on trouve, notamment, des éléments analogues dans la courte plainte d'Iseut:

*Tristan en prose*

... Et certes puis que vous estes mort je ne quier plus vivre apres vous...

dans la description de la mort:

... et se pasme sur le corps et jette ung soupir, et le coeur lui part

*Châtelaine*

815 Et quant j'ai avant perdu lui ne puis, apres itel anui, vivre sanz lui por cui me dueil ne je ne quier ne je ne vueil...

833 ...ele dist en souspirant...  
836 Li cuers li faut, li vis li taint, angoisseusement s'est pasmee...

et dans le récit qui la suit (il s'agit du *grand dueil* que manifestent les gens en apprenant la mort des amants, si bien qu'il n'y a personne qui ne soit touché). Mais tous ces éléments, communs aux deux textes, sont des *topoi* sans relief. Ils se retrouvent, notamment, dans *Piramus*, récit qui est peut-être à l'origine de toutes ces scènes de désespoir et dont la dernière partie semble être suivie par l'auteur de la *Châtelaine*.

### 3. Piramus

La parenté entre les deux textes a été signalée au passage par Whitehead<sup>36</sup>; sans prétendre donc à une "découverte", nous nous demandons simplement s'il est possible ou non de préciser le caractère de ces rapports.

Or, au niveau des *motifs* littéraires, les coïncidences suivies (l'étonnement et la douleur de l'amant, ses remords, son suicide) ne sont pas trop nombreuses et se limitent essentiellement à un seul acte du drame final, au suicide de l'amant. (Quelques autres traits, disséminés et de caractère trop général, sont sans

<sup>36</sup> "The unexpected tragic ending that we actually find seems to reproduce some features of the Piramus and Thisbe legend and the sails episode at the end of the Tristan poems." (*ChV* p. XVII.)

portée: tel le *topos* de "la joie d'amour préférée au paradis même"<sup>37</sup> ou l'enterrement des amants dans une tombe commune<sup>38</sup>.) Mais à l'intérieur de cet "acte", quelques ressemblances textuelles semblent confirmer l'hypothèse d'une "influence" directe:

a) La motivation du suicide est la même dans les deux textes; les amants se donnent la mort pour *faire justice*: il se considèrent comme responsables de la mort (supposée dans *Piramus*, véritable dans la *Châtelaine*) de leur amie:

*Piramus*

*Châtelaine*

763 Ma bele, *douce chiere amie*  
*Par mot pechierre* estes perie  
 Suer chiere,  
*Je vous ai morte* qui derriere  
 Ving a mon terme...

855 Ha! las! dist il! *ma douce amor*  
 La plus cortoise et la meillor  
 C'onques fust et la plus loial  
 Comme *trichierres* desloial  
 Vous ai morte!...

Dans ce passage, *Piramus* suit d'assez près son modèle latin (... *Ego te, miseranda, peremi, | Nec prior huc veni...*<sup>39</sup>), ce qui renforce peut-être la valeur probante des similitudes.

b) Les descriptions du suicide se rapprochent également sur certains points:

*Piramus*

*Châtelaine*

777 Tel duel et tel priere *faite*,  
 Par gant ire a l'espee traite...  
 782 *Tresperce soi parmi le flanc*  
 Tresque de l'autre part del cors  
 Fet aparoir l'espee fors.

895 "...par la trahison que j'ai faite".  
 Une espee du fuerre a trete...  
 et s'en feri par mi le cuer:  
 cheoir se lest sur l'autre cors,  
 Tant a sainié que il est mors.

Ici, la relation d'oeuvre à oeuvre semble être attestée par les rimes, surtout dans le premier cas. Dans le deuxième, l'auteur de la *Châtelaine* s'écarte sensiblement de la formule rebattue<sup>40</sup> de son modèle — mais ne s'en souvient-il pas pour autant? En tout cas, si l'on pouvait être sûr que le mot-rime *cors* est en même temps un mot-témoin du cliché conventionnel, nous serions en présence

<sup>37</sup> L'amant renoncerait au paradis même s'il devait se séparer pour cela de sa bien-aimée — ou vice versa: cf. ms d'Oxford et *Châtelaine*, v. 775 — 8.

<sup>38</sup> *Piramus*, v. 899 — 900, et *Châtelaine*, v. 936 — 7. Ce trait se retrouve aussi dans le *Tristan* de Thomas (2923).

<sup>39</sup> Ovide, *Metam.* livre IV, v. 110 — 112.

<sup>40</sup> Elle est employée, notamment, à tout propos par l'auteur du *Roman de Thèbes*, p. ex. 321: *Del fuerre a trait la bon espee | Del bu li a la teste ostee; | En plusors lous trencha le cors, | Li sans vermeuz en raia fors; 1920: Par mé le cors se tresperca; | Tresperce sai par mé le cors, | Li fers en part demé pi fors; 4352: Fiert le devers la destre part | De son espié par mé le cors, | Que une aune l'en sailli fors; 4433: Par le cors li conduist l'espee, | Passa l'en outre demé pié; etc.* Dans tous ces passages, nous avons affaire à une image hyperbolique qui sert à souligner la *prouesse* d'un héros sympathique; comme telle, elle serait passablement ridicule dans la description d'un suicide, et elle l'est

d'une nouvelle manifestation de cet art subtil, caractéristique pour notre auteur, qui consiste à faire *du nouveau* à partir d'éléments traditionnels. Mais la conjecture reste (et pour cause) fragile.

c) Il est possible, finalement, d'établir un rapprochement entre les derniers moments de Piramus et la mort de la *chastelaine*:

*Piramus*

898 Parler i veult, mais il ne peut  
Car la mort, qui le tient, nel lait  
*Mais tant a dit*: "Tisbé, amie,  
Par Dieu, qui vos remist en vie?"  
*Atant se taist*, ne puet plus dire,  
Puis la regarde, *si sorpire*,  
*Li cuers li part*, si pert la vie...

*Châtelaine*

832 *Atant se tut* la chastelaine  
*Fors qu'ele dist en souspirant*:  
"Dous amis, a Dieu vous comment!"  
A cest mot de ses braz s'estraint  
*li cuers li faut*, li vis li taint...

Le dernier cri d'adieu, le soupir, le rythme haletant de la narration, les expressions "*Atant se taist(tut)*" et "*li cuers li part (faut)*" témoignent peut-être d'une inspiration directe — bien que tous ces éléments soient en même temps intervertis, adaptés, modifiés. Mais on ne doit pas oublier que la technique de la description de la mort (ou celle de la pâmoison: elle utilise les mêmes éléments) est devenue tellement générale et "standardisée"<sup>41</sup> qu'il n'est pas tout à fait absurde de s'imaginer qu'un auteur lettré ait pu composer une telle description en utilisant des éléments stéréotypés, sans recourir à un texte précis.

un peu, en effet, dans *Piramus*. Rabelais ne manquera pas d'exploiter les ressources comiques que lui offre la naïve précision technique de la description d'un "coup merveilleux". Mais pour disculper un peu l'auteur de *Piramus*, nous devons observer qu'il n'est pas tout à fait sûr qu'il soit l'imitateur de l'auteur du *Roman de Thèbes*; *Faral* qui croit pourtant à l'antériorité du *Roman (Sources, 417)* ne rejette pas d'emblée la possibilité de l'"influence" éventuelle de *Piramus sur Thèbes* (p. 14 et suiv., p. 154 et suiv.). — Pour ce qui concerne la fortune postérieure de la formule, cf. *Yonec* 315 — 316 (*L'une le fiert parmi le cors / Li sans vermeilz en sailli sors*); *Proteselaus*, 1138 — 1139; 11 112 — 11 113; *Athis*, 6032 — 6033; 7567 — 7568; etc. On comprend les réserves de l'auteur de la *Châtelaine*.

<sup>41</sup> Sur les éléments constitutifs de ces descriptions, v. plus loin p. 93 — 94.

#### 4. Conclusions

Les résultats de notre enquête sont plutôt maigres. Cela pourrait donner pleine satisfaction à tous ceux qui, partant d'une définition romantique de l'originalité, mesurent la valeur d'une oeuvre littéraire d'après le nombre d'éléments inexistants dans les ouvrages qui l'ont précédée. Il paraît en effet avéré qu'il y a très peu d'*imitations* proprement dites dans la *Châtelaine*. Si l'auteur inconnu a emprunté quelques traits à *Lanval*, à *Guingamor*, à *Tristan* et à *Piramus*, ce sont surtout des motifs *généraux*; de plus, il les a si bien adaptés au plan et à l'esprit de son récit qu'ils ne donnent jamais l'impression de corps étrangers. Nous n'avons pu constater une influence *textuelle* plus ou moins probable que dans le cas de *Guingamor* et de *Piramus* (le cas de *Tristan* demeurant moins certain); encore l'action de ces deux contes se limite-t-elle à quelques passages peu étendus. Ajoutons au tableau les quelques idées prises à Jean Renart<sup>42</sup>, et nous avons dressé le bilan — provisoire — des "influences".

Cependant nous ne nous dissimulons pas que les résultats obtenus par la méthode classique de la mise en parallèle de textes analogues sont très incertains, très incomplets et menacent de fausser complètement les perspectives. Il est peut-être superflu d'insister ici sur la nécessité d'une analyse *fonctionnelle* des "emprunts": une "recherche des sources" orientée uniquement vers les "transmetteurs" risque de réduire les rapports d'une oeuvre avec la tradition littéraire (sans parler de ses rapports avec la réalité) à ce qu'il y avait de mécanique, de fortuit, d'extérieur ou de secondaire dans ces rapports, et d'attribuer une importance exagérée à ce qui ne constituait aux yeux de l'auteur que de la matière brute (comme par exemple le motif de "la femme de Putiphar" dans notre cas), ou qui n'était qu'une réminiscence involontaire et sans importance (comme par exemple les expressions héritées de *Guingamor*). Affirmer simplement que la nouvelle "doit" tel ou tel trait à *Piramus* par exemple, ce serait suggérer involontairement qu'elle se rattache à la lignée de cet ouvrage. Or, rien n'est plus faux: la simplicité dramatique de la *Châtelaine* est aux antipodes de la rhétorique scolaire et abondante du conte ovidien. L'étude des "sources" n'est qu'un point de départ: si nous nous sommes efforcé de dresser l'inventaire exact des emprunts, nous l'avons fait dans l'espoir d'apprendre quelque chose sur la technique, sur l'*art* littéraire d'un auteur médiéval, de

<sup>42</sup> V. p. 9-11.

pouvoir mieux juger, à l'aide des transformations qu'il a opérées, ses réactions, sa mentalité, son goût.

Or, une telle enquête se heurte à des obstacles sérieux. Nous ne pouvons faire état (et pour cause) que de documents dont nous disposons — mais comment ignorer que les textes qui nous sont parvenus, ne forment qu'un fragment de la littérature médiévale? Sans parler des pertes énormes qu'a subies la littérature écrite (comment pourrait-on se faire, par exemple, une idée exacte des rapports que pouvait avoir notre nouvelle avec le roman de Thomas, quand nous ne possédons actuellement qu'un bon sixième tout au plus du texte original?<sup>43</sup>), on ne saurait trop insister sur l'importance de la littérature orale: les auteurs médiévaux ont dû se servir abondamment de contes et d'anecdotes<sup>44</sup> dont nous ne connaissons, dans le meilleur cas, que quelques adaptations littéraires, mais dont la structure et la forme primitives nous échappent. La diffusion des oeuvres littéraires elle-même se faisait en grande partie par voie orale, et il est, par conséquent, souvent impossible de saisir les transformations successives qu'a subies un texte avant d'arriver à celui qui l'a "imité".<sup>45</sup>

L'importance de la transmission orale et mémorielle a été mise en évidence au cours de ces dernières années grâce aux travaux portant sur le style formulaire, la technique poétique et les lieux communs de la poésie épique et narrative du Moyen Age.<sup>46</sup> Nous n'ignorons pas les différences qui opposent le style "jongleresque", formulaire de la poésie épique "romane", au style plus littéraire, plus individuel des romans "gothiques" du XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>47</sup> Mais on ne doit pas attribuer un caractère trop absolu à cette opposition<sup>48</sup>: les habitudes de penser et de composer ne disparaissent jamais d'un jour à l'autre; le fleuve montant du roman courtois continue à charrier les pierres polies de la tradition. D'autre part, si certains procédés et formules sont nettement en recul dès la fin XII<sup>e</sup> siècle, on doit constater en revanche un penchant de plus en plus fort pour le conventionnel, tendance qui s'explique essentiellement par la sclérose de la civilisation courtoise, se retranchant dans sa singularité. Une "topique" du roman courtois s'est formée, d'un caractère différent de celle qu'avait connue la poésie épique et lyrique courtoise, mais non moins réelle. L'étude des sources et des modèles devrait donc embrasser ce trésor anonyme aussi. Pour la majorité des poèmes narratifs du XIII<sup>e</sup> siècle, les cas d'emprunt précis à un texte précis sont non seulement fortuits, mais surtout insignifiants en comparaison avec le brassage de thèmes, de motifs, d'images, de procédés rhétoriques, de schémas etc.

<sup>43</sup> Bédier suppose qu'il pouvait avoir 17 à 20 mille vers, cf. *Tristan*, t. II, 93 — 94.

<sup>44</sup> Cela ressort clairement des recherches portant sur les versions différentes d'une même légende.

<sup>45</sup> Cf. les expériences de Rychner avec les transformations des fabliaux. (Rychner, *Fabliaux*, t. I.)

<sup>46</sup> Cf. surtout J. Rychner, *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève, 1955; *La technique littéraire des chansons de geste*. Liège et Paris, 1959; Curtius, *Mittelalter*; Dragonetti, *Technique poétique*; Zumthor, *Langue et techniques*.

<sup>47</sup> Sur cette distinction, cf. Zumthor, *Langue et techniques*, 10 — 12.

<sup>48</sup> L'opposition, telle qu'elle est présentée par P. Zumthor (*ibid.*) est destinée, si je comprends bien, à exprimer les tendances profondes; en ce qui concerne les oeuvres individuelles, elle doit être fortement nuancée.

qui constituent le bagage professionnel (ou simplement intellectuel) d'un auteur courtois de XIII<sup>e</sup> siècle. Cela nous semble particulièrement vrai pour la *Châtelaine*. Il suffit de jeter un coup d'oeil rapide sur ce poème pour se convaincre à quel point elle est imprégnée de cette tradition: thèmes généraux (l'amour extraconjugal, le principe de la discrétion, l'homme entre deux femmes), types (le chevalier, la dame, le losengier, la femme méchante), décor (le verger, la cour plénière, la fête de la Pentecôte), motifs (requête d'amour, dilemme du héros, rendez-vous des amants, joie d'amour, plainte d'aubade), vocabulaire amoureux (*otroier l'amor* 22, 811; *son cuer s'otroie*, 844; *faire semblant d'amors*, 49; *amer de fin cuer*, 242; *amer par amors*, 262; *requerre de druerie*, 167, 200; *fins amanz*, 439; *fine amor*, 784, 808; *reguerredonner la paine*, 440; etc.), formules juridiques (*sor la foi que je vous doi*, 334; *parjurés est et foimentie*, 281 — cf. Thomas, *Tristan*, 1511; *escondit* 196, 206, 661), éléments formels (procédés du dialogue et du monologue, principes de construction, versification) — tout relève du trésor commun.<sup>49</sup> Les "emprunts" se fondent dans cette matière anonyme et l'on peut se demander si la distinction conserve encore un sens.<sup>50</sup> Le

<sup>49</sup> Nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre étude sur le rôle de ces éléments hérités; il serait absurde d'en vouloir dresser une liste "complète".

<sup>50</sup> Dans une série de cas, il est impossible de savoir s'il s'agit de coïncidences fortuites, causées par des préoccupations intellectuelles analogues, ou de souvenirs effacés (sinon d'"emprunts" précis). Pour illustrer cet état de faits, j'expose au jugement du lecteur quelques parallèles:

a) Motif: *il n'y a que les amants qui comprennent l'amour*. (Remarquons en passant qu'il se trouve déjà chez Guillaume IX, *Mout jauzens me prenc en amar*, str. III.)

*Eracle*

3852 Et, s'il l'entent, nel croit il mie  
S'il n'est ou amis ou amie,  
Ou s'il ançois ne l'a esté...

b) Motif: *reproches faits par le suzerain au vassal preux mais déloyal*:

*Mort Artu, 87*

19 - 21 "Ha! Dex, quel douleur et quel  
damage quant en si pseudome  
se herberja onques traison!"

c) Motif: *joie des amants à se retrouver*:

*Floire et Blancheflor*

2251 "Blancheflor, sachiez, moult sui lié,  
Ma poine est a bien achevée,  
Quant je vous ai vive trouvee,  
Pour vous ai esté de mort pres  
Des lors que perdue vous oi  
Ne repose ne joie n'oi.  
Quant or vous ai a mon talent,  
Bele amie, nul mal ne sent."

*Rose (Lecoy)*

2733 car li cuers de rien ne se diaut  
quant li oil voient ce qu'il viaut

*Châtelaine*

441 Quar cil qui tel joie n'atent  
s'il l'ooit or, riens n'i entent  
puis qu'il n'a a Amors le cuer...

*Châtelaine*

156 "Certes, dist il, ce est granz deus  
quant proesce avez et beauté,  
et il n'a en vous leauté!..."

*Châtelaine*

408 "...sachiez que j'ai eu grant faim  
d'estre o vous, si comme or i sui  
tres toz jors puis que je n'i fui."  
413 "...Onques puis ne fu jor ne eure  
Que ne m'anuiast la demeure,  
mes ore de riens ne me dueil,  
quant j'ai o moi ce que je vueil,  
quant ci estes sains et haitiez..."

*Châtelaine*

415 mes ore de riens ne me dueil,  
quani j'ai o moi ce que je vueil,

nombre élevé des modèles probables, le caractère effacé des emprunts, la fusion de ces derniers avec des formules anonymes — autant de caractéristiques que nous avons relevées au cours de notre enquête — nous invitent à croire que notre auteur a travaillé de mémoire et non pas d'après un ou plusieurs textes qu'il aurait eus sous les yeux. Ses souvenirs littéraires constituaient probablement un seul *stock* et peu lui importait l'origine de tel ou tel trait. "Sources" dépistées ou éléments anonymes, nous nous en servons de la même façon: c'est-à-dire comme des premiers termes d'une proportion. Car enfin, que l'auteur reste fidèle ou qu'il se montre récalcitrant aux convenances littéraires, il importe avant tout de comprendre le sens de son choix.

## II. Aspects de l'amour

La nouvelle est présentée par l'auteur lui-même comme une illustration des dangers de l'indiscrétion. Le *celer*, loi fondamentale de l'amour courtois<sup>1</sup>, est évoqué dès le troisième vers; il constitue le motif essentiel de l'exposition (v. 22–28) dont les derniers vers célèbrent l'*amour celee*<sup>2</sup>, et, la tragédie une fois consommée, l'auteur ne manque pas de souligner, au prix même de répétitions (révélatrices de ses desseins), ce qu'il considère comme la morale de l'histoire:

951 Et par cest exemple doit l'en  
s'amor celer par si grant sen  
c'on ait toz jors en remembrance  
que li descouvriens riens n'avance  
et li celers en toz poins vaut.

Ce principe de la discrétion a, dans la tradition de la *fin'amors*<sup>3</sup> à laquelle se rattache notre poème par son sujet, deux aspects qui d'ailleurs se confondent: l'un surtout pratique: la nécessité de dépister les *losengiers* (les *faus felons enquereors* — dit notre auteur, v. 957) et les maris jaloux; l'autre, sentimental:

<sup>1</sup> Elle est enregistrée par tous les codes d'amour et "enseignements" courtois, v. André le Chapelain, *De Amore*, regula XIII (Amor raro consuevit durare vulgatus); Maître Elie, *Ovide de arte*, v. 663–668 (cf. Ovide, *ars am.* 741 suiv.); *Clef d'Amors*, vv. 695–716 et 2813–2852; *Bestiaire d'amour rimé*, v. 2910 suiv.; *Art d'aimer* anglo-normand, v. 1208–1245; *Lai du Conseil*, v. 354 suiv.

<sup>2</sup> Ainsi le firent longuement,  
et fu lor amor si celee  
que fors aus ne le sot riens nee.

On aura noté la simplicité idyllique du texte et le rythme apaisé, presque naïf des vers (chaque vers forme une unité syntactique; le couplet est fermé).

<sup>3</sup> Pour la distinction de la *fin'amors* d'autres courants v. Lazar, *Amour courtois*. — Le principe de la discrétion se retrouve, bien entendu, dans la presque totalité de la littérature "courtoise" (celle-ci prise ici dans le sens le plus large), mais avec des différences notables au point de vue de sa portée et de son interprétation; réduit à une discrétion pudique sinon à une timidité virginale dans certains romans "chevale-

la peur, conséquence soit d'une délicatesse authentique, soit d'une sublimation de la nécessité pratique, de profaner en le divulguant un sentiment intime et de blesser la sensibilité et la pudeur de la dame. Ces deux aspects se compliquent dans la *Châtelaine* par un troisième, d'origine légendaire et de caractère énigmatique, mais adapté tant bien que mal à l'esprit du récit. Ce n'est en effet que grâce à une *réinterprétation* que l'histoire féerique pouvait devenir propre à illustrer un enseignement courtois. Dans le type de conte primitif auquel remonte sans doute ce motif l'amour et la discrétion sont *imposés* du même coup par la fée; il s'agit là, comme dans la plupart des contes celtiques,<sup>4</sup> d'une *obligation* venue de dehors à laquelle la volonté ou les sentiments du héros restent étrangers; celui-ci doit simplement *obéir* à un ordre qui reste *inexpliqué* — et dont la signification mythique devait échapper complètement à un auteur du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce caractère de la légende originelle ressort nettement du lai de *Lanval*<sup>5</sup> et, quoique sous une forme moins accentuée, il est reconnaissable dans la *Châtelaine* elle-même. L'auteur se souvient certainement de l'*ordre* de la fée quand il parle du *covenant* (v. 23). Ce motif, organique dans la légende hypothétique et nécessaire dans *Lanval*, devient absolument superflu dans la *Châtelaine*, de plus: il est à la rigueur contraire à l'esprit courtois, car enfin n'est-il pas injurieux pour un *fin amant* qu'on veuille lui *imposer* une règle qu'il connaît parfaitement et dont on ne devrait même pas supposer qu'il soit capable de l'enfreindre? Il est d'autant plus intéressant d'observer comment se substituent à ce trait pétrifié des motifs plus significatifs.

Les transformations s'opèrent en deux sens: on se rapproche, en apparence, des deux pôles de la motivation courtoise de la discrétion.

Le début et la conclusion du poème mettent le lecteur en garde contre les médisants et les amis perfides. Au point de vue de la doctrine, ces passages ne diffèrent pas essentiellement des plaintes et des conseils conventionnels, mais leur accent semble indiquer qu'en dehors de *loengiers* stylisés et de formules rebattues, l'auteur s'inspire également d'expériences plus vivantes; ses admonestations réitérées trahissent une méfiance, voire une certaine angoisse qui prend toute sa valeur si l'on considère son caractère *absolu*.<sup>6</sup> Dans la *canzo* provençale, il reste toujours une petite ambiguïté dans les promesses de l'amant,

resques", affaibli en vague principe général dans d'autres (p. ex. *Galeran*, 1758: *Son grant ennuy souvent pourchasse / Qui celer ne scet son courage*, ou *Mort Artu*, 28, 21: "... *amors descouvertes ne pueent pas en grant pris monter*"), il ne conserve sa pleine signification que dans les poèmes qui ont des affinités avec la grande tradition de la *fin'amors* provençale (chansons courtoises, jeux-partis).

<sup>4</sup> Cf. J. Marx, *Graal*, 78 suiv.; Reinhart, *Survival*, 22 suiv.

<sup>5</sup> V. *Lanval*, v. 143 — 150:

"Amis, fet ele, or vus chasti,  
Si vus comant e si vus pri:  
Ne vus descovrez a nul hume!" etc.

<sup>6</sup> Les passages relatifs aux amis perfides dans le *Bestiaire d'amour rimé* (les allégories de l'*olifan*, du *basilique*, du *regnard* et surtout du *sagittaire*) sont à ma connaissance les seuls, dans la littérature doctrinaire, qui expriment une méfiance analogue à celle que professe notre auteur.

décidé à garder un silence discret et prêt à entonner les louanges de la dame<sup>7</sup>, tandis que dans les romans courtois, la discrétion, même si l'auteur semble lui donner une certaine importance (ce qui n'est pas toujours le cas), s'accorde très bien avec les confidences. Notons que si Tristan et Yseut s'efforcent de dissimuler leur amour devant le roi et leurs ennemis, ils ne manquent pas, eux non plus, d'avoir des confidents, et que dans l'épisode de Kaherdin, source possible de la nouvelle, l'aveu de Tristan n'a aucune conséquence désavantageuse, bien au contraire; ce n'est que par hasard qu'Yseut surprend le secret de son mari (Kaherdin n'y est pour rien!), alors que dans la *Châtelaine*, l'amant sera la victime d'une confidence faite à son seigneur et ami. *Tristan corrigé?* Peut-être. Vision amère et désabusée, certainement<sup>8</sup>.

Suivons maintenant les métamorphoses que subit le motif du *covenant* au cours du récit même. Au début, l'auteur reste fidèle aux données de l'exposition. Placé devant le dilemme fatal, le chevalier se rappelle l'accord initial; il ne voudrait pour rien "*trespasser le covenant*" (v. 274) parce qu'il est convaincu qu'il perdra son amie "*s'ele s'en puet apercevoir*" (v. 277). La motivation reste donc purement extérieure. Elle est moins claire dans les paroles que prononce le chevalier après le rendez-vous (v. 498—503)<sup>9</sup>; l'accent semble se déplacer du *covenant* sur des préoccupations plutôt sentimentales: le chevalier craint non pas une *punition*, mais la honte de la trahison et les remords. Le *covenant* réapparaît encore pour une deuxième fois au cours du monologue de la châtelaine (v. 812), comme si l'auteur s'efforçait d'être conséquent avec lui-même, mais le motif a complètement perdu sa fonction et constitue une note discordante dans cette lamentation pathétique. Le bref passage où l'amante désespérée s'y réfère (v. 808—814), est en contradiction flagrante avec l'ensemble des scènes finales.<sup>10</sup> La châtelaine ne rompt pas ses rapports avec le chevalier

<sup>7</sup> Cette contradiction est déjà flagrante dans ce poème-programme qu'est la chanson n° IX (*Mout janzens me prenc en amar*) de Guillaume IX d'Aquitaine:

Si'm vol midons s'amor donar,  
Pres suy del penr'e del grazir  
E del celar e del blandir  
E de sos plazers dir e far  
E de son pretz tener en car  
E de son laus enevantir.

<sup>8</sup> Inspirée évidemment par la poésie des troubadours, Marie de France avait déjà appris aux amants à être méfiants. Mais dans *Yonec*, ou dans *Laostic*, illustrations pathétiques du précepte, les amants sont guettés par le mari jaloux; le problème de la *confidence* n'est pas posé. — Notons qu'il y a des auteurs courtois qui conseillent formellement de confier le secret d'amour à l'Ami, cf. *Athis*, 4518—33, et surtout l'œuvre de Guillaume de Lorris (notamment 2672 suiv.).

<sup>9</sup> V. 498  
...mes por Dieu vous requier et pri  
que cest conseil celer vous plaise,  
qu'amor perdroie et joie et aise  
et morroie sanz nule faute,  
se je savoie que nul autre  
ice savroit fors vous sanz plus.

<sup>10</sup> A moins que l'on ne veuille interpréter ces vers comme une explication tardive du sens du *covenant*: "à cele eure me perdroit" c'est-à-dire: je ne saurai pas survivre à une infidélité. Mais cette interprétation me semble exclue à cause des vers 26—28: "... il avroit perte / et de l'amor et de l'otroi / qu'ele li avoit fet de soi."

indiscret comme l'avait fait la fée dans *Lanval*, elle succombe à la pensée douloureuse d'avoir été abandonnée *pour une autre*; elle ne songe pas un seul instant à se venger<sup>11</sup> ou à *punir* le chevalier (ce qui serait un contre-sens au point de vue d'une idéologie de l'*amour absolu*), bien au contraire, elle lui pardonne (v. 827) — mais elle meurt du désespoir de l'avoir perdu (v. 815—820).

La réinterprétation de la légende est complète, mieux, elle va plus loin encore que ne l'exigerait la leçon donnée à la fin du poème. Car le principe de la discrétion est ici pleinement intériorisé, et à la relation d'amant à monde extérieur se substitue une relation d'ami à amie. Pour la châtelaine, les *losgniers* (si *losgnier* il y a<sup>12</sup>) n'existent pas et l'existence même de la rivale se réduit à une *preuve*. La discrétion, garantie de la sécurité ou des apparences, se transforme en un critère de la délicatesse des sentiments et de la fidélité absolue. Pas un seul instant, la châtelaine ne s'inquiète d'un danger extérieur ou du qu'en dira-t-on: en dehors de l'amour, de son amour, tout est néant pour elle. Dans son monologue qui constitue, certes, un "morceau de bravoure"<sup>13</sup>, mais qui n'est pas que de la rhétorique, elle analyse, non pas son "âme" (la psychologie de la nouvelle reste du XIII<sup>e</sup> siècle), mais la *fine amor*: si l'auteur l'oblige à méditer sur son cas, c'est pour pouvoir présenter un idéal. Or, la *fine amor*, telle que la châtelaine (et l'auteur) l'entendent, est une incarnation curieuse du rêve de l'absolu: passion exclusive, attachement profond, rapport intime, confiance totale et harmonie parfaite. Elle est la valeur suprême, plus précieuse que la vie du corps et le salut de l'âme<sup>14</sup>; elle absorbe toute la personnalité humaine; sans elle, l'existence demeure vide de sens.

Qu'il s'agisse bien ici d'un *idéal* et non pas simplement d'un *cas psychologique* ou d'un *caractère*, l'attitude du chevalier le confirme: les paroles polies mais fermes avec lesquelles il éconduit la femme de son seigneur, son désespoir devant le choix que lui offre le duc, son angoisse et son suicide le montrent pénétré des mêmes sentiments qui animent la plainte de son amie. Le thème de la "séduction" est adapté de façon à mettre en évidence le caractère tout intime de son amour et à ôter toute possibilité de malentendu sur les motifs de son refus. Le chevalier ne s'aperçoit pas des "*semblants d'amors*" de la duchesse parce qu'il est tout entier à son amour: il a "*le cuer ailors*". (Ce prélude à la

<sup>11</sup> Comme le fait p. ex. Guenièvre dans la *Mort Artu* en apprenant la fausse nouvelle de la trahison de Lancelot (chap. 32).

<sup>12</sup> V. plus loin, p. 71—73.

<sup>13</sup> V. Frappier, *ChV* 105.

<sup>14</sup> V. v. 775

... quar, se tout le mont et neis  
 tout son ciel et son paradis  
 me donast Dieus, pas nel preisse  
 par couvenant que vous perdisse...

Je n'ignore point que ce n'est là qu'une variante nouvelle d'une hyperbole très ancienne. Mais il y a hyperbole et hyperbole, et ce n'est certainement pas par hasard que, abstraction faite de certains emplois humoristiques (p. ex. *Aucassin*, VI, 24—39), elle se retrouve surtout dans les chansons courtoises d'inspiration troubadoursque (Gace Brulé, XXXVII, pièce dout. 21—22; LIV, pièce dout. 37—40; Thibaut de Navarre, XXI, 51—54; XXVI, 13—14; *Jeux-partis*, V, 51—54) alors que les romanciers évitent pour la plupart de mettre le paradis dans leurs hyperboles. Je serais tenté de voir là non pas, certes, une *preuve*, mais une manifestation involontaire de "paganisme".

scène de la tentation est absent des modèles.) Mais, ce qui est encore plus significatif, c'est que son refus ne contient plus la moindre nuance de vantardise (motif pourtant capital dans *Lanval*). Sa fidélité n'est pas d'orgueil ou de comparaison, elle est gratuite et abstraite: telle est la nature de la *fine amor*! Chose curieuse: cette conception de *l'amour unique* n'est pas le monopole des amants. Le duc et la duchesse même en sont pénétrés, et le duc agit strictement dans le sens de cette fiction idéologique quand il ne demande d'autre justification au chevalier que de prouver qu'il aime une "*dame ou damoisele, par amors, en autre leu*" (v. 254—264). Je ne sais pas si cette preuve serait de nature à rassurer un mari moderne: il trouverait probablement le raisonnement du duc un peu naïf. Cependant ce qui passerait dans le système du réalisme moderne pour une maladresse insigne de composition, est dans le conte médiéval la manifestation d'une conception qui n'est pas confiée aux seuls héros "sympathiques" ou "positifs", mais qui détermine la structure même de la fiction narrative.

Nous ne prétendons pas, bien entendu, à affirmer que cet idéal de l'amour *unique et absolue* soit une invention de l'auteur de la *Châtelaine*. Jusqu'aux endroits même où il s'écarte le plus manifestement de ses modèles, il s'inspire— faut-il le souligner encore une fois? — d'une doctrine devenue banale. Le fait, évident au niveau des idées, est confirmé textuellement par la présence de lieux communs tels que l'entassement de méronymies amoureuses (vv. 405—407, 411—412, 750—752, 779—780), expression courante de l'exaltation amoureuse et de la passion totale<sup>15</sup>; la comparaison des amants avec Tristan et Iseut, types des amants parfaits dans l'opinion littéraire du XIII<sup>e</sup> siècle (v. 759—761); ou l'hyperbole du *paradis* (v. 775—778), expression imagée du prix de l'amour<sup>16</sup>. L'idée que l'amant parfait ne peut pas survivre à la mort de l'être aimé (vv. 289; 802—819) est dans toutes les chansons et tous les romans<sup>17</sup>; l'image du cœur captif, donné ou partagé (v. 50: avoir le *cuer aillors*; 782—3: *tant comme mes las cuers seüst | que li vestres de riens m'amast*; 798: *a mon cuer prenoie le suen*) était tellement connue dès le XII<sup>e</sup> siècle que Chrétien même trouvait bon de l'assaisonner d'une ironie cette fois un peu pesante<sup>18</sup>, et si le chevalier assure à son amie qu'il la tient pour sa dame de tout son être, "*de cors et d'ame*" (v. 789—790), il ne fait que répéter les déclarations des troubadours.<sup>19</sup> La thèse de l'amour unique est consignée dans le traité d'André le Chapelain (*Nemo potest*

<sup>15</sup> Cf. *Erec*, 4537; *Piramus*, 716; *Guigemar*, 773; *Mérougis*, 4877; *Escoufle*, 1862; *Dole*, 3033; etc.

<sup>16</sup> V. note 14.

<sup>17</sup> *Rondeaux*, 77; Thibaut de Navarre, XLVIII, 3—4; *Violette*, 5051—5058 (couplet lyrique intercalé dans le roman); *Floire et Blancheflor*, 778; Thomas, 2960; *Cligès*, 4055; *Violette*, 5157; *Palerne*, 2832; etc.

