



Une continuation de "Huon de Bordeaux": "Yde et Olive": édition critique et commentaire, entre réminiscences folkloriques et résonances littéraires

Elena Podetti

► To cite this version:

Elena Podetti. Une continuation de "Huon de Bordeaux": "Yde et Olive": édition critique et commentaire, entre réminiscences folkloriques et résonances littéraires. Littératures. Université de Strasbourg; Università degli studi (Padoue, Italie), 2019. Français. NNT : 2019STRAC011 . tel-02292762

HAL Id: tel-02292762

<https://theses.hal.science/tel-02292762>

Submitted on 20 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

Configurations littéraires (EA 1337 – CELAR)

THÈSE présentée par :

Elena PODETTI

soutenue le : 27 juin 2019

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Littérature française médiévale**

**Une continuation de *Huon de Bordeaux* :
Yde et Olive.**

**Édition critique et commentaire, entre réminiscences
folkloriques et résonances littéraires**

THÈSE dirigée par :

Mme OTT Muriel

Professeur, Université de Strasbourg

codirigée par :

M. PERON Gianfelice

Professeur, Università di Padova

RAPPORTEURS :

Mme HENRARD Nadine

Professeur, Université de Liège

Mme PINTO-MATHIEU Élisabeth

Professeur, Université d'Angers

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. INFURNA Marco

Professeur, Università Ca' Foscari di Venezia

M. MARTIN Jean-Pierre

Professeur émérite, Université d'Artois

INTRODUCTION

1. Présentation et contextualisation de l'œuvre

La *Chanson d'Yde et Olive* est un texte épique rattaché à la geste de *Huon de Bordeaux*¹. À partir de ce poème, qui remonte à coup sûr au XIII^e siècle², mais dont la datation se prête à discussion³, s'est constitué, à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles, un cycle de longueur variable, centré sur la descendance du héros bordelais. La version en vers de ces poèmes nous a été transmise par trois manuscrits, *P* et *R*, du XV^e siècle, et *T*, du début du XIV^e siècle. Ces trois témoins se répartissent en deux groupes : d'un côté, *R* et *T*, qui présentent un ensemble développé, et de l'autre *P*, qui offre en revanche un prolongement succinct⁴. La version en prose ne nous est connue que par des imprimés dont le plus ancien est de 1513 ; ce dernier doit à son tour descendre d'une version manuscrite de 1455, aujourd'hui perdue⁵.

Dans notre thèse, nous nous sommes concentrée sur la version en vers ; dans l'avenir, nous souhaitons élargir l'étude aux mises en prose.

¹ On dispose pour ce texte de deux éditions critiques modernes, *Huon de Bordeaux : chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P)*, William W. KIBLER et François SUARD (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2003, et *Huon de Bordeaux*, Pierre RUELLE (éd.), Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, Paris, Presses universitaires de Paris, 1960. L'édition princeps est celle de *Huon de Bordeaux : chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours, de Paris et de Turin*, François GUESSARD et Charles GRANDMAISON (éd.), Paris, F. Vieweg, 1860.

² Marguerite Rossi propose une fourchette de 1260 à 1268, cf. *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1975, p. 30 ; les derniers éditeurs de *Huon de Bordeaux*, W. W. KIBLER et F. SUARD, *op. cit.*, p. XXII, sont du même avis.

³ Jacques MONFRIN, « Sur la date de *Huon de Bordeaux* », *Romania*, t. 83, n° 329, 1962, p. 90-101, p. 101, estime que l'œuvre devait être connue depuis le début du XIII^e siècle. En effet, des allusions au héros bordelais apparaissent dans d'autres textes rédigés avant la première moitié du siècle, comme le *Roman de la Violette*, la *Chronique* d'Aubri de Trois-Fontaines et la *Bataille Loquifer*. Dans son sillage, Caroline CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant : Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 32, propose une datation « haute » et reprend le *terminus a quo* de 1216 que Pierre Ruelle avait avancé dans son édition.

⁴ François SUARD « Le cycle en vers de *Huon de Bordeaux* : étude des relations entre les trois témoins français », *La chanson de geste et le mythe carolingien : mélanges René Louis*, Argenteuil, Comité de publication des Mélanges René Louis, 1982, 2 vol., t. II, p. 1035-1050, p. 1035 (dorénavant, nous citerons cet ouvrage sous le titre abrégé de *Mélanges René Louis*).

⁵ Caroline CAZANAVE, « Huon de Bordeaux », Maria COLOMBO TIMELLI, Barbara FERRARI, Anne SCHOYSMAN, François SUARD (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose : (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 495-510, p. 495. Pour les autres éditions des proses jusqu'au XIX^e siècle, cf. *ibid.*, p. 505-507.

2. La tradition manuscrite des continuations de *Huon de Bordeaux*

Le BnF fr. 22555 (*P*), du XV^e siècle, contient la version de *Lion de Bourges* en alexandrins (f. 1ra-183vb) et une version de *Huon de Bordeaux* en décasyllabes (f. 183bisv-247vb). Cette dernière est suivie par un appendice inachevé de 960 vers du même mètre, à l'exception des deux premières laisses en alexandrins (f. 248ra-253v). Trois épisodes mineurs s'enchaînent dans cette brève continuation : le couronnement de Huon et de sa femme Esclarmonde par le nain de féerie Auberon, nommé par la critique « Couronnement en féerie », le combat du protagoniste contre des géants, « Huon et les géants », et le duel de ce dernier contre son double néfaste, « Huon le desvé ». Le premier épisode est un résumé indépendant des autres témoins et sans doute tardif⁶ ; le deuxième, en revanche, constituerait la version la plus ancienne du combat du protagoniste contre des créatures gigantesques, tandis que le troisième, très fragmentaire et auquel il manque la fin, est absent des autres manuscrits⁷.

Datant de la seconde moitié du XV^e siècle⁸ et donc de peu postérieur à *P*, le BnF fr. 1451 (*R*) relate une version de la chanson mère en alexandrins profondément modifiée. Le remanieur y a enchâssé une interpolation de 3000 vers environ, « Huon et Calisse », où il décrit les amours du protagoniste pour Calisse, sorte de double d'Esclarmonde, avant de reprendre l'histoire d'amour primitive. Les continuations proprement dites chantent en 4100 vers environ de nouvelles péripéties de Huon et Esclarmonde qui se terminent par le couronnement du couple en féerie. On y lit également quelques aventures amoureuses de Clarisse et Florent ; au f. 225r est résumée en des allusions rapides l'histoire d'Yde et de Croissant, petite-fille et arrière-petit-fils de Huon. Enfin, le cycle se termine avec l'épisode de Huon contre les géants, fruit d'une réélaboration postérieure à celle de *P*⁹.

Le témoin qui offre la version du cycle la plus développée, ainsi que la plus ancienne, est le ms. L. II. 14 de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Turin (*T*), daté de 1311¹⁰. Ce luxueux manuscrit, dont l'histoire présente de nombreuses zones d'ombre, est par conséquent le seul qui nous ait transmis le cycle de *Huon de Bordeaux* dans son extension maximale de plus de 21000 décasyllabes. On y trouve, en plus de la chanson mère (10553 v.), un prologue, *Auberon*, et quatre

⁶ F. SUARD, « Le cycle en vers de *Huon de Bordeaux* », *Mélanges René Louis*, op. cit., p. 1037.

⁷ *Ibid.*, p. 1042 ; ID., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire, XI^e-XV^e siècle*, Paris, Champion, « Moyen Âge – Outils et synthèses », 2011, p. 228. Cf. aussi l'édition de William W. KIBLER, « The P Continuation of *Huon de Bordeaux* », *Studies in honor of Hans-Erich Keller*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1993, p. 117-149.

⁸ Roger Bertrand propose un intervalle qui varie entre 1455 et 1482, cf. *Huon de Bordeaux, version en alexandrins (BnF, fr. 1451), édition partielle*, thèse de troisième cycle, Université d'Aix-en-Provence, 1978, p. IX.

⁹ F. SUARD, *Guide de la chanson de geste*, op. cit., p. 126.

¹⁰ Pour une description analytique de son contenu, cf. I. 1. *Description du manuscrit T*.

continuations, *Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive* et *Godin*¹¹. Ces titres ont été conventionnellement adoptés par la critique ; leur absence dans le manuscrit alimente l'impression d'un ensemble unitaire, quoique composite¹². Sorte de préface, ou « préquelle »¹³, écrite *a posteriori*, le *Roman d'Auberon*¹⁴ (2468 v.) chante l'histoire du nain éponyme, compagnon magique de Huon. La première Suite¹⁵ est constituée par *Esclarmonde* (3481 v.) ; mais en dépit de son titre, celle-ci est encore centrée sur le personnage de Huon qui part pour un voyage merveilleux en Orient, à la recherche d'une aide contre l'empereur de Mayence qui veut lui ravir son amie. Cette séquence se termine par la réunion et le couronnement du couple en féerie. La deuxième continuation, *Clarisse et Florent* (2702 v.), est consacrée aux (més)aventures de la fille de Huon et d'Esclarmonde, Clarisse, enlevée par un traître ; après bien des vicissitudes rocambolesques, elle est donnée en mariage à son bien-aimé Florent, fils du roi d'Aragon. L'histoire de la descendance de Huon continue dans la troisième Suite avec Yde, fille de Clarisse et Florent, Olive sa compagne et leur fils Croissant, engendré grâce à un miracle, et protagoniste éponyme d'un récit enchâssé (1884 v.). Après un retour sur l'histoire d'Ydé (devenu homme) et d'Olive, *Yde et Olive II*, et l'insertion de l'épisode « mobile » de « Huon et les géants »¹⁶, le cycle se termine avec *Godin*¹⁷ (10521 v.), cinquième volet relativement autonome¹⁸ chantant l'histoire du fils tard-venu de Huon et d'Esclarmonde. Après avoir été enlevé et emmené en Orient, grâce à l'aide de Huon son père, le protagoniste éponyme réussit à vaincre les mécréants, avant de suivre ses parents en féerie.

Le contenu de la version en prose est à mettre en relation avec ces articulations de *T* dont le prosateur a écarté les deux séquences encadrantes d'*Auberon* et de *Godin*. C'est dans cette forme plus restreinte, mais moins hétérogène, que le cycle de *Huon de Bordeaux* a connu un franc succès en France et en Europe¹⁹.

¹¹ Mais le découpage est en fait plus complexe, car il existe aussi des épisodes secondaires dont la place au sein du cycle peut varier d'un témoin à l'autre, cf. F. SUARD, « Le cycle en vers de *Huon de Bordeaux* », *Mélanges René Louis*, *op. cit.*, p. 1040. Pour un schéma exhaustif, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ Terme traduit de l'anglais *prequel*, qui indique, dans un phénomène de cyclisation, la formation d'un antépisode, cf. *ibid.*, p. 10 et n. 3.

¹⁴ *Le Roman d'Auberon, prologue de Huon de Bordeaux*, Jean SUBRENAT (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1973.

¹⁵ Nous adoptons le terme utilisé par C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 11, dans le sens de « continuation proleptique », selon la terminologie genetienne.

¹⁶ Cf. ci-dessus n. 11.

¹⁷ *La chanson de Godin : chanson de geste inédite*, Françoise MEUNIER (éd.), Louvain, Bibliothèque de l'Université, Publications universitaires de Louvain, 1958. Ce travail n'a pas bénéficié d'un c. r. très positif, cf. Jacques MONFRIN, « La chanson de Godin (à propos d'un ouvrage récent) », *Le Moyen Âge*, t. 57, 1961, p. 357-361.

¹⁸ F. SUARD, *Guide de la chanson de geste*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹ *Ibid.*, p. 228. Cf. aussi C. CAZANAVE, « Huon de Bordeaux », M. COLOMBO TIMELLI (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose*, *op. cit.*, p. 503-504.

Ce que l'on appelle, par une convention de la critique, la *Chanson d'Yde et Olive*, n'est donc pas un texte indépendant ni unitaire. Cette dénomination englobe en effet deux séquences narratives différentes : la première, originale et fantaisiste, est consacrée aux aventures d'Yde jusqu'à sa métamorphose en homme ; la seconde, fruit d'un remanieur moins inventif, est centrée sur le retour d'Yde en Aragon. Entre les deux, on trouve une troisième séquence, la *Chanson de Croissant*, qui, s'enchaînant sans solution de continuité aux deux textes qui l'encadrent, a souvent échappé aux mailles du filet et qui est demeurée presque inconnue de la critique²⁰. C'est pourquoi, de même que dans l'édition de Barbara Anne Brewka²¹ et dans l'importante monographie de Caroline Cazanave²², nous distinguerons cette portion du cycle de *Huon de Bordeaux* en *Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II*.

3. Synopsis de la *Chanson d'Yde et Olive (I et II)* et de *Croissant*

Yde et Olive I

La menace d'une union incestueuse (v. 1-325)

La mort de la reine-mère

Le prince Florent revient victorieux dans le royaume d'Aragon où l'on célèbre la paix enfin restaurée (1-25). Mais les réjouissances sont troublées par l'affaiblissement soudain du vieux roi Garin, père de Florent, qui meurt en peu de temps (26-50). Ainsi Florent et sa femme Clarisse lui succèdent-ils sur le trône ; cependant, un deuxième deuil va à nouveau secouer l'Aragon : la reine meurt en donnant naissance à une fille que l'on appelle Yde. Bien que ses barons l'exhortent à cesser le deuil, Florent se révèle un veuf inconsolable (51-132).

Florent annonce publiquement son intention sacrilège

Florent fait élever avec soin sa fille. À l'âge de quatorze ans, la beauté et les vertus d'Yde s'épanouissent, mais son père éconduit tous les prétendants qui se présentent à la cour (133-148). Un jour, Florent convoque une assemblée pour annoncer son intention de se remarier : tous ses barons le félicitent, mais leur joie tourne vite en désarroi lorsqu'ils apprennent que leur roi veut épouser sa propre fille (149-215). Le souverain réitère son projet incestueux lors d'une deuxième assemblée, à laquelle participent tous les vassaux du royaume ainsi qu'Yde elle-même (216-325).

²⁰ Pour plus de précisions, cf. *Partie IV, La Chanson de Croissant*.

²¹ Barbara Anne BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I, Croissant, Yde et Olive II, Huon et les Geants. Sequels to Huon de Bordeaux, as contained in Turin Ms. L. II. 14 : an edition*, Ph. D., Vanderbilt University, Nashville, 1977, 599 p. (dactyl.).

²² C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit.

Les aventures de la princesse déguisée en homme (v. 326-814)

La fuite

Effrayée par le dessein sacrilège de son père, Yde profite de l'arrivée inopinée de Désier, roi de Pavie, pour s'enfuir déguisée en homme (326-346). Lorsque Florent, qui était allé à la rencontre du souverain, regagne son château et constate la disparition de sa fille, il se livre au désespoir (347-353).

Le premier exploit militaire d'Yde

Camouflée par une tenue d'écuyer, Yde parvient en Allemagne, où elle s'engage dans l'armée du pays se dirigeant à Rome, afin d'aider le roi Othon contre les Espagnols (354-383). Sur la route, lors d'un assaut livré par ces derniers, Yde s'illustre par ses vertus militaires ; mais ses exploits n'empêchent pas pour autant le massacre de ses compagnons d'armes (384-456).

Yde et les brigands, ou le deuxième exploit de la travestie

La jeune fille s'enfuit sur son cheval puis elle rencontre une bande de brigands à laquelle elle se joint provisoirement pour le repas (457-502). Mais le but des malfaiteurs est d'enrôler l'« écuyer » dans leurs rangs ; Yde se rebelle, vainc en duel le chef de la brigade et prend à nouveau la fuite (503-585).

Yde à Rome : le troisième exploit

Toujours déguisée, la protagoniste parvient à Rome auprès du roi Othon, qu'elle prévient du danger espagnol. Le souverain s'enquiert de l'identité de l'écuyer, avant de le retenir en qualité de serviteur de sa fille Olive, unique héritière du royaume (586-683). À la cour romaine, Yde se fait remarquer par ses qualités et sa conduite exemplaire. Un jour, un messenger annonce que le roi d'Espagne est en train de mettre à feu et à sang les terres d'Othon pour se venger de ne pas avoir obtenu Olive en mariage. Yde propose au roi de prendre la tête de l'armée afin de contrer l'envahisseur (684-746). Devant les portes de Rome, Yde met en déroute l'armée espagnole et fait brèche dans le cœur d'Olive (747-814).

Le mariage d'Yde et Olive (v. 815-1002)

La cérémonie

Pour récompenser son vaillant « paladin », le roi Othon décide de lui offrir la main de sa fille. Tous les barons de Rome, ainsi que l'intéressée, en sont ravis ; seule Yde, craignant pour sa vie, essaie de détourner le roi de ce plan en prétextant la précarité de sa condition de mercenaire (815-848). Mais Othon se met en colère ; Yde en appelle alors à Dieu et, en songeant aux privilèges qu'elle a acquis en tant qu'« homme », finit par accepter cette union improbable. Ainsi célèbre-t-on d'abord les fiançailles puis le mariage d'Yde et Olive à l'église de saint Pierre (849-934).

La nuit de nocces

Yde obtient de ne pas coucher avec sa femme à cause d'un malaise ; cette dernière ne s'en offusque pas et, pour lui prouver la profondeur de ses sentiments, elle lui propose de différer leurs ébats de quinze jours (935-970).

La confession

Le moment venu, Yde affiche toujours une passivité qui finit par agacer Olive ; la travestie comprend donc qu'elle ne peut celer plus longtemps son identité et confesse la vérité à sa compagne. Cette dernière fait preuve d'une grande indulgence et décide de garder le secret (971-1002).

La métamorphose en homme (v. 1003-1062)

L'accusation et la mise à l'épreuve

Un espion, qui avait écouté en cachette la conversation entre les deux femmes, en avertit aussitôt le roi Othon. Pour s'assurer de la vérité de la révélation, ce dernier fait préparer un bain auquel il convoque son « gendre » (1003-1025).

Le miracle

Yde refuse de se déshabiller et le roi la menace de mort ; aussitôt, un ange descend du ciel et transforme la travestie en homme : Yde sera désormais appelée Ydé. L'apparition miraculeuse se termine par une prophétie sur la fin prochaine du roi Othon et sur l'héritier qu'Ydé et Olive engendreront cette même nuit (1026-1062).

Croissant

L'excessive largesse de Croissant (v. 1063-1114)

Un nom parlant

La prophétie de l'ange s'accomplit : le roi Othon meurt et Ydé et Olive ont un enfant. Ils l'appellent Croissant, car il est né au printemps, sous un ciel de lune croissante (1063-1074).

Le départ d'Ydé et Olive

À l'âge de douze ans, Croissant est laissé seul sur le trône de Rome, après le départ de ses parents pour le royaume d'Aragon. Mais avant la séparation, Ydé recommande à son fils de faire preuve de générosité envers les notables du royaume (1075-1088).

La générosité du jeune prince

Le jeune Croissant applique à tort et à travers le conseil de ses parents et dépense aveuglément tout son avoir ; en l'espace de treize ans, il ne lui reste plus rien de son héritage (1089-1114).

La déchéance, l'exil et l'errance (v. 1115-1253)

Le bannissement

Méprisé de tous ses anciens amis, Croissant est contraint de quitter la ville. Guimart, le neveu de Désier de Lombardie, s'installe entre-temps sur le trône de Rome (1115-1150).

Dans la taverne

Croissant erre à la recherche d'un abri. Il entre dans une taverne, où une bande de voyous lui jouent un tour : après l'avoir fait boire, ils lui font payer toute l'addition (1151-1180). De plus, ils l'obligent à tenter le sort aux dés, le déshabillent et le chassent de la taverne. Le héros déchu passe la nuit dans une étable (1181-1207).

Le retour à Rome

Croissant décide de retourner à Rome solliciter ses amis d'antan. Mais en ville tout le monde refuse de l'aider et, comble de l'avilissement pour Croissant, le patron d'une auberge renverse sur lui un chaudron rempli d'eau (1208-1253).

Le rétablissement sur le trône (v. 1254-1458)

La découverte du trésor magique

Croissant trouve refuge sous la voûte d'un vieux palais en ruine ; de son château, l'usurpateur Guimart l'aperçoit et décide d'aller le voir (1254-1272). À côté du jeune prince gisant à terre, Guimart découvre un immense trésor que deux serviteurs en armes surveillent (1273-1291). Ces derniers ordonnent à Guimart de s'en retourner au château où il devra convoquer tous les pauvres du royaume pour une distribution d'argent. Mais Croissant, ayant découvert seul les besants, les délaissera pour mieux les céder à Guimart. Afin de le récompenser, Guimart devra le rétablir sur le trône et lui donner en mariage sa fille. Ce dernier rentre au château et s'empresse d'obéir aux ordres des serviteurs (1292-1338).

L'épreuve de loyauté

Croissant est effectivement le seul qui trouve les pièces d'or et qui, selon la prédiction des gardiens, les rapporte au roi (1339-1367). Ce dernier fait donc honorer Croissant avec les plus beaux habits qu'on puisse trouver en ville ; de plus, il annonce publiquement son intention de lui donner en mariage sa fille (1368-1417).

Croissant récupère son trésor

Après avoir célébré les fiançailles, Guimart emmène Croissant dans la demeure en ruine où il l'avait aperçu la première fois. Là, le jeune prince découvre à son tour le trésor magique lui appartenant de droit (1418-1446). On célèbre alors fastueusement le mariage de Croissant et de la fille de Guimart qui deviennent les souverains légitimes de Rome (1447-1458).

Yde et Olive II

Le retour en Aragon (v. 1459-1617)

La mort de Florent

À son retour dans le royaume d'Aragon, Ydé découvre que son père est mort depuis une dizaine d'années et que Désier s'est illicitement emparé du pouvoir (1459-1479).

Le conseil avec d'anciens alliés

Ydé et Olive se rendent dans la demeure d'une dame qu'Ydé connaissait depuis son enfance et qui avait entre-temps épousé un noble comte (1480-1493). Le lendemain, après avoir assisté à la messe, Ydé et Olive racontent leur histoire au couple d'amis ainsi qu'à l'abbé qui avait célébré le culte (1494-1533). Après ce récit, Ydé montre une lettre scellée par le pape en personne qui prône la restitution du royaume au souverain légitime et l'abbé sermonne le peuple pour soutenir la cause d'Ydé (1534-1546).

L'ambassade de l'abbé

L'homme d'église part en ambassade chez Désier pour essayer de le convaincre de rendre paisiblement ses terres à Ydé en l'avertissant qu'en cas de refus guerre l'attend (1547-1559). À ces paroles, Désier, mû par une colère soudaine, en vient presque à frapper le moine (1560-1602). Ces faits sont rapportés à Ydé qui, de son côté déjà, était en train de rassembler une armée (1603-1617).

La bataille contre Désier (v. 1618-1739)

Les préparatifs

Des deux parties, les préparatifs pour la bataille imminente battent leur plein (1618-1662). Le jour de l'affrontement, les deux armées s'apprêtent à s'entre-tuer, quand Huon de Bordeaux se matérialise prodigieusement sur le champ de bataille (1663-1671).

La capitulation de Désier

Ayant des pouvoirs magiques, Huon savait qu'Ydé avait besoin d'aide ; Esclarmonde souhaite cependant que le combat se résolve pacifiquement (1672-1718). À la seule vue des enseignes du héros bordelais, Désier décide de se rendre (1719-1739).

Le rétablissement sur le trône (v. 1740-1884)

Ydé est restauré dans ses fonctions royales

Accompagné de Malabron, serviteur de Huon, Désier fait acte de soumission à ce dernier avant de prêter hommage à Ydé qu'il reconnaît comme son souverain légitime (1740-1851).

Les retrouvailles finales

Désier quitte le royaume d'Aragon pour aller dans ses terres tandis que, grâce à un souhait de Huon, Croissant et sa femme se matérialisent sur place. Le roi de Rome reçoit de son aïeul une bague magique capable d'assurer pour toujours la victoire sur les champs de bataille (1852-1866). Après deux jours de réjouissances, chacun retourne dans ses terres ; Ydé et Olive restent en Aragon, où ils gouverneront avec prévoyance et sagesse, tout en assurant une descendance de quatre fils et trois filles (1867-1884).

4. État de l'art : éditions et études critiques antérieures

Les critiques de l'école romantique reprochaient aux épopées tardives du XIV^e et du XV^e siècle leur caractère hybride, expression, selon eux, de la déchéance d'une prétendue pureté originelle du genre épique²³. Dans le troisième volume de ses *Épopées françaises*, en parlant des continuations de *Huon de Bordeaux*, Léon Gautier l'affirme d'une manière énergique :

Ces Suites n'ont rien que de fort médiocre. Œuvres compliquées, enchevêtrées et d'un imbroglio difficile, où se plaisaient les lecteurs blasés du XIII^e siècle qui ne trouvaient déjà plus de saveur aux chansons héroïques du vieux temps, *Huon*, déjà, peut passer pour un conte de fées. Les Suites nous font penser aux *Mille et une Nuits*, moins le charme du style et la fraîcheur du coloris oriental. L'élément chevaleresque y est amoindri ou, qui pis est, involontairement poussé à la caricature. C'est devant de telles œuvres que l'on comprend l'indignation de Cervantes et qu'on accorderait volontiers des circonstances atténuantes à l'auteur de *Don Quichotte*²⁴.

D'une manière similaire, Gaston Paris²⁵ critique âprement l'édition d'*Auberon* d'Arturo Graf²⁶, en inhibant sans doute le projet d'édition de toutes les Suites que le savant italien avait annoncé dans la préface. Si, en France à la fin du XIX^e siècle, ces jugements cinglants freinent la recherche sur le cycle de *Huon de Bordeaux*, à la même époque, en Allemagne, celui-ci suscite en revanche l'intérêt de nombreux philologues et linguistes²⁷. En 1889, Max Schweigel publie l'*editio princeps*

²³ Cf. III. 1. *Étude des motifs épiques*, III. 1. 1. *Regain d'intérêt pour l'épopée tardive*.

²⁴ Léon GAUTIER, *Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, V. Palmé et H. Welter, 1878-1897, 5 vol., t. III (1880), p. 742-743. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 18, explique cette « brusque envolée » par le fait que le savant ne disposait pas « d'un support de lecture de bonne qualité, capable de lui fournir [...] un aperçu correct de l'étonnante histoire de la descendance de Huon ».

²⁵ C. r. de « I Complementi della *chanson d'Huon de Bordeaux*, testi francesi inediti tratti da un codice della Biblioteca nazionale di Torino e pubblicati da A. Graf », *Romania*, t. 7, n° 26, 1878, p. 332-339.

²⁶ Arturo GRAF, *I complementi della chanson de Huon de Bordeaux. Testi francesi inediti, tratti da un codice della Biblioteca di Torino*, Halle, Niemeyer, 1878.

²⁷ Mathias FRIEDWAGNER, *Über die Sprache des altfranzösischen Heldengedichtes Huon de Bordeaux*, Paderborn, Schöningh, « Neuphilologische Studien », 1891 ; Hermann SCHÄFER, *Über die Pariser Hss. 1451 und 22555 der Huon de Bordeaux-sage (Beziehung der Hs. 1451 zur Chanson de Croissant ; die Chanson de Huon et Calisse ; die Chanson de Huon, roi de Féerie)*, Marburg, N. G. Elwert, « Ausgaben und Abhandlungen », 1892 ; ID., *Chanson d'Esclarmonde*

de l'ensemble des continuations²⁸, après avoir fait paraître une analyse linguistique l'année précédente²⁹. Dans cette étude de 1888, qu'il reprend ensuite intégralement dans son édition, l'auteur soutient la thèse de l'existence de deux auteurs différents qui se seraient relayés après *Croissant*³⁰. Selon Schweigel, *Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive I* et *Croissant* seraient l'œuvre d'un poète différent de celui qui aurait rédigé *Yde et Olive II* assurant par là le passage vers la partie conclusive du cycle, la *Chanson de Godin*³¹. Dans les pages introductives de cette *editio princeps*, on trouve également une analyse comparée entre la version versifiée des continuations et les versions en prose de 1545, 1586 et 1821³². Pour l'établissement du texte, le savant allemand a appliqué les critères des éditions semi-diplomatiques : la transcription est très conservatrice, puisque la plupart des signes d'abréviations sont maintenus et qu'il n'y a pas de ponctuation moderne. Or, bien qu'il s'agisse d'une édition effectuée selon des critères désormais désuets, elle demeure fondamentale pour deux raisons : d'une part, il s'agit de la seule édition des Suites qui ait été publiée jusqu'à présent ; d'autre part, ayant été établie avant l'incendie de la bibliothèque de Turin de 1904 qui a endommagé, entre autres, le manuscrit *T*, elle permet de combler certains passages qui sont désormais illisibles.

Environ un siècle plus tard, en 1977, l'Américaine Barbara Anne Brewka établit la première édition critique moderne pour sa thèse de doctorat soutenue à la Vanderbilt University de Nashville³³. La lecture du texte en est considérablement améliorée grâce au développement de toutes les abréviations et à l'insertion d'une ponctuation moderne. Cet important travail philologique est précédé d'une vaste section introductive où l'on trouve des considérations d'ordre métrique, linguistique et littéraire. La comparaison avec l'édition Schweigel n'est pourtant pas très aisée car, l'éditrice délimitant *Esclarmonde* une laisse plus haut, tout le système de numérotation en est modifié.

Erste Fortsetzung des Chanson de Huon de Bordeaux nach der Pariser Handschrift Bibl. Nat. Frc. 1451, Worms, Boeninger, « Beilage zum Programm des Gymnasiums und der Realschule zu Worms », 1895 ; Hermann BRIESEMATER, *Über die Alexandrinenversion der Chanson de Huon de Bordeaux in ihrem Verhältnis zu den anderen Redaktionen*, Greifswald, 1902. Au début du XX^e siècle, la recherche en Allemagne reste encore très productive ; pour les renvois bibliographiques, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 22-23, n. 21-22, 24.

²⁸ *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive : drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux, nach der einzigen Turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht*, Max SCHWEIGEL (éd.), Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, « Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, LXXXIII », 1889.

²⁹ Max SCHWEINGEL, *Über die Chanson d'Esclarmonde, die Chanson de Clarisse et Florent, und die Chanson d'Yde et Olive, drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux*, Marburg, Universitäts-Buchdruckerei (R. Friedrich), 1888. On aura remarqué que le « n » de Schweingel a disparu dans l'édition de l'année suivante ; s'agit-il d'une coquille ou bien de la tentative d'effacer une homophonie qui, en allemand, n'est pas très flatteuse ?

³⁰ M. SCHWEINGEL, *Über die Chanson*, *op. cit.*, p. 13. Ici le savant situe le point de raccord au v. 7645 qui, dans l'édition de 1889, correspond au quatrième de la laisse 233. Or, il est possible que, dans l'étude de Schweingel, il y ait une coquille ou bien que ce dernier ait modifié la numérotation lors de l'établissement du texte, car la séquence relevant d'une deuxième plume coïnciderait plutôt avec le début de la laisse au v. 7642.

³¹ Cette thèse est appuyée aussi par C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 40.

³² *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), *op. cit.*, p. 37-92.

³³ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, *op. cit.*

De plus, Brewka choisit de répartir ce qui dans l'édition de son prédécesseur apparaissait sous le même titre de *Chanson d'Yde et Olive*, en *Yde et Olive I, Croissant*, *Yde et Olive II* et *Huon et les géants*.

Si les travaux de Schweigel et Brewka concernent l'ensemble des continuations de *Huon de Bordeaux*, deux études plus récentes ont été consacrées à des sections singulières du cycle : en 2000, Attilio Motta a édité *Yde et Olive I, Croissant* et *Yde et Olive II* dans le cadre de sa thèse de doctorat soutenue à l'Université de Florence³⁴. Enfin, alors que nous avons déjà entrepris notre projet de thèse, nous avons découvert que la première partie d'*Yde et Olive* a été rééditée par Abbouchi Mounawar dans son mémoire rédigé en 2011 à la Lebanon University de Beyrouth et approuvé en 2015 à l'University of Georgia dans le cadre d'un « Master of Arts »³⁵. Les traductions en italien et en anglais que proposent ces deux derniers travaux élucident certains endroits ambigus en ancien français.

En ce qui concerne les éditions modernes des mises en prose, celle de *Huon de Bordeaux* a paru en 1998, établie par Michel Raby, qui n'a pourtant pas fait l'objet d'un compte rendu très favorable³⁶. Trois ans après, en 2001, le même auteur a fait paraître l'édition du *Croissant* en prose³⁷, accompagné de la version en vers établie par Anne Brewka en 1977. Mais une édition des versions en prose de la *Chanson d'Yde et Olive (I et II)* ainsi que de l'ensemble des Suites de *Huon de Bordeaux* reste à faire.

Entre les trois volets d'*Yde et Olive I, Croissant* et *Yde et Olive II*, c'est incontestablement le premier qui, à partir des années 1980 du siècle dernier, a fait l'objet d'un progressif regain d'intérêt, parallèle au développement des *gender studies*, et ce notamment aux États-Unis³⁸. La fabuleuse

³⁴ Attilio MOTTA, *Dalla Chanson d'Yde et Olive alla Reina d'Oriente di Pucci : i testi*, Tesi di dottorato di ricerca in filologia romanza XII ciclo, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento, 31 dicembre 2000, 323 p. (dactyl.). L'auteur a gracieusement mis à notre disposition un exemplaire de son travail : qu'il soit ici chaleureusement remercié.

³⁵ Mounawar ABOUCHI, *Yde et Olive : edition and translation of the text in ms. Turin L. II. 14*, University of Georgia, Master of Arts, August 2015, 190 p. (dactyl.). Cette édition est disponible en ligne, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/abbouchi_mounawar_201508_ma.pdf (dernière consultation : 17/01/2018).

³⁶ *Le Huon de Bordeaux en prose du XV^e siècle*, Michel J. RABY (éd.), New York, Peter Lang, « Studies in the Humanities », 1998. Dans son c. r. sur l'édition en prose de *Croissant* (cf. ci-dessous n. 37), Nadine HENRARD, *Le Moyen Age*, CIX, 2003/3-4, p. 665-668, parle aussi de l'édition de *Huon*.

³⁷ *La chanson de Croissant en prose du XV^e siècle*, Michel J. RABY (éd.), New York, Peter Lang, « Studies in the Humanities », 2001.

³⁸ Pour un aperçu, ici en ordre chronologique, cf. Michèle PERRET, « Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine », *Romance Notes*, vol. 25, n° 3, 1985, p. 328-340 ; Jacqueline DE WEEVER, « The lady, the knight and the lover : androgyny and integration in *La chanson d'Yde et Olive* », *The Romanic Review*, vol. 82, 1991, p. 371-391 ; Valerie R. HOTCHKISS, *Clothes Make the Man : Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York, Garland, 1996 ; Robert L. CLARK, « A heroine's sexual itinerary : incest, transvestism, and same-sex marriage in *Yde et Olive* », Karen J. TAYLOR, *Gender Transgressions : Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, Londres et New York, Garland, 1998, p. 89-105 ; Diane WATT, « Behaving like a man ? Incest, lesbian desire, and gender play in *Yde et Olive* and its adaptations », *Comparative Literature*, vol. 50, 1998, p. 265-285 ; Marguerite C. WALTER, « Cross-gender transformation and the female body in *La chanson d'Yde et Olive* », *Mediaevalia*, 22/2, 1999, p. 307-322 ; Sarah Jane. DIETZMAN, « En guise d'homme » : *Female Cross Dressing and Gender Reversal in Four Medieval French Texts*,

histoire de la petite fille de Huon a tout particulièrement été étudiée par le biais de la notion de genre puisque, avec sa compagne Olive, Yde a été considérée comme une devancière de revendications féministes et homosexuelles. En renouant avec une approche plus traditionnelle, dans les années 2000, en France, Caroline Cazanave³⁹ a consacré des pages éclairantes à l'étude du cycle du héros bordelais d'*Esclarmonde* à *Croissant*. Dans cet important ouvrage, les continuations sont analysées d'un point de vue stylistique et thématique, l'auteur se focalisant notamment sur les mécanismes narratifs qui, d'un volet à l'autre, donnent, avec des résultats différents, une cohérence à l'ensemble du cycle. C'est dans ce sillage que nous aspirons à nous inscrire, bien que cette démarche reste à notre connaissance un cas isolé dans l'ensemble des études critiques au demeurant plus sociologiques que littéraires.

5. Justification du projet de recherche

Tout en ayant le mérite d'avoir contribué à faire découvrir ces textes peu étudiés, l'herméneutique moderniste des études de genres présente néanmoins deux inconvénients : d'une part, elle privilégie une perspective sociologique au détriment de la dimension proprement littéraire et, d'autre part, elle aplatit l'« altérité » de l'œuvre sur une « modernité » qui frôle parfois l'anachronisme⁴⁰. Mais si étonnante et « moderne » soit-elle, l'histoire d'Yde et Olive puise son inspiration au même réservoir narratif que les contes de la tradition orale. Au XIII^e siècle finissant, l'incroyable histoire de la fille du roi d'Aragon s'inscrit en effet dans le vaste processus de réélaboration écrite du matériau folklorique qui atteindra son essor au XIV^e siècle. Il nous paraissait donc opportun de rendre justice à la valeur littéraire de cette chanson de geste, en analysant à la fois les caractéristiques qui lui sont propres et les traits qu'elle partage avec d'autres textes épiques, dramatiques, hagiographiques et romanesques. Si nous nous sommes concentrée tout particulièrement sur cette portion du cycle de *Huon de Bordeaux*, c'est pour deux raisons d'ordre pragmatique et littéraire. D'abord, la limite temporelle de trois ans établie dans notre contrat doctoral nous empêchait

Ph. D., University of Virginia, Charlottesville, 2005 ; Sahar AMER, *Crossing Borders : Love between Women in Medieval French and Arabic Literatures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, « The Middle Ages Series », 2008 ; Anita SOBCZYK, *L'érotisme des adolescents dans la littérature française du Moyen âge*, Louvain, Peeters, « Synthesa », 2008 ; William ROBINS, « Three Tales of Female Same-Sex Marriage : Ovid's "Iphis and Ianthe", the Old French "Yde et Olive", and Antonio Pucci's "Reina d'Oriente" », *Exemplaria*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 43-62.

³⁹ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit.

⁴⁰ Sur le concept d'« altérité », central dans la théorie de la réception élaborée par Jauss, cf. en particulier Hans Robert JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Cesare SEGRE (éd.), Turin, Bollati Boringhieri, 1989 [*Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Munich, W. Fink, 1977].

d'envisager une édition de tout le cycle (il nous a d'ailleurs fallu une année supplémentaire pour achever notre travail). Mais cette restriction s'explique aussi et surtout par la nature même du segment que nous analysons, où s'enchaînent deux chansons caractérisées par une unité structurale sous-jacente, *Yde et Olive I* et *Croissant*, ainsi qu'une partie de raccord postiche, *Yde et Olive II*. Le canevas actantiel de la première séquence, semblable à celui d'un conte, jouit d'une autonomie singulière par rapport à ceux des autres continuations ; en outre, il a connu un franc succès, comme en témoigne son retentissement postérieur en Italie. Nous nous sommes en effet interrogée sur la réception d'*Yde et Olive I* de l'autre côté des Alpes, dans la mesure où l'on retrouve la même intrigue dans des *cantari* du Trecento italien. Dans leurs thèses de doctorat, Attilio Motta et Mounawar Abbouchi ont été les premiers à avoir cerné *Yde et Olive I* dans sa spécificité ; cependant, le véritable centre d'intérêt de Motta est le *cantare* d'Antonio Pucci, dont la chanson de geste constituerait une sorte d'« avant-texte », et Abbouchi ne fait que survoler les enjeux majeurs du texte, sans véritablement les approfondir. C'est pourquoi nous avons souhaité revenir sur ce que Motta et Abbouchi ont entrepris, mais en considérant le texte en ancien français sous un angle plus ample. La visée de notre démarche a donc été double : d'abord, analyser les traits épiques et le substrat folklorique du texte, et ensuite l'étudier selon une perspective comparative, à la fois synchronique et diachronique.

Cette étude ne pouvait être menée qu'à partir d'une nouvelle édition du texte. S'il en existe déjà quatre, seules les trois les plus récentes sont des éditions critiques ; mais des imprécisions demeurent et affectent la solidité philologique de ces entreprises⁴¹. En outre, leur diffusion demeure très limitée. Quant à l'*editio princeps*, si son prestige historique est indéniable⁴² elle nécessitait cependant une mise à jour. La nouvelle édition que nous proposons a été établie selon les critères ecdotiques modernes prônés notamment par l'École des Chartes⁴³. En outre, elle est accompagnée d'une étude codicologique, visant à considérer le texte dans la matérialité du manuscrit qui le contient, ainsi que d'une analyse linguistique. Cet important volet philologique se termine par un glossaire plus fourni que ceux des éditions précédentes (dans celle d'Abbouchi il fait même totalement défaut).

⁴¹ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 26-27, se demande, à propos de l'édition Brewka : « peut-on parler de progrès, quand les erreurs de transcription ou les fautes de frappe sont aussi fréquentes ? Quand l'index des noms propres enregistre des curiosités qui correspondent à une mauvaise compréhension du récit et de sa syntaxe ? Quand l'application des règles de transcription reste illogique ? ». Pour un inventaire de toutes ces erreurs, cf. *ibid.*, n. 39-40.

⁴² Même si, au moment de sa parution, elle ne fut pas accueillie très favorablement, comme en témoigne la sévère appréciation que Maurice WILMOTTE laisse transparaître dans son c. r. sur une étude linguistique du cycle de *Huon de Bordeaux* parue deux ans après, « Mathias Friedwagner. *Über die spräche des altfranzoesischen Heldengedichtes Huon de Bordeaux* », *Romania*, t. 20, n° 79, 1891, p. 478-483, p. 483.

⁴³ Françoise VIELLIARD, Olivier GUYOTJEANNIN (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, 3 fasc., fasc. 1 et 3, Paris, Éditions du CTHS, École Nationale des Chartes, 2014-2018.

Dans notre édition, nous avons par conséquent essayé de répondre à l'invitation de Caroline Cazanave à soumettre les textes « à des conditions de contrôle et de relecture plus exigeantes »⁴⁴.

Les lectures, les interprétations et les hypothèses que nous avançons sur les chansons d'*Yde et Olive (I et II)* et de *Croissant* sont, bien entendu, partielles et partiales ; mais, au fil des pages, nous avons tâché, autant que possible, de rendre plus aisée l'intelligence de ces textes complexes. Notre souhait le plus cher est qu'un jour les aventures d'Yde, Olive et Croissant puissent être connues d'un plus large public, qu'elles sauront surprendre en lui faisant découvrir, nous l'espérons, une facette inédite de la littérature de ce Moyen Âge qui, pourtant, n'a rien de moyen.

⁴⁴ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 28.

PARTIE I

ÉTUDE CODICOLOGIQUE ET LINGUISTIQUE

I. 1. Description du manuscrit *T*

I. 1. 1. Un seul manuscrit, plusieurs cotes

Le seul manuscrit qui ait conservé la portion du cycle de *Huon de Bordeaux* que nous étudions est le L. II. 14 de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Turin (*T*). S'il s'agit d'un témoin unique censé être désigné par une appellation univoque, on constate pourtant un certain flottement. En effet, la base de données *Arlima* désigne ce manuscrit comme le L. II. 14, en y ajoutant sa cote ancienne, g. II. 13⁴⁵. Or, dans *Jonas*, la base de données de l'IRHT, notre manuscrit est nommé 1639 (L. II. 14)⁴⁶. Cette cote est tirée du catalogue de Giuseppe Mazzatinti et Albano Sorbelli où, dans le volume XXVIII, *T* est classé comme R 1639 (le « R » signifie « restauré »)⁴⁷. Dans le catalogue ancien de Giuseppe Pasini⁴⁸, rédigé en 1749, qui s'appuie à son tour sur l'inventaire de Francesco Bencini de 1732⁴⁹, notre manuscrit a été répertorié comme le codex XXXVI, g. II. 13 de la section « Gallici ».

Certains érudits ont malgré eux contribué à brouiller les données. Dans l'introduction de leur édition de *Huon de Bordeaux* de 1860, François Guessard et Charles Grandmaison appellent le codex turinois H. II. 11⁵⁰. Quelques années plus tard, dans un article sur la tradition manuscrite du cycle des Lorrains, dont trois chansons se trouvent dans le manuscrit de Turin⁵¹, François Bonnardot désigne ce dernier comme *T*, fr. 36⁵² et la même cote, sans doute tirée du catalogue Pasini, apparaît dans

⁴⁵ https://www.arlima.net/mss/italia/torino/biblioteca_nazionale_universitaria/L_II_14.html (dernière consultation : 16/1/2019).

⁴⁶ http://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/manuscrit/recherche_manuscrit.php?liste&tri= (dernière consultation : 16/1/2019).

⁴⁷ Giuseppe MAZZATINTI, Albano SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Volume XXVIII, Torino*, Florence, L. S. Olschki, 1952 [1922], p. 6.

⁴⁸ Giuseppe PASINI, *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei [...] recensuerunt et animadversionibus illustrarunt J. Pasinus, A. Rivautella, F. Berta*, Turin, Ex typographia regia, 1749, 2 vol., t. II, p. 472-473. Juste au-dessous de la cote ancienne une main plus récente a ajouté la cote L. II. 14, en la soulignant en rouge.

⁴⁹ Francesco BENCINI, *Catalogo alfabetico dei manoscritti della regia Università di Torino*, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin, 1732 ; il existe aussi une version numérique que l'on peut consulter à ce lien http://archiviodistatotorino.beniculturali.it/pdf/BNTTo_Bencini_Alfabetico1_Parte2.pdf (dernière consultation : 20/01/2019).

⁵⁰ *Huon de Bordeaux*, F. GUESSARD, C. GRANDMAISON (éd.), *op. cit.*, p. XLIII.

⁵¹ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

⁵² François BONNARDOT, « Essai de classement des manuscrits des *Loherains*, suivi d'un nouveau fragment de *Girbert de Metz* », *Romania*, t. 3, n° 10, 1874, p. 195-262, p. 197, 253.

l'édition moderne de *Gerbert de Metz*⁵³, l'une de ces chansons. En ce qui concerne le sigle *T*, les appellations ne sont pas non plus uniformes. Dans un article récent qu'il a consacré au codex turinois, Gabriele Giannini l'appelle *r*⁵⁴, comme dans le catalogue Mazzatinti-Sorbelli, mais en minuscules. On retrouve ce sigle dans l'édition de William Noomen et Nico Van Den Boogaard⁵⁵ du fabliau de la *Housse partie* qui occupe les derniers feuillets du codex⁵⁶. En nous rendant à la Bibliothèque Nationale de Turin, nous avons constaté qu'une autre cote s'ajoute aux précédentes : en effet, sur la feuille de garde du deuxième et du troisième des quatre volumes dont le manuscrit se compose à présent⁵⁷, on trouve cette dénomination : « Franc. A. 20 ». Comme nous l'a expliqué Mme Franca Porticelli, conservatrice de la bibliothèque, cette cote se référait sans doute à un emplacement temporaire, après l'incendie de 1904. Pour éviter toute confusion, il est par conséquent nécessaire de s'accorder au préalable sur une dénomination claire et unanime de ce manuscrit : *T*, L. II. 14 (Mazz.-Sorb. R 1639, anc. Pas. XXXVI, Benc. g. II. 13).

I. 1. 2. Quelques repères pour retracer l'histoire du manuscrit T

Dans le catalogue italien Mazzatinti-Sorbelli, le manuscrit *T* est rapidement décrit : 4 vol., *Membr., sec. XIV., cc. 586 (PASINI, Gall., 36)*⁵⁸ ; la notice comporte la citation de la seule *Vengeance Notre Sire Jhesu Christ par Vespasien*. Comme les auteurs le précisent en introduction⁵⁹, le volume des *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* consacré à la bibliothèque de Turin s'appuie principalement sur la description de Pasini de 1749. Or, c'est justement dans ce catalogue ancien que l'on trouve la première attestation sûre de la présence de *T* dans le fonds de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin. Une brève description latine, *Membranaceus, cui folia 586. Saeculi XIV. Aureis passim ornatus imagunculis, sex complectitur fabulosa poemata, absque autoris nomine, quorum primum*⁶⁰, est suivie chez Pasini par une notice qui, quoique très condensée, ne laisse aucun doute sur l'identification de ce manuscrit avec *T*, d'autant plus que la cote moderne, L. II. 14, a été

⁵³ *Gerbert de Metz. Chanson de geste du XII^e siècle*, Pauline TAYLOR (éd.), Louvain, Nauwelaerts, « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de Namur », 1952, p. XXIII.

⁵⁴ Gabriele GIANNINI, « Poser les fondements : lieu, date et contexte (essai sur le recueil L.II.14 de Turin) », *Études françaises*, 48/3, 2012, p. 11-31, p. 13.

⁵⁵ William NOOMEN, Nico VAN DEN BOOGAARD, *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983, 7 vol., t. I, p. XX et t. III, p. 177.

⁵⁶ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

⁵⁷ Cf. ci-dessous, § I. 1. 4. *Quelques précisions codicologiques*.

⁵⁸ G. MAZZATINTI, A. SORBELLI, *Inventari dei manoscritti, op. cit.*, p. 162.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁰ G. PASINI, *Codices manuscripti, op. cit.*, p. 472.

ajoutée à la main juste au-dessous de la cote ancienne. Nous transcrivons ci-dessous la notice de Pasini, en omettant les transcriptions des *incipit* qui s'étendent sur une dizaine de vers⁶¹ :

- f. 1, *La Vengeance notre Sire Jhesu Crist par Vespasien*, quod fuit etiam in Codice g. I. 2 et de quo Antonius du Verdier in *Bibliotheca* pag. 1189 ;
- f. 103, viginti duobus constant libris, *Chi commenche l'estore des Lohereus. Ensi que S. Seurins qui fu peres le duc Pierre qui fu Dajons au Lohereut .K. chachierent les Sarrasins apres la venghanche nostre Singneur* ;
- f. 283, *Chest li commencemens dou Roumant d'Auberon ensi que ses aves Judas Macabeus fu affis a Macabe dou Roy Bandifort* ;
- f. 297, *Chi commenche li roumans du Roi Auberon et de Huon de Bordele et du Roy Charlemaine* ;
- f. 461, quindecim complectens libros, *Chest de Buevon de Hantonne ensi que Dos de Majenche tua sen pere* ;
- f. 577, *Chest ensi que Pylates fu engenres*.

Avant 1749, dans l'inventaire de Bencini de 1732, on lit cette description : *Cod. Membr. Fol. 586, deficit initio, Hues de Bourdeaux in Fol. Mss. Gall. g. II. 13*⁶². Sans doute s'agit-il du même manuscrit *T*, mais des zones d'ombre demeurent. D'abord, Bencini a noté une lacune initiale, *deficit initio*, alors que, une quinzaine d'années plus tard, Pasini n'en fait aucune mention ; en outre, Bencini désigne ce codex par le seul *Huon* qui ne commence qu'au f. 297⁶³. Un tel choix s'explique peut-être par le fait qu'au dos de la reliure originelle on lisait justement le titre de *Hues de Bordeaus*, comme en témoigne un article d'Auguste Prost de 1864⁶⁴. Si tel était le cas, on peut supposer que, dans l'inventaire précédent de Filiberto Maria Machet de 1713, le manuscrit n° 79 soit notre manuscrit, car il est cité avec le même titre, *Hues de Bourdeaux*⁶⁵. L'identification n'est cependant pas si aisée⁶⁶, le manuscrit n° 97, dont le titre est *Beufues d'Anthonne*

⁶¹ *Ibid.*, p. 472-473. Dans la marge gauche de la p. 472, dans une note rédigée à la main, du même *ductus* que celle qui a ajouté la cote L. II. 14, on lit : *Praeter ea quae hic descripta sunt, duo alia parva poemata in hoc volumine continentur. Primum f. 583v-585v, Chi commenche del unicorne. Alterum f. 585v-586v, Ch'est de la houce.*

⁶² F. BENCINI, *Catalogo alfabetico*, op. cit.

⁶³ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

⁶⁴ Auguste PROST, « Les Lohérains. Note sur un manuscrit de la bibliothèque royale de Turin », *Revue de l'Est*, I, 1864, p. 1-9, p. 5.

⁶⁵ Filippo Maria MACHET, *Index alphabétique des livres qui se trouvent en la Bibliothèque Royale de Turin en cette année 1713*, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin, ms. R. I. 5 (disponible en ligne : <http://archiviodistatotori.no.beniculturali.it/larchivio/la-biblioteca-asto/la-biblioteca-antica/machet/> ; dernière consultation 20/01/2018).