<sup>18</sup> *Cligès*, 2820—2842. — V. Lazar, *Amour courtois*, 219—21.

<sup>19</sup> Cf. Bernard de Ventadour, éd. Appel, p. 186, v. 5—6:

Cor et cors et saber e sen  
e fors'e poder i ai mes.

Rien ne montre mieux qu'il s'agit d'un cliché devenu quasi obligatoire dans une situation donnée que l'usage qu'en fait Henri d'Andéli: c'est la répétition des lieux communs classiques qui rend si savoureuse l'ironie souriante dans la déclaration d'amour de son Aristote:

*duplici amore ligari*<sup>20</sup>) et mise en oeuvre dans une série de romans<sup>21</sup>; la preuve même que demande le duc au chevalier n'est pas un cas isolé de naïveté doctrinaire<sup>22</sup>. Inutile de continuer. L'originalité de la *Châtelaine* ne consiste nullement à avoir inventé une doctrine toute nouvelle, mais à avoir *accentué* certaines tendances inhérentes à la tradition courtoise, à avoir *exalté* le caractère exclusif, absolu, harmonieux, intime et sentimental la *fine amor*.

Cet effort s'exprime, autant que par de nouveaux accents, par des absences. La *Châtelaine* qui se rattache par tant de traits à la pure tradition de la *fin'amors* provençale<sup>23</sup>, ne connaît pas l'*idolâtrie de la dame*: "la soumission ab-

"Oïl; fait il, ma douce dame,  
Por vos metrai et cors et ame,  
Honneur et vie en aventure..."

<sup>20</sup> Elle se trouve exposée aussi dans le *Bestiaire d'amour rimé*, v. 375 - 380; dans le *Lai d'Aristote*, 150 - 151; dans certains jeux-partis (cf. les réponses de Jehan de Grieviler aux questions de Jehan Bretel dans les pièces XXIX et XL du recueil de Långfors); etc. Remarquons toutefois qu'André admet parfaitement l'infidélité de l'amant (p. 150) et la possibilité d'un nouvel amour (p. 152): ce sentiment n'est pas pour lui aussi absolu que pour l'auteur de la *Châtelaine*.

<sup>21</sup> La conception de l'amour unique recélait une contradiction qui se manifeste chez André même: s'il condamne l'*amor duplex*, il est prêt à reconnaître que "*nullum prohibet unum duabus amari et duobus unam*". Des lais et des romans seront consacrés donc à ce problème qui devait inquiéter les partisans de l'amour courtois: l'homme entre deux femmes - la femme entre deux hommes. Les oppositions Marie - Gautier d'Arras (*Eliduc - Ille et Galeron*) et Thomas - Chrétien (*Tristan - Cligès*) sont bien connues. La question est traitée sous la forme d'un "dialogue intérieur" dans *Athis et Prophélias* (monologue d'Alemandine, 19 051 - 19 110): faire des promesses à plusieurs hommes est tricherie; celle qui accepte l'*amor trichiere*, pêche gravement contre la *courtoisie* et devient *parçonière amie*; d'autre part, le chevalier qui aime deux femmes est un homme perfide: "*Ou c'est vantance que il quiert, / Ou il ja fins amis nen iert*" (19 095 - 96). Opposition significative de *vantance* et de *fine amor*: l'auteur de la *Châtelaine* pouvait-il conserver le caractère de Lanval sans mettre en jeu la qualité de *fin amant* de son héros?

<sup>22</sup> Cf. *Mort Artu*, 30, 76 - 79: "... car ge vos di veraïement que onques Lancelos ne pensa de tel amor vers la reine, einz vos di veraïement qu'il aime une des plus beles damoiseles del monde" - dit Gauvain pour disculper son ami: sa deuxième proposition a l'air d'une preuve. Et Artus ajoute (87 - 89): "... car en cuer ou il a si grant proesce ne se porront enbatre traïsons, se ce n'estoit la greigneur de ablie del monde..."

<sup>23</sup> Il faut remarquer surtout le caractère "païen", amoral, extraconjugal de l'amour; les thèmes de la discrétion, du "guerredon" (v. 440), de la joie (v. 435), du "corps désirable" de la dame (v. 408 - cf. Lazar, *Amour courtois*, 64 - 66); de la brièveté de la nuit (v. 450 - 487); le verger comme décor (cf. *ibid.*, p. 133); les expressions *fin amant* (vv. 12, 439), *fine amors* (vv. 784, 808); etc. S'il fallait chercher un intermédiaire, on pourrait penser au châtelain de Couci, fidèle disciple des troubadours que l'auteur de la *Châtelaine* a certainement connu; en dehors du couplet utilisé, il a pu rencontrer dans ses chansons l'expression *faus enqueereors* (III, str. V - cf. *Châtelaine*, v. 957: *faus felons enqueereors*); la comparaison avec *Tristan* ("... C'onques Tristanz, qui but le beverage, / Plus loiaument n'ama sanz repertir...", III, 19 - 20 - cf. *Châtelaine*, 758 - 760); l'idée que l'amant ne peut vivre sans l'être aimé ("*Quar sanz vous ne porrois / Vivre, ne je nel quier*", IV, 21 - 22 - cf. *Châtelaine*, v. 817: "*vivre sanz lui por cui me dueil / ne je ne quier ne je ne vueil*"). Mais si ces coïncidences suggèrent que l'auteur inconnu s'est laissé inspirer par le châtelain mélancolique, cela n'exclut naturellement pas une connaissance directe des poètes du Midi et d'autres trouvères.

solue de l'amant courtois devant sa dame, l'anéantissement de sa volonté en sa présence, son désir d'être accepté comme son homme lige, d'être entre ses mains comme un objet qui lui appartient, tous ces motifs<sup>24</sup> n'ont laissé que de très faibles traces dans notre conte. Il n'y a que le mot *otroier* (vv. 27, 29) qui rappelle le *service* amoureux, mais il ne correspond plus à aucune réalité. Le rendez-vous nous montre deux êtres qui se considèrent comme absolument égaux. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les deux séries d'apostrophes, d'un parallélisme total et sans doute voulu :

Le chevalier :

*Ma dame, m'amie, m'amor . . .* (405 - 406)

La châtelaine :

*Mon douz seignor, mes douz amis, ma douce amor* (411 - 412)

L'amante ne se fait pas prier ou adorer et l'amant ne joue pas le rôle de l'humble soupirant : leur rapport est d'égalité, de confiance et de franchise.

Autre absence significative : l'extérieur des personnages est à peine évoqué au cours du récit, et l'exaltation de la perfection physique a complètement disparu. L'auteur renonce aux portraits presque obligatoires, et à l'encontre de *Lanval* et de l'épisode Kaherdin de *Tristan*, la beauté de la dame ne joue plus aucun rôle dans la motivation de la passion et de la fidélité du chevalier. On ne sait guère si la sensible châtelaine était jolie : il n'y a que deux petits adjectifs sans portée qui nous autorisent à le croire. Ils se trouvent dans la scène de rendez-vous : *de ses b i a u s braz l'acola* (v. 401) ; *Le convoia a ses b i a u s ieus* (v. 475). Ornaments faciles, conventionnels, presque purement musicaux, ils ne peuvent être destinés à mettre en relief une qualité précise.

Notons en passant que cette absence des éléments descriptifs ne traduit en aucune façon une tendance à "spiritualiser" l'amour. L'exaltation de la beauté ne contredirait pas d'ailleurs à une conception éthérée de l'amour, puisque la perfection corporelle peut bien être interprétée comme un signe ou un symbole de la perfection spirituelle ; certains courants de la poésie provençale ou le lyrisme platonisant du XVI<sup>e</sup> siècle le prouvent. D'autre part, la scène du rendez-vous nous indique avec toute la netteté désirable<sup>25</sup> (si l'on peut s'exprimer ainsi)

<sup>24</sup> Lazar, *Amour courtois*, 68.

<sup>25</sup> V. 432

... que la dame et li chevaliers  
dedenz la chambre en un lit furent  
et sanz dormir ensamble jurent,  
a tel joie et a tel deport  
qu'il n'est resons que le recort...

que dans la pensée de notre auteur, la jouissance sensuelle est impliquée dans la notion de l'amour parfait, et que le *guerredon* que l'Amour accorde aux amants persévérants, c'est l'union totale des âmes et des corps. L'auteur de la *Châtelaine* est partisan de "l'amor abandonnée" et rejoint sur ce point le *Lai du Conseil*.<sup>26</sup> Le composant sensuel de l'amour s'exprime chez lui avec tout le naturel des choses allant de soi; ni fausse pudeur ni complaisance érotique: l'expression atteint un rare degré de simplicité et de sincérité.

Mais si l'amour dans la *Châtelaine* est un amour total, c'est-à-dire sentimental et charnel en même temps, pourquoi donc cette sobriété dans les descriptions, cette indifférence pour la perfection extérieure? Le chevalier n'est pas mieux pourvu que sa dame; il n'y a qu'un seul vers dans toute la nouvelle qui fasse allusion au canon courtois: "*Li chevaliers fu biaus et cointes*" — dit le vers 43.<sup>27</sup> Mais est-ce pour expliquer les faveurs de la châtelaine? Nullement: il serait trop tard. Le vers 43 prépare plutôt la scène suivante: celle de la "tentation". *Il explique la convoitise de la duchesse.*

L'absence des portraits et des descriptions élogieuses pourrait n'avoir qu'une portée restreinte si elle ne s'intégrait à un trait plus général que nous proposons de définir comme une méfiance à l'égard des apparences.<sup>28</sup> La "beauté" elle-même est une notion plus large et plus compliquée qu'il n'y paraît: elle dépasse de loin les limites du physique. L'auteur de la *Châtelaine* semble parfaitement connaître l'idéal traditionnel. "*Biaus et cointes*" — dit le vers 43, en précisant dans sa concision même le contenu de la beauté: la remarque, toute sommaire qu'elle est, exprime avec exactitude, par deux mots-clé, l'essentie

<sup>26</sup> V. 686

S'il est .I. hons coustumiers  
D'amer et n'aint qu'en .I. seul leu,  
Quant il ont tant loisir et leu,  
Ent'aus .II. doit estre tout .I.,  
Solaz et irie de commun,  
Sanz contredit, sanz couverture,  
Ce commande amors et droiture.

<sup>27</sup> Les vers 60 ("*Sire, vous estes biaus et preus*") et 157 ("*... proesce avez et beaute*") sont des références: ils confirment que la figure du chevalier ne contredit pas le canon courtois, mais n'ajoutent rien au vers 43. — On comparera ce silence significatif avec les portraits abondants de certaines nouvelles contemporaines; l'auteur du *Lai de l'Ombre* met 59 vers (53-111), celui du *Vair Palefroi* 37 vers (35-71) à nous raconter les perfections du Chevalier. Évidemment, J. Renart ne les prend plus tout à fait au sérieux: on a remarqué depuis longtemps "l'ironie légère dont Renart accompagne le portrait idéal qu'il trace de son héros". (E. Hoepffner, *Les Lais de Marie de France dans GALERAN DE BRETAGNE et GUILLAUME DE DOLE*, dans *Romania*, LVI (1930), 227, n. 2. L'auteur cite les vers 1429-31, 4603-5, 4467 et 4675 du roman. V. aussi les remarques de F. Lecoy sur la manière ironique de Renart, dans l'Introduction de son édition, p. XVI. Cette ironie n'est pas tout à fait absente du *Lai de l'Ombre*, voir v. 63). Mais si l'ironie est un moyen de démystifier et de rationaliser la tradition de l'héroïque et du merveilleux, elle ne met pas en question explicitement les valeurs essentielles de cette tradition. J. Renart n'ambitionne pas une réinterprétation du roman; il s'amuse.

<sup>28</sup> La remarque concerne le texte et non pas les intentions conscientes du poète. Nous n'avons pas l'ambition de formuler des hypothèses sur les desseins d'un auteur inconnu.

du portrait courtois. Ce dernier n'a rien d'un *nu* moderne. Il ne faut pas prendre trop au pied de la lettre le *topos* qui l'accompagne généralement : les beautés courtoises ne sont pas des merveilles façonnées uniquement par les mains de *Nature*. Elles sont autant sociales que naturelles. L'éloge de la beauté est toujours un éloge de la *cointise*; la perfection physique proprement dite s'amalgame nécessairement avec des valeurs que nous estimerions plutôt éducationnelles : tenue, manières, attitude, langage. Or, la réserve singulière de la *Châtelaine* s'étend aussi à ces domaines : on ne relève dans le texte que des références indirectes aux bonnes manières des héros : aucun éloge explicite.

En revanche, l'auteur semble formellement obsédé par la *semblance* : la dissimulation, les sentiments affectés, les apparences trompeuses. Le mot *semblant* — véritable *leit-motiv* — figure quinze fois dans le texte<sup>29</sup>, et il n'y a guère de scène où la dissimulation n'ait un rôle important. La morale de l'histoire est dirigée contre les amis déloyaux : elle nous recommande de ne pas nous fier aux apparences. La duchesse nous présente toute une gamme de la dissimulation : pour arriver à ses fins, elle joue tour à tour la dame courtoise, la victime naïve, la femme offensée et l'épouse humiliée ; s'adaptant merveilleusement à toutes les situations, elle ne perd jamais contenance ; elle sait sauver les apparences quand ses desseins sont dévoilés ; elle sait dissimuler longtemps ses sentiments pour attendre le moment propice où elle pourra, sous l'apparence d'un mot aimable et avec toute la condescendance indifférente d'une grande dame parfaite, frapper au cœur une rivale détestée. La "courtoisie" est partout : on ne rencontre que des paroles polies, des sourires discrets, des manières aimables. Pourtant, le mal fait son chemin et la tragédie se produit. A quoi se fier ? Comment distinguer le vrai du faux ? Il n'y a pas de solution : l'auteur, sceptique, suggère une prudence extrême.

Il y a là un nouveau signe de la désintégration de l'idéal traditionnel. La doctrine courtoise, en accentuant la valeur des bonnes manières et des belles paroles, inaugurerait, dès son origine, une contradiction intérieure entre valeur profonde et adaptation superficielle : la politesse, le savoir-vivre, la *cointise* qui ne devaient être, en principe, que les manifestations spontanées, les signes extérieurs ou les gages d'une attitude humaine plus générale, pouvaient bien n'être que des apparences apprises qui n'engageaient pas l'individu : des *semblances*.<sup>30</sup> De même, la "beauté", ou plus exactement : la conformité de l'aspect du héros ou de l'héroïne à un idéal déterminé, signe prétendu d'une descendance aristocratique et parfois symbole d'une perfection intérieure, pouvait, malgré la théorie,<sup>31</sup> ne correspondre à aucune valeur intérieure. Or, si la découverte d'un possible désaccord entre beauté et caractère d'une part, manières et intentions d'autre part, apparaît bien avant la *Châtelaine* dans la poésie épique et

<sup>29</sup> Vv. 2, 49, 52, 53, 54, 339, 511, 515, 537, 568, 572, 579, 624, 663, 869.

<sup>30</sup> Elles seront plus tard les preuves de l'appartenance à une société élue : ce sera le moment où l'éthique courtoise se transformera en formes figées, en "bienséances". A ce sujet, v. le beau livre de Huizinga, *Herbst des Mittelalters*.

<sup>31</sup> Sur les considérations théoriques qui se cachent derrière la perfection physique et morale des héros du roman courtois classique, cf. Köhler, *Ideal*, 123-124 et 153.

narrative<sup>32</sup>, les romanciers courtois restent fidèles à la fiction de la perfection extérieure et intérieure, mieux, ils professent souvent explicitement la thèse de "l'extérieur, expression de l'intérieur"<sup>33</sup>; ils présentent leurs héros sous ce double aspect, ils continuent à attribuer l'existence du mal aux forces non-courtoises (reconnaissables le plus souvent à un signe extérieur: difformité, démesure, langage rustre, etc.) et semblent ignorer l'ambiguïté des "semblances".

Il serait malaisé de prouver que l'auteur de la *Châtelaine* s'élève consciemment contre ces conceptions; l'écart du conte de la tradition n'en est pas moins un fait. Nous n'en sommes pas encore, bien sûr, au *refus* de l'idéal: les figures du chevalier et de la châtelaine restent conformes, autant qu'il est possible de l'apprécier, à l'image traditionnelle de la double perfection, mais l'équilibre est rompu: on insiste sur les sentiments et on se tait sur les apperences devenues suspectes. Elles sont étrangères à la *fine amor* parce qu'elles peuvent être au service du *mal*. Le monde *courtois* de la nouvelle est dédoublé: à la sphère de l'amour intime et parfait s'oppose celle de l'amour-convoitise: l'amour instable qui se transforme en haine; à la sphère de la sincérité et de la confiance absolues, celle de la dissimulation et de la *semblance*. Il n'y a pas de communication possible entre les deux: les amants sont fermés à la seconde, ils doivent défendre, — au prix de suivre les lois du monde extérieur, c'est-à-dire celles de la dissimulation et du mensonge<sup>34</sup> — l'indépendance de leur monde caché, et ce dernier sera détruit dès qu'ils se laisseront arracher la moindre concession.

Si la *fine amor*, telle qu'elle apparaît dans la *Châtelaine*, semble ne pas suivre automatiquement les lois de la "beauté" (on aime "la meilleur", "la plus loial" et non pas la plus belle comme dans *Lanval* et *Tristan*; on reste fidèle non pas parce que l'on en aime une plus belle, mais *parce que l'on aime*), de même, les amants résistent à la séduction d'une autre valeur extrinsèque, à celle du *rang social*<sup>35</sup>. Là aussi, les deux sphères s'opposent sans se comprendre. La duchesse, entraînée par sa passion et conseillée par les valeurs du "siècle", croit éblouir le chevalier en lui faisant la promesse d'un amour *en haut lieu* (v. 63). Plus tard, le secret une fois découvert, elle se sent mortellement *offensée* parce que "*cil aime plus bas sement qui de s'amor l'a escondite*" (v. 660—661 — c'est son unique réflexion!), si bien que sa vengeance même sera surtout une réponse à sa *honte*<sup>36</sup> — le chevalier, par contre, reste insensible à l'attrait d'un succès dans le monde et la châtelaine ne manque pas de souligner que la fidé-

<sup>32</sup> La figure de *beau félon* ou *déloyal* est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'insister: la littérature courtoise utilise par là une antithèse sûrement archaïque. L'opposition des manières et des intentions est beaucoup plus rare, néanmoins elle apparaît dans des ouvrages satiriques: je pense surtout à *Sansonnet*, héros très "courtois" de *Richeut*. (Citons toutefois un personnage du roman de Thomas: Cariado.)

<sup>33</sup> C'est le cas surtout des romans à tendances aristocratiques.

<sup>34</sup> V. la réponse que donne la châtelaine à la duchesse: "*Je ne sai quel acointement / vous pensez, ma dame, por voir, / que talent n'ai d'ami avoir / qui ne soit de tout a l'anor / et de moi et de mon seignor*" (V. 710—714).

<sup>35</sup> Remarquons que la notion courtoise de la beauté a été "infectée" par celle du *rang*: l'ambiguïté s'est produite par l'intermédiaire des images de la *cointise* et de la *richesse*.

<sup>36</sup> La châtelaine "*est amie a celui / qui lui fet et honte et anui / por itant, ce li est*

lité d'un *fin amant* ne doit jamais se laisser ébranler, même s'il est tenté par l'espoir d'amours royaux.<sup>37</sup>

Par cette opposition, la nouvelle condamne non seulement une attitude individuelle, devenue typique au fur et à mesure que la classe féodale s'articule en couches superposées, mais en même temps une idée courante de la doctrine courtoise. Il est connu que certains arts d'aimer<sup>38</sup> encouragent explicitement les pauvres chevaliers à mériter par leur prouesse l'amour d'une dame de haut parage et à monter, par là, en honneur. La duchesse renvoie en termes exprès à cette conception: "*Sire vous estes biaux et preus . . .*" "*si avriez bien deservi d'avoir amie en si haut leu qu'en eüssiez honor et preu . . .*" (vv. 60, 62—64). Aux yeux de l'auteur, ce conseil est évidemment en contradiction avec le principe de la fidélité (cf. surtout les vers 793—796) et par conséquent, incompatible avec la *fine amor*. Pourtant, cette contradiction est implicite dans les principes mêmes de l'amour courtois. Elle ne deviendra flagrante qu'à un moment assez tardif de l'évolution.

À l'origine, les idées semblent s'enchaîner logiquement: une fois que l'on définit l'amour comme un *service* d'une part, qui suppose nécessairement une inégalité sociale entre le seigneur (*midons*) et le serviteur, et d'autre part, comme une force qui doit *amender*, pousser l'amant à chercher la dame la plus parfaite<sup>39</sup>, il est naturel que de la notion de *l'amour honorable* il n'y ait plus qu'un pas à l'ambition d'aimer des dames du plus haut rang social, et que dans cette société aristocratique, il n'existe pas de distinction possible ou valable entre *aimer bien* et *aimer en haut lieu*. Il ne faut pas oublier que le domaine sémantique de *l'honneur* dépasse largement le monde moral!<sup>40</sup> Cet appel à "aimer en haut lieu" exprime merveilleusement la conscience double qui est à la base même de la doctrine courtoise: il révèle implicitement le fait d'une stratification rapide de la classe nobiliaire et compte même sur le sentiment de déchéance ou de frustration des chevaliers pauvres; mais en accentuant l'idée que cet amour est parfaitement possible et qu'il n'y a pas de différence sociale devant l'amour, il exprime l'illusion de l'unité ou le rêve plutôt d'une réintégration de toute la classe féodale dans une unité perdue.

La *Châtelaine* se situe au point de l'évolution où cette "conscience double" est conçue comme une antinomie. L'opposition conventionnelle du *parage* inaccessible de la dame et de la condition humble du poète, stimulé par la *fine amor*

*avis, / qu'il ne vout estre ses amis*" (v. 671—674).

<sup>37</sup> "... je ne pensaisse a nul fuer / qu'il peüst trover en son cuer / envers moi corrouz ne haïne / por duchoise ne por roïne . . ." (v. 793—796). — On pourrait objecter que le chevalier aime en „haut lieu”, une différence de rang ayant séparé les châtelains et les simples chevaliers. Mais vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, le rôle de la châtelainie s'efface, elle se dissout dans un nivellement général de la noblesse et seule „une petite minorité de nouveaux puissants” — les ducs et contes du v. 76 — réussit à bénéficier du mouvement pour augmenter sa richesse et son prestige. (V.J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris. 1965, 128.)

<sup>38</sup> P. ex. le *Lai du Conseil* et *l'Art d'aimer anglo-normand*.

<sup>39</sup> *E pus en joy vuell revertir / Ben dey, si püesc, al mielhs anar* — avait dit déjà Guillaume IX d'Aquitaine. (*Mout jauzens me prenc en àmar*, v. 3—4.)

<sup>40</sup> Pour la signification exacte de ce terme et son évolution sémantique, v. Holzman, *Vocabulaire*, 33—41. Voir aussi Köhler, *Ideal*, 33.

à tenter l'impossible — sujet de tant de "dilemmes" artificiels dans les chansons<sup>41</sup> — se retrouve ici dépouillée du *vague* poétique d'une fiction sentimentale: elle est désormais définie dans les termes cruels de la réalité sociale. Le poète accepte l'existence d'une hiérarchie fortement accentuée comme un *fait* et renonce à toute illusion d'une unité dont la *fine amor* serait le symbole. En restant fidèle à cette *fine amor*, menacée, il doit nécessairement l'épurer de toute allusion sociale au prix même d'en altérer profondément la signification primitive: passion désintéressée, elle n'est plus la source d'actions héroïques et ne sera plus récompensée par aucune réussite. L'amour pour l'amour.

Disons toute de suite que cette position est extrêmement rare, même au XIII<sup>e</sup> siècle. Les romans d'aventure continuent à raconter l'histoire des amants qui parviennent, malgré toutes les difficultés, à lever le plus grand obstacle qui s'oppose à leur bonheur: la différence sociale<sup>42</sup>. Le *Vair Palefroi* raconte également le triomphe d'un pauvre chevalier; l'auteur y va sans ambages: "... *Li chevaliers adonc pensoit | a une amor vaillant et bele | d'une tres haute damoisele...*" (v. 80—82). Même dans la *Mort Artu*, pourtant si moderne, et tragique comme la *Châtelaine*, les personnages sont nettement partisans de l'amour "en haut lieu". On est bien surpris d'apprendre que Lancelot aime une simple demoiselle. Gauvain "*dist a soi meismes que il ne cuidast pas que Lancelos beast en leu ou il volsist metre jamés son cuer, se ce ne fust en plus haut leu et en plus enorable que autres*" (29, 3—7)<sup>43</sup>. De même, le roi: "*certes, fet li rois, ge ne porroie pas croire que il meist son cuer en dame ne en damoisele, se ele n'estoit de trop haut afere...*" (36, 7—10).

Il serait faux de dire que l'auteur de la *Châtelaine* s'avise de juger les "grands", qu'il les accuse d'avoir trahi l'idéal commun ou qu'il renouvelle le soupçon séculaire que les riches soient incapables d'aimer.<sup>44</sup> Il faut se garder

<sup>41</sup> Cf. p. ex. la strophe III de la chanson n<sup>o</sup> VIII du châtelain de Couci:

De cest amor, qui tant me fet pener,  
Ne voi je pas com je puisse partir,  
Ce je n'i voi reson de l'eschiver,  
Ne n'est pas droiz que g'en doie joir;  
Mes fol desir fet souvent cuer penser  
En si haut lieu q'il n'i puet avenir,  
Et fine amor si ne doit pas grever  
Ceus qui painent toz jorz de li servir.

<sup>42</sup> La tradition remonte au XII<sup>e</sup> siècle et se confirme au début du XIII<sup>e</sup>. V. *Floire et Blancheflor*, *Amadas et Ydoine*, *Guillaume de Palerne*, *Escoufle*, *Galeran de Bretagne* etc.

<sup>43</sup> Il est vrai que Gauvain est prêt à faire une concession en faveur de la damoisele d'Escalot parce qu'il la trouve "*si bele et si avenant en toutes choses*" (29, 8—9). Mais on sait que la nouvelle était fautive: Lancelot n'avait pas l'idée de se mettre à son "service".

<sup>44</sup> Cf. Köhler, *Ideal*, 73, n. 1. On se rappellera les protestations d'un Thibaut de Champagne, contemporain (?) de l'auteur de la *Châtelaine*:

Adés dient: "Dame, on vos veut guiler;  
Ja par amors n'amera riches hom."  
Mes il mentent, li losengier felon,  
Car qui plus a, melz doit amors garder.

(Chanson XXIX, vers 13—16.)

de prêter à ce texte poétique les nuances d'un pamphlet ou l'allure dogmatique d'une thèse. Mais consciemment ou non, l'auteur exprime, par une interprétation particulière de la *fine amor* et par le rapport des deux "camps" de personnages, des sentiments qui devaient être caractéristiques pour les couches inférieures de la classe féodale, et à l'intérieur même de ces couches, divisées évidemment par la *crise de conscience* qu'ont provoquée les changements historiques, il représente ce que l'on pourrait appeler la *conscience désabusée et angoissée*. Elle s'oppose à la sagesse souriante du *Lai de l'Ombre*, à la naïveté doctrinaire du *Lai de Conseil* ou à la conscience cynique qui se manifeste dans le *Mantel mautailé*. Elle est faite de désillusion et de méfiance: finis l'équilibre optimiste de l'apparence et de l'essence, le rêve confiant de l'ascension par l'amour, l'unité idyllique de la discrétion et des confidences.

Mais plus l'idéal traditionnel se désintègre, plus on exalte sa perfection; plus on purifie la *fine amor* de ses significations sociales, plus elle devient la valeur suprême de l'existence. Contrairement à une conception héroïque ou idyllique de l'amour courtois, l'auteur ne se fait plus d'illusions sur son efficacité pratique, seulement ce n'est pas à l'idéal, mais à la pratique qu'il tourne le dos. Tendence constante dans les idéologies des classes coincées: plus on se voit éloigné des valeurs réelles, plus on s'accroche aux valeurs sentimentales ou imaginaires. L'exaltation de l'amour comme valeur suprême impliquait dès le début des réserves à l'égard des valeurs sociales telles que le pouvoir, le rang et la fortune<sup>45</sup> — celles-ci étant gravement compromises, aux yeux de la chevalerie, par les forces ennemies, la royauté et la bourgeoisie. Il est curieux de voir, chez Marie de France par exemple, comment le pouvoir et le rang, indéterminés dans la société pseudo-archaïque de ses lais, sont effacés au profit du *parage*<sup>46</sup> et comment la fortune est mise au service de la *largesse*.<sup>47</sup> L'apologie de l'amour — combinée avec l'éloge de la largesse et celui de la prouesse — acquiert ainsi une signification particulière: elle traduit un effort pour sauvegarder la classe nobiliaire de la "corruption générale du monde", pour la doter d'une éthique qui assure à l'avance sa supériorité sur les autres classes ou formations sociales,

<sup>45</sup> On peut suivre naturellement ce thème à travers le XIII<sup>e</sup> siècle, cf. par exemple le *Lai du Conseil*, v. 651 et suiv.:

Cuers ne se peut glorefier  
 Ne por tresor ne por denier  
 Ne por chastel ne por manoir  
 — Bien le vous os dire por voir —  
 Tant comme il fet por bone amor.

<sup>46</sup> Les héros de Marie sont par préférence des fils de roi, des hommes "de grand parage", mais la poétesse ne vise par là qu'à augmenter leur prestige; en fait, ils mènent une vie de chevalier. Il est à noter d'autre part que les différences de rang ne s'opposent jamais à l'union des amants: les chevaliers épousent des filles de roi. Le problème de l'amour de deux personnes socialement inégales est discuté dans *Équitan*; il est résolu, comme on sait, dans le sens de la priorité de l'amour. Cette égalité devant l'amour ne s'étend évidemment que sur la société aristocratique; si le Fraisne est répudiée, c'est que son origine est obscure.

<sup>47</sup> Voir *Lanval*; si le chevalier est comblé de dons par la fée, c'est pour qu'il puisse faire preuve de sa libéralité. — Pour le thème de la largesse, cf. Köhler, *Reichtum und Freigebigkeit in der Trobadordichtung*, dans *Höf. Roman*, 45 — 72.

pour maintenir l'illusion de son ancienne unité (en partie imaginaire), bref: pour renverser une évolution historique dont elle se sent la victime.

La fine amour, telle que l'auteur de la *Châtelaine* l'entend, ne cesse d'impliquer la *négation* de l'histoire en ce sens qu'elle ignore complètement le monde extra-courtois. Mais elle est en même temps la négation de cette négation. En effet l'amour, n'ayant plus de rapports avec les motifs de la prouesse et de la largesse et ne comportant plus aucune promesse d'ascension sociale, est réduit à son seul aspect sentimental; mais ce qu'il a perdu au niveau de ses fonctions sociales (devenues anachroniques), il l'a regagné au niveau de sa signification individuelle; il a cessé d'être le ressort principal d'une attitude exemplaire (comme chez Chrétien) ou la suprême récompense de la perfection morale (comme chez Marie); on se demande s'il est toujours le privilège distinctif d'une classe: il est plutôt le secret des "happy few"; il a cessé d'être un rituel et un art: il constitue un refuge. C'est par là que sa signification sociale réapparaît, mais historiquement c'est un aveu de faiblesse.

Le rêve de l'amour parfait, devenu ici en quelque sorte le synonyme du bonheur humain, s'explique donc, sur le plan sociologique au moins, par une déchéance. Ce serait pourtant une erreur capitale de le condamner comme rétrograde. Si la sensibilité humaine est souvent façonnée par des conflits historiques douloureux, elle n'en déborde pas moins les limites de l'attitude sociale à laquelle elle était primitivement liée — il arrive même qu'elle acquiert une signification contraire — et les grandes images poétiques s'élèvent bien au-dessus de l'actualité sociale d'où elles sont jaillies. Ainsi la vision d'un univers polarisé où l'existence humaine apparaît comme un échec tragique de l'idéal au contact du réel, où l'union parfaite est réalisée mais exposée en même temps aux vicissitudes de la vie pratique, où l'intimité du bonheur caché est opposée aux jalousies d'un monde qui menace constamment de dévorer le bonheur des plus faibles, où il n'y a que quelques rares moments de détente et de repos, fruits d'une franchise et d'une confiance absolues pour délivrer l'homme du fardeau écrasant de sa propre défense, où la pureté d'un sentiment exquis est exposée à un enchevêtrement diabolique d'obligations, d'intérêts, de passions et de faiblesses — une telle vision poétique, je le répète, ne sera pas condamnée à mourir avec les aspirations de ces chevaliers vivant à l'époque de saint Louis, et qui face aux réalités nouvelles, se considèrent, avec une résignation amère et orgueilleuse, les détenteurs de valeurs spirituelles menacées; elle sera comprise, assimilée, réadaptée par tous ceux qui, bien que vivant dans d'autres moments historiques, rencontreront néanmoins assez d'expériences analogues pour admettre la vérité poétique d'un dédoublement tragique du monde ou pour partager l'angoisse du bonheur caché.

### III. Aventure et mésaventure

Les transformations que subissent le caractère et la fonction de l'amour courtois ne se révèlent complètement que si l'on envisage le problème sous l'aspect de l'*aventure*. Mais l'enquête sera vite terminée. Il n'y a plus d'*aventure* dans la *Châtelaine*.

Nous nous expliquons. Dans son acception moderne, le mot est assez vague, assez général pour être appliqué à telle ou telle scène de la nouvelle, voire à toute son intrigue. On pourrait même dire que l'*aventure* — ce qui *advient*, ce qui *arrive* au héros — est le sujet de toute narration et de tout drame. Mais comme nous étudions ici la *Châtelaine* dans ses rapports avec la tradition courtoise et chevaleresque, nous écartons délibérément toute considération abstraite pour nous rattacher uniquement à la signification particulière que ce terme a prise dans la poésie narrative courtoise des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles; nous cherchons les traces de certains éléments ou structures *typiques, significatifs* de cette poésie, nommés généralement *aventures* par les poètes de l'époque.

Quels éléments et quelles structures? Il serait certainement abusif de vouloir les réduire à un schéma unique: l'extrême variété de la poésie courtoise semble exclure les définitions concrètes, non formelles: il n'y a pas qu'un seul type d'*aventure*! Pourtant, il n'est pas impossible de trouver des points de repère dans cette pluralité déconcertante. Procédons par élimination: il faut écarter en premier lieu les romans et les lais "antiques" — oeuvres qui ne connaissent guère l'interprétation courtoise du mot et la fonction particulière de la chose<sup>1</sup>; puis les romans du type de *Floire et Blancheflor* — ils retracent l'itiné-

<sup>1</sup> Dans le *Roman d'Énéas*, le mot est lié d'une part à un type d'exclamation et signifie dans cette position 'événement funeste' (*Glossaire* de Salverda de Grave dans son édition) ou 'malheur' (1686: *Ohi! lasse, quel aventure!* 5176: *Ohi, chaitis quel aventure!*); d'autre part, il figure dans l'expression *se mettre en aventure* dans le sens de 'danger mortel' (961: *De sa vie n'ot guaires cure, quant se mist en tel aventure*). Pour d'autres (dont l'auteur du *Roman d'Alexandre*), le mot signifie plutôt 'destinée' (K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, 9<sup>e</sup> éd., 36, vv. 226, 245, 265; cf. *Mystère d'Adam*, K. Grass, 3<sup>e</sup> éd., vv. 319 et 254). Dans *Piramus*, l'*aventure* ne figure qu'une seule fois, dans le sens général de 'coup du destin' (352). On voit que le terme ne possède encore ni la richesse ni l'autonomie sémantiques qu'il aura chez Chrétien de Troyes ou Marie de France.

raire difficile de jeunes amants séparés et réunis dont les "aventures" sont simplement des obstacles (la critique applique abusivement la désignation "roman d'aventures" à ce type de récit<sup>2</sup>); finalement les romans de Tristan, constituant un cas unique, mettant en scène une *destinée* plutôt que des "aventures"<sup>3</sup>. Il ne nous reste donc que deux formes *majeures* dans lesquelles l'*aventure* prend un sens très intense et occupe une position centrale: le *roman* tel que le conçoit Chrétien de Troyes, et le *lai* "breton", représenté avant tout par Marie de France.

Pour ce qui est des romans de Chrétien, la fonction particulière de l'*aventure*, élucidée partiellement par les analyses suggestives de R. R. Bezzola<sup>4</sup>, a été excellemment expliquée, surtout du côté sociologique, par E. Köhler<sup>5</sup>. Suivant le critique allemand, les aventures forment, chez Chrétien, une série d'épreuves qui permettent aux chevaliers, incarnations d'un idéal moral, de s'acheminer vers une perfection exemplaire et de rétablir du même fait l'ordre menacé par les "monstres" symbolisant les forces anti-courtoises.<sup>6</sup> Les aventures ne sont donc pas simplement des situations romanesques et fabuleuses, destinées

<sup>2</sup> On sait que conformément à une habitude qui remonte à G. Paris (*Le Roman d'aventure*, dans *Cosmopolis*, sept. 1898), les romans qui ne relèvent pas de la "matière antique" ou de la "matière arthurienne" sont classés souvent parmi les "romans d'aventures". (Cf. p. ex. les chapitres de R. Bossuat dans son *Manuel bibliographique: "Romans inspirés par l'antiquité", "Contes et romans courtois d'origine diverse et romans d'aventures" et "Romans bretons".) On a signalé depuis longtemps le caractère superficiel de ce classement (Faral, *Sources*, Peu IX). importe, évidemment, si l'on utilise le terme „roman d'aventures" faute de mieux, pour indiquer "le reste", sans vouloir lui conférer un sens précis. Cependant il ne faut pas oublier que pour l'opinion médiévale, c'étaient surtout les romans "bretons" qui passaient pour des *romans d'aventure* (au singulier): "Ge sai des romanz d'aventure / De cels de la rionde Table" — dit le "bordour ribaud" dans le "fabliau" connu (*Des deux bordours ribauds*, M - R, I, v. 82 - 83). Et Chrétien lui-même appelle un "conte d'aventure" la "matière" dont il a fait son *Erec* (v. 12).*

<sup>3</sup> Dans l'histoire de Tristan et d'Yseut, c'est la passion d'amour des amants elle-même — une *destinée* ("aventureuse" si l'on veut) — qui constitue le sujet; les aventures chevaleresques — les épreuves de force auxquelles le chevalier errant est soumis, les combats qu'il doit livrer aux forces anti-courtoises — restent secondaires, épisodiques. (Cf. Beroul, 1437: *Qui veut voir une aventure... l' "aventure"*, c'est l'histoire de Husdent.) — Thomas n'ignore pas le sens chevaleresque du mot: Tristan s'en va, avec Kaherdin "*dreit en Engleterre aventure e eür conquerre*" (2059 - 60); plus tard, sur la prière de Tristan le Nain, il s'engage de nouveau dans une *aventure* (le combat livré à Estult l'Orgueilleux, cf. 2296, 2767) — mais ce sont des motifs épisodiques. La signification du mot reste chez lui, comme dans la totalité de la littérature contemporaine, assez flottante: il désigne tantôt la destinée de quelqu'un (1861, 3099), tantôt un coup du destin, un incident imprévu et extraordinaire (285, 806, 2855, 3107), tantôt, dans l'expression "*se mettre en aventure*", un danger mortel (2087, 2445).

<sup>4</sup> Bezzola, *Amour et Aventure*.

<sup>5</sup> Köhler, *Ideal*. Pour ce qui concerne l'essentiel, nous adoptons les conclusions du savant allemand.

<sup>6</sup> „Die *aventure* ist daher Mittel der individuellen, für die Gemeinschaft exemplarischen Perfection und Sicherung des höfisch - ständisch verstandenen *ordo*. Die *aventure* bezeichnet die ständige Möglichkeit zur Wiederherstellung der Ordnung, aber auch deren unaufhörliche Gefährdung und damit die Notwendigkeit der Anstrengung, die einer weitgehend funktionsentleerten Ritterschaft eine über die politische Wirklichkeit hinausreichende Sinngebung verschafft." (Köhler, *Ideal*, 78.)

à satisfaire des imaginations naïves et avides de visions éblouissantes, ni uniquement des occasions à offrir aux connaisseurs des "reportages sportifs". Elles forment un tout, donnant une initiation à la vie idéale et retraçant l'image d'une société utopique: le poète courtois reporte dans ce passé arthurien, inventé et enrichi à plaisir, un rêve d'unité (chevaleresque), d'harmonie et d'ordre, ce rêve étant lui-même la compensation de graves problèmes sociaux, soulevés par une réalité en pleine transformation, dont la chevalerie sent confusément les menaces.

Les "lais" de Marie de France offrent des aventures bien différentes. Cela tient d'une part aux "lois du genre": les dimensions du lai excluent d'emblée les séries d'épreuves, et le caractère sentimental de ces petits contes supporterait mal la fréquence et l'importance des exploits guerriers, caractéristiques pour le genre chevaleresque. Mais il y a aussi des différences de goût et de sens. Chez Marie de France — s'il est permis de former des jugements sommaires sur une matière aussi hétérogène que les *lais* de la poétesse — l'aventure, presque toujours unique, est réduite le plus souvent à un conflit d'amour, à une expérience toute intérieure et toute personnelle qui n'engage qu'indirectement (par la seule force de l'exemple) la collectivité; elle est moins l'étape d'une *initiation* qu'une épreuve morale; moins l'acte de délivrance que le geste parfait; c'est l'amour vécu sous une forme particulière, riche de signification et digne de "*remembrance*", qui ne demande que très rarement des efforts spectaculaires, mais absorbe, en revanche, toutes les forces morales du héros.

Ceci dit, il faut pourtant reconnaître qu'il n'y a pas de cloison étanche entre l'aventure des *lais* et l'aventure telle que nous la voyons dans les romans de Chrétien de Troyes: toutes les deux remontent aux mêmes sources (essentiellement à la mythologie celtique), correspondent aux mêmes préoccupations spirituelles<sup>7</sup> et révèlent, par conséquent, une série d'aspects communs. Cela semble être particulièrement vrai pour un type de lai représenté par *Lanval*, *Guigemar*, *Yonec*, *Milun*, *Eliduc*, et auquel la *Châtelaine* se rattache historiquement et typologiquement. Dans ces *lais*, tout comme dans les romans de Chrétien, l'aventure a une haute valeur structurale: elle "se place aux moments critiques du récit, produisant un choc, une surprise, jouant comme une bascule, un déclin. Elle est aussi le noyau, le diamant brut et le centre de gravité autour duquel s'organise le récit..."<sup>8</sup> Ce rôle extraordinaire de l'aventure est bien mis en relief par son caractère *merveilleux*: apparition d'une fée, d'un animal magique, d'un cortège fabuleux, d'une nef merveilleuse, etc. La merveille arrive toujours d'une façon providentielle: malgré son aspect affrayant ou le danger mortel qu'elle renferme, elle est attendue, sinon désirée ou provoquée même par le héros (comme chez Chrétien); elle est l'oeuvre du hasard, certes, mais d'un hasard "dirigé", réservé aux *élus*, d'un hasard qui les met au-dessus de la condition de leurs semblables en les faisant sortir d'une situation pénible et banale à la fois: qui leur permet

<sup>7</sup> Nous estimons que malgré les différences de ton et de style qui séparent Chrétien et Marie, le jugement d'E. Köhler (*Ideal*) sur la fonction et l'arrière-plan *sociaux* de l'"aventure" reste valable également pour les *lais* de la poétesse.

<sup>8</sup> Frappier, *Lai*, 32. Dans le passage qui va suivre, nous nous servirons de l'excellente analyse formelle qu'il a donnée de la structure du *lai*.

— pour rendre la parole, une fois de plus, à J. Frappier — “le passage du plan inférieur”, “celui du monde terrestre, banal, vulgaire, quotidien”, “au plan supérieur, idéal”<sup>9</sup>, celui de la fine amour et de l’accomplissement chevaleresque. Heureusement, ce passage ne se produit pas automatiquement: les meilleurs auteurs courtois méprisent les succès faciles. L’aventure constitue une forte épreuve morale qui semble poser parfois des problèmes insolubles ou aggraver sans rémission une situation déjà critique, mais qui permet finalement au héros de vaincre les difficultés, de passer de l’obscurité à la lumière, de laisser épanouir sa richesse intérieure, d’assurer le triomphe exemplaire du bien. Ainsi, grâce à ses traits mythologiques, mystérieux ou romanesques, l’aventure se révèle comme le “*modèle*” narratif de toute une vision du monde, exprimant — non sans hésitation ni contradiction — l’orgueil d’une classe qui se considère comme *élue*, le rêve d’une harmonie obtenue par la vertu de la courtoisie, somme des valeurs humaines, et la confiance dans l’héroïsme personnel, dans la supériorité morale des chevaliers. C’est à cet optimisme foncier que répond le “dénouement ouvert” dont parle Frappier et qui caractérise le roman tout aussi bien que le lai.

Peut-on demander compte à notre auteur de l’absence de cette “aventure” traditionnelle? Nous croyons que vu les sources et les données générales de son récit, il n’est pas absurde de le faire. La mise en parallèle nous semble, en tout cas, instructive: rien ne montre mieux que l’évanouissement de l’aventure à quel point la “réinterprétation” de l’amour est liée à l’écroulement de tout un ordre de valeurs.

L’aventure est en voie de décomposition et de disparition à partir de l’extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle. L’aventure *parodique* ou *burlesque* (*Cor*, *Mantel*) n’en est pas nécessairement le signe: elle peut n’être, à la rigueur, que le complément comique de l’idéal. Il ne faut pas, non plus, tirer des conclusions trop graves des “lais anonymes”: la transformation de l’aventure-épreuve en féerie spectaculaire, en “merveilles” exemptes de toute dialectique courtoise<sup>10</sup> n’exprime pas nécessairement un désir de fuite: elle peut être attribuée simplement au talent médiocre des imitateurs.

Mais avec la *Mort Artu*, il n’est plus permis de douter: Fortune s’est détachée de la cour arthurienne, monde privilégié de toute courtoisie. “... *Les aventures del roiaume de Logres estoient si menees a fin*” — se plaint-on dans le roman (3, 38—41) — “*qu’il n’en avenoit mes nule se petit non*”. Une seule fois, l’espoir renaît de retrouver l’âge du bonheur perdu: une nacelle *merveilleuse* flotte sur la rivière, et Gauvain est tenté d’y voir un signe prometteur: “... *se ceste nacele est ausi bele dedanz come dehors, ce seroit merveilles, a poi que ge ne di èue les aventures recommencent...*” (70, 22—24). Mais la nacelle n’annonce point l’aventure espérée. C’est une nef funèbre: elle apporte le cadavre de la demoiselle d’Escalors.

\* Frappier, *Lai*, 32.

<sup>10</sup> Sur la dialectique courtoise dans la poésie narrative en général, et dans les lais de Marie de France, en particulier, citons, parmi les travaux récents, I. Nolting Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*. Heidelberg, 1959, et Lazar, *Amour courtois*.

Les changements sémantiques ne sont pas moins éloquentes que cette scène pathétique. Si les notions de *chevalier* et d'*aventure* restent toujours en rapport étroit, l'*aventure* n'est plus le hasard merveilleux qui attend le chevalier en lui promettant un triomphe éclatant. L'*aventure*, c'est l'acte courageux et désespéré, l'entreprise risquée, l'engagement volontaire pour une cause que l'on croit bonne, avec le sentiment du coûte-que-coûte; elle ne constitue plus une étape dans l'évolution intérieure ou le perfectionnement chevaleresque du héros, elle est simplement le signe de son courage, de son détachement, de sa courtoisie: le mot n'indique plus l'événement inconnu mais l'issue incertaine.<sup>11</sup>

A la différence de l'auteur de la *Mort Artu* qui, fidèle à la tradition de l'héroïsme chevaleresque, mais pleinement conscient du "crépuscule des dieux", montre avec résignation l'évanouissement des aventures-merveilles et attribue, à son insu peut-être, un sens nouveau à ce terme ancien, d'autres poètes cherchent à transformer d'une autre manière la structure du roman et à remplacer l'aventure traditionnelle, devenue le symbole de la grandeur disparue, par un élément nouveau, capable de remplir sa fonction. C'est l'époque du triomphe de la poésie allégorique: à la grandeur épique de l'aventure se substitue le raffinement sur un schéma psychologique, à l'exemple pseudo-historique le modèle intemporel, aux conflits dynamiques la dialectique verbale, à la forêt aventureuse — le palais et le verger.<sup>12</sup>

Dans le domaine de la "nouvelle"<sup>13</sup> qui nous intéresse ici particulièrement, les transformations se font dans plusieurs sens, mais on retrouve partout les traces de la structure ancienne. Je ne citerai que trois exemples pour illustrer le problème auquel se sont heurtés les poètes du XIII<sup>e</sup> siècle et la diversité des solutions qu'ils y ont apportées.

L'exemple d'un fabliau *courtois*<sup>14</sup> tel que le très aristocratique *Berengier au*

<sup>11</sup> "Damoisele, dit Guenièvre à l'arrivée de Bohort et d'Hector, puis que cil dui sont venu, or sui ge toute seüre que ge n'i morrai jamés seule; car il sont si pseudome qu'il metront leur cors et leur ames en aventure eincois que ge receüsse mort en leu ou il fussent..." (76, 15-19). "Dame, fait Arthur en indiquant Lancelot, vez ci un chevalier qui por vos se met en aventure de mort" (84, 9-10). Et Lancelot promet: "si me metrai en aventure por li deffendre" (75, 38-39). — Sur le sens et la fonction de l'*aventure* dans la *Mort Artu*, cf. Frappier, *Étude sur la Mort le Roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose*. Paris, 1936, 258 et suiv.; sur l'*aventure* dans les romans du Graal, v. Köhler, *Ideal*, 199 et suiv.

<sup>12</sup> R. Jauss a montré à quel point Huon de Méry, l'initiateur de l'allégorisme romanesque, était conscient de l'abîme qui le séparait de Chrétien de Troyes et de la nécessité de créer un style nouveau, car "tot est dit". (R. Jauss, *Allegorie*, 193-195.) — Dans les romans "de moeurs" de l'époque, l'*aventure* héroïque et symbolique s'efface complètement au profit de la "courtoisie" et de la "chevalerie"; c'est-à-dire aux manifestations régulières d'une mode d'existence rigoureusement déterminées. (Cf. Dubs, *Galeran*, 167.) — Sur l'opposition du Palais et du Verger — signe de la désagrégation de l'idylle courtoise — v. plus bas, p. 80-85.

<sup>13</sup> Le mot est employé ici dans son sens le plus large ("récit court de caractère romanesque"). L'usage que nous en faisons se justifie peut-être par le fait qu'à la suite des transformations de tous les genres narratifs, les contours du *lai*, du *conte*, du *fabliau*, du *dît* (terme nouveau) etc. deviennent assez flottants au XIII<sup>e</sup>: l'emploi incertain et parfois contradictoire des termes en est le signe.

<sup>14</sup> Nous estimons que malgré la thèse convaincante de P. Nykrog (*Fabliaux*), il y a lieu de distinguer les fabliaux *courtois*, de tendance nettement aristocratique, et

*lanc cul* (version D) représente le parti le plus facile: le poète se contente de substituer simplement à l'aventure héroïco-sentimentale une aventure grotesque. Les éléments de la "conjointure" traditionnelle restent formellement intacts (l'effet comique résulte précisément de cette ressemblance formelle): conflit courtois (la récréantise du mari), aventure héroïque acceptée pour gagner l'amour de la Dame, combat chevaleresque avec un *vassal* inconnu dans la forêt "aventureuse". Il n'y a que le dénouement qui est modifié en vertu de la tendance satirique: le chevalier vilain succombe dans ce tournoi singulier, et au lieu de regagner la confiance de sa dame et de monter en *prix*, il sera obligé de se résigner à accepter la présence d'un amant. Mais l'échec du héros comique rejoint logiquement le triomphe du héros "sérieux". La divergence formelle tient à une identité de pensée: le fabliau de *Bérenghier* présente un modèle de structure qui correspond en gros, sur le plan comique, à une vision du monde qui se manifeste aussi dans les lais bretons ou les romans arthuriens.

Cette "conjointure" est fortement ébranlée dans le *Vair Palefroi*. *Lai* pour son auteur<sup>15</sup>, *fabliau* aux yeux de plus d'un critique moderne, il n'est pleinement ni l'un ni l'autre: il est plutôt à ces deux genres ce que le drame bourgeois sera à la tragédie et à la comédie classiques. Que l'image traditionnelle du lai courtois fut présent à l'esprit de son auteur, il n'y a pas lieu d'en douter: le récit contient encore une *aventure*<sup>16</sup>, c'est-à-dire un élément narratif de caractère *merveilleux* (la couleur du cheval rappelle vaguement les animaux magiques des légendes celtiques<sup>17</sup>) qui occupe une position cruciale: malgré les obstacles formés par le monde réel, quotidien, elle sauve le héros en détresse en lui permettant de passer au monde de ses rêves; elle dénoue la crise et ouvre une perspective de félicité. "Aventure" et "crise" forment un rythme "à deux temps", rythme qui était aussi celui de *Lanval* ou de *Guigemar*, par exemple: la première apparition de l'"aventure" qui assure la "distinction" ou l'"élection" du héros sera suivie, après des moments critiques, d'une deuxième, plus éclatante et plus merveilleuse encore que n'était la première, et qui permet le triomphe final.

Mais ces similitudes formelles dissimulent à peine une mentalité profondément changée. Non seulement le caractère merveilleux de l'aventure est très effacé (les merveilles relatées dans les lais de *Laostic* ou du *Fraisne* n'étaient pas, elles non plus, particulièrement étonnantes ou mystérieuses), mais le conte tout entier est marqué par un effort de *rationalisation* très poussé. Le poète met tout en oeuvre pour rendre son histoire *raisonnable*: il ne se contente pas de donner une explication raisonnable à l'aventure (c'est-à-dire à l'aide imprévue que le brave cheval prête à son maître désespéré), mais il s'épuise à indiquer systématiquement et avec une précision fatigante toutes les circonstances qui pou-

d'autres — qui le sont moins: des fantaisies de clerc, destinées peut-être à un public citadin plutôt qu'aux cercles mondains. Il y aurait intérêt à faire une enquête rigoureuse dans ce sens: les premiers pas sont faits par J. Rychner (*Fabliaux*). Pour ce qui est de *Bérenghier*, P. Nykrog insiste lui-même sur le caractère "indubitablement" aristocratique du conte (p. 123).

<sup>15</sup> Vers 29.

<sup>16</sup> Cf. Frappier, *Lai*, 34.

<sup>17</sup> Sur la signification symbolique de la couleur *vair*, cf. Bezzola, *Liebe*, 120.

vaient faciliter l'événement heureux.<sup>18</sup> Du coup, il dépouille l'aventure de cette atmosphère d'initiation et de mythe qui pourrait seule suggérer l'idée que nous accédons avec le héros au monde des élus. Remplacer le hasard providentiel par des coïncidences fortuites, cela témoigne d'une méprise ou d'une réinterprétation totales.

Mais il y a bien davantage : les unités classiques du mérite personnel et de l'aventure d'une part, de l'amour et de l'aventure d'autre part, se trouvent ici décomposées. Il n'y a plus de place dans ce monde pour des actes héroïques : l'auteur évoque dans toute sa pauvreté prosaïque et brutale l'existence réelle de son chevalier : il "*vit de proie*" (v. 320). L'aventure ne comporte plus d'épreuve (ni physique ni morale)<sup>19</sup> et le triomphe final se situe en dehors de la volonté du protagoniste. Et puisque le chevalier est incapable de faire quoi que ce soit pour sa bien-aimée, l'amour cesse d'être une passion qui encourage le héros à se perfectionner ou à surmonter une crise : il perd complètement cette *force éducatrice*<sup>20</sup> qui assurait à la *fine amor* — au moins sur le plan de la fiction poétique — une haute valeur sociale. Ainsi, malgré les ressemblances formelles qui attestent la vivacité de la tradition, on voit apparaître dans ce conte, sous les apparences même de l'aventure, un élément nouveau — l'anecdote plaisante — qui en est, au fond, le contraire et la négation.

Le *Lai de l'Ombre* la remplace, en revanche, par un élément original qui ne lui ressemble que très vaguement au point de vue *formel*, mais remplit à peu près la même *fonction*. C'est ce que Jean Renart appelle une "*grant (ou bele) courtoisie*".<sup>21</sup> Elle consiste à résoudre brillamment une situation délicate, à inventer un procédé qui exprime avec éclat des sentiments distingués, à gagner une cause par un sacrifice qui illumine tout à coup des qualités extraordinaires : elle est la manifestation spontanée de la perfection morale, liée à une ingéniosité engageante, et contenant un élément d'abnégation<sup>22</sup> (qui remonte probablement aux concepts liés au "service amoureux" des troubadours).

<sup>18</sup> Le garde, "*toz estordis... du vin*" réveille les barons après minuit parce qu'il prend le clair de lune pour la clarté du jour (933-945); ceux-ci, non moins "*estordi*", ne s'aperçoivent pas de l'erreur et ne comprennent pas non plus le "*grant duel*" de la mariée (946-951 et 966-973); l'étroitesse du chemin ne permet pas d'aller deux par deux (978-982); les chevaliers auxquels la garde de la mariée est confiée, fatigués et vieux, s'endorment sur leurs chevaux (987-1004, 1010-1015); les arbres touffus dissimulent le clair de lune (1025-1029); etc.

<sup>19</sup> Faut-il voir dans le dilemme du chevalier (dialogue intérieur pour savoir s'il doit prêter son palefroi à la noce ou bien refuser la demande, v. 835-885) et sa solution *courtoise* ("*... Bien sai, quant ele le verra, / Que il li souendra de moi...*", v. 872-3) les traces d'une épreuve que l'on pourrait mettre en parallèle avec le geste d'amour et d'humilité du Fraisne, par exemple (v. 413-415)? Si oui, elles sont très effacées.

<sup>20</sup> "Bildungs- und Erziehungsmacht" (Köhler, *Ideal*, 142).

<sup>21</sup> Cf. les vers 534, 565, 909, 920.

<sup>22</sup> "*Feire courtoisie* bedeutet 'eine edle Handlung vollziehen', indem man das eigene Wollen, den eigenen Nutzen hintenstellt und zum Besten des anderen handelt" — constate Hans Krings (*Die Geschichte des Wortschatzes der Höflichkeit im Französischen*. Rom. Seminar der Univ. Bonn, 1961, 84) en retraçant l'évolution des mots *courtois*, *courtoisie* dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

La "grant courtoisie" est l'intériorisation de l'aventure<sup>23</sup>. En sacrifiant sa *technique* traditionnelle, devenue anachronique et absurde pour le rationalisme ascendant, Jean Renart en sauve l'esprit. Encore plus que le *Vair Palefroi*, le *Lai de l'Ombre* reste imperméable à l'idée de l'héroïsme efficace et aux merveilles féeriques: son univers est réduit à des proportions très humaines où il n'y a plus de place pour des êtres fabuleux et où les passions de l'âme ne demandent plus à être scellées par des coups d'épée. Et pourtant, si le coloris est moderne, la structure reste très classique. Le récit débute par un éloge du héros — éloge qui est en même temps celui de la chevalerie, car le chevalier est présenté comme un parangon de toutes les vertus, comme une incarnation vivante de l'idéal; c'est un modèle et un élu. Nous assistons ensuite aux étapes successives de sa conquête. Là, évidemment, le sens de l'"aventure" est sensiblement affaibli: elle est ramenée sur un terrain quotidien et reste purement psychologique, mais n'en laisse pas moins l'impression d'une initiation. L'expérience n'est merveilleuse qu'en tant que l'éclosion d'un amour *parfait* est une merveille humaine, mais cet amour n'est pas accessible à tous: il continue à remplir une fonction éducatrice en inspirant au chevalier une conduite exemplaire.<sup>24</sup> Le joli geste de

<sup>23</sup> S'il en fallait trouver des antécédents, nous les chercherions dans le lai de *Laotie*. L'idée de la dame d'envoyer à son ami "le cors petit" en symbole et message d'un amour martyrisé et pourtant triomphant, et la "réponse" du chevalier transformant le pauvre oiseau en *relique*, objet d'adoration et incarnation d'une idée, sont bel et bien des exemples précoces de la "*bele courtoisie*". — Notons que l'expression a passé très vite dans la littérature religieuse et édifiante, v. la fin de la reverdie pieuse qui termine le sermon de Gautier de Coinci sur la chasteté (p. p. A. Långfors, *Mélanges de poésie lyrique française*, III. *Romania*, LVI (1930), 44):

Ms. XVI.

1174 Priez la virge Marie  
Que par sa grant cortoisie  
Vos et lui doit bone vie

Ms. IX

(p. s. tres g. c.)

De même, nous trouvons dans le *Chevalier au barisel*:

878 ... lors fist Diex une grant francise  
et une bele courtoisie.

<sup>24</sup> Dans le sens traditionnel (d'une manière, il est vrai, assez vague, v. 414 et suiv.):

Retenez moi a chevalier  
Et, qant vos plera, a ami!  
Car ançois un an et demi  
M'avrez vos fet si preu et tel  
Et as armes et a l'ostel,  
Et tant de bien en mon cors mis...

aussi bien que dans le sens nouveau (v. 562 et suiv.):

la fin — la “merveille” proprement dite —, inspiré également par cette *fine amor* parfaite, a une valeur d'épreuve, d'élection et de couronnement, il achève l'“éducation” du héros (ou plus exactement: la manifestation successive de sa “nature” accomplie; le temps n'étant ici qu'un moyen nécessaire au développement de l'idée) et lui ouvre en même temps la voie de la félicité. Il est vrai que la perfection du chevalier se limite à un champ de valeurs singulièrement réduit en comparaison des héros de Chrétien de Troyes; que la conquête de la perfection est remplacée par une technique de la conquête; que les “aventures psychologiques” n'inspirent plus ce frisson poétique qu'éprouvent les lecteurs de Marie; que l'aventure, devenue paisible et idyllique, élimine le choc, la tension dramatique, la crise douloureuse, les hauts et les bas, les changements pathétiques de la destinée humaine; que la “*grant courtoisie*” de Jean Renart se trouve déjà sur la pente qui mène de l'aventure merveilleuse à la *pointe* maniérée et au raffinement précieux...<sup>25</sup> — néanmoins, on reste subjugué par le bel équilibre de la tradition et de l'innovation. C'est une réussite unique dans son genre.

Unique aussi, la réussite de la *Châtelaine*, représentant à elle seule un type de structure distinct. Elle offre, malgré ou peut-être à cause même de son traditionalisme évident, l'image la plus saisissante de la “mort de l'aventure”. Le motif *thématique* qui nous rappelle dans ce conte l'aventure traditionnelle — la conquête de la dame — se réduit à un simple point de départ, tandis que ce qui *avient* proprement, l'aventure *fonctionnelle* pour ainsi dire, est la perte de tout ce qu'un chevalier peut gagner par l'aventure, une aventure à l'envers: une *mésaventure*.<sup>26</sup> Revirement total: c'est la duchesse — l'agent du Mal — qui promet

A celui qui est en grant soing  
 Du penser ou ele ert entree,  
 A molt bele voie monstree  
 D'une grant cortosie fere  
 Amors, qui en tant maint afere  
 A este voiseuse et soutilie.

<sup>25</sup> La “*grant courtoisie*” aura un riche avenir. Elle est l'un des *leitmotive* du *Roman de Laurin*, par exemple: composé probablement vers la même époque que la *Châtelaine*, il nous fait déjà entrevoir l'abîme où disparaîtra plus tard toute la civilisation courtoise. Dans ce monde où règnent les convenances et les bienséances, la “courtoisie” se manifeste par des gestes raffinés et spectaculaires, par une ostentation surprenante de sentiments élevés, par un *esthétisme* de l'attitude qui défie la raison. (Pour la notion de la “*grant courtoisie*” voir en particulier les lignes 298, 350, 392, 516, 1942 etc.)

<sup>26</sup> L'auteur l'exprime explicitement:

946 qu'au chevalier tant *mesavint*  
 qu'il dist ce que celer devoit...

Mais au cours du récit, c'est le terme *aventure* qui désigne les événements racontés:

889 ... Si fust droiture  
 que sor moi tornast l'*aventure*...

939 ... Mes de l'*aventure* ot tel ire  
 c'onques puis ne l'oï on rire...

*Aventure* signifie ici — comme très souvent dans les textes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles — “coup du destin, malheur, événement funeste”.

la "merveille", une fausse merveille, au chevalier *heureux* ("mainte plus grant merveille avient", v. 82), et la mésaventure qui lui fait perdre son état de privilégié, est modelée sur le même rythme à deux temps qui caractérise la structure de l'Aventure heureuse: la première attaque de la duchesse, repoussée au prix d'une première trahison, celle du chevalier, sera suivie d'une deuxième, fatale cette fois parce qu'elle entraîne la deuxième trahison, celle du duc, et ouvre la voie à la vengeance. La ligne sinueuse des hauts et des bas de la destinée humaine réapparaît, mais le mouvement suit une direction opposée.

On comprend aussi pourquoi dans ce monde toute "aventure" serait désormais impossible. Il y a un abîme infranchissable entre la cour d'Arthur et la cour de Bourgogne. Cette dernière n'a plus besoin de héros qui affrontent des dangers inconnus pour rétablir un ordre que rien ne menace. L'ordre n'est plus un monde imaginaire de valeurs morales: il est surtout une réalité sociale, un ordre fortement hiérarchisé que personne n'oserait mettre en question, et qui assigne au chevalier, figure centrale du monde arthurien, une position subalterne.<sup>27</sup> Et nous ne pensons même pas à Yvain ou à Lancelot qui sont des demi-dieux en comparaison du modeste amant de la châtelaine. Lanval lui-même, tout disgrâcié qu'il est, ne cesse d'être *quelqu'un* dans la cour: le roi n'oserait pas le condamner sans convoquer un tribunal. Car le récit détaillé du processus judiciaire<sup>28</sup> ne sert pas chez Marie à faire étalage de connaissances qui n'ont pas faire grand-chose avec le sujet; il exprime au contraire l'importance que l'on attache à la *coutume*<sup>29</sup> et, par là, aux revendications des chevaliers, jaloux d'affirmer une égalité inexistante dans la réalité. Mais rien ne laisse supposer de telles préoccupations chez l'auteur de la *Châtelaine*. Son duc est un grand seigneur féodal qui dispose à son gré de ses vassaux<sup>30</sup>, et son chevalier *familiaris* raisonnable qui se soumet sans difficulté à la volonté de son seigneur. Il ne songe pas à protester, à s'opposer à son seigneur, à réclamer, pour se disculper, un duel judiciaire. On observe le même "déclassement" ou plutôt la même démysti-

<sup>27</sup> Le roman contemporain (*Jehan et Blonde, Laurin*) offre la même vue de la réalité sociale: on reconnaît la suzeraineté absolue du roi, le chevalier lutte pour un ordre établi (contre les usurpateurs, larrons, brigands, malfaiteurs), on écoute les sages (les conseillers), on préfère la paix à la guerre, la vie réglée à l'aventure etc. L'amour qui convient à ce monde, c'est l'amour "pur" de jeunes gens sages qui ne cachent pas leur passion et ne font pas "folie" avant le mariage. La *fine amors* est désormais un anachronisme: elle doit être abolie.

<sup>28</sup> Cf. l'édition récente du *lai de Lanval* par J. Rychner, p. 78-86. - Voir aussi les remarques de Jonin (*Tristan*, 197).

<sup>29</sup> Sur la notion et la fonction de la *coutume*, v. Köhler, *Ideal*, 89 et suiv. - Voir aussi la description réaliste de la procédure dans le poème de Beroul et surtout les admonestations adressées au roi pour le rappeler à observer la *coutume* (cf. Jonin, *Tristan*, 71-2). La "*voix populi*" est absente de la *Châtelaine*.

<sup>30</sup> Cf. en particulier vv. 114-124 et 170-176. Certes, le duc se montre humain et tolérant, mais cette attitude ne semble dépendre que de son caractère ou de sa volonté propres: son action n'est nullement contrôlée ou limitée par la vigilance des barons ou la voix du peuple (comme dans *Lanval*, le roman de *Tristan* ou les romans de Chrétien). Du reste, l'exil était la punition normale pour l'adultère (cf. Jonin, *Tristan*, 69.), mais puisque le crime n'est rien moins que prouvé, le chevalier aurait droit à se faire écouter, à défendre publiquement sa cause. Il n'y pense pas: sa situation à la cour dépend essentiellement des *sentiments* du duc; par conséquent il est plus sensible

fication sur d'autres plans: le chevalier ne jouit plus du prestige d'un *lignage* royal comme presque tous les héros de Chrétien et de Marie et il n'éblouit plus son entourage par sa richesse et sa libéralité. Au chevalier-héros, égal du roi et défenseur exemplaire d'une cour idéale, on voit se substituer un chevalier-bon enfant, incapable désormais de se passer d'une protection paternelle et avide seulement de sauver son bonheur *personnel* — son bonheur *caché*. Le chevalier a perdu sa fonction sociale, il n'a plus aucune mission particulière et la société se désintéresse de lui. Sa prouesse n'est plus qu'un attribut décoratif<sup>31</sup>, et si son amour ne cesse d'avoir une valeur exemplaire — pour le lecteur surtout —, il ne le pousse plus à aucun acte héroïque ou courtois (pas même dans le sens d'une "grande courtoisie"): pour conserver ce bonheur fragile, le mieux serait de ne rien faire.

Du mariage classique de l'amour et de l'aventure, il ne subsiste que l'union secrète, la volonté de fuir la société, la double solitude, le rêve d'un bonheur *individuel* goûté en toute tranquillité. Sans la mésaventure, le conte se réduirait, malgré certains traits formels qui nous rappellent encore les anciennes merveilles (p. ex. le rôle du chienet et — peut-être — le verger<sup>32</sup>), à une scène d'amour immobile et passablement insipide. La grandeur épique, devenue impossible, cède partout au didactisme et au lyrisme.