⁶⁶ Mieke LENS, « Old French Epic Cycles in MS. Turin L. II. 14 : The Development of Old French Narrative Cycles and the Transmission of Such Cycles into Middle Dutch Epic Poetry », affirme : « it is far from certain that the Huon MS. (no. 79) listed in the 1713 Index alphabétique is [...] the same manuscript as that given in *T* », Bart BESAMUSCA, Willem P. GERRITSSEN, Orlanda SOEI HAN LIE (dir.), *Cyclification : the development of narrative cycles in the Chansons de geste and the Arthurian romances. Proceedings of the Colloquium on the development of narrative cycles, Amsterdam, 17-18 december, 1992*, Amsterdam, Oxford, New York, Tokyo, 1994, p. 127-134, p. 128, n. 5.

Roman, pouvant également renvoyer à *T* qui contient une version de *Beuve de Hantone*⁶⁷. Si le codex n° 79 de l'inventaire Machet renvoie à un autre manuscrit que *T*, on devrait conclure que la bibliothèque turinoise possédait deux versions de *Huon*, dont l'une aurait disparu peu avant 1750, mais la perte de la reliure originelle à la suite du fameux incendie du début du siècle dernier nous ôte toute possibilité d'en connaître la composition primitive. On peut toutefois douter qu'elle ait apporté des données importantes, car les érudits qui ont décrit le manuscrit avant l'incendie n'en ont fait aucune mention.

Ainsi, retracer l'histoire de *T* s'avère très délicat ; d'après les renseignements que les catalogues nous fournissent, on peut remonter avec certitude jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et, avec circonspection, jusqu'à 1732. Avant cette période, selon toute vraisemblance, notre manuscrit faisait partie de la bibliothèque de la Maison des Savoie, « one of the finest private libraries in Europe »⁶⁸, étant donné que le fonds constitutif de la Bibliothèque de Turin est justement composé des livres que le roi Victor Amédée II laissa à l'Université en 1723⁶⁹. Or, il est difficile de savoir depuis quand la famille des Savoie possédait le ms. L. II. 14. Selon Simonetta Castronovo, il serait entré dans les fonds ducaux à une date ancienne, sous le règne d'Amédée V (1285-1323) et de Marie de Brabant, qui appréciaient beaucoup les récits profanes provenant de l'autre côté des Alpes⁷⁰. Alessandro Vitale-Brovarone⁷¹ en revanche penche pour une période plus récente, et il met en garde contre la tentation de considérer que le fonds français qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Turin ait été acquis au Moyen Âge. Sheila Edmunds déjà, dans les recherches qu'elle a accomplies au cours des années 1970, observait que les possessions en livres des Savoie commencent à devenir conséquentes avec Amédée VII (1360-1391) et, surtout, avec son fils Amédée VIII (1383-1451)⁷². Selon la chercheuse, avant 1391, les données sont trop fragmentaires pour que l'on puisse parler de l'existence d'une véritable collection⁷³. En étudiant plus particulièrement le ms. L. II. 14, Vitale-Brovarone estime quant à lui qu'il aurait été acheté probablement au cours du XVI^e siècle, après l'occupation française du Piémont⁷⁴. Pendant cette période en effet, avec Emmanuel-Philibert et, surtout, Charles Emmanuel I^{er}, la maison des Savoie s'efforça de reconstituer un passé digne et noble ;

⁶⁷ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

⁶⁸ Sheila EDMUNDS, « The Medieval library of Savoy », *Scriptorium*, t. 24, n° 2, 1970, p. 318-327, p. 318.

⁶⁹ Alessandro VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt et crediderunt ?* Opinions et documents concernant quelques manuscrits français de la Bibliothèque nationale de Turin », Tania VAN HEMELRYCK, Maria COLOMBO TIMELLI (dir.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille : mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 449-462, p. 450 [*Mélanges Claude Thiry*].

⁷⁰ Simonetta CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti di Savoia e la pittura in area savoiarda : 1285-1343*, Turin, Allemandi, 2002, p. 55.

⁷¹ A. VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt et crediderunt ?* », art. cit., p. 453.

⁷² S. EDMUNDS, « The Medieval library of Savoy », art. cit., p. 320.

⁷³ *Ibid.*, p. 319.

⁷⁴ A. VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt et crediderunt ?* », art. cit., p. 461.

c'est donc dans ce but de « réhabilitation »⁷⁵ que notre manuscrit aurait été acheté. Bien que, jusqu'à présent, aucune donnée certaine n'ait été trouvée concernant la commande ou l'achat de ce précieux témoin⁷⁶, l'absence de marques de propriété corroborerait paradoxalement l'hypothèse d'une appartenance de *T* aux Savoie, car la Maison n'aimait pas mettre ses armoiries sur les manuscrits⁷⁷.

I. 1. 3. Des hypothèses sur l'origine du manuscrit T

Aucun signe d'appartenance ne permet de déterminer la provenance de ce manuscrit, ni d'identifier ses différents possesseurs⁷⁸. Deux hypothèses principales ont été jusqu'à présent formulées : selon Marcel Dando, le manuscrit serait originaire de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer⁷⁹, tandis que Simonetta Castronovo et Gabriele Giannini soutiennent l'hypothèse d'une provenance vermandoise⁸⁰.

La thèse de Dando s'appuie toutefois sur des spéculations quelque peu « hasardeuses »⁸¹. Le fait que *T* soit rédigé en picard et que sa section épique s'ouvre avec le cycle des Lorrains, pour lequel l'arrangeur témoignerait sa prédilection, confirmeraient, pour Dando, le « caractère septentrional de l'animation de l'entreprise »⁸². De là, l'auteur de l'article conclut que le destinataire de l'œuvre devait être un seigneur du Nord, ou un bourgeois mécène de Saint-Omer⁸³. De plus, la présence simultanée de la geste des Lorrains, « où tout est batailles »⁸⁴, avec celle des Bordelais, riche en aventures romanesques, constituerait, selon lui, la preuve de l'alliance d'un seigneur du Nord et d'une dame du Midi⁸⁵. Certains détails iconographiques ont pu amener Dando à formuler cette conclusion quelque

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Pourtant S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, *op. cit.*, a fait un travail d'archive très minutieux, en passant à la loupe les comptes de l'Hôtel et de la Trésorerie.

⁷⁷ A. VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt* », *art. cit.*, p. 460.

⁷⁸ S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, *op. cit.*, p. 56 ; A. VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt* », *art. cit.*, p. 458.

⁷⁹ Marcel DANDO, « Récits légendaires et apocryphes dans le manuscrit français L. II. 14 de la Bibliothèque Nationale de Turin », *Cahiers d'études cathares*, 88, 1980, p. 3-27, p. 5.

⁸⁰ G. GIANNINI, « Poser les fondements », *art. cit.*, p. 19, 23, 27 ; S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, *op. cit.*, p. 62, parle précisément d'Amiens. Pour les études iconographiques sur lesquelles elle s'appuie, cf. François AVRIL, « Manuscrits », *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998 (il s'agit du catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Paris aux Galeries nationales du Grand Palais entre le 17 mars et le 29 juin 1998). Pour d'autres hypothèses concernant la provenance, cf. G. GIANNINI, « Poser les fondements », *art. cit.*, p. 23, n. 30.

⁸¹ G. GIANNINI, « Poser les fondements », *art. cit.*, p. 23, n. 30.

⁸² M. DANDO, « Récits légendaires et apocryphes », *art. cit.*, p. 6.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

peu hâtive⁸⁶. Au f. 103r du *Prologue des Loherains*⁸⁷, qui a fait l'objet d'un soin artistique particulier, deux armoiries parallèles apparaissent dans la marge inférieure : celle de droite est du type « d'or, au lion de gueules », et celle de gauche « d'or, à l'aigle de gueules »⁸⁸. Elles sont disposées l'une à côté de l'autre, d'une manière qui ferait penser à la célébration d'une alliance entre deux familles. Mais, sur le même feuillet, on trouve deux autres armoiries, dans le feuillage de la colonne de gauche et près de la grande enluminure qui occupe toute la partie supérieure. D'ailleurs, le manuscrit dans son ensemble est parsemé d'armoiries qui, selon S. Castronovo⁸⁹, n'auraient rien d'historique.

L'autre hypothèse, celle de l'origine vermandoise, est en revanche appuyée par des éléments iconographiques, textuels et historiques plus solides. Le riche décor du ms. L. II. 14 – on y compte 86 enluminures et de nombreuses drôleries en bas de page – a été attribué par François Avril à l'atelier du Maître de sainte Benoîte d'Origny, « une des personnalités les plus fascinantes du milieu artistique du nord de la France vers 1310-1315 »⁹⁰. Le Maître se serait occupé lui-même de l'illustration de *Garin* et d'*Auberon*, tandis que l'un de ses collaborateurs serait le responsable de la décoration de *Huon de Bordeaux*, des continuations (hormis *Godin*), ainsi que de la première partie du manuscrit, jusqu'au f. 77. Les deux artistes auraient travaillé ensemble à la toute dernière Suite, la *Chanson de Godin*, et se seraient relayés pour la *Vengeance et Hervis*⁹¹. Enfin, un troisième artiste serait intervenu une seule fois, pour la décoration du f. 47v⁹². Si l'on compare les enluminures de notre manuscrit avec la description de celles du manuscrit de la Vie de sainte Benoîte d'Origny⁹³, d'où le Maître tire son nom, on reconnaît le même style :

Les cinquante-quatre enluminures de la légende hagiographique ont toutes un fond en or et non de peinture. Pour les figures et le paysage, sont utilisées des couleurs opaques desquelles se détachent un bleu et un orange. Le reste de la palette fait plutôt appel à des tons pâles qui sont souvent appliqués en glacis et se limitent aux gris, bleu clair, brun, ocre, rose et vert. Les matériaux utilisés sont donc de grande valeur, l'exécution est certes pleine de qualité, mais volontairement simple. A vrai dire, figures, paysages et architectures sont plutôt schématiques, le peintre travaillant avec

⁸⁶ A. VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt* », art. cit., p. 453, critique cette tendance, parfois imprudente, à attribuer aux mariages la présence d'un manuscrit dans une collection.

⁸⁷ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

⁸⁸ Michel PASTOUREAU, *Traité d'Héraldique*, Paris, Picard, 2003 [1979], p. 136-143 (pour le lion), 148-150 (pour l'aigle).

⁸⁹ S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, op. cit., p. 78-79.

⁹⁰ F. AVRIL, « Manuscrits », *L'art au temps des rois maudits*, op. cit., p. 303. Pour les autres œuvres du Maître, cf. S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, op. cit., p. 61 ; pour la description de toutes les enluminures de T, cf. *ibid.*, p. 63-67 (description générale) et p. 200-206 (description analytique).

⁹¹ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

⁹² S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, op. cit., p. 60-61.

⁹³ Aujourd'hui conservé à Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 B 16, ce manuscrit constituait le *Liber Aureus* du couvent d'Origny où vivait la commanditaire et donatrice ; cf. Ingrid GARDILL, « La Vie de sainte Benoîte. Un manuscrit du XIV^e siècle conservé au Kupferstichkabinett des staatlichen Museen de Berlin », *L'art de l'enluminure*, 4, 2004 (numéro entièrement consacré au manuscrit berlinois).

un registre de formes restreint. La composition des vêtements et des plis, même dans l'ensemble d'un groupe, est exécutée avec peu de variations. Les groupes sont souvent disposés symétriquement [...]. Les personnages portent des vêtements simples, souvent un sous-vêtement et un manteau qui ne collent au corps qu'au cou et aux bras. Par ailleurs ils tombent plutôt largement et, surtout pour les figures principales, ils sont marqués de plis en creux ou en tuyaux qui suivent le mouvement [...]. Singuliers sont les visages arrondis avec de petites bouches qui en acquièrent un caractère poupin⁹⁴.

Un détail qui, à notre connaissance, n'a pas été signalé jusqu'à présent, nous a paru particulièrement intéressant. Dans le manuscrit de la Vie de sainte Benoîte, au f. 66, on trouve les armoiries de la famille Conflans⁹⁵, à laquelle appartenait la commanditaire du manuscrit, Heluis, elle-même religieuse du couvent⁹⁶. Cette armoirie ressemble en effet à celle que l'on trouve au f. 105r du manuscrit de Turin⁹⁷, exécutée par le Maître lui-même⁹⁸ : dans une scène de drôlerie, un chien chevauchant un sanglier se protège avec un bouclier qui ressemble à celui de Heluis de Conflans. Cette particularité, qui ne prouve rien à elle seule, nous a semblé tout de même très intéressante, car elle contribue à corroborer la thèse de l'origine vermandoise.

Le codex de Turin, daté de 1311, et celui de Berlin, daté de 1312⁹⁹, auraient donc été décorés dans le même atelier du Maître de la Vie de sainte Benoîte qui était particulièrement actif en Picardie, mais que l'on n'a pas encore réussi à localiser avec certitude¹⁰⁰. Que peut-on dire en outre de la copie du manuscrit ? Les traits picards qui parsèment les textes, et, surtout, un passage précis nous invitent à penser que, si elle n'a pas eu lieu dans le même atelier artistique, elle n'a pas dû être confectionnée très loin de celui-ci. Comme l'a remarqué Gabriele Giannini¹⁰¹, un changement onomastique dans la « légende des 11000 vierges », contenue dans le *Prologue des Loherains*, serait révélateur de l'origine de ce manuscrit. Si Ursule est d'habitude le personnage principal de cette légende hagiographique qui figure parmi les plus répandues de l'Europe médiévale¹⁰², dans le texte de raccord qui introduit le cycle des Lorrains, c'est sainte Benoîte qui occupe le devant de la scène¹⁰³. Le culte de cette sainte avait autrefois un caractère local, ancré dans le Vermandois où se trouvait son foyer principal,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁵ Cf. *Dossier iconographique*, image 1.

⁹⁶ I. GARDILL, « La Vie de sainte Benoîte », *op. cit.*, p. 4-5.

⁹⁷ Cf. *Dossier iconographique*, image 2.

⁹⁸ S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, *op. cit.*, p. 69. Mais, selon l'historienne de l'art italienne, c'est l'armoire de Frise qui serait représentée à cet endroit du manuscrit, cf. *ibid.*, p. 79.

⁹⁹ I. GARDILL, « La Vie de sainte Benoîte », *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19 ; pour d'autres hypothèses, voir aussi G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 25, n. 39.

¹⁰¹ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 17-19.

¹⁰² Pour un résumé de cette légende, fixée au X^e siècle par la *Passio Ursulae* (BHL 8427), cf. G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 17-18. Pour plus de détails, cf. I. GARDILL, « La Vie de sainte Benoîte », *op. cit.*, p. 10-12.

¹⁰³ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 18, qui, à son tour, cite d'après l'édition *Hervis de Mes. Chanson de geste anonyme: début du XIII^e siècle. Édition d'après le manuscrit Paris B.N. fr. 19160 avec introduction, notes, variantes de tous les témoins*, Jean-Charles HERBIN (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1992, p. 528, v. 58-75.

justement le monastère d'Origny-Sainte-Benoîte (complètement détruit pendant la Révolution)¹⁰⁴. Un autre manuscrit de la geste lorraine révélerait un lien supplémentaire avec le Vermandois : le ms. 3143 de l'Arsenal, le seul qui contienne le cycle en entier, dont la physionomie, au moins dans la première partie, est identique à celle du manuscrit turinois, aurait été transcrit à Saint-Quentin, à en croire son copiste, *Sachiés qu'il fu escrits a S. Quentin, / Enchiés Robert d'Ardane hou de Bin*¹⁰⁵. Cette indication toutefois a vraisemblablement été copiée telle quelle par un copiste parisien qui suivait un modèle de Picardie car, dans le ms. 3143, les traits picards et, plus généralement, régionaux, sont rares¹⁰⁶. On ne peut pas en dire de même pour la langue de *T* qui, au moins dans sa partie épique, révèle un caractère picard marqué¹⁰⁷ (mais il faudrait mener une enquête linguistique sur tous les textes qui y sont contenus). Ainsi, tout amène à croire que notre manuscrit a été copié dans le Vermandois ; ou bien si, comme pour le manuscrit de l'Arsenal, le modèle était picard, les copistes de *T* n'auraient fait aucun effort pour masquer les traits régionaux. En l'absence d'une marque d'appartenance certaine, il convient de s'abstenir de tirer des conclusions à tout prix, même si la lumière jetée dernièrement sur le Vermandois comme lieu d'origine de notre manuscrit est envisageable.

I. 1. 4. Quelques précisions codicologiques

Comme nous l'avons déjà mentionné, un incendie ravagea les locaux de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Turin dans la nuit du 25 au 26 janvier 1904. Contrairement à ce que l'on crut tout de suite après le grave accident¹⁰⁸, grâce sans doute à sa masse imposante, *T* n'a pas été

¹⁰⁴ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 19.

¹⁰⁵ *Hervis de Mes*, Jean-Charles HERBIN (éd.), *op. cit.*, p. XIV.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Cf. I. 2. *La langue de la copie*.

¹⁰⁸ Il existe une vaste bibliographie sur ce fameux incendie dont nous rapportons les principales contributions, en ordre alphabétique : Guido BIAGI, « La morale dell'incendio di Torino », *Nuova Antologia*, t. 194, n° 110, 1904, p. 294-301 ; Paolo BOSELLI, « Incendio e ricostituzione della biblioteca di Torino (dalla relazione presentata alla Camera dei Deputati) », *Nuova Antologia*, t. 195, n° 111, 1904, p. 705-721 (ici il y a une coquille dans la date de l'incendie qui a eu lieu la nuit du 25 janvier ou, si l'on préfère, le matin très tôt du 26, mais non pas le 16 comme on lit à la p. 705) ; Georges BOURGIN, « L'incendie de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXV, 1904, p. 132-140 ; Desiderio CHILOVI, « Per la biblioteca di Torino », *Nuova Antologia*, t. 194, n° 110, 1904, p. 697-709 ; Léon DOREZ, « L'incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin », *Revue des Bibliothèques*, XIV, 1904, p. 77-101 ; Giovanni GORRINI, *L'incendio della biblioteca nazionale di Torino (L'incendie de la bibliothèque nationale de Turin)*, Turin- Gênes, Streglio, 1904 ; Paul MEYER, « Chronique », *Romania*, t. 33, n° 130, 1904, p. 306-308 ; ID., « L'incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 48^e année, n° 1, 1904, p. 31-32 ; Ernesto MONACI, « Per le nostre biblioteche », *Nuova Antologia*, t. 194, n° 110, 1904, p. 89-96. Pour les travaux de restauration, cf. Piero GIACOSA, « Relazione dei lavori intrapresi al laboratorio di materia medica per il ricupero e restauro dei codici appartenenti alla Biblioteca di Torino », *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, XXXIX, 1904, p. 1070-1080 ; Icilio GUARESCHI, « Osservazioni e esperienze sul ricupero e sul restauro dei codici danneggiati dall'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino », *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, serie

détruit, mais bien endommagé, notamment dans ses cahiers extérieurs. Quoique sérieusement détérioré, le manuscrit *T* a pu être restauré lors de deux opérations successives, d'abord entre 1908 et 1909, ensuite entre 1974 et 1980¹⁰⁹. Le volumineux codex originel se présente aujourd'hui réparti en quatre volumes de format différent, avec une reliure et des feuilles de garde modernes :

I : f. 2r-167v

II : f. 168r-296v

III : f. 297r-460v

IV : f. 461r-583v

À l'origine, *T* comptait 586 feuillets en parchemin ; à présent, il en a 583, tous organisés en deux colonnes d'écriture s'étendant aussi bien sur le recto que sur le verso de chaque feuillet. Des quatre volumes, le premier est sans doute le plus hétérogène et le quatrième le plus uniforme ; la découpe moderne ne respecte pas toujours l'agencement interne des récits, notamment entre le premier et le deuxième volume.

La numérotation des cahiers dans le manuscrit est lacunaire et discontinue, comme en témoigne le schéma ci-dessous¹¹⁰ :

Volume I

II(16), réc.(24)⁸ ; II(29)⁵, III(37)⁸, IV(45)⁸, V(56)¹⁰, VI(64)⁸, VII(72)⁸, VIII(84)¹², IX(92)⁸, X(102)¹⁰, réc.(104)² ; I(112)⁸, II(120)⁸, III(128)⁸, IV(136)⁸, V(144)⁸, VI(152)⁸, VII(160)⁸–

Volume II

–VIII(168)⁸, IX(176)⁸, X(184)⁸, XI(192)⁷, XII(200)⁸, XIII(208)⁸, XIV(216)⁸, XV(226)¹⁰, XVI(236)¹⁰, XVII(244)⁸, XVIII(252)⁸, XIX(260)⁸, XX(268)⁸, XXI(278)¹⁰, XXII(282)⁴ ; I(292)¹⁰, réc.(294)², réc.(296)²

II, t. LIV, 1904, p. 423-458. Pour un aperçu d'ensemble, cf. aussi l'article de l'éditrice américaine des continuations, Barbara Anne BREWKA, « A Cautionary Note », *Olifant*, 3/2, 1975, p. 86-89.

¹⁰⁹ S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, op. cit., p. 194.

¹¹⁰ Nous écrivons en chiffres romains le numéro du cahier, en signalant entre parenthèses le feuillet où se trouve la signature et en exposant le nombre de feuillets qui composent le cahier. Le point-virgule signale le recommencement de numérotation. Le tiret long indique que le cahier continue malgré la division moderne des volumes. L'abréviation *réc.* indique que, à défaut de numérotation, seule la réclame signale le changement de cahier. Nous remercions Mme Valentina Corridori, conservatrice à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Turin, de l'aide précieuse qu'elle nous a apportée dans le dénombrement des cahiers.

Volume III

II(304)⁸, III(312)⁸, IV(320)⁸, V(328)⁸, VI(336)⁸, VII(344)⁸, VIII(352)⁸, IX(360)⁸, X(368)⁸, XI(376)⁸, XII(386)¹⁰, XIII(396*bis*)¹¹, XIV(404)⁸, XV(412)⁸, XVI(420)⁸, XVII(428)⁸, XVIII(436)⁸, XIX(444)⁸, XX(452)⁸, XXII(460)⁸ ;

Volume IV

I(468)⁸, II(476)⁸, III(484)⁸, IV(492)⁸, V(500)⁸, VI(508)⁸, VII(516)⁸, VIII(524)⁸, IX(532)⁸, X(540)⁸, XI(548)⁸, XII(556)⁸, XIII(564)⁸, XIV(572)⁸, XV(576)⁴

T est un exemplaire folioté, mais plusieurs systèmes de numérotation ont été juxtaposés sur les mêmes feuillets. En chiffres romains, on peut lire la numérotation originelle dans la marge supérieure, en haut à droite, à partir du f. 12*r* et, en dépit de quelques lacunes et incohérences, elle est continue jusqu'au f. 575*r* (la fin du manuscrit, très endommagée, en rend difficile la vérification)¹¹¹. Une main moderne a ajouté une numérotation en chiffres arabes juste au-dessous. Le f. 1 ayant disparu à la suite de l'incendie, le manuscrit commence au f. 2*r* (noté ainsi par les restaurateurs, en haut à droite, sur une feuille de papier renforçant le parchemin). D'autres numérotations modernes se trouvent dans la marge inférieure, à gauche.

La numérotation des cahiers, composée d'une signature en chiffres romains et d'une réclame, se trouve toujours au verso du dernier feuillet de chaque cahier¹¹². Elle commence par II au f. 16 ; le cahier suivant, qui se termine au f. 24, n'est pas numéroté (le copiste n'a noté qu'une réclame, mais dans la marge inférieure, ce feuillet est particulièrement froissé et il se peut qu'un chiffre se cache dans un pli du parchemin). Au f. 29, la numérotation des cahiers reprend avec II ; ensuite, elle recommence à partir de I aux f. 112, f. 292 et f. 468. Jusqu'au f. 104, il n'y a pas de correspondance entre les unités narratives et les cahiers ; sur ce même feuillet 104, on voit une réclame sans signature, sans pour autant qu'il y ait eu des dégâts matériels. Dans le cahier XI du deuxième volume, il manque le f. 189. Dans le troisième volume, la signature du cahier XIII devait se trouver sur le feuillet qui est maintenant numéroté 396*bis*. En outre, il y a une mauvaise numérotation, puisque, du cahier XX (f. 452), on passe directement au cahier XXII (f. 460). À cause de la perte des trois derniers feuillets, on peut supposer que le cahier XV du quatrième volume était à l'origine composé du même nombre de feuillets que le cahier précédent. Dans les deux premiers volumes, les signatures ont toutes été écrites à l'encre rouge, sauf au f. 292 où l'on a employé du bleu ; dans le troisième volume, les signa-

¹¹¹ Pour plus de détails, cf. Ernst WAHLGREN, « Renseignements sur quelques manuscrits français de la bibliothèque nationale de Turin », *Studier i modern språkvetenskap*, XII, 1934, p. 79-124, p. 94.

¹¹² Dans les cahiers V, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX et XXII du troisième volume, l'encre a déteint sur le recto du premier feuillet du cahier suivant.

tures sont toutes en bleu et, dans le quatrième volume, elles sont en noir.

Si la numérotation est irrégulière et incomplète, la mise en page est en revanche très soignée. Par endroits, on peut apercevoir encore les signes de piqure et le traçage de la réglure ; les enluminures sont toujours accompagnées d'une décoration florale et faunesque, ainsi que de drôleries occupant les marges latérales et inférieures des feuillets. Les bords de ces derniers sont carbonisés ; en outre, presque tous les feuillets comportent deux déchirures qui, au niveau du 14^e et du 38^e vers, s'étendent sur toute la largeur d'une colonne. Les cahiers extérieurs ont subi le plus de dommages ; à cela doit s'ajouter une mauvaise fasciculation initiale, sans doute préexistante aux restaurations, laquelle contribue à rendre la première partie du manuscrit particulièrement difficile à appréhender.

Au f. 583v, on peut lire la date à laquelle on fait d'habitude remonter le manuscrit : *Cis livres fu escrit en l'an de l'incarnation MCCC et XI ou mois de joing*. Mais cette indication se trouvant dans un *colophon*, on pourrait se demander si cette date de juin 1311 ne se référerait pas plutôt à l'œuvre que le copiste était en train de transcrire, la *Vie de Judas*¹¹³. Quoi qu'il en soit, la datation de ce codex aux alentours de 1311 est désormais considérée comme une donnée solide¹¹⁴.

Dix feuillets, du 389va au 399va, nous transmettent la portion du cycle de Huon comprenant *Yde et Olive (I et II)* et *Croissant*. Cette section, qui se trouve aujourd'hui au cœur du troisième volume, est relativement en bon état, à l'exception d'une déchirure s'étendant sur toute la longueur du f. 396bis qui coïncide avec la fin du cahier XIII. C'est dans ce point de jointure accidenté, correspondant au v. 1403 de notre édition, qu'un deuxième copiste prend le relais de celui qui avait transcrit *Yde et Olive I* et la presque totalité de *Croissant*. Le copiste que nous appellerons B termine la transcription de la chanson concernant le fils d'Yde et Olive et continue avec la partie de raccord *Yde et Olive II*. Les textes que nous étudions tels que le manuscrit *T* nous les a transmis auraient donc été rédigés et transcrits par deux auteurs et deux copistes différents, le second auteur succédant au premier au v. 1459 et le second copiste succédant au premier au v. 1403.

Le texte est disposé sur deux colonnes de 45 vers chacune, à l'exception du f. 396bis où la colonne *a* compte 37 vers et la colonne *b* 38¹¹⁵ ; les colonnes sont presque toutes bordées d'encre rouge et bleue, sauf aux f. 390va, 391vb, 392vb, 393vb, 394vb, 394v, 395ra, 396va, 397vb. Jusqu'à la l. XXXIII de notre édition, les initiales des laisses impaires sont bleues sur fond rouge ; les laisses paires en revanche, sont rouges sur fond noir (il y a des exceptions pour les initiales des l. XVII, XXV, XXVII, en rouge et noir, et pour celle de la l. XXVI, en bleu et rouge). À partir de la l. XXXIV, la

¹¹³ Cf. ci-dessous, § I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

¹¹⁴ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 16.

¹¹⁵ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 63, compte de manière erronée 34 vers pour la colonne *b*.

palette chromatique s'invertit. Au f. 397^{va}, les initiales de tous les vers sont décorées en rouge ; au f. 394^{vb}, l'initiale de la laisse est peinte en or, rose et bleu. Tout le f. 394^v a été richement décoré : une figurine grotesque, à la tête humaine et au corps de dragon, a été représentée juste au-dessous de l'initiale. Une enluminure occupe la partie supérieure de la colonne *b*, correspondant à un espace de douze vers, et une drôlerie représentant des saynètes de chasse au faucon s'étend dans toute la marge inférieure. Dans l'enluminure¹¹⁶ sont représentées les deux scènes-clé d'*Yde et Olive I*, le mariage entre les deux protagonistes et leur nuit de noces, encadrées par des éléments architecturaux typiques des châteaux, cinq tours (quatre aux coins et une en arrière-plan), des créneaux et une entrée composée de deux tourelles et d'un pont-levis fermé. Dans la marge supérieure, à l'encre rouge, on lit cette rubrique : *Ensi que Ydes fille Flourent d'Arragon espousa O<live le> fille Othevien l'empereur de Roume*¹¹⁷. Seule cette enluminure embellit la portion du cycle que nous étudions, même si, d'*Esclarmonde* à *Croissant*, on en compte huit au total¹¹⁸.

I. 1. 5. Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)

Si les éditeurs des œuvres contenues dans *T* nous fournissent d'importants renseignements sur ce manuscrit¹¹⁹, ils ont tout de même restreint leur étude codicologique à la partie qui les intéressait pour l'édition de leur texte. Le manuscrit dans son ensemble a en revanche fait l'objet d'une étude plus détaillée dans des essais ayant paru en revue ou dans des ouvrages collectifs. Avant l'incendie, l'article d'Auguste Prost¹²⁰ et, surtout, la description d'Edmund Stengel¹²¹ nous donnent des renseignements précieux sur l'état originel du codex¹²² ; dans ses *Mittheilungen* et dans des documents inédits qui sont aujourd'hui conservés dans le Fonds Stengel des archives de l'Université

¹¹⁶ Cf. *Dossier iconographique*, image 3.

¹¹⁷ Sur la confusion onomastique entre Othon et Octavien, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 193, n. 65.

¹¹⁸ Pour une brève description, cf. B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, *op. cit.*, p. 589-590.

¹¹⁹ *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), *op. cit.*, p. XIX-XXI ; B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, *op. cit.*, p. 60-70.

¹²⁰ Auguste PROST, « Les Lohérains. Note sur un manuscrit », *art. cit.*

¹²¹ Edmund STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, Pfeil, 1873. Voir également le c. r. très positif de cet ouvrage de Gaston PARIS, « E. Stengel, *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, 1873 », *Romania*, t. 3, n° 9, 1874, p. 109-111.

¹²² *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), *op. cit.*, p. XIX, n. 25, mentionne aussi l'ouvrage de Charles MORBIO, *Manuscripts relatifs à l'Histoire et à la Littérature de la France découverts en Italie*, Milan, 1839, p. V. Dans cet ouvrage, au point 14, il est dit que le *Codex membranaceus, constant foliis 587, saeculi XIV elegantissime scriptus, multisque aureis imagunculis ornatus* contient une *Chronica et genealogia regum Francorum* dont nous n'avons pourtant trouvé aucune trace.

Catholique de Louvain¹²³, ce dernier a transcrit des séquences entières de textes qui auraient sans cela disparu à jamais. Au siècle dernier, *T* a été étudié par Ernst Wahlgren en 1934¹²⁴, par Marcel Dando en 1980¹²⁵ et par Mieke Lens en 1994¹²⁶. Dans les années 2000, signalons les contributions de Simonetta Castronovo¹²⁷, d'Alessandro Vitale-Brovarone¹²⁸ et de Caroline Cazanave¹²⁹. Gabriele Giannini a refait le point sur l'ensemble du manuscrit turinois dans un article de 2012¹³⁰, tout en proposant, nous l'avons vu¹³¹, des hypothèses suggestives sur sa provenance. Enfin, l'article de Nadine Henrard, « La tradition manuscrite des textes épiques et le sacré », extrait d'une communication au colloque Rencesvals 2017 à Clermont Ferrand, devrait bientôt paraître¹³².

On pourrait donc questionner l'intérêt de proposer ici une nouvelle notice du ms. L. II. 14, mais nous sommes convaincue que l'étude d'un texte médiéval ne peut faire abstraction du manuscrit dont il provient, d'autant moins quand il s'agit d'un manuscrit unique. Comme l'écrit Denis Muzerelle, chaque manuscrit est un « objet archéologique »¹³³ véhiculant des données historiques et géographiques précieuses pour l'intelligence des œuvres qui y sont contenues. En entreprenant ce travail, nous souhaitons moins révolutionner que compléter, nuancer et détailler ce qui a déjà été dit. L'étude du manuscrit sur place nous en effet a permis de vérifier les données que nous avons pu collecter des descriptions précédentes, où nous avons remarqué des discordances sur le nombre exact des feuillets¹³⁴, la description de la première partie et l'agencement interne des récits. Il nous semblait aussi que les notices précédentes ne faisaient pas clairement la distinction entre les textes qui sont encore conservés et ceux qui ont été perdus à la suite de l'incendie. Enfin, aucune description, hormis

¹²³ Nous remercions Mme Cathy Shouckens, archiviste auprès des Archives de l'Université Catholique de Louvain, pour nous en avoir envoyé la numérisation.

¹²⁴ E. WAHLGREN, « Renseignements sur quelques manuscrits français », art. cit.

¹²⁵ M. DANDO, « Récits légendaires et apocryphes », art. cit.

¹²⁶ M. LENS, « Old French Epic Cycles » art. cit.

¹²⁷ S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, op. cit., p. 56-57.

¹²⁸ A. VITALE-BROVARONE, « *Beati qui non viderunt* », art. cit.

¹²⁹ Caroline CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 37, et ID., « Lier la tradition de *Huon de Bordeaux* à celle de *Doon de Mayence* », Dominique BOUTET (dir.), *La Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et dans ses versions*, Paris, Champion, 2014, p. 217-238.

¹³⁰ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 11-31.

¹³¹ Cf. ci-dessus, § I. 1. 3. *Des hypothèses sur l'origine du manuscrit T*.

¹³² Nous remercions l'auteur de nous avoir permis de lire une version de cet article.

¹³³ Denis MUZERELLE, « Dater les manuscrits. Les enjeux d'une démarche (trop peu) usuelle. Dating Manuscripts : What Is at Stake in the Steps Usually (but Infrequently) Taken », *The Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History*, 11, 2008, p. 167-180, p. 173-174.

¹³⁴ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 61 et M. LENS, « Old French Epic Cycle », art. cit., p. 128, en comptent encore 586 ; pour E. WAHLGREN, « Renseignements sur quelques manuscrits français », art. cit., p. 93, M. DANDO, « Récits légendaires et apocryphes », art. cit., p. 4, *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), op. cit., p. XIX, et C. CAZANAVE, « Lier la tradition de *Huon de Bordeaux* à celle de *Doon de Mayence* », art. cit., p. 222, ils étaient 584 avant l'incendie.

celle de Caroline Cazanave¹³⁵, ne mentionnait la *Chanson de Croissant* qui, pourtant, constitue un volet important des Suites de *Huon de Bordeaux*. Avec notre notice, nous espérons donc combler les lacunes antérieures, afin de donner une idée tout aussi claire que précise du contenu de ce manuscrit qui témoigne d'un projet « faramineux mais cohérent »¹³⁶.

Nous écrivons entre chevrons les feuillets qui ont disparu mais dont on peut reconstituer le contenu grâce à la notice de Stengel¹³⁷ ; entre crochets, nous signalons les feuillets qui ont été mal fasciculés et dont nous rétablissons l'ordre originel. Les citations entre guillemets sont tirées du manuscrit ; pour les passages perdus ou devenus illisibles, nous nous sommes appuyée sur les transcriptions précédentes dont nous nous sommes permis de modifier la graphie selon les critères modernes de transcription¹³⁸.

T, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, L. II. 14 (Mazz.-Sorb. R1639 ; anc. Pas. fr. XXXVI, Benc. g. II. 13)

<**f. 1r – 1v**>¹³⁹ **Extrait de la *Bible d'Herman de Valenciennes* (ou *Roman de Dieu et de sa mère* ou *Roman de Sapience*)**¹⁴⁰

<incipit « Quant furent tresbuchie en infer li caitif / Perdirent la clarte, si sont tout ennoirchi »>

<explicit « Des fueilles du fighier s'ont couert et vestis. / Molt est grande lor perte, quant on fors les a mis » > ;

¹³⁵ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 37.

¹³⁶ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 13, n. 6. Pour le résumé des œuvres, voir la fiche consacrée au ms. L.II. 14 par S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti*, op. cit., p. 194-200.

¹³⁷ E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 11-38.

¹³⁸ Stengel transcrit d'une façon que l'on ne pourrait pas définir comme diplomatique, mais qui reste tout de même très conservatrice : il ne fait pas de distinction entre *u* et *v* et il ne met pas toujours en majuscule les noms propres.

¹³⁹ E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 11, signale que ce feuillet, qui ne contient qu'une seule colonne, est amputé de sa partie supérieure où se trouvait la première laisse de cette *Bible*. Une autre lacune se trouvait après le f. 1, mais l'érudit n'en précise pas l'étendue.

¹⁴⁰ *Li Romanz de Dieu et de sa mere d'Herman de Valenciennes, chanoine et prêtre (XII^e siècle)*, Ida SPIELE (éd.), Leyde, Presses universitaires de Leyde, « Publications romanes de l'Université de Leyde », 1975 ; cette édition est fondée sur le ms. BnF, fr. 20039. Pour plus de renseignements bibliographiques, cf. la fiche 42 de Pierre Nobel dans Claudio GALDERISI (dir.), *Le Corpus Transmédie : Répertoire (1)*, 3 vol., vol. 2, t. 1, Turnhout, Brepols, « Translations médiévales », 2011, p. 129-130. Nous citons d'après la transcription d'E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 12.

[f. 10ra – 10va]¹⁴¹ *Généalogie des Loherains*¹⁴²

inc. « Oiés, seigneur, que <Dix> vous soit <amis>, / Li glorieus qui en la crois fu mis ! »

expl. « Et le duc Aimme et Jofroi l'Angevin / Bueve a la barbe et le franc duc Seguin » ;

[f. 10va et 2ra-3va] *Noirons li Arabis* (ou *Dispute entre Noirons et Virgile* ou *Romans de Vespasien*)¹⁴³

inc. « A Roume fu Noirons li Arabis / [lacune de 11v.]ssement li fist Noirons merir, »

expl. « C'est verités, nous l'avons en escrit, / Que Moysés, sachiés, le nous y mist » ;

f. 3va – 12ra *Récit de Virgile sur l'histoire sainte depuis l'expulsion d'Adam du Paradis jusqu'à Abraham*¹⁴⁴

inc. « Quant Adans fu banis de paradis / Dou bon roiaume ou Dameldex l'ot mis »

expl. « Oy avés de Moys le vaillant / Or vous dirai du gentil Abraham » ;

f. 12ra – 24vb *Extrait de la Bible d'Herman de Valenciennes*¹⁴⁵

inc. « Du lignage Noe, des fix a ses enfans / Multeplia li siecles des gens plus de .M. ans »

expl. « Quant Joachims le prist, molt l'a bien demandee / A la loi de sa <terre a la dame espous>ee » ;

¹⁴¹ Dans la partie supérieure du f. 10rab, il manque une enluminure qui devait s'étaler sur l'espace de 10 vers.

¹⁴² *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), *op. cit.*, p. 522-525. À cause de la détérioration du manuscrit à cet endroit, nos citations sont tirées de E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 12-13, qui transcrit le texte sous le titre de *Einleitung zu den Loherains*. Cependant, nous avons opté pour celui de *Généalogie* pour éviter toute confusion avec le véritable *Prologue* à la geste des Lorrains que l'on retrouve plus loin, au f. 103 ; dans *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), *op. cit.*, p. 520, l'éditeur donne le titre de *Généalogie de Turin*.

¹⁴³ La définition et la découpe de cette portion de texte ne sont pas univoques. E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 13-14, et M. LENS, « Old French Epic Cycles » art. cit., p. 134, adoptent le titre de *Romans de Vespasien* ; E. WAHLGREN, « Renseignements sur quelques manuscrits français », art. cit., p. 95, l'appelle *Dispute entre Noirons et Virgile*. Pour distinguer ce segment narratif de la version la plus connue du *Romans de Vespasien* qui ne commence véritablement que plus loin, au f. 83, nous avons choisi le même titre que celui qui apparaît dans la seule édition disponible aujourd'hui, celle de Domenico COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, Giorgio PASQUALI, (dir.), Florence, La Nuova Italia, 1981, 2 vol., t. II [1872 ; reprod. photomécanique de l'éd. 1941], p. 190-197. De cette édition, nous citons également le vers d'*incipit* (pour l'*explicit*, nous nous appuyons directement sur le manuscrit, car la portion éditée comprend aussi les 28 premiers vers du texte suivant, *Récit de Virgile sur l'histoire sainte*).

¹⁴⁴ Nous adoptons le même titre que chez E. WAHLGREN, « Renseignements sur quelques manuscrits français », art. cit., p. 95. Édition partielle chez D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, *op. cit.*, p. 197, qui en reproduit seulement la première partie (v. 324-352 de son édition) sans solution de continuité avec *Noirons li Arabis*. E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 19-20, d'où nous citons, donne la transcription de la première partie et y ajoute celle des 18 derniers vers.

¹⁴⁵ Nous citons d'après le manuscrit et ajoutons d'après E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 20.

f. 25ra – 47rb Vie de la Vierge et de Jésus Christ (ou *Romanz de Saint Fanuel*)¹⁴⁶

inc. « Les noces furent molt vaillans / Ce nous tes<moi>gne sains Jehans »

expl. « Et depuis se baptiza, / Si com orrés, qu'il s'en sieurra » ;

f. 47rb – 49rb Autre extrait de la *Bible* d'Herman de Valenciennes¹⁴⁷

inc. « Li angles dessendi du chiel, n'i demoura / Dant Josep en Egyte douchement visita »

expl. « Li an<g>le descendirent si<l> vinrent visiter / Tant com li plot o lui les laissa
converser » ;

f. 49rb – 79ra Continuation de la Vie de la Vierge et de Jésus Christ¹⁴⁸

inc. « Or entendés pour Dieu, si vous dirai, / Grans merveilles vous conterai, »

expl. « Dont vous orés d'ore en avant, / Se li escripture ne ment »

intitulé final « Chi faut li ro<umans de nostre dame> et la soufranc<he Jhesu Christ> » ;

f. 79rb – 83ra Prologue de la *Vengeance de Jésus-Christ par Vespasien*¹⁴⁹

intitulé initial « si coummench<e s>a venganche »¹⁵⁰

inc. « Vaspazien a l'emperere apellé / « Biaux fis, dist il, envers moi entendés »

expl. « C'uns senescal avoit norri souef / Gais ot a non, el monde n'ot son per » ;

¹⁴⁶ Il n'existe pas d'édition moderne de ce récit qui soit fondée sur le ms. L. II. 14 (mais il existe une thèse de William MUSIL, *Le roman de saint Fanuel. Édition critique*, Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1977, que nous n'avons pas pu consulter). Les citations sont tirées du manuscrit, mais nous avons comblé la lacune d'après E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 21.

¹⁴⁷ E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 21-22, fait erronément commencer l'extrait au f. 47ra. Nous citons l'incipit d'après le manuscrit et l'explicit d'après Stengel.

¹⁴⁸ Les citations sont tirées du manuscrit, mais nous avons comblé les lacunes d'après E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁹ Nous tirons les citations du manuscrit et nous nous appuyons sur E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 23, pour combler la lacune. Une partie du récit, concernant Seth au paradis terrestre, a également été éditée par Arturo GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, 2 vol., t. I, Turin, Loescher, 1892, p. 218-228 (ouvrage disponible en ligne, <https://archive.org/details/mitileggendeesup01grafuoft> ; dernière consultation 4/3/2016). Stengel signale, en outre, l'annexion dans cet extrait de certains détails sur la vie de Mahomet qui seraient en relation avec l'œuvre d'Alexandre du Pont, cf. Yvan G. LEPAGE, *Roman de Mahomet de Alexandre du Pont (1258)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 13-53.

¹⁵⁰ L'intitulé initial de ce texte et l'intitulé final du texte précédent s'enchaînent sans solution de continuité et forment ainsi une même rubrique.

f. 83rb – 102va *Vengeance Nostre Seigneur* (ou *Vengeance de Jésus-Christ par Vespasien* ou *Romans de Vespasien* ou *La Destruction de Jérusalem* ou *Livre de Titus*)¹⁵¹

inc. « Tout chil et toutes celles aient beneïçon / Qui vorront ascouter <de> moi ceste chançon »

expl. « Plus sages clers ne fu ne mais que sains Grigoires / De chou qu'il vit as iex ne le doit nus mescroire »

int. fin. « Explicit li roumans de Vaspasien »¹⁵² ;

f. 103rb¹⁵³ – 104vb *Prologue des Loherains*¹⁵⁴

inc. « Oï avés de Vapazianus / Et de son fil le bon vasal Titus »

expl. « Tant eut d'avoir amassé entour lui / C'uns grans roiaumes s'en peüst soustenir » ;

f. 105ra – 177rb *Hervis de Mes*¹⁵⁵

inc. « Or entendés pour Diu de Maisté / Bone canchon vous voromes conter »

expl. « Et s'il est pris il ne puet eschaper / Qu'il ne soit ocis et afolés » ;

¹⁵¹ L'édition moderne de Gryting LOYAL, *The oldest version of the twelfth century poem La Venjance Nostre Seigneur*, Ann Arbor, University of Michigan Press, « Contributions in Modern Philology », 1952, est fondée sur le ms. BnF 1374 et elle ne signale pas toutes les variantes des autres témoins (cf. le c. r. de Brian WOLEDGE, *Romance Philology*, 1954, 8, p. 155-157). La version de *T* reste donc jusqu'à présent inédite ; nous tirons nos citations du manuscrit en en comblant les lacunes grâce à E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁵² Cet intitulé final est isolé du reste du texte par un espace de trois lignes d'écriture ; le reste du feuillet, les trois-quarts de la colonne *a* et toute la colonne *b*, est laissé en blanc.

¹⁵³ Dans la partie supérieure de ce feuillet, s'étalant sur toute la largeur des deux colonnes, on trouve une enluminure ; le texte est disposé sur la seule colonne de droite, composée de 34 vers. Des motifs de décoration végétaux et faunesques occupent la colonne de gauche ; dans la marge inférieure, une scène de drôlerie représente un singe jouant à ce que l'on dirait être un jeu de quilles. Au-dessous, on trouve les deux armoiries dont nous avons parlé au § I. 1. 3. *Des hypothèses sur l'origine.*

¹⁵⁴ Pour ce titre, cf. *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), *op. cit.*, p. 525.

¹⁵⁵ L'édition critique la plus récente, *Hervis de Mes*, J.-C. HERBIN (éd.), *op. cit.*, est fondée sur le ms. BnF, fr. 19160 et elle présente les variantes de tous les témoins. Nos citations sont tirées directement du manuscrit et elles ont été confrontées avec l'éd. de J.-C. Herbin, *Annexe XXIV*, p. 471-520. Dans ses *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 29, Stengel ne transcrit que les rubriques accompagnant les enluminures, mais, en 1903, il a édité la chanson complète en prenant *T* comme manuscrit de base, *Hervis von Metz, Vorgedicht der Lothringer Geste, nach allen Handschriften zum erstenmal voll ständig herausgegeben I*, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, Halle, Niemeyer, 1903 (disponible en ligne aussi, <https://archive.org/details/hervisvonmetzvo00stengooq> ; dernière consultation 4/3/2016).

f. 177rb – 282rb *Garin le Loherain* et un extrait de *Gerbert de Mes*¹⁵⁶

inc. « Or entendés pour Dieu qui ne menti / S'orés chanchon quë on doit bien oïr »

expl. « Commune crient ja fuissent desconfit / Quant la roïne en ses cambres failli » ;

f. 283ra¹⁵⁷ – 296vb *Auberon*¹⁵⁸

inc. « Des biens <oïr> et <retenir> vient preus / Et chius qui est del dire scie<nceus> »

expl. « Que Hüelins la vint de la gete<r> / Cil de Bordelle qui tant fist a löer » ;

f. 297ra – 354vb *Huon de Bordeaux*¹⁵⁹

inc. « Signeur oiés que Jésus bien vous fache / Li glorieus qui nous fist a s'ymage »

expl. « Il se soushaide tout droit en sun pais / O lui sa gent de coi il fu garnis » ;

f. 354vb-374rb *Esclarmonde*¹⁶⁰ et « Couronnement en féerie »

inc. « Aubérons est dedens Mommur entrés / De lui lairons si vous doi retourner »

expl. « Ains n'en mentirent ainsi maintenu l'ont / A cele feste combatre les voit on » ;

f. 374rb-389va *Clarisse et Florent*

inc. « Hui mais commence gloriouze canchon / D'amors et dames de pités et de plors »

expl. « Si le convoient demi jour tout entier / Retourné sont, si ont pris le congié » ;

f. 389va – 395va *Yde et Olive I*

inc. « En Arragonne en vint Florens joians / Li prex Garins ot mout le cuer riant »

expl. « Qui bien les a en Romme confortés / Et en cel jour fu Croissans engenrés » ;

¹⁵⁶ L'édition plus récente de *Garin* est celle d'Anne IKER-GITTLEMAN, *Garin le Loherenc*, Paris, Champion, « CFMA », 1996-1997, 3 vol. Elle est fondée sur le ms. BnF, fr. 1582, mais dans l'apparat elle ne tient pas compte des leçons de notre témoin. Pour *Gerbert*, l'édition la plus récente, fondée sur Arsenal, 2983, est celle de *Gerbert de Mez. Chanson de geste du XII^e siècle*, P. TAYLOR (éd.), *op. cit.*, qui ne tient pas non plus compte des leçons de *T*. Nous citons donc directement le manuscrit.

¹⁵⁷ Le f. 282v a été laissé blanc.

¹⁵⁸ *Le Roman d'Auberon*, J. SUBRENAT (éd.), *op. cit.* ; cette édition s'appuie à son tour sur celle, précédant l'incendie, de A. GRAF, *I complementi*, *op. cit.* C'est cette dernière que nous avons consultée pour les mots devenus illisibles dans le manuscrit. E. STENGEL, *Mitteilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 31, ne donne que les feuillets de début de chaque texte du cycle bordelais, mais avec des imprécisions.

¹⁵⁹ L'édition la plus moderne est celle de *Huon de Bordeaux*, W. W. KIBLER et F. SUARD (éd.), *op. cit.* ; elle n'est pas fondée sur *T*, mais sur *P*. Les citations sont tirées directement du manuscrit.

¹⁶⁰ Pour les continuations de *Huon de Bordeaux* (à l'exception de *Godin*), nous citons d'après *T*, encollationnant ses leçons avec celles des éditions d'*Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), *op. cit.*, et de B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, *op. cit.* Cette dernière toutefois fait commencer *Esclarmonde* une laisse plus haut, au f. 354va : *Aubérons est mout preus et mout gentis / Et Glorians li chevaliers de pris.*

f. 395va – 397rb Croissant

inc. « Li mot del angle sont mout bien retenu / Rois Otes a son cors bien pourveü »

expl. « Sa volenté fu tout par tout graee / Si con l'estore le nous a racontee » ;

f. 397rb – 399va Yde et Olive II

inc. « Verités est de ce soit cascuns fis / <S>ifaitement rot Croissant son païs »

expl. « Mais d'iaus ici cis livres se taira, / Del roi Huon avant vous contera » ;

f. 399va – f. 401va « Huon et les géants »

inc. « A Dunostre iert Hües, li Dieu amiz, / Et sa mouiller, Esclarmonde au cler viz »

expl. « Qui de valour tout le mont parmonta / De cestui chi l'estoire vous dira » ;

f. 401va – 460vb Godin¹⁶¹

inc. « Pour l'amour Dieu, seigneur, or escoutez / Du roi Huon oï avés assés »

expl. « Diex nos doinst bien qui l'avons escouté / Explicit chi je n'en sai plus parler » ;

f. 461ra – 576rb Beuve de Hantone¹⁶²

inc. « Plaist vous oïr bonne canchon fregonde / <Toute> est estraitte et de dus et de contes »

expl. « Que Dix le prenge a bonne fin / Amen amen, ensi soit il »

int. fin. « Explicit li romans de Buevon de Hanstoune » ;

f. 577ra¹⁶³ – 579va Vie de Pilate¹⁶⁴

inc. « N'est pas huiseus, ains fait bone œuvre / Li <trove>res <qui> sa <bou>che <oeuv>re »

expl. « Comment il morut ce savés / Assés de foit oit l'avés » ;

¹⁶¹ *La chanson de Godin*, F. MEUNIER (éd.), *op. cit.*

¹⁶² L'édition la plus récente est celle de la version anglo-normande, *Beuve de Hamptone, chanson de geste anglo-normande de la fin du XII^e siècle*, Jean-Pierre MARTIN (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2014. *T* transmet la version continentale numéro III qui a été éditée dans *Der festländische Bueve de Hantone, Fassung III, nach allen Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar zum ersten Male herausgegeben*, Albert STIMMING (éd.), Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, 2 vol., 1914-1920. Nous avons tiré les citations directement du manuscrit, mais pour la lacune dans l'incipit nous nous sommes fondée sur l'éd. Stimming.