Seulement, la *Châtelaine* se situe à un point de l'évolution qui est marqué par une deuxième crise de l'idéal courtois: après la crise de l'héroïsme, on en arrive à celle de l'idylle. L'univers souriant et paisible où règne l'aventure "psychologique" est troublé par l'angoisse. Il ne suffit plus d'humaniser et de rationaliser le monde des merveilles. On ne peut plus vivre l'idéal sans se heurter à une réalité fortement structurée, et il était plus facile d'y rester fidèle parmi les merveilles de la forêt aventureuse qu'en étant exposé aux passions et aux faiblesses quotidiennes. Un conflit se produit et l'homme est forcé d'agir, au moins pour sa propre défense. Le dynamisme de l'action réapparaît, mais ce n'est plus le mouvement qui nous emporte vers des sommets inconnus, c'est l'orage qui éclate: un drame.

Serait-ce simplement un retour au style de Marie de France? On pourrait dire, en effet, que la mésaventure n'est finalement qu'une *épreuve manquée* comme l'était, par exemple, l'échec du damoiseau dans les *Dous Amanz*, causé par sa "*demesure amoureuse*"<sup>33</sup>: le chevalier aurait succombé pour avoir transgressé une règle courtoise. La moralité l'affirme... Mais à l'encontre des lais de Marie, la "leçon" ne se dégage pas insensiblement de l'aventure elle-même: elle apparaît sous la forme d'une *interprétation* donnée par l'auteur et qui ne coïncide nullement avec le sens du récit. Il y a là une contradiction de la vision spontanée et de l'enseignement voulu qu'il convient d'examiner.

à la *confiance* de son seigneur qu'à ses droits propres à lui. Le problème passe du plan juridique au plan psychologique.

<sup>31</sup> Cf. v. 19 ("... un chevalier preu et hardi..."), v. 60 ("Sire, vous estes biaus et preus..."), v. 157 ("... proesce avez et beauté"). L'indication de cette qualité essentielle du chevalier — comme celle de la beauté de la dame — reste indirecte et marginale.

<sup>32</sup> Cf. Frappier, *Lai*, 37 (n. 4) et 39.

<sup>33</sup> Lazar, *Amour courtois*, 184.

#### IV. Morale et signification: de la faute à la tragédie

L'auteur de la *Châtelaine* ne paraît pas être conscient de la signification historique du conflit qui forme le sujet principal de son conte. Les situations racontées ne sont point placées dans une perspective historique, il leur manque — comme à la totalité de la littérature courtoise — toute sorte de renvoi conscient à un changement social concret.<sup>1</sup> Aux yeux de l'auteur, l'univers est immobile. Le jugement qu'il porte sur les "faits" rapportés, est purement *moral*. En racontant son histoire, il croit présenter ce qu'il appelle lui-même un *exemple*,<sup>2</sup> c'est-à-dire un "cas" qui prouve la vérité et l'importance d'une règle de la doctrine courtoise.

Faut-il voir là un trait distinctif qui rattacherait notre nouvelle à un genre ou à une tradition déterminés? On sait que l'usage de la *morale* proprement dite — sous forme de *prologue* ou d'*épimythium* (clausule donnant explicitement le "sens" du récit) — semble se limiter à certains genres. En dehors de la *fable* à laquelle la moralité se rattache organiquement, cette dernière se retrouve fréquemment dans les *fabliaux*. A comparer certaines moralités sous les deux formes que présentent deux versions du même conte, on dirait que "fabliau" et "exemple" ont pour les contemporains une signification presque identique.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. Auerbach, *Mimésis*, 139-140. — On ne peut pas considérer comme des observations historiques les plaintes courantes sur la dépravation du monde.

<sup>2</sup> V. v. 951: "...*Et par cest exemple doit l'en / s'amor celer par si grant sen...*"

<sup>3</sup> Voyons, par exemple, les clausules de deux *fabliaux* dont les versions n'accusent pas de différences essentielles au point de vue du *sens*:

##### *Du prêtre qui mangea les mères*

D, 91 Por cest *flabel* poez savoir  
Que cil ne fait mie savoir  
Qui tot son pensé dit et conte...

B, 59 Por cest *exanple* voil mostrer  
S'aucuns avoit un fol panser,  
Molt tost puet dire tel parole...

(Rychner, *Fabliaux*, 151.)

“... L'obstination des conteurs — dit à ce sujet P. Nykrog<sup>4</sup> — à tirer des leçons de leurs contes est trop répandue pour qu'on ose exclure l'hypothèse que la moralité constitue un trait presque fondamental du genre. Un tiers seulement des fabliaux n'a pas de moralité exprimée, un autre tiers a des leçons exprimées avec des formules assez diverses, et le dernier tiers se partage entre les contes qui sont formellement caractérisés comme des «exemples» et ceux qui se terminent sur un proverbe... Certains auteurs vont jusqu'à nommer leurs fabliaux «exemples» ou même «proverbes»...”<sup>5</sup> En se demandant d'où vient cette “obstination” des auteurs, P. Nykrog propose deux explications: il voit là d'une part l'application d'une règle de la rhétorique qui recommande aux poètes de commencer leurs narrations par une idée générale ou une sentence<sup>6</sup>, et, d'autre part, l'héritage de la fable dont le fabliau serait originaire.

Sans discuter la part de vérité que contiennent ces observations — elle est importante — nous nous permettons pourtant de remarquer que la rhétorique ne peut jouer ici qu'un rôle secondaire: elle a fourni, tout au plus, un schéma de composition, mais elle n'explique ni le *pourquoi* de l'utilisation de ce schéma, ni le *comment*: en effet, les formules latines sont très éloignées des prologues que l'on peut lire à la tête des contes français. Il y a mille manières de commencer “par une idée générale”! De même, la provenance du fabliau pouvait fort bien déterminer la structure des spécimens les plus anciens du genre (encore faudrait-il vérifier cette hypothèse), mais elle n'explique guère pourquoi on est resté fidèle jusqu'au bout à la moralité, ni pourquoi et dans quelle mesure on s'y est montré rebelle: l'explication génétique demande un appoint fonctionnel.

Or, il ne serait peut-être pas inutile de se rappeler que, conformément à une habitude mentale, en général<sup>7</sup>, et sous l'influence de l'exégèse biblique, en particulier, la tendance à interpréter moralement, symboliquement ou “topologiquement” un récit était extrêmement répandue au Moyen Âge. Les poètes courtois en ont subi l'influence profonde. De plus, ils ont créé consciemment des genres *engagés*: si le *roman* ou le *lai* sont destinés à *dé divertir* les milieux mondains,

*De celui qui bouta la pierre*

K, 109 Par ceste *fable* moustrer voilg  
Que l'en se gart dou petit eulg...

B, 54 De cest *exanple* n'i a mes  
Ne mais itant dire vos voil  
Que l'en se gart do petit oil...

(Ibid. 31.)

<sup>4</sup> Nykrog, *Fabliaux*, 101.

<sup>5</sup> Cf. encore Rychner, *Fabliaux*, 44 et Jauss (ibid. 52), “... le sens du proverbe est inclû dans le fabliau...”

<sup>6</sup> Cf. Faral, *Arts poét.* 59; *Rom. Forsch.* 1902, 889.

<sup>7</sup> Elle s'exprime au niveau de la pensée philosophique proprement dite, par l'autorité quasi absolue dont jouissaient, avant le XIII<sup>e</sup> siècle, les courants platoniciens et par la vigueur des interprétations “réalistes” des universaux. Il s'agit d'une vision qui méconnaît les rapports mutuels des phénomènes naturels ou sociaux et ne considère ces derniers que comme des signes sensoriels et éphémères de réalités immatérielles.

ils n'en impliquent pas moins le sens d'un enseignement courtois. Le fait a été démontré pour Chrétien de Troyes<sup>8</sup>, il est très évident dans le cas de Marie de France<sup>9</sup>. L'effort, apparemment caractéristique pour les auteurs de fabliaux, de présenter l'histoire comme un "exemple", ne constitue pas un cas isolé, encore moins une tradition hermétique appartenant à un genre déterminé, mais plutôt une réalisation particulière d'un effort beaucoup plus général, valable pour toute la littérature narrative courtoise, et qui consiste à subordonner le cas individuel au général: un récit ne se justifie pas s'il n'a pas une 'senefiance'.

S'il en est ainsi, on sera d'une part moins tenté de surestimer la présence ou l'absence d'une introduction ou d'une conclusion moralisatrice: il faut supposer que dans une série de cas, l'auteur a confié simplement à l'auditoire habitué à cet exercice spirituel le soin de tirer la morale de l'histoire. Mais, d'autre part, on peut se demander — avec toute la prudence qu'impose la constatation précédente — si les manières différentes de "subordonner l'individuel au général" ne sont pas révélatrices pour la pensée ou le style de l'auteur. Malheureusement, on n'a mené aucune enquête systématique dans ce domaine et il serait dangereux de vouloir être trop affirmatif. Il nous semble pourtant qu'il y a là des différences sensibles entre la tradition du roman et celle de la nouvelle d'un côté<sup>10</sup>, le style "symbolique" et le style "illustratif" de l'autre<sup>11</sup>. L'interprétation même du terme *exemple* subit des changements importants d'auteur à auteur: il désigne en général l'aspect didactique (moralement "utilitaire") de l'a-

<sup>8</sup> Voir en particulier Bezzola, *Aventure*; Frappier, *Chrétien* (62, 64); Köhler, *Ideal*. — V. aussi l'épilogue du *Tristan* de Thomas. (3136: Pur essemple l'ai issi fait...).

<sup>9</sup> Il y a trois "plans" de l'enseignement dans les lais de Marie: elle présente des modèles de courtoisie (héros ou faits dignes de "remembrance"); elle réinterprète les légendes de façon à suggérer des conclusions morales ou à provoquer une méditation sur un problème courtois (de la thèse de L. Spitzer, *Problemmärchen*, exagérée peut-être, il faut retenir l'idée centrale); elle parseme le texte d'allusions ou de chasteoiments directs, p. ex. *Le Fraisne*, v. 87: *Ki sur altrui mesdit e ment* etc. (sur la médisance); *Guigemar*, 487-495, paroles de blâme sur les "vilains curteis, ki jolivent par tut le mund"; *Équitan*, v. 15: *Deduit amout e druerie / p u r c e o maintint chevalerie*; *Yonec*, v. 28: *Grant pechié fist ki li (au vieux) dona (la jeune dame)*; *Eliduc*, v. 64-66: *Cil est sages e veziēz, / ki leialté tient sun seigneur, / envers ses bons veisins amur*. Dans un seul cas — celui d'*Équitan* — elle clôt le récit par une moralité de caractère proverbiale (v. 313-6).

<sup>10</sup> Cela se comprend: il serait difficile de résumer le contenu complexe d'un roman — la dialectique de 'sen' et de 'conjointure' — en quelques vers qui en donneraient la "clef". Les romanciers préfèrent donc attirer l'attention des lecteurs sur la 'senefiance' de l'ouvrage en général: ils utilisent dans leurs introductions des lieux communs divers (cf. les pages de E. R. Curtius sur "L'Exordialtropik", *Mittelalter*, 91-97), mais dans une fonction précise (cf. Bezzola, *Liebe*, 67-68). Marie de France agit de même dans le *Prologue* de ses contes.

<sup>11</sup> Je ne crois pas que ce soit l'oeuvre du pur hasard qu'il n'y ait qu'un seul lai de Marie de France qui possède une sorte de moralité, et que ce soit précisément l'*Équitan*. (V. 313-316: *Ki bien voldreit raisun entendre, / ici purreit ensample prendre: / tels purchase le mal d'altrui, / dunt tuz li mais revert sur lui*.) Ce dernier, relatant un "fait divers" simple, vulgaire, très peu nuancé, se rapproche du type des *fables* et des *exempla* des recueils, tandis que les autres lais ayant un sens diffus et se prêtant beaucoup moins à une interprétation facile, suggèrent une vision et une attitude difficiles à condenser dans une règle précise.

venture relatée, mais tantôt dans le sens de 'cas instructif, à méditer, à en tirer les conclusions nécessaires', tantôt dans le sens de 'modèle à suivre'<sup>12</sup>.

Il y a aussi, à notre sens, une différence sensible entre l'usage général du XII<sup>e</sup> siècle et celui du XIII<sup>e</sup>. Au cours de ce dernier, le style symbolique (celui qui comporte un enseignement "diffus") est nettement en recul, et l'habitude de présenter le récit comme l'illustration d'un enseignement précis ou comme l'image probante d'une vérité rationnelle semble se généraliser dans le domaine de la "nouvelle en vers". De ce point de vue, les auteurs des contes "sérieux", "élevés" ou sentimentaux — il s'agit donc de contes qui ne se rattachent aucunement à la tradition de la *fable*, mais à celle du *lai* — semblent attacher plus d'importance à l'interprétation didactique du récit qu'un bon nombre d'auteurs de fabliaux qu'une ambition analogue d'exigences rationnelles amène à des résultats contraires: ils laissent tomber ou ne conservent que dans une intention comique cet élément traditionnel, soit qu'ils trouvent la "matière" très peu authentique pour y voir l'extériorisation occasionnelle d'une vérité générale, soit qu'ils renoncent à répéter des histoires artificielles, *construites* en fonction d'un proverbe, et s'abandonnent délibérément à leur veine comique.<sup>13</sup> L'indifférence des copistes et des remanieurs à l'égard de la morale, la désinvolture avec laquelle ils l'ajoutent, omettent, transforment ou déforment<sup>14</sup> sont hautement significatives et marquent l'*émancipation* du genre. Mais dans le cas d'un conte sérieux, il est impossible d'"oublier" qu'il doit y avoir un "contenu" rationnel. Si l'auteur du *Lai de l'Ombre*, tout en faisant précéder son ouvrage d'un

<sup>12</sup> Le premier sens est attesté dans *Équitan*, v. 313-316, cités ci-dessus, ou — pour prendre un "exemple" plus récent — dans *Renart le Nouvel*, v. 37-40: *Et pour che que tant monteille / Renars, me plais que vous en die / Une branche ou plusieurs porront / Prendre essample, s'en aus sens ont*. Pour le deuxième, citons le *Lai d'Haveloc*, v. 1-6: *Volunters devreit l'un oïr / e recunter e retenir / les nobles fez as anciens / e les pruesses e les bens, / essamples prendre e remembrer / pur les francs homes amender...* Il est possible d'ailleurs que la notion de l'*exemple* (dans le premier sens) ait été teintée d'une interprétation philosophique du terme — *exemplum* signifie p. ex. chez Guillaume de la Porrée dont l'influence était énorme, la copie sensible, la forme concrète, l'image accidentelle du modèle abstrait (*exemplar*), de l'Idée pure (cf. Gilson, *Philosophie*, 265) — mais nos textes poétiques n'ambitionnent pas en général la rigueur des définitions "universitaires". — Il y a aussi des interprétations aberrantes de l'usage général; pour l'auteur du *Bestiaire d'amour rimé*, l'exemple signifie 'image symbolisant une qualité morale', cf. v. 1518: *Que la queue exemple nous soit / De pourveance je le prueve...*

<sup>13</sup> Si des fabliaux tels que le *Vilain qui conquist paradis par plaïd* ou le *Prêtre qui mangea les mûres* sont en fait des *exempla*, des histoires illustrant un proverbe, quelle conclusion y aurait-il à tirer, par exemple, du fabliau du *Chevalier qui fit les cons parler*? Aussi toutes les versions s'en tiennent — elles à constater le *happy end*.

<sup>14</sup> Cf. les textes publiés par J. Rychner (*Fabliaux*, vol. II): les mss X et D des *Tresses* connaissent bien une moralité, mais le ms B l'omet; l'a de la *Vieille truande* en contient une, l'A non; les mss A et B de la *Demoiselle qui ne pouvait ouïr* se contentent d'énoncer le dénouement heureux, tandis que le ms D y ajoute docement: *Par cest e s s a m p l e monstrer vueil / Que femes n'aient point d'orgueil* etc. La moralité n'est pas du tout indispensable dans *Boivin de Provins*: A s'en passe très bien, P y ajoute une (*Bon larron est qui autre emble*) qui sans être un contresens exprime très peu de chose du contenu réel du récit. Les deux rédactions de *Berangier* et des *Quatre souhaits* ont des conclusions divergentes; en ce qui concerne la *Male Honte*, autant de clauses que de versions!

prologue (cf. v. 1—52) comme c'est par ailleurs l'usage des romans, pratique encore le style de l'enseignement "diffus", le *Vair Palefroi*, le *Lai d'Aristote*, *Les trois chevaliers et le chainse*, *Guillaume au faucon* et la *Châtelaine* par contre sont donnés par leurs auteurs comme des histoires illustrant une vérité générale nettement exprimée.<sup>15</sup> On constate le même phénomène pour la *nova* provençale contemporaine<sup>16</sup>. Tout cela tient, sans doute, moins à une "influence" quelconque du fabliau qu'au didactisme et au rationalisme qui gagnent la littérature du XIII<sup>e</sup> siècle, à ce délire de la *logique* qui envahit tout le domaine de la pensée contemporaine et marque si profondément la philosophie scolastique<sup>17</sup>. La multiplication des *enseignements* courtois (arts d'aimer, avec ou sans affabulation romanesque) et des poèmes allégoriques où le *général* s'exprime immédiatement, sans intermédiaire d'*exemples*, indiquent bien l'aboutissement de cette tendance.

La *Châtelaine*, certainement postérieure aux débuts de ce style nouveau, semble donc suivre une "règle" établie de la *short story* sérieuse. Si elle se distingue d'autres contes sur un plan purement *formel*, ce n'est ni par le prologue, ni par l'épimythium, mais plutôt par la présence des deux à la fois. Non content d'annoncer son récit comme l'illustration d'une expérience générale, l'auteur revient à la fin sur la '*senefiance*' de son conte pour la graver dans l'esprit de son public. Il y a là un parallélisme sans doute voulu qui donne à l'ouvrage un caractère fermé et l'aspect un peu rigide d'une démonstration. Mais en dehors d'un certain goût pour une structure logique et-géométrique, il révèle peut-être chez l'auteur une préoccupation profondément morale, c'est-à-dire: le souci non seulement de satisfaire à une exigence formelle de la narration, mais aussi d'*insister sur la responsabilité individuelle*. Convaincu que les dangers du monde peuvent être conjurés par une stricte observance des règles de la *fine amor*, le poète s'efforce de mettre en valeur son enseignement.

Et pourtant: la nouvelle n'est rien moins que l'illustration rigoureuse d'une règle et ne reste point enfermée dans la prison d'une interprétation moralisée. Elle y échappe, sans doute, malgré les desseins de l'auteur et l'illusion qu'il se donne — illusion du reste commune aux poètes courtois: celle de pouvoir détourner par un appel à la responsabilité individuelle un conflit toujours mena-

<sup>15</sup> Le *Vair Palefroi* et les *Trois chevaliers* débutent par des prologues — le premier sur l'inconstance des femmes, le deuxième sur les "*felons enqueereors*" — analogues à celui de la *Châtelaine*. C'est surtout le deuxième qui nous rappelle de très près la manière de notre nouvelle: *Par bon semblant et par bel dire / Sevent aucun felon plain d'ire / Autrui s'oprendre et dechivoir / Et cant ilh sevent de ce voir / Dont ilh sont de savoir en grant, / Mais n'aront bien, s'aront en grant / Anui et en grant deshonor / Mis ches cui offroient honor . . .* — V. encore *Guillaume au faucon*, v. 615: *Par la raison de cest flabel / Mostré ai essanple nouvel / As vallez et as damoiseaux. . .* — Le conte courtois donne dans le ton du conte moral, dans celui de la *Housse partie*, par exemple: *Un essanple vous voel retraire / Au jou ne quier mençoinge atraire* etc. (v. 1—2).

<sup>16</sup> Cf. surtout la conclusion de la nouvelle du *Papagai* (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Müller, *Altprov.* 43) — pièce qui ressemble le plus au *lai* français —, v. 306 et suiv.: *So dis n'Arnautz de Carcasses / Que precz a faitz per mantas res / . . . / E per lo maritz castiar / Que volo lors molhers garar . . .* etc. Pour ce qui est des *novas* en général, Müller (*Versnov.*) constate le rôle dominant de l'élément didactique et la confusion qui se produit entre la nouvelle proprement dite et l'*ensenhamen* (pp. 11, 13, 33 etc.).

<sup>17</sup> Cf. Gilson, *Philosophie*, en particulier 407 et suiv.

çant, inhérent même à la fiction de l'amour courtois. La *leçon* n'est point identique à la *signification* véritable de la nouvelle. Et cette divergence ne consiste pas uniquement dans une différence quantitative — *inévitabile* — entre la concision abstraite d'un précepte et la richesse d'une expérience concrète, ce n'est même plus une divergence, mais une antinomie: la moralité exprimée et le sens authentique se contredisent. C'est un moment capital de l'évolution: la nouvelle déborde les cadres d'une structure déterminée par le "réalisme" médiéval.<sup>18</sup>

Considérée en elle-même, l'histoire nous suggère une leçon ambiguë: elle prouve, sans aucun doute, la nécessité de garder le secret d'amour, mais elle démontre en même temps l'inutilité tragique du précepte courtois. Le chevalier ne saurait que faire des conseils du poète. Il n'ignore point la loi du *celer* et il n'enfreint pas la règle à dessein ou par mégarde. Encore s'il était, comme Lanval, d'un naturel colérique! Mais non, modèle de sagesse et de mesure courtoises, il se tient continuellement sur ses gardes. Seulement, il doit affronter un problème qui ne comporte pas de solution. Il est placé devant un dilemme *authentique*.<sup>19</sup>

Ce dilemme qui constitue le noeud du récit (v. 268—280), est formulé avec une précision exemplaire.<sup>20</sup> Il ressort clairement du passage qu'il ne s'agit pas seulement d'un *choix* entre deux dangers, mais aussi d'un *conflit* de deux *obligations morales*. Si le chevalier refuse de parler, il manque à ses devoirs vassali-

<sup>18</sup> Un phénomène analogue se reproduit dans l'évolution des fabliaux. Mais le *choc* est évité: on arrive à l'autonomie des contes par un relâchement successif des rapports de la "leçon" et du récit. Les fabliaux tels que *Auberec* constituent la transition:

663 Par cest fabel vos ueuil moustrer  
Que pou puet on fame trouer  
Qui de son cors face mesfet,  
Se par autre fame nel fet.  
Teus ist hors de sa droite uoie,  
Sa fame n'ert qui la desuoie,  
Qui seroit nete et pure et fine.

Il est évident que le contenu réel du fabliau est incomparablement plus riche que ne le laisse entendre cette "moralité" passablement unilatérale. Pourtant: "morale" et "signification" ne se *contredisent* point. Dans d'autres cas, la "moralité" disparaît simplement, ou elle n'est plus conservée que dans une intention humoristique. (Cf. notes 13 et 14.)

<sup>19</sup> Dans *Lanval*, il n'y a pas de dilemme. Lanval aurait dû garder le silence — et la fée l'aurait certainement sauvé — mais il a commis une faute grossière contre les règles de l'amour courtois: pour éviter une humiliation, il a offensé la reine et trahi son amante. Mais la trahison ne mène à rien: il se perdrait sans rémission si la fée ne le prenait sous sa protection. Sans contenir donc un enseignement direct, le *lai* de Marie suggère d'une manière qui ne prête à aucune équivoque un *choix*, et la confiance dans la morale que ce choix implique. Mais l'auteur de la *Châtelaine* a beau proclamer une règle, celle-ci ne sert pratiquement à rien. Dans *Lanval*, même une faute impardonnable sera réparée par la bonté de la dame; dans la *Châtelaine*, en revanche, non seulement la faute aura des conséquences irréparables, mais le héros courrait à sa perte même si, en restant fidèle à la règle, il pouvait éviter la faute.

<sup>20</sup> Sur la composition et les éléments stylistiques de ce passage, v. pp. 86—87.

ques et trahit le serment qu'il vient de prêter: "*parjurés est et foimentie*" (v. 279). Si, en revanche, il consent à dévoiler son secret, il viole la promesse faite à sa dame et transgresse une règle fondamentale de la *fine amor*. Quoi qu'il choisisse, la perte de son amour est inévitable ("*l'un et l'autre tient a mort*", v. 270), "*S'il ne dit au duc le voir*" (v. 278), il sera chassé sur-le-champ par son seigneur et "*pert le pais et s'amie*" (v. 280); "*s'il dit la vérité pure*" (v. 271), il risque de s'exposer à la colère de "*sa dame et s'amie*" ("*il est seürs qu'il la perdra / s'ele s'en puet apercevoir*", v. 276–277). Il est vrai que la tragédie finale est déclenchée *en fait* par l'aveu du chevalier. Mais placé en face d'une catastrophe sûre et immédiate, il a cru choisir la possibilité d'une issue. Elle n'en était que l'apparence. Mais s'il avait choisi l'autre alternative, la tragédie n'en serait arrivée que plus tôt.

Elle n'arriverait pas du tout si le chevalier était capable de se débarrasser de l'un quelconque de ses devoirs, s'il prenait le chemin de l'exil avec l'arrière-pensée de revenir en usant de la force ou de la ruse, ou s'il prenait davantage à la légère les liens de la fidélité. Mais rien n'est plus éloigné de ses pensées et de son caractère. Il ne s'engage *plus* dans l'aventure héroïque de la révolte et ne fait point *encore* bon marché de l'amour courtois. Si le conflit des deux devoirs — qui, du reste, ne devaient représenter, aux yeux de l'auteur, que deux exigences d'un seul et même idéal — est conçu par lui comme *tragique*, c'est qu'il tient subjectivement à la morale de la vassalité autant qu'à la morale de la *fine amor*. La tragédie repose sur cette double fidélité.

Elle sera confirmée par l'absence totale de toute intervention providentielle.

L'auteur aurait pu trouver, en effet, une troisième solution: celle que peut offrir une aventure "merveilleuse" (dans le sens de "féerie" ou d'"action d'éclat"). La fonction de cette dernière consiste précisément à mettre le héros au-dessus des lois du quotidien, à changer les données d'une situation fermée, à trancher le noeud, à résoudre sur le plan d'un *au-delà* courtois, réservé aux seuls élus, un problème qui devrait conduire normalement à la catastrophe. Autrement dit: si les poètes courtois inventent des conflits désespérants ou des dilemmes cruels, ils le font, certes, pour mettre en relief les aspects douloureux de l'existence humaine ou pour exprimer certaines antinomies psychologiques ou morales<sup>21</sup>, mais aussi pour inspirer la confiance dans le pouvoir *illimité* de la courtoisie. Le dilemme, fréquent dans la poésie courtoise<sup>22</sup>, peut bien constituer

<sup>21</sup> Les dilemmes "psychologiques" des amants sont bien connus des lecteurs de poèmes courtois: hésitation de la jeune fille devant l'aveu; bataille de l'Amour et de la Raison; dilemme de l'amant, incapable de se séparer de sa dame tout en sachant qu'il attend vainement le "guerredon" etc. Mais on rencontre aussi des conflits plus sérieux: v. p. ex. l'analyse de Köhler (*Ideal*, 34) sur un passage de la *Charrette* (v. 2850–2861) où s'affrontent deux *vertus* courtoises: *largesce* et *pitié*.

<sup>22</sup> Faut-il renvoyer aux jeux-partis, débats, "arrêts d'amour" etc., à tous ces jeux subtils qui attestent le goût de la société courtoise pour la discussion presque "scolastique"? (Sur la popularité et le caractère de ces discussions au XII<sup>e</sup> siècle, cf. Köhler, *Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichte*, in: *Höf. Roman*, 153–192.) Un dilemme, une question casuistique, est souvent introduite dans la poésie narrative et forme parfois le thème central du récit; v. p. ex., dans le domaine de la "nouvelle",

une forme typique de l'épreuve<sup>23</sup>, mais il n'est jamais une *impasse*. Ce n'est pas dans l'invention du dilemme pris en lui-même que réside l'originalité de la *Châtelaine*, mais dans la fonction que le poète lui attribue. La vraisemblance psychologique et sociale l'emporte sur la tendance doctrinaire: le chevalier est condamné par l'auteur à voir arriver, *impuissant*, les conséquences inévitables du conflit.

Il s'en dégage un sentiment tragique que l'on chercherait en vain dans la poésie narrative des époques précédentes. L'amour et l'aventure des romans courtois étaient des fictions poétiques, et ceux qui les avaient créées ou recréées, n'avaient point songé à se les figurer comme des illusions absurdes ou des agents d'un échec. Une telle vision aurait été absolument contraire à l'essentiel même de ces fictions, incarnations idéales d'un rêve de bonheur, d'un sentiment réel de force et d'une volonté de triompher sur le "mal". La poésie courtoise "classique" ne connaît guère le tragique, le vrai tragique. Symptôme caractéristique: les sujets foncièrement tragiques de la "matière antique" sont dilués, par les romanciers du XII<sup>e</sup> siècle, dans de larges images sereines d'une narration pleine d'assurance. (Romans de *Thèbes* et d'*Eneas*.) De même, les nouvelles qui racontent la mort des amants, si elles s'extasient sur la passion merveilleuse de leurs héros, n'accentuent jamais le caractère insoluble d'un dilemme ou le sentiment tragique d'un conflit sans issue. L'histoire de *Pirame et Tisbé* est pénétrée par le transport optimiste qui caractérise les "romans d'aventures", et la mort des amoureux, épreuve suprême et pathétique de la fidélité, inspire la même confiance dans l'amour que l'exemple des héros qui ont la chance de surmonter triomphalement les obstacles s'opposant à leur bonheur<sup>24</sup>. L'auteur de la *Châtelaine* a beau s'inspirer du conte ovidien, les deux dénouements, malgré certaines coïncidences textuelles<sup>25</sup>, expriment des sentiments différents, la mort des amants étant due, dans *Piramus*, à une erreur malheureuse, et dans la *Châte-*

le lai du *Chaitivel*, *Les trois chevaliers et le chainse*, *Guillaume au faucon*. P. Nykrog relève, en dehors de "jugements" burlesques, six fabliaux qui exposent un problème à résoudre (*Fabliaux*, 96).

<sup>23</sup> Des épreuves pareilles se trouvent souvent dans les romans; Thomas d'Angleterre et l'auteur inconnu d'*Athis* et *Prophlias* semblent les aimer tout particulièrement. (Dans ce dernier roman, vv. 965 et suiv.; 1160 et suiv.; 1365 et suiv.; 4499 et suiv.; 6225 et suiv.; etc.) Marie de France ne les ignore pas non plus: à peine marqué dans les *Deus amanz* (faut-il continuer à souffrir ou faut-il enlever la jeune fille et martyriser le roi, v. 80 et suiv.) ou dans *Laostic* (si la dame continue à se mettre à la fenêtre, elle se trahit; si elle y renonce, son ami la croit déloyale, v. 121 et suiv.), le dilemme-épreuve constitue le noeud même du récit dans *Eliduc* (v. surtout vv. 459 - 497 et 571 - 618): la *fine amor* se trouve en conflit, d'une part, avec la fidélité conjugale et le sacrement du mariage ("*cretientes*"), d'autre part, avec la foi vassalique. Un dilemme, un choix cruel est souvent marqué - tout comme dans la *Châtelaine* - par l'expression '*partir un jeu*', v. *Eneas*, 7756; *Erec*, 2832; *Charrette*, 695; Bèroul 625, 3077; *Mantel*, 691; *Violette*, 3615.

<sup>24</sup> V. p. ex. les derniers vers:

929 Tant con li dure sens et vie  
Se demoustre veraie amie.  
Ici fenist des deus amanz,  
Con lor leal'amor fu granz.

<sup>25</sup> V. p. 26-28.

laine, aux conséquences inévitables d'un conflit. Le thème païen du suicide, étouffé par la rhétorique de l'auteur de *Piramus* et rejeté par les poètes ultérieurs<sup>26</sup>, est repris ici dans toute sa brutalité, soulignée encore par la concision de la scène et du monologue du chevalier. La mort chrétienne de la châtelaine inspirant un sentiment tragique très *médiéval*, est suivie de l'atrocité d'un désespoir tout antique: il est total.

Quelques lais de Marie de France se rapprochent peut-être davantage de la vision tragique qui se dégage de notre nouvelle, mais il n'y en a pas un seul qui ne suggère une solution. Le malheur est toujours la conséquence d'un crime ou d'une faute. Le jeune héros des *Deux amants* échoue au seuil du triomphe à cause de son orgueil<sup>27</sup>; la mort de Yonec est due aux artifices des *félons*. L'ingénieuse dame au *rossignol* saura profiter même de la brutalité d'un *gelos vilain*: le petit mort servira à symboliser un amour éternel, et changé en *relique* par l'ami, il exprimera ce qu'expriment les reliques: le triomphe d'une idée. Inutile de s'attarder au lai d'*Équitan*: les amants sont punis pour leur *folie*: ils préparaient un crime. L'ordre moral est exempt de toute antinomie avouée. Ce sont des histoires tristes, douloureuses, touchantes, pathétiques, tout ce que l'on veut, mais le conflit tragique y est inconnu.

Dans la *Châtelaine*, en revanche, la mort des amants n'est pas due à une erreur (Pirame), ni à un sacrifice au profit du but suprême (Didon), ni à une faute qui demande une punition (*Dous amanz*) — elle n'est pas l'effet immédiat d'une cause simple et unique. Le désir, la curiosité, la jalousie, la soif de vengeance de la duchesse, bref: la passion humaine est bien l'agent principal du drame, mais elle ne saurait produire, à elle seule, des situations tragiques. Celles-ci reposent sur les exigences contradictoires: conflit de la fidélité amoureuse et de la fidélité vassalique dans le cas du chevalier — conflit de la foi conjugale et de la responsabilité seigneuriale (renforcée par la parole donnée) dans le cas du duc. Ce sont des situations qui n'ont plus rien à voir avec le conflit traditionnel du Mal et du Bien<sup>28</sup>. Elles constituent, certes, des "épreuves", mais sans laisser aux héros la possibilité de s'en tirer avec honneur. Pièges de la fatalité, elles ne sont que des étapes sur le chemin qui les mène vers la catastrophe finale.

S'il fallait trouver des parallèles ou des modèles, je les chercherais dans le roman de *Tristan* ou dans la *Mort Artu*. Mais les différences sont sensibles. Dans le premier, récit étonnamment moderne, exceptionnel à son époque, c'est la *passion* même qui est considérée comme *fatale*<sup>29</sup> et, par conséquent, tragique: une passion par laquelle on est subjugué sans remède, et qui est la source de toute la beauté pathétique et de toute l'ameurtume de l'existence. Tragédie moins

<sup>26</sup> Jodogne, *Oeuvres antiques*, 69 — 70.