¹⁶³ Le f. 576v a été laissé blanc ainsi que, après les 6 derniers vers de *Beuve*, la colonne *b* du f. 576r. E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, *op. cit.*, p. 35, fait à tort commencer l'œuvre au f. 578.

¹⁶⁴ Cette partie du manuscrit étant très abîmée, nous comblons les lacunes grâce à l'édition de Arturo GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, 2 vol., t. I, Turin, Loescher, 1882, p. 416-428 (disponible en ligne aussi, <https://archive.org/details/romanellamemori01grafgoog> ; dernière consultation 16/01/2019).

f. 579vb – 583va Vie de Judas¹⁶⁵

inc. « Dieus qui le scienche devinne / Les entend<emens enlumine> »

expl. « Prions a Dieu <tout en le fin> / Que il nous traie a bonne fin »

int. fin. « Explicit de Pylate » ;

f. 583va – <585va> Dit de l'unicorne¹⁶⁶

int. in. « Chi commence del unicorne »

inc. « Un petit conte vous dirai / Au plus brie<ment> que je p<orr>ai » ;

<f. 585va – 586va> Fabliau de La Housse partie¹⁶⁷

<*int. in.* « Ch'est de la housse »>

<*inc.* « Un essanple vous voel retraire / Ou jou ne quier mençoigne atraire »>

<*expl.* « Ferés, sans mesure et sans conte. / Ensi définerai mon conte »>.

François Suard a défini *T* comme « une encyclopédie à la fois didactico-religieuse et épique »¹⁶⁸ ; de fait, tout est cohérent dans ce volumineux manuscrit. La partie centrale est consacrée aux épopées et elle se répartit en trois blocs, correspondant aux chansons du cycle des Lorrains, à celles du cycle de *Huon de Bordeaux* et à la chanson de *Beuve de Hantone*. L'homogénéité des contenus se reflète également au niveau codicologique, car l'enchaînement des cahiers est à cet endroit du manuscrit très précis. Le cycle des Lorrains s'ouvre et se termine dans des cahiers

¹⁶⁵ *La leggenda di Vergogna, testi del buon secolo in prosa e in verso e la leggenda di Giuda, testo italiano antico in prosa e francese antico in verso*, Alessandro D'ANCONA (éd.), Bologne, Romagnuoli, 1869, p. 75-100. Nous nous appuyons sur cette édition pour combler les lacunes. E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 35, avait à tort fait commencer l'œuvre au f. 579va.

¹⁶⁶ Ce texte est connu aussi sous le titre long de *Dit de l'unicorne et du serpent*, cf. G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 15. À cause de la perte matérielle des derniers feuillets de *T*, dans cette version le texte reste inédit. Il existe une édition moderne du récit, établie par Dorothy Lynne SCHRADER, *Le Dit de l'Unicorne (The Unicorn Story)*, Ph. D. dissertation, Florida State University, Tallahassee, 1976, que nous n'avons pas pu consulter. Nous n'avons pu que nous appuyer sur la transcription partielle d' E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 35-38, qui ne rapporte pas l'*explicit*. Sans doute par mégarde, ce dernier a écrit à la p. 35 que le dernier feuillet du récit est le f. 385 au lieu du f. 585.

¹⁶⁷ E. STENGEL, *Mittheilungen aus französischen Handschriften*, op. cit., p. 38, ne nous a transcrit que l'intitulé initial que nous reproduisons ; les citations des vers sont tirées de Anatole de MONTAIGLON, Gaston RAYNAUD, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits publiés d'après les manuscrits*, 6 vol., t. II, Paris, Librairie des bibliophiles, 1877-1890, p. 17 (cette édition est disponible également en ligne, <https://archive.org/details/Recueil-GeneralDesFabliaux2> ; dernière consultation 2/3/2016). À cause de la perte des derniers feuillets du manuscrit, l'édition récente de W. NOOMEN, N. VAN DEN BOOGAARD, *Nouveau recueil*, op. cit., ne fait que reproduire celle, précédente, de A. de Montaiglon et G. Raynaud.

¹⁶⁸ *Guide de la chanson de geste*, op. cit., p. 63.

séparés et il en est de même pour le prologue de *Huon, Auberon*, qui s'étend sur trois cahiers. Le *Huon propre* et ses Suites s'enchaînent régulièrement jusqu'à *Godin* qui clôt le cahier XXII du troisième volume. Enfin, le volet épique de *Beuve* occupe les quatorze premiers cahiers du volume IV. Ce triptyque épique est à son tour enchâssé dans un ensemble de légendes apocryphes et de récits d'histoire sacrée. Selon Giannini, cet assemblage organique serait le fruit d'un « projet littéraire ambitieux : lier les protagonistes du cycle des Lorrains et du cycle de Huon de Bordeaux, par voie (pseudo-)historique et généalogique, à l'histoire sacrée, depuis la Genèse jusqu'à la vengeance du Christ. Ce projet audacieux est l'œuvre d'un clerc expérimenté qui n'hésite pas à remanier ou à écrire lui-même les textes dont il a besoin et qui ne sont conservés, à présent, que dans notre recueil (*unicum*) »¹⁶⁹.

¹⁶⁹ G. GIANNINI, « Poser les fondements », art. cit., p. 13.

I. 2. La langue de la copie¹⁷⁰

Les chansons d'*Yde et Olive I et II* et de *Croissant* se caractérisent d'une part par la présence de formes typiques de la *scripta* picarde¹⁷¹, d'autre part, par des traits graphiques du moyen français (MF).

Nous analyserons dans l'ordre la phonétique et les graphies, la morphologie, la syntaxe et, enfin, le lexique des deux copistes, A et B, que nous étudierons séparément. Les formes citées sont suivies directement par le numéro du vers, sans la notation « v. ». Le cas échéant, nous écrivons l'étymon entre parenthèses, après le symbole <. Le crochet ouvert, [, indique une voyelle libre, et le crochet fermé], une voyelle entravée. CSS et CRS renvoient respectivement à cas sujet singulier et à

¹⁷⁰ Notre étude a été précédée de celles de Schweigel, Brewka, Motta et Abbouchi dans leurs éditions, respectivement p. 4-12, 70-112, 7-13, 11-12 (auxquelles nous renverrons d'après les initiales de S, B, M et A) ; dans la dernière édition d'Abbouchi, l'analyse linguistique n'occupe que les p. 11-12 et elle se limite à quelques observations générales. Nous nous appuyons en outre sur les travaux suivants : pour la grammaire de référence, Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, Sedes, 2000 [Cl. BURIDANT]. Pour l'étude phonétique, Édouard et Jean BOURCIEZ, *Phonétique française. Étude historique*, Paris, Klincksieck, 2006 [1967] [É. et J. BOURCIEZ] ; Annick ENGLEBERT, *Introduction à la phonétique historique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2009 [A. ENGLEBERT] ; Pierre FOUCHÉ, *Phonétique historique du français*, Paris, Klincksieck, 3 vol., vol. I (Introduction, Nouveau tirage), 1973, vol. II (2^e éd. revue et corrigée), 1969, vol. III (2^e éd. revue et corrigée), 1966 [P. FOUCHÉ, *Phonétique*] ; Gaston ZINK, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 2013 [1989] [G. ZINK, *Phonétique*]. Spécifiquement pour les traits régionaux, Jacques CHAURAND, *Introduction à la dialectologie française*, Paris, Bordas, 1972 [J. CHAURAND] ; Anthonij DEES, Marcel DEKKER, Onno HUBER [et al.], *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Niemeyer, 1987 [A. DEES] ; Charles Théodore GOSSEN, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976 [*Petite grammaire de l'ancien picard*, 1951] [Ch. GOSSEN] ; Mildred Katharine POPE, *From Latin to modern French with especial consideration of anglo-norman*, Manchester, Univ. Press., 1956 [1934] [M. K. POPE] ; Claude REGNIER, « Quelques problèmes de l'ancien picard », *Romance Philology*, XIV, 1960-1961, p. 255-272 [Cl. REGNIER] ; Ian SHORT, *Manual of Anglo-Norman*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2013 [2007] [I. SHORT] ; Jakob WUEST, « Französische Skriptaformen II. Pikardie, Hennegau, Artois, Flandern », *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL)*, Band II, 2, 1995, Tübingen, Niemeyer, p. 300-314 [J. WUEST]. Pour l'étude morphologique : Pierre FOUCHÉ, *Morphologie historique du français. Le verbe*, Paris, Klincksieck, 1981 [1967] [P. FOUCHÉ, *Morphologie*] ; Gaston ZINK, *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 2000 [G. ZINK, *Morphologie*]. Pour le moyen français, Christiane MARCHELLO-NIZIA, *La langue française aux XIV^e et au XV^e siècles*, Paris, Colin, 2005 [1997] [C. MARCHELLO-NIZIA] ; Gaston ZINK, *Le moyen français (XIV^e et XV^e siècles)*, Paris, PUF, 1990 [G. ZINK, *Le moyen français*]. Pour la syntaxe, Lucien FOULET, *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion, « CFMA », 1990 [1919] [L. FOULET] ; Philippe MÉNARD, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1994 [1973] [Ph. MÉNARD]. Pour les dictionnaires, DEAF, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français en ligne* (<http://www.deaf-page.de/index.php>) et *Complément bibliographique électronique du DEAF* (http://www.deaf-page.de/fr/bibl_neu.php) [DEAF] ; DMF, *Dictionnaire du Moyen Français en ligne. Version 2015* (<http://www.atilf.fr/dmf/>) [DMF 2015] ; Walter von WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Tübingen, puis Bâle, 1922- [FEW] ; Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, 10 vol., Paris, Viewieg, 1880-1902 [GOD] ; Adolf TOBLER, Erhard LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 1925-1995, Édition électronique conçue et réalisée par Peter BLUMENTHAL et Achim STEIN, Stuttgart, Franz Steiner Verlag [T-L]. Nous renverrons à ces ouvrages d'après la forme abrégée entre crochets.

¹⁷¹ Pour la notion de *scripta* comme langue écrite littéraire, cf. Maurice DELBOUILLE, « La notion de 'Bon usage' en ancien français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 14, n° 1, 1962, p. 9-24, p. 10-11 ; Ch. GOSSEN, p. 42-45, et ID., « Considérations sur le franco-picard, langue littéraire du moyen âge », *Les dialectes belgo-romans*, t. XIII, n° 2, 1956, p. 97-121, p. 100-101, 104.

cas régime singulier, CSP et CRP à cas sujet pluriel et à cas régime pluriel. La notation phonétique que nous adoptons est celle des romanistes. La mention entre parenthèses (x2) indique que, dans un même vers, il y a deux attestations de la forme concernée. Lorsqu'un même phénomène se produit chez les deux copistes, nous le signalons entre crochets en écrivant *cop. A* ou *B*, suivi par *n°* et le numéro correspondant dans l'inventaire que nous avons établi ci-dessous.

I. 2. 1. Phonétique et graphies

COPISTE A

(v. 1-1402)

A. 1. *Vocalisme*

A. 1. 1. *Remarques générales de phonétique historique et de graphie*

1. Traitement populaire des suffixes latins -ellus et -ellis (et de leurs dérivés). Le *e-* de ces séquences cède à la tendance fermante et passe à *i* (S, § 17, p. 6 ; B, p. 76 n° 20 ; M, p. 9 n° 6 ; A, p. 12), dans *bi*ax 390, 517, 952, 1027, 1173, 1189, 1374, *biauté* 138, 282, 289, 653, 840, *cavi*ax 288, *dansi*ax 932, *nouvi*ax 1070, *quari*ax 588. Le même phénomène se produit avec des mots d'origine germanique comme *cresti*ax 804. Même traitement de la triphthongue *eau* dans *iaue* (< aqua)¹⁷² 90, 674, 1252 (B, p. 72, n° 4). C'est un phénomène largement répandu en AF, qui n'a pas une coloration proprement régionale¹⁷³. [cop. B, n° 52]

2. Tendance ouvrante de [ẽ] en [ã] (S, § 8, p. 5 ; B, p. 73, n° 7 ; M, p. 9 n° 8) : *assambla* 243, 411, 1093, *assamblé* 111, 827, 1235 *assamblee* 615, *assambler* 445, 668, *dolans* 349, 1206, 1319, *ensamble* 13, 709, 787, 874, 1002, *noiant* 1323, *ressamblés* 309, *samblant* 311, 561, 1167, *samble* 872, *sambloit* 937, *sans* (prép.)¹⁷⁴ 94, 162, 364, 722, 1024, *serjans* 1296, 1307, *serjant* 483, 1289, *tans* 58, 68, 867, 915, 1070, 1118, 1141, 1156, 1255, *trambla* 1032, *tramlé* 1039. Vu la même assonance *en/an* des laisses I et XXVII, on peut conclure que ces deux phonèmes avaient la même valeur. Cette tendance ouvrante est générale

¹⁷² G. ZINK, *Phonétique*, p. 149, Ch. GOSSEN, § 43 ; M. K. POPE, § 330.

¹⁷³ G. ZINK, *Phonétique*, p. 141-142, ID., *Morphologie*, p. 32 ; J. WUEST, p. 307 ; É. et J. BOURCIEZ, § 48, II ; CL. REGNIER, § 12 ; Ch. GOSSEN, § 12 ; M. K. POPE, § 1320viii.

¹⁷⁴ Parmi toutes ces occurrences, cette forme seule s'est maintenue dans la graphie moderne ; pour d'autres formes en *an* non étymologiques qu'on retrouve en français moderne, voir É. et J. BOURCIEZ, § 61 rem. II.

et n'a pas une coloration proprement régionale¹⁷⁵, mais en picard et en wallon, les échanges entre les deux phonèmes seraient moins fréquents¹⁷⁶. Toutefois, à partir du XIII^e siècle, l'unification de [ẽ] et [ã] s'étend même aux textes rédigés en picard¹⁷⁷. [cop. B, n° 53]

3. Notation en *e* au lieu de *o* atone, à l'intérieur du mot, dans *dolerous* 1382, *doleroisement* 566, 568 (B, p. 79 n° 28). Bien qu'il soit particulièrement fréquent en picard, ce n'est pas un trait qui lui soit exclusif, puisqu'il s'agit d'un phénomène de dissimilation attesté aussi dans la variété de l'Ile de France¹⁷⁸. [cop. B, n° 54]

A. 1. 2. Traits régionaux

4. Maintien du *a* prétonique libre dans *accaté* 366, *accatés* 1373, *caïr* 768, *caviax* 288 (S, § 5, p. 5 ; B, p. 73, n° 8). Au nord du domaine d'oïl, notamment en Normandie et Picardie, les vélaires n'ont pu dépasser le stade de la palatalité *k'*, *g'*, suffisante pour déclencher l'effet de Bartsch, avant de se dépalataliser à nouveau¹⁷⁹.

5. Maintien du *a* dérivé du suffixe latin *-alis* (B, p. 72, n° 2), à la rime dans *mortal* 1141 (mais *mortel* 893, toujours à la rime), et *paringal* 1142. C'est un phénomène qui se produit sporadiquement dans le Sud-Ouest et, avec plus de constance, à l'Est, en wallon, lorrain et bourguignon¹⁸⁰.

6. Réduction à *a* de la diphtongue par coalescence *ai*, dans *paérés* 1195 (mais *paierai* 480). C'est un phénomène courant dans les variétés régionales de l'Est et du Nord-Est, en picard tout particulièrement, où les diphtongues descendantes tendent à perdre leur second élément¹⁸¹.

¹⁷⁵ G. ZINK, *Phonétique*, p. 82 ; A. ENGLEBERT, p. 111 ; É. et J. BOURCIEZ, § 61 rem. II, P. FOUCHÉ, *Phonétique*, p. 369-370. Selon Ch. GOSSEN, § 15, l'oscillation entre les deux phonèmes serait typique du francien. M. K. POPE, § 1325*i*, enregistre cette graphie au Centre-Sud.

¹⁷⁶ J. CHAURAND, p. 75 ; cf. aussi J. WUEST, p. 308-309.

¹⁷⁷ J. CHAURAND, p. 75.

¹⁷⁸ Ch. GOSSEN, § 37.

¹⁷⁹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 234.

¹⁸⁰ J. CHAURAND, p. 55 (au Sud-Ouest le même phénomène serait dû à une influence du substrat morpho-lexical du domaine d'oc). Cf. aussi M. K. POPE, § 502*ii*.

¹⁸¹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 241 ; J. WUEST, p. 308 ; Ch. GOSSEN, § 6 ; J. CHAURAND, p. 59, CL. REGNIER, § 6.

7. Réduction de *ain* à *an* dans *anchois* 212, 489, 712, 1195. Cette forme s'expliquerait par une ouverture secondaire de [ẽ] ouvert en [ã], phénomène que Gossen signale en picard¹⁸². [cop. B n° 55]

8. Généralisation systématique de la graphie *ain* (< a[+ nasale) pour *ein* (< ē, ĩ[+ nasale), (B, p. 73, n° 8 ; M, p. 9 n° 9) : *amaint* 251, *ataint* 449, *chainte* 368, *ensaignie* 548, *estraint* 560, *faintize* 162, *frainc* 487, *mainne* 1079, 1108, *mainnent* 104, 750, 940, *plaine* (< plena) 559, *plainne* (< plena) 628, *plainnement* 982, *plains* (< plenum) 512, 981, *rains* 986 (< renes), *tainte* 697 (< tinta). Ce graphème *ain* apparaît avec régularité dans la *scripta* picarde, mais on le trouve aussi à l'Ouest, au Centre, dans le Sud-Est et à l'Est¹⁸³. [cop. B n° 56]

9. Effet ouvrant de *u* diphtongal (S, § 21, p. 7 ; B p. 77 n° 22-23 ; M, p. 9 n° 6) : *e* (ouvert et fermé) et *o* (ouvert) entravés par *l* s'ouvrent en *a* : *aus* (< illos)¹⁸⁴ 33, 106, 206, 255, 419 etc., *caviar* 288, *vaurra* (p3 fut. de *vouloir*) 221, *vausis* 889 (p2 passé simple de *vouloir*), *vautis* 297. L'ouverture de la diphtongue *eu* est attestée dans une vaste zone qui comprend la Picardie, la Champagne, l'Orléanais ; l'ouverture de *ou* est typique des régions du Nord et du Nord-Est¹⁸⁵. [cop. B, n° 57]

10. Produit de la diphtongaison de *é* fermé tonique libre noté *ai* dans *candaille* 936. Il s'agit peut-être d'une graphie régionale pour noter la prononciation en [ɛ], de la diphtongue *oi*¹⁸⁶. Dans notre texte, il s'agit de la seule occurrence, la graphie majoritaire étant en *oi*¹⁸⁷.

11. Réduction de *ié* à *é* (< *y* + *á*) dans *amisté*¹⁸⁸ 630, 836, *pité* 1219 et *pités* 886. Cette forme *pité(s)* pourrait avoir été influencée par *piété*, doublet savant de *pitié* depuis le XII^e siècle¹⁸⁹. Dans notre texte, ces formes se trouvent toujours à la rime, dans des laisses as-

¹⁸² Ch. GOSSEN, § 19.

¹⁸³ *Ibid.* ; CL. REGNIER, § 19, p. 261 ; M. K. POPE, §§ 1322xxiii et 1325xiii.

¹⁸⁴ C'est la seule forme de ce pronom personnel, cf. ci-dessous n° 87.

¹⁸⁵ G. ZINK, *Phonétique*, p. 241 ; ID., *Morphologie*, p. 32 ; J. WUEST, p. 307-308 ; Ch. GOSSEN, §§ 12 et 23 ; M. K. POPE, § 1320viii ; J. CHAURAND, p. 66-67, atteste l'ouverture de *eu* aussi en wallon, dans le Centre-Est et Centre-Ouest ; en ce qui concerne l'ouverture de *ou*, il s'agit selon lui d'un phénomène tout spécialement picard, p. 74.

¹⁸⁶ Bien que, selon É. et J. BOURCIEZ, § 54*hist*, cette tendance à réduire [wɛ] à [ɛ] simple se produise notamment après consonne + r.

¹⁸⁷ Dans son éd. du *Jeu de saint Nicolas*, Genève, Droz, « TLF », 1981, Albert Henry signale la forme *candeille* en ajoutant qu'il s'agit probablement d'« un archaïsme régional », p. 48, n. 3

¹⁸⁸ Mais à côté d'*amistié*, cette forme *amisté* est considérée par É. et J. BOURCIEZ, § 41*rem* comme étant plus régulière.

¹⁸⁹ É. et J. BOURCIEZ, § 41*rem*.

sonancées en *é* ; en revanche, dans les laisses assonancées en *-ié*, on trouve la forme *pitiet* 38, 47, 306, 320. Sous la plume du copiste A, il n’y a donc pas d’équivalence graphique entre *é* et *ié*. [cop. B, n° 58]

12. Action fermante d’une palatale sur *á* notée *ai* et *e* (deux fois) : *Alemaigne* 369, *Alemengne* 613, *compaignie* 144, 153, 163, 329, 332, 514, 521, 526, 541, 550, 747, 759, 988, *compaignon* 364, 1142, 1160, 1162, *compaignons* 1128, *compains* 1189, *Espaigne* 380, 521, 617, 707, *Espaignos* 790, 817, *Espaignot* 426, 433, 451, 750, 784, *Espengne* 711. Cet effet fermant [ǣ̃] > [ē̃] des consonnes palatales s’est manifesté plus activement à l’Est et dans l’Orléanais¹⁹⁰. Il est tout de même difficile de déterminer la valeur de cet *i* qui pourrait également constituer un trait graphique de la palatalisation de *gn*, cf. ci-dessous, n° 28.

13. Diphtongaison secondaire en *ie* de *e* ouvert entravé par une liquide (S, § 9, p. 5 ; B, p. 73-74, n° 10), dans *ciele* 557, *damoiselle* 413, *pucielle* 485. C’est un trait régional principalement wallon et lorrain¹⁹¹, mais il est attesté en picard nord-oriental aussi (notamment en rouchi, le dialecte du Hainaut)¹⁹². Les formes prioritaires restent tout de même celles qui ne sont pas diphtonguées.

14. Fermeture en *i* de *e* prétonique interne devant [j] (S, § 16, p. 6 ; B. p. 74, n° 11-12 ; M, p. 10 n° 12), dans *aparilla* 414, *aparillie* 342, *aparillier* 274, *aparilliés* 290, *consilliet* 482, *mervillier* 460, *orguillous* 665, *pavillons* 802. Dans ce contexte phonétique il s’agit d’un phénomène généralisé qui n’a pas une coloration proprement régionale¹⁹³. En revanche, en picard cette réduction prend plus d’ampleur, car elle se produit aussi :

- en position interne, devant sifflante¹⁹⁴ : *ancisserie* 154, *connistra* 1126, *Rovinson* 374 (ici avec l’ajout d’un *n* qui n’est pas étymologique, cf. ci-dessous, n° 32 ; [cop. B, n° 59])
- En voyelle initiale et prétonique devant [j] et [ɲ]¹⁹⁵ : *estrinee* 980, *millours* 1372, *vigniés* 1162 (p5 subj. prés. de *venir*).

¹⁹⁰ G. ZINK, *Phonétique*, p. 237..

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁹² J. WUEST, p. 308 ; J. CHAURAND, p. 57 ; Ch. GOSSEN, § 11 ; M. K. POPE, §§ 1321iii(a) et 1322xiv.

¹⁹³ G. ZINK, *Phonétique*, p. 184.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 184-185, J. CHAURAND, p. 81 ; Ch. GOSSEN, § 33 ; M. K. POPE, §§ 1320xviii et 1322(ii).

¹⁹⁵ G. ZINK, *Phonétique*, p. 185 ; P. FOUCHÉ, *Phonétique*, p. 443 ; Ch. GOSSEN, § 34. J. CHAURAND, p. 62-63, enregistre ce phénomène dans le Nord et dans l’Est aussi, en lorrain et en bourguignon.

15. Réduction de la diphtongue romane *ie* (<ě[) à *i* : *entire* 766, 795, *Grisse* 122, 814. Cette tendance s'est fait sentir surtout dans le Nord-Est et dans l'Est, en picard, wallon et lorrain¹⁹⁶. [cop. B, n° 60]

16. Réduction de *íee* à *ie* des terminaisons du participe passé féminin des verbes du 1^{er} groupe et de certains noms (S, § 12, p. 6 ; B, p. 75 n° 18 ; M, p. 8 n° 4 ; A, p. 12) : *adrecie* 758, 761, *aparillie* 342, *aprocie* 762, *assegie* 752, *baignie* 335, *baisie* 147, 189, 202, 969, *cangie* 775, 976, *commencie* 770, 788, *coucie* 941, *despoullie* 546, *embroncie* 756 (forme corrigée d'après les éditions précédentes), *ensaignie* 548, *essaucie* 165, *exillie* 727, *hascie* 126, *laissie* 123, 777, *lancie* 343, *lignie* 530, *maisnie* 152, 339, *percie* 764, *rengie* 754, *sacie* 544, 749, 757, 779, 988, *trenchie* 790, *trencie* 527, 780, *veroullie* 943. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un participe passé mais d'un substantif, la forme *compaignie* 988 pourrait s'expliquer par un phénomène similaire de réduction de *compagnée* dans le sens d'« épouse » (FEW, 2a). Bien qu'elle se produise avec régularité en picard, cette tendance ne lui est pas propre dans la mesure où elle est attestée également dans le Nord-Est et dans l'Est, en wallon, champenois, lorrain, bourguignon, franc-comtois. Enfin, elle n'est pas inconnue non plus à l'Ouest¹⁹⁷. [cop. B, n° 61]

17. *E* libre initiale et à l'intérieur du mot peut se fermer en *i* (B, p. 75, n° 14), dans *deshyreté* 1269, *deshyrete* 199, *yreté* 1215. Ce phénomène est répandu dans le Nord et attesté notamment en picard¹⁹⁸. Pour la graphie *y*, cf. ci-dessous, n° 50. [cop. B, n° 62]

18. Effacement de l'élément médian des triptongues *ueu* (< o) en *u* et *ieu* (< e) en *iu* (S, § 14, p. 6 ; B, p. 75-76 n° 19, p. 79 n° 31 ; M, p. 8 n° 5, p. 9 n° 7, p. 10 n° 10). Relèvent du premier groupe les formes suivantes : *dix* (< dolus) 103¹⁹⁹, *fu* 891, *jus* 1385, *liu* 994, *lius* 1315, *lix* 1317, , *sarcu* 109, *viut* (p3 ind. pr. *vouloir*) 783, 1224. Relèvent du second groupe les formes suivantes : *damledix* 256, 599, *Diu* 37, 40, 46, 47, 215, 260, 497, 506, 694, 755, 769, 843, 852, 1004, 1033, 1065, 1211, 1250, 1294, 1308, 1363, (cette dernière attestation a

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 84 ; M. K. POPE, § 1320vii ; J. WUEST, p. 308 circonscrit ce phénomène à l'Est et à la Basse-Normandie ; selon Ch. GOSSEN, § 10, cette monophthongaison serait exceptionnelle en picard. Pour É. et J. BOURCIEZ, § 49, la forme *entier* aurait été introduite tardivement et serait due à l'analogie avec des mots tels que *matière*.

¹⁹⁷ J. CHAURAND, p. 84 ; M. K. POPE, §§ 1320v et 1322iii ; Ch. GOSSEN, § 8, enregistre ce phénomène en Normandie aussi (bien qu'à un moindre degré). Cf. aussi G. ZINK, *Phonétique*, p. 194 ; J. WUEST, p. 303-304.

¹⁹⁸ Ch. GOSSEN, § 35.

¹⁹⁹ Cette forme dérive de la diphtongaison romane de Ő[> *ue* + *l* vocalisé > *ueu* dissimilé en *ieu*. À ce stade, la triptongue *ieu* aurait subi l'effacement de l'élément médian, cf. Ch. GOSSEN, § 23.

été ajoutée grâce à S), *Dix* (< *deum*)²⁰⁰ 38, 97, 157, 171, 180, 186, 196, 236, 271, 346, 407, 409, 477, 499, 504, 589, 607, 676, 728, 774, 885, 908, 1041, 1047, 1052, 1068, 1151, 1263, 1352, 1365, *liues* (< *leucas*) 419, , *mix* (< *melius*) 83, 175, 236, 309, 717, 891, 1140. Ces effacements sont systématiques chez le premier copiste ; c'est un phénomène répandu surtout dans le Nord et en picard²⁰¹. [cop. B, n° 63]

19. Maintien du *u* diphtongal à la fin du mot (S § 19, p. 6) : *fix* (< *filum*) 289, *fix* (< *filium*) 504, 1082, 1202, *sourcix* 293. C'est un trait typique du Nord et du picard ; au Centre, *i* délabialise *u* et l'assimile²⁰² (comme dans *gentis* au CSS et au CRP, dans notre texte toujours graphié ainsi, 57, 724, 1089, 1093, 1099, 1212, 1375).

20. Au futur des verbes *voloir* et *valoir*, l'ouverture de *ou* en *au* (cf. ci-dessus, n° 9) et la monophthongaison précoce de *au* en *o* typique du picard au XIII^e siècle²⁰³ provoquent l'homophonie et l'homographie des formes : pour la p3 de *voloir*, *vaurra* 221, *vorra* 232, et pour la p3 de *valoir*, *vorra* 236, 574.

21. Graphie inverse dans *aucoison* 356, à côté de *occoison* 224. *Au* note *o* étymologique (< *occasio*), alors que cette diphtongue s'est précocement réduite (cf. ci-dessus, n° 20)²⁰⁴.

22. Possible graphie inverse dans *pluevi* 911 pour *pleuvi*, forme picarde du verbe *plevir* (FEW, 16, p. 633a).

23. Réduction à *o* de la diphtongue de coalescence *oi* (S, § 24, p. 7 ; B, p. 78 n° 24, p. 84 n° 17), dans *besong* 667, *bos* 360, 484, 592, *pong* 584 (mais, dans la plupart des cas, la diphtongue se maintient). C'est un trait du Nord, notamment picard et wallon²⁰⁵. [cop. B, n° 65]

²⁰⁰ Selon Ch. GOSSEN, § 9, cette forme serait répandue tout particulièrement dans la région de Doullens (Somme).

²⁰¹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 241 ; A. ENGLEBERT, p. 104-105 ; J. WUEST, p. 307 ; J. CHAURAND, p. 86 ; Ch. GOSSEN, §§ 9 et 14 ; M. K. POPE, §§ 546, 557 et 1320vi.

²⁰² G. ZINK, *Phonétique*, p. 136 ; ID., *Morphologie*, p. 32 ; A. ENGLEBERT, p. 103 ; J. WUEST, p. 307 ; Ch. GOSSEN, § 20 ; M. K. POPE, § 1320xix.

²⁰³ G. ZINK, *Phonétique*, p. 241.

²⁰⁴ J. CHAURAND, p. 96.

²⁰⁵ G. ZINK, *Phonétique*, p. 197 ; J. WUEST, p. 308 ; J. CHAURAND, p. 81 ; Ch. GOSSEN, § 16 ; M. K. POPE, § 1320vii.

24. Amuïssement de *u* diphtongal (ou *l*) en position prétonique ou accentuée après *o* : *cop* 670, *cope* 584, *copé* 1216, *copee* 710, 715, 746, *decopé* 900. C'est une tendance répandue ; on en trouve des attestations au Nord-Ouest (normand, anglo-normand), au Nord-Est (wallon, champenois, lorrain) et au Centre-Sud²⁰⁶.

25. La graphie *oe* peut noter le produit de la diphtongaison de *o* ouvert tonique libre, à l'intérieur du mot (S, § 27, p. 7 ; B, p. 78 n° 27), à la p1, p2, p3 du verbe *voloir* au présent de l'indicatif, *voel* 42, 143, 145, 807, 839, 847, 964 *voels* 251, *voelt*, 1194, 1211, et à la p1 au présent du subjonctif *voelle* 956²⁰⁷. Dans *avoec* (toujours graphié ainsi, 9 attestations : 106, 272, 477, 513, 833, 877, 1055, 1271, 1321), et *avoecques* 984, cette graphie correspondrait à un traitement répandu à l'Ouest, dans l'Orléanais, en Champagne et dans le Nord. Elle est probablement due à une non-palatalisation de [u] diphtongal et à une non-labialisation de [ɛ]²⁰⁸.

26. La graphie *o* note le produit de la diphtongaison de *o* ouvert tonique dans *volt* 36 (p3 ind. pr. *voloir*). Il s'agit d'une évolution particulière de la diphtongue qui tend à se réduire à *o* dans les régions du Nord²⁰⁹.

A. 2. Consonantisme

A. 2. 1. Remarques générales de phonétique historique et de graphie

27. Vocalisation de *l* en *u*, mais on a tout de même des formes caractérisées par une graphie conservatrice : *cils* 585, 1187, 1266, *colpee* 1016, *dels* (< *dolus*) 113, *helme* 756, *soldee* 745, *soldees* 848, *voels* 251, *voelt* 1194, 1211, *volt* 36. La séquence *-us* résultant de la vocalisation est souvent représentée par *x* : *bax* (< **bald*) 4, *biar* (< *bellus*) 390, 517, 952, 1027, 1173, 1189, 1374, *caviar* 288, *crestiar* 804, *dansiar* (< **domnicellus*) 932, *fix* (< *filius*) 504, 1082, 1202, *fix* (< *filus*) 289, *iex* (< *oculos*) 90, 287, *mix* (< *melius*) 83, 175, 236, 309,

²⁰⁶ J. CHAURAND, p. 74 ; Ch. GOSSEN, § 23, n'enregistre ce phénomène qu'au Nord-Est, à l'Est et en Champagne ; M. K. POPE, § 391(2) ajoute le Centre-Sud. Cf. aussi CL. REGNIER, § 23.

²⁰⁷ Ces formes avec *l* de p1, p2, p3, courantes en AF et en MF, s'expliqueraient par analogie avec celles des trois personnes du pluriel, cf. P. FOUCHÉ, *Morphologie*, p. 87.

²⁰⁸ G. ZINK, *Phonétique*, p. 195-196 ; ID., *Morphologie*, p. 154. Cf. aussi Gilles ROQUES, « La conjugaison du verbe vouloir en Ancien Français », Anthonij DEES (dir.), *Colloque international sur le moyen français, Actes du IV^e colloque international sur le moyen français*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 227-268, en particulier p. 235-236, 238, 242-243, 254-255.

²⁰⁹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 196 ; CL. REGNIER, § 24.

717, 891, 1140, *nouviar* (< novellus) 1070, *ostex* 388, *quariar* (< *quadrellus) 588, *quex* (< qualis) 1118, *sourcix* 293, *vex* (p2 ind. pr. *vouloir*) 321. Ces traits graphiques sont répandus et n'ont pas une coloration proprement régionale²¹⁰. [cop. B, n° 68]

28. Le phonème [ɲ] connaît de nombreuses graphies en AF²¹¹. À l'intérieur du mot on trouve les graphies *gn*, *ign*, *igni*, *ingn*, *ngn*, dans *Alemaigne* 369, *Alemengne* 613, *baignie* 335, *baignier* 1025, *baignes* 1044, *compaignie* 144, 153, 163, 329, 332, 514, 521, 526, 541, 550, 747, 759, 988, *compaignon* 364, 1142, 1160, 1162, *compaignons* 1128, *empoigna* 432, *engingniés* 491, *ensaigñie* 548, *Espaigne* 380, 521, 617, 707, *Espengne* 711, *Espaignos* 790, 817, *Espaignot* 426, 433, 451, 750, 784, *gaaigñié* 493, *gaaigñier* 423, *gaaigñiés* 488, *prengne* 886, *regné* 627, 654, 824, 861, *seignor* 157, 737, 1103, 1151, 1197, 1294, *seignori* 1297, *seignorie* 760, *seignour* 124, 884, 999, 1037, 1200, 1307, 1318, 1356, *sousviegne* 260, *Terrascoingne* 636, *tesmongñier* 291, *vergongñier* 321, *vigniés* 1162. En fin de mot, on trouve les graphies *g*, *ng* et *ing*, dans *baig* 335, *baing* 340, 1021, *joing* 1235, *pong* 584. [cop. B, n° 69]

29. Présence largement majoritaire de *m* devant les bilabiales *p* et *b* : 78 attestations contre 5 en *n*. On trouve la séquence *np* seulement pour l'adverbe *nonpourquant* 453, 905, 1232, et la séquence *nb* dans *enbusce* 360 et *ramenbré* 878. Cf. II. 1. *Établissement du texte*. [cop. B, n° 70]

30. Graphie *c* en fin de mot : au v. 328, la forme *ainc* serait une variante phonétique de *ains*, mais l'étymologie des deux formes reste problématique²¹². Le *c* final dans *frainc* 487 (< frenum) n'est pas étymologique²¹³.

31. Formes avec *l* non étymologique : *Damledix* 256, 599, *Namles* 638. La première forme serait répandue surtout au Centre et dans le Hainaut²¹⁴, mais nous ignorons la nature de ce *l* adventice.

²¹⁰ Cl. BURIDANT § 17 ; A. ENGLEBERT, p. 97 ; É. et J. BOURCIEZ, p. 187-189.

²¹¹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 100 ; A. ENGLEBERT, p. 196 ; É. et J. BOURCIEZ, § 199 ; M. K. POPE, §§ 408 et 695.

²¹² Cl. REGNIER, § 39.

²¹³ Annette BRASSEUR, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes de Jehan Bodel*, Genève, Droz, « TLF », 1990, p. 111 et 150, signale plusieurs formes, dont *frainc*, étant caractérisées par un *c* final et adventice. Une autre forme anétymologique, mais avec un *g* final, *froing*, est attestée en ancien bourguignon, FEW, 3, 774b.

²¹⁴ A. DEES, charte n° 171.

32. Un *n* inorganique apparaît deux fois dans *Rovinson* (< rogatio) 374 et dans *paringal* (< aequalis) 1142. Nous ignorons si ce trait est régional ; cette forme de l'adjectif avec *n* est pourtant courante en AF (cf. T-L, VII, p. 268, 13*b* et FEW XXIV, 215*a*)²¹⁵.

33. Métathèse de *r* dans *esprevier* 30 (S, § 44, p. 10 ; B, p. 82 n° 11). C'est un phénomène de phonétique générale que le picard illustre avec une certaine régularité²¹⁶. Cependant, on trouve aussi la forme *tourblee* (< *turbulata*) 949, où ce phénomène d'interversion ne se produit pas. [cop. B, n° 71]

34. *S* anétymologique en position préconsonantique dans *desfendera* 425, *desfendre* 535, *desfent* 719, 1179, *desfie* 534, *dist* 252 (part. pass. de *dire*), *esrant* 1324, *esré* 370, *osfre* 14, *osfrent* 15. L'emploi de ce *s*, que l'on ne retrouve pas chez le second copiste, serait un trait purement graphique²¹⁷.

35. Graphie *z* pour la sifflante sonore intervocalique, alors qu'elle est normalement notée *s*²¹⁸ (S, § 32, p. 9 ; B, p. 83 n° 14) : *arrouzee* 92, *avizé* 1344, *baptizier* 1072, *coze* 43, 207, 213, 259, 770, *desguizé* 1270, *devize* 556, *encloze* 109, *espouzee* 99, 148, 176, 195, *espouzer* 915, 922, *faintize* 162, *goulouzé* 1351, *guize* 342, 365, *noize* 123, 417, 788, *oze* 291, 1241, *ozee* 98, *quize* 347, *refuzé* 1229, *requize* 142, *roze* 286, *rozier* 286, *trezor* 1081, 1127, 1279, *trezors* 1308, *uzé* 1239. Nous ignorons si ce trait est régional.

A. 2. 2. Traits régionaux

36. Absence de consonne épenthique (S, § 42, p. 10, B, p. 81 n° 7), dans *tenrement* 1247, 1253 et dans de nombreuses formes verbales, cf. ci-dessous, n° 113). C'est un trait propre aux variétés régionales du Nord et de l'Est²¹⁹, typique notamment du picard, wallon, lorrain, bourguignon et franc-comtois²²⁰.

²¹⁵ A. BRASSEUR, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes* op. cit., p. 78, 115, 153 signale à plusieurs reprises la présence de ce graphème adventice.

²¹⁶ G. ZINK, *Phonétique*, p. 160 ; P. FOUCHÉ, *Phonétique*, p. 751-753. Selon J. CHAURAND, p. 94, ce phénomène est typique de tout le nord du domaine d'oïl.

²¹⁷ Ch. GOSSEN, § 50. Cf. aussi I. SHORT, § 23.9. A. BRASSEUR, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes*, op. cit., p. 156, signale la présence de ce « *s* parasite » dans plusieurs formes, dont *dist* pour le participe passé de *dire* qui apparaît une fois dans notre texte aussi.

²¹⁸ G. ZINK, *Phonétique*, p. 65.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 188 ; J. WUEST, p. 305.

²²⁰ Ch. GOSSEN, § 61 ; J. CHAURAND, p. 87-88, ajoute le champenois.

37. Notation par *c* et *k* (*k* est plus rare, 4 attestations) du produit de [k] devant *a* à l'initiale et à l'intérieur du mot, même sous effet de la « loi de Bartsch » (S, § 29, p. 8 ; B, p. 80 n° 1, 3 ; M, p. 8, p. 11 n° 13, A, p. 12), dans *accaté* 366, *accatés* 1373, *acemina* 412, *aucoison* 356, *bacelers* 1374 (forme ajoutée grâce à S), *blance* 284, *bouce* 132, 294, 567, *brocié* 431, *cacerie* 30, *caïr* 768, *caitis* 1105, 1207, 1382, *caitive* 327, 774, *caitiveté* 1226, *calenc* 772, *cambre* 208, 333, 347, 940, 943, *cambres* 280, *cancel* 110, *candaille* 936, *cangie* 775, 976, *cangiet* 314, *cante* 150, *canté* 17, *caperon* 366, *carnés* 1051, *cascun* 23, 231, 1036, 1096, 1314, *cascuns* 4, 33, 125, 222, 227, 230, 255, 282, 415, 421, 423, 555, 603, 934, 1038, 1096, 1098, 1143, 1174, 1229, 1290, 1351, *castel* 1260, 1313, *cauces* 366, 1203, *cauchiés* 1155, *cauciers* 1203, *caudron* 1252, *caviax* 288, *cemin* 1343, *ceval* 397, 403, 413, 421, 431, 673, 1143, *cevalerie* 106, 338, *cevalier* 483, *cevaliers* 153, *cevauce* 361, *cevauchant* 7, *cevauciet* 465, *cevaus* 587, *cief* 239, 313, 991 (x2), 1216, *cier* (adj. < carus) 45, 193, 311, 536, 1086, *ciere* (nom) 52, 91, 201, 538, 756, 949, 1019, *ciers* (adj. < carus) 295, *ciés* (< cadis) 542, *ciet* (< cadit) 78, *couça* 48, *coucie* 941, *coucier* 1169, *couciés* 1194, *couciet* 1153, 1158, *descevauciet* 449, *detrenciet* 456, *diemence* 151, *embroncie* 756 (forme amendée d'après les éditions précédentes), *enarciés* 293, *enbusce* 360, *escapent* 590, *escaper* 898, *escapera* 428, *escapés* 455, 490, *escarnie* 960, *eskiver* 892, *france* 967, *fresce* 59, 186, *hances* 297, *hascie* 126, *hucier* 476, *huciet* 45, *leceour* 322, *marciés* 226, 1157, *marciet* 1338, *mascuree* 697, *mescief* 41, *mesciés* 1192, *muciés* 1207, *occoison* 224, *pecié* 776, 893, 1200, *peciés* 315, 485, 794, *rice* 580, 637, 1113 *ricement* 973, 980, 1384, *rices* 606, 1134, *rociér* 457, 468, *sacie* (< saccata) 544, 749, 757, 779, 988, *saciés* (< saccati) 1177, 1204, *touciés* 1197, *trebuscier* 447, *trencie* 527, 780, *treske* 1146, *treskier* 931, *treskiet* 913. La question de l'interprétation phonétique de ces graphies reste problématique ; nous nous limitons à remarquer qu'il s'agit de notations typiques du nord de la Normandie et surtout de la Picardie²²¹. Chez le premier copiste c'est la notation la plus fréquente, contre seules 23 occurrences du graphème *ch*. [cop. B, n° 73]

38. Notation de *c* devant *o* issu de la monophthongaison de *au* (même des noms d'origine germanique) : *coisi* (< gott. *kausjan*) 469, *coisie* 345, 418, 803, *cose* (< *causa*) 1035, *coze* 43, 207, 213, 259, 770. Ce trait est typique des variétés du Nord et, plus spécifiquement, du picard²²².

²²¹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 233 ; J. WUEST, p. 304-305 ; Cl. REGNIER, § 41 ; Ch. GOSSEN, § 41 ; M. K. POPE, § 1320i. J. CHAURAND, p. 91, fait remarquer que ce même phénomène se produit aussi dans la plus grande partie du domaine d'oc.

²²² G. ZINK, *Phonétique*, p. 234 ; J. WUEST, p. 304 (tableau) ; Ch. GOSSEN, § 41 ; M. K. POPE, § 1320i.

39. Notation par *c* du produit de [py] dans *aproce* 58, 915 *aprocie* 762, *aprocier* 292, 472, *saciés* 486 (cette forme de l'impératif du verbe *savoir* a été empruntée au subjonctif). C'est une graphie répandue en picard²²³.

40. Notation *ch* des produits de [ky], [ty], [k]+[e] en position tonique (S, p. 8, n° 31 ; B, p. 80 n° 4 ; A, p. 12), dans *anchois* (< ante) 212, 489, 712, 1195, *aperchoit* 410, *aperchoive* 300, *aperchiut* 348, *archon* 552, *cauchiés* 1155, *cha* (adv.) 246, 251, 390, 551, 1186, *chaiens* 681, *chi* (adv.) 331, 678, 959, 1292, *chil* 555, 912, *choile* (< cela) 401, *commencha* 476, *commenchons* 1146, *courouchiés* 1206, *decha* 250, *fachon* (< facies) 355, *garchon* 365, 1014, 1049, *garchons* 1003, 1008, *ichi* 1298, *larrechin* 529, *merchi* 1294, *ochis* (< occasum) 900, *piech'a* 394, *piecha* 553, *rechiut* 1239. Dans ce contexte phonétique, le graphème *ch* est typique du picard et du normand²²⁴. [cop. B, n° 74]

41. Notation par *ch* du produit de [ky] et [ty] en fin de mot (B, p. 81 n° 5), dans *courouch* 672 (< corruptum), et *traitich* 293 (< *tracticius). Il s'agit d'un trait picard²²⁵.

42. Notation par *g* du produit de [k] + [a] et de [g] + [e] à l'intérieur du mot (S, § 30, p. 8 ; B, p. 80 n° 2), dans *atarga* (< *tardicavit) 344, 384, *bourgois* (< lat. méd. burgenses) 1249, 1266, *menga* (< manducavit) 1129, *targa* 217. Ces graphies dénoteraient une absence de palatalisation de l'occlusive sonore qui se produit notamment en normand et en picard. Cependant, cette graphie est minoritaire par rapport à celle, attendue, de *j*²²⁶.

43. Possible dépalatalisation de *l* mouillé en raison des graphies *ll* et *l* à l'intervocalique (S, § 16, p. 6 ; B, p. 76 n° 21, p. 82 n° 10) : *agenoulliet* 319, *bouli* 1379, *despoullie* 546, *despoulliés* 1024, 1196, 1199, *duelle* 568, *cuellie* 507, *escuellie* 557, *genouillions* 1033, *moullier* 235, 312, 841, 890, 923, *recuelliés* 479, *recuellirent* 802, *sali* 1289, *salie* 340, *vermelle* 286, 294, *veroullie* 943, *vielle* 1254, *voelle* 956. Ce phénomène est très répandu, car il se rencontre en normand, en picard, en tournaisien, dans le nord de la Champagne et en anglo-normand²²⁷. La notation la plus fréquente est tout de même celle en

²²³ J. WUEST, p. 304 (tableau).

²²⁴ G. ZINK, *Phonétique*, p. 232 ; J. WUEST, p. 304-305 ; J. CHAURAND, p. 90 ; Ch. GOSSEN, § 38 ; M. K. POPE, § 1320i.

²²⁵ Ch. GOSSEN, § 39.

²²⁶ G. ZINK, *Phonétique*, p. 233-234 ; J. WUEST, p. 305 ; Ch. GOSSEN, § 42 ; M. K. POPE, § 1320i.

²²⁷ J. WUEST, p. 306 ; J. CHAURAND, p. 93 ; Ch. GOSSEN, § 59. Pour l'anglo-normand, cf. I. SHORT, §§ 12.4 et 21.3 ; M. K. POPE, § 1182.

ill ; d'ailleurs, la notation des palatales étant assez hésitante, l'interprétation des graphies reste problématique²²⁸. [cop. B, n° 76]

44. Possible dépalatalisation de *n* mouillé dans *escrienne* 1207. Dérivée de l'ancien francique *skreunia*, dans T-L, III, p. 993, 33a, la forme lemmatisée est *escreigne* et dans le DMF *escraigne* ; dans GOD, III, p. 440a, cependant, l'entrée est *escriene*. Comme pour le *l* mouillé (cf. ci-dessus n° 43), cette tendance à la dépalatalisation est un phénomène courant qui se manifesterait notamment en picard et en anglo-normand²²⁹. Cf. aussi I. 2. 4 *Lexique*.

45. Assimilation régressive du groupe *rl/sl* en *ll* dans *melle* 150, *mellee* 970, *mellerai* 529, *vallés* 1187. C'est un phénomène courant en picard²³⁰.

46. *S* antéconsonantique passe à *r* (B, p. 83 n° 13) dans *dervée* 738 et *merlee* 730 (forme développée). Surtout devant *l*, ce phénomène est fréquent en picard²³¹. [cop. B, n° 78]

47. Conservation de *t* final, après voyelle tonique (S, § 38, p. 9 ; B, p. 83 n° 15 ; M, p. 11 n° 14), dans :

- des participes passés faibles : *acointiet* 450, *agenoulliet* 319, *aidiet* 619, *aïsiet* 478, *amenuisiet* 28, *apaisiet* 44, *arregiet* 31, *asegiet* 1181, *atiriet* 453, *cangiet* 314, *commenciet* 443, *consilliet* 482, *couciet* 1153, 1158, *descevauciet* 449, *desrengiet* 444, *detrenciet* 456, *deviset* 1030, *dreciet* 448, *ensaïet* 452, *erragiet* 451, *exploitiet* 1152, *festoiet* 1166, *froissiet* 27, *huciet* 45, *jugiet* 1193, *laissiet* 37, 46, *lanciet* 454, *luitiet* 576 (forme ajoutée grâce à *S*), *maistriiet* 467, *mengiet* 505, *merciïet* 1180, *negiet* 1156, *ocit* 456, *ourequidiet* 481, *paiïet* 1179, *perciet* 445, *rechiut* 1239, *tenciet* 508, *treskiet* 913 ;

- des substantifs et adjectifs issus de noms dérivés latins en -atem -aetum -atum : *liet* 43, *marciet* 1338, *pitiet* 38, 47, 306, 320 ;

- des finales diverses remontant à *d* intervocalique : *ent* (< inde) 1292, 1402 (forme ajoutée grâce à *S*), *foit* (< fidem) 485, *mercit* 843, *piet* 596.

Ce trait est caractéristique des *scriptae* du Nord et de l'Est²³², et plus spécifiquement des aires lorraine, picarde et wallonne²³³. [cop. B, n° 79]

²²⁸ J. WUEST, p. 306.

²²⁹ *Ibid.*, J. CHAURAND, p. 93 ; P. FOUCHÉ, *Phonétique*, p. 920 ; Ch. GOSSEN, § 60 ; M. K. POPE, § 1182.