<sup>27</sup> A notre sens, autant que du "trop d'amour" (Spitzer, *Problemmärchen*, 33), ou plus exactement: l'amour le pousse à la démesure. V. surtout les vers 199 — 206: il a trop de confiance en soi ("jo sent tut fort mon quer") et il aurait honte de s'arrêter. V. encore v. 211: "Ja ne la volt oïr ne creire". Les vers 192 — 3 semblent appuyer l'opinion de Spitzer: "Pur la joie qu'il ot de li, / de sun beivre ne li membra". Oui, mais après l'avertissement?

<sup>28</sup> Combat du chevalier avec le Jaloux, le Félon, le Traître, le Païen, le Géant Méchant etc. ou avec les vices: Orgueil, Colère, Convoitise, Démesure etc.

<sup>29</sup> Marie de France note bien ce caractère fatal de l'amour de Tristan:

ramassée, tragédie *épique* qui permet encore la lutte, la grandeur et, malgré les remords, le bonheur *arraché* et qui n'inspire pas cette obsession du danger, ce sentiment de fragilité et d'impuissance qui émanent de la *Châtelaine*. Dans la *Mort Artu* qui a subi, du reste, l'influence très nette de *Tristan*<sup>30</sup>, le sentiment tragique est lié, encore plus fortement que dans ce dernier, à la présence de la fatalité. Elle ne règne plus uniquement dans le sang, elle pèse sur tout ce monde frêlesculaire qui sombre dans le néant. Le malheur se produit inévitablement : personne n'échappe à "l'engrenage du destin"<sup>31</sup>. *A moins* que l'on ne cherche à se sauver par une réinterprétation de la "chevalerie", par une renaissance de l'âme : le roman ne fait justice de la chevalerie arthurienne que pour déblayer le terrain au profit d'une chevalerie plus profondément *christianisée* que n'était l'ancienne. Les tragédies individuelles sont les prémisses douloureuses mais nécessaires d'une ascendance collective.

Or, la *Châtelaine* ne connaît ni ce sentiment accablant de la fatalité, ni l'idée d'une rédemption finale. L'auteur, subjectivement plus confiant peut-être que celui de la *Mort Artu*, car il encourage à résister aux tentations du "monde", construit une tragédie plus complète, plus conséquente, plus fermée. Par la structure de son récit, il exprime *immédiatement* l'inutilité de la règle, la fragilité de la *fine amor*, la possibilité des contradictions dans l'ordre moral, la faiblesse pratique des idéals courtois, l'assujettissement des *fins amants* à la réalité féodale ; et *indirectement*, il exprime l'ébranlement de l'existence et de la *foi* d'une classe qui avait créé ces idéals, désormais intenable. Ainsi l'interprétation morale donnée par l'auteur se complète d'une "senefiance" involontaire. L'appel pathétique à la responsabilité *individuelle* est inspiré par le sentiment du déclin *collectif* : sur le récit de la violation d'une règle de la courtoisie, se projette l'ombre d'une tragédie *historique*<sup>32</sup>.

*Chieorefueil*, 8 ... de lur amur ki tant fu fine  
dunt il ourent meinte dolur,  
puis en mururent en un jur.

Cf. aussi Lazar, *Amour courtois*, 152 - 7. Il s'agit évidemment de la version dite "commune" ; chez Thomas, le sentiment tragique qui se dégage de cette passion fatale est très affaibli.

<sup>30</sup> V. J. Frappier, *Mort Artu*, Introduction.

<sup>31</sup> V. *ibid.*

<sup>32</sup> Nous ne prétendons pas, bien entendu, que la fin tragique des protagonistes "symbolise" le déclin de la courtoisie. Qu'un lecteur moderne puisse avoir ce sentiment, nous l'admettons sans étonnement - mais c'est une autre affaire. Les héros incarnent d'autant moins la destinée générale de leur classe qu'ils sont conçus comme des *individus réels* ; comparée aux poèmes du siècle précédent, la nouvelle a presque complètement perdu son caractère *exemplaire*. Mais au fur et à mesure que le héros cesse d'être *typé* (personnification de la règle), il devient *typique* (cas exprimant une tendance). Son cas peut bien n'être qu'une exception : il est là, donné comme un *fait*, considéré comme possible, réel. L'émergence du *tragique* proprement dit, inconnu jusqu'alors dans les nouvelles, exprime un changement ; une vision tragique, même occasionnelle, correspond à un sentiment. Nous cherchons à le définir.

## V. Rôles et caractères. La "psychologie" de la nouvelle

Le choix des personnages révèle le dessein d'un enseignement doctrinaire. En suivant les indications de la moralité, on réduit sans peine les figures de la nouvelle à quatre rôles conventionnels et bien déterminés dans la poésie courtoise. Nous avons la Dame, le Chevalier, le Losengier et l'Intrigante, la Femme jalouse et méchante: autant d'abstractions qui nous rappellent, d'un côté, les grands thèmes de la poésie lyrique, et de l'autre, un certain nombre de personnages plus ou moins stéréotypés de la tradition narrative. Dans la disposition générale du récit on relève également les traces d'une habitude bien connue des poètes courtois et qui consiste à inventer des situations *abstraites*: que feront les Amoureux (*li fin amant*) contre la trahison de l'Ami et la méchanceté de la Rivale?

Cependant les détails correspondent mal à ce schéma général. Non seulement les figures abstraites se remplissent de vie (condition *sine qua non* de toute narration *authentique*<sup>1</sup>), mais elles s'enrichissent aussi de traits contraires aux fonctions primitives de leurs emplois. Face à la poésie allégorique dont le procédé consiste à dépersonnaliser l'"anecdote"<sup>2</sup>, l'auteur inconnu va dans le sens contraire: il part de l'abstraction pour s'acheminer vers une *pluralité* vivante, vers le drame *réel* de personnages sensiblement *individualisés*. La contradiction de l'interprétation subjective et de la signification objective se reproduit donc, au niveau de la "psychologie", comme une tension permanente entre un plan intellectuel, géométrique, et une vision plus réelle et plus nuancée de la personnalité humaine.

C'est la figure de la Dame et Amie<sup>3</sup> qui reste la plus abstraite: elle incarne l'idéal féminin. L'auteur n'insiste pas avec une attention égale sur toutes les

<sup>1</sup> C'est ainsi que dans le *Roman de la Rose* par exemple, la richesse des images et de la narration fait oublier la sécheresse intellectuelle du plan et donne l'impression de véritables aventures romanesques.

<sup>2</sup> Cf. Jauss, *Forme allégorique*.

<sup>3</sup> Whitehead a certainement raison quand il observe un certain éclectisme dans la figure de la châtelaine. Au point de vue de la "pure" tradition classique (s'il y en a une), elle ressemble par certains côtés à la *domna* de la poésie des troubadours (la poésie de la *Fin'Amors*, comme dirait M. Lazar), et par d'autres, à l'*amie* de la poésie

perfections conventionnelles de la Dame courtoise; *Biauté* et *Biau-Semblant* sont, pour des raisons que nous croyons avoir pu indiquer<sup>4</sup>, des vertus plutôt effacées dans ce conte. Mais d'autres n'en sont que mieux représentées: la conduite de la châtelaine offre un modèle parfait de *Courtoisie*, de *Compagnie* et de *Simplece*<sup>5</sup>. Le poète, visiblement méfiant à l'égard des hyperboles, montre l'action de ces vertus plutôt que d'entamer des éloges: la tendance est pourtant évidente. Malgré sa manière discrète et allusive, il la trahit nettement dans la scène du dilemme: pour caractériser l'état d'âme du chevalier, il choisit une strophe qui, tout en marquant la douleur de la *dure départie*, retrace en même temps l'idéal féminin:

297 Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer  
 du *dous solaz* et de la *compaignie*  
 et des *semblanz* que m'i soloit moustrer  
 cele qui m'ert et *compaigne* et *amie*:  
 et qant regart sa *simple courtoisie*  
 et les *dous mos* qu'a moi soloit parler...

Notons en passant que ce portrait *indirect* contribue, lui aussi, à intérioriser et à individualiser l'amour. La perfection de la dame, évoquée seulement à travers les tourments du chevalier, ne constitue plus une *merveille* à part, un *motif* destiné à provoquer l'admiration du public et à *préparer* de loin des scènes d'amour: elle n'existe que sous la forme d'une attitude concrète. Si l'on se rappelle l'absence totale de toute idolâtrie et de toute description (nous en avons parlé plus haut, p. 38 et suiv.), on voit à quel point l'auteur a réussi à *humaniser* l'amour, à atténuer l'aliénation de la femme par les conventions courtoises. Car "la fine amour" n'est qu'une nouvelle forme de son aliénation. Malgré les progrès accomplis, la femme reste toujours, dans la société féodale, un être inférieur; paradoxalement, elle ne cesse de l'être au moment même où toute la poésie est vouée à son culte. Le "service amoureux" — n'est-ce pas l'appropriation fictive, de la part de la femme, de l'attitude de l'opresseur; n'est-ce pas la compensation de la domination masculine par un monde poétique — c'est-à-dire fictif, imaginaire —, et sous la forme empruntée à cette domination elle-même? La poésie courtoise, en considérant la femme comme une idole ou une merveille, la traite toujours en *objet*: objet précieux, objet d'adoration, soit, mais objet mystifié, incomplet, incompris et suspect: le corollaire nécessaire de son exaltation abstraite se retrouve dans la forme opposée de sa mystification: dans la mégère astucieuse, insatiable et méchante des fabliaux.

chevaleresque. (Cf. Whitehead, *ChV*, p. XXV et suiv.) Seulement, cette "confusion" n'est pas une innovation de notre auteur: elle se trouve déjà dans les lais de Marie de France.

<sup>4</sup> V. p. 39-42.

<sup>5</sup> On se rappelle que c'est de ces cinq "flèches" de l'Amour — *Biauté*, *Biau* (Bel) *Semblant*, *Cortoisie* ou *Franchise*, *Compaignie* et *Simplece* — que l'Amant du *Roman de la Rose* fut blessé. (935-956 et 1679-1878).

Or, dans la *Châtelaine*, on constate une sorte de démystification (inconsciente sans doute); malheureusement, elle reste une ébauche. La châtelaine — la femme parfaite — ne cesse d'avoir une nature *appauvrie*. Dans les deux grandes scènes que l'auteur lui réserve — une scène d'amour et une scène de mort — elle est absorbée par sa substance plus ou moins mythique. La première scène débute excellemment: la joie de la femme, son abandon sincère, sa franchise sont bien notés. Mais l'auteur est vite essoufflé: aucun trait personnel; c'est simplement une scène de Bel-Accueil. Le reste en est noyé dans une tirade sur l'Amour.

La scène de mort est traitée également d'une manière conventionnelle, ce qui ne veut pas dire du tout: avec indifférence. Au contraire: la longueur du monologue souligne l'importance que l'auteur y attribuait, mais on voit que c'est précisément sur les sommets qu'il reste le plus conservateur: nouveau signe de son attachement à l'idéal traditionnel. Il continue à chercher la "grandeur féminine" dans l'humilité et la souffrance, comme les auteurs de *Tristan*, du *Fraisne*, de *Laostic*. Le sentiment tragique qui émane de la destinée de la châtelaine est un sentiment très médiéval et — malgré le paganisme latent du conte — très chrétien: la *sensibilité* courtoise se trouve ici combinée avec le motif du *pardon*. Pour l'auteur, l'héroïne tragique est une *victime* innocente, et son héroïsme consiste dans une *souffrance exemplaire*.

La figure du Chevalier est sensiblement moins abstraite, moins homogène. Certainement, l'idéalisation traditionnelle n'est pas absente du conte. Bien que l'auteur reste fidèle à son style discret, il trouve le moyen de nous rappeler les perfections courtoises de son héros malheureux.<sup>6</sup> Modeste, poli, éloquent, sensible, loyal et fidèle, il est la perfection même... ou plus exactement: il la serait s'il n'était pas foncièrement *faible*. Et nous ne pensons pas ici à sa "trahison": son aveu est un choix plutôt qu'une défaillance. Mais il lui manque la force de prendre l'initiative, le goût du combat, l'esprit entreprenant et la conscience de sa puissance. Aux héros dynamiques du conte courtois succède un homme *passif*.<sup>7</sup> Il ne possède plus le courage ignorant l'impossible et la supériorité fascinante de ses prédécesseurs, attributs des héros mythiques ou fabuleux, symboles anthropomorphes d'un rêve confiant. Il est vulnérable comme les hommes de la littérature moderne; il n'ignore pas l'angoisse et le désespoir. Placé devant un dilemme cruel, il fond en larmes: ce lieu commun, destiné à marquer la sensibilité d'un personnage, et dont l'auteur de la *Châtelaine* reproduit, à quelques légères retouches près, les formules consacrées<sup>8</sup>, apparaît ici dans une fonction nouvelle: après les larmes de la pitié, répandues par de rudes guerriers sur le cadavre de leur compagnon<sup>9</sup>, et les larmes de la détresse d'amour,

<sup>6</sup> Il est qualifié de "*preu et hardi*" (v. 19) ou de "*biaus et cointes*" (v. 43); on parle de sa "*valor*" (v. 44) et de sa "*proesse*" (v. 157). Tout cela reste assez vague, mais n'en indique pas moins la perfection "régulière" du chevalier.

<sup>7</sup> Notons que la même passivité se remarque chez le chevalier du *Vair Palefroi*.

<sup>8</sup> On utilise surtout la combinaison de trois éléments: 1° les larmes partent du cœur (cf. l'expression "*Tève du cuer...*"); 2° elles coulent des yeux; 3° elles mouillent le visage (ou le vêtement).

<sup>9</sup> L'image se retrouve déjà dans le *Roman de Thèbes*, cf. v. 7133:

Contre le rei li baron plorent,  
Contre val les larmes lor corent.

versées par de jolies *damoiselles* et des *bachelers* sensibles<sup>10</sup>, nous voyons couler les larmes de l'angoisse et de l'impuissance<sup>11</sup>. Mais que pourrait-il faire de mieux, ce pauvre amant? Elle a disparu à jamais, la forêt aventureuse où dans leur indignation ou leur désespoir, s'enfonçaient les chevaliers d'autrefois.<sup>12</sup>

On remarquera que la faiblesse humaine du chevalier n'est pas la conséquence d'une stylisation négative. L'auteur ne l'accable point de traits noirs, tout au contraire, il lui cherche des excuses et ne manque pas de noter, si l'occasion se présente, ses qualités sympathiques. Il en résulte pour ce personnage une ambivalence particulière de la conscience et de l'action, du dessein et du destin. Avec des intentions et des sentiments irréprochables, le chevalier devient l'agent du Mal, les suites de son choix lui échappent, les effets de l'action se détachent de ses mobiles. Il n'est plus possible d'embrasser le monde du regard: il est devenu une sorte de labyrinthe où l'homme ne saurait plus calculer l'effet de ses gestes. D'un modèle de loyauté, le chevalier se transforme, malgré ses efforts et à son insu, en traître et trahi, bourreau et victime. Toute action sera désormais une pierre lancée dans le vide: personne ne pourra deviner son point d'arrivée.

Les représentants du Mal sont encore plus éloignés que les élus du Bien de l'homogénéité morale des personnages de fable.

La remarque vaut surtout pour le duc: prédestiné par les données fonda-

<sup>10</sup> Pour citer des exemples, on n'a que l'embarras du choix. *Le topos* paraît être universel, v. *Erec*, 189, 6169; *Yvain*, 2614, 5244; *Cligès*, 2080, 4002, 4293; *Guillaume d'Angleterre*, 1182, 1518, 2950; *Perceval*, 6350; *Floire et Blancheflor*, 1527; Bérout, 1145; *Amadas*, 3478, 5572, 5932; *Comte de Poitiers*, 468; *Galeran*, 1474; *Athis* (ms. de Tours — contenant une version précieuse, travaillée, oratoire), 3797, 4094; *Guillaume de Palerne*, 2145, 2759, 3571, 3681, 3688, 4073, 4527, 6308 (ce "bestseller" de l'époque ne se lasse pas d'accumuler les ornements); *Escoufle*, 1902, 2456, 3477, 4890, 5096, 7998 (roman d'apprentissage: dans *Guillaume de Dole*, aucun exemple); *Ombre*, 480; etc.

<sup>11</sup>  
306 ... Et quant il est ainsi pensis  
qu'il ne set li quels li vaut mieus,  
*l'oeu du cuer li vient aus ieus*  
por l'angoisse qu'il se porchace,  
*et li descent aval la face,*  
*si qu'il en a le vis mollie.*

Les descriptions les plus rapprochées sont celle de l'*Amadas*:

3478 ... Par desous la clere rougeur  
De son vis contreval li vont  
Caudes lermes de cuer parfont,  
Si que li moullent la poitrine...

et celle du *Lai de l'Ombre*:

480 Li vermaus li monte en la face  
Et les lermes du cuer as eulz.  
Si que li blans et li vermeulz  
Li moille contreval le vis.

Mais elles se trouvent, toutes les deux, dans des scènes d'amour.

<sup>12</sup> *Laual, Graclent, Guingamor...*

mentales du récit à tenir le rôle traditionnel du *gelos* ou celui de l'ami déloyal<sup>13</sup>, il nous surprend par la richesse nuancée de son caractère. Au fond, il ressemble beaucoup à son vassal. Suzerain exemplaire, sachant apprécier la valeur des hommes et fier de son sentiment d'équité (v. 119–124), mais en même temps mari sensible qui *aime* sa femme et cherche à tout prix à éviter les mésententes ou malentendus conjugaux (v. 631–639), il est pris, comme le chevalier, entre deux obligations morales également importantes, entre deux sentiments également justes, et comme le chevalier, il a la faiblesse sympathique de vouloir faire droit à tout le monde. Mais c'est précisément ce conflit intérieur et cette faiblesse qui le rendent humain et qui font de lui un *individu*, tandis que dans le lai de *Lanval*, par exemple, le roi reste une force anonyme, presque un symbole, l'Adversaire qui provoque la crise, le Mari et le Seigneur furieux. La réaction du duc aux paroles calomnieuses de sa femme diffère foncièrement de ce mouvement de colère sans nuance que manifeste le roi dans le lai<sup>14</sup>. La nuit blanche — renouvellement d'un lieu commun souvent exploité par les romans d'amour<sup>15</sup> — révèle chez le duc une sensibilité tout à fait étrangère au rôle du Mari Jaloux; la fureur du Suzerain Offensé cède à la douleur d'une déception<sup>16</sup>. On est frappé par la même originalité (relative) dans la scène suivante: le ton menaçant, sévère, décidé, passionné même des reproches du duc est compensé par une patience bienveillante et un sérieux effort fait pour *comprendre* — nuances inconnues dans les versions antérieures du motif de "la femme de Putiphar". Le duc est assez courageux pour avouer ses doutes (v. 241–7), et ne reste pas insensible à la souffrance de son vassal (v. 312). Une soif peut-être mal placée, mais respectable de la vérité le pousse à exiger des preuves, et une fois convaincu de l'innocence du chevalier, il ne conserve plus aucun soupçon (v. 492–496). Incapable de dissimulation, il manifeste ouvertement ses sentiments (cf. v. 510–1) et garde sa franchise absolue jusque dans la scène où il

<sup>13</sup> Nous pensons ici avant tout à la poésie lyrique où ces deux types sont fort courants. Mais on peut citer quelques oeuvres narratives aussi. (Cf. la figure du jaloux dans *Yonec*, *Cligès*, *Floire et Blancheflor* ... Le roi Marc constitue un cas plus compliqué.)

<sup>14</sup> Cf. *Lanval*, v. 327–330:

Li reis s'en curuça forment;  
juré en a sun sairement:  
s'il ne s'en puet en curt defendre,  
il le fera ardeir u pendre.

<sup>15</sup> "Situation déjà classique dans le roman au temps de Chrétien" — observe J. Frappier (*Cligès*, 69). Cf. la méditation nocturne d'Enide (*Erec*, 3437–47), une situation dans *Cligès* (897–1046), deux passages du *Roman de Violette* (5099–5101, 5833–5834) etc. Mais la nuit blanche n'est normalement que le signe de la souffrance d'amour: elle est de ces hyperboles transformées en *scènes* qui contribuent, avec d'autres lieux communs, à donner souvent un caractère oratoire et scolaire aux romans d'amour postérieurs à Chrétien.

<sup>16</sup> Cf. les vers 144–148:

A malaise fu cele nuit  
li dus, n'onques dormir ne pot  
por le chavalier qu'il amot  
qu'il croit que il eüst mesfait  
par droit que s'amor perdue ait...

finit par avouer le secret. Il le fait du reste sous l'empire d'une contrainte morale : décidé honnêtement à tenir sa parole donnée, mais désarçonné et brisé par le chantage sentimental de sa femme, il cède peu à peu et se laisse réduire à quia, moins pour rentrer plus vite dans ses droits d'époux<sup>17</sup> que pour conserver la confiance de sa femme, car l'amour conjugal implique à ses yeux la même confiance absolue, la même identité de pensées et de sentiments qui constitue, aux yeux de la châtelaine, la première condition de la *fine amor*<sup>18</sup>. Ayant la naïveté de supposer que tout le monde agit avec une loyauté égale à la sienne, il reste confiant et manifeste jusqu'à la dernière minute une tranquille insouciance. Rien de plus logique que cette irrésistible explosion de colère que provoque en lui le drame final. Le terrible châtement même qu'il inflige à sa femme, nécessaire surtout pour la *leçon* (l'auteur exécute ici symboliquement tous les ennemis de la *fine amor*), ne contredit point à son caractère sérieux et passionné. Et après l'éclair de l'explosion, l'inévitable "silence noir", l'assombrissement sans retour : "*onques puis ne l'oï on rire*" (v. 940). Faut-il souligner à quel point ce dénouement rappelle les *catastrophes* psychiques que la science moderne a découvertes et étudiées<sup>19</sup> ?

Il nous semble que l'on n'a pas insisté suffisamment sur l'étonnante originalité de ce personnage. Plus que la châtelaine, martyre profane, simple victime du drame, plus même que le chevalier, faible et passif, c'est lui le vrai héros tragique de la nouvelle, l'homme puissant et pleinement conscient de sa responsabilité morale, ayant le devoir et l'ambition de sauvegarder la justice et l'amour, et contribuant malgré lui à les détruire. La contradiction tragique de sa destinée<sup>20</sup> s'aggrave dans la scène finale : pour rétablir la justice, il doit exécuter son épouse, injustice suprême ; pour venger l'amour profané, il doit tuer, et tuer l'être aimé. Toute inconsciente qu'elle est, l'opposition ne révèle pas moins une inquiétude morale : s'il ne faut certainement pas aller jusqu'à supposer chez l'auteur une "conscience de crise", on a le droit de constater un sens aigu des contradictions et l'angoisse qui l'accompagne : le sentiment ou plutôt le pressentiment qu'il y a des fautes involontaires et irrémédiables. Dans ce sens encore, la figure du duc se rapproche de celle du chevalier.

La duchesse est faite, sans doute, d'un bois tout différent, et à la première approche, on est tenté de voir en elle une simple incarnation du Mal. Elle est en tout cas le corollaire nécessaire de la châtelaine, expression de l'Idéal. Les

<sup>17</sup> On sait que la duchesse compte cyniquement sur le désir de son mari (v. 560 - 572). Mais une fois le dialogue engagé, il n'y est plus fait aucune allusion.

<sup>18</sup> Cette vue est exprimée indirectement par les reproches de sa femme : ils nous rappellent la plainte de la châtelaine. (Cf. surtout les vers 597 - 623 et 644 - 646.) Le duc le souligne d'ailleurs lui-même (v. 637 - 640) :

... tant m'afi en vous et croi  
que chose celer ne vous doi  
que li miens cuers sache ne ot...

<sup>19</sup> Cf. en particulier la littérature - très abondante - du *refoulement*.

<sup>20</sup> Il est à noter toutefois que l'auteur n'insiste pas sur cette contradiction et ne tient pas à nous faire savoir que le duc en est conscient. Nous ne sommes pas encore en présence de la tragédie de l'homme qui se sent écrasé sous le fardeau de sa responsabilité et de sa solitude morales. Le duc agit dans un mouvement de colère et semble être convaincu de faire *justice*. Il ne connaît pas les scrupules d'Hamlet.

deux figures féminines sont opposées par les lignes de force de la narration et par un contraste de caractère fortement accusé alors que les protagonistes masculins se rapprochent plutôt par leur destin commun de faire, avec les meilleures intentions du monde, des actions déplorables; leur ensemble forme une symétrie parfaite, révélant un goût classique pour l'ordre et l'équilibre.

Ceci dit, il faut se garder, à notre avis, d'assimiler la duchesse à la Méchanceté Féminine. Elle est trop riche, trop peu "pure" pour que l'on puisse l'identifier avec un principe. A la différence de ses modèles, elle garde tout le long du récit un vernis de courtoisie. Elle ne passe pas tout de suite à l'aveu, mais se contente d'abord de manifester sa passion d'une manière plus discrète (v. 49)<sup>21</sup> et ne se décide à aborder le chevalier qu'après être convaincue de l'inutilité de ce procédé. Engagée dans une voie défendue, elle a soin de sauvegarder les apparences: ses paroles et ses gestes restent exempts de la franchise brutale et de l'érotisme flagrant des modèles<sup>22</sup>. Elle ne fait que des allusions, de plus en plus transparentes il est vrai, formant une suite d'idées qui ressemble à un syllogisme et unissant à la force abstraite des considérations générales la séduction des arguments plus personnels. Éconduite, elle ne perd point le contrôle de ses actes<sup>23</sup>, conserve même, grâce à une "explication" admirablement concise et légère<sup>24</sup>, un certain air de supériorité, et ne trahit son dépit que par un titre ironique (*dans*) et une apostrophe un peu vulgaire (*musart*). L'auteur ne refuse donc à sa duchesse ni la connaissance des règles de conduite, ni l'élégance de la parole, ni une remarquable habileté dialectique, ni même une certaine présence d'esprit ou *tenué* qui ne sont pas sans mérite. Le reste de la nouvelle va dans le même sens. Les paroles que prononce la duchesse dans la scène de l'accusation, cachant sous les apparences d'une plainte naïve et désordonnée une argumentation très solide, et offrant ainsi un nouveau modèle d'astuce déterminé, nous éloignent décidément d'une simplification intentionnelle. L'auteur poursuivra jusqu'à la fin de la nouvelle cette étude de caractère, en mettant conséquemment l'accent sur ce contraste frappant de la passion déchaînée<sup>25</sup> et de la tête

<sup>21</sup> "... li fist tel samblant d'amors..." Mais le "semblant d'amour" est admis par les rigoristes mêmes: Gautier d'Arras entre autres le permet et n'élève sa voix que contre l'appel direct:

Tout li a dit la fille au roi

Fors seulement: "Sire, amés moi!"

(Ille et Galeron, 3353 - 3354)

<sup>22</sup> Cf. *Lanval*, v. 265 - 270; *Guingamor*, v. 100 - 105.

<sup>23</sup> Incapable de contenir son dépit, la reine, dans *Lanval*, se laisse entraîner jusqu'à vociférer des accusations ridicules (v. 279 - 288), et la reine de *Guingamor* s'expose à la honte d'un empressement trop vivement refusé (v. 110 - 115).

<sup>24</sup> Reconnaissons toutefois qu'elle n'est pas tout à fait originale. Elle se trouve dans un poème de Conon de Béthune: "*Par Dieu, vassal, - dit la femme éconduite - jel dis por vos gaber...*" (*L'autrier avint en cel autre pais*, v. 19). Et elle soupçonne le "vassal" du même vice dont la reine accuse Lanval: "... ains vos prendroit envie / D'un bel pallet baisier et acoler..." (v. 23 - 24). Mais cette priorité de Conon de Béthune n'enlève rien à la valeur expressive de la réplique de la duchesse.

<sup>25</sup> Elle subordonne tout à sa soif de vengeance: elle ne se soucie plus de conquérir le chevalier (sa vengeance le rend irrévocablement impossible) - et s'expose volontairement au danger mortel (v. 667).

froide qui constitue l'une des trouvailles les plus fortes de la nouvelle. Il imputera à son héroïne des manœuvres exemplaires: telle la "comédie de la femme blessée dans son amour conjugal" ou la vengeance dont elle attend le moment propice sans laisser transpirer le moindre signe et qu'elle accomplit avec d'autant plus de cruauté que les apparences sont parfaites: un grain de coquetterie féminine très innocente dans une atmosphère de fête, encouragement bienveillant, éloge un peu énigmatique mais qui n'en éveille que mieux l'impression d'une confiance amicale — et le tout dans un style réservé, enjoué, élégant: voilà, sans doute, le sommet de cet art surprenant.

Il révèle une civilisation sensiblement plus compliquée et raffinée que n'était celle qui a donné naissance au lai courtois. Mais il tient aussi à une vision esthétique particulière qui, tout en restant fascinée par les images suggestives d'une tradition séculaire, ne les intègre pas moins à un ensemble d'où sont éliminés les éléments devenus vides de sens, et qui répond bien au nouvel état de choses tout comme à une mentalité largement influencée par le rationalisme urbain.

Nous avons indiqué au passage les différences qui séparent les figures de la nouvelle de certains types abstraits de la poésie courtoise, types qui, pourtant, avaient pu servir de modèle dans la formation de ses personnages; nous avons pu constater en même temps, en étudiant les changements subis par les thèmes du conte, que la simplicité presque symbolique et la force expressive des figures archaïques et légendaires, incarnant une idée ou une qualité, ont cédé la place à des personnages plus nuancés, plus complexes, plus *faibles* aussi (dans les deux sens, *moral* et *plastique*), et que, d'autre part, au lieu d'une polarisation morale fortement et volontairement accusée des figures qui n'est pas rare en plein milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>, les protagonistes de la nouvelle sont, à divers degrés et de différentes manières, des êtres "impurs" et "indépendants".

Il est évident qu'aux yeux de l'auteur, le monde ne se réduit plus à quelques thèses transparentes: malgré une tendance doctrinaire qui subsiste, le poète se laisse dominer par une attitude et une vision empiristes auxquelles la montée des idées "aristotéliennes"<sup>27</sup> ne doit pas être étrangère. Dans l'univers de la nouvelle — comme dans le monde qui entoure le poète — le mal ne s'explique plus avec facilité<sup>28</sup>. Êtres de chair et de sang, les hommes sont pris dans les lacs réels de la vie en société, dans un filet fait de rapports mutuels, d'obligations, de passions, d'intérêts etc. — ce qui produit des conflits compli-

<sup>26</sup> Cf. par exemple *Vair Palefroi*, v. 645 — 683. Il est évident que l'auteur a voulu donner un contraste expressif pour mieux blâmer le mariage des jeunes beautés avec de vieux richards. L'intention se traduit par la technique littéraire: la simplification des personnages est voulue et accusée:

669 Mes diverse ert la parteüre,  
D'une part clere, d'autre obscure;  
N' a point d' oscure en la clarté,  
Ne point de cler en l' oscurté.

<sup>27</sup> Cf. ce que dit à ce sujet J. Frappier, *Mort Artu*, Introduction.

<sup>28</sup> Les nuances fatalistes de certains romans — de la *Mort Artu*, par exemple — nous semblent remonter à la même cause: les destinées humaines sont devenues inextricables, et la foi dans l'ordre courtois est ébranlée. Le roman est tiraillé entre un fatalisme pessimiste et une réinterprétation chrétienne et mystique de la chevalerie.

qués. Conflits de caractères et de principes, il faut avant tout les étudier, les comprendre. L'auteur s'efforce de refaire une réalité où l'issue des conflits n'est pas prévisible et n'est pas fonction directe de la valeur humaine de tel ou tel individu. Au lieu du héros élu, c'est l'ensemble des figures, le concert de tous qui compte. L'auteur n'osera pas se prononcer trop vite; il se penche sur les faits. Il sera réservé, je dirais presque objectif: à la différence de la majorité de ses prédécesseurs et de ses confrères, *il n'émaille jamais de dictons ou de proverbes les incidents de son récit*<sup>29</sup> et ne comble point ses figures d'épithètes destinées à déterminer à l'avance les sympathies du lecteur<sup>30</sup>.

Aussi les figures se détachent-elles du fond et commencent-elles à vivre une vie indépendante. Elles ne sont subordonnées ni à un héros central<sup>31</sup> et exemplaire, ni à une harmonie préétablie qui les réduirait à être de simples éléments de composition (obstacles, repoussoirs, contrastes, échos etc.). Elles sont prises en elles-mêmes, comme autant de "cas" particuliers, c'est-à-dire comme individus des ayant un caractère et des raisons particulières pour agir. Elles peuvent rester conséquentes avec elles-mêmes et elles le sont effectivement: *l'unité de caractère est ici in statu nascendi*.<sup>32</sup> Rien ne s'oppose donc à ce que l'histoire donne naissance à une nouvelle par excellence psychologique.

D'autant plus grand est notre étonnement de voir "l'analyse psychologique" tenir si peu de place dans le poème. Mais ne nous y trompons point. L'analyse psychologique des romans courtois — le monologue et le dialogue intérieur — témoigne sans doute d'une réelle curiosité psychologique que certaines conditions de vie du XII<sup>e</sup> siècle ont rendue possible et que le roman courtois,

<sup>29</sup> La tentation était pourtant très forte dans le cas de la duchesse. On se rappelle que le roman courtois n'a pas échappé à la tradition antiféministe du moyen âge, et que les romanciers manquent rarement l'occasion de décocher une flèche contre le sexe faible, cf. *Thèbes*, 399; *Eneas*, 1590; *Troie*, 13 441; *Yvain*, 1436; *Perceval*, 3853; *Thomas, Tristan*, 2595 et suiv. ("*Ire de femme est a dater, / Mult s' en deit chascuns hum garder, / Car la u plus amé avra, / Iluec plus tost se vengera*" — cette remarque pourrait passer pour la devise de la *Châtelaine*); *Amadas*, 7037; *Ipomédas*, 5953, 8706; *Proteselaus*, 6310, 8812; etc. Le *Roman de Violette* contient toute une digression illustrée d'exemples tirés de la Bible (1289 — 1311).

<sup>30</sup> Cette objectivité n'est rompue qu'une seule fois, v. vers 589: "... *fet cele qui a mal li bee*". — La "manière impersonnelle et presque impassible" de l'auteur est notée par Frappier (*ChV*, 103).

<sup>31</sup> Serait-ce la châtelaine? Il ne fait pas de doute qu'elle est la "sainte" de la nouvelle; le grand monologue qu'elle prononce à un moment pathétique de l'histoire souligne suffisamment son rôle. Mais les actes et les paroles des autres tiennent plus de place: elle ne participe guère à l'action. — Dans les lais de Marie, il n'y a qu'un seul protagoniste (dans *Équitan*, les *Dous amanz*, *Loastic*, *Chaitivel* il n'y en a même guère); les autres figures restent effacées.