²³⁰ Ch. GOSSEN, § 55.

²³¹ *Ibid.*, § 50 ; G. ZINK, *Phonétique*, p. 238 ; P. FOUCHÉ, *Phonétique*, p. 862.

²³² G. ZINK, *Phonétique*, p. 211-212 ; M. K. POPE, §§ 356 et 1320xv.

²³³ G. ZINK, *Morphologie*, p. 32 ; J. WUEST, p. 306 ; J. CHAURAND, p. 89 ; Ch. GOSSEN, § 46 ; M. K. POPE, § 1322vi.

48. Absence du graphème *z* comme variante combinatoire du morphème grammatical *s* du CSS, du CRP, de la p5 à l'indicatif présent et imparfait et à l'impératif (S, § 32, p. 8 ; B, p. 83 n° 14). La réduction précoce de l'affriquée [ts] à [s] (XII^e s.) est un trait propre à la *scripta* du Nord et, plus spécifiquement, picarde²³⁴. Dans notre texte elle ne se produit que sous la plume du premier copiste.

49. La forme du numéral *quatoze* 1193, pourrait s'expliquer par un relâchement de l'articulation du *r*, phénomène qui, des provinces du Centre, s'est répandu ensuite dans l'Ile-de-France et au Nord²³⁵.

A. 2. 3. Traits caractéristiques du moyen français

50. Graphie *y* pour *i*, dans *deshyreté* 1269, *deshyrete* 199, *hoys* 1231, *martyre* 350, *yreté* 1215. C'est l'une des notations les plus représentatives du MF²³⁶.

51. Graphies latinisantes dans *baptisme* 261 et *baptizier* 1072. Le *p* de *dampnee* 181 s'explique par une tendance à l'introduction des consonnes labiales dans les groupes consonantiques. Ces graphies sont courantes en MF²³⁷ mais, chez le premier copiste, on n'a que ces trois occurrences.

COPISTE B

v. 1403-1884

B. 1. Vocalisme

B. 1. 1. Remarques générales de phonétique historique et de graphie

52. Traitement populaire du *e* issu des séquences latines -ellus et -ellis (et de leurs dérivés) qui cède à la tendance fermante et passe à *i* : *biau* 1526, *biaus* 1422, 1774, 1804, *biaux* 1429, *Bordiaus* 1733, 1805, 1829, *chastiaus* 1483, *chiaus* 1470, 1535, 1714, 1732, 1848, *damoisiaus* 1432, 1439, *iaus* (seule forme du pron. pers. de p6 CR prédicatif, cf. ci-dessous, n° 126), 1426, 1438, 1465, 1490, 1492, 1504, 1581, 1646, 1727, 1844, 1845, 1847,

²³⁴ Cl. BURIDANT, § 44 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 14, 19-20, 31 ; J. CHAURAND, p. 91 ; Ch. GOSSEN, § 40 ; M. K. POPE, §§ 1183 et 1320xxi.

²³⁵ G. ZINK, *Phonétique*, p. 245 ; P. FOUCHÉ, *Phonétique*, p. 723. Selon M. K. POPE, § 396, ce phénomène prendrait plus d'ampleur en MF.

²³⁶ C. MARCHELLO-NIZIA, p. 115 ; G. ZINK, *Le moyen français*, p. 24.

²³⁷ C. MARCHELLO-NIZIA, p. 105, 115 ; G. ZINK, *Le moyen français*, p. 24-28.

1851, 1883, *jouiaus* 1850, *pumiaus* 1784, *quarriais* 1629. Même traitement dans *iaue* (< aqua) 1606. [A, n° 1]

53. Tendence ouvrante de [ẽ] en [ã], dans *assanbla* 1622, *ensanble* 1564, 1601, *sans* 1666, 1761, 1780, 1781, 1832, *sergans* 1621, 1626, *tans* 1584, 1655, 1681. [cop. A, n° 2]

54. *E* prétonique au lieu de *o* par dissimilation, dans *honneré* 1550 (forme ajoutée grâce à *S*), *honnerer* 1490, 1838, *honnerez* 1851. Parfois ce *e* atone peut même complètement s’effacer²³⁸, comme dans *vigreus* 1620 (B, p. 75 n° 15). [cop. A, n° 3]

B. 1. 2. Traits régionaux

55. Réduction à *an* de la diphtongue *ain* dans *anchois* (< ante) 1840. [cop. A n° 7]

56. Généralisation systématique de la graphie *ain* pour *ein*, dans *chaingnent* 1721, *mainnent* 1449, *plaine* (< plena) 1511, *plainnement* 1545, *plains* (< plenus) 1557, 1591, 1652, 1678. [cop. A, n° 8]

57. Effet ouvrant de *u* diphtongal, dans *caup* 1580, 1582, *caupé* 1578 (forme ajoutée grâce à *S*), *dauroit* (p3 cond. pr. *douloir*) 1755, *taura* (p3 fut. ind. *tolir*) 1770, *vaura* (p3 fut. ind. *voloir*) 1420. [cop. A, n° 9]

58. Réduction de *ié* à *é*, dans *pité* 1516, 1540, 1702, 1739. De même que chez A, cette forme se trouve prioritairement à l’intérieur du vers, sauf au v. 1516, dans une laisse rimée en *é*. [cop. A, n° 11]

59. Réduction à *i* de *e* prétonique devant sifflante, dans *amendison* 1769 et *arestison* 1777. [cop. A, n° 14]

60. Réduction de la diphtongue romane *ie* à *i*, dans *entirement* 1675 et *vingne* 1748 (p3 subj. pr. de *venir*). [cop. A, n° 15]

²³⁸ Ch. GOSSEN, § 37.

61. Réduction de *ïee* à *ie* des terminaisons du participe passé féminin des verbes du 1^{er} groupe dans *couchie* 1512, *marië* 1482. [cop. A, n° 16]

62. *E* initial libre se ferme en *i* dans *ireté* 1529. [cop. A, n° 17]

63. Effacement de l'élément médian des triptongues *ieu en iu* et *ueu en u*. Relèvent du premier groupe : *Diu* 1496, 1514, 1569, 1790, *Dius* 1524, *espious* 1722, 1724, *liue* 1665 (< leuca) ; relèvent de second groupe : *avulé* 1589, *jus* (< jocum) 1744. Contrairement au premier copiste, le deuxième écrit aussi des formes dont la diphtongue *ieu* est restée intacte, comme *Dieu(s)* 1431, 1468, 1541, 1543, 1560, 1576, 1672, *Dieux* 1650, *lieu(s)* 1403, 1604, 1678, 1682, 1752, 1882, *vieuté* 1612. Parallèlement à ces occurrences, on trouve des formes analogiques à triptongue²³⁹, comme *jentieus* 1791, *fieus* (< filios) 1880 et *fiex* (< filius) 1422, 1429, 1804, qui sont également répandues en picard²⁴⁰. [cop. A, n° 18]

64. Différenciation de la triptongue *ueu* en *ieu* dans la p2 et la p3 du présent de l'indicatif du verbe *vouloir*, *vieus* 1777, *vieut* 1694, 1697. Cette graphie est attestée dans nombre de variétés régionales²⁴¹ et notamment au Centre²⁴².

65. Réduction de la diphtongue par coalescence *oi* à *o* dans *estore* 1458, 1656. C'est un trait du Nord. [cop. A, n° 23]

66. La graphie *iu* dans *pensius* 1506 note le produit du développement du suffixe *ivu* typique du picard²⁴³ (S, § 20, p. 6 ; B, p. 75, n° 17).

B. 1. 3. Traits caractéristiques du moyen français

67. Graphie *eu* fréquente pour le produit de la diphtongaison de *ö* : *ceur* 1409, *ileuc* 1868, *leus* 1717, 1861, *orgeul* 1557, *orgieus* 1742, 1608, 1877, *peuplé* 1605, *peuples* 1854, *seur* 1687. S'il ne s'agit pas d'une graphie inverse pour *ue*, c'est une graphie typique du MF²⁴⁴. *Ue* reste de peu la graphie majoritaire avec 13 occurrences.

²³⁹ G. ZINK, *Phonétique*, p. 241.

²⁴⁰ DEAF, 540a, 1-5.

²⁴¹ M. K. POPE, §§ 557 et 1169.

²⁴² G. ZINK, *Phonétique*, p. 154.

²⁴³ Ch. GOSSEN, § 21.

²⁴⁴ A. ENGLEBERT, p. 50 ; C. MARCHELLO-NIZIA, p. 84

B. 2. Consonantisme

B. 2. 1. Remarques générales de phonétique historique et de graphie

68. Vocalisation systématique de *l* en *u* ; la séquence *-us* résultant de la vocalisation est représentée par *x* dans *fiex* 1422, 1429, 1804. Contrairement au copiste A, on ne trouve jamais de graphies conservatrices en *ls*. [cop. A, n° 27]

69. Graphie *gn* et *ingn* pour [ɲ] à l'intérieur du mot, dans *chaingnent* 1721, *conpaingnon* 1780, *seignor* 1550, 1828, *seignour* 1524, 1833, 1838, *tesmoingne* 1539, *vingne* 1748 ; à la fin du mot, on trouve la graphie *ng* dans *poing* 1579. [cop. A, n° 28]

70. Contrairement à A, B écrit majoritairement *n* devant les bilabiales *p* et *b*. On en trouve 8 occurrences, *assanbla* 1622, *conpaingnon* 1780 (forme développée), *desmenbré* 1546, *enbatus* 1747, *ensanble* 1564, 1601, *menbrés* 1818, *menbrus* 1710, contre 3 en *m*, *empeeris* 1464, *empereres* 1463, *Lombars* 1476. Cf. ci-dessous II. 1. *Établissement du texte*. [cop. A, n° 29]

71. Intersion de *re* en *er* dans *empeeris* 1464 et métathèse de *r* dans *vretus* 1718. [cop. A, n° 33]

B. 2. 2. Traits régionaux

72. Sonorisation de *p* au contact de *l* puis vocalisation de *b* dans *peule* 1608, 1877 (S, § 41, p. 10 ; B, p. 81 n° 6). C'est un phénomène particulièrement répandu dans les variétés linguistiques du Nord²⁴⁵. D'une manière similaire, le suffixe dérivé de *-ibile* est noté *-iule* (S, § 41, p. 10) dans *paisiulement* 1877 ; c'est une notation répandue en picard et en wallon²⁴⁶.

73. Notation par *c*, *k* (une seule fois) et *qu* (une seule fois) du produit de [k] devant *a* à l'initiale : *caasté* 1518, *canchon* 1785, *caplement* 1661, *carchier* 1627, 1632, *carité* 1613, *cascuns* 1438, 1459, 1504, 1720, 1841, 1872, *casement* 1408, *castel* 1594, *keüs* 1742, *quareez*

²⁴⁵ J. CHAURAND, p. 87 ; M. K. POPE, §§ 372 et 1320xiv.

²⁴⁶ Ch. GOSSEN, § 53 ; cf. aussi Noël DUPIRE, « Le suffixe latin *-ibilis* dans l'ancien Picard », *Revue du Nord*, vol. 30, n° 117, 1948, p. 26-38, p. 32-33.

1449. Contrairement à A, chez le B, la graphie *ch* est tout de même majoritaire, avec 33 occurrences. [cop. A, n° 37]

74. Notation par *ch* et *sc* (une seule fois) des produits de [ky] et [ty] : *anchois* 1840, *canchon* 1785, *cha* 1422, 1434, *chaiens* 1433, *chaingnent* 1721, *che* 1501, 1673, 1785, *chelui* 1582, *chest* 1590, *chi* 1465, 1799, 1823, 1830, *chiaus* 1470, 1535, 1714, 1732, 1848, *chis* 1671, 1717, *contenchon* 1775, *decha* 1874, *esclarchiz* 1495, *fache* 1556, *fachon* 1782, *forche* 1736, *frichon* 1787, *grasce* (< *gratia*) 1672, *ichi* 1819, 1873, *lachent* 1722, *percheüs* 1714, *piecha* 1436, 1735, *ronchis* 1625, *tenchon* 1781, *tierch* 1868. [cop. A, n° 40]

75. Lambdacisme (avec *l* vocalisé) dans *aubalestriers* 1621 (B, p. 82 n° 12). C'est un phénomène qui se produit souvent en picard²⁴⁷.

76. Possible dépalatalisation de *l* mouillé noté *l* à la finale ou *ll* à l'intervocalique : *boutellierz* 1634, *consel* 1500, 1642, *conselliers* 1640, *famelliers* 1631, *genoullon* 1788, *mellour* 1833, *mellours* 1842, *moullier* 1499, 1549, 1683, 1800, 1853, 1862, 1870, 1874, 1880, *orgeul* 1557, *pavellon* 1757, *vuelle* 1704. On n'a qu'une seule attestation de la graphie *ill* dans *vaillant* 1614. [cop. A, n° 43]

77. Amuïssement de *l* devant *s*, dans *tés* (< *talis*) 1680 (S, § 40, p. 9 ; B, p. 82 n° 8). C'est un phénomène courant en picard²⁴⁸, mais qui se produit aussi en wallon, champenois et lorrain²⁴⁹.

78. *S* antéconsonantique passe à *r* dans *dervé* 1572. [cop. A, n° 46]

79. Conservation de *t* final après voyelle tonique, dans l'adverbe *ent* 1771, et les participes passés *pluvit* 1418, *priet* 1703 et *veüt* 1412. Ce phénomène est moins répandu que sous la plume du premier copiste. [cop. A, n° 47]

²⁴⁷ Ch. GOSSEN § 55 ; J. CHAURAND, p. 94.

²⁴⁸ Ch. GOSSEN, § 5.

²⁴⁹ J. CHAURAND, p. 86 ; G. ZINK, *Phonétique*, p. 238 et M. K. POPE, § 391.

I. 2. 2. Morphologie

COPISTE A

A. 1. Flexion des noms

Le système de la déclinaison bi-casuelle est respecté avec attention. Au XIV^e siècle, cet « attachement à la déclinaison »²⁵⁰ dénote un conservatisme typique des textes copiés à l'Est et au Nord-Est où les scribes étaient généralement plus cultivés et soigneux²⁵¹. Comme pour la graphie, la morphologie aussi est caractérisée par une alternance de traits régionaux, notamment picards, et des traits typiques du MF.

80. Par une tendance simplificatrice déjà ancienne, la déclinaison des noms masculins du type II s'aligne sur celle des noms du type I²⁵². La marque désinentielle -s apparaît donc systématiquement au CSS de substantifs comme *freres* 403, *maistres* 498, 524, 538, *peres* 314, 329, 871, 888. Cette tendance s'étend aussi aux substantifs du type III comme *empereres* 706, 721, 737, 1230, *leres* 178, 1015, *lerres* 525, *prestres* 17, *sires* 657, 1027, *traïtres* 1015. [cop. B, n° 119]. L'infinitif substantivé suit la même déclinaison que les noms masculins du type I²⁵³. On trouve donc des CSS sigmatiques comme *avoirs* 1096, 1112, 1306 et *mangiers* 242 ; les CRS sont en revanche non marqués comme dans *assambler* 445, *avoir* 6, 664, 801, 1080, 1138, 1218, 1244, 1265, 1304, et *venir* 1057.

81. Noms propres : même si, généralement, les noms propres ne sont jamais parfaitement intégrés au système flexionnel²⁵⁴, le copiste de la première partie de notre texte en respecte rigoureusement la déclinaison. On trouve donc la forme *Croissans* au CS et la forme *Croissant* au CR, *Desiier* au CR, *Guimars* au CS et *Guimart* au CR. Pour le nom du père de la protagoniste, on a *Florens* au CS, *Florent* et *Floire* (une seule occurrence au v. 696) au CR ; le nom du roi de Rome est *Otes* ou *Otés* pour cause d'assonance (660, 676) au CS et *Oton* au CR. Pour le nom de la protagoniste, on a la forme *Yde* au CS féminin et, en raison de l'assonance, une attestation de la forme *Ydee* 728 ; au CR on trouve la forme *Ydain*. Au

²⁵⁰ G. ZINK, *Morphologie*, p. 37.

²⁵¹ J. WUEST, p. 309 ; J. CHAURAND, p. 102 ; Cl. REGNIER, § 63.

²⁵² G. ZINK, *Morphologie*, p. 35.

²⁵³ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

masculin, on trouve les formes *Ydes* ou *Ydés* (pour cause d'assonance) au CS et *Ydé* au CR. Mais des ambiguïtés demeurent, cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 7. *La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive*, § 5. *Travestissement du corps, déguisement du langage*. Pour les occurrences de toutes les formes, cf. aussi II. 4. *Index des noms propres*. [cop. B, n° 120]

A. 2. Articles

A. 2. 1. Traits régionaux

82. Au CSS féminin, on trouve 9 attestations de *le*, aux v. 203, 261, 618, 626, 664, 914, 1136, 1171, 1285, et 5 de *li*²⁵⁵, aux v. 57, 150, 703, 752, 753. La forme *le* est typique du wallon et du picard, mais elle est répandue aussi en anglo-normand. De même, *li* se rencontre en picard ainsi que dans une vaste zone orientale et en anglo-normand²⁵⁶. La forme majoritaire de l'article déterminatif féminin singulier reste quand même *la* avec 136 occurrences. [cop. B, n° 122]

A. 3. Pronoms personnels

A. 3. 1. Traits régionaux

83. Trente-neuf attestations de la forme de p1 *jou* 43, 86, 124, 125, 175, etc. (contre 22 de *je* 349, 399, 404, 494, 576, etc.). C'est une forme typique du domaine picard²⁵⁷.

84. Forme élidée *t'* pour le CS de la p2, aux v. 642, 1216 (2x), 1371. Il s'agit d'une forme typique du Nord et de l'Est²⁵⁸, mais elle est répandue en MF aussi, cf. ci-dessous, n° 88. [cop. B, n° 124]

²⁵⁵ Au v. 467, l'article *li* détermine le substantif *fains*, qui peut être aussi bien féminin que masculin ; de même, *gaite* 245 et *os* 416 peuvent être masculins ou féminins. Cependant, dans le groupe nominal du v. 245, *li gaite Guis*, nous considérons *gaite* comme masculine car peu avant, sans nom propre, on trouve la forme *la gaite*, v. 220-221.

²⁵⁶ Cl. BURIDANT, § 72 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 67 ; J. WUEST, p. 309 ; J. CHAURAND, p. 103 ; Ch. GOSSEN, § 63 ; I. SHORT, § 1.8 ; M. K. POPE, § 1252iii.

²⁵⁷ Cl. BURIDANT, § 333 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 93 ; J. WUEST, p. 310 ; Ch. GOSSEN, § 64 ; M. K. POPE, § 1320xxiii.

²⁵⁸ Cl. BURIDANT, § 333.

85. En fonction prédicative, une attestation de la forme *mi* pour le CR de la p1, au v. 1295, et une de *ti* pour le CR de la p2, au v. 1299 ; toutes les deux se trouvent à la rime, dans une laisse assonancée en *i*. Ces formes sont typiques du Nord et de l'Est²⁵⁹, mais les formes les plus répandues dans le texte restent *moi* (30 occurrences) et *toi* (5 occurrences). [cop. B, n° 125]

86. Le CRd de la p3 fém. est toujours *le*, v. 12, 73, 116, 119, 136, 140, 177, 183, 208, 251, 263, 276, 325, 409, 472, 504, 582, 589, 656, 691, 831, 832, 877 ; c'est un trait picard²⁶⁰.

87. Forme *aus* au CR tonique de la p6 masc., sous l'effet ouvrant de *u* diphtongal (cf. ci-dessus n° 9) : v. 33, 106, 206, 255, 419, 423, 511, 555, 603, 730, 1035. C'est une forme régionale très répandue, notamment dans le Nord-Est, en champenois et en lorrain²⁶¹.

A. 3. 2. Traits propres au MF

88. En fonction de sujet, la forme élidée de p2 *t'* aux v. 642, 1216 (x2), 1371, « constitue une facilité métrique dans les textes dialectalement peu marqués »²⁶².

A. 4. Démonstratifs²⁶³

A. 4. 1. Traits régionaux

89. Au masculin, on a deux seules attestations de la forme typique du picard en *ch-* : *chil* CSP masc. v. 555, 912. Les autres occurrences au masculin et au féminin sont en *c*. En revanche, au neutre la forme picarde en *ch-* est majoritaire : 31 occurrences de *chou* (contre 23 attestations de *ce*)²⁶⁴ : v. 3, 25, 67, 76, 168, 213, 270, 315, 317, 429, 505, 605, 661, 868, 957

²⁵⁹ *Ibid.* ; A. DEES, charte n° 2 ; M. K. POPE, § 1320xxiv.

²⁶⁰ Cl. BURIDANT, § 333 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 94 ; J. WUEST, p. 310.

²⁶¹ Cl. BURIDANT, § 333 ; G. ZINK, *Phonétique*, p. 241 ; ID., *Morphologie*, p. 96 ; J. CHAURAND, p. 110-111 ; Ch. GOSSEN, § 12.

²⁶² Gaston ZINK, *Morphosyntaxe du pronom personnel (non réfléchi) en moyen français (XIV^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 1997, p. 12.

²⁶³ Pour ce paragraphe, nous nous appuyons sur Cl. BURIDANT, § 92-93 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 79 ; J. CHAURAND, p. 105-107 ; Ch. GOSSEN, § 70.

²⁶⁴ Cf. A. DEES, charte n° 6 où la présence majoritaire de *chou* est attestée surtout dans le département du Nord.

968, 1028, 1044, 1048, 1073, 1104, 1110, 1224, 1230, 1303, 1310, 1326, 1339 (avec *i* prosthétique, *ichou*), 1353, 1371, 1399. Au v. 668, est attestée une autre forme picarde du neutre, *che*. [cop. B, n° 128]

90. Marque -s au CSS masc. dans *cils* 585, 1187, 1266. C'est une forme picarde avec une graphie conservatrice pour la vocalisation de *l*, cf. ci-dessus, n° 27.

91. Neutralisation des deux séries traditionnelles en -*st* et en -*l*, *cist* et *cil*, par la forme *cis* au CSS masc. aux v. 263, 395, 488 (avec *i* prosthétique, *icis*), 490, 554, 576, 599, 795, 1139, 1308, 1384. Cette forme est fréquente en picard²⁶⁵ et, plus généralement, dans les variétés régionales du Nord²⁶⁶. Selon Buridant pourtant, elle n'aurait pas une connotation proprement régionale²⁶⁷.

A. 5. Possessifs²⁶⁸

A. 5. 1. Traits régionaux

92. Pour la p3 au CRS masc., on a une seule occurrence de la forme picarde *sen* 1057, contre 63 de la forme usuelle *son* v. 27, 45, 63, 127, 134, etc. [cop. B, n° 130]

93. Pour le fém. sing., on trouve deux occurrences de la forme picarde *se* 168 (ajoutée grâce à S) et 757, contre 56 de la forme usuelle *sa*. [cop. B, n° 131]

94. Pour la p4 au CSS masc., on a une seule occurrence de la forme picarde, *nos* 1176. Aux CRS et CSP, on a une situation d'égalité entre la forme picarde *no* v. 800, 961, et la forme commune *nostre* v. 884, 1350. [cop. B, n° 132]

95. Pour la p5, au CSS, CRS et au CSP masc., on lit toujours la forme picarde *vo* 42, 308, 311, 352, 609, 708, 878, 909, 962, 1330 (ajoutée grâce à S). Au fém. sing. aussi, on trouve 9 attestations de *vo* 237, 307, 353, 525, 536, 537, 550, 574, 707, en alternance avec la

²⁶⁵ G. ZINK, *Morphologie*, p. 79.

²⁶⁶ M. K. POPE, § 1320xxvi.

²⁶⁷ Cl. BURIDANT, § 95.

²⁶⁸ Pour ce paragraphe, nous nous appuyons sur Cl. BURIDANT, § 114-119 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 120-121 ; J. WUEST, p. 309-310 ; J. CHAURAND, p. 107-109 ; Ch. GOSSEN, § 66-69.

forme usuelle *vostre* dont on a 7 attestations aux v. 309, 616, 646, 714, 716, 1055, 1220). [cop. B, n° 133]

A. 5. 2. Traits propres au MF

96. Les formes fortes de la p2 et de la p3 au singulier masc. présentent un vocalisme en *i* qui s'explique par analogie à la p1 *mien*. On trouve donc *tien* CRS au v. 1085, *sien* CRS au v. 993, 1091, 1244, et *siens* CRP v. 1199, alors qu'aucune occurrence de la forme première en *u* n'est attestée. Ces formes en *i* se répandent en MF²⁶⁹. [cop. B, n° 134]

97. Pour la p6, la forme invariable *lor* est encore majoritaire avec 8 attestations, v. 19, 55, 68, 255, 371, 618, 938, 1080), mais on en trouve aussi 5 à la forme typique du MF²⁷⁰, *lors*, v. 388, 507, 791, 982, 1107. Aux v. 507, 791 et 982, le nom auquel le possessif se réfère est pourtant au singulier, respectivement *lors nape*, *lors gens* et *lors contree*. [cop. B, n° 135]

A. 6. Adjectifs qualificatifs

98. CSS masc. en *-s* pour l'adj. épïcène *povres* 847, 1119, 1383. Ce phénomène s'explique par analogie avec les substantifs masculins du type II, et il ne paraît pas avoir une connotation régionale²⁷¹.

99. Rareté des attestations en *-e* des fém. des adj. épïcènes comme *grande* 106, 702 (contre 5 occurrences de *grans* CSS fém.). C'est un autre signe du caractère conservateur de cette *scripta*, étant donné que la tendance à aligner les féminins de la classe II sur ceux de la classe I se manifeste très tôt²⁷². Cf. aussi ci-dessous n° 101.

100. La forme invariable *viés* 1184 (< *vetus*), à la rime dans notre texte, se rencontre surtout en picard²⁷³. Au féminin en revanche, on trouve la forme commune *vielle* 1254 (et non pas celle picarde de *viese* ou *vieuse*).

²⁶⁹ C. MARCHELLO-NIZIA, p. 174 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 123, ID., *Moyen Français*, p. 50.

²⁷⁰ C. MARCHELLO-NIZIA, p. 174, 178-179 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 123 ; ID., *Moyen Français*, p. 51.

²⁷¹ ID., *Morphologie*, p. 43 ; Cl. BURIDANT, § 162.

²⁷² *Ibid.*, § 165 ; C. MARCHELLO-NIZIA, p. 125-128 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 52.

²⁷³ Cl. BURIDANT, § 161.

A. 7. *Quantificateurs indéfinis*

101. On trouve 3 attestations de la forme au féminin *(i)tele* 196, 356, 794, contre 7 occurrences de *tel* CRS fém. Cf. aussi ci-dessus, n° 99. [cop. B, n° 136]

102. Au CSP, on trouve toujours la forme *tout*²⁷⁴ 25, 319, 428, 456, 489, 547, 629, 736, 863, 874, 1142, *trestout* 604, ce qui est caractéristique du picard. [cop. B, n° 137]

A. 8. *Verbes*

A. 8. 1. *Remarques générales*

103. Infinitif *reveneir* 745 pour *revenir*. S'il ne s'agit pas d'une erreur de la part du copiste, cette forme en *-eir* pour l'infinitif d'un verbe du groupe II est attestée ; F. Tanquerey l'explique en postulant un passage préalable de *-ir* à *-er*²⁷⁵ qui se produirait souvent en anglo-normand²⁷⁶. Selon Pierre Fouché, le fonds primitif de la conjugaison en *-ir* a subi quelques pertes, en engendrant des changements de *-ir* à *-er*, *-oir*, *-re* ou *-ire* qui sont attestés aussi en dehors du domaine anglo-normand²⁷⁷.

104. Morphème *-s* à la p1 du présent de l'indicatif dans *doins* 877. Cette marque pour un verbe du gr. I, en analogie avec la p1 des verbes des autres classes, apparaît tôt et n'a pas une coloration régionale²⁷⁸. [cop. B, n° 138]

105. Amuïssement de *-t* final à la p3 du présent de l'indicatif dans *es* 485, 1016 et *voel* 143, 145, et à la p6 dans *on* 710 ; cette tendance se produit aussi à la p3 du passé simple, dans *o* 970, ainsi qu'à la p2 de l'impératif d'*entendre*, *enten* 390. Nous ignorons si ce phénomène a un caractère régional.

106. P1 du futur du verbe *estre* en *ere* 842 : le morphème *-e* a peut-être été emprunté par analogie avec l'imparfait (dans notre texte au v. 308 *iere*). Cette forme étymologique du

²⁷⁴ *Ibid.*, §130.

²⁷⁵ Frédéric-Joseph TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français 12^e-14^e siècles*, Paris, Champion, 1915, p. 436.

²⁷⁶ Natahalie BRAGANTINI-MAILLARD, Corinne DENOYELLE, *Cent verbes conjugués en français médiéval*, Paris, A. Colin, 2012, p. 16 ; Cl. BURIDANT, § 190.

²⁷⁷ P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 114.

²⁷⁸ Cl. BURIDANT, § 201.

futur n'est que rarement attestée²⁷⁹ et elle témoigne du caractère conservateur de la *scripta* du copiste A.

107. Le part. passé du verbe *dire* est généralement *dit*, mais on trouve une occurrence en *dist* 252. C'est peut-être une erreur de la part du copiste, une forme *dist* se trouvant tout de suite après, au v. 253, pour la p3 du passé simple. Mais un *s* inorganique apparaît aussi dans d'autres formes verbales, telles que *desfendera* 425, *desfendre* 535, *desfent* 719, *desfie* 534.

A. 8. 2. Traits régionaux

108. Infinitif *caïr* 768 pour la forme usuelle *cheoir*. C'est une forme typique du Nord et de l'Est, particulièrement du picard ; on la trouve également en anglo-normand²⁸⁰.

109. P1 du présent de l'indicatif en *-c(h)* dans *calenc* 772, *demanch* 497, *perch* 1319, *sench* 962. Ce sont des formes courantes en picard, dans l'ouest de la Wallonie et en anglo-normand²⁸¹. Ce n'est que dans la forme *sench* que ce graphème *ch* est étymologique, car il représente le traitement de *ty* < *sentio* ; dans les autres cas, il s'est étendu par analogie. [cop. B, n° 141]

110. Pour la p6 du présent de l'indicatif et pour le participe présent de *prendre* et de ses composés, on trouve des formes avec *d* qui sont typiques du Nord, du Nord-Est et de l'Est²⁸² : *aprendent* 21, *prendant* 782, *prendent* 516. C'est un signe supplémentaire du caractère picard de la *scripta*, puisque ces formes sont généralement très tôt remplacées par des formes non dentalisées²⁸³.

²⁷⁹ *Ibid.*, § 215 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 220.

²⁸⁰ Cl. BURIDANT, § 190 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 168-169 ; J. WUEST, p. 311 ; M. K. POPE § 884iv ; I. SHORT, § 34.1. F. J. TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français*, *op. cit.*, p. 430, atteste cette forme en anglo-normand assez tard, à partir du XIII^e s. Cf. aussi N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, *op. cit.*, p. 97. Selon P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 115, n° 3, on trouverait cette forme en wallon aussi.

²⁸¹ Cl. BURIDANT, § 201 ; N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, *op. cit.*, p. 28 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 155 ; J. WUEST, p. 310-311 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 91 ; J. CHAURAND, p. 111-112 ; Ch. GOSSEN, § 75. Cf. aussi I. SHORT, § 34.3 ; M. K. POPE, §§§ 1274, 1320xxviii et 1326xvii ; F. J. TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français*, *op. cit.*, p. 39-43.

²⁸² Cl. BURIDANT, § 197 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 50 ; N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, *op. cit.*, p. 241.

²⁸³ *Ibid.*, p. 240.

111. Formes réduites en *ar-* pour la base du futur de l'indicatif du verbe *avoir* : *ara* 67, 182, 201, 386, 1005, 1059, 1084, 1209, 1342, *arai* 166, 184, 868, 948, 1267, 1357, *aras* 543, 1016, 1216, *arés* 493, 527, 715, *arons* 961, 1141, *aront* 900, 1056, *rara* 902, *raras* 1324, *rarés* 119. On trouve des formes réduites pour le futur de l'indicatif du verbe *savoir* aussi, *sara* 192, *sarai* 531, *saras* 1326, *sarés* 1311. Majoritaires par rapport aux formes *(s)avr-* et *(s)aver-*, ces formes réduites sont fréquentes dans le Nord, Nord-Est²⁸⁴. [cop. B, n° 142]

112. Insertion d'un *e svarabhaktique* dans les groupes labiale/dentale + *r* de certaines formes au futur et au conditionnel : *atenderont* 377, 510, *avera* 144, 399, *averai* 176, *averés* 841, *averioie* 1355, *desfendera* 425, *perdera* 515, *perderont* 771, *savera* 659. Ce phénomène est répandu en picard, wallon, lorrain et anglo-normand²⁸⁵. La forme *estera* 1326 pour la p3 de l'indicatif futur de *estre* est peut-être d'origine picarde ; elle est sporadiquement attestée dans les textes²⁸⁶. [cop. B, n° 143]

113. Absence de *d* épenthétique entre *n* et *r* dans les formes du futur : *avenra* 257, *devenrai* 114, 328, 1382, *engenra* 442, *remanra* 272, *revenra* 1124, *revenrons* 1083, *tenra* 654, *tenrai* 125, *tenrés* 861, *venra* 235, 400, 404, 514, 1325, *venrés* 1053. L'absence d'épenthèse se produit aussi dans des participes passés comme *amenris* 1112, *engenree* 699, *engenrés* 1062. L'absence d'épenthèse entraîne parfois une assimilation de *nr* à *rr*, comme dans *vaurra* 221, *vorra* 232, 236, 574, *vorrai* 831, *vorront* 223. Ce sont des formes typiques du Nord et de l'Est²⁸⁷. [cop. B, n° 144]

114. Syncope de la voyelle thématique *-e* au futur des verbes du gr. I : *donra* 1105, 1337, 1340, *donrai* 500, 745, 832, 1398, *donrés* 1037, 1314, *menras* 403. C'est une tendance répandue qui n'a pas une coloration spécifiquement régionale²⁸⁸, bien qu'elle se produise avec une certaine régularité en picard²⁸⁹. Lorsque la syncope met en contact *nr* se produit un

²⁸⁴ Cl. BURIDANT, § 215 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 184 ; P. FOUCHÉ, § 205 ; N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, op. cit., p. 83, 257.

²⁸⁵ Cl. BURIDANT, § 216 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 184 ; J. WUEST, p. 311 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 210 ; J. CHAURAND, p. 122-123 ; Ch. GOSSEN, § 74. Pour l'anglo-normand, cf. I. SHORT, § 19.11 ; M. K. POPE §§ 1173 et 1290 ; F. J. TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français*, op. cit., p. 722-732.

²⁸⁶ Cl. BURIDANT, § 215 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 220 ; N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, op. cit., p. 147.

²⁸⁷ Cl. BURIDANT, § 216.

²⁸⁸ *Ibid.* ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 198.

²⁸⁹ Cl. BURIDANT, § 226.

phénomène d'assimilation, comme dans *demourra* 1105. Ce dernier trait est caractéristique des variétés de l'Ouest et du Nord²⁹⁰. [cop. B, n° 145]

115. P1 du passé simple en *-ch*, dans *och* 163, 648. C'est une forme que l'on trouve notamment en picard²⁹¹. [cop. B, n° 146]

116. P6 du passé simple sigmatique en *-isent* dans *misent* 800 (S, § 35, p. 9). Ce trait est courant en picard, en wallon et en lorrain et dénote un certain conservatisme, car, par analogie avec *virent*, *firent*, ce *s* passe souvent à *r*²⁹². Dans notre texte c'est la seule attestation, à côté des formes régulières en *-rent* après la voyelle thématique.

117. Forme en *iu* du passé simple dans *aperchiut* 348 ; par analogie, on trouve une forme du participe passé également en *iu*, *rechiut* 1239. Ce sont des formes qui se présentent en picard, wallon, en champenois de même qu'à l'Ouest²⁹³.

118. Forme sigmatique dans la P6 du subj. impf. *presissent* 140 (S, § 35, p. 9). Le *s* intervocalique dans l'imparfait du subjonctif s'est maintenu plus longtemps dans les régions du Nord, Nord-Est²⁹⁴.

COPISTE B

B. 1. Flexion des noms

Le système flexionnel bicasuel est globalement respecté, bien que le deuxième copiste fasse preuve d'un peu plus de souplesse, notamment dans la déclinaison des noms propres.

²⁹⁰ *Ibid.* ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 198, p. 390. Cf. aussi I. SHORT, § 34.8 ; F. J. TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français*, op. cit., p. 702-704.

²⁹¹ Cl. BURIDANT, § 208 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 223 ; J. WUEST, p. 310-311 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 161 ; J. CHAURAND, p. 120 ; Ch. GOSSEN, § 75. Cf. aussi N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, op. cit., p. 83.

²⁹² Cl. BURIDANT, § 210 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 146 ; Ch. GOSSEN, § 77.

²⁹³ Cl. BURIDANT, § 208 ; cf. aussi N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, op. cit., p. 249.

P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 161, mentionne seulement le wallon et le picard.

²⁹⁴ *Ibid.*, § 174 ; Ch. GOSSEN, § 76.

119. La marque désinentielle -s apparaît toujours au CSS des noms masculins du type II, *freres* 1774, *livres* 1879, 1883, *papes* 1535, 1585, *peres* 1473, 1592, 1818, 1836, *regnes* 1731, *regnés* 1820, et du type III, *bers* v. 1419, 1445, *contes* 1641, *empereres* 1463, *hons* 1510, 1791, 1865, *sires* 1764. [cop. A, n° 80]

120. Noms propres : contrairement au copiste A, on trouve des formes sans -s flectionnel en fonction de sujet, comme *Croissant* 1422, 1425, 1452, 1460, et *Desiier* 1530, 1760, 1816. [cop. A, n° 81]

121. Emploi particulier de la marque -s avec *amors* dans l'expression au v. 1554, *par amours*. Le -s de la personnification d'*Amors* s'étend au sentiment d'amour et aux locutions²⁹⁵.

B. 2. Articles

B. 2. 1. Traits régionaux

122. Au féminin, on a une attestation de la forme *li* 1828 au CSS, et deux attestations de *le* 1412, 1789 au CRS ; au v. 1784, *li aigles* peut être aussi bien féminin que masculin. Les formes *li* et *le* pour le féminin sont typiques des variétés régionales du Nord et de l'anglo-normand. De même que chez le premier copiste, la forme la plus répandue reste tout de même la forme usuelle *la* (10 occurrences). [cop. A, n° 82]

B. 3. Pronoms personnels

B. 3. 1. Remarques générales

123. Après la conjonction *que*, les p3 et p6 au CS tendent à se réduire à *i* : *puis qu'i s'en fu fuïs* 1501, *Cuidoit qu'i fu hons* 1510, *qu'i seurent* 1520, *Qu'i vuelle aidier* 1704, *qu'i s'est envers moi irascus* 1734, *Qu'i souhaidast* 1860, *Tant qu'i veski* 1878.

B. 3. 2. Traits régionaux

²⁹⁵ *Ibid.*, § 51.

124. Forme élidée *t'* pour la p2 au CS v. 1765 ; c'est un régionalisme du Nord et de l'Est. Son élision devant le verbe se répand en MF. [cop. A, n° 88]

125. Forme *mi* typique du Nord et de l'Est pour la p1 CR en fonction prédicative, aux v. 1526, 1690, 1794. La forme *moi* reste tout de même la plus répandue. [cop. A, n° 85]

126. Forme *iaus* au CR tonique de la p6 masc. aux v. 1426, 1438, 1465, 1490, 1492, 1504, 1581, 1646, 1727, 1844, 1845, 1847, 1851, 1883.

B. 4. Pronoms relatifs

127. Au v. 1523, la forme *qui* est employée à la place de *cui*. Ce phénomène est général et n'a pas une coloration régionale.

B. 5. Démonstratifs

B. 5. 1. Traits régionaux

128. Formes picardes en *ch-* majoritaires au masculin : *chelui* 1582, *chest* 1590, *chis* 1671, 1717, *chiaus* 1535, 1732, 1848. Au neutre en revanche, on a trois occurrences en *che* 1501, 1673, 1785, et une en *çou* 1631 mais les formes non marquées en *ce* sont majoritaires. [cop. A, n° 89]

B. 5. 2. Traits propres au MF

129. Le suffixe *-la* de *chiaus la* 1732 apparaît pour marquer l'opposition sémantique primitivement marquée par *cez/ceus*²⁹⁶.

B. 6. Possessifs

B. 6. 1. Traits régionaux

²⁹⁶ Ch. GOSSEN, § 97.

130. Formes picardes *men* 1750, 1751 et *sen* 1681, au CR de la p1 et de la p3 au masculin²⁹⁷. Les formes usuelles correspondantes, *mon* et *son*, restent tout de même majoritaires (3 occurrences de *mon* et 21 de *son*). [cop. A, n° 92]

131. Forme picarde *se* 1545, pour la p3 au féminin²⁹⁸ (contre 22 de la forme non marquée *sa*). [cop. A, n° 93]

132. Forme picarde *no*²⁹⁹ à la p4 CRS masc., v. 1520, et au fém. sing. v. 1700, 1736. Il n'y a aucune attestation de la forme usuelle *nostre*. [cop. A, n° 94]

133. Formes picardes *vos* pour la p5 au CSS masc., v. 1832, et *vo*³⁰⁰ au CRS masc., v. 1838, et fém., v. 1595. On a également trois attestations de la forme usuelle *vostre* 1431, 1794, 1822. [cop. A, n° 95]

B. 6. 2. Traits propres au MF

134. Formes fortes de la p3 masc. analogiques avec la p1 : *siens* au CSS, v. 1437, 1746, 1820(x2), *sien* au CRS, v. 1762. Cette tendance se manifeste dès le XIII^e siècle³⁰¹. Dans notre texte, il n'y a aucune attestation de la forme primitive en *u*. [cop. A, n° 96]

135. Forme de la p6 en -s, *leurs* v. 1601. C'est la seule occurrence contre 5 autres à la forme usuelle *leur*. [cop. A, n° 97]

B. 7. Quantificateurs indéfinis

136. Forme en -e de l'adjectif épïcène *tel* pour le féminin, *tele* 1718, mais au v. 1672 on a *tel grasce*. [cop. A, n° 101]

137. Au CSP, on trouve les formes typiques du picard *tout* 1544, et *trestout* 1550, 1577, 1596, 1783, 1812, 1849, qui remplacent la forme *tuit*³⁰². [cop. A, n° 102]

²⁹⁷ *Ibid.*, § 117.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, § 119.

³⁰² *Ibid.*, § 130.

B. 8. Verbes

B. 8. 1. Remarques générales

138. Morphème de p1 au présent de l'indicatif en -s, dans *doins* 1423. [cop. A, n° 104]

139. P3 au présent de l'indicatif sans -t dans *requier* 1790.

B. 8. 2. Traits régionaux

140. Infinitifs *veïr* 1595 et *vir* 1641, à la place de la forme commune *veoir*. Ce sont des infinitifs répandus en picard et en anglo-normand³⁰³.

141. Morphème de p1 au présent de l'indicatif en -c, dans *conmanc* 1822 et *loc* 1840. [cop. A, n° 109].

142. Majorité de formes brèves en *ar-*, pour la base du futur de l'indicatif et du conditionnel du verbe *avoir*, *ara* 1446, 1555, *aroit* 1737. [cop. A, n° 111]

143. Formes du futur avec insertion d'un *e* svarabhaktique, dans *averai* 1775, *crois-tera* 1431, *prendra* 1824, et *renderai* 1738. [cop. A, n° 112]

144. Absence de consonne épenthique dans *engenré* 1526, *fauront* 1546, *taura* 1770, *tenront* 1536, *vaura* 1420, *vinrent* 1648. Ce phénomène provoque une assimilation de *r* dans *verra* 1424, 1430, *engerra* 1880 (forme développée), *virrent* 1849. [cop. A, n° 113]

145. Syncope de la voyelle thématique *e* avec assimilation dans deux formes au futur du verbe *doner*, *dourai* 1414 et *doura* 1444. C'est un phénomène typique de l'Ouest et du Nord³⁰⁴. [cop. A, n° 114]

³⁰³ *Ibid.*, § 190 ; G. ZINK, *Morphologie*, p. 168-169 ; J. WUEST, p. 311 ; I. SHORT, § 34.1 ; M. K. POPE § 884iv. P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 115, atteste ces formes en normand et en wallon aussi. Selon F. J. TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français*, op. cit., p. 430, l'anglo-normand aurait emprunté ces formes au picard.

³⁰⁴ Cl. BURIDANT, § 216 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, § 198 ; pour l'anglo-normand, cf. I. SHORT, § 34.8 ; F. J. TANQUEREY, *L'évolution du verbe en anglo-français*, op. cit., p. 702-706.

146. Morphème de p1 au passé simple en *-ch*, dans *euch* 1516. [cop. A, n° 115]

147. P3 du passé simple de *lire* en *lieut* 1540. C'est une forme répandue en picard et wallon³⁰⁵, qui a peut-être été créée par analogie avec celle du participe passé *lieü*, également répandue en ces régions³⁰⁶.

148. Base en *eu-* de la p6 au passé simple d'*avoir*, *eurënt* 1521, et de *savoir*, *seurent* 1520, peut-être sur le modèle de la graphie *eu* des personnes faibles (p2, p4 et p5)³⁰⁷. La forme *eurent* est répandue notamment en picard et en wallon³⁰⁸.

149. Subjonctif présent en *-che* dans *fache* 1556 (répondant au traitement de [k] + [y], cf. ci-dessus n° 74). C'est une forme répandue en picard³⁰⁹, mais qui n'est pas non plus inconnue à l'Ouest, en normand et en anglo-normand³¹⁰.

³⁰⁵ N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, op. cit., p. 177 ; P. FOUCHÉ, *Le verbe*, p. § 161.

³⁰⁶ Cl. BURIDANT, § 227.

³⁰⁷ G. ZINK, *Morphologie*, p. 204-205.

³⁰⁸ N. BRAGANTINI-MAILLARD, C. DENOYELLE, *Cent verbes conjugués*, op. cit., p. 83.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 151 ; J. WUEST, p. 311 ; Ch. GOSSEN, § 80 ; M. K. POPE, §§ 910 et 1320xxix.

³¹⁰ Cl. BURIDANT, § 204.

I. 2. 3. Syntaxe

Nous nous attacherons ici à l'étude des constructions syntaxiques qui peuvent affecter la compréhension du texte. Une attention particulière sera consacrée aux tours épiques.

COPISTE A

A. 1. Les groupes nominaux (GN)

150. Flottement entre CS et CR après le présentatif *c'est*. On a quatre occurrences de noms au CS, *C'est ses deduis, n'autre amor il ne prise* 146, – *Sire, dist il, c'est verités prouuee* 1017, *Par chou saras que c'estera Croissans* 1326, *Puis que c'est ors, je l'averioie emblé* 1355, et une occurrence de noms au CR, *Il vous avoit dit voir, mais c'est passé* 1050.

151. Accord du quantificateur *tant* au singulier devant un substantif pris collectivement³¹¹. Cela se produit notamment dans les GN au féminin : *Dont tante dame iert encor esplouree / Et tante terre et destruite et gastee / Tante jovente en iert deshyretee / Tante pucelle orphenine clamee* 197-200 ; *Ilueques ot tante joustefurnie / Et d'Espaignos tante teste trenchie* 789-790 ; *Tante candaille i avoit alumee* 936. Dans un contexte belliqueux, comme celui des v. 789-790, les expressions exclamatives avec *tant* sont typiques de la poésie épique³¹².

152. Démonstratifs épiques ou de notoriété [cop. B, n° 178]

Au pluriel, les démonstratifs peuvent se rapporter à des référents génériques dans des contextes conventionnels, aux éléments supposés connus et attendus par le destinataire par « connivence mémorielle »³¹³. Dans notre texte, les contextes les plus fréquents sont :

- Des descriptions de scènes de fête : *Cil jongleur les vont mout deduisant* 23, *Yde pluevi, grant joie ont demené. / Chil damoiseil behordent tout armé* 911-912, *Harpes, vieles i oïst on sonner / Dames, pucelles treskier et caroler / Et ces dansiax noblement demener* 930-932 ;

³¹¹ *Ibid.*, § 140.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*, § 102. Cf. aussi Ph. MÉNARD, § 13 ; L. FOULET, § 246.

- Des descriptions de scènes de combat : *Cil Alemant encontre lui iront* 381, *Cil Alemant sont après desrengiet* 444, *Ces pavillons et ces très recuellirent* 802.

153. Complément datif sans préposition³¹⁴ : avec le verbe *donner*, le régime indirect peut ne pas être introduit par la préposition *a*, comme au v. 664, *Le povre gent de mon avoir donner*, et au v. 924, *Or a sa fille li rois femme donné*.

A. 2. Pronoms relatifs

154. Propositions relatives non contactuelles, dues à l'éloignement des pronoms relatifs de leur antécédent³¹⁵ : 11, 34-35, 66, 263, 278, 332-333, 379-380, 395, 413-414, 433, 518, 554, 593, 632, 726-727, 770-771, 886-887, 951, 1026, 1060-1061, 1067, 1079, 1087, 1243-1244, 1265, 1285-1286, 1299-1300, 1349. [cop. B, n° 179]

155. Non-expression du relatif non autarcique : au v. 648, *Mais n'en och nul tant me venist a gré*, le relatif *qui*, censé suivre son antécédent *nul*, n'est pas exprimé. En tournures négatives comme celle-ci, c'est une construction courante³¹⁶. [cop. B, n° 181]

156. Quand *que* neutre en emploi autarcique se trouve devant l'infinitif *avoir*, *N'a que donner, si en est plus despis* 1114, il forme une tournure courante qui se traduit par « n'avoir pas de quoi »³¹⁷.

157. *Que* rattaché à un substantif dans la principale sert à en expliciter le contenu au sens de « selon lequel »³¹⁸ : *Quant la parole oit Guimars li vaillans, / Qu'il jeteroit en .III. lix les besans* 1316-1317.

158. Lorsqu'il dépend d'un antécédent temporel, *que* assume la fonction d'« adverbe relatif »³¹⁹ : *Li tans aproce que sera delivree* 58, *Dusc'au demain que l'aube aparut clere* 102, *.I. jour de mai que l'alöete crie* 149, *Li tans aproce c'on les doit espouzer* 915,

³¹⁴ Cl. BURIDANT, § 56-57.

³¹⁵ *Ibid.*, § 476 ; Ph. MÉNARD, § 61.

³¹⁶ Cl. BURIDANT, § 475. Selon Ph. MÉNARD, § 60, ce phénomène, qui tient notamment à des raisons métriques, serait rare.

³¹⁷ Cl. BURIDANT, § 491 ; Ph. MÉNARD, § 68, rem. 1.

³¹⁸ Cl. BURIDANT, § 481.

³¹⁹ Nous empruntons cette définition à Olivier SOUTET, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992, p. 74 ; Ph. MÉNARD aussi, § 71, parle d'« adverbe relatif » en relation à *que* et à sa polyvalence ; cf. aussi Cl. BURIDANT, § 481.

Li termes vint que ses maus l'a tenu 1069, El tans d'iver, que par tout fu negiet 1156, Quaresmes fu, que les gens ont juné 1233.

159. Pronom *cui* non prépositionnel, en fonction de régime direct, dans deux propositions³²⁰, *La bele dame cui Jesus beneïe 161*, et *Cui ele ataint, tost l'a descevauciet 449*.

A. 3. La conjonction *que*

160. Elle peut avoir des valeurs variées selon le contexte et il n'est pas toujours aisé de la distinguer du pronom relatif³²¹. Dans notre texte nous lui avons assigné une valeur :

- consécutive³²² : *Si se couça, que n'a .I. mot raisniet 48, Puis est montee, que ne s'atarga mie 344, Par nuit cevauce, que n'i fait nul demour 361, .I. Espaignot feri qu'ele encontra, / Que son escu li rompi et quassa 433-434, Ferés i tout, anchois que vous mengiés, / Que ne vous soit escapés cis loudiers 489-490, Or l'ociront, que n'atenderont mie 510, Dont dist em bas, que nus hom ne l'entent 578, Et dist em bas, c'on ne l'entendi mie 806, Pour Diu donna, que n'a riens retenu 1065, Puis dist après : « Se li jus fust partis / Que li bons rois seüst dont jou issi 1385-1386 ;*

- causale³²³ : *Lor grans amours iert par tans dessevree / Qu'ele en morut, ce fu griés destinee 68-69, S'amenés cha mon destrier de Nubie / Et a l'archon soit m'espee fourbie, / Que j'ai piecha a prodomme oï dire / Que cis est faus qui en larron se fie ! 551-554 ;*

- finale³²⁴ : *Pour la donnee les ala mout coitant / Que venir facent toute la povre gent 1335-1336 ;*

- d'introduction d'une proposition complétive³²⁵ : en corrélation avec un démonstratif cataphorique dans la principale, dans *Li empereres a tout chou escouté / Que Croissans est drois hoyrs de la cité 1230-1231*, et *Croissans li enfes a ichou escouté / C'on donra ja .I. denier monnaé 1339-1340 ;*

³²⁰ *Ibid.*, § 490 ; Ph. MÉNARD, § 67.

³²¹ Cl. BURIDANT, §§ 460 et 480, p. 585. Ph. MÉNARD, § 71.

³²² Cl. BURIDANT, § 516 ; Ph. MÉNARD, § 248.

³²³ Cl. BURIDANT, § 510. Par rapport à l'autre conjonction causale *car*, la conjonction *que* est plus « animée et familière » selon Ph. MÉNARD, § 232 ; mais L. FOULET § 428, est d'opinion contraire. Sur le statut du *que* causal médiéval, cf. aussi O. SOUTET, *Étude d'ancien et de moyen français*, op. cit., p. 70-71.

³²⁴ Cl. BURIDANT, § 521 ; Ph. MÉNARD, § 252.

³²⁵ Cl. BURIDANT, § 469-470 ; Ph. MÉNARD, § 223.

- avec la conjonction *quoi* en antéposition, la locution *quoi que* introduit une subordonnée temporelle à l'indicatif, qui exprime la concomitance avec la principale : *Coi qu'ele va pensant sifaitement, / Uns des larrons par la resne le prent* 581-582³²⁶.

161. Parataxe elliptique de la conjonction *que* :

- devant des propositions complétives³²⁷ : *On voit bien l'uevre ne puet estre celee* 75, *Li rois respont marier n'en voel mie* 143, *Et lor a dit conseilher se vorra* 232, *Yde respont pas ne l'otriera* 430, *Il m'est avis bien estes aïsiet* 478, *Il jure Diu demain iert acusee* 1004, *Si moustrons bien cuer aions de vassal* 1145, *Car jou voi bien tu aimmes loiauté* 1370 ;

- devant des propositions consécutives, en corrélation avec *tant si* ou *tel* dans la principale³²⁸ : *Ele aprent tant, bien sot son sautier lire* 134, *A .XIV. ans fu si bele meschine, / Pour sa biauté toute gent s'esjoissent* 137-138, *Son cier pere est si fort u cuer entree, / Tout le tresperce dessi en la coree* 193-194, *Tant a Ydain baisie et accollee, / Passa li jours, s'aproisma le vespree* 202-203, *Car la pucelle est tant bien escollee / Du tout s'estoit a Diu servir donnee* 214-215, *.III. jours après si grans ost assambla, / Vers Rommenie mout bien s'acemina* 411-412, *J'ai tel famine, pres ne sui erragiés* 496, *A terre l'a jeté si durement / [...]* / *Ens en sa bouce n'a il remés nul dent* 565-567, *Tant a alé la bele o le cors gent, / Le bos passa, n'i arresta noient* 591-592, *Des Espaignos l'a si bien delivré / Grant joie en a li fors rois couronnés* 817-818.

Dans les deux cas, il s'agit de constructions elliptiques courantes, répandues tout particulièrement dans les chansons de geste³²⁹.

A. 4. Le coordonnant et

162. Il devient adverbe de phrase :

- Dans un discours direct, il peut marquer la prise de parole d'un autre personnage : *Li rois respont* : « *Seignour, et jou l'otrie* 124 ; « *Biax sires rois, dist Yde au cors mollé, / Et s'il vous plaist, de chou me deportés !* » 1027-1028 ;

³²⁶ Cl. BURIDANT, § 500 ; Ph. MÉNARD, §§ 240 et 78, rem. 3.

³²⁷ Cl. BURIDANT, § 470 ; Ph. MÉNARD, § 199.

³²⁸ Cl. BURIDANT, § 518 ; Ph. MÉNARD, § 199.

³²⁹ Cl. BURIDANT, § 518.

- Il peut apparaître aussi en tête d'une question³³⁰, comme au v. 492, *Dist la pucelle* : « *Et pour coi vous coitiés ?*, au v. 724, « *E gentis Ydes ! Et c'as tu em pensee ?* et au v. 849, – *Comment, dist Otes, et c'avés empensé ?*

A. 5. Participe passé en construction absolue

163. Participe passé en construction absolue constituant un syntagme prédicatif³³¹ : *Jou les irai veoir la teste armee* 729. Avec les armes et les éléments de l'armure, cette construction est fréquente dans les chansons de geste et les romans d'aventure³³².

A. 6. Discours direct

164. Aux v. 696-699, *Sovent prioit pour roi Floire son pere, / Pour cui ele est si tainte et mascuree / Et d'Arragonne est en fuiant tournee / « Si m'a li rois de sa char engenree ! »*, et aux v. 998-999, *Ja nel dira au roi Oton, son pere / « Le mien seignour qui a vous m'a donnee*, le discours rapporté est introduit dans la trame narrative sans être précédé par un verbe déclaratif³³³ ;

165. Dans un même discours direct, il peut y avoir un changement de personne³³⁴. On peut passer du tutoiement au vouvoiement, comme aux v. 681-682, *Forment sui liés quant chaiens iés entrés, / Jamais ne quier que de moi departés !*, et aux v. 724-725, *E gentis Ydes ! Et c'as tu em pensee ? / Conseilliés moi de ceste meserree* ; parfois, on remarque un glissement de la p5 à la p2, comme aux v. 427-429, *As Alemans crient « Estés coi la ! / Tout estes mort, piés n'en escapera / Se ne més jus tout chou que d'avoir as ! »*.

A. 7. Propositions concessives

166. Expression de la concession par juxtaposition paratactique de deux propositions : *Ains nus cristaus, tant fust aparilliés / Ne fu plus blans, bien l'oze tesmongnier*

³³⁰ *Ibid.*, § 451.

³³¹ *Ibid.*, § 261.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, § 576 ; Ph. MÉNARD, § 229.

³³⁴ Cl. BURIDANT, § 312 ; Ph. MÉNARD, § 59 ; L. FOULET, § 289.

290-291. Ce type de construction est caractérisé par le subjonctif dans la protase et par une apodose exprimant l'inefficacité du procès³³⁵.

167. Expression de la concession par le tour *pour* + infinitif, la proposition principale étant à la forme négative³³⁶ : *Pour duel mener ne le rarés vous mie* 119. [cop. B, n° 184]

A. 8. Phénomènes d'accord

168. De même que dans le système morphologique, au niveau syntaxique aussi le traitement du système bicasuel comporte très peu d'« infractions ». Le copiste A fait même preuve d'hypercorrectisme : dans les groupes nominaux féminins, les adjectifs épiciques sans -e de la classe II maintiennent toujours la marque -s au CSS, alors qu'ils se sont très tôt alignés sur le type I en effaçant le -s³³⁷. On trouve donc : *Lor grans amours iert par tans dessevree* 78, *Or m'est pour vous ma grans dolours doublee* 88, *S'on l'aperchoit grans dolours en istra* 410, *Grans fu la joie ens la sale pavee* 935, *La bone nuis vous soit anuit donnee / Car jou l'arai mout griés, si com jou bee* 947-948, *Et si ara mout de grans povertés* 1059. À une époque où l'AF est en train d'évoluer vers le MF, cela confirme l'hypothèse de la provenance d'un atelier de copistes picards, traditionnellement soucieux de préserver les déclinaisons³³⁸.

A. 9. Groupes nominaux et vers

Des « atteintes » à la déclinaison subsistent pourtant en fin de vers, des exigences métriques affectant l'accord des groupes nominaux.

169. Au v. 24, *En Arragonne estoit la gent mout lié*, la forme de l'adjectif au masculin (à la place du féminin *lie* ou *liee*) s'explique par l'assonance de la laisse en *ié*.

170. Dans les GN au féminin pluriel des v. 507, *Aprés mengier ont lors nape cueillie*, v. 983, *Departi sont et vont en lors contree* et v. 994, *Hors de son liu, par estranges contree*, le substantif ne porte pas la marque -s du pluriel. Se trouvant toujours en fin de vers,

³³⁵ Cl. BURIDANT, § 565.

³³⁶ *Ibid.*, § 558 ; Ph. MÉNARD, § 173.

³³⁷ *Ibid.*, § 166.

³³⁸ G. ZINK, *Morphologie*, p. 37 ; J. WUEST, p. 309 ; J. CHAURAND, p. 102 ; Cl. REGNIER, § 63.

c'est peut-être à cause de l'assonance, bien que, dans la même laisse en *ée*, on trouve un participe passé en *-ées*, *Les dames sont au matinet levees*, v. 1007. Il s'agit là de groupes « hybrides »³³⁹ où la marque de la flexion ne repose que sur un des éléments, sur le déterminant dans les deux premières occurrences et sur l'attribut dans le troisième. [cop. B, n° 186]

171. Dans le GN en fonction de régime, *Done ta fille au baron posteïs* 1301, l'adjectif épithète est à la forme du CSS. Cela peut s'expliquer par la volonté de créer une rime pour l'œil avec le vers précédent, *Dont tu seras durement esjoïs* 1300.

A. 10. Le verbe

172. Lorsqu'il y a plusieurs sujets, le verbe s'accorde avec le sujet le plus proche³⁴⁰ : *Ist du moustier Florens et sa maisnie* 152, et *Encontre va Florens et sa maisnie* 339.

173. Accord du verbe par syllepse ou *ad sensum* : avec un sujet singulier se référant à un collectif, le verbe peut s'employer au pluriel³⁴¹. Dans notre texte, ce phénomène se produit notamment avec le substantif *gent* : *Et .I. marc d'or, puis osfrent autre gent* 15, *Mout de sa gent sont après lui alee* 81, *Toute gent vont plourant pour la roïne* 107, *Pour sa biauté toute gent s'esjoïssent* 138, *La gent au roi ont grant joie menee* 167, *De grant peril escapent mout de gent* 590, *Une assamblee vi l'autre jour de gent / Qui vostre mort ont juré voirement* 615-616, *A vous me plaing de cele gent dervée / Qui devant Romme assalent ma contree* 738-739, *Que toute gent furent alé coucier* 1169. Les occurrences d'accord au singulier sont de peu minoritaires, avec huit attestations aux v. 24, 100, 204, 225, 718, 791, 959, 1345.

174. Avec le substantif *clergie*, au v. 111, *Tout entour sont assamblé la clergie*, le verbe est au pluriel et, de plus, le participe passé est accordé au masculin.

³³⁹ Nous empruntons la même définition que Duncan McMillan a appliquée à des cas similaires qu'il a rencontrés nombreux dans la chanson de geste qu'il a contribué à éditer, cf. *La Chevalerie Vivien*, Duncan McMILLAN, Jean-Charles HERBIN, Jean-Pierre MARTIN, François SUARD (éd.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-en-Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 39-40), 1997, 2 vol., t. 1, p. 98.

³⁴⁰ Cl. BURIDANT, § 310 ; Ph. MÉNARD, § 128 ; L. FOULET, § 291.

³⁴¹ Cl. BURIDANT, § 307-309 ; Ph. MÉNARD, § 128 ; L. FOULET, § 290.

A. 11. Ordre des constituants

Sauf pour le n° 177, qui ne paraît pas constituer la prérogative d'un genre particulier, les structures syntaxiques que nous signalons ci-dessous aux n° 175 et 176 sont courantes tout particulièrement dans les textes épiques³⁴².

175. Antéposition absolue du verbe :

- avec le verbe déclaratif *dire*³⁴³ : *Dist Sorbarrés* 178, *Dist l'uns a l'autre* 207, 1099, *Dist l'Alemans* 400, *Dist la pucelle* 485, *Dist la pucelle* 492, 545, *Dist li rois Otes* 837, *Dist la pucele* 866, *Dient Rommain* 1139, *Dist Guilebers* 1202, *Dist li serjans* 1296 ;

- avec des verbes marquant le passage du temps³⁴⁴ : *Passa li jours, s'aproisma le vespre* 203 ;

- dans des évocations stéréotypées formulaires³⁴⁵, telles les scènes de *reverdie* : *Cante la melle et s'esjoïst li pie* 150.

176. Expression paratactique de la temporalité par juxtaposition de deux propositions dont la principale, négative, est au futur, et la subordonnée au futur antérieur³⁴⁶ : *Ne mengerai s'arai a lui parlé* 1267, *N'arresterei si i arai esté !* 1357.

177. Construction disloquée à gauche³⁴⁷ : au v. 264, *Le mariage, quant il le commanda*, il y a une mise en relief du syntagme *Le mariage* qui est repris au second hémistiche par le pronom *le* ; cette construction provoque en même temps une anacoluthie.

COPISTE B

B. 1. Les groupes nominaux (GN)

178. Démonstratifs épiques ou de notoriété, dans une scène stéréotypée de réjouissances : *Cil danselon mainte lance ont quassee* 1451. [cop. A, n° 152]

³⁴² Cl. BURIDANT, §§ 643 et 497.

³⁴³ *Ibid.*, § 642.

³⁴⁴ *Ibid.*, § 643.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*, § 497 ; Ph. MÉNARD, § 202.

³⁴⁷ Cl. BURIDANT, § 645.

B. 2. Pronoms relatifs

179. Éloignement des pronoms relatifs de leur antécédent : *Du grant tresor lor a dit l'errement / Qu'il ot veüt sur le terre en present* 1411-1412, *Car aucun bien, se Diex plaist, vous verra / Dont vostre honnors, se Dieus plaist, croistera* 1430-1431, *Diex, secour moi ! Se chaiens nullui a / Qui puist parler, si se traie a moi cha* 1433-1434, *Li damoisiaus le tresor esgarda / Qui tant est grans, grant joie demena* 1439-1440, *Li bers respont, qui ains ne fu escharz* 1445, *D'une dame ot demandé et enquis / Qui ot esté nourie o li jadis* 1480-1481, *Li sains papes a ja chiaus condampnez / Qui li tenront amour ne fëauté* 1535-1536, *Dont trait l'escrit du pape seelé / Qui tesmoingnë ce qu'il a recordé* 1538-1539, *Trois moignes <prist> qui furent bien letré* 1562, *Quant doi contë sont entre iaus .II. alé, / Qui l'abé ont de chelui caup tensé* 1581-1582, *Se Diex ne fust, u tous li mons apent* 1669. [cop. A, n° 154]

180. Emploi distributif de *que* effaçant même l'appartenance de ce dernier à la catégorie des relatifs³⁴⁸ : *Quant Ides ot que li rois Desiiers / Le het a mort, querre fait soudoiers / Que chevaliers que vigreus escuyers / Que bons sergans que bons aubalestriers* 1618-1621.

181. Non-expression du relatif non autarcique au v. 1578, *N'i a celui n'eüst lechief caupé*. La tournure *n'i a celui*, suivie par un verbe au subjonctif, est une expression presque figée³⁴⁹. [cop. A, n° 155]

B. 3. Expression de la temporalité

182. Concomitance exprimée par le tour figé *ou voit*, répandu notamment dans la poésie épique³⁵⁰, *Ou voit le roi, de Diu l'a salué* 1569.

183. Imminence contrecarrée exprimée par l'adverbe *ja* dans une tournure au plus-que-parfait du subjonctif suivie par *quant* et le mode indicatif : *Ja en eüst grant caup frapé l'abbé / Quant doi contë sont entre iaus .II. alé* 1580-1581, *Ja fust d'iaus .II. li estours mai<nten>us / Quant Desiiers li rois a conneüs* 1727-1728. Cette construction exprime le manque de réalisation d'une action par suite « d'une péripétie qui l'a contrecarrée »³⁵¹.

³⁴⁸ *Ibid.*, § 490 ; Ph. MÉNARD, § 77.

³⁴⁹ Cl. BURIDANT, §§ 104 et 475.

³⁵⁰ *Ibid.*, § 502.

³⁵¹ *Ibid.*, § 285.

B. 4. Propositions concessives

184. Tour concessif hypothétique : expression de la concession par le tour *pour* + infinitif : *Ne li fauront pour estre desmenbré* 1546. Ce type de propositions fait partie du répertoire formulaire des chansons de geste relevant de l'« exagération épique »³⁵². [cop. A, n° 167]

B. 5. Phénomènes d'accord

185. Lorsqu'il y a plusieurs sujets, le verbe s'accorde avec le sujet le plus proche : *Hautement fu d'iaus Ides salüés / Li rois Hües et li autres barnez* 1845-1846.

186. De même que sous la plume du copiste A, chez B aussi les « infractions » au système flexionnel sont rares. Cependant, on remarque qu'au v. 1530, *Rois Desiier le tient et s'a regné*, le nom commun, *rois*, ayant déjà la marque du CS, le nom propre en est dépourvu ; on parle alors de GN « hybride ». [cop. A, n° 170]

I. 2. 4. Lexique

Le lexique des deux copistes se caractérise par l'emploi de certains substantifs connotés comme des régionalismes du Nord et du Nord-Est.

COPISTE A

Le substantif *escrienne* 1207 est un régionalisme répandu en Picardie, Champagne, Lorraine et Bourgogne (FEW 17, 134a)³⁵³.

³⁵² *Ibid.*, § 558 ; Ph. MÉNARD, § 173.

³⁵³ Gilles ROQUES, c. r. sur *Le Dit du Prunier*, Conte moral du Moyen Âge, Pierre-Yves BADEL (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1985, *Revue de Linguistique Romane*, 50, 1986, p. 293-295, p. 295.

COPISTE B

Le substantif *roion*, v. 1762, « région, pays, royaume », est attesté dans le DMF comme un régionalisme du Nord.

Le participe passé *engourdinee* 1450 vient de l’infinitif *engourdiner*, forme picarde pour *encourtiner* (DMF, *engourdiner* 1).

I. 3. La versification

En continuité avec les autres récits du cycle de *Huon de Bordeaux* et avec le poème central lui-même, *Yde et Olive (I et II)* et *Croissant* sont rédigés dans le mètre que François Suard a défini comme celui « de la haute époque du genre »³⁵⁴, le décasyllabe³⁵⁵. Alors que l'alexandrin tend progressivement à se substituer au décasyllabe³⁵⁶, la portion du cycle épique que nous étudions se rallie à une versification traditionnelle ; le caractère conservateur qui transparaît au niveau graphique et morphologique se reflète aussi sur le plan métrique. Cette régularité dans la mesure du vers est toutefois contrebalancée par une hétérogénéité qui se manifeste dans l'équilibre interne des hémistiches ainsi que de la laisse dans son ensemble. Si, dans la première partie du texte jusqu'au v. 1458, les principes métriques propres au genre épique sont globalement respectés, dans la seconde partie, du v. 1459 au v. 1884, se produisent de nombreuses « infractions » concernant le nombre des syllabes et la césure. Cet écart se creuse davantage encore si l'on considère la prosodie, des laisses pour la plupart assonancées cédant à des laisses rimées. Dans la première édition des Suites déjà³⁵⁷, M. Schweigel expliquait ces divergences en postulant l'existence de deux auteurs différents³⁵⁸. Dans l'analyse de la versification que nous proposons, nous nous appuyons sur les études précédentes du savant allemand³⁵⁹ et de l'éditrice américaine³⁶⁰, tout en élargissant notre analyse au timbre et à l'enchaînement des laisses.

I. 3. 1. Le vers

AUTEUR A

(v. 1- 1458)

A. 1. Mètre

La portion de texte remontant au premier auteur est régulièrement composée par 1458 décasyllabes *a minori*³⁶¹.

³⁵⁴ F. SUARD, *Guide de la chanson de geste*, op. cit., p. 69.

³⁵⁵ Mais quelques alexandrins, 31 en tout, se sont glissés dans la version du manuscrit de Tours de *Huon de Bordeaux*, ainsi que dans d'autres volets des continuations, cf. B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 116.

³⁵⁶ F. SUARD, *Guide de la chanson de geste*, op. cit., p. 69-70.

³⁵⁷ *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), op. cit., p. 13.

³⁵⁸ Cf. aussi *Introduction*, 4. *État de l'art : éditions et études critiques antérieures*.

³⁵⁹ *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), op. cit., p. 13-36.

³⁶⁰ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 113-125.

³⁶¹ La césure ne respecte pas toujours les groupes sémantiques, comme le fait remarquer J.-C. Herbin dans son éd. d'*Hervis de Mes*, op. cit., p. LXXI, n. 103. Mais la question du rapport entre la césure et le sens reste débattue, cf. Georges LOTE, *Histoire du vers français*, Paris, Éditions Boivin et Cie, 1949, 9 vol., t. I, p. 233-246.

A. 2. Compte des syllabes

Parfois, le *e* atone en fin de mot se trouve en hiatus, presque toujours devant monosyllabe : *cē a* 1410, *quanquē il* 1425, *quē a* 164, *quē as* 1176, *quē il* 205, 262, 872, *quē on* 141, 251, 1030, *sē il* 479, 854, 1407, *treskē et* 1146. On trouve en outre deux occurrences où le *e* atone est en hiatus devant un polysyllabe, *apellē Ydē* 635, *nē adeseē* 986.

Devant les formes d'origine germanique commençant par *h*, le *e* central s'articule normalement et compte pour une syllabe : *le hauberc* 435, 765, *ne hurta* 439, *ciere hardie* 538, *crie hautement* 572, *le haut* 1242 ; en revanche, devant *honor* et ses dérivés il s'élide normalement : *Vierge honoree* 690, 1014, *dame honoree* 967, *Virge honoree* 997, *Fai le honorer* 1327, *Dont vostre honnors* 1431.

À l'intérieur des mots, les voyelles en hiatus sont presque toutes conservées, sauf dans l'adverbe *nient* 317, 985, 1389, qui compte pour une syllabe.

A. 3. Césures

Masculines : 1158, soit 80 %

Féminines : 300, soit 20 % dont

- 156 élidées (52 %) : v. 1, 14, 24, 27, 38, 43, 57, 61, 74, 84, 92, 112, 117, 148, 150, 156, 170, 172, 174, 175, 179, 185, 186, 197, 198, 199, 200, 214, 261, 272, 274, 294, 301, 302, 314, 321, 333, 335, 338, 340, 343, 346, 350, 351, 365, 368, 369, 376, 378, 380, 382, 392, 394, 413, 417, 431, 439, 443, 471, 477, 492, 495, 503, 508, 521, 569, 580, 584, 594, 597, 598, 613, 617, 623, 626, 627, 632, 635, 644, 651, 666, 684, 690, 698, 707, 709, 711, 714, 727, 739, 746, 752, 756, 757, 777, 798, 816, 828, 857, 866, 869, 871, 891, 906, 923, 927, 935, 936, 946, 956, 960, 974, 978, 988, 993, 1012, 1021, 1039, 1047, 1051, 1055, 1066, 1067, 1092, 1097, 1100, 1107, 1108, 1136, 1144, 1147, 1148, 1150, 1157, 1184, 1201, 1207, 1213, 1219, 1227, 1238, 1301, 1316, 1329, 1331, 1351, 1378, 1387, 1388, 1399, 1401, 1403, 1423, 1428, 1447, 1456 ;

- 144 épiques (48 %) : v. 5, 9, 11, 28, 30, 58, 62, 66, 75, 83, 85, 91, 104, 108, 151, 160, 161, 194, 207, 225, 234, 237, 238, 264, 266, 277, 284, 296, 297, 300, 305, 306, 315, 327, 329, 342, 344, 356, 360, 361, 363, 384, 408, 412, 414, 419, 438, 440, 463, 468, 473, 476, 485, 496, 519, 531, 545, 559, 563, 567, 568, 604, 611, 615, 636, 647, 649, 653, 660, 661, 663, 675, 688, 701, 713, 715, 716, 719, 724, 749, 785, 791, 815, 830, 831, 837, 840, 842, 846, 848, 849, 858, 872, 878, 886, 888, 901, 915, 919, 924, 930, 931, 937, 940, 969, 982, 997, 1001, 1011, 1041, 1043, 1044, 1054, 1063, 1076, 1079, 1087, 1094, 1099, 1171, 1172, 1173, 1175,

1177, 1216, 1221, 1230, 1252, 1286, 1295, 1321, 1328, 1335, 1336, 1339, 1349, 1367, 1375, 1383, 1390, 1394, 1417, 1425, 1458.

AUTEUR B

(v. 1459-1884)

B. 1. Mètre

La portion de texte qui remonte au deuxième auteur est composée de 424 décasyllabes *a minori*³⁶² et d'un vers hypométrique, *Et plains estoit d'outrecuidement* (v. 1652)³⁶³.

B. 2. Compte des syllabes

En plus de nombreuses césures lyriques (cf. ci-dessous), le *e* atone en fin de mot se trouve en hiatus à deux reprises devant monosyllabe, *quē il* 1470, 1870. Devant les formes d'origine germanique commençant par *h*, le *e* central s'articule normalement et compte toujours pour une syllabe : *le het* 1619, *de haitement* 1678, *de Huon* 1756, 1815, *le hauberc* 1778, *que Hüelins* 1829.

B. 3. Césures

Masculines : 366 soit 86% ;

Féminines : 59 soit 14 % dont

- 3 élidées (5%) : 1469, 1612, 1664 ;
- 36 lyriques (62%) : 1464, 1491, 1493, 1494, 1496, 1508, 1512, 1521, 1535, 1539, 1551, 1556, 1581, 1597, 1606, 1641, 1659, 1682, 1684, 1689, 1710, 1722, 1751, 1766, 1773, 1796, 1797, 1799, 1801, 1805, 1846, 1849, 1853, 1863, 1875, 1881 ;
- 20 épiques (33%) : 1462, 1463, 1473, 1552, 1559, 1565, 1583, 1585, 1604, 1614, 1616, 1647, 1660, 1665, 1670, 1764, 1791, 1854, 1857, 1867.

³⁶² L'on pourrait tout de même hésiter à considérer comme *a maiori* les v. 1494, 1496, 1507, 1508, 1512, 1513, 1739 ; de plus, aux v. 1555 et 1741, la césure pourrait tomber après la cinquième syllabe. Mais nous avons considéré ces vers aussi comme étant *a minori*, dans la mesure où les césures lyriques qu'ils peuvent parfois provoquer sont de toute façon nombreuses dans cette portion du texte.

³⁶³ Le v. 1547, *Quant li abbés ot son sermon afinné*, hypermétrique, a été corrigé en *Quant li abbés ot son sermon (a)finné*.

I. 3. 2. La laisse

1. Longueur et timbre

Les 1884 vers dont se composent nos chansons sont répartis en 41 laisses d'une longueur moyenne de 44 vers, ce qui est conforme à la moyenne de 50 vers par laisse des autres continuations³⁶⁴. Les laisses masculines sont majoritaires, puisque l'on en compte 32 ; les laisses féminines, au nombre de 9, sont absentes d'*Yde et Olive II*. L'écart entre la laisse la plus longue, la XVII (120 vers), et la plus brève, la laisse XXXII (12 vers), n'est pas aussi marqué que dans la chanson mère de *Huon de Bordeaux* où la laisse la plus brève compte 3 vers (l. XLIX) et la plus longue 1158 (LXXIV).

En ce qui concerne la prosodie, le passage de l'assonance à la rime est l'un des critères formels permettant de départager l'auteur A de l'auteur B ; cependant, même sous la plume du premier auteur, se sont glissées des laisses rimées. Par ailleurs, l'assonance elle-même tend à se confondre avec la rime, la gamme des sonorités étant plutôt simple. Nous proposons ci-dessous un tableau de la répartition strophique d'*Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II*, ainsi que du timbre des laisses :

	Assonances	Rimes parfaites	Rimes avec une infraction
<i>Yde et Olive I et Croissant</i> AUTEUR A	Laisses masculines <hr/> <i>a</i> : VI, X, XXII <i>é</i> : XIV, XVII, XIX, XXIV, XXVIII <i>ié</i> : II, VII, XI, XXIII <i>i</i> : XXI, XXV, XXIX <i>an/en</i> : I, XXVII <i>on</i> : IX	<i>é</i> : XXVI <i>ent</i> : XIII, XXX <i>u</i> : XX	Laisses masculines <hr/> <i>a</i> : XXXI
	Laisses féminines <hr/>		Laisses féminines <hr/> <i>ée</i> : III

³⁶⁴ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 114. L'éditrice américaine compte pour *Esclarmonde* une moyenne de 29 vers par laisse, pour *Clarisse et Florent* 33 et pour le segment de « Huon et les géants » 89.

	<i>ée</i> : V, XV, XVIII, XXXII <i>ie</i> : IV, VIII, XII, XVI		
<i>Yde et Olive II</i> AUTEUR B		<i>a</i> : XLI <i>é</i> : XXXIV <i>és</i> : XL <i>ier</i> : XXXV <i>i</i> : XXXIX <i>is</i> : XXXIII <i>ent</i> : XXXVI <i>on</i> : XXXVIII <i>us</i> : XXXVII	

2. Particularités prosodiques

Ce phénomène de glissement de l'assonance à la rime est généralisé. Il se produit de toute évidence dans les laisses féminines en *ée* : dans la laisse III, tous les vers riment entre eux, sauf le dernier qui se termine par *clere* (v. 102) ; dans les laisses V et XVIII, seules les formes *mere* (v. 177), *père(s)* (v. 173, 187, 993, 998, 1008) et *leres* (v. 178, 1015), dérogent à la rime. Les laisses masculines sont également soumises à cette tendance : dans la laisse VI, seuls *gart* (v. 256), *escoutast* (v. 258), *musart* (v. 259) et *quart* (v. 267) échappent à la rime en *a* ; dans la laisse XXXI, une seule forme, *escharz* (v. 1445), n'est pas rimée. Dans la laisse IX, quatre formes, *paour* (v. 358), *luour* (v. 359), *jour* (v. 360) et *demour* (v. 361), se démarquent de la terminaison en *-on*. Si l'on considère que le *s* en fin de mot n'était sans doute pas prononcé et que, chez B, il n'empêche pas la rime, nous avons considéré que les laisses XX et XXVI de l'auteur A étaient aussi rimées : dans la première, tous les vers riment *-u*, seules les formes *Jesus* (v. 1074), *plus* (v. 1076, 1083), *retenus* (v. 1084) et *dus* (v. 1085) se terminant par *-us* ; dans la seconde, tous les vers riment en *és*, sauf le v. 1303 qui se termine par *escouté*. De même que pour la chanson mère de *Huon de Bordeaux*, on a donc affaire « à des rimes qui se donnent l'air d'assonances plutôt qu'à de véritables assonances »³⁶⁵.

La distinction entre les laisses masculines en *é* et celles en *ie* permet de penser que le premier auteur aurait composé son œuvre avant la réduction de la diphtongue *ie* à *é* qui ne se généralise qu'en

³⁶⁵ *Huon de Bordeaux*, W. W. KIBLER et F. SUARD (éd.), *op. cit.*, p. XXXIV.

MF³⁶⁶. Dans les laisses assonancées en *ié*, la voyelle tonique est parfois suivie d'une nasale : dans la laisse VII, on trouve des formes telles que *riens* (v. 300) et *nient* (v. 317) ; selon G. Lote, l'assonance *ien/ie* est ancienne³⁶⁷. D'une manière similaire, dans les laisses assonancées en *i*, la voyelle tonique est parfois suivie d'une nasale, comme dans *meschins* (v. 1095), la nasalisation de *i* étant en effet plus tardive³⁶⁸. Dans la laisse IX, l'assonance se produit entre des formes se terminant par *-on* (la plupart) et des formes se terminant par *-our*, phénomène qui signifierait que le texte ait été rédigé dans une phase antérieure ou, du moins, contemporaine à la nasalisation de *o*³⁶⁹.

Dans les laisses XVII et XXIV, assonancées en *-é*, on trouve les formes *mortel* (v. 893), *ostel* (v. 934, 1246), et *tel* (v. 1279), qui supposent une réduction de *-él* (< a[] à *-é*³⁷⁰.

En ce qui concerne les laisses rimées, la différence entre *n/m* dans la laisse XXXVIII est purement graphique, et il en va de même pour *s/z* dans les laisses XXXIII, XXXV, XXXVII et XL, car, en picard, l'affriquée [ts] s'est précocement réduite à [s]³⁷¹.

3. L'enchaînement des laisses

La plupart des laisses de ces chansons sont disposées selon la technique de l'enchaînement³⁷² ; ce qui est dit à la fin d'une laisse est repris au début de la suivante, par le biais d'un rappel, comme dans les passages que nous citons ci-dessous (nous soulignons) :

Mors est li rois, venus est li clergiés :
 Enfoû l'ont en cel jour au moustier (l. II, v. 49-50)
Mors est li rois en icele journee (l. III, v. 51)
Yde la bele en entent la raison,
 Mais s'ele puet, il s'en repentiront. (l. IX, v. 382-383)
Yde la bele de riens ne s'atarga (l. X, v. 384)
Au mengier va seoir par desirier (l. XI, v. 502)
 La damoiselle est au mengier assise (l. XII, v. 503)
 Ces .III. besans en .III. lius jeterés. (l. XXVI, v. 1315)
 Quant la parole oit Guimars li vaillans,
 Qu'il jeteroit en .III. lix les besans.

³⁶⁶ M. K. POPE, § 510.

³⁶⁷ G. LOTE, *Histoire du vers français*, op. cit., t. III, p. 211.

³⁶⁸ M. K. POPE, § 434.

³⁶⁹ G. LOTE, *Histoire du vers français*, op. cit., vol. III, p. 215.

³⁷⁰ Ce phénomène est répandu « over a widespread region », cf. M. K. POPE, § 391.

³⁷¹ Cf. ci-dessus, I. 2. 1. *Phonétique et graphie*, n° 48.

³⁷² Jean RYCHNER, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, « Société de Publications Romanes et Françaises », 1955, p. 74.

[...]

Si lo<r> donra .I. denier bonement.

Par le marciét le va uns més criant. (l. XXVII, v. 1316-1317, 1337-1338)

Croissans li enfes a ichou escouté

C'on donra ja .I. denier monnaé. (l. XXVIII, 1339-1340)

Li rois Guimars par la main Cro<issant prist>. (l. XXIX, v. 1392)

Li rois Guimars fu prodrom voi<rement> ,

Croissant appelle par dedevant sa <gent>.

[...]

Croissant plevirent en ce jour voirement. (l. XXX, 1393-1394, 1417)

Liés fu Croissans quant fenme pluvit a. (l. XXXI, V. 1418, 1439-1446)

Lor a conté par sens et par avis.

Cascuns d'iaus .II. en fu forment pensiz. (l. XXXIII, v. 1459-1464, 1503-1504)

Quant li abbès ot Ydé escouté

Mout fu pensius ; Olive a demandé (l. XXXIV, v. 1505-1506)

Ainsi tout doi l'ont juré et pluvi,

Ains puis .I. jour ne furent ennemi. (l. XXXIX, v. 1791-1792, 1812-1813)

Quant cis acors fu pluvis et jurés, (l. XL, 1814)

L'enchaînement se développe sur un nombre variable de vers, mais qui reste tout de même plutôt bas, le rappel ne dépassant pas la dizaine de vers³⁷³. Dans le rappel, retentissent parfois les mêmes mots que ceux de la laisse précédente, comme entre les l. II-III, IX-X, XI-XII, et XXXIX-XL ; il ne s'agit pourtant pas d'une répétition de vers entiers, mais bien de syntagmes isolés ; ainsi le raccord se connecte-t-il à ce qui a été dit auparavant, tout en y ajoutant de nouveaux détails, comme dans une sorte de « variation sur thème ».

Les chansons d'*Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II* perpétuent donc l'esthétique épique en réemployant certaines techniques de composition originelles, telles que l'alternance des assonances et l'enchaînement des laisses par le biais des rappels, tout en se démarquant par un style foncièrement narratif. Ainsi ces « contes de geste » se situent-ils à la frontière entre poésie et récit, dans un espace de l'entre-deux qui est le lieu privilégié de la création littéraire.

³⁷³ C'est pourquoi nous utilisons le terme de rappel et non celui de reprise.

PARTIE II

ÉDITION

II. 1. Établissement du texte

II. 1. 1. Développement des abréviations

Les dictionnaires de Chassant et Cappelli restent les ouvrages de référence en la matière³⁷⁴. En cas de doute et lorsque c'est possible, nous nous appuyons sur les formes attestées en toutes lettres et sur l'usage des copistes pour des mots dérivés ou ayant la même étymologie.

Nous signalons le développement en italique afin de garantir la plus grande transparence possible.

Copiste A

v. 1-1402

A. 1. Lettres suscrites

Le *a* suscrit a été développé en :

- *ar*, dans *m^atire* (v. 104 ; en toutes lettres : v. 350, 781) ;
- *ra*, toujours dans *g^ant* (v. 6, 41, 55, 65, 73 etc. ; la seule attestation en toutes lettres est au v. 1090, *grans*), dans *t^aire* (v. 323 ; forme en toutes lettres au v. 550), *moust^a* (v. 388), *g^ailletes* (v. 296) et *t^aitres* (v. 1015) ;
- *ua*, dans *q^ant* (v. 17, 71, 73, 77, 99 etc.), *auq^ant* (v. 20), *nonp[~]q^ant* (v. 453, 905 ; avec *a* non suscrit au v. 1232), *q^anqu(es)* (v. 37, 500, 736, 1325 ; en toutes lettres au v. 601), *q^atoze* (v. 1193), et *q^ariax* (v. 587) ;
- *uar*, dans *q^at* (v. 267) ;

Le *i* suscrit se rencontre :

³⁷⁴ Alphonse CHASSANT, *Dictionnaire des abréviations latines et françaises usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques les manuscrits et les chartes du Moyen Âge*, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1965, [reprod. éd. Paris, 1884] [A. CHASSANT] ; Adriano CAPPELLI, *Lexicon abbreviaturarum : dizionario di abbreviature latine ed italiane usate nelle carte e codici specialmente del Medioevo riprodotte con oltre 14000 segni incisi*, Milan, U. Hoepli, 2011 [reproduct. fac-sim. 1^{er} éd. 1929] [A. CAPPELLI].

- après *q* pour le pronom relatif *qui* (v. 10, 11, 35, 128, 136 etc. ; en toutes lettres : v. 183, 245, 263, 278, 395 etc.), et dans *q'il* pour la forme élidée *qu'il* (v. 6, 25, 83, 466, 712 etc. ; en toutes lettres : v. 3, 47, 66, 168, 210 etc.). On le trouve aussi à l'intérieur des mots comme *quⁱze* (v. 347), *quⁱnzaine* (v. 376 ; en toutes lettres v. 712, 982), *aqⁱté* (v. 838 ; en toutes lettres : v. 821, 879). Au v. 834, nous avons rendu la forme *qⁱde* en *qu'Idé*.

- dans *pⁱse* (v. 146), *fevⁱer* (v. 284), *maistⁱiet* (v. 467), *tⁱnité* (v. 885), *pⁱsiés* (v. 1170), *pⁱst* (v. 1251, <1392>). Dans tous ces cas, nous l'avons développé en *ri*.

A. 2. Signes spéciaux suscrits

Le signe $\bar{}$ est polyvalent [A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° I ; A. CAPPELLI, p. XXII, n° II]. Nous l'avons développé tantôt en *m* et *n* tantôt en *re* et *ue*. Il équivaut à :

- *m* devant les bilabiales *p*, *b*, *m* : v. 13, 89, 188, 624 etc. Ce choix s'explique par des critères quantitatifs, la séquence *nm* n'étant jamais attestée sous la plume du premier copiste, et celle en *np* et *nb* ne se rencontrant que trois fois, dans *nonpourquant* v. 453 (c'est pourquoi nous développons en *n* aussi aux v. 905 et 1232), *enbusce* v. 360, *ramenbré* v. 878. En revanche, nous avons 50 attestations de la séquence en toutes lettres *mb* et 22 de la séquence *mp* ; devant une labiale nous développons donc le signe $\bar{}$ en *m*, même quand il s'agit de deux mots distincts, comme *ēprie* (v. 125) et *ē poist* (v. 475), sur la base de neuf formes similaires en deux mots en *-m p* (v. 28, 226, 600, 723, 724, 823, 1036, 1101, 12016), contre trois seulement en *-n p*, *en puist* (v. 323), *en perderont* (v. 771), *en prist* (v. 1283). Nous développons en *m* à la finale du mot *hō*, v. 1051, 1282 (en toutes lettres aux v. 166, 183, 230, 258, 323, 578, 775, 847, 925, 1048, 1091, 1102, 1109, 1212, 1279, 1287, 1383) et dans la forme au CRS ou CSP *hōme*, v. 174, 175, 726, 1120, 1269 (en toutes lettres, mais sans consonne géminée aux v. 118, 439, 1086). Pour le substantif *fēme*, nous développons toujours en *m* (v. 131, 163, 165, 168, 233, 237, 250, 899, 924, 992, 1011), sauf au v. 1051 où l'on trouve la forme en toutes lettres, mais sans géminée, *feme* ;

- *n*, dans *Arragōne* (v. 1, 24, 225, 346, 698), *Florēs/t* (v. 1, 3, 1084), *joīās* (v. 1, 10), *ria t* (v. 2), *cevauchāt* (v. 7), *māinent* (v. 104, 750, 940, 1079, 1108), *ē* (v. 143, 166, 659, 1241, 1389 ; forme développée : v. 1(x2), 2, 4, 5, 12, 16 etc.), *dōna* (v. 261, 1065 ; en toutes lettres : v. 240, 1117), *hōnis* (v. 263), *nō* (v. 634, 1073 ; forme en toutes lettres : v. 71, 401, 402, 515, 517 etc.) ;

- *re*, dans *p̄stres* (v. 17) ;

- *ue*, au-dessus de la lettre *q*, aux v. 102, 284, 287, 295, 361 etc. (en toutes lettres : v. 48, 58, 89, 149, 178 etc.) ;

Le signe ressemblant à ç [A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° II], équivaut à :

- *er* dans *t^eme* (v. 28, 1069 ; en toutes lettres au v. 1066), *t^ere* (v. 198, 707, 1066, 1067 ; en toutes lettres : v. 447, 565, 612, 654, 727 etc.), *m^evillier* (v. 460), *h^ebergerie* (v. 513 ; en toutes lettres au v. 536 et d'autres formes dérivées en toutes lettres aux v. 372, 463, 1163, 1201, 1686), *T^erascoingne* (v. 636), *m^elee* (v. 730)³⁷⁵, *m^eveille* (v. 1263, 1303) ;

- *ier*, dans *sest^e* (v. 1171 ; v. 1185 en toutes lettres) et dans *moust^e* (v. 1238 ; en toutes lettres v. 50, 65, 70, 105, 152 etc.) ;

- *re*, dans *p^emiers* (v. 662, 1190 ; en toutes lettres au v. 1187) et *p^esenterent* (v. 734) ;

- *ue* après *Q^e* majuscule, en début du vers (v. 44, 114, 160, 213, 226 etc.). La présence de ce signe n'empêche pas l'élision dans *Q^ele* que nous développons en *qu'ele* (v. 69, 691, 826).

Après la lettre *v*, ce même signe est caractérisé par une hampe plus longue qui, en coupant le jambage de *v*, ressemble à un sept en exposant, ⁷. Il équivaut à *er* dans *v⁷melle* (v. 286, 294), et *v⁷tuor* (v. 800)

Le signe ressemblant à ∞ [A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° IV ; A. CAPPELLI, p. XXII, n° V] a été transcrit en :

- *our*, pour la préposition *p[∞]* : v. 32, 37, 66, 80, 84 etc. (les attestations en toutes lettres sont de loin minoritaires : v. 201, 205, 863, 1236, 1298), et lorsqu'il se trouve à l'intérieur de mots comme *t[∞]mentee* (v. 204 ; sur la base de *tourment* en toutes lettres au v. 619), *nonp[∞]quant* (v. 453, 905, 1232), *p[∞]veü* (v. 1064 ; en toutes lettres au v. 1068), *p[∞]quis* (v. 1094 ; en toutes lettres au v. 1123). Pour *seign[∞]*, nous avons développé en *seignour* ; bien qu'il y ait exactement le même nombre d'attestations de formes en *our* (v. 884, 999, 1037, 1200, 1307, 1318) et en *or* (v. 157, 737, 1103, 1151, 1197, 1294), dans le texte le signe ∞ n'est jamais utilisé pour *or* ;

- *u* pour *d[∞]reme^t* (v. 620) ;

- *ur* pour *h[∞]ota* (v. 439 ; sur la base de la forme *hurt-* (v. 79, 1159) ; pour *end[∞]és* (v. 641), dérivé de la base *dur-* en toutes lettres aux v. 67, 128, 385, 419, 565 etc.

Le signe ⁹[A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° III ; A. CAPPELLI, p. XXII, n° III] équivaut :

- à *ous* pour les pronoms personnels, notamment pour *v⁹*, v. 96(1), 260, 283, 477, 479(1), etc. (forme développée : v. 86, 88, 89, 96(2), 99 etc.), rarement pour *n⁹*, v. 511 (pour la p4, les attestations en toutes lettres sont majoritaires : v. 180, 260, 261, 262, 475 etc.)

- à *us*, dans *pl⁹* (v. 1083 ; en toutes lettres : v. 9, 217, 284, 287, 291 etc.).

³⁷⁵ Pour cette forme régionale de *meslee*, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 46.

A. 3. Signes spéciaux non suscrits

Le signe 9 [A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° VI ; A. CAPPELLI, p. XXII, n° II] peut correspondre tantôt à *con* tantôt à *com*, tantôt à *co* en fonction du contexte phonétique.

Nous le transcrivons en *com* quand 9 se trouve :

- seul, ayant une fonction d'adverbe ou de conjonction : 10 attestations de la forme abrégée contre une de la forme en toutes lettres *com* au v. 249 ;

- devant les bilabiales *p*, *b*, *m* car on ne trouve que très rarement les séquences *np*, *nb* (cf. ci-dessus A. 2. Signes spéciaux suscrits) et jamais celle *nm*. En outre, puisqu'on a une attestation en *mm* en toutes lettres au v. 1092, *emmi*, nous avons développé le signe 9 en *com* même devant *m*, dans *9mencier* (v. 29, 1167).

Nous le transcrivons en *con* quand 9 se trouve :

- devant toutes les autres consonnes, y compris devant *n*, comme dans *9nistra* (v. 1126) parce que nous n'avons que des attestations de formes verbales ayant la séquence *n* géminée + voyelle. Nous développons en *con* devant sifflante aussi, aux v. 473, 482, 725, 1037 (en toutes lettres aux v. 232, 243, 275, 386), et labio-dentale *f*, v. 33, 667, 996, 1245 (v. 1061 en toutes lettres).

Nous le transcrivons en *c'on* :

- lorsque le signe 9 représente la forme contractée du pronom relatif et du pronom personnel : v. 103, 300, 356, 661, 806 etc. (une seule attestation en toutes lettres au v. 1340) ;

Nous le transcrivons en *co* quand 9 se trouve

- devant *v*, comme dans *9vient* (v. 859, 887), sur la base de la forme en toutes lettres *covoitiés* au v. 1183.

Le signe *p* avec la hampe barrée, *P*, [A. CHASSANT, *Dictionnaire des abréviations*, « p », 3^e forme] peut représenter la séquence *par* (le plus souvent) ou *per*.

Nous l'avons développé en *par* :

- quand le signe se trouve seul et il a la fonction de préposition (v. 25, 44, 59, 68, 96 etc. ; en toutes lettres : v. 726, 887, <899>, 997, 1156) ;

- au début de mots comme *Ptir* (v. 42 ; d'autres formes en toutes lettres : v. 1054, 1098), *P*age (v. 266), *P*lés (v. 270, 317), *P*t (v. 422 ; en toutes lettres : v. 562, 1161) ; à l'intérieur de mots comme *aP*ut (v. 103), *aP*illie (v. 342 ; v. 274 infinitif en toutes lettres) et *aP*oir (v. 359).

Nous l'avons développé en *per* :

- dans *Pdue* (v. 160, 356), *Pe* (une seule attestation au v. 187, contre neuf de la forme développée), *tresPce* (v. 194), *aPchoive* (v. 300), *Pdi* (v. 307), *aPchiut* (v. 348), *aPchoit* (v. 410), *Pdu* (v. 459, 509 ; en toutes lettres, *perdu* : v. 618, 1215), *Pdera* (v. 515), *emPere* (une seule attestation au v. 706, contre trois de la forme longue), *Pderont* (v. 771) ;

A. 4. Abréviations par contraction

- \overline{bn} a été rendu par *bien* : v. 89, 134, 186, 283, 285 etc., (forme développée : v. 75, 136(x2), 164, 189, 214 etc.) ;

- $\overline{chl}r$ a été rendu par *chevalier* : v. 279, 787, 864, 916, 1046 (forme développée au v. 832) ;

- \overline{gns} a été rendu par *gens* au v. 791 (mais, normalement, c'est le *n* qui est abrégé dans e substantif) ;

- le nom propre $\overline{Jhsu}(crist)$ (v. 161, 265, 662, 1043, 1074, 1350) a été rendu par *Jesu(crist)* en suivant les *Conseils* de l'École des Chartes³⁷⁶ : il serait erroné de transcrire la lettre « h » puisque, dans les mots religieux, celle-ci représente le η grec et équivaut donc à *e* ;

- \overline{mlt} a été rendu par *mout* : faute de formes en toutes lettres, on s'appuie sur la vocalisation de *l* qui est rendue presque systématiquement par *u*, à de rares exceptions près (cf. *I. 2. La langue de la copie*, n° 27) ;

- \overline{st} représente la p6 de l'indicatif présent du verbe *estre*, *sont*, aux v. 25, 31, 44, 81, 1 etc. (en toutes lettres aux v. 155, 242, 275, 421, 481 etc.) ;

- \overline{vstre} (v. 309, 616, 646, 714, 716, 1055, 1220) et \overline{nre} (v. 884 ; en toutes lettres au v. 1350) ont été rendus respectivement par *vostre* et *nostre*.

A. 5. Abréviations par graphisme

Le signe z [A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° VII ; A. CAPPELLI, p. XXII ; n° 7] représente usuellement la conjonction *et*.

³⁷⁶F. VIELLIARD, O. GUYOTJEANNIN (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, op. cit., fasc. I, p. 35.

Copiste B

v. 1403-1884

B. 1. Lettres suscrites

Comme sous la plume du copiste A, on rencontre souvent les lettres *a* et *i* suscrites.

Le ^a a valeur :

- de *ra*, comme dans *g^ant* aux v. 1436, 1440, 1449, 1511, 1516 etc. (en toutes lettres : v. 1411, 1447, 1525, 1549, 1608 etc.) ;

- de *ua*, quand il se trouve après *q* que nous développons en *quant* : v. 1418, 1495, 1498, 1505, 1512 etc. (en toutes lettres : v. 1469, 1479, 1552, 1555, 1561 etc.).

Le ⁱ a valeur :

- de *ir* en *vⁱginité* (v. 1515) ;

- de *ri* en *pⁱst* (v. 1847) ;

- de *ui*, après *q* pour le pronom relatif *qui* (v. 1429, 1434, 1440, 1445, 1481, etc.) et dans des formes contractées comme *qⁱl* (v. 1412, 1448, 1821) que nous avons résolu par *qu'il*, et *qⁱ* (v. 1501, 1510, 1565, 1704, 1860, 1878) que nous avons résolu par *qu'i*³⁷⁷.

B. 2. Signes spéciaux suscrits

Le signe $\bar{}$ a une double fonction, représentant tantôt *ue*, tantôt une consonne nasale.

Nous l'avons développé en *n* et *ue* dans *qua \bar{q}* (v. 1423), en *ue* dans *qua' \bar{q}* (v. 1425) et dans *dusq $\bar{}$* (v. 1426).

Quand il a une fonction de barre de nasalité, nous l'avons développée en *n* devant toutes les consonnes, même les bilabiales, car, contrairement au copiste A, B n'écrit que deux fois *m* devant *b* ou *p*, dans *Lombars*, v. 1476 et dans *condampnez* (v. 1535). En outre, B rend la nasalisation de *o* par la graphie *nm* (pour des exemples en toutes lettres, v. 1407, 1423, 1462, 1469, 1491, 1556, <1674>, 1707, 1824, 1834, 1835, 1837, 1869). Pour toutes ces raisons nous avons donc développé ce signe d'abréviation en *n*, même quand il se trouve devant *m*, dans *Ronme* (v. 1447) et *Ronmenie* (v. 1456).

Le signe ['] [A. CHASSANT, Table des signes abrégatifs, n° II] est polyvalent ; il peut valoir *er*, *ier*, *ue*, *uer*, mais également *n*.