<sup>32</sup> On sait que cette fameuse "unité de caractère" n'est qu'une vérité littéraire, c'est-à-dire très relative. Le roman du XX<sup>e</sup> siècle, apparemment sous l'influence des découvertes de la psychologie moderne, y a renoncé depuis longtemps, et il est coutume d'en parler avec un certain mépris, comme d'un enfantillage. Néanmoins, c'était une étape nécessaire; l'époque où elle naît et s'épanouit correspond à la découverte progressive de l'univers des objets; c'est l'ère artisanale au cours de laquelle l'homme européen démystifie le monde et, sans pénétrer encore dans la structure intérieure de la matière, apprend à distinguer, décrire, classer, utiliser et transformer les corps. La vision objective, causale, rationnelle, classificatoire, abstraite et systématique qui s'ensuit et qui atteindra son plein épanouissement au XVII<sup>e</sup> siècle, se combinant avec

en accentuant de plus en plus les problèmes de la conscience individuelle<sup>33</sup>, a dûment exploitée et excitée en même temps. Cependant il ne faut pas surestimer le contenu réellement psychologique de ces procédés: non seulement les connaissances scientifiques de l'époque restent extrêmement précaires dans ce domaine (... *je ne dis pas pour vous reprocurier* ...), mais elles sont aussi subordonnées à des considérations théoriques et morales, de sorte que les monologues ne sortent que très rarement d'un moule composé de lieux communs et de procédés scolaires<sup>34</sup>, et ne deviennent guère les moyens d'une réelle investigation psychologique. Ce sont plutôt des idées mises au service d'une démonstration. La "psychologie" de l'époque va se figer dans un allégorisme protocolaire et les attributs abstraits de la personnalité humaine jouent toujours, à quelques variations près, la même partie d'échecs.

Or, pour un drame qui sort des cadres *traditionnels* de l'aventure humaine, les procédés conventionnels de l'"analyse" n'offrent de ressources que dans les rares cas où l'on sait mettre à contribution des situations conventionnelles. Le poète inconnu, visiblement imbu d'images *littéraires*, ne résiste pas à la tentation d'intercaler dans son récit un monologue de désespoir, une plainte d'amour pour exprimer "la détresse de l'amante loyale en apprenant la trahison de son ami". Situation-type qui se modèle sur un procédé-type<sup>35</sup>: fusion du cri stylisé de la douleur et d'une suite d'idées destinée à expliquer le désespoir de l'amante et à édifier le lecteur, le tout articulé et développé selon les règles de la rhétorique, cette "pièce de bravoure", quoique faite avec un art conscient, précis, étudié et intelligent, reste la partie la plus "vieux style" du poème.

Mais pour le reste, comment utiliser ces procédés? La naissance de l'amour, les doutes et les souffrances de l'amant, les hésitations qui précèdent l'aveu, la résistance faiblissante de la femme etc. — thèmes d'élection de la psychologie courtoise — n'intéressent point l'auteur. Consciemment ou non, il rejette la

l'individualisme sans cesse intensifié, provoque, en littérature, une curiosité croissante pour la diversité des types, pour les "caractères" et les "états", pour l'étude minutieuse des personnages, devenus des unités indépendantes. Avec le *Châtelaine*, on s'engage délibérément dans cette voie nouvelle de l'art.

<sup>33</sup> Cf. Köhler, *Ideal*.

<sup>34</sup> Ils ont été étudiés par Éd. Faral. *Sources*. — Sur le caractère essentiellement idéologique du monologue d'amour, v. les excellentes remarques de L. Pollmann, *Von der CHANSON DE GESTE zum höfischen Roman in Frankreich*, dans *Germ.-Rom. Monatsschrift*, Neue Folge, Bd. XVI, H. 1 (Januar 1966), 13.

<sup>35</sup> Il s'agit là d'une tradition très ancienne ou se mêlent divers éléments poétiques remontant aux lamentations de la littérature hagiographique, aux poèmes latins (*planctus*), aux chansons courtoises de type archaïque (chansons de la malmariée), au *planh* provençal etc. Le "regret" constitue déjà un élément constant des chansons de gestes. (Les plaintes épiques ont été étudiées par P. Zumthor: *Étude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland*, dans *La technique littéraire des chansons de geste*. Liège et Paris, 1959, 219 et suiv.) Dans le roman, il apparaît de bonne heure (*Thèbes*, 6313, 6381). Le *Roman d'Eneas* contient de nombreuses "oraisons funèbres" au sujet desquelles l'éditeur, Salverda de Grave, remarque à bon droit qu'elles sont déjà des imitations (*Introduction*, p. XXVIII). Dido prononce à elle seule trois "regrets d'amour" (1719 — 1856, 1975 — 2006, 2039 — 2067) dont le dernier contient le motif du *pardón* sur lequel se clôt le monologue de la châtelaine. Mais rien n'est moins certain qu'une "influence" directe de l'*Eneas*: des *regrets* analogues fourmillent dans le roman courtois. Je ne mentionne que deux petits détails pour indiquer son

technique ancienne pour inventer une méthode dont la simplicité risque de faire oublier la nouveauté. Sa méthode psychologique consiste à rapporter avec une précision objective — sans introspection et sans commentaire — les gestes et les paroles des participants d'un drame, c'est-à-dire : à créer des figures qui donnent, par la variété et la richesse de leurs manifestations, l'impression d'un rapport quasi historique, minutieux et fidèle.

Reconnaissons tout de suite que cette "psychologie du comportement" qui s'oppose à la simplification ou stylisation "romane" aussi bien qu'aux raffinements doctrinaux, n'est pas sans inconséquences et bien des éléments conventionnels y adhèrent encore. En ce qui concerne, par exemple, les manifestations physiques ou physiologiques des sentiments, l'auteur se contente de reproduire de vieux clichés tels que les expressions doubles "*acole et baise*" (cinq fois : vv. 401, 404, 631, 860, 8681), "*soupire et pleure*" (trois fois : vv. 109, 467, 607) ou des généralités appelées à noter une émotion (v. 178 : *d'ire et de mautalent esprent/si que tout li trambent si membre*; v. 69 : *tantost toz li sans li fremist*; v. 724 : *li cuers li trouble d'ire et taint / et li mue trestoz el ventre*). De même, pour le récit du désespoir du chevalier ou celui de la mort de la châtelaine, il utilise des éléments descriptifs stéréotypés<sup>36</sup>. Les formules traditionnelles ne sont pas remplacées ou renouvelées par une observation directe et personnelle de la réalité. Plus fréquente dans la littérature satirique que dans les poèmes héroïques ou sentimentaux, cette observation reste, en somme, assez rare et marginale : nous touchons là aux limites du réalisme médiéval. La *Châtelaine* ne fait pas exception.

Mais, à tout prendre, la nouvelle excelle par une psychologie objective et discrète, propre à faire ressortir le caractère dramatique du récit. L'auteur s'efface devant les événements et ne se permet guère de digressions. Ses remarques concernant les pensées et les intentions des personnages sont réduites à des notations indispensables et ne servent qu'à préparer et à expliquer les scènes où ils agissent eux-mêmes<sup>37</sup>. Il arrive ainsi à dégager nettement l'action tout en lui donnant, par une rare densité d'incidents, une grande plénitude intérieure ; il arrive à accélérer le rythme du récit et à produire, grâce à l'alternance des arrêts et des éléments dynamiques, un *modelé* suggestif.

caractère conventionnel : le rédacteur du ms A du roman de *Floire et Blancheflor* — un remanieur qui aime visiblement les ornements faciles — introduit, après le vers 2971 du texte primitif, 24 vers de lamentation : la plainte est en voie de se dégrader en cheville. L'autre fait : la première branche du *Roman de Renart* contient déjà une *parodie* de regret ; en apprenant la nouvelle de la mutilation d'Ysangrin, Hersant retrouve les accents des héroïnes courtoises : "*Que fera ge, lasse, chaistive? nout me poise que je sui vive...*" (*Renart*, I, 2759-2760). — Le motif du pardon figure dans Protheselaus (2311 : "*...Je vous pardoins, sire ma mort.*")

<sup>36</sup> Pour les pleurs, v. les notes 8-11 du présent chapitre. Pour la description de la mort, v. pp. 00 et 000.

<sup>37</sup> Voir les vv. 104-107, 144-149, 212-217, 225-237, 312-314 etc. Ce sont là des notations exemplaires par leur simplicité et leur concision. Le poète consacre une "analyse" plus détaillée au dilemme du chevalier (v. 268-311), ce qui était nécessaire pour pouvoir exposer clairement la situation et pour suggérer un contraste pathétique des "hauts et des bas". — J. Frappier avait déjà souligné "l'engrenage à la fois solide et délicat des sentiments et des actes" et "la sobriété des effets dramatiques". (*ChV*, 103.)

## VI. Structure et technique

Dans ce dernier chapitre, nous avons réuni quelques observations sur la technique littéraire du poète inconnu. Elles forment un complément plutôt qu'un chapitre à part. Quelles raisons aurions-nous, en effet, de les séparer des aspects divers de l'oeuvre que nous avons examinés tour à tour? L'idée que l'auteur se fait des rapports humains et les situations particulières qu'il choisit pour les mettre en valeur, le choix et l'ordonnance des gestes et des paroles significatifs dont il compose des vies humaines et la façon dont il intègre ces destinées individuelles à l'ensemble; sa manière de concevoir les personnages, de les faire agir, de former avec eux des "scènes" c'est-à-dire des oppositions expressives; le mouvement et le rythme que donnent la succession et le caractère des situations; bref: la *structure* de l'oeuvre — l'organisation particulière des éléments essentiels qui la constituent — se réalise dans des détails qui forment, dans leur apparence immédiate, une *technique*. C'est surtout pour des raisons pratiques — par crainte d'alourdir notre commentaire — que nous avons réservé pour ce dernier chapitre l'analyse de certains aspects formels du récit; c'est aussi pour indiquer au niveau de la composition et du style les rapports intimes entre les changements de technique et les transformations de l'esprit courtois.

Or, la structure de la nouvelle, éminemment dramatique, repose, en premier lieu — comme nous l'avons indiqué plus haut (chap. II) — sur l'opposition de la *fine amour* et du monde profane. Rien de plus traditionnel que cette opposition: la notion de la *fine amour* suppose, par définition, deux attitudes contraires: il ne peut y avoir d'amants parfaits sans "losengiers". Dans un nombre important de lais, des motifs féeriques et un décor merveilleux, empruntés au vieux fonds de légendes celtiques, viennent renforcer le contraste des deux "plans"<sup>1</sup>; les auteurs du XI<sup>e</sup> siècle se servent de ces éléments pour créer une surréalité pseudo-historique qui distingue, d'une façon immédiate et impression

<sup>1</sup> J. Frappier constate avec raison que le lai (plus exactement: une partie des lais) réalise l'heureuse "union de deux mythologies, l'une primitive et merveilleuse, l'autre de l'esprit et du coeur", c'est-à-dire: l'union du "thème féerique de l'*Autre Monde* et (des) rêves de la *fine amor*". (*Lai*, 31.)

nante, les héros du commun des mortels. Cette affabulation merveilleuse n'est pas, certes, indispensable; à défaut de féerie, on se sert d'une opposition accentuée des attitudes pour marquer l'antagonisme des deux mondes. C'est ce qui se produit dans le lai de *Laostic*, par exemple, où l'exquise sensibilité courtoise de la dame contraste vivement avec la brutalité du *gelos*<sup>2</sup>.

A partir du moment que les féeries s'évanouissent définitivement et que la typisation abstraite s'affaiblit, l'opposition de la *fine amour* et du monde vulgaire — supposé que l'on tienne à cette opposition — doit se situer sur un tout autre plan. Dans les milieux très courtois (parfois trop courtois) que les romanciers et les conteurs du XIII<sup>e</sup> siècle se plaisent à évoquer, le déboulement de l'univers n'est plus possible<sup>3</sup>: c'est par des nuances de paroles et de gestes qu'un *fins amanz* se distingue des autres, tandis que les personnages "vilains" ne sont souvent que des héros courtois en proie à une passion qui leur fait commettre une faute<sup>4</sup>. Le *Lai de l'Ombre* exprime excellemment cette *unité* du monde courtois: l'écart négatif — la "folie", l'amour faux — n'est qu'une menace sous-jacente, un soupçon qui se dissipe, tandis que l'écart positif ne constitue qu'une continuation directe de l'attitude courtoise; il est l'une de ses manifestations parfaites, remarquable par sa finesse: le geste personnel exprimant la tendance universelle.

Comparée au lai de Jean Renart, la *Châtelaine* semble faire un pas en arrière. D'une part, l'auteur enferme la scène d'amour dans un *verger*; or, ce verger, *sans être lui-même merveilleux ou "aventureux"*,<sup>5</sup> peut bien évoquer, par voie d'associations, les vergers merveilleux des contes féeriques (ceux de *Guigemar* ou de *Tydorel*, par exemple) ou tout au moins quelques grandes scènes d'amour placées dans un verger (il y en a plusieurs dans le roman de Thomas). Il contribue ainsi à séparer du reste de la nouvelle la scène du rendez-vous et à l'entourer d'un halo de poésie et de mystère. D'autre part, le commentaire que

<sup>2</sup> Cf. par exemple les douces paroles mélancoliques de la dame avec le langage cru du mari:

83 "Sire", la dame li respunt,  
 "il nen a joie en icest mund,  
 ki nen ot l'aüstic chanter;  
 pur ceo me vois ici ester.  
 Tant dulcement Pi of la nuit  
 que mult me semble grant deduit;  
 tant me delite et tant le vueil  
 que jeo ne puis dormir de l'ueil."

105 "Dame", fet il, "u estes vus?  
 Vener avant! Parler a nus!  
 Jeo ai l'aüstic engignié,  
 pur quei vus avez tant veillié.  
 Des or poez gisir en pais;  
 il ne vus esveillera mais!"

Invitations brutales, contentement rebutant, ironie mordante — le jaloux est un être méchant mal formé, mal élevé; il est juste le contraire d'un personnage courtois: un *nilain*.

<sup>3</sup> Il réapparaît, en revanche, dans la poésie allégorique.

<sup>4</sup> Cf. le traitement du motif de la jalousie dans *Flamenca*.

<sup>5</sup> J. Frappier (*Lai*, 37) voit dans ce verger "qu'on pourrait appeler *aventureux* et qui marque la limite des deux mondes" un point commun avec la structure traditionnelle du *lai*. Dans la perspective choisie par l'auteur, l'observation est exacte. Il faut toutefois remarquer qu'il serait impossible de parler plus simplement d'un verger que ne le fait l'auteur de la *Châtelaine*: aucun élément descriptif, surnaturel ou extraordinaire, aucun adjectif qualificatif! (Cf. vv. 30, 378, 381.)

l'auteur ajoute à son conte porte à croire qu'il a voulu opposer les *fin amant* aux *faus félons*. Nous aurions donc deux "mansions" — l'une (la cour) réservée pour les actions vulgaires et l'autre (le verger) pour la fine amour — et deux sphères de personnages: tout cela semble rappeler, en effet, le lai "breton" du XII<sup>e</sup> siècle.

On peut se demander cependant si ces traces d'une ancienne structure, telles que nous les voyons dans notre poème, sont susceptibles d'assumer des fonctions vivantes. Nous ne le croyons pas. Inutile de revenir sur le problème des caractères: nous avons vu qu'il est impossible de tracer une ligne de partage entre les Bons et les Méchants. Par conséquent, au lieu de *classer* les hommes, l'auteur oppose des *situations* humaines, des modes d'existence: les moments privilégiés de l'amour parfait aux pièges de la vie en société.

*D'où l'importance capitale de la scène d'amour.* Au point de vue de l'intrigue, elle n'est pas indispensable: le poète aurait pu condenser en quatre vers le récit de l'expédition nocturne, annoncer simplement que le duc, en accompagnant une fois le chevalier au rendez-vous, était le témoin des ses amours et il a cessé depuis de le soupçonner de félonie. N'aurait-il pas su se servir d'une technique toute faite, celle des récits *raccourcis* — technique fondée sur la répétition de *comment* — qu'il utilise, en effet, aux vers 651—8 et 904—9<sup>6</sup>? Mais cela aurait évidemment renversé le bel équilibre sentimental de la nouvelle. Il a fallu insister sur la *joie d'amour* pour faire comprendre la gravité tragique de sa perte.

Insister, oui, mais comment? Les souvenirs littéraires que le mot *verger* peut ranimer ne suffiraient pas à donner du poids à la scène. L'auteur était-il conscient de cette difficulté? S'il l'avait été, il n'aurait pas pu mieux faire: il a placé la scène au *centre* même du récit en lui donnant une étendue matérielle assez importante, nécessaire pour fixer l'attention: elle occupe (y compris le retour des deux hommes), 135 vers (v. 374—508), soit un septième du texte complet; 373 vers la précédent, 450 vers la suivent. Puis il en a fait une sorte d'apothéose, un sommet lyrique: une grande tirade sur l'Amour (v. 436—460), rehaussée par des éléments hyperboliques<sup>7</sup> et couronnée par une gradation pleine d'entrain<sup>8</sup>, est appelée à exalter ce sentiment. Cette tirade — unique dans la nouvelle par son style et par son caractère subjectif<sup>9</sup> — prend une haute valeur structurale: elle marque un arrêt solennel, mieux: elle crée une atmosphère d'initiation et de culte. Fonctionnellement, elle remplace le *merveilleux*: si le "verger d'amour" reste inaccessible au vulgaire, ce n'est plus à cause d'une

<sup>6</sup> On la retrouve dans les ouvrages les plus divers, cf. Beroul, 2499—2504; Thomas d'Angleterre, 835—42, 2767—74; *Melion*, 515—520; *Comte de Poitiers*, 1015—1020; *Saint-Eustache*, 495—502 et 1361—1372; etc. Jean Renart s'en sert pour raconter la légende de Tristan (*Escoufle*).

<sup>7</sup> Cf. *ne nus ne l'entende* (437); *rien n'i entent* (442); *nus ne savroit a nul fuer* (444); *n'avient mie a toz* (447). — On rencontre déjà dans la scène précédente: *plus de cent foiz* (402); *tout quanques j'aim* (407); *ongues puis ne fu jor ne eure* (413); *de riens ne me dueil* (415). Rien de pareil dans les parties narratives du conte.

<sup>8</sup> V. 454—460.

<sup>9</sup> Abstraction faite de la moralité, c'est l'unique passage où le poète exprime directement — et avec quelle chaleur! — ses vues personnelles. Nous avons eu l'occasion de noter sa parfaite objectivité (v. p. 76).

géographie fabuleuse on des *devises* qui le défendent — autant de signes extérieurs d'une distinction symbolique, typiques pour les lais du siècle précédent — mais à cause de son caractère mystique :

441 Quar cil qui tel joie n'atent  
s'il l'pooit or, riens n'i entent,  
puis qu'il n'a a Amors le cuer. . .

Ces paroles forment une zone de défense, elles mettent une distance infinie entre la Cour et le Verger. La scène d'amour devient le centre moral du récit, tranchant vivement sur les scènes violentes qui l'entourent; image vivante du bonheur et de l'harmonie *parfaits* — *ce est joie sanz corouz* (v. 448)<sup>10</sup> — elle forme un contraste total avec ce monde convulsionnaire où règnent la dissimulation, la peur, la jalousie, la colère. . .

Ce contraste est bien mis en relief par l'arrangement des éléments du récit. Avant et après la scène du verger, l'auteur observe une chronologie rigoureuse: les événements, les gestes et les paroles sont notés avec une précision concise, toujours dans leur ordre de succession. Mais dès que le *chienet* rejoint le chevalier, tout bascule: l'ordre logique des événements est rompu, les phases de l'action sont interverties<sup>11</sup>, le récit est parsemé de répétitions<sup>12</sup>. Négligence? Corruption du texte? C'est peu probable<sup>13</sup>: nous y voyons plutôt les éléments d'un procédé particulier. L. Foulet est sur la bonne piste en supposant que "l'auteur a voulu nous mettre sous les yeux les différents moments du même tableau": il rattache avec raison aux vers "confus" du rendez-vous les vers 465—471 (répétition de *vit* et *oï*) et le vers 655 (indifférence pour l'ordre des mouvements: *et de l'issue et de l'entree*)<sup>14</sup>. Il aurait pu y ajouter le vers 658 (*. . . qu'il i ait oï et veü*) et remarquer que la répétition des diverses formes des verbes *voir* et *oïr* traverse toute la scène (vv. 380, 392, 393, 396, 427, 465, 477; 396, 420, 467, 470). Il est visible que si l'auteur ne cesse de répéter ces mots, c'est que pour lui,

<sup>10</sup> Faut-il rappeler combien cette interprétation de l'amour, parfaitement concevable dans l'univers de la *Châtelaine* (cf. p. 36), est éloignée de la conception dialectique de la courtoisie classique, de celle de Marie ou de Thomas, par exemple? Eux, ils connaissaient bien *tuz engins d'amour* (Thomas, 3144). *Onques mes ris ne fu sanz plor, / Onques n'oi joie sanz dolor* — dit aussi l'auteur d'*Athis* (8071—2). La scène d'amour de la *Châtelaine* nous rappelle plutôt la première partie du *Roman de la Rose*, ce bonheur parfait, sans nuage dont Guillaume de Lorris comble l'amant de la rose et que l'on a pu comparer aux représentations antiques de l'âge d'or. (Cf. E. Köhler dans *Humanisme médiéval*, 150.)

<sup>11</sup> 392 D'iluec vit en la chambre entrez  
le chevalier, et vit issir  
sa niece et contre lui venir  
hors de la chambre en un prael. . .  
400 De la chambre vers lui sailli.

<sup>12</sup> Cf. les mouvements de la châtelaine: *issir* (393), *venir* (394), *vers lui sailli* (400) — expressions qui répètent la même chose avec, toutefois, une sorte de gradation. Cf. aussi le rôle des verbes *voir* et *oïr* (v. plus loin).

<sup>13</sup> L'accord des mss est complet.

<sup>14</sup> Cf. Foulet, *ChV*, 32. — L'intervertissement "illogique" de *puis* et de *primes* (v. 764 — v. p. 5) serait-il de la même nature que ces exemples?

la scène est bien autre chose que tout simplement une étape de plus dans la succession des événements; c'est un chaînon nécessaire, sans doute, mais un chaînon exceptionnel, d'une qualité différente des autres. Il nous révèle une vérité; il montre ce qui *existe* et non pas ce qui *arrive*; un *état* et non pas une *aventure*. Et il nous le montre par une image plus ou moins *immobilisée*, telle qu'elle devait se graver dans le cerveau du duc, l'image que celui-ci a gardée de la scène: une scène *vécue* en train de se transformer en spectacle simultané, en *témoignage*.

L'image fixée de la sorte est destinée en même temps au public; tout en ayant une fonction narrative, elle s'adresse immédiatement *a tuz amanz*. Or, dans ce tableau idéal de l'amour parfait, la succession des éléments perd son importance: ce sont les gestes et les paroles, considérés en eux-mêmes, en leur qualité immanente qui comptent. Ils sont toujours les mêmes, de part et d'autre<sup>15</sup>, à chaque occasion que les amants parfaits se retrouvent: l'antérieur et l'ultérieur — décisifs dans le développement du drame — existent moins dans la chose que dans l'expression verbale qui la décrit. Grâce aux "négligences" chronologiques et aux parallélismes<sup>16</sup>, grâce aussi au chant lyrique<sup>17</sup>, intemporel par définition, l'auteur arrache la scène à l'emprise du temps: du monde du *devenir* nous passons dans celui de l'*éternité*. Éternité toute relative, bien singulière — le poète ne se plaint-il pas précisément de la brièveté des nuits d'amour? Et pourtant: cette scène d'amour — évoquée mille fois dans les chansons, les "enseignements", les romans — ne connaît pas le changement; elle est *tota simul* comme le veut Thomas d'Aquin<sup>18</sup>; elle porte les caractères d'une essence immuable. C'est précisément le désir de l'éternel, exprimé par une vision dépourvue des signes du temps et la conscience très claire de la fragilité du bonheur qui forment les thèmes poétiques profonds de la scène — et de toute la nouvelle. Dialectique courtoise, conventionnelle pour le fond, mais renouvelée grâce à la structure dramatique du récit qui oppose avec force les deux mondes<sup>19</sup> et qui porte au sein même de l'idéal l'inquiétude: le motif traditionnel de la *nuît courte*

<sup>15</sup> Cf. le parallélisme total des paroles du chevalier et de la châtelaine. Pour l'importance théorique de ce fait, v. p. 39.

<sup>16</sup> Parallélismes de toute sorte: celui des gestes (*l'acola... le besa*, v. 4012; *cil la rebese et acole*, v. 404); des pensées (480-2 et 483-7: les amants se plaignent de la brièveté de la nuit); paroles de saluts (405-6 et 411-12; 418 et 419); des expressions du récit (*besier doner et besier rendre*, 466; ... *et au congïe prendre plorer*. / *Iluec ot ploré mainte lerne*, 468-9; pour *vit-oï*, cf. plus haut). La gradation (v. 454-460) repose également sur des syntagmes parallèles.

<sup>17</sup> Il naît insensiblement du récit (v. 435), se développe et se maintient sans interruption jusqu'au vers 460, pénètre encore le récit du congé (465-476), d'un rythme tout lyrique, et il revient une dernière fois, sous une forme indirecte, dans les méditations des amants (480-487).

<sup>18</sup> "Aeternitas est tota simul, in tempore autem est prius et posterius." Définition citée par Imbs, *Prop. temp.*, 3.

<sup>19</sup> C'est de l'enchaînement sévère du Devenir que l'Éternité gagne son relief. Le *te mps* de la *Châtelaine* est sensiblement plus réel que celui des romans ou lais idylliques, de l'époque (*Ombre, Conseil*); dans ceux-ci il a toujours les nuances de l'intemporel, un peu comme le temps des portraits. Moyen de dramatiser une idée, il est nécessaire surtout pour que la perfection se révèle complètement.

est assombri par l'ombre d'une menace; la présence du troisième rappelle la trahison commise et le danger imminent. La Cour va détruire le Verger.

En dehors de l'exposition (v. 18—42; c'est un récit concis et objectif des amours du chevalier et de la châtelaine) et de la "scène du verger", le poète évoque encore en deux occasions le bonheur d'amour. Il le fait indirectement, par l'intermédiaire de *méditations*: d'abord, c'est le chevalier qui s'attarde aux souvenirs de son bonheur menacé; puis la châtelaine évoque à son tour, au cours de sa plainte pathétique, les moments de sa félicité perdue. On voit que l'auteur se sert d'effets de contraste: il choisit précisément les moments les plus difficiles de ses protagonistes pour opposer à une situation fermée l'élan vers les moments de liberté, au plus noir avenir le retour vers un passé heureux. Ces deux méditations sont, du reste, disposées de façon à former des compléments symétriques à la scène centrale (v. 284 et suiv. — v. 786 et suiv.). Ainsi les deux thèmes — celui de la joie d'amour et celui du malheur — traversent le récit comme deux voix concertantes; la première *partie*, planant pour ainsi dire au-dessus de l'autre, tantôt abandonnée, tantôt reprise comme un écho lointain, exulte au milieu du "morceau"; la seconde, s'effaçant parfois un peu, mais toujours présente<sup>20</sup>, suit une ligne sinueuse, couvre bientôt la première et descend rapidement vers les profondeurs de la finale.

Si nous suivons maintenant la "partie de basse", la ligne du devenir, la dimension horizontale du drame, nous sommes frappés par le même souci d'un équilibre formel que nous avons noté plus d'une fois et qui ne fait que mieux ressortir le caractère passionnel du conte. Pour faciliter les références, nous donnons un schéma de composition: en marquant par un M la moralité, par un O (origo) le point de départ, c'est-à-dire l'amour parfait des amants (OR: le récit des amours; OS: la scène du verger) et par des majuscules de A à I les scènes du drame<sup>21</sup>, nous obtenons le tableau suivant (les abréviations mises sous les sigles désignent les personnages figurant dans la scène en question — *dse*: duchesse; *chev*: chevalier; *chat*: châtelaine; en bas du tableau, nous avons noté le nombre de vers que chaque scène contient):

M <sub>1</sub>	OR	A	B	C	OS	D	E	F	G	H	I	M <sub>2</sub>
		dse chev	dse duc	duc chev	chev chat duc	dse duc	dse duc	dse chat	chat	chev	chev	duc
17	25	60	41	230	135	41	131	42	117	61	43	15

Il ressort nettement du tableau que la nouvelle se divise en trois "actes" (A—C, D—F, G—I) d'importance et de longueur à peu près égales, chacun comptant une scène principale (l'aveu du chevalier: C — l'aveu du duc: E — la mort de la châtelaine: G) et deux scènes plus concises, elles-mêmes égales de

<sup>20</sup> Dès le début, le poète laisse entrevoir le dénouement (v. 15—18); sans se permettre des anticipations naïves (courantes dans le style épique), il sait perpétuer l'attente du malheur. Signe d'une structure éminemment dramatique: les „empêchements" n'effacent pas le thème central. (V. Auerbach, *Mimésis*, 8—9.)

<sup>21</sup> A: la duchesse tente de séduire le chevalier, mais elle est éconduite; B: elle l'accuse auprès de son mari; C: le duc arrache au chevalier le secret de ses amours; D: la duchesse reproche à son mari la *semblance* qu'il fait au chevalier; E: elle revient

longueur (41 à 61 vers). Les deux premiers actes forment une séquence à part en ce sens qu'ils racontent l'intrigue proprement dite, allant des premières paroles (flatteuses) de la duchesse à la parole "meurtrière", c'est-à-dire au point culminant du drame, au moment où la tension atteint son plus haut degré. (Le dernier acte renferme le dénouement.) Cette séquence est scindée en deux par la scène du verger de façon que les deux parties forment un certain parallélisme au point de vue de la composition et des idées: *un diptyque de la trahison*. Évidemment, le premier acte est "fermé" — grâce au témoignage qu'il fournit, le chevalier semble être sauvé et le récit retourne à l'idylle — alors que le deuxième est entièrement "ouvert" sur le dénouement tragique. On peut observer également que les deux premiers actes se composent uniquement de scènes de deux à deux — ce sont de véritables *duels*, parfois désespérés — par contre, la dernière partie confronte les protagonistes avec leurs propres pensées, passions ou crimes: ces violents conflits intérieurs ne se résolvent que par la mort. Au plan du Verger (de l'Amour, du Bonheur, de l'Idéal) et à celui de la Cour (des conflits, des luttes, des tribulations humaines) s'oppose ainsi un troisième plan, celui de la solitude tragique: le désert que les combattants doivent traverser avant de trouver la mort (physique, comme les amants, morale, comme le duc).

Cette structuration verticale n'empêche pas évidemment les scènes de remplir des rôles précis dans l'enchaînement des événements, bien au contraire: la structuration découle précisément des événements eux-mêmes. Aucune digression, aucune rupture: chaque scène constitue la continuation logique de la précédente et crée une situation nouvelle, ayant ainsi, en dehors de sa fonction *didactique* (chaque scène offrant le spectacle d'une *situation* digne de méditation: un cas de conscience, une attitude parfaite, une erreur mémorable, une souffrance exemplaire etc.), une fonction strictement déterminée dans l'engrenage impeccable des événements.

Si chaque scène crée une situation nouvelle, cela ne veut pas dire, bien entendu, que toutes les scènes se composent d'éléments absolument nouveaux. L'auteur se sert, comme tous les auteurs courtois, de répétitions et de parallélismes. Ainsi, dans les trois scènes qui opposent le duc à sa femme, le lieu, la situation et l'attitude des adversaires sont à peu près identiques. Sans constituer des répétitions automatiques, les parallélismes sont flagrants entre B et E: les sentiments de la duchesse sont analogues (dépit — soif de vengeance; dépit — volonté d'*engignier* le mari), la situation qu'elle choisit pour soumettre à sa volonté le duc est la même, tout comme sa tactique. Des expressions contribuent à souligner les analogies: cf. v. 109—110: *a soupirer commença et puis a plorer* et v. 609—610: *Lors a commencé a plorer / la duchoise et a soupirer*. — D'autre part, la situation morale du chevalier dans la scène C est à peu près la même que celle du duc dans E: leurs adversaires les obligent, en leur rappelant des

à l'attaque, et apprend le secret; F: elle trouve l'occasion (la fête) et le moyen (une allusion mordante) de se venger; G: la châtelaine, après avoir prononcé une longue plainte, meurt de douleur; H: le chevalier découvre son corps inanimé et se donne la mort; I: le duc apprend l'aventure, tue sa femme, raconte les événements et se fait templier.

principes indiscutables, à faire, malgré eux, des aveux décisifs. — Finalement les éléments de la scène H imitent en quelque sorte le mouvement de G: a) découverte imprévue et cruelle; b) monologue désespéré; c) mort (suicide). Mais — fort heureusement du reste! — le monologue du chevalier reste à l'état embryonnaire, tandis que la châtelaine développe les pensées que lui inspire sa situation.

Cette dernière remarque nous conduit aux nombreux effets de *contraste* qui contribuent à augmenter la tension et à créer une atmosphère de drame. Sans revenir sur les oppositions d'idées, de sentiments, d'attitudes, de principes, de plan etc. dont nous avons amplement parlé, nous y ajoutons simplement quelques-unes qui relèvent du domaine de la composition: alternance bien équilibrée des scènes plus développées, plus étoffées et des scènes plus brèves; alternance des passages narratifs et des parties dialoguées; opposition de la série A—F, confrontant continuellement deux personnages, avec la série G—I d'où les dialogues sont absents; contraste du rythme tranquille des scènes principales et de la rapidité croissante de la fin; clair-obscur des dernières scènes, opposant aux images du bonheur et de l'insouciance la méchanceté calculée, le désespoir, la mort.

Le poète savait donc conférer une valeur expressive à la disposition et à l'enchaînement des éléments narratifs. Toutes ces "figures" — symétries, gradations, parallélismes, contrastes — que les rhétoriques savantes de l'époque ne connaissent guère et que l'on pourrait appeler des *figures de composition*, "figures" voulues dans certains cas, créées spontanément dans d'autres, donnent à l'ensemble une très forte organisation intérieure et un équilibre dynamique. On a le plaisir de reconnaître un plan logique, un rythme intelligent mettant bien en valeur le *sens*, des rapports complexes et pourtant clairs, des lignes nettement tracées, des formes différenciées et précises, bref: une ossature et des nerfs.

On retrouve jusque dans les détails ce goût de l'articulation logique et de l'ordonnance claire et rationnelle des éléments. Nous nous référons en premier lieu à la scène du dilemme.<sup>22</sup> Situation traditionnelle dans les romans courtois, un dilemme pouvait offrir au poète divers motifs thématiques et toute une série de procédés qui s'y rattachaient: explication et opposition des alternatives; réactions du héros; dialogue intérieur, avec une technique élaborée de l'alternation et du débat allégorique; manifestations extérieures de la souffrance; etc. Or, tandis que dans la plupart des cas, les auteurs se contentent d'énoncer le dilemme, d'évoquer, sans un ordre précis, les divers aspects de la situation ou profitent de l'occasion pour développer longuement un thème<sup>23</sup>, l'auteur de la *Châtelaine*, soucieux des proportions, donne un petit chef-d'oeuvre de composition achevée. Il introduit le morceau par une sorte d'*argument* qui donne le

<sup>22</sup> Vers 268 — 311. Nous avons commenté plus haut le sens du passage, v. p. 63.