³⁷⁷ Sur la réduction du pronom personnel de p3 en i, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 123.

Nous l'avons développé en :

- *er*, dans *t're* (v. 1412, 1475, 1694, 1767, 1856), *s'vice* (v. 1496), *t'rre* v. (1603), *c'tainneme* \bar{t} (v. 1673), *cuiv's* (v. 1692), *gouv na* (v. 1877) ;
- *ier*, après une palatale comme dans *carch'i* (v. 1627) et dans *dang's* (v. 1648) ;
- *ue*, dans *Q'*, en début de vers (v. 1404, 1509, 1514, 1517, 1591) ;
- *uer*, dans les mots d'origine germanique comme *g'pis* (v. 1502 ; v. 1810 en toutes lettres), *g re* (v. 1659), *g'riers* (v. 1630), *g'ries* (v. 1761), *g r'oier* (v. 1609) ;
- *n*, dans *qua q̄* (v. 1425), *pe'siz* (v. 1504), *mesdisa't* (v. 1519), *so'* (v. 1680), *o'mage* (v. 1847).

Comme chez le copiste A, en correspondance avec la lettre *v*, ce même signe est caractérisé par une hampe plus longue qui coupe le jambage de *v*. Il a valeur de *er*, dans *v⁷ra* (v. 1430 ; en toutes lettres au v. 1424), et *v⁷rés* (v. 1590).

Le signe ⁹ équivaut :

- soit à *ous*, comme dans les pronoms personnels *v⁹* (v. 1423, 1424, 1430, 1467, 1574 etc.) et *n⁹* (v. 1521, 1700, 1737) ;
- soit à *us*, comme dans *pl⁹* (v. 1424, 1446), *n⁹* (v. 1426), *cheva⁹* (v. 1601, 1723), *chia⁹* (v. 1535), *esmol⁹* (v. 1721), *mai<nten>⁹* (v. 1727).

Le signe \sim vaut :

- *our*, pour la préposition *p \sim* (v. 1546, 1556, 1567, 1790) et dans certains mots, comme *segn \sim* (v. 1524), sur la base de la forme en toutes lettres au v. 1833, 1838 (bien que, aux v. 1550 et 1828, on trouve la forme *segnor*, le signe \sim n'est jamais utilisé pour *or*).

B. 3. Signes spéciaux non suscrits

Le signe ⁹ équivaut toujours à *con*, des séquences en *com(m)* n'étant jamais attestées chez B.

- On le trouve seul en fonction de conjonction, aux v. 1441, 1458, 1463, 1531, 1543 etc ;
- devant *m*, dans *9munalmē t* (v. 1478), *9mant* (v. 1798) et ses dérivés (v. 1560, 1691, 1822, 1825, 1857), *9me* (v. 1851 ; en toutes lettres v. 1407), et *9ment* (v. 1612, 1671) ;
- devant *n*, dans *9nut* v. 1442 (*conneus* en toutes lettres au v. 1728) ;

- devant *p*, dans *9paignon* (v. 1780). Sous la plume du copiste B, il n'y a pas d'attestations en toutes lettres de la séquence *np*, mais nous en trouvons sept de la séquence *nb*, *assanbla* (v. 1622), *desmenbré* (v. 1546), *enbatus* (v. 1747), *ensanble* (v. 1564, 1601), *menbrés* (v. 1818), *menbrus* (v. 1710).

Bien qu'il n'y ait pas d'attestations en toutes lettres de la séquence *conv-*, nous avons choisi de développer *9vent* (v. 1688, 1831) en *convent* ; d'ailleurs, il n'y a pas non plus d'attestations de séquence en *cov-*.

La signe *p* avec la hampe barrée, *ꝑ*, a la double valeur de :

- *par*, lorsqu'il a fonction de préposition (v. 1456, 1457, 1462, 1487, 1503(x2) etc.), dans *ꝑler* (v. 1434), et dans *ꝑtis* (v. 1469) ;
- *per*, dans *emꝑere* (v. 1463), *ꝑe* (v. 1521), *ꝑilleus* (v. 1667), *ꝑcheüs* (v. 1714), *esꝑdus* (v. 1729).

Le signe *ꝥ* ayant valeur de *pro* [A. CHASSANT, *Dictionnaire des abréviations*, « p », 5^e et 6^e forme] se rencontre une seule fois au v. 1700, dans *ꝥpprement*.

B. 4. Abréviations par contraction

- *bñ*, dont on a une seule attestation au v. 1872, a été rendu par *bien* ;
- *ml't* représente *mout* (v. 1428, 1476, 1477, 1489, 1492 etc. ; en toutes lettres au v. 1566) ;
- Au lieu d'utiliser le signe *̄* auquel on s'attendrait, au v. 1431 le copiste B utilise un signe qui ressemble à la lettre suscrite ^a pour la contraction de l'adjectif possessif *vostre*.

B. 5. Abréviations par graphisme

z représente usuellement la conjonction *et* ; celle-ci est notée en toutes lettres par *et* aux v. 1480, 1715(2), 1790.

II. 1. 2. Présentation du texte

Les feuillets qui contiennent *Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II* sont plutôt en bon état, en comparaison d'autres endroits du manuscrit³⁷⁸. L'édition de Schweigel et une transcription d'Edmund Stengel, que les Archives de Louvain ont généreusement mis à notre disposition³⁷⁹, nous ont néanmoins été indispensables pour combler les lacunes consécutives à l'incendie qui se concentrent notamment au f. 396*bis*. Nous signalons ces ajouts entre chevrons < > ; si l'intégration n'a pas été faite d'après Schweigel ni Stengel, nous le signalons le cas échéant dans les notes qui suivent le texte édité. Au contraire, nous écrivons entre parenthèses () les suppressions.

En apparat, sous le texte, nous signalons les formes divergentes des autres éditions, Schweigel 1889 (*S*), Brewka 1977 (*B*), Motta 2000 (*M*), Abbouchi 2011 (*A*) ; pour *Croissant*, nous avons collationné aussi Raby 2001 (*R*) qui, bien qu'il affirme s'être appuyé à son tour sur *B*, diverge de *B* à certains endroits. Étant donné que les éditeurs précédents signalent les ajouts entre crochets, nous les reproduisons tels quels ; en outre, lorsque nous amendons une forme contenue dans le manuscrit, nous le signalons par *T*. L'astérisque * renvoie à une note d'apparat dont la présentation rend compte de l'organisation du vers en deux hémistiches 4/6 ; on y lira donc la forme divergente en toutes lettres précédée et/ou suivie par les initiales des autres mots du même hémistich (sauf pour le v. 1562 pour lequel nous reportons toutes les initiales). S'agissant de textes conservés par un témoin unique, l'écart de notre édition par rapport aux précédentes se joue tout particulièrement au niveau linguistique. En effet, nous avons maintenu certaines formes ayant précédemment été amendées mais relevant, nous semble-t-il, de phénomènes linguistiques qui méritent d'être signalés (amuïssement du -*t* de p3 dans certains verbes, introduction d'un *s* non étymologique, etc.).

Ni le premier ni le second copiste n'utilisent de signes de ponctuation ayant une valeur rythmique comparable à celle du français moderne³⁸⁰. Les deux points encadrant les chiffres ne servent qu'à bien délimiter ces derniers afin d'éviter toute confusion possible avec les lettres ; deux points ou un seul peuvent aussi apparaître à mi-hauteur autour de certains noms propres. Désirant favoriser la lisibilité et la compréhension du texte, nous avons introduit dans notre édition la ponctuation selon l'usage moderne. Il convient cependant de considérer que le rythme avec lequel on scandait le texte au Moyen Âge était sans doute différent, la prosodie étant avant tout liée à la césure et à la rime³⁸¹. En ce qui concerne les critères de transcription, nous suivons principalement les

³⁷⁸ Cf. I. 1. 4. *Quelques précisions codicologiques*.

³⁷⁹ Cf. I. 1. 5. *Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (T)*.

³⁸⁰ La ponctuation n'est pas complètement absente des textes médiévaux, mais elle se répand systématiquement à partir du XV^e siècle avec le développement de l'imprimerie, cf. G. LOTE, *Histoire du vers français, op. cit.*, vol. 1, p. 323-333.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 246.

Conseils de l'École des Chartes³⁸². Nous recourons à l'accent aigu dans les monosyllabes pour distinguer les homographes³⁸³ : le substantif *més*, signifiant « mets » ou « messenger », est ainsi distingué du possessif *mes*, *nés* de l'agglutination *nes* (*ne* + *les*), l'indéfini *tés* du possessif *tes*, le substantif *trés* de l'adverbe *tres*. En cas d'enclise, si les éditeurs précédents n'interviennent pas sur les agglutinations du type *del* et *nel*, nous les séparons en revanche en *de l'* et *ne l'*, lorsque le mot suivant commence par une voyelle ou un *h* aspiré³⁸⁴. Sur la place et l'emploi du tréma, si nous l'utilisons systématiquement pour indiquer le hiatus du *i*, pour celui du *e* nous y recourons dans les monosyllabes et à la fin des mots, mais nous l'omettons à l'intérieur dans *dient*, *feauté* et *loer*, sauf si le mot se trouve à la césure³⁸⁵. Lorsque des couplets de vers ont fait l'objet d'un amendement, nous indiquons l'ordre originel par *a* et *b* entre parenthèses.

Contrairement aux éditeurs précédents, nous signalons toutes nos interventions, si menues soient-elles, pour que le lecteur puisse à tout moment confronter nos choix avec ceux qui ont été faits avant nous. En outre, dans les notes situées après le texte édité, nous discutons de certains passages qui restent douteux et nous rendons compte de certaines particularités paléographiques susceptibles d'intéresser ceux qui n'ont pas eu le privilège de voir le beau manuscrit turinois de leurs propres yeux. Enfin, nous ajoutons des détails et des renvois bibliographiques qui, nous l'espérons, permettront une meilleure compréhension du texte.

³⁸² F. VIELLIARD, O. GUYOTJEANNIN, (dir.), *Conseils pour l'édition*, op. cit., fasc. I.

³⁸³ *Ibid.*, p. 48-49.

³⁸⁴ Alfred FOULET, Mary BLAKELY SPEER, *On editing Old French texts*, Lawrence, The Regent Press of Kansas, 1979, p. 60.

³⁸⁵ F. VIELLIARD, O. GUYOTJEANNIN, (dir.), *Conseils pour l'édition*, op. cit., fasc. I, p. 50-53.

II. 2. Édition des textes

Yde et Olive I

I

En Arragonne en vint Florens joians ; [389^v*o*a]
Li prex Garins ot mout le cuer riant
De chou c'ot pais *et* qu'il ravoit Florent.
Cascuns en fu bax *et* liés *et* joians ;
Mout en mercient le Pere tout poissant 5
Du grant avoir *qu'*il ont de remanant.
Au palais vont belement cevauchant ;
Encontre va Clarisse tout riant,
Et de pucelles i avoit plus de .C.
Qui ont les cuers baus *et* liés *et* joians. 10
Florens l'embrace *qui* ot le cors poissant
Et le baisa doucement en riant.
Ensamble vont au mostier simplement ;
Florens i osfre .I. paille mout tres gent *
Et .I. marc d'or, puis osfrent autre gent. * 15
Aprés en vont orer mout bonement.
Quant canté ot li bons prestres Climens,
Si vont mengier, n'i font delaïement ;
Mout ont de més du tout a lor talent.
Aprés mengier se juent li auquant : * 20
A escremir aprendent li enfant,
Et li pluisour vont as tables juant ;
Cil jongleor les vont mout deduisant.

14 F. i offre *SMA*

15 p. offrent a. g. *SMA*

20 s. j. l. anquant *M*

II

En Arragonne estoit la gent *mout* lié ¹
De chou qu'il *sont* tout *par* tout apaisié. 25
Li rois Garins est *mout* afoibliés,
Son bel visage appali *et* froissiet,
Em poi de *terme* l'ot *mout* amenuisiet.
Ne li tient mais de deduit *commencier*
De cacerie ne de vol d'esprevier. 30
Entour lui *sont* li baron arrenghiet,
Mander li font les maistres *pour* aidier ;
Cascuns d'aus dist : « *Confors* n'i a mestier ».
Et l'aigre mors le *commence* a coitier
Qui ne le veut jamais entrelaissier. 35 [389v^ob]
Ses lais a fait, ne s'i volt atargier ;
Quanqu'il avoit a tout *pour* Diu laissiet.
Dix ait de s'ame *et* merci *et* pitiet !
Ses .II. mains joint, si regarde le ciel ; *
Diu reclama, le Pere droiturier : 40
« Secourés moi, trop sui a *grant* mescief !
Partir me voel du mont a vo congiet ;
Mais d'une coze ai jou le cuer *mout* liet,
Que mi baron *sont par* tout apaisiet. »
Son cier enfant a clerement huciet : 45
« A Diu, Florent, mon roiaume ai laissiet ;
Proiiés a Diu qu'il ait de moi pitiet ! » ²
Si se couça, que n'a .I. mot raisniet.
Mors est li rois, venus est li clergiés ;
Enfouï l'ont en cel jour au moustier. 50

III

Mors est li rois en icele journee.
Florens fu rois a la ciere membree ;

39 s. esgarde l. c. S

En cel mois a corone d'or portee, * ³
 Clarisse fu roïne coronee.
 A grant deduit ont lor vie gardee ; 55
 Li rois Florens engroissa s'espousee.
 Li gentis dame a faite sa portee ;
 Li tans aproce que sera delivree.
 Mout par estoit fresce et encoulouree.
 De sa groiseur est mout espöentee, * ⁴ 60
 Sainte Marie a sovent reclamee :
 « Car sekeur, Dame, ceste lasse esgaree, * ⁵
 Tant qu'ele soit de son fruit delivree ! »
 Li rois a mout la roïne escoutee ;
 Vint au moustier, si a grant gent menee, 65
 Pour celi prie qu'il avoit tant amee.
 Mais chou ne vaut, poi ara de duree ;
 Lor grans amours iert par tans dessevree,
 Qu'ele en morut, ce fu griés destinee.
 Une fille ot, au moustier fu portee, 70
 Yde ot a non quant en fons fu levee.
 Au roi Florent ont sa fille moustree ; *
 Quant il le voit, grant joie en a menee.
 De la roïne a tantost demandee ;
 On voit bien l'uevre, ne puet estre celee, 75
 P<our> chou li ont la verité contee.
 Quant li rois l'a oïe et escoutee,
 Il ciet pasmés, tel dolour a menee,
 Au relever a ses paumes hurtees.
 Courant s'en vient pour veoir s'espousee ; 80 [390r^oa]
 Mout de sa gent sont après lui alee.

53 E. tel m. a SA

60 D. la g. M

62 C. s. d'ame M

72 o. la f. m. SM

Vient u palais, si l'a morte trouvee,
 Celi u monde *qu'il* avoit mix amee.
 Pour Clarisse a sa vois en haut levee :
 « Suer, douce amie, mar fustes onques nee ! * 85
 Pour vous ai jou tante riens oubliee
 Et a repos estoit ma chars entree ;
 Or m'est pour vous ma grans dolors doublee,
 Bien m'est avis que vous m'estes emblee ! »
 L'iaue des iex li est aval coulee, 90
 Pleure et souspire, mout a ciere matee,
 Et sa poitrine en est toute arrouzee ;
 Dont se reprent a faire l'enversee.
 Sorbarrés l'a levé sans arrestee
 Et dist : « Bons rois, pour la vertu nommee, 95
 Vous volés vous ocire par crie ?
 – Dix, dist Florens, ma dolors est doublee !
 Mors desloiaus, trop par fustes ozee *
 Quant vous m'avés tolue m'espouzee ! » *
 Sa gens estoit entour lui esgaree ; 100
 La roïne ont doucement regretee
 Dusc'au demain que l'aube aparut clere.

IV

Grans fu li dix *c'on* mena pour Clarisse ;
 Pleurent et crient et mainnent grant martire,
 Dusc'au moustier ne s'arrestèrent mie. 105
 Avoec aus ont grande cevalerie,
 Toute gent vont plourant pour la roïne.
 Après la messe, lués qu'ele fu fenie,
 En .I. sarcu ont encloze Clarisse ;
 Ens u cancel ont la bele enfouïe, 110

85 m. foustes o. n. *M*

98 M. deslliaus *B*

99 tolué m'e. *M*

Tout entour *sont* assamblé la clergie.
 Li rois retourne en sa *grant* sale antie,
 Dont rest li dels doublés de la roïne.
 « *Que* devenirai, fait il, *pour* vous, amie ? »
 Sorbarrés fait lués apporter sa fille ; 115
 Quant il le voit, a haute vois s'escrie :
 « Amie douce, or es tu orphennine ! »
 Si home ont dit : « Vous faites vilonnie :
Pour duel mener ne le rarés vous mie ;
 Laissiés le duel, si ferés courtoisie. 120
 De li avés une *mout* bele fille
 Si bele n'a dusc'a la mer de Grisse ;
Pour tel restor soit la noize laissie ! »
 Li rois respont : « *Seignour*, *et* jou l'otrie ;
 Jou m'en tenrai, puis *ques* cascuns m'em prie. » 125 [390^{ro}b]
 Li rois s'en tient, mais c'est a *grant* hascie.
Pour son enfant fait querre .II. norices
Qui nuit *et* jour durement l'ont servie ;
 Dusc'a .VII. ans li ont mené tel vie.
 Ains puis le roi Florent ne virent rire, 130
 Et nuit *et* jour *pour* sa femme souspire ;
 Ydain baisoit la bouce *et* la poitrine.
 A ses .VII. ans fu a la lettre mise ;
 Ele aprent tant, *bien* sot son sautier lire, ⁶
 Et en rommans *et* en latin escrire ; 135
 Bien ait li cuers *qui* si bien le doctrine !
 A .XIV. ans fu si bele meschine,
Pour sa biauté toute gent s'esjoissent.
 Au pere l'ont rouvee duc *et* prince,
Et conte *et* roi volentiers le presissent, * 140
 N'en n'i vient nul *quē* on ne l'escondisse. * ⁷

140 v. l. parsissent *M*

141 q. o. [ne] l'e. *S*

Requite l'ont de dela Rommenie.
 Li rois respont marier n'en voel mie, ⁸
 Ains l'avera *pour* lui a compaignie ; *
 Ne voel de li encor eslongier mie ; 145
 C'est ses deduis, n'autre amor il ne prise.
 Mout souvent l'a accollee *et* baisie
 Pour s'espouzee a cui ele fu fille.
 .I. jour de mai que l'alöete crie,
 Cante la melle *et* s'esjoïst li pie, 150
 .I. diemence, quant la messe ot oïe,
 Ist du moustier Florens *et* sa maisnie,
 .C. cevaliers ot en sa compaignie.
 En .I. vergier de grant ancisserie,
 La sont assis sor l'erbe *qui* verdie. 155
 Li rois parole oiant sa baronnie :
 « Seignor, fait il, se Dix me beneïe,
 Mout ai esté en ceste enfermerie ;
 Il a passé .XIV. ans, voire .XV.,
 Que j'ai perdue Clarisse la roïne, 160
 La bele dame, cui Jesus beneïe.
 De bone amor l'amoie sans faintize ; *
 Onques puis jour n'och femme a *compaignie*.
 Ore est bien drois *quē* a vous tous le die :
 Pour femme avoir iert ma joie essaucie ; 165
 Une en arai, n'i ert hom <qui m'> *en* desdie ! »

V

La gent au roi ont grant <joi>e menee
 De chou qu'il a a femme <se pen>see. * ⁹
 « Sire, font il, *pour* la vert<u nome>e

144 p. l. a la c. (+1) M

162 Les v. 162-163 sont intervertis chez S

168 a f. sa p. BM

Dont sera elle *et* de quele *contree* ? 170 [390v^oa]
 Si m'aït Dix, *mout* iert bone eüre
 Quant d'Arragone iert roïne clamee. »
Et dist Florens : « *Par* l'ame de mon pere,
 Maint haut homme ont ma fille demandee ;
 Jou ne sai homme u mix fust marïee ; 175
 Dedens .I. mois l'averai espouzee,
 Jou le prendrai *pour* l'amour de sa mere. »
 Dist Sorbarrés : « Qu'est ce que tu dis, leres ?
 Doit dont ta fille estre a toi marïee ?
 A ceste loi que Dix nous a donnee, 180
 Dedens infer sera t'ame dampnee ! »
Et dist Florens : « Mar i ara pensee !
 S'il est nus hom qui le m'ait desloee,
 Lués li arai l'ame du cors sevrete ! »
 Sa fille mande *et* on l'a amenee. 185
 Dix, *comme* est fresce *et* bien encoloree !
 Tout riant vient devant le roi *son* pere,
Et li rois l'a entre ses bras *combree*.
 Bien l'a .X. fois baisie *et* accollee,
 Et celle s'est vers lui avolentee, 190
 Mais ne set pas son cuer ne sa pensee ;
 Quant le sara, si en iert *mout* iree !
 Son cier pere est si fort u cuer entree,
 Tout le tresperce dessi en la coree ;
 Du sens istra se ne l'a espouzee. 195
 Dix, *pour* coi a li rois tele pensee
 Dont tante dame iert encor esplouree,
Et tante terre *et* destruite *et* gastee !
 Tante jovente en iert deshyretee,
 Tante pucelle orphenine clamee ! 200
 Li rois ara pour li sa ciere iree ;
 Tant a Ydain baisie *et* accollee,
 Passa li jours, s'aproisma le vespree.

La gent au roi est forment *tourmentee*,
 Tout pour Ydain *quē* il a enamee ; 205
Par nul d'aus tous n'en iert l'uevre *contee*.
 Dist l'uns a l'autre : « Ceste coze est provee,
 S'il le tenoit en sa cambre a celee, ¹⁰
 Ja ne seroit de Florent deportee
 Qu'il ne l'eüst tantost despucelee ! 210
 S'elle sa<vo>it de son cuer la pensee,
 Anchois <fui>roit outre la mer Betee
Que l'atend<ist>, chou est coze prouuee,
 Car <la puc>elle est tant bien escollee,
 Du tout s'estoit a Diu servir donnee. » 215 [390v^ob]

VI

Li rois Florens de riens ne s'arresta,
 Ains fait mander sa gent, plus ne targa.
 Briés *et* escriis a pris, ses seela ; ¹¹
 Les haus barons u Florens se fia
 Mande *par* tout, *et* la gaite i ala. 220
 La gaite a dit : « Marïer se vaurra ! » ¹²
 Cascuns l'entent, *grant* joie en demena ;
 Savoir vorront *qu'*il lor demandera,
Et l'occoison *pour* coi semons les a.
 En Arragone tant de gent entré a 225
Que li marciés *et* la ville em puepla ; *
 Cascuns barons se vesti *et* para,
 Puis vont a court, nus ne s'i arresta.
 Li rois Florens *grant* joie au cuer en a ;
 Cascuns haus hom *mout* bel le salua, 230
 Les haus barons cascun accolé a
Et lor a dit conseilïier se vorra *

226 e. l. v. e. peupla B

232 conseilïer s. v. M

De *femme* avoir, car volenté en a.
 Pluisour li dient que trop attendu a :
 « Ber, pren moullier dont honors te venra ; 235
 Si m'aït Dix, ta cours mix en vorra !
 Ce fu damages *quant* vo *femme* fina,
 Car sa pareille ne trouverés vous ja. »
 Li rois l'entent, tantost le cief crolla.
 Il fait laver, a mengier lor donna ; 240
 A *grant* plenté de *vīandes* i a,
 Puis sont levé *quant* li mangiers fina.
 En son vergier son conseil assambla,
 Et Sorbarrés pres de lui s'acosta.
 Li gaite Guis, qui bonté li fist ja, ¹³ 245
 « Florens, bons rois, dist il, entendés cha :
 De marïer avés parlé piece a.
 Or esgardés u li cuers vous traira,
 Et respondés ensi com vous plaira :
 Decha la mer si haute *femme* n'a, 250
 S'avoir le voels, quē on ne t'amaint cha. » *
 Li rois a dist que sa fille prendra ;
 N'autre, ce dist, que li n'espousera.
 Quant l'ont oï, li uns l'autre bouta,
 Lievent lor mains, *cascuns* d'aus se signa. 255
 « Sire, font il, Damledix vous en gart,
 Onques n'avint, ne jamais n'avenra !
 Or n'est il hom, que s'il vous escoutast,
 Ne vous tenist de tel coze a musart !
 Sousviegne *vous* de Diu qui nous forma, 260 [391r^oa]
 Qui le baptesme *et* le foi nous donna ; *
 Gardons la loi quē il nous *commanda*,
 Cis iert *honnis* qui le trespasera !

251 Savoir l. v. *SB*

261 Q. l. baptesime (+l) *M*

Le mariage, quant il le *commanda*,
 Tous crestiens Jesucris *commanda* 265
 C'a son *parage* ne se mariast pas ;
 Tu ne le pués avoir dusques en *quart*,
 U autrement bougrenie sera ! » ¹⁴
 Florens l'oï, grant mautalent en a.
 Dist a sa gent : « De chou ne parlés pas ! 270
 Si m'aït Dix, autre que moi n'avra, ¹⁵
 La damoiselle avoec moi remanra ! »

VII

Li rois Florens les a fais esmaier.
 Sa fille mande *et* fait aparillier ;
 Alé i sont si noble conseilier, 275
Et Sorbarrés le *commence* a coitier.
 Son cors acesme la pucelle au vis fier
 De dras a or qui *mout* estoient cier.
 A l'adestrier i ot maint *chevalier* ; *
 Des cambres ist, s'entre u palais plenier. 280
 Encontre li est li barnés dreciés,
 De sa biauté est cascuns formiés.
 Bien le *vous* doi conter *et* anoncier :
 Plus estoit blanche *que* n'est nege en fevrier ;
 Desor le blanc ot coulour qui bien siet, 285
 Vermelle estoit *comme* roze en rozier,
 Les iex plus vairs *que* n'a faucons muiers,
 Les caviax blons qui cercelent arrier,
 N'i vaut fix d'or de biauté .I. denier ;
 Ains nus cristaus, tant fust aparilliés, 290
 Ne fu plus blans, bien l'oze tesmongnier,
 Com est li frons Ydain a l'aprocier ; *

279 A l'adestrier S

292 Y. a l'oprocier S

Le nés traitich, les sourcix enarciés,
 Bouce *vermeille et* les dens bien forgiés,
 Le col plus blanc *que* n'est ivoires ciers, 295
 Les mains *grailletes*, les dois *bien* adreciés, *
 Hances bassetes *et* s'ot vautis les piés,
 Tant est ses cors de tous biens adreciés.
 Jovenete est de .XV. ans tous entiers,
 N'ot mamelete *c'on* aperchoive riens. 300
 Envers son pere est ses cors adreciés ;
 Li rois l'accole *et* baisa volentiers.
 Encoste lui sor .I. paile s'assiet,
Et ne savoit de coi il veut plaidier.
 « Ma bele fille, dist Florens, or oiés : 305 [391r^ob]
 Orphennine estes, s'ai de vous grant pitiet ;
 Puis que *perdi* vo mere ne fui liés,
 Mais *par* vo cors iere resleeciés.
 Mix ressamblés *vostre* mere au vis fier
Que riens *qui* fust onques desous le ciel ; 310
Pour son samblant ai jou vo cors plus cier,
 Si vous prendrai a per *et* a moullier. »
 Cele l'entent, si embroncha son cief. *
 « Peres, fait elle, as tu le sens cangiet ?
 Plus chou ne dites, car trop est *grans* peciés ! » 315
 Adont se veut la pucelle drecier.
 « Fille, fait il, de chou ne *parlés* nient,
 Ja me feriés tantost vif erragier ! »
 Tout si baron s'en *sont* agenoulliet
Et dient : « Rois, aiés de vous pitiet ! 320
 Tu vex ta fille *et* ton cors vergongnier ! »
 Florens a dit : « Leceour pautomnier, ¹⁶
 N'est hom vivans *qui* m'en puist *traire* arrier,

296 L. main g. *B*

313 s. embronche s. c. *S*

Que par celui qui en crois fu dreciés,
Jou le prendrai, cui qu'en doie anoiier ! » 325

VIII

La fille au roi est forment esmarie. *
Toute nuit pleure, si s'apelle caitive :
« Que devenirai ? Pour coi fui ainc nasquie ?
Se li miens peres a o moi *compaignie*,
L'ame de moi en iert *pour* voir traïe ! 330
Jou m'en fuirai, chi n'arrestera mie ! »
Es vous le roi o sa *grant compaignie*
Qui en sa cambre a fait mener sa fille.
Il a poour que ne li soit ravie.
Le baig fait faire u sa fille iert baignie, * ¹⁷ 335
Si qu'ele estoit si fort espöerie.
A tant es vous Desiier de Pavie,
En la ville entre a *grant cevalerie* ;
Encontre va Florens *et* sa maisnie.
Et la pucelle est fors du baing salie, 340
Dras d'omme vest, de riens ne s'i detrie,
En guize d'omme s'est bien aparillie ;
Vient a l'estable, au destrier est lencie,
Puis est montee, que ne s'atarga mie. *
Par nului n'est veüe ne coisie ; 345
Fors d'Arragonne en va, Dix li aïe !
Florens revint, en sa cambre l'a quize ;
Bien s'aperchiut que s'en estoit fuïe.
Mout fu dolans, je ne vous en <ment> mie ;
Pour la pucelle a mené *grant martyre*, 350 [391v^oa]
Et la *commune* entour lui brait *et* crie.

326 e. f. esmaïe S

335 u la f. i. b. M

344 q. n. s'artaga m. S

Dient au roi : « Vo destrier n'avés mie,
Dessus s'en va fuiant Yde vo fille ! »

IX

En la cité ot mout grant marison,
Tout *pour* Ydain a la clere facion 355
C'on a perdue *par* itele aucoison. * ¹⁸
Et Yde en va a coite d'espouron,
Vestus avoit dras d'omme *pour* paour.
Quant du jour voit aparoir la luour,
Es bos s'enbusce la bele toute jour ; 360
Par nuit cevaue, *que* n'i fait nul demour.
Dedens le mois vendi son arragon, *
N'avoit dont vivre, n'avoit or ne mangon ;
Or va a pié, seule sans *compaignon*.
Bien est vestue a guize de garchon : 365
Accaté ot cauces *et* caperon,
Braies de lin, si beles ne vit on,
Espee ot chainte *et* si porte .I. baston.
Vers Alemaigne acoille son roton. * ¹⁹
Tant a esré que vint a Barsillon, 370
Mais point ne set entendre lor raison.
En la cité a pris herbergison,
De ses deniers despent a grant foison.
La sejourna dusques en Rovinson,
Tant c'une os vint a la ville a bandon ; 375
Dusc'a *quinzaine* iluec sejourneront,
L'arriereban iluec atenderont,
Tout droit a Romme iront au roi Oton,
Qui a .I. roi a pris aatison

356 [On l]a p. *S*

362 vendu s. a. *B*

369 a. s. roion *TSBMA*

Qui tient Castele *et* Espaigne environ ; 380
 Cil Alemant encontre lui iront.
 Yde la bele en entent la raison,
 Mais s'ele puet, il s'en repentiront.

X

Yde la bele de riens ne s'atarga.
 Du roi Oton durement s'apensa, 385
Et s'ele puet *par* lui conseil ara.
 As Alemans belement s'acointa,
 Ens lors ostex *mout* souvent se moustra.
 Uns Alemans belement l'apella,
 Dist a Ydain : « Biax frere, or enten cha : * (b) 390
 A cui iés tu ? Di moi, nel celés ja ! * ²⁰ (a)
 – Sire, dist elle, a celui cui plaira,
 Service <k>ier plus de .XV. jours a.
 En A<rra>gonne ai servi *grant* piech'a, *
 Or est cis mors qui ici m'amena. 395 [391v° b]
 Bien sai servir (ne sai *qui* moi prendra),
 Mener *sommier* u garder .I. ceval,
Et s'il avient qu'en bataille on alast,
 Piour de moi, je croi, i avera. » *
 Dist l'Alemans : « *Mout* *grans* biens t'en venra ; 400
Comment as non ? A moi n'en choile ja !
 – J'ai non Ydés » cele respondu a.
 « Freres, dist il, tu *menras* mon ceval ;
 Je te retieng, nus maus ne t'en venra ! »
 Ydes errant l'Alemant enclina ; 405
 A son ostel l'Alemans l'en mena.

390 Les v. 390-391 sont intervertis dans *T* ainsi que dans *SBMA*

391 D. m. n. celes j. *M*

394 a. s. g. piecha *SBA*

399 j. crois i a. *M*

Dix gart Ydain, li rois *qui* tout crea ! *
 On l'a servie, mais ore servira ;
 Or le gart Dix qui tout le mont crea :
 S'on l'aperchoit, *grans* dolours en istra ! 410
 .III. jours après si *grans* ost assambla, *
 Vers *Rommenie mout bien* s'acemina.
 Damoiselle Yde est montee a ceval,
Qui a loi d'*omme mout bien* s'aparilla ;
 Tant servi bien *que* cascuns s'en loa. 415
 Dusc'a .I. mois li os exploite *et* va,
 Tant que la guerre *et* la noize aprocha.
 Une forest ont coisie en .I. val ;
 .XV. *grans* liues devant aus duré a.
 De robeours plus de .VII.M. i a, 420
 Bien sont armé, cascuns sor bon ceval ;
 Les Alemans voient de l'autre *part*,
Pour gaaignier cascuns d'aus s'apresta. * ²¹
 Uns Alemans Goutehere jura,
 S'on li court sus, il se desfendera ! * 425
 Et Espaignot viennent le fons d'un val,
 As Alemans crient : « Estés coi la ! *
 Tout estes mort, piés n'en escapera,
 Se ne més jus tout chou *que* d'avoir as ! »
 Yde respont pas ne l'otriera. 430
 Devant son maistre a brocié le ceval,
 N'ot point d'escu, mais sa lance *empoigna* ; * ²²
 .I. Espaignot feri qu'ele encontra,

407 le r. q. t. c. *B*

411 li g. o. a. *M*

423 P. g[a]angnier *S*

425 i. s. deffendera *S*

427 Estes c. l. *A*

432 m. s. l. espoigna *S*

Q<ue> son escu li rompi *et* quassa,
 Et de son dos le hauberc li faussa ; 435
 Parmi le cors la lance li bouta,
 Si l'abati, ains puis n'en releva.
 Yde la bele sa lance resaça ;
 Ains mais sor home a nul jour ne hurta,
 Petit sot d'armes, arriere retourna. 440 [392r^oa]
 <Uns Alemans arriere> resg<ar>da
 Se li a dit : « Bien ait qui t'engendra ! »

XI

Quant la bele Yde ot l'estour *commenciet*,
 Cil Alemant *sont* après desrengiet.
 A l'assambler ot tant escut *perciet*, 445
 Et tant hauberc rompu *et* desmaillié,
 Tant Alemant a terre trebuscier. * ²³
 Yde tenoit le branc *amont* dreciet ;
 Cui ele ataint, tost l'a descevauciet,
 Malement *sont* l'un a l'autre acointiet. * 450
 Li Espaignot furent tout erragiet,
 Li Alemant s'i *sont* bien ensaïet,
 Et nonpourquant furent si atiriet, * ²⁴ (b)
 Feru de dars *et* de faussa<r>s lanciet, * ²⁵ (a)
 Des Alemans n'en est escapés piés 455
 Ne soient tout ocit *et* detrenciet.
 Yde s'en fuit courant *par* le rocier ;
 Montee fu sor .I. courant destrier,
 N'ot fors le branc, perdu ot son espiel.
 S'ele ot paour, nus n'en doit mervillier, 460

447 a t. trebuscié SBMA

450 l'u. a l'a. acointiet M

453 Les vers 453-454 sont intervertis dans T et laissés tels quels dans SBMA

454 e. d. faussas l. TA

Car la ne set ne voie ne sentier,
 Ne n'avoit riens qu'elle peüst mengier.
 La nuit herberge *par* dalés .I. ramier,
 Dusc'au demain qu'il prist a esclairier.
 Toute jour a devant li cevauciet, 465
 Dusc'a la nuit qu'il prist a anuitier.
 Li fains a *mout* son gent cors maistriiet.
 Sor destre garde *par* dalés .I. rocier,
Mout pres de li a coisi .I. fouier ;
 Trente larron seoient au mangier. 470
 La damoiselle i tourna *son* destrier ;
 Quant li larron le voient aprocier,
 Li uns a l'autre le prist a *conseillier*.
 « Esgart, font il, ves ci .I. escuier ;
 Ja nous laira, cui qu'*em* poist, *son* destrier ! » * 475
 Et la bele Yde *commencha* a hucier :
 « Dix soit, dist elle, avoec *vous* au mangier !
 Il m'est avis, bien estes aïsiet ; * ²⁶
 Sē il *vous* plaist, o vous me recuelliés !
 Jou paierai mon escot volentiers. » 480
 Et li larron, q^{<ui>} sont outrequidiet,
 Ont respondu : « Bien sommes *consilliet* !
 A il o vous serjant ne cevalier
 Qui vous *conduist* *parmi* cel bos plenier ? » ²⁷
 Dist la pucielle : « *Par* foit, m'es grans peciés, * ²⁸ 485 [392^{ro}b]
 Il n'a o moi plus de gens, ce saciés. »
 Uns des larrons s'est a *son* frainc lanciés,
 Puis li a dit : « Icīs est gaaigniés !
 Ferés i tout, anchois que *vous* mengiés,
 Que ne vous soit escapés cis loudiers ; 490
 Aucuns de nous en seroit engingniés ! »

475 c. qu'en p. s. d. *BMA*

478 b. e. [a]aisiet *SBA*

485 P. f. mes g. p. *SBMA*

Dist la pucelle : « *Et pour* coi vous coitiés ?
 En moi mourdrir arés poi gaaigné ;
 Je me rendrai a vous *mout* volentiers.
 Tenés m'espee *et* si vous apaisiés ! 495
 J'ai tel famine, pres ne sui erragiés ;
Pour l'amour Diu vous demanch a mengier ! »
 Li maistres dist : « Vien avant, escuiers !
 Si m'aït Dix, tu n'i seras touchiés,
 Ains vous donrai *quanques* mestiers vous iert. » 500
 Yde respont : « .C. mercis en aiiés ! »
 Au mengier va seoir *par* desirier.

XII

La damoiselle est au mengier assise.
 Or le gart Dix, li fix sainte Marie !
 Ele a mengiet de chou *qu'*ele desirre, 505
 Et li larron, cui li cors Diu maudie, *
 Après mengier ont lors nape cuellie. * ²⁹
 Li uns a l'autre a tenciet *et* estrive
Pour l'escuier qui n'a perdu la vie ; * ³⁰
 Or l'ociront, que n'atenderont mie. 510
 L'uns d'aus a dit : « Ce ne ferons *nous* mie ! *
 Li escuiers est plains de courtoisie ;
 Quant avoec nous a pris *herbergerie*,
 Embler venra o nous *par compaignie*,
 U se ce non, il perdera la vie. » 515
 A Ydain vont, se li prennent a dire :
 « *Com* avés non ? Dites le nous, biax sire ! »
 Cele respont, qui paour ot d'ocire :

506 c. le c. D. m. *BA*

507 o. lor n. c. *SB*

509 P. l'escuies *TA*

511 Li u. d'a. a d. (+1) *M*

« J'ai a non Ydes *et* sui du Pont Elye. ³¹
 Aler cuidai tout droit en Rommenie, 520
 Mais cil d'Espagne ont mort ma *compaignie*.
 Adreciés moi, si ferés courtoisie,
Et me rendés mon destrier de Persie ! »
 Li maistres dist : « Ensi n'ira il mie !
 Lerres serés tous les jours de vo vie, 525
Pour vous sera plus fors la *compaignie*,
 U se ce non, la teste arés trencie ! » ³²
 Yde respont : « Ce n'est pas courtoisie !
 De larrechin ne me mellerai mie,
 Ains n'ot larron en toute ma lignie, * 530 [392v^oa]
 Ne de tel ouevre ne me sarai deduire !
 Mais rendés moi m'espee qui flambie,
Et mon destri<er>, <n'>a tel dusqu'*en* Roussie !
 Quant monterai, l'uns de *vous* me desfie ; *
 Se ne me puis desfendre, se m'ocie. 535
 Trop me vendriés cier vo herbergerie
 Se mon destrier aviés en vo baillie ! »
 Li maistres dist : « Tu as ciere hardie !
 A moi t'estuet luitier *par* arramie.
 Se tu m'abas en ceste praerie, 540
 Cuites seras de ceste *compaignie* ;
Et se tu ciés, ne t'en mentirai mie,
 N'i aras branc ne destrier de Nubie,
 Cele robe iert fors de *ton* dos sacie ! »
 Dist la pucelle : « Dehait *qui* ne l'otrie ! » * 545
 Dont est tantost du surcot despoullie ;
 Tout li larron l'esgardent, si en rient.

530 A. l'o. l. B

534 l'u. d. v. m. deffie S

545 D. q. n. l'otri B

Sor trestous est Yde *bien* ensaignie. * ³³
 Dist au larron : « Quant l'uevre avés *partie*,
 Faites en la traire vo *compaignie*, 550
 S'amenés cha mon destrier de Nubie,
Et a l'archon soit m'espee fourbie,
Que j'ai piech'a a prodomme oï dire
Que cis est faus qui en larron se fie ! »
 Chil l'ont oï, cascuns d'aus li otrie, 555
 Ensi ont fait *com* la bele devize.
 Et ciele vient au larron d'escuellie ; * ³⁴
 Parmi les flans ses bras li lace et plie,
 En haut le lieve plaine paume *et* demie ; *
 Puis l'a estraint encontre sa poitrine : 560
 Samblant li fait c'a senestre l'encline,
 D'autre part l'a tourné, si le sousvine.

XIII

Damoiselle Yde tint par *grant* hardement
 Entre ses bras le fort larron pullent ;
 A terre l'a jeté si durement, 565
 Sor .I. perron si dolerousement,
 Ens en sa bouce n'a il remés nul *dent*
Qui ne li duelle *mout* dolerousement,
Et que la teste en .II. moitiés li fent.
 Yde n'ot plus de l'arrester talent ; * ³⁵ 570
 Vint au destrier, si monte isnelement,
 L'espee traist, si crie hautement :
 « Fil a putain, mauvais larron pullent ! » ³⁶
 Vo traïsons ne *vous* vorra noient,

548 S. drestous e. *T SMA*

557 a. l. descuellie *SBMA*

559 E. h. li l. *B*

570 d. l'arrestier t. *S*

Vers moi avés pensé <vila>inement. 575 [392v^ob]
 Cis a <luitiet>, je <croi> qu'il s'en repent ;
 Je ne vous dout, se n'estiés plus de .C. ! »
 Dont dist em bas, *que* nus hom ne l'entent :
 « Bien doi avoir proueece *et* hardement,
 Quant je sui fille au rice roi Florent ! » 580
 Coi qu'ele va pensant sifaitement,
 Uns des larrons *par* la resne le prent ;
 Yde le voit, le branc tot nu descent, * ³⁷
 Le pong li cope a cel *commencement*,
Et cils s'en fuit, d'angoisses brait forment. 585
 Yde s'en va, qu'el<e> plus n'i atent. * ³⁸
Et li cevaus l'emporte si forment,
 Plus tost aloit que *quariax* ne destent. *
 Or le gart Dix a cui li mons apent,
 De grant peril escapent *mout* de gent ! 590
 Tant a alé la bele o le cors gent,
 Le bos passa, n'i arresta noient ;
 Vers *Romme* traist dont ele ot grant talent.
 Dedens la ville est entree erramment,
 Dusc'au palais ne s'arresta noient ; 595
 Devant le piet du grant palais descent,
 Puis est montee u maistre mandement.
 Le roi salue assés courtoisement :
 « Cis Damledix *qui* maint el firmament,
 Il saut le roi que ci voi em present, 600
Et les barons *et* quanqu'a lui apent ! »
Rommain sont coi *et* toute l'autre gent,
 Envers Ydain cascuns d'aus tous entent ;
 Bon gré li sevent trestout *communement*

583 l. b. t. n. destent *M*

586 quel p. n'i a. (-l) *T*

588 q. quariax n. d. *M*, q. q. n. descent *SBA*

De chou qu'ele a *parlé* si sagement. 605
 Li rices rois li redist son talent :
 « *Et* Dix saut toi, dist il *mout* liement.
 Dont estes vous, amis, *et* de quel gent ?
 De quel païs, *et* qui sont vo parent,
 Qui ci venés si esseulés de gent ? * 610
 – Sire, dist Yde, vous l'orrés erramment.
 Escuiers sui, n'ai de terre .I. arpent ;
 En Alemengne ai servi longement,
 Poi ai conquis, dont tous li cuers me ment.
 Une assamblee vi l'autre jour de gent, 615
 Qui *vostre* mort ont juré voirement ;
 Au roi d'Espagne en vont celeement,
 Bien le moitié ont perdu de lor gent,
 Que j'ai aidiet a livrer a tourment.
 Or vieng a vous brochant *mout durement* ; ³⁹ 620 [393r^oa]
 Recevés moi, s'il *vous* vient a talent ! » * ⁴⁰
 Li rois l'oï, si resgarda sa gent.

XIV

Li rois de Romme a Ydain resgardé ;
Mout le vit *grant et membru et formé*,
 De sa raison l'a forment enamé. 625
 Es *vous* le fille Oton le couronné :
 N'avoit si bele en trestout le regné,
 Olive ot non, plainne estoit de bonté.
 Tout li baron *sont contre* li levé.
 Dalés Oton s'assist *par* amisté, 630
 S'a l'escuier belement esgardé.
 Otes escrie, u *mout* ot de fierté,
 Dist a Ydain : « Amis, or m'entendés :

610 Que c. v. *SA*

621 s'i. v. v. a talent *T*

Comment as non et de quel parenté ?
 – Sire, dist ele, on m’apellë Ydé 635
 De Terrascoingne, car la ai jou anté.
 Jou sui cousins au rice parenté
 Conte Aimmeris *et* Namles li barbés,
 Pres *apartienc* a l’Escot Guillemer, * ⁴¹
 Mais banis sui *pour* les parens Hardré, 640
 Puis ai je *mout* de grans maus *endurés*. »
 Otes a dit : « T’iés de mon parenté !
 Je te retieng, en toi cuit *grant* fierté.
 Olive, fille, avés vous escouté ?
Pour vous retieng cel escuier loé ; 645
 Servira vous a *vostre* volenté.
 – Sire, dist ele, .V.C. mercis *et* grés ;
 Mais n’en och nul, tant me venist a gré ! »
 Rommain l’otrient *par* bone volenté,
Mout volentiers ont resgardé Ydé. 650
 Li rois l’apelle *et* l’a arraisonné :
 « Amis, dist il, or me servés a gré.
 J’ai une fille qui *mout* a de biauté ;
 Cele tenra ma terre *et* mon regné.
 Or gardés bien *comment* vous maintenés ; 655
 Se bien le sers, il t’est bien encontré.
 – *Mout* volentiers, sires, ce dist Ydés ;
 J’en ferai tant, sire, ce dist Ydés, ⁴²
Que tous li mons m’en *savera* bon gré.
 – *Que* sés tu faire ? ce dist li rois Otés, 660
 – Sire, fait ele, chou c’*on* set *commander* :
 Premiers sai bien Jesucrist aourer,
Et a prodomme *mout* *grant* honor porter ;
 Le povre gent de mon avoir donner,
 Et l’orguillous *par* paroles mater, 665 [393r^ob]

639 P. appartient *TBMA*

Et le prodomme envers moi acoster ;
Au grant besong .I. confanon porter,
Et se che vient a bataille assamblar,
Pïour de moi i porriés vous mener,
Bien sai .I. cop emploier et donner ; 670
S'on m'a mesfait, bien m'en sai deporter,
*Et mon courouch dedens mon cuer celer ; **
Et si sai bien mon ceval establer,
Et estrillier et a l'iaue mener ;
Bien sai a table le mengier apporter. 675
 – Si m'aït Dix, ce dist li rois Otés,
S'en toi a tant et valour et bonté
Que je t'oi chi et dire et deviser,
Bien te doit on servir et honorer,
En haute court chier tenir et amer. 680
Forment sui liés quant chaiens iés entrés,
Jamais ne quier que de moi departés ! »
*Yde l'entent, si l'en a encliné. **

XV

Des or est Yde a Oton demouree,
 Le gentil roi de Romme la loee. 685
 De bien servir est tous jours apensee ;
 Tant a ouvré, *et soir et matinee,*
Que ses services toutes les gens agreee.
 Olive l'a volontiers esgardee, ⁴³
Et Yde proie a la Vierge honoree 690
Qu'ele le gart que ne soit acusee,
 U se ce non, ele iert a mort livree !
 La povre gent a grant honor portee,
 En l'ounour Diu mainte aumosne donnee.

672 E. m. conrouch S

683 s. en a e. S

Quant loisir a, s'est au moustier alee ; 695
 Sovent prioit *pour* roi Floire son pere,
Pour cui ele est si tainte *et* mascuree,
 Et d'Arragone est en fuiant tournee,
 « Si m'a li rois de sa char engenree ! » * ⁴⁴
 Un mois entier s'est ensi demenee 700
Par dedens Romme la fort cité loee.
 Forment estoit *grande et* fors *et* formee.
 Ens u palais est li bele arrestee. * ⁴⁵
 Es vous .I. més brochant de randonnee,
 Devant le roi a sa raison moustree : 705
 « Entendés moi, dist il, drois empereres,
 Li rois d'Espaigne a vo *terre* embrasee !
 En vo païs est si avant entree * ⁴⁶
 Qui desous Romme est ensamble <ar>restee.
 A maint Rommain on la test<e> copee ! * ⁴⁷ 710 [393v^oa]
 Li rois d'Espengne en a sa loi <ju>ree, *
 Anchois qu'il <soi>t la quinzainne <pas>see, * ⁴⁸
 Avra *par* force ceste grant tor quarree
Et vostre fille a force violee ;
Et vous meïsmes la teste arés copee 715
Pour vostre fille qui li fu refusee.
 Il venist mix qu'il l'eüst espousee,
Que tant de gent en fust morte *et* finee !⁴⁹
 Rois, va encontre, si desfent ta *contree*, *
 U se ce non, ta ville iert deshertee ! » 720
 Quant l'entendi Otes li empereres,

699 S. l'a l. r. *BM*

703 e. l. b. arreste[e] *S*

708 e. en a. e. *S*

710 on[t] l. t. c. *SBMA*

711 L. r. d'Espaigne *SBA*, L. r. d'Espaigne *M*

712 A. qu'i. ait *M*

719 s. deffent t. c. *S*

Ydain manda sans plus de demoree,
Et puis li dist em parole secree :
 « E, gentis Ydes ! *Et* c'as tu em pensee ? *
Conseilliés moi de ceste meserree : 725
 L'ost ne m'estoit par nul homme mandee
Qui a ma terre exillie *et* gastee !
 – Si m'aït Dix, sire, ce dist Ydee,
 Jou les irai veoir la teste armee ;
Bailliés moi gens *pour* faire a aus merlee ! » 730
 Otes respont : « Ceste raisons m'agree. »
 Errament a ses buisines sonnees ;
 .X. mil Rommain l'öent, errant s'armerent,
 Vient au roi, tantost se *presenterent* :
 « Sire, font il, *que* vous plaist *et* agree ? 735
 Tout sommes prest a *quanques* vous agree !
 – Seignor baron, dist Otes l'empereres,
 A vous me plaing de cele gent dervée
Qui devant Romme assalent ma *contree*.
 Ves ci Ydain qui a la teste armee ; 740
 Alés o lui, Ybert, la *grant* vatee,
 Si gardés bien *que* n'i ait meserree ;
 Aidiés li tout au trenchant de l'espee,
 U se ce non, *par* l'ame de mon pere,
 Au reveneir li donrai tel soldee, * ⁵⁰ 745
 Dessus l'espaule iert sa teste copee ! » ⁵¹

XVI

Ydes s'en va a bele compaignie.
 De Romme issi, la fort cité antie,
 Dessi c'au Toivre n'i ot resne sacie.
Et Espaignot mainnent *grant* tabourie 750
 Car la cité cuident avoir assise.

724 E. c'a. t. empensee *M*

745 A. revenir *SBMA*

U<ne> journee est li os assegie,
 Mais autrement iert li ouevre *partie*.
 Y<des> venoit a bataille rengie.
 Diu reclama, le fil sainte Marie. 755 [393v^ob]
 En .I. vert helme ot sa ciere emb<r>oncie, * ⁵²
Et ot se targe emprés son pis sacie.
 Vers Embronchart est la bele adrecie,
 En mont Caillet tenoit *grant compaignie*,
 Niés fu le roi *qui mout* ot seignorie. 760
 Sa baniere a envers Yde adrecie ;
Et la bele est envers lui aprocie,
 Fiert Embronchart sor sa targe florie, * ⁵³
 Ens u plus fort l'a rompue *et percie* * ⁵⁴
 Et le hauberc li derront *et* descire ; 765
 Parmi le cors li met sa lance <entire>,
 Du bon destrier l'abat mort *et* souvine.
 Caïr le voit, *et* puis li prent a dire :
 « Outre, cuivers, li cors Diu te maudie ! * ⁵⁵
 Mar i venis ! Tel coze as *commencie* 770
 Dont plus de mil en *perderont* la vie ;
 Je vous calenc les plains de Rommenie ! »
 Puis dist em bas la pucelle eschavie :
 « Vrais Dix, sekeur ceste lasse caitive
Qui pour honor est *com* uns hom cangie ! 775
Pour le pecié m'en sui ci afuïe
Et ai mon pere *et* sa terre laissie.
 Or me gardés, douce Virge Marie ! »
 A icés mos a l'espee sacie,
 Pierron de Bus a la teste trencie, 780
Et plus de .VII. en livre a tel martire ;

756 o. s. c. emboncie *T*

763 F. Emb[r]onchart *S*

764 l'a r. e. partie *M*

769 Outré c. *BA*, Outrecuivers *M*

Tous un a .I. les va prenant *et* tire,
 N'i viut les bons fors des mauvais eslire.
 Espaignot *sont* livré a discipline ;
 En fuies tournent *parmi* une sapine, 785
 S'ont encontré Gualerant d'Aubespine,
 Ensamble o lui de *chevaliers* .III. mile ;
 La rest l'estours *et* noize *commencie*.
 Ilueques ot tante joustes furnie,
Et d'Espaignos tante teste trenchie, 790
 En fuies tournent, lors gens est desconfite. *
 Alars du Grong hautement lor escrie :
 « *Par* saint Fagon, mal est l'uevre *partie* !
 Peciés nous fist faire tele envaïe,
 Ch'a fait cis blons a cele targe entiere, * 795
 A cele crois qui si luist *et* fl<ambie>.
 Se tel baron cuidasse en Rommenie,
 Entrés n'i fusse en trestoute ma vie !
Par son cors seul la bataille a furnie,
 Et no baron en *vertuour* se misent ! » ⁵⁶ 800 [394^{ra}]
 Le grant avoir ont cil de Rommenie,
 Ces pavillons *et* ces très recuellirent. ⁵⁷
 Yde fu *mout* resgardee *et* coisie,
 Car des crestiax l'avoit veüe Olive ;
 Trestous li cors de joie li fourmie, 805
 Et dist em bas, *c'on* ne l'e<n>tendi mie : * ⁵⁸
 « Mes amis iert, ains demain li voel dire ;
 Ains mais ne fui d'*omme* si entreprise,
 S'est bien raisons *et* drois que je li die. »
 A icés mos revient la baronnie ; 810
 Au roi Oton tout le voir li jehirent,
Comment il a la bataille partie,

791 l. grans e. d. *M*

795 Cha f. c. b. *SBMA*

806 c'o. n. l'etendi m. *T*

Tout detrenchoit a l'espee fourbie ;
N'a tel baron dusqu'*en* la mer de Grisse.

XVII

Quant li rois Otes oï la verité 815
Que si prodomme a u vassal Ydé,
Des Espaignos l'a si bien delivré,
Grant joie en a li fors rois couronnés ; *
A Ydé a mout grant honor porté.
Dedens .I. an l'a si bien esprouvé 820
Que son païs a il tout aquité ;
Les uns a mors *et* les autres navrés,
Et s'en a tant em prison amenés
Qu'il aquita la terre et le regné.
La fille au roi l'a si fort enamé 825
Qu'*ele* li dist, ne li pot plus celer.
.I. jour avoit rois Otes assamblé
Les pers de Romme, *et* les postaus mandés.
« Baron, dist il, or oiés mon penser :
J'ai une fille qui mout fait a loer ; 830
Ains que je muire, le vorrai marier,
Si le donrai mon chevalier Ydé ; ⁵⁹
Romme ait avoec, *et* ma grant roiauté,
Car jou ne sai nul tel baron qu'*Idé*. »
Romain s'i sont volentiers acordé ; 835
Dont l'accolla *par* mout grant amisté.
Dist li rois Otes : « Or m'entendés, Ydé :
Vous m'avés tout mon païs aquité,
Le guerredon vous en voel ci donner.
J'ai une fille q<*ui*> tant a de biauté ; 840
Vous l'averés a moullier *et* a per,
Et mon roiaume, quant jou ere finés.

818 l. forz r. c. *M*

– Mercit, bons rois, *pour* Diu de maïsté,
 Jou n'ai u mont vaillant .I. ail pelé ; * ⁶⁰
 Damages iert se bien n'as esgardé * 845 [394r^ob]
 La u tu aies ton enfant marié !
 Povres hom sui, ne me voel marïer ;
 Ains doi soldees *et* querre *et* demander.
 – *Comment*, dist Otes, *et* c'avés empensé ?
 Avés vous dont mon enfant refusé, 850
Et le païs que vous ai présenté ?
 – Naie, en non Diu, sire ! ce dist Ydés,
 Ains le prendrai volentiers *et* de gré,
 Së il li plaist *et* il li vient en gré ;
 Faites errant la pucelle mander. » 855
Et cele i vint, n'i a pas demouré ;
 Adont l'apelle Otes li couromnés :
 « Ma bele fille, dist li rois, entendés :
 Il vous *covient* orendroit creanter
Que vous ferés toute ma volenté, 860
 Et vous tenrés après moi *mon* regné ;
 Se je sui mors, point n'avés d'avoué.
 Tout mi baron ont pour *bien* esgardé
Que vous prendrés mon *chevalier* Ydé,
 Si sera rois de ceste roiauté. » 865
 Dist la pucele : « Ore ai ma volenté !
 N'ai pas mon tans en cest siecle gasté,
 Quant j'arai chou que tant ai desiré ! »
 As piés son pere a a genous alé,
 Au redrecier a hautement crié : 870
 « Peres, dist ele, or pensés du haster !
 Tous jours me samble *quë* il s'en doie aler ! »
 Quant li baron ont la bele escouté,
 Grant joie en ont tout ensamble mené.

844 J. n'a. u mout *M*

845 si b. n'a. e. *S*

Puis dist li rois : « Venés avant, Ydé, 875
 Se fianciés ma fille en loiauté ;
 Je le vous doins avoec ma roiauté.
 De vo service m'est hui bien ramenbré :
 De ce c'avés mon païs aqité
 Or vous sera mout bien guerredonné. » 880
 Yde l'entent, li sans li est müés ;
 Ne set *comment* se porra demener,
 N'a membre nul qu'a li puist abiter !
 Nostre Seignour a sovent reclamé :
 « Glorïous Dix, qui mains en Trinité, 885
 De ceste lasse cor vous prengne pités
 Cui il *covient* par force marïer !
 He ! Florens, peres, *com* eüs mal penser
 C'a nul baron ne me vausis donner,
 Ains me cuidas a moullier espouser ! ⁶¹ 890 [394v^oa]
 Mix me laissasse en .I. fu embrase<T> ! * ⁶²
 Je m'en fuï, *pour* la honte eskiver,
 De ton païs, *par* ton pecié mortel.
 En maint peril a puis mes cors esté.
 Or me cuidai dedens Romme garder, 895
 Mais jou voi *bien*, mes cors ert encusés !
 La fille au roi a *mon* cors enamé,
 Or ne sai jou *comment* puisse escaper !
 Se jou lor di femme sui <par ve>rté, ⁶³
 Tantost m'aront ochis *et* decopé, 900
 U a mon pere diront la verité ;
 Il me rara mout tost, se ci me set !
 U il m'estuet fuïr outre la mer ;
Comment qu'il voist, malvais plait ai *tourvé*. * ⁶⁴
 Et *nonpourquant*, jou ai dit fausseté : 905
 Puis *que* j'ai Romme et l'onour *conquesté*,

891 e. .I. f. embrase *T*

904 m. p. a. tourné *SBMA*

J'espouserai la fille au couronné,
 Si face Dix de moi sa volenté ! »
 Dont dist au roi : « Jou ferai a vo gré. »
 Droit au moustier Saint Pierre en sont alé ; 910
 Yde pluevi, grant joie ont demené.
 Chil damoiseil behordent tout armé,
 Pucelles ont treskiet *et* carolé,
 .I. mois entier a le feste duré.
 Li tans aproce *c'on* les doit espouzer ; 915
 De *chevaliers* i ot *mout* grant plenté,
 D'Ide veoir sont en grant volenté.
 Droit au moustier en sont .I. jour alé,
 Rommain adestrent Olive o le vis cler,
 Yde(s) est devant, grans souspirs a jetés ; ⁶⁵ 920
 Dusc'au moustier n'i ot point arrêté. ⁶⁶
 Le jour li font la pucelle espouzer,
 <O>live a prise a moullier *et* a per. ⁶⁷
 Or a sa fille li rois femme donné,
 Car il cuidoit *que* ce fust hom d'Ydé ! 925
 Maint siglaton ont le jour endossé,
 Maint drap de soie *et* maint mantel forré.
 Au grant palais ont le mangier donné ;
 Li jongleour ont grant joie mené,
 Harpes, vieles i oïst on sonner, 930
 Dames, pucelles treskier *et* caroler,
Et ces dansiax noblement demener.
 Après mengier, *quant* il orent soupé,
 En est cascuns ralés a son ostel.

XVIII

Grans fu la joie ens la sale pavee. 935 [394v^ob]
 Tante candaille i avoit alumee,
 Toute la ville sambloit estre embrasee ;
 Acesmé sont a l'us de lor contree.

Quant ont mengié, la *grant* table ont osté<e> ; * ⁶⁸

Olive mainnent en la cambre pavee, 940

Coucie l'ont *et* puis l'ont enclinee.

Es vous Ydain, *qui* vient toute esplouree.

Le cambre a *bien* veroullie *et* fermee,

Puis vint au lit u estoit s'espousee,

Si l'apella coiemment a celee : 945

« Ma douce amie *et* loiaus marïee,

La bone nuis vous soit anuit donnee, ⁶⁹

Car jou l'arai mout griés, si *com* jou bee ;

Jou ai .I. mal dont j'ai ciere tourblee. »

A icés mos fu Olive accollee. 950

Cele respont, *qui bien* fu avisee :

« Biax dous amis, ci sommes a celee,

S'estes la riens *que* plus ai desirree,

Pour la bonté *que* j'ai en vous trouvee ;

Ne cuidiés pas que jou aie pensee 955

Que jouer voelle a la pate levee : ⁷⁰

Onques de chou ne fui entalentee ;

Mais vous m'aiés .XV. jours deportee,

Tant que la gens soit de chi destornee,

Que jou n'en soie escarnie et gabee. 960

A no deduit arons *bien* recouvree ;

Tant sench bonté en vo cors arrestee

Que, s'il vous plaist, je serai deportee,

Fors du baisier ; *bien* voel estre accolee,

Mais de l'amour, *c'on* dist qui est privee, 965

Vous requier jou que soie deportee. »

Yde respont : « France dame honoree,

Jou *vous* ot<ro>i tout chou qu'il *vous* agree. » [395r^a]

Dont ont l'un <l'autr>e baisie *et* <accolle>e.

En cele nuit <n'i o cri ne> mellee. * ⁷¹ 970

939 l. g. t. o. osté *T*

970 n'i o[t] c. n. m. *SBMA*

La nuis pas<sa, si rev>int <la> j<o>urnee.
 Au mati<net e>st la bele levee,
Et ricement vestue *et* acesmee,
Et la roïne est après li alee.
 Otes l'a *mout* au matin esgardee 975
 S'elle s'estoit cangie ne müee. * ⁷²
 « Fille, fait il, *comment* iés mariee ?
 – Sire, dist ele, ensi *com* moi agree. »
 Adont ot il u palais grant risee. *
 Olive fu ricement estrinee ; ⁷³ 980
 .VIII. jours tous plains a la feste duree.
 Departi *sont* et vo<n>t en lors contree, * ⁷⁴
 Quant la quinzainne fu plainnement passee.
 Et Yde jut avoecques s'espousee ;
 Ne l'a nient plus que soloit aparlee, 985
 Devers les rains pointe nē adesee.
 Olive s'est durement mespensee,
 Sa *compaignie* a sacie *et* boutee,
 Et Yde set *mout bien* u elle bee.
 Vers li tourna, plus ne li fist celee. 990
 De cief en cief li a l'uevre contee,
Que femme estoit, merci li a crie,
 Et que fuïe estoit *pour* le sien pere,
 Hors de son liu, *par* estranges contree. * ⁷⁵
 Olive l'ot, s'en fu espöentee ; 995
 Ydain a *mout* doucement confortee,
Et si li jure, par la Virge honoree,
 Ja nel dira au roi Oton, son pere,
 « Le mien seignour qui a *vous* m'a donnee ; ⁷⁶
 Mais or soiés toute rasseüree, 1000

976 Se e. s'e. B, Si e. s'e. (+I) M

979 Dont o. i. (- I) B

982 e. v. e. lor c. S, e. v. e. l. contrees B

994 p. e. contree[s] SB

Puis que vous estes *pour* loiauté gardee,
 <Ens>amble o vous prendrai ma destinee. »
 Uns garchons a oï lor devisee ;
 Il jure Diu demain iert acusee,
Et qu'Yde ara l'ame du cors sevre. 1005
 La nuis passa, si vint la matinee.
 Les dames sont au matinet levees,
 Et li garchons, mal de l'ame son pere,
 <En> vint au roi en la sale pavee,
 <Se> li a *bien* la parole contee, 1010
 Q<ue> femme est Yde, cui sa fille a donnee,
Et Rom<men>ie *et* toute sa contree.
 Li rois l'entent, s'a la coulour müee ; [395r^b]
 Dist a<u> garchon : « Saint<e> Vierge honoree, * ⁷⁷
 C'<a>s dit ? Ribaus, mauvais traïtres, leres ! 1015
 Se ce n'es voirs, la teste aras colpee ! * ⁷⁸
 – Sire, dist il, c'est verités prouuee :
 Gardés que soit de *par* vous esprouuee ! »
 Li rois ploura, la ciere a enclinee ;
 Dont s'apensa *comment* iert esprouuee. 1020
 .I. baing fait faire en la sale pavee,
 Dedens entra, puis a Yde mandee,
 Et elle i vint, li rois l'a *commandee* :
 « Despoulliés vous sans point de demoree !
 Venés o moi baignier, ensi m'agree. » 1025
 Cele respont, *qui* fu espöentee :

XIX

« Biax sires rois, dist Yde au cors mollé,
 Et s'il vous plaist, de chou me deportés ! »
 Li rois respont : « Tous les dras osterés !
 S'il est ensi quë on m'a deviset, 1030

1014 D. a g. *T* ; saint V. h. *T*

1016 S. c. n'es[t] v. *SBMA*

Je vous ferai ambe.II. embraser ! »
 Yde trambla, Olive a souspiré,
 A genouillions a Diu merci crié.
 Li rois a tout son barnage mandé,
 Devant aus tous ceste cose a *conté*. 1035
 Tout em plourant a cascun escrié :
 « Seignour, dist il, quel *conseil* me *donrés* ?
 – Fai les ardoir ! » cascuns li a crié. * 79
 Ensi *com* Yde a de paour tramblé,
 De vers le ciel descent une clartés ; 1040
 Ce fu uns angles, Dix le fist avaler.
 Au roi Oton a dit : « Tout cois estés !
 Jesus te mande, li rois de maïsté,
Que tu te baignes *et* si lai chou ester,
 Car jou te di, en *bonne* verité, 1045
 Bon *chevalier* a u vassal Ydé.
 Dix li envoie *et* donne *par* bonté
 Tout chou c'uns hom a de s'umanité.
 Lai le garchon, dist li angles, aler,
 Il vous avoit dit voir, mais c'est passé. 1050
 Hui main iert feme, or est uns *hom* carnés ;
 Dix a *par* tout poissance *et* pöesté.
 Otes, bons rois, dedens .VIII. jours venrés
 En l'autre siecle, de cestui partirés,
 Et *vostre* fille avoec Ydain lairés. 1055
 .I. fil aront, Croissans iert apellés ;
 En sen venir fera *mout* de bontés
 A *mout* de gent dont il iert poi amés, [395v^oa]
Et si ara *mout* de *grans* povertés. »
 A icés mos s'en est l'angles tour<né>s 1060
Qui bien les a en *Romme* confortés.
 Et en cel jour fu Croissans engentrés.

Croissant

XX

Li mot de l'angle *sont* mout bien retenu.
Rois Otes a son cors bien *pourveü* ;
Pour Diu donna, *que* n'a riens retenu. 1065
Mors est au terme *et* en terre mis fu.
Sa fille est grosse, a cui sa terre fu ;
Tant le porta *que* Dix l'ot *pourveü*,
Li termes vint que ses maus l'a tenu.
Nouviex tans est, le croissant ont veü ; 1070
L'enfant ont pris *quant* delivree fu.
Au baptizier lor en est souvenu,
Croissans ot *non pour* chou *qu'*il l'ont veü ;
Mandé l'avoit *par* son angle Jesus.
Tant l'ont nourri *que* .XII. ans a eü ; 1075
Yde n'Olive n'orent nul enfant plus.
Dou roi Florent est Ydain sosvenu ;
Veoir l'ira a *grant* gent esmeü ;
Olive en mainne, qui loiaus dame fu.
A Croissant ont lor *grant* avoir rendu, 1080
Et le trezor qui au roi Oton fu.
A Croissant dist : « Fix, or m'aiés creü :
Jou ne sai pas se nous *revenirons plus*,
U se *Florens* nous ara retenus.
Donne du tien as contes *et* as dus : 1085
Par donner sont maint home cier tenu. »
Olive pleure qui dalés Croissant fu.
Congié ont pris, n'i ont plus atendu.

XXI

L'enfes Croissans est escuiers *gentis*,
Regardés fu des grans *et* des petis ; 1090
Onques du sien ne fu hom escondis.

Emmi la ville avoit son ostel pris,
 La assambla les escuiers gentis ;
 A mengier donne car bien en est *pourquis*,
 Caroler fait pucelles *et* meschins. 1095
 A cascun fu ses avoires departis,
 Palefrois donne *et* destriers arrabis.
 Cascuns s'en est loés au departir ;
 Dist l'uns a l'autre : « Croissans est *mout* gentis,
 Quant ensi donne *et* son vair *et* son gris ;

1100
 S'il le maintient, il montera em pris ! »
 Uns sages hom, qui les ot, respondi :
 « Seignor, fait il, *pour* le cors Saint Esprit, [395v^ob]
 Or pensés bien a chou *que* je vous di :
 Il donra tant qu'il demourra caitis, 1105
 Se ne li rent li rois de paradis ! »
 Croissans n'a mie entendu a lors dis,
 Ains mainne joie *et* a mené tout dis,
 De son avoir est mains hom enrichis.
 .XIII. ans u plus s'est de chou entremis. 1110
 Tant a donné as *grans et* as *petis*
Que ses avoires est auques amenris. *
 Enlaidi l'ont li rice du païs ;
 N'a que donner, si en est plus despis.

XXII

L'enfes Croissans *mout* malement <ouvra>, 1115
 .XV. ans u plus ensi se demena.
 Tout son avoir departi *et* donna ;
 Par tans savra quex amis trouvera !
 Povres devint, forment se dementa ;
 De Romme issi, nul homme n'en mena. 1120
 Grant piece fu u païs ou ala ;

1112 Q. les a. *M*

Et li postal *que* li enfes laissa
 Se sont pourquis qui *bien* les gardera.
 « Jamais nul jour Croissans ne revenra,⁸⁰
Et s'il revient, nul *bien* ne nous fera. 1125
 Mal dehait ait qui mais le *connistra* !
 – Le *grant* trezor son taion aloua,
 As *compaignons* l'avoir abandonna ;
 Ains si courtois ne but ne ne menga ! »
 Li tiers a dit : « *Par* foi, mal l'emploia ; 1130
Vous verrés *bien*, *quant* il retournera
 En cest païs, qui le festiera ! »
 A icés mos *par* dedens Romme entra
 Uns rices rois *c'on* apelloit Guimart ; *
 Il estoit niés Desiier le Lombart, 1135
 Et d'Ispolite ot le terre en esgart. *
 A Romme vint moustrer son estand<art> ;
 En cele nuit *grant* avoir i depart.
 Dient Rommain : « Cis a cuer de lupart,⁸¹
 Assés vaut mix que Croissans li Lombars ! *⁸² 1140
Par tans arons .I. encombrer mortal ;
 Or soions tout *compaignon* paringal !
 Si soit cascuns montés sor son cheval,
 Issons de Romme encoste cel teral,
 Si moustrons *bien* cuer aions de v<assal> ; 1145
 Si *commenchons* *grant* treskê *et* *grant* bal,
 Et rendons Romme a cel jovene vassal ! » (b) [396r^oa]
 Ceste parole est portee as Lombars. *⁸³ (a)
 Or vous dirons de Croissant le musart
 Qui *par* poverte est alés en essart. 1150

1134 c'o. apelloit G. S

1136 et l. t. e. e. R

1140 q. C. le L. *TSBM*

1148 *Ce vers et le v. 1147 sont intervertis dans T*

XXIII

Oiés, seignor, *que* Dix vous face liés,
 Du bel Croissant qui mal ot exploitiet ;
 En male gent ot son avoir couciet !
 Tant a erré, vendu a son destrier,
 Mais *bien* s'estoit *et* vestus *et* cauchiés. 1155
 El tans d'iver, que par tout fu negiet,
 En une ville u il couroit marciés
 Entra Croissans après soleil couciet.
 Oit le pestel *c'on* hurtoit au mortier ;
 Li *compaignon* atournent a mengier, 1160
 Et Croissans s'est cele part adreciés.
 Li *compaignon* li dient : « *Bien* vigniés !
Vous plairoit il huimais a herbergier ?
 – Oïl, dist il, j'en ai *mout* grant mestier ! »
 Li huis *sont* clos, s'assieent au mengier. * 1165
 Croissant ont *mout* festoiet cil houlrier,
Mout bel samblant li font au *commencier*.
 Si longement ont li ribaut mengié
Que toute gent furent alé coucier. *
 A Croissant ont trestous ses dras prisiés. 1170
 Le nape osterent, s'ont de vin .I. sestier,
 Desor la table le portent *pour* tencier.
 A Croissant dient : « Biax dous amis, paiés !
 Cascuns de nous doit .XL. deniers. »
 Li autre dient : « Encore les laissiés ! 1175
 Nos escos doit quē as dés soit paiés. »
 A ces *paroles* ont *mout* de dés saciés.
 L'oste apella Croissans *qui* s'est dreciés ;
 Les dés desfent, s'a tout l'escot paiiet, *
Et li ribaut l'en ont *mout* merchiïet. 1180

 1165 s'assicent a. m. *S*
1169 f. ale(r) c. *S*1179 L. d. deffent *S*

.I. poi après que furent assegié,
 Ne lor sist pas qu'*en* alast si entiers,
 Car tous ses dras avoient covoiétés.
 Desus la table espandent le vin viés,
 Puis i refu aportés uns sestiers. 1185
 « Met cha .III. dés, ribaus ! ce dist Rogiers,
 Et cils vallés jetera tout premiers !
 – Deportés m'ent ! dist Croissans li legiers. *
 – Biax dous *compains*, dist Guilebers li fiers,
 Il est ensi : vous jeterés premiers ! 1190
 Ne vous doutés, n'i serés empiriés. »
 Croissans jeta, ce fu ses grans mesciés ;
 Quatoze pouns li ont trestout jugiet. * ⁸⁴ [396r^ob]
 Après a dit qu'il voelt estre couciés ;
 « Vous paerés anchois ! ce dist Rogiers, 1195
 Despoulliés vous *et* paies volentiers ! »
 Croissans a dit : « Seignor, ne me touciés !
 Je finerai, puis que vous le jugiés. » * ⁸⁵
 Adont a tous les siens dras despoulliés.
 « Seignour, dist il, vers moi faites pecié ; 1200
 Jou cuidoie estre anuit *bien* herbergiés ! »
 Dist Guilebers : « Fix a putain, loudiers,
 Vous nous lairés *et* cauces *et* cauciers ! »
 Adont li ont vilainnement saciés,
 Fors de l'ostel l'ont mis li pautonnier. 1205
 Cele nuit fu dolans *et* courouchiés,
 En une escrienne est li caitis muciés.
 Au demain est vers Romme repairiés,
 Tant qu'il ara ses amis essayés.

1188 Desportés m'ont *R*

1193 Quato[r]ze p. *SBR*

1198 J. finirai *BR*

XXIV

Ore a Croissans *par* le païs alé. 1210
 S'il voelt mengier, *pour* Diu l'a demandé.
 Si gentis hom a trop grant poverté !
 Quant vint a Romme, on li a tout conté
 Qu'empereour avoient estoré.
 « Tu as perdu ton fief *et* t'yreté ; * 1215
 Se t'em paroles, t'aras le cief copé !
 – Las, dist Croissans, *com* jou ai mal ouvré,
Et mon avoir folement assené !
 E ! rois de gloire, aiiés de moi pité
Et si m'aidiés, *par* la *vostre* bonté, 1220
 Qu'encore raie Romme la *grant* cité ! »
 En .I. fourbourc s'est Croissans arrestés ;
 As povres gens a errant demandé
 De chou qu'il viut, *et* on li a conté.
 Font li enfant : « U avés vous esté ? » 1225
 Croissans respont : « En *grant* caitiveté. »
 Parmi la ville ont l'un l'autre conté
Que Croissans est ribaus estrumelés ;
 Cascuns li a son ostel refuzé.
 Li empereres a tout chou escouté 1230
Que Croissans est drois hoys de la cité ;
*Et non*pourquant ne li a riens donné.
 Quaresmes fu, que les gens ont juné.
 Croissans ala tout droit en .I. fossé ;
 Joing i avoit, tant en a assamblé, 1235
 Assés en ot de pain pour lui disner,
 Mais l'endemain n'a de coi desjuner.
 Jou<rs> fu de Paske, au moustier est alés, [396v^oa]
 Son Salveour a rechiut *et* uzé,
 Mais n'ot après nulle riens *que* disner ; 1240

 1215 t. f. e. hyreté S

Honte a Croissans, n'*en* oze demander, *
 Pour le haut jour s'en voloit deporter<r>. * ⁸⁶
 Mainte gens l'ont a cel jour esgardé
 Qui sont du sien en grant avoir monté,
 Mais il ne l'ont de noient conforté. 1245
 Sor .I. perron, par devant .I. ostel,
 S'assist Croissans, s'a tenrement plouré.
 Viandes voit *et* vin laiens porter ;
 Le bourgeois a hautement escrié :
 « Pour l'amour Diu, donnés moi a disner ! » 1250
 Li bourgeois l'ot, prist soi a ramembrer,
 .I. caudron d'iaue li fist aval jeter ;
 Croissans s'en va, s'a tenrement plouré. * ⁸⁷
 En .I. palais de vielle antiquité,
 Grant tans avoit *c'on* n'i avoit esté, 1255
 Gastes estoit, creutes i ot plenté,
 En .I. escons, la est Croissans entrés.
 Grant duel mena car trop avoit juné,
 Iluec atent tant qu'il fu avespré.
 Du grant castel l'a on bien esgardé ; 1260
 Li rois Guimars n'a pas dit son pensé, *
 Il dist en bas, coiemment a celé :
 « Si m'aït Dix, merveille ai esgardé
 De cel ribaut dont on a tant parlé,
 Qui ensi a si grant avoir donné, 1265
 Et cils bourgeois l'en a hui ramprosné !
 Ne mengerai s'arai a lui parlé ;
 J'ai receü le roi de maïsté,
 Ne doi avoir homme deshyreté. »
 Dont a Guimars tout son cors desguizé, 1270

1241 H. a Croissant *S*

1242 s'e. v. deporter *T*

1253 sa sa t. p. *T*

1261 n'a p. di s. p. *S*

.I. pain a pris *et* avoec .I. pasté ;
 Vint a Croissant, nus ne l'a esgardé,
 Si l'a dormant en la creute trouvé,
Et dalés lui avoit *mout* grant clarté.
 Dont a mis jus le pain *et* le pasté, 1275
 Desus Croissant a sa houce jeté.
 A icel mot a sor destre esgardé,
 Voit .I. celier ouvert *et* desfermé,
Et .I. trezor, ains mais hom ne vit tel !
 Letre i avoit *qui* bien a devisé 1280
Que c'est Croissant qui la est enclinés
Et qu'autres hom nel doit d'iluec oster.

XXV

Li rois Guimars a resgarder s'en prist [396v^ob]
Pour le celier qu'il a veü ouvrir,
 De le clarté s'en est tous esbahis * 1285
Que li ors jete, qui forment resplendist.
 Si grant tresor onques mais hom ne vit !
 Prendre en cuida, mais lui fu contredis :
 Doi serjant *sont par* devant lui sali,
 Cascuns avoit .I. blanc hauberc vesti, 1290
 Et en sa main le branc d'acier fourbi.
 Dient au roi : « Alés vous ent de chi, *
 Ou autrement ja serés mal baillis ! »
Et dist li rois : « Seignor, *pour* Diu, merchi !
 Rois sui de Romme, si doit tout estre a mi ! » 1295
 Dist li serjans : « Il n'ira mie ensi,
 Ains l'iert Croissans au *gent* cors signori !
 Mais pour itant que tu venis ichi,
 Ces .III. besans emporteras o ti,

1285 D. la c. *SBR*

1292 A. v. en d. c. *S*

Dont tu seras durement esjoïs ; 1300
Done ta fille au baron posteïs ! »

XXVI

Li rois Guimars a ces mos escoutés,
Grant merveille a de chou c'a escouté
Et de l'avoir qui fu la amassés ;
En .XXX. mons fu bien amoncelés ; 1305
Si grans avoirs, u puet estre trouvés ?
Dist as serjans : « Seignour, or m'escoutés !
Pour l'amour Diu, est cis trezors faés ?
– Nenil, font il, mais il est conjurés ;
A Croissant est, chou est la verités. 1310
Bien vous dirons *comment vous* le sarés :
Ces .III. besans o vous emporterés,
Les povres gens au castel manderés ;
.I. seul denier cascun povre donrés, * ⁸⁸
Ces .III. besans en .III. lius jeterés. * 1315

XXVII

Quant la parole oit Guimars li vaillans,
Qu'il jeteroit en .III. lix les besans,
« Seignour, dist il, il valent d'avoir tant,
Se jou les perch, *mout* en serai dolans ! *
– Nenil, font il, mal en serés doutans ; 1320
Avoec les povres u *vous* verrés Croissant
Les jeterés, ne le laissiés noient !
Ne nus fors il nes trouvera noiant ;
S'il est prodrom, tu les raras esrant.
A toi venra *quanqu'*il porra courant, 1325

1314 .I. s. besant *TSBMR*

1315 Les .III. b. *BR*

1319 S. jeu I. p. *R*

Par chou saras que c'estera Croissans.
 Fai le honorer tost *et* isnelement
 Et mariage fai tost de ton enfant, ⁸⁹ [396^{bis}a]
 Se li rent Romme *et* tout son chasent. »
Et dist li rois : « Je ferai <vo command> ! » 1330
 A tant s'en tour<ne *et*> ci<l> vont l'uis fermant.
 Dedens <sa main emporte> les besans,
 Dusc'au pa<lais ne fist arre>stement.
 Il voit sa gent <si lor> va *commandant*,
 Pour la donnee les ala mout coitant * 1335
Que venir facent toute la povre gent,
 Si lo<r> donra .I. denier bonement.
Par le marciet le va uns més criant. *

XXVIII

Croissans li enfes a ichou escouté
 C'on donra ja .I. denier monnaé. 1340
 Il dist en bas, nus ne l'a escouté,
Que la ira, n'i ara demouré ;
 Vers le palais a son cemin tourné.
 Li rois Guimars l'a mout bien avizé
 Et povre gent a veü a plenté. 1345
 .I. des besans a a terre jeté ;
 Croissans le vit, si l'a mout esgardé,
 Il s'abaissa, en sa main l'a combré.
 As gens le moustre dont fu aviromnés :
 « Ves c'ai trouvé, pour Jesu nostre Dé ! » ; 1350
 Cascuns l'esgarde *et* l'a mout goulouzé.
 « Dix, dist Croissans, *com* sui maleürés,
 <Quan>t jou n'ai riens en chou que j'ai trouvé !
 <Se fu>st argens, il me fust demourés,
 <Puis> que c'est ors, je l'averioie emblé 1355

1335 P. le d. *BR*

1338 P. l. merciet *BR*

<Se au s>eignour ne l'avoie porté ;
 <N'arres>terai si i arai esté ! »
 <Li roi>s Guimars l'a tous jours esgardé
 Pour l<e> besant que de terre ot levé.
 .I. poi av<a>nt en a Croissans alé, 1360
 L'autre besa<nt> a li enfes trouvé ;
 I<l vi>nt au roi, se li a <présenté>.
 « S<ire>, fait il, pour <Diu de ma>ïsté,
 V<es .III. b>esans que vous <ai> aporté<s> ; ⁹⁰
 Si m'<aït> Dix, <jou n'en ai plus trouvé>. 1365 [396^{bis}b]
 Il sont <a vous, bien en sai la verté>,
 Puis qu<e vous estes sire de la chité>.»
 Li rois l'entent, <s'a Croissant accolé> ;
 « Amis, dist il, D<ix te croisse bonté>,
 Car jou voi b<i>en tu aimmes loiauté> ; 1370
 Chou que t'as fai<t te> sera <bien mou>stré ! »
 Les millours dras de Romme la cité
 Ont a Croissant maintenant accat<és> ; ⁹¹
 Quant l'ont vestu, mout fu biax ba<cel>ers.

XXIX

En Rommenie fu Croissans li gentis 1375
 Devant le roi qui tant fait a chierir. *
 Li rois a fait la roïne venir,
 Sa bele fille estoit encoste li.
 Croissans le voit, tous li sans li bouli,
 Car de s'amour fu maintenant souspris. 1380
 Et dist en bas, que nus ne l'entendi :
 « Que devenirai, las, dolerous, caitis ?
 Jehui estoie povres hom *et* mendis,
 Or m'a cis rois si ricement vesti ! »
 Puis dist après : « Se li jus fust partis 1385

1376 que t. f. a c. *BR*

Que li bons rois seüst dont jou issi,
 Encor peüsse a sa fille venir
 Et le roiaume *et* sa terre tenir !
 Mais c'est pour nient, on m'*en* a dessaisi !
 Ahi, poverte, *pour* vous sui dessaisi 1390
 D'avoir honour, dont jou sui mal <baillis> ! »⁹²
 Li rois Guimars *par* la main Cro<issant prist>.

XXX

Li rois Guimars fu prodom voi<rement>,
 Croissant appelle *par* dedevant sa <gent>. ⁹³
 « Amis, dist il, jou t'aim *mout* dur<ement>, 1395
 Car loiauté i croi certainnem<ent> *
 Quant les besans m'aportas <en> present.
 <Jo>u te donrai mon enfa<nt voirement>
 <Et toute Romme *et* chou> qu'il i ap<ent>. »
 <Crois>sans fu <liés quant> la parole <entent> ; 1400
 <Mais la> roïne <et> trestoute la g<ent>
 <Ent ont> le roi blasmé *mout* du<rement>, *
 Quant de sa fille en tel lieu fait present * ⁹⁴ [397r^oa]
 Que on ne set dont il est ne de quel gent. ⁹⁵
 Mais li rois dist : « Ne m'en blasms noient ! 1405
 Si riche n'a, desous le firmament,
 Conme il sera, sē il vit longement.
 Et s'ai a tort tenu son casement,
 Or li rendrai de ceur *et* bonnement. »
 Tout ce a <f>ai<t> otrier a sa gent ; 1410
 Du grant tresor lor a dit l'errement
 Qu'il ot veüt sur le terre en present.
 « Fille, or me di la ou li cuers te tent ;
 Je te dourai mari a ton talent. »

1396 i croit c. *M*

1402 En o. l. r. *BMR*

1403 e. t. liu f. p. *BR*

Cele respont : « Ce m'agree forment. » 1415
Adont s'en vont au moustier *Saint Vincent* ;
Croissant plevirent en ce jour voirement.

XXXI

Liés fu Croissans *quant* femme pluvit a.
Li bers ot droit, povreté endura ;
D'ore en avant, amender se vaura. 1420
Li rices rois une nuit l'apela.
« Biaux fiex Croissant, dist il, entendés cha ; ⁹⁶
Je *vous* doins Ronme *et* tout *quanque* il i a, * ⁹⁷
Et moi et vous plus de gent n'i verra. »
Croissant otroie *quanquē* il devisa. 1425
Dusque au palais *nus* d'iaus ne s'aresta ;
La vint li rois, lés les huis s'aresta.
Croissant apele *et mout* bel li pria :
« Biaux fiex, dist il, demandés *qui* est la,
Car aucun bien, se Diex plaist, *vous* verra, 1430
Dont *vostre* honnors, se Dieus plaist, croistera ! »
Li damoisiaus hautement s'escria :
« Diex, secour moi ! Se chaiens nullui a
Qui puist *parler*, si se traie a moi cha ! »
A icés mos .I. vois s'escria : 1435
« Ves la Croissant c'atendons *grant* piech'a ;
Cor li rendons l'avoir *que* siens sera ! »
L'uis ont ouvert, cascuns d'iaus l'enclina.
Li damoisiaus le tresor esgarda,
Qui tant est *grans*, *grant* joie demena. 1440
Les besans d'or voit iteus *con* trouva ; * ⁹⁸
Bien les *connut et* au roi les moustra. *
Guimars respont *que* nule riens n'i a,

1423 J. v. d. Roume *B*, J. v. d. Romme *R*

1441 v. i. c'on t. *BMR*

1442 B. l. conmit *M*

Fors *que* s'il plaist Croissant, il l'en doura.
 Li bers respont, *qui* ains ne fu escharz, 1445
 Ja *plus* du roi .I. seul besant n'ara.

XXXII

Grant fu la joie en Ronme demenee
 Pour le tresor *qu'*il ont en la journee ; [397r^{ob}]
 Au g<rant> palais en mainnent *grant* quareez.
 Pour Croissant ont la vile engourdinee, 1450
 Cil danselon mainte lance ont quassee ;
 Croissant, le jour, a sa *fenme* espousee,
 La joie fu de toute gens menee.
 Couronne d'or beneoite *et* sacree
 O<n>t sor son chief *et* assise *et* posee. * 1455
Par Ronmenie ont feauté juree ;
 Sa volenté fu tout *par* tout graee,
 Si *con* l'estore le nous a racontee.

Yde et Olive II

XXXIII

Verités est, de ce soit cascuns fis,
 <S>ifaitement rot Croissant son païs * ⁹⁹ 1460
 Des haus barons, des dus *et* des marchis,
Et les honmages *par* Ronmenie a pris,
 E empereres fu puis tant *con* fu vis, *
Et Olivë refu empeeris. ¹⁰⁰
 Mais chi se taist .I. poi d'iaus li escriis ; 1465
 D'Idé le roi *et* d'Olive au cler vis
Vous conterai le voir, j'en sui tous fis.

1455 Ot s. s. c. *TSBMR*

1460 ifaitement *T*

1463 fui p. t. c. f. v. *S*

Idé li rois, qui a Dieu fu amis,
 Quant fu de Ronme *et sevrés et partis*
 Avecques chiaus quë il avoit eslis, 1470
 Tant chevaucha <par> plains, vaus *et larriz* * ¹⁰¹
 Qu'el regne vint ou fu engenuïs.
 Li rois Florës ses peres iert fenis,
 Passé avoit ja d'ans bien plus de dis.
 De la terre iert rois Desiiers saisis ; 1475
 Lombars estoit, mais *mout* estoit hard<iz> ; ¹⁰²
 D'Aragonne iert rois *et mout* iert cheriz
Communalment des grans *et* des petis ;
 Ydes le sot quant les mos ot oïs.
 D'une dame ot demandé *et* enquis 1480
 Qui ot esté nourie o li jadis ;
 Marië iert, haus quens iert ses maris, * ¹⁰³
 Chastiaus avoit riches *et* bien garnis ;
 Cele *part* est li rois Ydes vertis.
 Ens .I. chastel sur une roche assis 1485
 Vint la, trouva le conte o ses nouris.
 Par bonne amour li a l'ostel requis ;
 Si le requist, ne fu pas escondis,
 Car *mout* estoit li quens preus *et* gentis.
 D'iaus honnerer s'est forment entremis, 1490
 Et sa fenmë, qui blanche iert plus *que* lis.
 Ce jour fu d'iaus Ydes *mout* bien servis,
 Et Olivë, la roïne, a devis. ¹⁰⁴ [397v^oa]
 La nuit furënt couchié en rices lis,
 Et l'endemain, *quant* jours fu esclarchiz, 1495
 Le *servicë* de Diu de *paradis*
 Li a chanté uns abbes beneïs.
 Quant chantés fu li services *et* dis,
 Li rois Ydés, o sa moullier de pris,

1471 p. v. e. l. (-l) *T*

1482 Marië[e] i. *S*

A conseil a le conte *et* l'abbé mis. 1500
 Che qu'il ot fait puis *qu'*i s'en fu fuïs,
Et son pere ot *et* ses amis *guerpis*,
 Lor a conté *par* sens *et par* avis.
 Cascuns d'iaus .II. en fu forment *pensiz*.

XXXIV

Quant li abbés ot Ydé escouté, * ¹⁰⁵ 1505
Mout fu *pensius* ; Olive a demandé
 D'Idé s'il a dit faus u verité.
Et la damē li a dit *et* juré
Que droit le jour qu'ele ot Yde espousé,
 Cuidoit qu'i fu hons, s(i) avoit fol pensé, ¹⁰⁶ 1510
 Car femme estoit plaine de grant bonté.
 Quant couchiē se fu lēs son costé
Et quant de li le voir li ot conté,
Que en l'onnor Diu le roi de maïsté,
 Avoit gardé sainte *virginité*, 1515
 « Tant euch de li, dist ele, grant pité,
Que mon vivant eüsse o li usé
Mout volentiers, *et* gardé caasté.
 Mais mesdisant, *qui* tous bons ont en hé, ¹⁰⁷
 Gaitierent tant qu'i seurent no secré. * ¹⁰⁸ 1520
Quant nous eurēnt a mon pere encusé,
 Assés de mal i orent ajousté ;
 Arsses fussiens, *qui* qu'en eüst mal gré,
 Se Diu n'eüst en mon *segnour* ouvré,
 Homme le fist *par* sa grant dignité. ¹⁰⁹ 1525
 Puis a en mi .I. biau fil engénré,
 De Ronme tient lé fiēs *et* le regné,
 C'est de son droit, Ydes l'a couronné.
 Or est venus Ydes pour s'ireté ;

1505 o. Yde e. (-I) *M*

1520 qu'i s. vo s. *T*

Rois Desiier le tient *et* s'a regné 1530
Con rois ja sont plus de .X. ans passé.
 A tort le tient, foi *que* je doi a Dé ;
 S'il ne li rent, mar se vit onques né !
 – Ele dist voir, dist Ides a l'abbé,
 Li sains papës a ja chiaus *condampnez* * 1535
Qui li tenront amour ne feauté,
 <Se mo>n regné ne me *rent* aquité. »
 Dont trait l'escrit du pape seelé [397v^ob]
Qui tesmoingnë ce qu'il a recordé.
 L'abbes le lieut, de pité a plouré ; 1540
 En l'onnor Dieu *et* sainte Trinité,
 Du roi Yde a au peule sermonné, * ¹¹⁰
 Si *con* Dieus l'ot secouru *et* amé.
 Tant lor a dit que tout sont apresté
 De plainnement faire se volenté ; 1545
 Ne li fauront *pour* estre desmenbré.
 Quant li abbés ot son sermon (a)finné, * ¹¹¹
 Il *et* li quens en ont Idé mené
Et sa moullier el grant palais pavé.
Con lor segnor trestout l'ont honn<eré> 1550
Et Olivë *par* bonne loiauté ;
Et quant il orent a lor vouloir disné,
 Li rois Idés a l'abbé apellé.
 Requis li a *par* amours *et* rouvé
 C'a Desiier voit, quant l'ara trouvé 1555
Pour lui fachë tant *que* bien l'ait sonmé ;
Et s'il est plains d'orgeul ne de fierté,
 De *par* lui l'ait tout errant deffié.
 <Et> dist li abbes : « Bien li sera moustré ! » * ¹¹²

1535 L. saint p. *B*

1542 a. pere s. *TS*

1547 Q. l. abbes *SB*

1559 d. l. a. *SB*

Dont prent *congié*, a Dieu l'a *conmandé*. 1560
Et l'endemain, quant il fu ajourné,
Trois moignes <prist> qui furent bien letré, * ¹¹³
Ses escuyers n'a il pas oublié.
Leur chemin ont ensamble tant erré
Qu'i le trouverent *en* une grant chité, 1565
Roy Desi<i>er *et* mout de son barné ; * ¹¹⁴
Pour le mengier avoit li rois lavé.
Es vous l'abbé ens ou palais entré ;
Ou voit le roi, de Diu l'a salué,
D'Idé le roi ce qu'il li a mandé 1570
Li dist briement, riens n'i a oublié.
Desiiers l'ot, pres n'a le sens dervé,
Envers l'abbé ot le cuer *mout* iré.
« Abbes, dist il, Diex *vous* doinst mal dehé,
Quant de tel més m'avés desgeüné ! * 1575
Ne fust pour Dieu, *vous et* cil couronné
Si malement fussiés tout atourné,
N'i a celui n'eüst le chief <caupé> ! » *
Vers lui se traist, le poing destre entesé ;
Ja en eüst grant caup frapé l'abbé, 1580
Quant doi *contē* sont entre iaus .II. alé,
Qui l'abé ont de chelui caup tensé.
Et dist li abbes : « Il fait le foursené ! [398r^oa]
Dedens brief tans se verra plus donté ; * ¹¹⁵
Et li sains papes l'a de tous biens privé, 1585
Pour ce qu'il a vers Idé mal erré. »
Puis li a dit : « Mal *vous* est encontré !
Petit prisiés sainte crestienté,

1562 T. m. q. f. b. l. (-I) *T*

1566 R. Desier (-I) *T*

1575 Q. d. sel m. *S*

1578 Ni a c. *S*, [N]i a c. *M*

1584 s. v. p. douté *SBM*

Ce fait maufés qui *vous* a avulé !
 Ja ne verrés trespasé chest esté 1590
Que ne soiés plains de chetiveté ;
 Sains peres veut qu'en aiés a plenté ! *
 Quant desdisiés ce qu'il a acordé,
 Ne vous laira ne castel ne chité ;
 Ne je ne puis veïr vo sauveté. 1595
 Ydes li rois, ou tout bien sont posé,
Vous deffië car mout vous a en hé ! »
 A tant s'en part, plus ne l'a aparlé,
 Si moïne o lui sont de la desevré.
 Quant del palais furent jus avalé, 1600
 Ensanble sont sur leurs chevaus montés ;
 A tant s'en vont, n'i ont plus sejourné.
 Maint plain, maint val *et* maint tertre ont passé ; *
Et quant il furent en leur lieu retourné,
 Dalés .I. bourc de riches gens peuplé, 1605
 Sus une iauë courant en .I. bel pré
 A li abbés trouvé le roi Idé ;
 Grant peule avoit illuecques amassé
 Pour *guerroier* Desiier le douté.
 Es vous l'abbé devant lui présenté ; 1610
 De Desiier li dist le desreé,
Comment le pape *et* lui tient en vieuté.
 « Ydé, fait il, *par* sainte carité,
 Il ne vous prise vaillant .I. ail pelé ! » * ¹¹⁶
 Ides respont : « Dieux m'en preste santé 1615
 Tant *que* je en aie cel outrage amendé ;
 En lui m'afis, autre fois m'a sauvé ! » *

1592 qu'e. a. a planté *B*

1603 e. m. terre o. p. *M*

1614 v. .I. a. pesé *M*

1617 E. l. ma fis *TB*, E. l. mafis *S*

XXXV

Quant Ides ot *que* li rois Desiiers
 Le het a mort, querre fait soudoiers,
Que chevaliers *que* vigreus escuyers, 1620
Que bons sergans *que* bons aubalestriers,
 En assanbla plus de .XXX. milliers.
 De son avoir lor donna volentiers :
 A<s> chevaliers armures *et* destriers, * ¹¹⁷
 As escuiers bons ronchis u coursierz, * ¹¹⁸ 1625
Et a<s> sergans grant plenté de deniers. *
 Leur harnas font carchier sus les sonmierz :
 Elmes, escus *et* fors haubers doublierz, [398r^ob]
 <Arb>alestriers, quarriaus *et* ars mainierz.
 Ydes fu preus *et* mout sages guerriers. 1630
 Pour çou c'a tous est mais li famelliers,
 Fait frinne *et* blé carchier sor les sonmierz
 Pour pain livrer a tous les pennetiers, *
Et fait garnir de vin les boutellierz.
 En faire amis est tous ses desiriers ; 1635
 Tant fait que nus n'est de cuer si lanierz
Que ne li soit de cuer amis entiers.
 Rois *qui* ses gens ainsi tient *et* a chiers
 N'est mie mout a desconfir legiers !
 Dé haus barons a fait ses *conselliers*, 1640
Et li contès qu'il ala vir premierz
 Par leur conseil fu ses *confenomiers*.
 Dont s'esmut s'ost, grans en fu li routiers.
Et Desiiers, qui de corage iert fiers,
 A ses barons tramet ses mesagierz 1645
 Pour iaus avoir, si *con* li est mestiers.