<sup>23</sup> Comme le font presque tous les romanciers, à partir du moment que l'auteur de l'*Eneas* introduit dans son roman la technique du monologue et du "dialogue intérieur". Thomas d'Angleterre profite de toutes les occasions pour analyser, dans de longs monologues, la perplexité de ses héros.

ton général du passage<sup>24</sup>. Une explication purement rationnelle, d'une très grande précision, forme la première partie (v. 271—80); elle est rédigée dans une sorte de style indirect libre — le "dialogue intérieur", trop lourd pour les proportions de la nouvelle, est sacrifié. De là, l'auteur passe insensiblement, par le biais d'une association naturelle<sup>25</sup> et toujours dans le style indirect libre, aux réactions sentimentales du héros. C'est le thème lyrique du "comment vivre sans elle" qui forme la partie centrale du morceau (v. 281—302): au point culminant, pour approfondir encore le caractère lyrique du passage, le poète introduit une chanson qui faisait probablement l'émerveillement des milieux courtois, un texte "classique". Après il résume brièvement la situation (303—5) et présente, comme une conséquence naturelle des réflexions précédentes, l'image du héros en pleurs (306—11). Celle-ci, quoique conventionnelle, n'est pas une simple enjolivure: ce sont les pleurs du héros qui vont changer définitivement l'attitude du duc. Équilibre des fonctions narrative et directement évocatrice, proportions parfaites des éléments rationnels, lyriques et descriptifs, économie des moyens, goût d'un arrangement symétrique et régulier, maniement habile des éléments conventionnels en vue d'une harmonie nouvelle — voilà les traits saillants de cet art.

Le monologue de la châtelaine révèle des traits analogues. Le mouvement du morceau est déterminé par le double but de toute plainte, fixé par la tradition: 1<sup>o</sup> *exprimer* — par une imitation fortement stylisée — le cri de la douleur; 2<sup>o</sup> *expliquer* — par un raisonnement instructif — les pensées et les sentiments de l'héroïne. Or, pour atteindre le premier de ces objectifs, toutes les rhétoriques conseillent l'*exclamatio*.<sup>26</sup> Rien de plus naturel que l'on la retrouve six fois dans le texte, mais, trait plus personnel, elle se répète selon un plan très solide, ce qui divise le monologue en parties bien proportionnées:

- 733 Ha: sire Dieus, merci!  
 746 douz Dieus!  
 755 Ha! amis!  
 772 Hé! lasse! amis...  
 784 Ha! fine amor!  
 808 Ha! fine amor!

Les parallélismes sautent aux yeux: le passage se compose de trois parties, celles-ci se divisant elles-mêmes en deux périodes introduites toujours par des exclamations presque (ou tout à fait) identiques. De plus, les exclamations correspondent très exactement aux motifs des diverses parties, celles-ci étant d'une unité thématique remarquable: la première partie n'exprime que d'une manière générale l'étonnement et la douleur; dans la deuxième, la châtelaine adresse

<sup>24</sup> 268 Cil ne set nul conseil de soi,  
 que le geu a parti si fort  
 que l'un et l'autre tient a mort: ...

<sup>25</sup> 279 ... et pert le país et s'amie:  
*mes du país ne li chausist,*  
*se s'amie li remainsist...*

<sup>26</sup> Elle était de règle à la tête des regrets.

d'amers reproches à son amant; finalement, dans la dernière, elle en arrive aux sentiments de déception, de renoncement et de pardon; l'exclamation ironique élargit tout à coup le thème et suggère l'ébranlement de l'idéal. Le rythme des périodes se ralentissant, suit l'apaisement ou l'épuisement de la tempête des passions:

$$\begin{aligned} \text{I} &: 13 + 9 = 22 \text{ vers} \\ \text{II} &: 17 + 12 = 29 \text{ vers} \\ \text{III} &: 24 + 24 = 48 \text{ vers} \end{aligned}$$

Il nous semble très caractéristique que dès la première exclamation, la châtelaine se pose clairement une *question*<sup>27</sup> et qu'elle y répond par un raisonnement logique, nettement articulé, qui la conduit infailliblement à la conclusion désespérante: il m'a trahi, *donc*, il ne m'aime plus.<sup>28</sup> Mais cet enchaînement logique des pensées ne surprendra certainement pas ceux qui connaissent la tradition séculaire des monologues fictifs, fortement influencés par la didactique scolaire, on nous permettra donc sûrement de renoncer à poursuivre.

Il nous semble pourtant qu'il n'est pas tout à fait inutile d'insister sur tous ces détails parce qu'ils nous révèlent un *ouvrier* conscient et habile, possédant parfaitement la technique de la narration, ayant un rare goût de la composition et une aisance à manier les formes les plus diverses. Tout cela confirme notre soupçon, à savoir que le trait le plus surprenant de son style — sa pauvreté relative en *couleurs* — n'est pas l'effet de l'ignorance ou de l'insouciance du poète, encore moins un argument en faveur de l'ancienneté du texte, mais la conséquence d'un choix: c'est l'un des éléments techniques d'une structure cohérente.

Pourrait-on rattacher ce "choix" à une tradition précise? On sait que le style narratif courtois s'est formé d'éléments très divers — technique jongleresque du chant et du style épique, poésie latine classique et médiévale, rhétorique scolaire, style narratif de récits historiographiques, hagiographie chrétienne etc. De tous ces éléments, les poètes font un usage varié, ce qui donne des résultats tantôt personnels et originaux, tantôt passablement bizarres. Cependant, une tradition se forme qui connaît des *constantes* et des éléments plutôt passagers: les uns trouvent des disciples ou des imitateurs et inaugurent souvent, par leurs défauts mêmes, des "courants": d'autres restent parfaitement isolés. On peut observer, sans doute, une certaine unité dans le *ton* général de la narration courtoise — ce qui a permis jadis à Éd. Faral de faire une étude d'ensemble sur certains éléments communs des "romans et contes"<sup>29</sup> — mais cette unité est incomparablement plus élastique que celle de la chanson de

<sup>27</sup> 734 "... que puet estre que j'ai oï  
que ma dame m'a fet regret  
que j'ai afetié mon chienet?..."

<sup>28</sup> Vers 737 — 44.

<sup>29</sup> Cf. Faral, *Sources*. Dès le début de son ouvrage, l'auteur souligne „l'unité du genre": ce „moule commun où... ont été coulées les matières variées des divers romans." (IX.)

geste ou celle de la poésie lyrique<sup>30</sup>. Elle l'est à toutes les étapes de l'évolution : la rhétorique naïvement savante et redondante de *Piramus* contraste vivement avec la concision et la simplicité un peu archaïque de Marie ; l'élégance unie du style d'un Chrétien diffère foncièrement de ce mélange curieux du "sermo humilis" et de l'"ornatus difficilis" qu'a étudié récemment L. Renzi dans l'oeuvre de Gautier d'Arras<sup>31</sup> ; la structure paratactique et le rythme binaire des phrases de la *Folie* d'Oxford se trouvent aux antipodes du "style brillant, désinvolte, primesautier, peu soucieux des liaisons", de "l'art de pointillisme"<sup>32</sup> qui caractérisent l'auteur du *Lai de l'Ombre*. Or, l'éventail est assez large pour nous permettre de trouver des analogies au style de la *Châtelaine* — mais elles ne pourraient le situer que dans leur totalité. De quelque côté qu'on aborde le problème, les rapprochements que l'on peut faire entre la technique de notre poète et le style des autres ne s'avèrent pertinents qu'à certains points de vue arbitrairement choisis et ne font que mieux ressortir les différences. Pour ne citer que le contraste le plus spectaculaire : d'après la "richesse" des rimes, notre nouvelle semble plus archaïque que les lais de Marie de France<sup>33</sup> tandis que sous le rapport du traitement du couplet, elle se révèle plus moderne que n'importe quel conte du XIII<sup>e</sup> siècle ! Essayons donc de résumer brièvement les traits distinctifs de ce style :

1. On constate d'abord l'absence presque totale des éléments descriptifs. Il n'est pas surprenant que l'auteur ne se plaise plus à décrire des objets et des personnes "merveilleux" comme le font des auteurs de lais "bretons" du siècle précédent, y compris ceux dont le poète de la *Châtelaine* avait peut-être sous les yeux les ouvrages.<sup>34</sup> Le rationalisme du XIII<sup>e</sup> siècle semble ne pas avoir toléré ces éléments : si Huon de Cambrai accorde encore à son "vair palefroi" un éloge hyperbolique<sup>35</sup>, c'est plutôt une exception, une trace des anciennes féeries ; tous les autres novellistes (J. Renart, Henri d'Andéli, Jacques de Baisieux) renoncent définitivement à ce type de décor "roman". Sous ce rapport, l'auteur de la *Châtelaine* suit le mouvement général. Mais son conte s'oppose aux autres par l'absence de tout portrait physique ou moral. (On sait quelle place considérable tient encore, dans le *Lai de l'Ombre* et le *Vair Palefroi*, la

<sup>30</sup> Sur le style et les techniques de ces dernières, il était parfaitement possible de faire des synthèses : Dragonetti l'a faite pour la chanson courtoise ; les éléments d'une synthèse pareille pour les chansons de geste sont réunis dans quelques ouvrages récents (J. Rychner, *Les chansons de geste. Essai sur l'art des épiques des jongleurs*, Genève, 1955, *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège et Paris, 1959). — Pour ce qui est du roman courtois, une telle entreprise nous semble à tout le moins risquée.

<sup>31</sup> Cf. Renzi, *Gautier d'Arras*, surtout p. 142.

<sup>32</sup> F. Lecoy dans l'Introduction de *Guillaume de Dole*, p. XX.

<sup>33</sup> Cf. les statistiques de Fraymond (*Reim*, 22-6). — Voir aussi plus haut, p. 8.

<sup>34</sup> Cf. *Lanval*, 57-64 (les pucelles) ; 80-93 (la tref de la fée) ; 94-106 (vêtements et la beauté de la fée) ; *Guingamor*, 363-371 (le palais) ; 422-6 (la fontaine).

<sup>35</sup> 173 Vairs ert et de riche color ;  
La samblance de nule flor  
Ne color c'on seüst descrire  
Ne savroit pas nus hom eslire  
Qui si fust propre en grant biauté . . .

présentation du parfait chevalier<sup>36</sup>.) Il ne connaît pas les petites images pittoresques, destinées à illustrer la richesse de l'ambiance et la perfection courtoise des manières<sup>37</sup>, ni les détails précisant la situation et les circonstances. Pourtant, la description de la fête de Pentecôte se prêterait parfaitement aux premières et la scène du rendez-vous ne supporterait pas mal les derniers. Mais on n'en trouve rien: le château, le "prael" (395), le "verger" et la "chambre" des amants tout comme la "garderobe" (726) ou la "chambre" de la duchesse (701) sont *nommés* simplement, sans aucune précision quelconque, sans adjectifs qualitatifs: un décor abstrait, neutre, effacé, décor de toutes les scènes courtoises pour le fond, non-conventionnel pourtant grâce à l'extrême sécheresse de ses lignes. Les indications circonstanciées sont réduites au minimum: *ele se leva de la table* (514); *alee est couchier en son lit* (517), *la fist sus son lit seoir* (522); *a une part du lit s'est traite* (567); *o la duchoise s'en revont* (721); *el lit s'est lessie chevoir* (730) — on a remarqué l'extrême simplicité de ces détails. Il n'y a qu'une seule image qui ne soit peut-être pas absolument indispensable: *d'un arbre mout grant et mout large / s'estoit couvers com d'une targe* (389-90) — dit le poète du duc bien qu'il ait constaté précédemment qu'*iluec s'esconssse au mieus qu'il puet*" (388). Par contre, nous ne savons absolument pas où, dans quelles circonstances la duchesse a pris le courage d'aborder le chevalier<sup>38</sup>; où, à quel endroit le duc prend à partie son vassal etc. Nous ne croyons pas que ce soit de la négligence: dans la dernière scène p. ex., il précise qu'ils étaient "*seul a seul, ne furent qu'aus deus*" (155) — c'est-à-dire, le seul détail qui soit vraiment nécessaire pour *situer* le dialogue. Son indifférence pour le pittoresque et le visible est compensée par la mention conséquente et précise du *moment*: scène B: *la nuit quant ele fu couchie joust le duc* (109); C: *l'endemain par matin* (150); OS: *Si tost comme il fu auvité* (374); *ainz jor aler l'en covint* (463); D: *Et cel*

<sup>36</sup> Cf. *Ombre*, 53-111; *Vair Palefroi*, 35-79. — Ce trait se retrouve, par conséquent, dans les fabliaux qui parodient les lais, comme p. ex. dans celui du *Chevalier qui fist les cons parler*. — Sur l'absence des "portraits", cf. plus haut, p. 39-42, et la note 27.

<sup>37</sup> Cf. ces détails dans le *Lai de l'Ombre*: le vêtement du chevalier (276-85) ou la présentation de la dame par petites images dispersées, par *touches* descriptives:

- 298 Desor une coute vermeille  
Avoit esté tantost trecie.
- 302 Ses puceles li ont geté  
Au col un mantel de samit
- 314 Un chainse blanc et delié  
Ot vestu la preuz, la cortoise...

De même: *Vair Palefroi*, 1221-24; *Aristote*, 194-200; 281-301.

<sup>38</sup> On se rappelle que les scènes analogues de *Lanval* et de *Guingamor* contiennent abondamment des références circonstanciées. *Lanval*: *après la feste Seint Johan* (222); *en un vergier desuz la tur* (225); *A sun ostel revunt ariere, / Lanval ameinent par preire* (237-8); *A une fenestre entailliee / s'esteit la reine apuiee* (239-40); etc. Pour ce qui est de *Guingamor*, il faudrait citer tout le passage qui précède le dialogue de la reine et du chevalier (v. 23-50). Tous ces éléments descriptifs sont omis par l'auteur de la *Châteline*.

jour, quant vint au mengier (509); quant il ot mengiè et lavè et bien festoïè (519–20); E: ele s'en sueffre jusqu'au soir (560); quant li dus couchier se vint (566) — et après cette suite serrée des événements, la tension par la durée: Mais ainc en point n'en lieu n'en vin | tant que la Pentecouste vint | qui apres fu, a la premiere... (681–3).

2. Il serait évidemment fort inexact de dire que la *Châtelaine* ne connaît pas les éléments de rhétorique que la poésie narrative a adaptés ou développés<sup>39</sup>. Ces éléments sont peut-être plus rares dans notre nouvelle que dans la majorité des poèmes narratifs du XIII<sup>e</sup> siècle, mais, à notre avis, ce n'est pas cette différence quantitative — difficile à mesurer du reste — qui doit nous retenir. Il est plus significatif que le poète évite visiblement les procédés trop accusés, comme l'allégorie d'une part<sup>40</sup> (dans les v. 439–446. *Amors* reste abstrait et ne possède aucun de ses accessoires habituels<sup>41</sup>), et les procédés courants de l'ornement facile d'autre part: l'étymologie, l'annomination, la litote, l'anaphore, les répétitions, la *communicatio*, l'antithèse, les dictons sentencieux etc.<sup>42</sup> Dans les rares cas où il se sert de procédés de ce genre, il le fait d'une manière tellement discrète qu'ils conservent toute leur valeur expressive. Notons par exemple quelques emplois très heureux du *membrum*: *Qu'amor perdroie et joie et aise* (500) — la série indéterminée exprime l'idée de la totalité; *quant il ot mengiè et lavè et bien festoïè* (519–20) — le rythme ralenti de l'action est psychologiquement motivé: sûr de lui-même, le duc se donne du temps; *Qui se de-*

<sup>39</sup> Zumthor (*Langue et Techniques*, 47–8) souligne à bon droit que certaines particularités formelles de la chanson de geste ou des genres lyriques sont dues à l'évolution intérieure du langage poétique roman (à ce qu'il appelle la "monumentalisation") et ne se laissent pas ramener directement aux préceptes des rhétoriques latines.

<sup>40</sup> Y compris les personnifications les plus courantes comme *Fortune* ou *Nature* (sur cette dernière, cf. Faral, *Romania*, 1923, 286; Curtius, *Mittelalter*, 188; et surtout H. Gelzer, *Nature. Zum Einfluss der Scholastik auf den altfranzösischen Roman*, *Stilistische Forschungen*, n° 1. Niemeyer, Halle, 1917) et les "dialogues intérieurs" conçus sous forme de batailles allégoriques. (Sur toutes ces formes de l'allégorie, cf. Jauss, *Allégorie, Forme allégorique* et Muscatine, *Allegory*, avec une liste des personnifications avant le *Roman de la Rose*, pp. 1166 et 1178.) — Les poèmes narratifs de l'époque — et non seulement les poèmes allégoriques! — se servent abondamment de ces procédés: dans *Jehan et Blonde*, *Amors* s'allie avec *Pitié*, *Franchise*, *Raison* et *Moustrance* pour assiéger le cœur de Blonde (991–1038); dans le *Chainse*, il y a deux débats allégoriques (*Proche-Amour*, 116–35, *Coardise-Amour-Proche*, 168–247) qui occupent au total 100 vers sur 386!

<sup>41</sup> V. en revanche les métaphores d'Amour dans le *Lai d'Aristote* (93–5, 213–4, 370–1), dans le *Lai de l'Ombre* (128–9) et, plus effacées, dans le *Vair Palefroi* (204–5). L'auteur du *Bel Inconnu* s'épuise à répéter ces métaphores: *mal d'Amors* (3834); *car Amors ne me laisse mie* (4013); *Amors me distraient et assaut* (4016); *Amors l'a si pris en ses las* (4131); *la mort me veut Amors donner* (4137); et ainsi de suite: 4176, 4185, 4188, 4197, 4211, 4215... — L'allégorie est extrêmement fréquente dans *Galeran* (R. Lejeune a compté 55 cas de l'allégorie de l'Amour, v. *Renart*, 289; v. aussi Dubs, *Galeran*, 168); elle n'est pas absente des romans de Jean Renart (13 cas pour l'*Escoufle*; Lejeune, *Renart*, p. 289).

<sup>42</sup> V. la description de ces figures dans Dragonetti, *Technique poétique*, 35–59. — Elles sont fréquentes dans les nouvelles du XIII<sup>e</sup> siècle: on connaît la prédilection de J. Renart pour les litotes; le *Lai d'Aristote* est bourré de sentences; la *communicatio* est fréquente dans l'un et l'autre.

duisoit en la sale / A la carole et dansse et bale (841—2) — la succession mélodique des synonymes, évocant l'idée du jeu et de l'insouciance, contraste vivement avec le récit saccadé de la tragédie des vers 837—9. La *réticence* dans le vers 331<sup>43</sup> — unique dans la nouvelle et très rare dans les romans courtois — exprime bien le désespoir du chevalier devant la possibilité envisagée.

Grâce à quelques métaphores ou expressions consacrées de l'amour courtois, le langage du poète semble se rapprocher plutôt de l'ornement difficile, mais presque exclusivement dans les passages qui se situent sur "le plan de l'idéal"; ce sont le désespoir du chevalier, la scène du verger et le monologue de la châtelaine. Évidemment, il n'est pas surprenant que les éléments conventionnels émergent précisément dans les passages qui sont les plus traditionnels par leur thème (passages de caractère éminemment *lyrique*) tandis que le récit lui-même, inédit, se passe bien de tous ces ornements. Constatons pourtant l'emploi et la répartition *fonctionnels* des éléments de rhétorique: ils contribuent à différencier le ton général, à opposer les diverses scènes par leur "registre" poétique<sup>44</sup>; ils confèrent aux passages lyriques un caractère solennel, "monumentaire" et par là une valeur exemplaire et universelle, tandis que le récit lui-même gagne une précision historique, référentielle.<sup>45</sup>

3. Comme tous ses contemporains, le poète se sert amplement de lieux communs, de clichés, de formules toutes faites; comme tous les poètes courtois, il *arrange* beaucoup plus qu'il *n'invente*. Nous n'avons pas la prétention de réunir tous ces lieux communs stylistiques qui vont de simples habitudes de langage (il est impossible de les séparer du *vocabulaire* courtois et des procédés d'*ornement*) aux motifs exprimant un geste ou une situation typique. Nous nous bornons à montrer à l'aide de quelques exemples la manière dont notre poète adapte ces éléments à la situation et au style du récit; il simplifie, transforme, intervertit, développe...

a) *Réunion de la cour à la fête de la Pentecôte*. Le motif n'est pas déplacé et s'insère parfaitement dans le récit: l'auteur avait besoin d'une *fête* pour préparer la rencontre de la duchesse avec la châtelaine et pour créer une atmosphère à la tragédie finale; il devait penser naturellement à la Pentecôte, date que l'on choisissait par préférence pour des cours plénières et des rassemblements mondains. Il n'en est pas moins vrai que la fête de la Pentecôte est un *topos* arthurien<sup>46</sup> qui devait rappeler au lecteur les aventures merveilleuses et héroïques d'un passé lointain: la rencontre de ces souvenirs arthuriens et du drame cruel produisait certainement un contraste mélancolique. Le poète a su

<sup>43</sup> 329 ... quar s'il estoit de li seü  
que l'eüsse reconneü  
a jor qui fust a mon vivant...!

<sup>44</sup> V. Zumthor, *Langue et techniques*, 123 et suiv.

<sup>45</sup> On peut constater, une fois de plus, que le renouvellement du style s'accomplit d'abord dans les zones négligées de l'univers poétique.

<sup>46</sup> Geoffroi de Monmouth: "*Cum igitur solemnitas Pentecostes advenire inciperet...*" (156; dans: Faral, *Légende*); *Brut*, 10 201—3; *Erec*, 1873—8; 1927—8; *Yvain*, 5—6; *Perceval*, 2785—8; 4004 (v. les notes d'A. Hilka!); 8888; 9103; Beroul, 1774—6; *Chievrefueil*, 39—41; *Lanval*, 11—12; *Graelent*, 427—30; *Cor*, 5—9; *Mantel*, 6—7; *Désiré*, 727—730; *Jaufré*, 90; etc.

résister du reste à la tentation d'utiliser des formules qui se rattachaient à ce motif<sup>47</sup>, sauf la rime *terre: querre*, extrêmement répandue dans les romans.<sup>48</sup> S'il s'est rappelé la rime consacrée *Pentecouste: couste*, il l'utilise plus loin (v. 697-8), et sans que le mot *couste* évoque la richesse de la fête.

b) *La mort de la châtelaine* (832-39). Ici, les parallèles surgissent de toute part; le poète varie et combine des éléments conventionnels, utilisés dans la description d'un évanouissement ou d'une mort: le soupir (*Atant se tut la chasteleine / fors qu'ele dist en souspirant*), le dernier cri d'adieu (*"Douz amis, a Dieu vous command!"*)<sup>49</sup>, le geste tragique (*A cest mot de ses braz s'estraint*), les signes physiques de la mort (*li cuers li faut, li vis li taint... et gist pale et descolorée*). Il se montre donc très conservateur en cette occasion - il n'y a que le verbe *estraindre* qu'il utilise différemment de la tradition<sup>50</sup> - ce qui prouve, une fois de plus, à quel point les auteurs courtois les plus originaux se conforment au canon dès qu'il s'agit de thèmes consacrés par la tradition. Mais l'arrangement de ces éléments est très heureux: ces quelques vers forment à eux seuls un petit

<sup>47</sup> Tel est le complément *en esté* qui remonte probablement à Wace (*a la Pentecouste en esté*), repris par Marie (*Lanval*, 11) et par d'autres (*Mantel*, 6; la *parodie* est un témoignage pour l'existence du lieu commun); Beroul le modifie un peu (1774: *seignor, ce fu un jour d'este / En icel temps que l'on aoste / Un poi apres la Pentecoste*); l'auteur de *Galeran* - on s'y attendait - veut renchérir en élégance: *A l'Ascension en esté, / Qu'on appelle sollennel feste, / Voulst tenir cour riche et honneste... (128)*. - Une autre formule est fixée par la rime *pentecouste: couste*, inventée peut-être par Chrétien (*Yvain*, 5-6), imitée souvent par la suite. W. Foerster énumère quelques exemples dans son édition d'*Yvain* (Halle, 1887, p. 273); sa liste est loin d'être complète (v. *Cor*, 7-8; *Violette*, 6285-6; etc.).

<sup>48</sup> L'idée se trouve déjà dans Wace: *... Feist sun barnage assembler (10 203)*. Nous ne donnons ici que deux exemples de la formule:

*Bel Inconnu*, 2311 Que la dame a envoié querre  
trestout les barons de sa tere

*Galeran*, 4642 Plenté de gent y fait venir  
Et les barons de mainte terre.  
En leur pays envoye querre  
Galeran parens et cousins...

<sup>49</sup> Formules universelles qui se retrouvent jusque dans la poésie d'oc: *E'm dis sospiran: A Dieu vos coman!* (Gaucelm Faidit, éd. Audiau - Lavaud, XXII). V. aussi le *Chevalier, sa dame et le clerc*, v. 365: *Un mot li dist en suspirant / "Ma dame, a Deus vos cumand"*.

<sup>50</sup> Je connais surtout trois types de l'utilisation du verbe dans la description de la souffrance:

a) *Violette*, 390: Et le cuer el ventre m'estraint.

b) *Athis*, 20 370: La boche clot, les denz estreint; *Boivin de Provins* (M-R, V, 56), 137: *Estraint* les denz et puis souspire.

c) *Thomas*, 648: A li l'estraint, del cuer souspire; *Dous amanz*, 233: Lez lui se culche e s'estent entre ses braz l'estreint et prent. L'auteur de la *Châtelaine* se rappelle probablement ce dernier type. (Il a dû connaître d'ailleurs *Thomas* et les *lais de Marie*.) Le tour insolite qu'il emploie (ou invente) - Foulet l'explique dans le *Glossaire* - est donc la modification ou la combinaison d'expressions courantes. Il y a là une recherche de l'image *expressive*. Cf. des cas analogues dans d'autres romans, p. ex. *Athis* (ms de Tours, fragment D) 3155: *En son mantel estraint son cuer*; *Athis*, 20 369: *Donc joint ses mains car morz le veint*. - Frappier signale avec raison la justesse et la suggestivité de l'image (*ChV*, 103, n. 1).

drame. La première partie, de caractère narratif (*atant se tut*) et d'un rythme plutôt tranquille (les passions de la châtelaine se sont apaisées) est close par des paroles d'adieu réduites à leur forme la plus simple (*doux amis — à Dieu vous commant*: formules de la langue courante). La partie centrale oppose à cet apaisement de l'âme les convulsions du corps: le rythme est nerveux, brisé, saccadé: les consonnes expriment la souffrance (*ses braz s'estraint*), le parallélisme donne une sorte de dureté à la mélodie du vers (*li cuers li faut, li vis li taint*).<sup>51</sup> La dernière partie constitue le dénouement, la détente mélancolique: des mots plus longs (*angoisseusement, descoloree*), un rythme relâché, fatigué (la phrase est plus longue, les rimes féminines réapparaissent); une structure paratactique (le dernier vers contient des compléments ajoutés ultérieurement — on dirait avec peine — à l'image précédente).

c) *Les métonymies d'amour*. On lit dans le roman d'*Erec* les vers suivants:

543 c'est mes deduiz, c'est mes deporz,  
c'est mes solaz et mes conforz,  
c'est mes avoirs et mes tresors...

La figure — une série de métonymies appliquées à l'être aimé, arrangée selon un rythme binaire, combinée avec la répétition et l'anaphore — sera souvent imitée par des auteurs courtois, tantôt d'une façon absolument servile<sup>52</sup>, tantôt avec plus ou moins de liberté. Il existe aussi une variante plus simple de la figure — une variante sans anaphore. Leur caractère impersonnel ne permet pas d'établir une filiation d'auteur à auteur: ce sont des clichés universels.<sup>53</sup> L'auteur de la *Châtelaine* se sert en trois occasions de la variante simple (405—7; 411—12; 779—80) et une seule fois, il se permet les répétitions et l'anaphore (750—2). Écoutons d'abord ce dernier passage:

750 Quar c'ert ma joie et mon deduit  
C'ert mes delis, c'ert mes depors,  
C'ert mes solaz, c'ert mes confors...

<sup>51</sup> Quelques parallèles:

*Piramus*, 905: Li cuers li part, si pert la vie

*Erec*, 3025: l'ame s'en va, li cuers li faut

*Guillaume d'Angl.*, 866: Li cuers li faut, li sans li trouble

*Floire*, 629: La couleur pert, li cuer li ment,

*Galeran*, 7131: Pasmee s'est, li cuers li fault.

*Rose*, (*Lecoy*), 1699: Li cuers me faut, li cuers me ment.

<sup>52</sup> Cf. *Méragis*, 4877: C'est mes deduiz, c'est mes deporz,

C'est ma joie, c'est mes confors

Remarquons que dans le roman de Chrétien, la tournure est mise dans la bouche du père d'Enide — dans la suite, ce sont surtout des amoureux qui s'en serviront.

<sup>53</sup> Selon R. Lejeune, "les termes *esperance* et *joiaus* que l'on ne trouve guère dans les formules de ce genre" seraient des particularités du style de Jean Renart (*Renart*, 301). C'est fort contestable: *l'esperance* se retrouve dans le vers 407 de la *Châtelaine* (... *m'esperance et tout quanque j'aim*). "Influence" de Renart sur l'auteur de la *Châtelaine*? Mais le terme est déjà dans *Piramus* (*M'esperance, m'amour, m'atente*, 716) et dans *Guigemar* (*M'esperance, mis quers, ma vie*, 774)!

L'auteur n'a changé qu'une seule chose à la formule stéréotypée: le temps du verbe. Il en résulte une mélodie à deux parties: la formule rappelle d'une part quelques grands monologues amoureux de romans connus, et par là, la joie d'amour, mais *transposée dans le passé*, elle exprime en même temps que cette joie est perdue pour toujours. Il y a là un petit jeu très fin qui suppose de la part du lecteur la connaissance du style courtois, et qui consiste à utiliser des éléments conventionnels pour des effets nouveaux, complexes, dramatiques.<sup>54</sup>

Quant aux formules simples, elles s'insèrent parfaitement dans le texte, elles sont même demandées par la situation dans les deux premiers cas.<sup>55</sup> De plus, le caractère conventionnel, peut-être doucereux des vers est compensé par l'expression sincère, "réaliste" du désir amoureux (légèrement voilée pourtant dans le cas de la châtelaine) qui suit *immédiatement* le lieu commun:

- 407 ... m'esperance et tout quanques j'aim,  
sachiez que j'ai eü grant faim  
d'estre o vous ...
- 412 ... mes douz amis, ma douce amor,  
onques puis ne fu joi ne eure  
que ne m'anuiast la demeure ...

4. Cette dernière remarque nous amène à dire un mot sur la *simplicité* de la *Châtelaine*. Évidemment, nous ne croyons pas à une sorte "d'écriture automatique" naïve ou spontanée: quelques passages analysés plus hauts peuvent convaincre, à notre avis, du caractère conscient et complexe de la "simplicité" de notre poète. Ce que nous voulons exprimer par ce terme, c'est que le style de la *Châtelaine* ne connaît guère les pointes, les chocs, les "constructions heurtées", les tournures qui arrêtent le mouvement, les figures dénuées de fonction précise,<sup>56</sup> les enjolivements superflus, les échantillons d'éloquence courtoise, les images qui amusent et distraient; il est aux antipodes de toute sorte de *trobar clus*. *Simplicité* signifie pour nous *mesure*: l'auteur adopte un style tragique,<sup>57</sup> celui qui convient au sujet, sans être particulièrement "aristocratique" ou "élé-

<sup>54</sup> Nous nous permettons de renvoyer à ce que nous avons constaté des formules fixées par les rimes dit: *mentit* (p. 12) ou *cors: fors* (p. 27) et de l'utilisation du motif de la *nuît blanche* (p. 72, n. 15).

<sup>55</sup> Ce sont des *saluts*. On a examiné leur parallélisme, v. plus haut, p. 39.

<sup>56</sup> Dans le *Chainse*, Jacques de Baisieux remarque à propos du mari: *Largece amoit plus ke Paris / N'amaist onkes nul jor Helaine* (321-2). Par cette comparaison hyperbolique dont il a pu trouver des exemples dans n'importe quel poème narratif et dans beaucoup de pièces lyriques (cf. Dragonetti, *Technique poétique*, 198-205), il a voulu certainement émerveiller et embellir, mais la comparaison ne s'impose pas, tout au contraire. Dans notre poème, en revanche, la châtelaine évoque tout naturellement le nom de ceux qui passaient aux yeux du lecteur du XIII<sup>e</sup> siècle pour des modèles inoubliables de tout amour parfait:

- 758 Je cuidois que plus loiaus  
me fussiez, si Dieus me conseut,  
que ne fu Tristan à Yseut ...

<sup>57</sup> Dans le sens de la rhétorique médiévale, v. Dragonetti, *Technique*, 30.

gant",<sup>58</sup> sans chercher à tout prix cette *festivitas verborum* que lui conseillaient les rhéteurs de l'époque. Il évite en même temps toute crudité de langage<sup>59</sup>, comme il néglige les détails pittoresques de la vie quotidienne ou les détails naturalistes (fréquents dans les poèmes autant que dans les arts plastiques): il obtient ainsi une certaine *unité* de style.

5. La simplicité du style est en même temps une condition de la *continuité*. Le récit suit un mouvement torrentiel, retenu de temps à autre par des haltes lyriques, pour reprendre après de plus belle; il nous entraîne irrésistiblement vers la catastrophe. Ce mouvement est produit en premier lieu par une syntaxe extrêmement souple: les propositions enchaînées par des subordinations multiples s'intègrent dans de longues phrases, qui traversent souvent une dizaine, parfois une vingtaine de vers. Encore les coupures sont-elles très relatives: les conjonctions (*et, car, mais, si*) qui se trouvent souvent à la tête des phrases, semblent effacer l'impression de discontinuité que peuvent donner les arrêts syntaxiques. Les ruptures brusques sont extrêmement rares — et d'autant plus expressives.<sup>60</sup> Les parallélismes, assez fréquents dans les poèmes narratifs, n'ont laissé de trace que dans le rythme binaire d'un certain nombre de vers, rythme produit surtout par l'emploi de parallélismes, de synonymes et de termes qui se complètent.<sup>61</sup> La proportion de ces vers est légèrement supérieure au moyen: *Dole*: 13,3%; *Châtelaine*: 12%; *Vair Palefroi*: 9,3%; *Renart*, 1: 9%; *Folie O*: 8,7%; *Ille et Galeron*: 8,3%; *Folie B*: 7,3%. Mais la structure paratactique de la plupart des oeuvres archaïques est disparue.

Cette continuité du style suppose naturellement le traitement très libre du couplet. Le vers et le couplet ne constituent plus des unités indépendantes, ils sont passablement effacés. L'auteur ne cherche pas l'enjambement "dur"

<sup>58</sup> En parlant du caractère littéraire du *que* causal (*Syntaxe*, 292), L. Foulet remarque que "la *Châtelaine de Vergi*, le plus "aristocratique" de nos textes, a 26 exemples de *que* contre 13 de *quar* . . .". Sa statistique paraît convaincante. Nous remarquons toutefois que les 500 premiers vers du *Roman de Renart* (branche I), conte vulgaire ou "réaliste" si l'on veut, ne connaît pas un seul *car* contre 10 *que* — alors que la *Folie d'Oxford*, aristocratique et courtoise comme on sait, contient 35 *quar* contre 2 (ou 3) *que*! (Jean Renart se montre indifférent: 5 *quar* et 6 *que* dans les 500 premiers vers du *Dole*). On se demande si l'emploi du *que* causal avait vraiment cette nuance aristocratique que lui attribue L. Foulet.

<sup>59</sup> La vulgarité des menaces proférées par la duchesse (*Je me feroie avant sanz faute / Trere les denz l'un avant l'autre*, 321 — 2; *se c'est qu'ele le descuevre / que il la pende a une hart*, 666 — 7) se justifie par le caractère passionné du personnage; du reste, des serments analogues étaient assez conventionnels pour ne pas choquer le lecteur, cf. *Yvain*, 144; *Cligès*, 5528; *Beroul*, 128; *Comte de Poitiers*, 436, 984; *Athis*, 732; *Folque de Candie*, 9936; *Violette*, 1613; *Escoufle*, 2754; etc.

<sup>60</sup> Cf. vv. 331 et 889.

<sup>61</sup> P. ex. *a nul fuer ne a nul guise* (94); *a tel joie et a tel deport* (435); *dont tel corouz et tel deshait* (512); *et de l'amour et de l'otroi* (27); *et de pensee et de parole* (489); *sor l'amor et sor la foi* (334); etc. Sur l'emploi des synonymes, v. A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, t. II, 92; 123; Bezzola, *Origines*, II/2. 253, n. 1; Lejeune, *Renart*, 303 (l'auteur attribue ce procédé aux "natures nerveuses et vives"; explication contestable); V. Bertolucci — Pizzorusso, *L'iterazione sinonimica in testi prosastici mediolatini* dans *Studi Mediolatini e Volgari*, 1957, 7 — 29; W. Montmann, *Beiträge zum Gebrauch der Figur der Synonymie in der altfranzösischen Literatur*, thèse de Münster, 1955 (multicop.).

ou "hardi" — ce serait facilement un élément de rupture, de discontinuité; ses enjambements, nombreux, sont plutôt "atténués":<sup>62</sup> ce sont des syntagmes complets, des compléments circonstanciels dans la plupart des cas (et encore des compléments qui introduisent une subordonnée) qui sont détachés de la sorte du *corps* de la proposition.<sup>63</sup>

C'est par cette tendance à subordonner les détails à la continuité et à l'élan de la "chaîne parlée" que nous pouvons nous expliquer la simplicité des rimes de la *Châtelaine*.<sup>64</sup> Les rimes masculines suffisantes constituent la moitié des rimes (50,7%), et les rimes féminines suffisantes un quart; il n'y a que 108 rimes riches dans le poème (soit 22,8%). Le poète n'ambitionne aucune sorte d'artifice et il s'oppose ainsi au courant général. On sait que les auteurs du XIII<sup>e</sup> recherchent souvent des rimes qui relèvent plus ou moins du domaine de l'*annominatio*, des *figures étymologiques*: répétition du mot-rime avec un léger changement dans le sens (c'est à tort que cette figure est nommée "rime identique") ou dans la fonction grammaticale (exemple: *avoir* 'habere': *avoir* 'res, opes'); rimes homonymes (exemple: *cort* 'brevis': *cort* 'aula': *cort* 'currit'); rimes équivoquées (ex. *mal a faire*: *male affaire*).<sup>65</sup> Les sondages que nous avons effectués dans quelques poèmes narratifs montrent la diffusion incontestable mais très inégale de ces artifices après 1200:

<i>Amadas</i>	6,6 cas sur 1000 rimes
Beroul, <i>Tristan</i> (v. 1—1000)	8 " " " "
<i>Bel Inconnu</i> (v. 1—1000)	22 " " " "
Chrétien, <i>Erec</i>	30,2 " " " "
<i>Guillaume d'Angleterre</i>	42 " " " "
<i>Galeran</i> (par 1000 vers)	42, 64, 44, 56 cas <sup>66</sup> sur 1000 r.
<i>Escoufle</i> (par 1000 vers)	158, 124, 158, 146 cas <sup>66</sup> " "
Les fabliaux de Rutebeuf	59,2 cas sur 1000 rimes
<i>Chainse</i>	125 " " " "

La *Châtelaine* se situe avec ses 12 cas (2 rimes identiques et 10 homonymies) — soit 25‰ des rimes — nettement en bas de l'échelle. Il est à noter que les rimes du *prologue* ne diffèrent en rien des rimes du récit alors que les poètes

<sup>62</sup> Terme de G. Lote (*Le Vers français*, I, 249). J. Renart, Gerbert de Montreuil, Jacques de Baisieux et d'autres se plaisent, comme on sait, à l'enjambement hardi, surprenant.

<sup>63</sup> P. ex. *en sa chambre* (37); *a la cort* (47); *jouste le duc* (109); ou: *Au terme qu'ele li metroit* (81); *du duc qui Borgoingne tenoit* (44); etc.

<sup>64</sup> V. les statistiques comparatives de Freymond, *Reim*, 22—6.

<sup>65</sup> Freymond (*Reim*) voit dans ces figures des rimes "commodes" — à tort, selon nous. Faral (*Arts poét.*, 96) observe avec raison le rapport des rimes "identiques" et homonymes avec l'*annominatio*.

<sup>66</sup> Ces chiffres montrent le caractère étonnamment constant de ces habitudes de rimer; ils peuvent représenter en même temps un argument de plus aux yeux de tous ceux — et nous sommes du nombre — qui refusent à identifier l'auteur de *Galeran* avec Jean Renart.

contemporains s'épuisent parfois littéralement<sup>67</sup> à produire au début de leurs poèmes autant de rimes riches, "équivoquées" ou "léonines" que possible!

Cette absence de toute recherche, notons-le une fois de plus, constitue un *moyen*: elle est largement compensée par le parfait naturel avec lequel les rimes s'intègrent dans la structure des phrases, s'effaçant ainsi devant la fonction informative du texte. On observe, par contre, une certaine répartition expressive des rimes masculines et féminines: les premières apparaissent surtout dans des situations dramatiques: le monologue de la châtelaine, par exemple, ne contient que 10 rimes féminines, soit 20% (dans le poème entier, il y en a 34%); les rimes masculines de la scène de mort (v. 805-36: une seule rime féminine sur 16 rimes masculines) s'opposent nettement aux rimes féminines du passage suivant (837-872: 3 rimes masculines seulement sur 18 rimes féminines).

Économie des moyens mise au service de la pensée, subordination de la "beauté" des détails à la structure de l'ensemble, simplicité et précision de l'expression — tous ces traits caractéristiques du style et de la versification du poème peuvent être mis en rapport avec un certain *rationalisme poétique* très original. L'expression a l'air d'un paradoxe, mais le phénomène que nous désignons par elle est l'union et l'équilibre particuliers de deux tendances générales de la littérature du XIII<sup>e</sup> siècle: de la tradition courtoise et du rationalisme urbain. Il est évident d'une part que le poète *tenait* — comme très peu d'auteurs contemporains — à la tradition de la *fine amour* et par conséquent, au *langage poétique* qui lui était rattaché. Mais il ne pouvait pas se soustraire au progrès de l'esprit critique, au souci grandissant d'exactitude<sup>68</sup> qui poussaient les auteurs *courtois* à renoncer aux fictions fabuleuses, à observer la vraisemblance, à préférer les tableaux de la vie contemporaine à un passé mythique et héroïque. C'est le même souci, lié à une réinterprétation des valeurs chevaleresques, qui explique aux yeux de plus d'un chercheur l'émergence du roman *en prose*<sup>69</sup> — phénomène qui se produisait sans doute *avant* la naissance de la *Châtelaine*. Évidemment, le problème de la forme se posait tout autrement pour des poètes qui utilisaient la tradition pour en tirer des effets comiques; la parodie et le burlesque impliquent par définition l'imitation de la forme<sup>70</sup>. Le "souci de vé-

<sup>67</sup> Cf. l'aveu bien connu de Philippe de Rémi au début de sa *Manekine*. Dans le prologue du *Renart le Nouvel* (1-40), 17 rimes sur 20 s'apparentent à ces jeux: 6 cas d'homonymie complète, 6 cas d'homonymie partielle (*rendra: prendra*); 3 cas de "rime équivoquée", 2 cas de répétition du mot avec un préfixe différent (*monter: desmonter*). Le nombre des rimes recherchées va décroissant dans le *Lai de l'Ombre*: les premiers 100 vers contiennent 32 rimes homonymes, les vers 101-200: 16; les v. 201-300: 10; les v. 301-400: 12; les v. 401-500: 7.

<sup>68</sup> J. Frappier le constate à propos des oeuvres "antiques": cf. *Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Hum. méd.*, 13-51. — V. aussi les allégations — réunies par O. Jodogne — de quelques auteurs du début du XIII<sup>e</sup> siècle qui se déclarent être décidés à renoncer à la forme versifiée parce que "*nus contes rimés n'est verais*". (*La personnalité de l'écrivain d'oïl*, dans *Hum. méd.*, 95.)

<sup>69</sup> Cf. Tiemann, *Zur Geschichte des altfranzösischen Prosaromans*, dans *Romanische Forschungen*, LXIII (1951), 306-28, et E. Köhler, *Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans*, dans: *Höf. Roman*, 213-23.

<sup>70</sup> Nous renvoyons ici particulièrement aux analyses convaincantes de P. Nykrog, *Fabliaux*.

rité" n'imposait pas non plus un ascétisme formel à tous ceux qui manifestaient leur attitude critique par les diverses nuances de l'ironie, les artifices de la versification et du langage étant susceptibles de mettre en valeur les aspects insolites de la réalité, d'exprimer une sagesse souriante ou de racheter la banalité voulue du récit. Mais pour un auteur qui avait apparemment l'ambition de "purifier" et de "perfectionner" la tradition de la *fine amour*, la simplicité et la continuité "prosaïques" du langage et de la versification pouvaient bien passer pour une garantie de *vérité*; elles ont contribué à donner au conte le caractère d'une relation historique. La sensibilité poétique se complète et se confirme ici par une gravité d'historien et de moraliste; la séduction des fictions courtoises et le goût de la vérité rationnelle — deux tendances qui constituent, au niveau de l'abstraction historique, des oppositions totales — s'intègrent dans l'unité vivante du drame.



# Bibliographie

## Ouvrages cités en abrégé

### Textes

#### *Amadas*

AMADAS ET YDOINE, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, éd. p. John R. Reinhard. Paris, 1962 (CFMA, 41).

#### *André le Chapelain*

Andrea Capellano, *Trattato d'amore (Andreae Capellani regii Francorum DE AMORE libri tres...)* a cura di S. Battaglia. Roma, 1947.

#### *Aristote*

*Le Lai d'Aristote* (v. M - R).

#### *Art d'aimer anglo-normand*

Östen Södergard, *Un ART D'AIMER anglo-normand*, dans *Romania*, 1956 289 - 330.

#### *Aspremont*

LA CHANSON D'ASPREMONT, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, texte du manuscrit de Wollaton Hall, éd. p. Louis Brandin, 2 vol. Paris, 1921 - 22, 2<sup>e</sup> éd. revue 1923 - 24 (CFMA, 1925).

#### *Athis*

*Li Romanz d'ATHIS ET PROPHILIAS, nach allen bekannten Handschriften zum ersten Male vollständig hgg.* v. Alfons Hilka. 2 vol. Halle, 1912 - 16 (*Gesellschaft f. rom. Lit.*, XXIX).

#### *Aubérée*

(v. M - R)

#### *Aucassin*

AUCASSIN ET NICOLETTE, chante-fable du XIII<sup>e</sup> siècle, éd. p. Mario Roques. Paris, 1925 (CFMA, 41), 2<sup>e</sup> éd. 1936.

### *Bel Inconnu*

Renaut de Beaujeu, *LE BEL INCONU*. éd. G. Perrie Williams. Paris. 1929 (CFMA. 38).

### *Beroul*

Beroul, *Le ROMAN DE TRISTAN, poème du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Ernest Muret, Paris (CFMA, 12), 3<sup>e</sup> éd. 1928.

### *Bestiaire d'amour*

A. Thordstein, *Le BESTIAIRE D'AMOUR RIMÉ, poème inédit du XIII<sup>e</sup> siècle, publié avec introduction, notes et glossaire*. Lund-Copenhague, 1941 (*Études romanes de Lund* publ. p. Alfred Lombard, II).

### *Bible Guiot*

J. F. Wolfart et San Marte, *Des Guiot von Provins bis jetzt bekannte Dichtungen, altfranz. und in deutscher metrischer Uebertragung mit Einleitung, Anmerkungen und vollständig erklärenden Wörterbuch*. Halle, 1861 (*San Martes Parzivalstudien*, Heft 1).

### *Blondel de Nesle*

L. Wiese, *Die Lieder des Blondel de Nesle*. Dresden, 1904 (*Gesellschaft f. rom. Lit.*, V).

### *Brut*

A. Ivor, *Le Roman de BRUT, de Wace*, 2 vol. 1938 - 39 (SATF).

### *Bueve*

A. Stimming, *Der festländische BUEVE DE HANTONE, Fassung I, nach allen Hss. mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar, zum ersten Male hgg.* Halle, 1911 (*Gesellschaft f. rom. Lit.*, XXV).

— *Der festländische BUEVE DE HANTONE, Fassung II, nach allen Hss. mit Einleitung, Anmerk. u. Glossar zum ersten Male hgg.* Bd. I, Texte. Halle, 1912 (*Gesellschaft f. rom. Lit.*, XXX).

### *Charrette*

*Les Romans de Chrétien de Troyes éd. d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. fr. 794)*, t. III. *LE CHEVALIER DE LA CHARETE*, éd. p. Mario Roques. Paris, 1958 (CFMA, 86).

### *Charroi*

*LE CHARREI DE NIMES, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. p. J. L. Perrier. Paris, 1931 (CFMA, 66).

*Chevalier au Barisel*

LE CHEVALIER AU BARISEL, conte pieux du XIII<sup>e</sup> siècle, édité p. F. Lecoy. Paris, 1955 (CFMA, 82).

*Clef d'Amors*

LA CLEF D'AMORS, texte critique avec introduction, appendice et glossaire par Auguste Doutrepont. Halle, 1890 (*Bibliotheca Normannica*, V).

*Cligès*

Kristian von Troyes, CLIGES, Textausgabe mit Variantenauswahl, Einleitung, Anmerkungen und vollständigem Glossar, hgg. von W. Foerster. Halle, verkürzt e Auflage besorgt von Alfons Hilka, 1921 (*Rom. Bibl.*, I).

*Comédie latine*

G. Cohen, La „comédie” latine en France au XII<sup>e</sup> siècle, I – II, Paris, 1931.

*Comte de Poitiers*

B. Malmberg, Le roman du COMTE DE POITIERS, poème français du XIII<sup>e</sup> siècle, publié avec introduction, notes et glossaire. Thèse, Lund, 1940 (*Études romanes de Lund*, publ. p. A. Lombard).

*Conon de Béthune*

A. Wallensköld, Les Chansons de Conon de Béthune, Paris, 1921 (CFMA, 24).

*Conseil*

LE LAI DU CONSEIL, ein altfranz. Minnegedicht, hgg. v. A. Barth, dans *Rom Forsch.*, XXXI (1912), p. 799 – 872.

*Couci*

Chansons attribuées au Chastelain de Couci, éd. critique p. A. Lerond. PUF, 1964.

*Couronnement*

LE COURONNEMENT DE LOUIS, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, éd. p. Ernest Langlois. Paris, 1920, 2<sup>e</sup> éd. revue 1925, 3<sup>e</sup> éd. 1938 (CFMA, 22).

*Desiré*

The Lays of DESIRÉ, GRAELEN and MELION, Edition of the Texts with an introd. by E. Margaret Grimes. New York, Institute of Franch Studies, 1928.

*Dole*

Jena Renart, LE ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLLE, éd. p. FélixLecoy. Paris, 1962 (CFMA, 91).

*Eneas*

*ENEAS, roman du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. p. J.-J. Sailverda de Grave, 2 vol. Paris, 1925 – 31 (CFMA, 44, 62).

*Eracle*

*Oeuvres de Gautier d'Arras: ILLE ET GALERON et ERACLE*, publ. p. E. Löseth. Paris, 1890 (*Bibl. franç. du m. d.*, VI–VII).

*Erec*

Kristian von Troyes, *EREC und ENIDE*, *Textausgabe mit Variantenauswahl, Einleitung und erklärenden Anmerkungen*, hgg. von W. Foerster. Halle, 3<sup>e</sup> éd. 1934 (*Rom. Bibl.*, XIII).

*Escoufle*

*L'ESCOUFLE, roman d'aventure*, publ. p. H. Michelant et P. Meyer. Paris, 1894 (SATF).

*Floire*

*FLOIRE ET BLANCHEFLOR*, éd. critique d'après le ms. fr. 1447 de la 'Bibl. Nat., par Marg. Pelan Paris. 1937 (Publ. Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Textes d'études, 7).

*Florimon*

Aimon de Varennes, *FLORIMONT. Ein altfranzösischer Abenteuerroman zum ersten Male mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar, unter Benutzung der von Alfred Risop gesammelten handschriftlichen Materialien*, hgg. v. Alfons Hilka. Göttingen, 1933 (*Gesellschaft f. rom. Lit.*, XLVIII).

*Folie, B*

*LA FOLIE TRISTAN de Berne*, publ. avec commentaire par Ernest Hoepffner. Paris, 1934 (Publ. Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Textes d'étude, 3).

*Folie, O*

*LA FOLIE TRISTAN d'Oxford*, publ. avec commentaire, par Ernest Hoepffner. Paris, 1938 (Publ. Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Textes d'étude, 8).

*Fouque*

Herbert le Duc de Dammartin, *FOLQUE DE CANDIE nach den festländischen Handschriften zum ersten Male vollständig hgg.* v. O. Schultz-Gora, t. I et II. Dresden, 1909 – 1915; t. III. Halle, 1936 (*Gesellschaft f. rom. Lit.*, XXI, XXXVIII, XLIX).

*Gace Brulé*

G. Huet, *Chansons de Gace Brulé*, Paris, 1902 (SATF).

*Galeran*

Jean Renart, *GALERAN DE BRETAGNE*, éd. p. Lucien Foulet. Paris, 1925 (CFMA, 37).

*Gautier de Dargies*

G. Huet, *Chansons et descorts de Gautier de Dargies*. Paris, 1912 (SATF).

*Gormont*

*GORMOND ET ISEMBART*, fragment de chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, éd. p. Alphonse Bayot. Paris, 3<sup>e</sup> éd. 1931 (CFMA, 14).

*Graelent*

(v. *Desiré*)

*Guillaume*

*LA CHANSON DE GUILLAUME*, publ. p. D. McMillan, 2 vol. Paris, 1949-50 (SATF)

*Guillaume IX*

*Les Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine*, éd. p. A. Jeanroy. Paris, 2<sup>e</sup> éd. 1927 (CFMA, 9).

*Haveloc*

*LE LAI D'HALEVOC and Gaimar's Haveloc Episode*, ed. by Alexandre Bell. Manchester, 1925.

*Ille et Galeron*

*ILLE ET GALERON par Gautier d'Arras*, publ. p. Frederich A. G. Cowper. Paris, 1956 (SATF).

*Jehan et Blonde*

Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Oeuvres poétiques*, publ. p. H. Suchier, 2 vol. Paris, 1884-85 (SATF).

*Jeux partis*

*Recueil général des jeux-partis* publ. p. Arthur Långfors, avec le concours d'A. Jeanroy et L. Brandin. Paris, 1926 (SATF).

*Laurin*

*LE ROMAN DE LAURIN, fils de Marques le Sénéchal*, ed. by Lewis Thorpe. Heffer, Cambridge, 1958 (*Nottingham University Research Publications*, No. 2).

*M-R*

*Recueil général et complet des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles imprimés ou inédits, publié d'après les manuscrits*, par M. Anatole de Montaiglon et par Gaston Raynaud, 6 vol. Paris, 1872-90.

### Marie de France

*Die Lais der Marie de France*, hgg. von Karl Warnke, mit *vergl. Anmerkungen* von Reinhold Köhler, *nebst Ergänzungen* von Johannes Bolte und einem *Anhang der LAI VON GUINGAMOR* hgg. Peter Kusel. Halle, 3<sup>e</sup> verbesserte Auflage, 1924 (*Bibliotheca Normannica*, III).

### Melion

(v. *Desiré*)

### Mérougis

Raoul de Houdenc, *Sämtliche Werke*, hgg. v. Mathias Friedwagner. I. *MÉROUGIS VON PORTLESGUEZ*, altfranz. Abenteuerroman. Halle, 1879.

### Mort Artu

*LA MORT LE ROI ARTU*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, publ. p. Jean Frappier. Paris, 1936.

### Ombre

Jehan Renart, *Le LAI DE L'OMBRE* Edited by John Orr. Edinburgh, 1948.

### Ovide de Arte

H. Kühne und E. Stengel, *Maistre Elies Uebearbeitung der ältesten franz. Uebersetzung von Ovid's "Ars amatoria"*. Marburg, 1886.

### Palerne

*GUILLAUME DE PALERNE*, publié d'après le manuscrit de la Bibl. de l' Arsenal, par Henri Michelant. Paris, 1876 (SATF).

### Pelerinage

*Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, ein altfranz. Gedicht des XI<sup>ten</sup> Jahrhunderts*, hgg. v. E. Koschwitz, siebenter, unveränderter Abdruck der fünften Auflage besorgt von weil. dr. Gustav Thureau. Leipzig, 1923 (*Altfranzösische Bibliothek*, II).

### Perceval

*Percevalroman (Li contes del Graal) von Christian von Troyes, unter Benutzung des von G. Baist nachgelassenen handschriftlichen Materials* hgg. v. Alfons Hilka. Halle, 1932.

### Perrin d'Angicourt

G. Steffens, *Die Lieder des Trouveurs Perrin von Angicourt*. Halle, 1905 (*Rom. Bibl.*, XVIII).

### Piramus

*PIRAMUS ET TISBÉ. Introduzione - testo critico - traduzione e note a cura di F. Branciforti*. Firenze, 1959.

### *Proteselaus*

Hue de Rothelände, *PROTHESILAUS. Ein altfranz. Abenteuerroman zum ersten Mal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis, Glossar und Index, kritisch hgg. v. Franz Kluckow*, I. Dresde et Halle, 1924 (*Gesellschaft. f. rom. Lit.*, XVII).

### *Renart*

*LE ROMAN DE RENART*, br. I, éd. p. Mario Roques. Paris, 1957 (CFMA, 78); br. II – VI, éd. p. Mario Roques. Paris, 1951 (CFMA, 79); br. VII – IX, éd. p. Mario Roques. Paris, 1955 (CFMA, 81); br. X – XI, éd. p. Mario Roques. Paris, 1958 (CFMA, 85).

### *Renart le Nouvel*

*RENART LE NOUVEL* par Jacquemart Gielee, publié d'après le ms. La Vallière (*Bibl. Nat. fr. 25566*) par Henri Roussel. 1961 (SATF).

### *Richeut*

Irving C. Lecompte, *RICHEUT, old French poem of the twelfth century, with introduction, notes and glossary*, dans *Romanic Review*, IV (1913), 161 et suiv.

### *Roland*

*La CHANSON DE ROLAND* publiée d'après le manuscrit d'Orford et traduite par Joseph Bédier, Paris.

### *Rondeaux*

Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien*. Halle, 1928.

### *Rose* (Langlois)

E. Langlois, *Le ROMAN DE LA ROSE*, par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits, 5 vol. Paris, 1914 – 24 (SATF).

### *Rose*, (Lecoy)

*Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le ROMAN DE LA ROSE*, p.p. Félix Lecoy, t. I, Paris, 1965 (CFMA, 92).

### *Thèbes*

*Le ROMAN DE THEBES*, édition critique d'après tous les manuscrits connus, par Léopold Constans, 2 vol. Paris, 1890 (SATF).

### *Thibaut de Champagne*

A. Wallensköld, *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*. Paris, 1925 (SATF).

### Thomas

*LE ROMAN DE TRISTAN* par Thomas, poème du XIII<sup>e</sup> siècle, publ. p. Joseph Bédier, 2 vol. Paris, 1902 – 105 (SATF).

### Tristan en prose

(v. Thomas, t. II, p. et suiv.)

### Toier

*LE ROMAN DE TROIE*, par Benoit de Sainte-Maure, publié d'après tous les manuscrits connus, par Léopold Constans, 6 vol. Paris, 1904 – 1912 (SATF).

### Trois chevaliers

(v. M – R)

### Vair Palefroi

Huon le Roi, *LE VAIR PALEFROI* avec deux versions de *LA MALE HONTE* par Huon de Cambrai et par Guillaume, fabliaux du XIII<sup>e</sup> siècle, éd.p. Arthus Långfors. Paris, 2<sup>e</sup> éd. 1957 (CFMA, 8.).

### Violette

*LE ROMAN DE LE VIOLETTE OU DE GERART DE NEVERS*, par Gerbert de Montreuil, publ. p. Douglas Labaree Buffum. Paris, 1928 (SATF).

### Yvain

*Les Romans de Chrétien de Troyes* édités d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. fr. 794), t. IV, *LE CHEVALIER AU LION (Yvain)*, publ. p. Mario Roques. Paris, 1960 (CFMA, 89).

## Études

### Auerbach, *Miméisis*

E. Auerbach, *Miméisis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, 1946.

### Bédier, *ChV*

*LA CHÂTELAINE DE VERGY. Conte du XIII<sup>e</sup> siècle* publié et traduit par Joseph Bédier. L'Édition d'art, Paris, 1927.

Bédier, *Fabliaux*

Joseph Bédier, *Les Fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*. Paris, 5<sup>e</sup> éd. (Bibl. de l'École des Hautes Études, fasc. 98.)

Bédier, *Tristan*

*Le ROMAN DE TRISTAN* par Thomas, poème du XII<sup>e</sup> siècle, publié par Joseph Bédier, 2 vol. Paris, 1902 – 1905 (SATF).

Bezzola, *Liebe*

Reto R. Bezzola, *Liebe und Abenteuer im höfischen Roman (Chrétien de Troyes)*. Hamburg, 1961 (*Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*). – Édition originale: *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*. Paris, 1947.

Bezzola, *Origines*

Reto R. Bezzola, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, II<sup>e</sup> partie: La Société féodale et la transformation de la littérature de cour. Paris, 1960.

Cohen, *Roman*

Gustave Cohen, *Le Roman en vers au XIII<sup>e</sup> siècle*, Cours de Sorbonne, 1933.

Curtius, *Mittelalter*

Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, 2. Aufl. 1953.

Delbouille, *Floire*

Maurice Delbouille, *A propos de la patrie et la date de FLOIRE ET BLANCHE-FLOR (version "aristocratique")*, dans: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, t. IV, 1952, 53 – 98.

Dragonetti, *Technique poétique*

R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Rijksuniversiteit te Gent, Bruges, 1960.

Dubs, *Galeran*

Ingeborg Dubs, *Galeran de Bretagne. Die Krise im französischen höfischen Roman*. A. Francke, Bern, 1949.

Faral, *Arts poét.*

Éd. Faral, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, 1924.

Faral, *Légende*

Éd. Faral, *La Légende Arthurienne. Étude et documents*, 3 vol. Paris, 1929 (Bibl. de l'École des Hautes Études, fasc. 255 – 257).

Faral, *Sources*

Éd. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*. Paris, 1913.

Foulet, *ChF*

*LA CHASTELAINE DE VERGI*, poème du XIII<sup>e</sup> siècle édité par Gaston Raynaud, 3<sup>e</sup> éd. revue par Lucien Foulet. Paris, 1921 (CFMA, 1).

Foulet, *Syntaxe*

*Petite syntaxe de l'ancien français* par Lucien Foulet. 3<sup>e</sup> éd. revue. Paris, 1930 (CFMA).

Fourrier, *Courant réaliste*

A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. t. I, *Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*. Paris, 1960.

Frappier, *Chrétien*

Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1957 (*Connaissance des Lettres*, 50).

Frappier, *ChF*

Jean Frappier, *La Chastelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello*. (Publ. de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, fasc. 105. Mélanges, 1945. Vol. II. Études littéraires. Paris, 1946, 89 – 150.)

Frappier, *Cligès*

Jean Frappier, *Cligès*, C.D.U., Paris, 1952.

Frappier, *Lai*

Jean Frappier, *Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement*, dans: *La Littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*. Colloque de Strasbourg, 23 – 25 avril 1959. Paris, 1961 (Bibl. des Centres d'Ét. Sup. Spéc. Univ. de Strasbourg), 23 – 39.

Freymond, *Reim*

E. Freymond, *Über den reichen Reim bei altfranzösischen Dichtern bis zum Anfang des XIV. Jahrhunderts*, dans: *Zeitschrift für Rom. Phil.*, 1882.

Gilson, *Philosophie*

E. Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge. Des origines patristiques à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*. 2<sup>e</sup> éd. Payot, Paris, 1962.

Grimes, *Desiré*

*The Lays of DESIRÉ, GRAELEN and MELION*, Edition of the Texts with an Introduction by E. Margaret Grimes. New York, Institute of French Studies, 1928.

Hofer, *Guingamor*

Stefan Hofer, *Kritische Bemerkungen zum Lai de GUINGAMOR*, dans: *Rom. Forsch.* 65 (1954), 360 – 377.

Hollyman, *Vocabulaire*

K. – J. Hollyman, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen âge. (Étude sémantique.)* Droz, Genève – Minard, Paris, 1957.

*Hum. méd.*

*L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle.* Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, actes publ. p. A. Fourier. Klincksieck, Paris, 1964.

Imbs, *Propos. temp.*

P. Imbs, *Les propositions temporelles en ancien français. La détermination du moment. Contribution à l'étude du temps grammatical français.* Les Belles Lettres, Paris, 1956.

Jauss, *Allegorie*

H. R. Jauss, *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia (von Prudentius zum ersten Romanz de la Rose)*, dans: *Medium Aevum Vivum – Festschrift für Walther Bulst*. Heidelberg, 1960, 179 – 200.

Jauss, *Forme allégorique*

H. R. Jauss, *La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240, d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris*, dans: *Hum. méd.*, 107 – 146.

Jodogne, *Oeuvres antiques*

O. Jodogne, *Le caractère des oeuvres "antiques" dans la littérature française du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans: *Hum. méd.*, 55 – 86.

Jonin, *Tristan*

P. Jonin, *Les Personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle, Étude des influences contemporaines.* Publ. des Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence, 1958.

Köhler, *Höf. Roman*

Erich Köhler, *Trobadoryrik und Höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters.* Berlin, 1962 (*Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 15).

Köhler, *Ideal*

Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der früheren Artus- und Graldichtung.* 1956 (*Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97).

Lazar, *Amour courtois*

M. Lazar, *Amour courtois et fin' Amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*. Klincksieck, Paris, 1964.

Lejeune, *Renart*

Rita Lejeune-Dehousse, *L'oeuvre de Jean Renart, contribution à l'étude du genre romanescque au moyen âge*. Paris - Liège, 1935 (*Bibl. Fac. Phil. et Lett de l'Univ. de Liège*, fasc. LXI).

Lerond, *Couci*

*Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII<sup>e</sup> - début du XIII<sup>e</sup> siècle)*.  
Édition critique par Alain Lerond, PUF, Paris, 1964.

Lorenz, *ChV*

E. Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi in den Literaturen Frankreichs, Italiens, der Niederland, Englands und Deutschlands, mit einer deutschen Übersetzung der altfr. Versnovelle und einem Anhang: Die "Kastellan von Couci" Sage als "Gabrielle de Vergi" Legende*. Halle, 1909.

Marx, *Graal*

J. Marx, *La Légende Arthurienne et le Graal*. *Bibl. de l'École des Hautes Études, Sciences Rel.* vol. LXIV. PUF, Paris, 1952.

Müller, *Altprov. Versnov.*

E. Müller, *Die altprovenzalische Versnovelle*. Niemeyer, Halle, 1930 (*Romanistische Arbeiten*, XV).

Muscatine, *Allegory*

Charles Muscatine, *The emergence of psychological allegory in old French romance*. PMLA, 1953, 1160 - 82.

Nykrog, *Fabliaux*

P. Nykrog, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*. Munksgaard, Copenhagen, 1957.

Raynaud, *ChV*

*La Chastelaine de Vergi*, publ. par G. Raynaud. *Romania*, 1892. (Introduction: p. 145 - 165.)

Renzi, *Gautier d'Arras*

L. Renzi, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*. CEDAM, Padova, 1964.

*Romans du Graal*

*Les Romans du Graal dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Strasbourg, 29 mars - 3 avril 1954. Paris, 1956 (*Coloques Internationaux du CNRS*, III).

Rychner, *Fabliaux*

J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*. I. Observations; II. Textes. Neuchâtel – Genève, 1960.

Spitzer, *Problemmärchen*

L. Spitzer, *Marie de France, Dichterin von Problemmärchen*, dans *Zeitschrift für Rom. Phil.*, 1930, 29 – 67.

Whitehead, *ChV*

*La Chastelaine de Vergi* edited by F. Whitehead. University Press, Manchester 1951.

Zumthor, *Langue et techniques*

P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles)* Klincksieck, Paris, 1963.

## Table des matières

introduction .....	3
I. Sources et modèles .....	14
1. <i>Gracient, Lanval, Guingamor</i> .....	14
2. <i>Le Roman de Tristan</i> .....	20
3. <i>Piramus</i> .....	26
4. Conclusions .....	29
II. Aspects de l'amour .....	33
III. Aventure et mésaventure .....	47
IV. Morale et signification: de la faute à la tragédie .....	58
V. Rôles et caractères. La "psychologie" de la nouvelle .....	68
VI. Structure et technique .....	79
Bibliographie .....	101

## Errata

- Page 3, note 1, ligne 2, lire: abréviations
- Page 3, note 1, ligne 3, lire: p. lol./
- Page 24, ligne 24, lire: se retrouver sur
- Page 40, ligne 23, lire: l'essentiel
- Page 40, note 27, ligne 13, lire: /voir
- Page 48, note 2, ligne 7, lire: Sources, IX/. Peu
- Page 58, ligne 2, lire: principal
- Page 59, ligne 20-21, lire: faudrait-il
- Page 62, ligne 24-25, lire: peuvent être
- Page 71, ligne 16, lire: deviner
- Page 76, ligne 15, lire: comme des individus ayant
- Page 77, ligne 5, lire: ...pas ne le dy pour le vous
- Page 78, ligne 5, lire: richesse
- Page 78, note 36, ligne 2, lire: v. pp. 26-28 et 93-94.
- Page 81, ligne 1, lire: fins amants
- Page 87, ligne 37-38, lire: manière
- Page 108, ligne 6, lire: Troie