1624 A c. *T*

1625 b. ronchi[n]s u c. *SB*

1626 E. a s. *T*

1633 a. t. ses p. *S*

.LX. mile d'armes acoustumierz *
 Vinrent a lui, ains n'en fu fais dangiers ;
 Dé .II. os fu tost fais li aprochierz.
 Or garde Diex Idé, je l'en requier ! * 1650

XXXVI

Rois Desiiers fu mout de fier talent,
Et plains estoit d'outrecuidement ;
 Mout par haoit roi Ydé mortelment
Et li quidoit tollir son tenement.
 .II. tans ou plus qu'Idé n'avoit de gent 1655
 Ot Desiiers, se l'estore ne ment.
 Mais Ides iert de bon entendement,
 Larges *et* frans *et* de bon escient ;
 Ne de *guerrë* ne de tournoient
 N'i ot plus sage desous le firmament. 1660
 Mout desiroit a lui le caplement,
Et leur .II. os s'aprocherent briement. *
 .I. jour en may, en .I. avesprement, *
 De l'une a l'autre i ot tant seulement
 Demie liue, que plus n'i ot noient. 1665
 A l'endemain, sans nul respitement,
 Fussent alé au *perilleus* tourment,
 Ja n'i eüst pais ni acordement,
 Se Diex ne fust, u *tous* li mons apent,
Et li rois Hües de Bordele ensement ; 1670
 Chis fist la pais, si *vous* dirai *comment*.
 Tel grasce avoit de Dieu omnipo<ten>t,
 Che qui fait iert savoit certainement ; [398v^oa]

1647 d'a. a coustumierz *TSBM*

1650 O. g. Dix *B*

1662 s'aprochierent b. *S*

1663 .I. j. de m. *B*

S'il souhaidast, ses souhaits err<anment>
 Fust a son gré *par*fais entirement. 1675
 A Dunostre iert, ou il faisoit souvent
 Des fais d'amours *et* d'armes jugement ; ¹¹⁹
 Li lieus iert sains *et* plains de haitement.
 Hons n'i avoit qu'i n'amast loyaument
 Puis que tés iert dusque a son finnement ; 1680
 Sen tans usoit en joie *et* en jouvent. ¹²⁰
 Li rois Huës amoit le lieu forment,
Et sa moullier Esclarmonde a<u> cors gent ; * ¹²¹
 La avoiënt fait lor herbergement,
 Car grosse estoit la dame durement. 1685
 A li parla Hües sifaitement :
 « Amie, seur, se Damedix m'ament,
 Rois Desiiers me tient trop mal *convent* ;
 Quant a Florë li fis apaisement,
 Il fist a mi *et* a lui sairement 1690
 De lui servir a son *commandement*,
Et tous ses hoys ; mais li cuivers mesprent
 Envers Ydé, fil au roi Flourient.
 Tollir li vieut sa terre fausement ;
 Mais s'il *vous* plaist, *et* Diex le me *consent*, 1695
 Mar l'a tenu li glous si longement,
 S'a moi n'en vieut offrir amendement !
 Se ne fussiés grosse, *par* saint Climent,
 O moi fussiés la a l'ajournement,
Et avec nous de no gent proprement 1700
 .C.M. vassaus armés souffissaument ! »
 La dame l'ot, d'Idé pité li prent ;
 Au roi Huon a priet doucement
 Qu'i vuelle aidier roi Idé telement
 Que Desiiers sa terre bonnement 1705

1683 E. a c. g. *T*

Li laist avoir a bon apaisement,
 Si qu'il n'i ait honme mort ne sanglent.
 Hües respont : « *Vous* priés sagement ;
 Ainsi iert fait, se Diex le me *consent*. »

XXXVII

« Je souhaidë, dist Hües li menbrus, 1710
 Qu'entre .II. os soit li miens très tendus,
Et entour lui .III. mile très u plus ; * ¹²²
 Par desus tous soit li miens très veüs,
Et de tous chiaus des .II. os percheüs.
 La me souhais *et vous* et des miens drus 1715
 C.M. vassaus armés *et* fervevus ! »
 Leus que chis mos fu de sa bouche issus,
 Fu ses souhais, tele fu sa vretus. [398v^ob]
 La nuis defaut *et* li jours est venus.
 Par les .II. os est cascuns levés sus ; 1720
 Vestent haubers, chaingnent brans esmolus,
 Lachent elmës, prennent espius agus *
Et sont monté sus les chevaus grenus,
 Pour les espius ont saisis les escus. *
 Des très s'en ist Desiiers li cremus, 1725
Et rois Ydés ne s'est mie arestus.
 Ja fust d'iaus .II. li estours mai<nten>us,
 Quant Desiiers li rois a conneüs
 Les très Huon, mout en fu esperdus.
 A sa gent dist : « Je sui trop deceüs ; 1730
 Mar est de moi cis regnes tant tenus !
 De chiaus la iert rois Ides secourus ;
 Hües i est, qui de Bordiaus fu dus,

1712 .IV. mil(e) t. u p. *S*

1722 p. espuis a. *M*

1724 P. l. espuis *M*

Bien sai qu'i s'est envers moi irascus.
 Tres grant piech'a est faés devenus, 1735
 Vers lui ne vaut no forche .II. festus,
 D'un seul soushait nous aroit *confundus* !
 A son vouloir me renderai confus ;
 Se de moi n'a pitié, je sui *perdus* ! »
 Hües a bien *tous* ces mos entendus, 1740
 A Malabrun dist : « Si m'aïst Jhesus,
 De Desiier est li orgieus keüs !
 Va tost a lui *et* di qu'il est tenus
 A Yde aidier, en hutins *et* en jus ;
 Ne je ne vuel *que* grever li puist nus. 1745
 Cis paÿs est siens *par* droit *et* *par* us ;
 A tort s'i est Desiiers enbatus.
 Di li c'a moi s'en vingne trestous nus,
 De son meffait doit bien estre batus ; *
 A men vouloir l'en iert li tors rendus. 1750
 Se de fairë men vouloir fait refus,
 Ja n'iert ses cors en si fort lieu *repus*
Que de s'onnor ne le mete *tous* jus. »
 Dist Malabruns : « Si ait m'ame saluz,
 Il s'en dauroit s'en estoie creüs ! » 1755

XXXVIII

Dont s'est *partis* Malabruns de Huon ;
 Armé trouva, dehors son pavellon,
 Roi Desiier *et* o lui maint baron.
 Quant vint a lui, si li dist sa raison :
 « Roi Desiier, trop as le cuer felon, 1760
 Quant *guerriés* Ydé sans occoison.
 Li quide<s> tu tollir le sien roion ? * ¹²³
 Tu n'as pas droit a lui, *par saint* Simon ! [399r^oa]

1749 D. s. mesfait *SB*

1762 L. quide t. *T*

Et li miens sires, qui rois Hïes a non,
 Dist que t'as fait envers lui traïson, 1765
 Tu dois estrë ses amis *et* ses hom ;
 Or vieus tenir sa *terre* outre son bon.
 Mar i entras, si ait m'ame *pardon* !
 S'au gré Huon n'en fais amendison,
 Il te taura le chief sus le menton. 1770
 Va t'ent tantost *tous* nus en sa prison,
 A son voloir te mes en abandon,
 Ains que soiës mis a destruction ! » ¹²⁴
 Dist Desiiers : « Biaus freres Malabron, * ¹²⁵
 Ja n'averai a Huon *conten*chon ; 1775
 Son gré ferai, qui soit bel ne qui non. » *
 Dont se desvest, n'i fist arestison.
 Le hauberc a osté *et* l'auqueton,
 Dont est montés sur .I. mul arragon ;
 O lui en va sans autre *conpaing*non, 1780
 Au tré Huon sont venu sans *ten*chon.
Mout iert li trës de tres noble *fachon* :
 D'argent doré erent tout li *paiss*on,
Et li pumiaus *et* li aigles enson
 Furent d'or fin, che truis en la *canch*on. 1785
 Hïes i ert, o lui de gent *fuison* ;
 Rois Desiiers i entre en grant *frich*on,
 Devant Huon se mist a *genoull*on ;
 De ce qu'il a faite le *mesprison*
 Requier merchi *pour* Diu *et pour* son non. 1790

XXXIX

« Jentieus hons, sire, dist Desiiers, *merchi* !
 Meffait vous ai dont j'ai le cuer mari ; * ¹²⁶

1774 B. f. Malabrun *SB*

1776 qu'i s. b. n. qu'i n. *B*

1792 M. aves *T*, M. ai vos *S*

De l'amender sui pres, ce *vous* affi ;
 Vostre voloir pöés faire de mi ! »
 Hües l'entent, cis mos li abeli. 1795
 Une robë riche d'un vert sami
 Li rois Huës a Desiier offri ;
 Par son *conmant* Desiiers le vesti.
 Dont dist Huës : « Je souhais *que* soit chi
 Li rois Idés *et* sa moullier aussi ! » 1800
 Dont i furënt, sans nul autre detri.
 Hües lor dist : « Ne soiés esbahi ! »
 Par la main a Hües Idé saisi,
 Puis li a dit : « Biaux fiex, *mout* t'ai chieri ; *
 Je sui Hües de Bordiaus ; ne te vi 1805
 Passé a ja bien .XXX. ans *et* demi.
 Par bonne amour *vous et* Desiier pri
 Que *vous* soiés d'ore en avant ami. » [399r^ob]
 Ydes respont : « Je le vuel bien *par* si
 C'ains .XV. jours ait ce regne guerpi. » 1810
 Dist Desiiers : « Sifaitement l'otri. »
 Ainsi tout doi l'ont juré *et* pluvi,
 Ains puis .I. jour ne furent ennemi.

XL

Quant cis acors fu pluvis *et* jurés,
 De Huon fu Desiiers apellés, 1815
 Se li a dit : « Desiier, entendés :
 Li rois Ydés fu en ma fille nés ;
 Ses peres fu rois Floires li menbrés.
 Li rois Idés que *vous* ichi veés
 Est li siens hoys, *et* siens est cis regnés ; 1820
 Pour ce me plaist *qu'*il en soit couromnés.
 Je *vous conmanc* qu'en vostre ost en alés,

1804 B. f. m. t'a. cheri S

Les haus barons chi o *vous* amenés,
 S'en prendera l'onmage rois Idés. » *
 Dist Desiiers : « Si *con vous* commandés ! » 1825
 A tant s'en *part*, a l'ost s'est retournés.
 A<s> haus barons dont plus estoit amés * ¹²⁷
 A dit : « Segnor, bien est li verités
Que Hüelins de Bordiaus li faés
 Est chi venus ; a lui sui acordés 1830
Par tel *convent que vous* dire m'orés.
 Sans raison ai esté vos avouez ;
 Mellour segnour *que* je ne sui avés.
 Idee fu, or est Ides nonnés. *
 Homme l'a fait Diex *par* ses dignités ; ¹²⁸ 1835
 Ses peres fu Floires, ja n'en doutez.
 Alés a lui, honmage li ferez,
Con vo segnour honnerer le devez ;
 El tref roial Huon le trouverés,
 Mais je vous loc c'ancois *vous* desarmés. » 1840
Et cil si font, cascuns s'en est hastez.
 Des mellours dras qu'il orent apportez
 Se sont vestu, es les *vous* aroutez ;
 Desi c'au tref n'est *nus* d'iaus arrestés.
 Hautement fu d'iaus Ides salués, 1845
 Li rois Hües *et* li autres barnez.
 L'onmage d'iaus *prist* Ides le senez, *
 Puis a Idés *tous* chiaus de s'ost mandez,
 Tout i virrënt ; Hües li adurés
 Lor a donné rices jouiaus assés, 1850
Comme rois fu d'iaus Ides honnerez.

1824 l'ommage r. I. *S*

1827 A h. b. *T*

1834 o. e. I. nommés *S*

1847 L'ommage d'i. *S*

XLI

Ides ce jour couronne d'or porta,
Et Olivē sa moullier couronna, [399v^oa]
Et tous li peuples desous lui s'aclina.
Et l'endemain, si tost qu'il ajourna, 1855
 Rois Desiers en sa terre en rala,
 Car li rois Hūes ainsi le *commanda* ;
 En Arragon ains puis ne retorna.
 Au roi Huon Esclarmonde pria
 Qu'i souhaidast *que* rois Croissans fust la : 1860
Et si fu il, leus qu'i le devisa,
Et sa moullier qu'il a Ronme espousa.
 Li rois Hūes *mout* bien les festia ;
 .I. tel anel a roi Croissant donna
Que ja nus hons desconfis ne sera 1865
 Tant *con* l'anel en estour portera.
 .II. jours illuecques rois Hūes sejourna, *
Et au tierch jour d'ileuc se desevara. *
 Le roi Croissant a Ronme soushaida,
Et sa moullier quē il pas n'oublia ; 1870
 Puis prist congié a Idé qu'il ama.
 Puis dist en haut, cascuns *bien* l'escouta :
 « Moi *et* ma gent, quankes ichi en a,
Et ma moullier *et* tous mes très decha,
 A Dunostre soushais ! » ; lués s'i trouva. 1875
 En Aragon rois Ides demoura,
 Paisiurement le peule gouverna ; * ¹²⁹
 Tant qu'i veski tous dis s'onnor monta.
 Li livres dist *que* .XL. ans regna.
 En sa moullier .IV. fieus engerra, 1880
Et .III. fillēs ; *mout* bien les assena

1867 .II. j. illuques *B*

1868 d'iluec s. d. *B*

1877 Paisivement *BM*

Et en haus lieus et fors les maria.
Mais d'iaus ici cis livres se taira,
Del roi Huon avant *vous contera.*

II. 3. Notes

¹ Pour ce cas de syllepse en fin de vers, cf. *I. 2. La langue de la copie*, n° 169.

² Dans le manuscrit, une déchirure rend difficile la compréhension du deuxième hémistiche ; la transcription de Stengel confirme notre lecture.

³ Les lettres *c* et *t* ne sont pas toujours facilement discernables. Cependant, sous la plume très régulière du premier copiste, le *c* est caractérisé par une graphie plus arrondie par rapport à celle du *t*.

⁴ Cette mauvaise interprétation de *s/l* chez *M* revient assez souvent, cf. v. 72, 335, 411, 1112, 1614.

⁵ *M* considère ce qui pour nous est une apostrophe, *Dame*, comme un complément du verbe, *d'ame*, en traduisant par « perché rinfranchi di coraggio questa povera sprovveduta », littéralement « pour qu'elle donne du courage à cette pauvre innocente ». Le choix différent que nous avons fait, à l'instar de *SBA*, est motivé par la présence du verbe *secourre* à la p2 de l'impératif, *sekeur*, renforcé par l'adverbe *car*, cette construction ayant une valeur injonctive, cf. Cl. BURIDANT, § 624.

⁶ Pendant tout le Moyen Âge, le psautier est le livre de base de l'enseignement ; « apprendre le psautier signifie apprendre à lire », Pierre RICHÉ, *Éducation et culture dans l'Occident médiéval*, Londres, Variorum Reprints, 1993, p. 137.

⁷ *S* écrit le *ne* explétif entre crochets (ce qui, dans son éd., signale un ajout), bien qu'on le lise aisément dans le manuscrit.

⁸ Nous aurions pu considérer la forme verbale *voel* comme une p1 du présent de l'indicatif et interpréter par là le passage du v. 143 (second hémistiche) au v. 145 comme un discours direct. Nous aurions alors dû ajouter le morphème de p1 -i à la forme *avera* (bien qu'en picard la réduction de *ai* à *a* soit attestée dans ce contexte, cf. Ch. GOSSEN, § 6). Il nous aurait fallu également corriger le pronom personnel de p3 *lui* en *mi*, en supposant que le copiste ait pu se tromper à cause des jambages. Cela aurait, nous semble-t-il, engendré trop d'interventions, plus ou moins légitimes. G. ROQUES, « La conjugaison du verbe vouloir en Ancien Français », art. cit., p. 242-243, atteste la présence de la forme *voel* pour la p3 du présent de l'indicatif dans la *Chanson de Roland* et chez Froissart. D'autres formes verbales dans le texte sont par ailleurs caractérisées par un amuïssement du -t final, cf. *I. 2. La langue de la copie*, n° 105.

⁹ Bien que Stengel ait transcrit *sa*, nous jugeons qu'il n'est pas nécessaire de corriger la leçon de *S*, car la forme *se* pour le déterminant possessif à la p3 du féminin, répandue en picard, apparaît aussi aux v. 757 et 1545. Cf. aussi *I. 2. La langue de la copie*, n° 93, 131.

¹⁰ Le copiste semble avoir d'abord écrit la préposition *an*, pour ensuite corriger avec la forme usuelle *en* ; dans notre texte il n'y a pas d'attestations de la forme *an* pour cette préposition.

¹¹ Nous avons hésité entre *pris* et *prins*, car il n'est pas clair si le copiste a tracé le signe de l'accent pour le *i* ou bien une barre de nasalisation. Étant donné qu'il n'y a pas d'autres attestations de la forme *prins* dans le texte, nous avons considéré qu'il s'agissait de l'accent.

¹² Dans le passage au deuxième hémistiche, on pourrait hésiter entre le discours direct et indirect, d'autant plus que la conjonction *que* est souvent omise, cf. *I. 2. La langue de la copie*, n° 164. Par notre choix, nous avons voulu éviter toute ambiguïté sur le sujet de la proposition que la ponctuation du discours direct rend ainsi explicite.

¹³ On dirait qu'il manque un vers pour introduire ce discours direct. Le personnage de la sentinelle apparaît déjà dans *Clarisse et Florent* où il favorise et protège les amours contrariées des deux protagonistes éponymes. Selon C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 120, l'auteur aurait puisé au répertoire des pastorales lyriques où une *gaite Guis* assume souvent le rôle d'adjuvant de jeunes gens amoureux.

¹⁴ L'allusion contenue aux v. 267-268 offre un repère chronologique important, car elle renvoie au Concile de Latran de 1215 où l'on fixa l'interdiction du mariage en deçà du quatrième degré de parenté, cf. *III. 3. Étude thématique comparée*, 3. 1. *Inceste*. En ce qui concerne le substantif *bougrenie*, dérivé de *bougren* (terme qui, initialement, désignait les habitants de la Bulgarie et qui a acquis ensuite le sens plus large de « hérétique »), cette forme avec *n* paraît rare : T-L, I, 1099a, 44-45, ne l'atteste que dans les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont et dans l'*Ovide moralisé* ; le DEAF, en plus du

poème d'Hélinand, mentionne aussi une version du *Dit du Plait de l'évesque et de droit* de Jean le Court dit Brisebarre, trouvère picard du XIV^e siècle.

¹⁵ On pourrait hésiter entre *aura* et *avra*, mais notre choix est confirmé par l'attestation de formes avec *e* svarabhaktique comme *avera*, v. 144, 399, *averai*, v. 176, *averés*, v. 841, *averoie* 1355 (cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 112).

¹⁶ Florent adresse cette apostrophe à ses barons, alors que c'est lui le véritable *leceur pautonnier*. Mais le premier copiste accorde toujours l'apposition au sujet par le biais du morphème flexionnel *-s* ; de plus, si c'était un commentaire du narrateur sur Florent, il y aurait un article. Nous avons donc considéré ce groupe nominal, *leceur pautonnier*, comme étant au CSP.

¹⁷ Jean-Marie Maillefer signale l'existence de pratiques d'ablution, exclusivement féminines, à la veille du mariage, ce qu'il appelle le « bain de la mariée », cf. « Le mariage en Scandinavie médiévale », Michel ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen âge: accord ou crise ? Colloque international de Conques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 91-106, p. 101.

¹⁸ L'ajout de *S* s'explique par le fait qu'il ne voit pas le signe d'abréviation 9 qu'un espace blanc sépare du reste du vers. De même, dans sa transcription, Stengel avait écrit *Tout pour Ydain a la clere fachon / a perdue par itele aucoison* (nous développons les abréviations).

¹⁹ L'action de se mettre en route est souvent exprimée par des expressions formulaires construites avec le verbe transitif *acoillir*, comme *acoillir son chemin*, *sa route*, *sa voie*. Mais ce qui est problématique ici est la forme du complément d'objet direct *roion*, que l'on lit dans le manuscrit et que les précédents éditeurs ont laissée telle quelle. Ce substantif peut signifier « région, pays » ou « sillon, rigole », « petite élévation de terre dans les champs » (DMF, *roion*¹ et *roion*², A, B). Or, l'expression « acoillir son roion » n'est pas attestée dans les dictionnaires. Nous proposons donc de corriger « roion », en *roton*, dérivé de *route*, avec le sens de « petit sentier, chemin étroit » qui est attesté dans le FEW, vol. 10, p. 570a.

²⁰ *M* n'accentue pas le *-és* de l'impératif de la p5 et écrit *celes*, bien qu'il n'y ait pas d'autres occurrences de l'impératif de p2 avec *-s*.

²¹ *S* prend le *ai* de *gaaignier* pour un *n* et il estime ainsi devoir ajouter un *a*, pour que le vers ne soit pas faux.

²² Le sens de *empoigna* et *espoigna* est le même, mais, dans le manuscrit, le signe d'abréviation correspond à un *titulus* que le copiste utilise normalement pour remplacer une nasale (même si les petits jambages aux extrémités pourraient faire penser à un *s* en exposant). Par ailleurs, la forme en *es-* de *espoigner* est rare, le DMF ne l'attestant que dans *Le Bâtard de Bouillon*.

²³ Dans le manuscrit, on lit clairement la forme du verbe en *-er* que nous avons laissée, car nous l'interprétons comme un infinitif. S'il sagissait d'un participe passé, le copiste aurait écrit un *-t*, comme il le fait ailleurs dans le texte.

²⁴ Tout le passage des v. 451-456 gagne en clarté, nous semble-t-il, si l'on intervertit l'ordre des v. 453-454. Les Espagnols enragent, tandis que les Allemands arrivent, provisoirement, à les contrer ; pourtant, ces derniers sont tellement mis à mal, transpercés de flèches et de fauchards, qu'aucun d'eux n'en sortira vivant.

²⁵ Ici, la lacune n'est pas due à la détérioration du manuscrit, mais il manque une lettre que toutes les éditions précédentes, hormis *A*, avaient déjà ajoutée.

²⁶ *S*, *B* et *A* ajoutent un *a* à <*a*>*aisiet*, mais nous pensons que les deux voyelles *a* et *i* sont en hiatus.

²⁷ Le jambage de la lettre *p* de *plenier* plonge bien au-dessous de la dernière ligne d'écriture, avec des traits horizontaux en guise de décoration, ce qui est un fait courant pour les vers du début ou de la fin d'une colonne.

²⁸ *SBMA* laissent *mes*, en l'interprétant comme un possessif. Mais l'expression *estre grand peché* est attestée dans le DMF dans le sens de « être une chose regrettable » (I, A). En outre, la forme verbale *es* à la p3 du verbe *estre* s'expliquerait par un amuïssement du *t* final que nous avons observé dans certaines formes verbales, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 105.

²⁹ Pour cette forme du déterminant possessif de p6 avec un *s*, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 97. Nous aurions pu aussi interpréter *lors* comme un adverbe temporel dans la tournure *oster/traire/lever/sacier napes* (T-L, VI, 498b, 31, 35, 37, 39, 41, 42, 45, 50, 52 ; DMF, A). Cependant, dans cette expression figée et répandue, le substantif est normalement au pluriel, T-L n'attestant qu'une seule fois *nape* au singulier dans la tournure *a nape ostee* (VI, 499a, 1).

³⁰ Nous avons corrigé la forme *escuies* en *escuier*, d'après *SBM*.

³¹ Noter *és* dans *Ydés* rendrait le vers faux. Les deux expressions *avoir nom X* et *avoir a nom X* ayant exactement le même sens, il est possible que le copiste se soit trompé ; peut-être l'auteur pensait-il à *J'ai non Ydés*, comme au v. 402. Mais sur l'ambiguïté phonique de ce nom, tantôt féminin tantôt masculin, cf. 3. 2 *Déguisement*, 3. 2. 7. *La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive*, § 5. *Travestissement du corps, déguisement du langage*.

³² On pourrait hésiter entre *trencie* et *trancie* car, à cet endroit, le manuscrit est abîmé ; la collation avec la transcription de Stengel et l'édition *S* confirme la présence de la première forme, d'autant plus que d'autres formes en *er* du verbe apparaissent ailleurs dans le texte (v. 456, 743, 780, 790).

³³ La graphie habituelle de l'indéfini est en *t*, *trestous*, *trestout(e)*, comme aux v. 604, 627, 798, 805, 1170, 1193, 1401 (de même que chez le copiste B, v. 1550) ; c'est pourquoi, à la suite de *B*, nous avons corrigé.

³⁴ Au v. 546, il est dit qu'Yde enlève son surcot ; le participe passé de *descueillir* (*descuellie*), pourrait donc faire sens ici. Mais dans cette scène de lutte mouvementée, c'est la notion de fougue qui nous semble être la plus pertinente, *d'escuellie* signifiant « avec élan », « avec adresse », « d'un bond » (DMF).

³⁵ Stengel aussi transcrit *arrestier*, bien que la forme verbale en *-er* soit clairement lisible dans le manuscrit.

³⁶ Le signe d'abréviation ici utilisé pour ce que nous avons développé comme le *n* de *larron* ressemble à une sorte d'apostrophe ; pourtant, dans ce contexte, il ne peut que représenter une consonne nasale.

³⁷ Le tracé de *c* et *t* engendre parfois des confusions (cf. ci-dessus n. 3) ; or, si le verbe *destendre* est souvent employé en relation avec une arme (DMF, A), il s'agit généralement d'un arc et d'une arbalète (cf. v. 588), mais pas d'une épée.

³⁸ Correction d'après *SBMA* pour des raisons métriques.

³⁹ Pour le développement en *u* du signe d'abréviation \sim dans *d~reme t̄*, cf. II. 1. *Établissement du texte*.

⁴⁰ Correction d'après *SBMA*.

⁴¹ La forme *apartient* pour la p1 du présent de l'indicatif du verbe *apartenir* n'est pas attestée. Nous supposons que, étant donné la ressemblance entre *c* et *t*, le copiste se soit trompé en transcrivant cette dernière à la place de *c*. D'ailleurs, le morphème *-c(h)* à la p1 du présent de l'indicatif est typique du picard, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 109.

⁴² La répétition à l'identique des deux hémistiches des v. 657-658 pourrait être due à une étourderie de la part du copiste.

⁴³ Juste après le nom propre, le copiste avait d'abord commencé le premier trait de la lettre *a* ; ensuite il a écrit *la*.

⁴⁴ Contrairement à *B* et à *M*, nous n'estimons pas qu'il soit nécessaire de corriger, car cette irruption d'un discours direct est normale en AF et elle se reproduit plus loin, aux v. 998-999, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 164.

⁴⁵ *S* ajoute la marque du féminin du participe passé ; Stengel non plus ne l'avait pas vue. Dans le manuscrit cependant, on lit clairement *arrestee*.

⁴⁶ Ici et au v. 709 il y a un problème d'accord des participes passés au féminin *entree* et *a<r>restee* avec le sujet de la proposition, *li rois*. S'il ne s'agit pas d'un autre cas de syllepse, comme au v. 24, on peut supposer la lacune d'un vers où

l'on aurait trouvé un sujet féminin tel qu'*ost* ; dans ce cas, les deux participes au féminin renverraient à cette armée dont on a perdu les traces. Un peu plus loin, au v. 726, le roi Othon parle justement d'une *ost*.

⁴⁷ Nous avons déjà remarqué un amuïssement du *-t* final à la p3 du présent de l'indicatif, cf. v. 143 et, ci-dessus n. 8 ; le même phénomène est ici attesté pour la p6 du verbe *avoir* au présent de l'indicatif, cf. aussi I. 2. *La langue de la copie*, n° 105.

⁴⁸ À cent endroit, le manuscrit est particulièrement abîmé ; la leçon que propose *M*, *avant qu'il ait*, ne serait pas impossible, mais la confrontation avec la transcription de Stengel confirme notre choix.

⁴⁹ Cet éclatement des hostilités à cause du refus de donner en mariage la princesse héritière du royaume à un souverain étranger est une situation courante dans les chansons de geste. C'est ce qui se passe, par exemple, dans *Florence de Rome*, où Othon, dont l'homonymie avec le père d'Olive est remarquable, refuse la main de sa fille Florence à Garsire, roi de Constantinople. Pour d'autres épisodes analogues, cf. Émile SCHULENBURG, *Die Spuren des Brautraubes, Brautkaufes und ähnlicher Verhältnisse in den französischen Epen des Mittelalters*, Rostock, Universitäts-Buchdruckerei von Adler's Erben, 1894, p. 12, n. 2. Cet ouvrage est disponible en ligne <https://archive.org/details/DieSpurenDesBrautraubesBrautkaufesU> (dernière consultation 16/02/2019).

⁵⁰ Nous ne sommes pas intervenue sur la leçon du manuscrit parce que cette forme en *-eir* pour l'infinitif d'un verbe du groupe II est attestée, cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 103.

⁵¹ Pour le déterminant du substantif *teste*, le copiste avait d'abord écrit l'article déterminatif féminin *la* : on voit encore le trait d'attaque oblique rattaché normalement à la hampe verticale de la lettre *l*. Il a ensuite corrigé en essayant d'arrondir la moitié supérieure du *l* avec le jambage du *s* long de l'adjectif possessif *sa*.

⁵² Sans doute s'agit-il d'un bourdon de la part du copiste que nous avons amendé d'après toutes les éditions précédentes.

⁵³ *S* ajoute le premier *r* de *Embronchart* ; pourtant, il est clairement lisible dans le manuscrit.

⁵⁴ Le copiste utilise le même signe d'abréviation (la hampe du *p* barrée) parfois pour *ar* (la plupart du temps), parfois pour *er* ; en outre, la graphie de *c* et *t* peut engendrer des confusions, cf. ci-dessus, n. 3 et n. 37. Mais dans les scènes de combat qui sont d'habitude très stéréotypées, le verbe qui se trouve le plus souvent en corrélation avec le bouclier est *percier*, non pas *partir*, cf. J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 144-146.

⁵⁵ La forme adoptée par *M* (en analogie avec *outrecuidé* ?) n'est pas attestée dans les dictionnaires et le participe passé du verbe *outrer* que proposent *B* et *A* ne nous a pas semblé approprié dans ce passage. En revanche, la forme que nous proposons est une interjection courante dans les scènes de combat, cf. J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 140, et bien attestée dans les dictionnaires (T-L VI, 1424, 43b ; DMF III ; GOD, vol. 10, p. 250b).

⁵⁶ GOD, vol. 8, p. 213b, lemmatise le substantif *vertuour*, en lui donnant le sens de « action de vaillance », en citant comme seul exemple ce vers de notre texte ; *se mettre en vertuour* doit signifier « faire preuve de vaillance ».

⁵⁷ *BMA* considère que les v. 801-801 ne relèvent pas du récit, mais du discours direct d'Alars du Grong.

⁵⁸ Ajout du *n* d'après *SBMA*, et selon la graphie habituelle du copiste, cf. v. 222, 239, 246, 313, 371 etc.

⁵⁹ Ici et au v. 864, le roi Oton considère Ydé comme son chevalier, alors que, de fait, il ne l'a jamais adoubé, cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 7. *La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive* § 6, *Déguisement et perfectionnement*.

⁶⁰ *M* écrit *mout*, mais il traduit ensuite par « mondo », « monde ». La locution *ne... un ail* est bien attestée, cf. Giuseppe DI STEFANO, *Nouveau dictionnaire historique des locutions : ancien français, moyen français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2 vol., 2015 [1991], t. I, p. 21b, et elle signifie « peu ou rien ». Dans notre texte, l'expression *vaillant un ail pelé* combine cette tournure répandue avec celle de *peler les aux*, *ibid.* p. 21c, à savoir « faire une action de fou ». Yde affirme donc avoir moins que rien.

⁶¹ Dans la marge supérieure, sur toute la largeur du folio, on lit cette rubrique : *Ensi que Ydes fille Flourent d'Arragon espousa O<live le> fille Otheviien l'empereur de Roume*. Tout ce folio a été l'objet d'un soin artistique particulier, car on

y trouve une enluminure ainsi que d'autres riches décorations, cf. *I. 1. Description du manuscrit T, I. 1. 4. Quelques précisions codicologiques.*

⁶² Nous adoptons la même leçon que *SBMA*, car, si le participe passé *embrasé* est bien attesté dans le sens de « brûlant, vif », et GOD (vol. 9, p. 434c) atteste le syntagme *feu embrasé* dans *Le couronnement de Louis* et *Doon de Mayence*, ici Yde affirme « je me laisserais embraser dans un feu ».

⁶³ Cette lacune est antérieure à l'incendie, car elle apparaît aussi dans la transcription de Stengel.

⁶⁴ Les lettres *n* et *v* ne sont pas toujours faciles à distinguer. G. DiSTEFANO, *Nouveau dictionnaire historique des locutions*, op. cit., t. II, p. 1376a, enregistre une expression similaire avec le verbe *tourner* : *Pour nous est bien tourné li plais*, dans le sens de « les choses tournent bien pour nous ». Mais nous lisons *tourvé*, participe passé de *tourver*, forme du verbe *trouver* qui est attestée dans FEW, vol. 13/2, p. 319b. L'expression *trover plait*, dans le sens de « atteindre son but », est attestée dans MATSUMURA, p. 2599b. Si notre interprétation est correcte, Yde est donc en train de se dire « je suis tombée sur une sale affaire ».

⁶⁵ Le -s final de *Ydes* rend l'hémistiche hypermétrique ; c'est pourquoi nous avons corrigé d'après toutes les éditions précédentes.

⁶⁶ Le verbe *ot* étant à la *p3* du passé simple, on pourrait penser que le sujet est Yde dont il est question au vers précédent. En effet, bien que moins souvent par rapport à *estre*, l'auxiliaire *avoir* pour le participe passé d'*arester* en emploi intransitif est attesté (T-L, I, 517, 49-49a et 518, 3-4b ; GOD, vol. 8, p. 178b). Mais nous proposons de lire ce second hémistiche comme une construction impersonnelle, sur le modèle d'une expression courante dans les chansons de geste, *n'i faire/avoir arrestée* (cf. les exemples de GOD, vol. 1, p. 392c).

⁶⁷ Le *O* du nom propre *Olive* est maintenant illisible dans le ms. Le petit rond que l'on voit dans la marge latérale à gauche fait partie des éléments décoratifs qui se rejoignent dans la drôlerie du bas-de-page, mais ce n'est pas une lettre d'attente que le copiste aurait destiné l'enlumineur.

⁶⁸ De même que *SBMA*, nous ajoutons un *e* pour cause d'assonance.

⁶⁹ On voit dans le manuscrit que le copiste avait d'abord écrit *nuit*, puis il a tracé la lettre *s* du CSS directement sur le *t*.

⁷⁰ L'expression a une évidente connotation sexuelle. Dans G. DiSTEFANO, *Nouveau dictionnaire historique des locutions*, op. cit., vol. II, p. 1298b, on trouve les expressions *faire lever la paste*, « mettre enceinte » et *la paste est levee*, « l'érection est faite ». Mais dans notre texte, *pate* serait à traduire par « patte », comme le fait *M*, « non crediate che io abbia pensato / di voler giocare alla zampa levata » ; la traduction de *A*, « make love », est en revanche moins imagée.

⁷¹ Les éditeurs précédents ajoutent le -t au passé simple de la *p3* de *avoir*, *ot*. Pourtant, la forme dépourvue du *t* est attestée, et nous avons déjà remarqué une tendance à l'amuïssement du morphème de personne -t dans d'autres formes verbales, cf. v. 143 (ci-dessus n. 8) et *I. 2. La langue de la copie*, n° 105.

⁷² Dans le manuscrit, il n'y a aucune lettre après le *s* ; ce que l'on pourrait éventuellement prendre pour une lettre suscrite est en fait un segment encore visible de la ligne marginale verticale.

⁷³ Comme le « bain de la mariée » (cf. ci-dessus n. 17), la tradition d'offrir des cadeaux à la nouvelle épouse le lendemain des noces serait particulièrement répandue dans les régions germaniques et dans l'Europe du Nord, où elle est appelée *Morgengabe*, cf. J.-M. MAILLEFER, « Le mariage en Scandinavie médiévale », art. cit., p. 94.

⁷⁴ Avec le possessif de *p6* pourvu de morphème flexionnel -s, le substantif qui suit est souvent au singulier, cf. v. 507 et ci-dessus n. 29. Cf. aussi *I. 2. La langue de la copie*, n° 97.

⁷⁵ Ici aussi on a un cas d'« économie de marqueurs » concernant un groupe nominal pluriel au féminin, cf. ci-dessus n. 74 et 29. Cf. aussi *I. 2. La langue de la copie*, n° 97.

⁷⁶ Pour un cas similaire de discours direct sans verbe introducteur, cf. v. 699 et ci-dessus n. 44. Cf. aussi I. 2. *La langue de la copie*, n° 164.

⁷⁷ Ici les lacunes sont des bourdons du copiste que nous avons corrigés de même que *SBMA*.

⁷⁸ Un phénomène d'amuïssement du morphème personnel *-t* à la p3 (et parfois à la p6) apparaît ailleurs dans notre texte, cf. v. 143, 710 et, ci-dessus, n. 8 et n. 47. Cf. aussi I. 2. *La langue de la copie*, n° 105.

⁷⁹ Dans son édition, *M* signale l'ajout du *i* de la p2 de l'impératif *fai*. Mais cette lettre, quoique peu visible, est bien présente dans le manuscrit.

⁸⁰ Du v. 1124 au v. 1132, se déroule un discours direct à plusieurs voix qui gagne en clarté grâce aux signes diacritiques. Les éditions précédentes n'ont pas signalé le fait que ce discours s'articule entre trois actants, ce qui rendait malaisée l'interprétation du *tiers* au v. 1130. Ainsi, le tiret que nous avons mis au v. 1127 facilite l'intelligence du débat que la conduite de Croissant suscite.

⁸¹ G. DI STEFANO, *Nouveau dictionnaire historique des locutions*, op. cit., t. II, p. 950c, sous l'entrée « léopard », atteste l'expression *le cuer ot plus fier d'un lupart* au sens positif, puisqu'elle souligne le courage du personnage à qui elle s'applique. Il s'agit d'une comparaison courante, voire banale, dans les chansons de geste.

⁸² Bien que la forme du déterminant *le* pour le CSS se généralise en MF, il s'agirait ici de la seule attestation. C'est pourquoi nous avons préféré amender *le* en *li*, comme le propose C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 184.

⁸³ À la suite de *BM*, nous sommes intervenue sur l'ordre de ce couplet de vers.

⁸⁴ Tous les éditeurs précédents ont jugé devoir ajouter un *r* à l'adjectif cardinal *quatorze*, mais la forme sans *r* est attestée dans GOD, vol. 10, p. 456b et dans le FEW, vol. 2, p. 1441a.

⁸⁵ Les deux formes *finer* et *finir* ont un sens très proche, mais la première comprend une idée de « terme de paiement » (DMF, I, C) qui est particulièrement appropriée dans ce contexte.

⁸⁶ Ajout d'après *SBMR* à cause d'une étourderie du copiste.

⁸⁷ À la suite des éditeurs précédents, nous avons supprimé l'erreur de dittographie du copiste.

⁸⁸ Nous avons amendé *besant* en *denier*, comme le propose C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 196, n. 71. L'empereur doit à la fois jeter en trois endroits différents les précieux besants que seul Croissant est censé trouver (v. 1323), et donner de l'argent aux pauvres, mais seulement un denier (v. 1337, 1340).

⁸⁹ Du v. 1328 au v. 1402, le texte est disposé sur deux demi-feuillets de la largeur d'une seule colonne, de 37 et de 38 vers chacune, contre les 45 habituels ; nous distinguerons les deux demi-feuillets en *a* et *b*, en plus de la numération 396bis qu'une main moderne a écrit sur le premier. Nous ne connaissons pas les causes de cette disposition qui doit être antérieure à l'incendie de 1904, car Stengel y fait allusion dans sa transcription.

⁹⁰ Le texte dit pourtant que Croissant ne trouve que deux besants (v. 1348 et 1361). Stengel aussi remarquait cette incongruence en écrivant *sic* à côté du chiffre .III..

⁹¹ L'ajout que nous faisons à la suite de *SBMR* concerne un oubli de la part du copiste qui, sans doute par mégarde, n'a pas transcrit le *-és* de *acatés*.

⁹² Aux v. 1391-1392 les lacunes ont été comblées grâce à la transcription de Stengel et à l'édition *S* ; mais, contrairement à cette dernière, nous divisons la forme *mal baillis*, clairement visible en deux mots au v. 1293.

⁹³ *S* note *de devant*, v. 7577, mais nous suivons le copiste ainsi que T-L et DMF qui lemmatisent *dedevant* en un seul mot.

⁹⁴ À partir de ce vers, le copiste B relaie le copiste A.

⁹⁵ Ce vers est un peu bancal ; on attendrait plutôt *quē on ne set | dont il est, de quel gent*, ou alors, *quē on ne set | dont est ne de quel gent*.

⁹⁶ *B* (et *R* à sa suite) affirme en note avoir corrigé la forme originelle *chi* en *cha* ; mais c'est bien cette dernière forme qui se trouve dans le manuscrit.

⁹⁷ Si *S* ne développe pas les abréviations, *BRM* présentent respectivement les leçons *Roume*, *Romme*, *Ronme*. Bien que l'on puisse parfois hésiter entre *u* et *n*, le deuxième copiste rend la nasalisation de *o* par la graphie *nm*, cf. *II. 1. Etablissement du texte*. Ailleurs, comme au v. 1469, la différence entre les deux lettres est nette, le deuxième jambage du *u* étant plus droit par rapport à celui du *n*, dont la ligature penche vers la gauche.

⁹⁸ *BMR* écrivent *c'on*, mais il s'agit selon nous d'une conjonction dépendant de *iteus* qui introduit un second terme de comparaison.

⁹⁹ Nous avons ajouté le *s* de *sifaitement* en suivant *SBM*.

¹⁰⁰ Cette homonymie de la mère et de la femme de Croissant constituerait une « anomalie » que les versions en prose corrigeront par la suite, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 205.

¹⁰¹ Nous nous rallions au choix des éditeurs précédents, sans quoi le vers serait faut et, surtout, dépourvu de sens.

¹⁰² *SBM* ne signalent pas l'ajout, mais, dans le manuscrit, on ne lit que la forme *hard* ; étant donné que, au vers suivant, le *z* de *cheriz* est suscrit, le copiste a sans doute voulu faire l'économie de signes d'abréviation, en considérant que ce *z*, placé dans l'interligne, pouvait valoir pour le vers suivant aussi bien que pour le vers précédent (où il manque tout de même un *i*).

¹⁰³ Cette forme du participe à la place de celle, usuelle, en *mariee*, relèverait du phénomène de réduction de *iee* à *ie* répandu en picard, cf. *I. 2. La langue de la copie*, n° 61. Pourtant, elle reste problématique car elle ne semble pas être attestée ailleurs.

¹⁰⁴ Du v. 1493 au v. 1537, les initiales sont décorées à l'encre rouge.

¹⁰⁵ *M* écrit *Yde* bien que le vers devienne hypométrique. Dans le premier hémistiche, nous avons écrit *abbés* (au lieu de la forme sans accent, *abbes*) en considérant cette forme comme au CSS en analogie avec *abbé* au CRS.

¹⁰⁶ À la suite de *SB*, cette intervention s'explique par des raisons métriques, car, sans l'élision du *i* de l'adverbe *si*, le vers serait hypermétrique. *M* en revanche n'intervient pas.

¹⁰⁷ Dans le manuscrit, la préposition *en* est tracée dans l'interligne supérieur.

¹⁰⁸ Nous sommes intervenue en suivant *SBM*, puisqu'il s'agit sans doute d'un bourdon du copiste qui a dû se tromper entre *n* et *v*.

¹⁰⁹ Le syntagme *par sa grant dignité*, comme plus loin *par ses dignités* (v. 1835), pourrait se référer aussi bien à Dieu, qui transforme Yde « grâce à son pouvoir, à sa toute-puissance », qu'à Yde elle-même, dont la métamorphose serait une récompense pour la valeur qu'elle a démontrée.

¹¹⁰ Étant donné que, un peu plus loin au v. 1544, on trouve le pronom personnel *lor* et la forme verbale de p6 *sont apresté*, nous avons corrigé *père* en *peule* d'après *BM*, dans le sens de « soldats, combattants » (DMFB, 4). Il se peut que le copiste ait lu *pere* à cause de la répétition du substantif *pape* aux v. 1535, 1538, dont *pere* est un synonyme. La forme *peule*, répandue en picard, apparaît aussi aux v. 1608 et 1877.

¹¹¹ Nous suivons *S* puisque le vers serait hypermétrique. *B* laisse le vers tel quel et explique son choix « assuming elision of the final *es* of *abbes* », cf. *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 544, n. 7768.

¹¹² Ajout d'après *M*. Dans le manuscrit, dans la colonne des lettres initiales il y a un espace vide où la conjonction *et* sous forme abrégée semble avoir été grattée.

¹¹³ L'omission du copiste est évidente aussi bien du point de vue métrique que de celui du sens. Au niveau paléographique aussi il y a une irrégularité : le premier mot du vers, *trois*, a été écrit tout attaché, alors que la première lettre est d'habitude séparée des autres par un espace blanc. Tout comme *SBM*, nous avons ajouté le verbe : bien que le choix de *prist* soit tout de même arbitraire, il nous a semblé approprié dans ce contexte.

¹¹⁴ Bien que l'on puisse aussi écrire *Desier*, nous ajoutons un *i* selon la forme usuelle du nom dans le texte.

¹¹⁵ À cet endroit, nous lisons *donté* parce que le second trait de la lettre *n* est légèrement penché vers la gauche. On peut saisir la différence en comparant cette forme à celle de *douté* qui se trouve sur le même folio, un peu plus loin au v. 1609, où le trait du *u* est décidément plus vertical. La forme *donté* nous a donc semblé préférable d'un point de vue paléographique, mais aussi sémantique : Désier est sur le point de perdre le trône qu'il a usurpé, il sera donc bientôt « réduit à merci » et non pas « redouté » (à moins que *douté* ne soit ici employé de façon ironique, antiphrastique).

¹¹⁶ Nous avons déjà trouvé la même locution avec *ail pélé* au v. 844.

¹¹⁷ Ajout d'après *SBM*. Cette autre inattention de la part du copiste, qui écrit *a* pour l'article contracté *as*, se répète aux v. 1626 et, plus loin, au v. 1827. Aux v. 1624-1626, cette forme s'expliquerait par des raisons phonétiques, le *s* tombant quand le mot qui suit commence par une chuintante, comme au v. 1624, *chevaliers*, ou quand il commence par une sifflante, comme au v. 1626, *sergans*. D'ailleurs, au v. 1625 on trouve « régulièrement » *as* devant un mot commençant par voyelle, *escuiers*.

¹¹⁸ La correction de *SB* n'est pas nécessaire, la forme *ronchi(s)* étant attestée justement en picard, cf. FEW, vol. 10, p. 575b.

¹¹⁹ Cette expression, *d'armes et d'amour*, est de plus en plus fréquente dans les épopées tardives, cf. Claude ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans La Belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, « Publications Romanes et Françaises », 1998, p. 327, n. 2. L'auteur renvoie aussi à Michel STANESCO, « D'armes et d'amour, la fortune d'une devise médiévale », *Travaux de littérature publiés par l'ADIREL*, II, Paris, 1989, p. 37-54.

¹²⁰ *Joie et jouvent* est un calque lyrique exprimant une notion complexe, qui comporte à la fois la générosité, les activités chevaleresques et l'art de la courtoisie, cf. Georges LAVIS, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.) : étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Les Belles lettres, 1972, p. 329.

¹²¹ De même que le copiste n'a pas transcrit le *s* pour la forme au pluriel de l'article contracté *as* aux v. 1624, 1626 et 1827 (cf. ci-dessus n. 117), ici aussi le copiste n'a pas transcrit le *u* de la forme au singulier *au* que nous ajoutons d'après *SBM*.

¹²² Après avoir lu *.IV.*, *S* élimine ensuite le *e* de *mile* qui rendrait le vers hypermétrique.

¹²³ C'est peut-être une énième négligence du copiste que nous avons amendée d'après *SBM*.

¹²⁴ Les césures lyriques sont tellement fréquentes dans cette seconde partie d'*Yde et Olive*, qu'il nous a paru légitime de trancher pour *soiës*. La forme du verbe à la p5 *soiës* serait également possible, bien que dans ce passage Malabron tutoie Désier et que, chez le deuxième copiste, il n'y ait pas d'attestations d'alternance entre tutoiement et vouvoiement dans un même discours direct.

¹²⁵ Le copiste semble avoir écrit *Malabrun* puis avoir corrigé *u* en *o*, pour des exigences de rime.

¹²⁶ Nous adoptons la même correction que *BM*, mais ce que *S* propose pourrait également s'adapter au contexte, le copiste ayant pu se tromper entre *ai vos/vos ai* et *avés*. En effet, le *i* n'est pas toujours signalé au moyen du trait oblique suscrit et les voyelles *e* et *o* sont souvent difficiles à distinguer. Dans ce cas, il s'agirait d'une « erreur de ponctuation diacritique » selon la classification de Denis MUZERELLE, *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol*, édition hypertextuelle, version, 1.1., 2002-

2003 [établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985]. Cette version est consultable en ligne, http://codicologia.irht.cnrs.fr/theme/liste_theme/412 (dernière consultation 19/2/2019). Une dernière possibilité serait de considérer une mésinterprétation de la forme de p2 à l'imparfait de l'indicatif, *avoies*.

¹²⁷ Cf. v. 1624, 1626 et, ci-dessus, n. 117.

¹²⁸ Cf. v. 1525 et, ci-dessus, n. 109.

¹²⁹ T-L (VII, p. 70, 40*b*), GOD (vol. 10, p. 258*c*) et FEW (vol. 8, p. 92*a*) attestent la forme en *iu* de cet adverbe, notamment en wallon.

II. 4. Index des noms propres

Nous proposons ici un relevé des noms propres de personnes (en majuscules), de lieux, de fêtes calendaires, ainsi que des adjectifs de nationalité en emploi substantivé (en minuscules) qui apparaissent dans *Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II*. Les entrées, en gras pour les distinguer des renvois, sont disposées en ordre alphabétique au CRS ; nous signalons également les attestations dans les autres cas et, lorsque l'on ne possède qu'une seule attestation au CSS, nous l'enregistrons telle quelle. Si un même lemme est présent dans le texte sous des graphies différentes, nous écrivons d'abord la graphie la plus usitée ; à parité d'attestations, nous avons eu recours à l'ordre alphabétique.

Nous nous appuyons sur le *Répertoire* d'André Moisan¹, en signalant par un astérisque * que le nom a également fait l'objet d'une note après le texte édité. Les chevrons sont utilisés pour signifier que le vers où se trouve le nom a été ajouté grâce à l'édition de M. Schweigel.

AIMMERIS (conte –) 638, *cousin d'Yde, sans doute à identifier comme Aymeri de Narbonne.*

ALARS DU GRONG 792, *chevalier espagnol.*

Alemaigne 369, Alemengne 613, *Allemagne.*

Alemant 381, 405, 444, 447, 452, Alemans 387, 389, 400, 406, 422, 424, 427, 441, 455, *Allemand, guerrier d'Allemagne.*

Alemengne 613 *voir* Alemaigne.

Aragon 1876, Arragon 1858, *royaume d'Aragon, province du nord de l'Espagne.*

Arragonne 1, 24, 225, 346, 394, 698, Aragonne 1477, Arragone 172, *ville du royaume d'Aragon.*

Aubespine (d'–) 786 *voir* GUALERANT.

Barsillon 370, *ville d'Allemagne.*

Betee (mer –) 212, *mer glacée, très éloignée, à la localisation incertaine (Océan Arctique selon le Répertoire de Moisan).*

Bordele 1670 *voir* Bordiaus.

Bordiaus 1733, 1805, 1829, Bordele 1670, *Bordeaux. Voir aussi* HUON.

Caillet (mont –) 759, *montagne près de Rome.*

¹ André MOISAN, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, 2 t. en 5 vol., Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986.

Castele 380, *royaume de Castille, province d’Espagne.*

CLARISSE 8, 54, 84, 103, 109, 160, *fille de Huon de Bordeaux et d’Esclarmonde, épouse du roi Florent et mère d’Yde.*

¹ **CLIMENS** 17, *curé du royaume d’Aragon.*

² **CLIMENT** (par saint –) 1698, *Clément de Rome, pape et martyr de la fin du I^{er} s. (ici en interjection).*

CROISSANT 1080, 1082, 1087, 1149, 1152, 1166, 1170, 1173, 1272, 1276, 1281, 1310, 1321, <1368>, 1373, <1392>, 1394, 1417, 1422, 1425, 1428, 1436, 1444, 1450, 1452, 1460, (roi –) 1864, 1869, **CROISSANS** 1056, 1062, 1073, 1099, 1107, 1124, 1140*, 1158, 1161, 1178, 1188, 1192, 1197, 1210, 1217, 1222, 1226, 1228, 1231, 1234, 1241, 1247, 1253, 1257, 1297, 1326, 1347, 1352, 1360, 1375, 1379, <1400>, 1418, (l’enfes –) 1089, 1115, 1339, (roi –) 1860, *arrière-petit-fils de Huon de Bordeaux, petit-fils de Clarisse et Florent, fils d’Ydé et Olive.*

DAME 62*, *Vierge Marie (en apostrophe dans une invocation).*

DAMEDIEUX 1687 *voir DAMLEDIX.*

DAMLEDIX 256, 599, **DAMEDIEUX** 1687, *le Seigneur Dieu. Voir aussi DIU.*

DÉ 1350, 1532 *voir DIU.*

DESIER 1555, <1566>, 1609, 1611, 1742, 1797, 1807, 1816 (– de Pavie) 337, (– le Lombart) 1135, (roi(s) –) 1530, 1758, 1760, **DESIERS** 1572, 1644, 1656, 1705, 1725, 1728, 1747, 1774, 1791, 1798, 1811, 1815, 1825, (rois –) 1475, 1618, 1651, 1688, 1787, 1856, *Didier, roi de Pavie.*

DIEX 1430, 1433, 1574 etc. *voir DIU.*

DIU 37, 40, 46, 47, 215, 260, 497, 694, 755, 843, 852, 1004, 1033, 1065, 1211, 1250, 1294, 1308, <1363>, 1496, 1514, 1569, 1790, (li cors –) 506, 769, **DIX** 38, 97, 157, 171, 180, 186, 196, 236, 271, 346, 407, 409, 477, 499, 504, 589, 607, 676, 728, 774, 885, 908, 1041, 1047, 1052, 1068, 1151, 1263, 1352, 1365, <1369>, **DIEU** 1468, 1541, 1560, 1576, 1672, **DÉ** 1350, 1532 (*à l’assonance*), **DIEX** 1430, 1433, 1574, 1650, 1669, 1695, 1709, 1835, **DIEUS** 1431, 1543, **DIEUX** 1615, 1650, **DIUS** 1524, *Dieu.*

DIX 38, 97, 157 etc. *voir DIU.*

Dunostre 1676, 1875, *ville et château merveilleux au pays de Féerie.*

EMBRONCHART 758, 763, *neveu du roi d’Espagne, tué par Yde.*

ESCLARMONDE 1683, 1859, *filles de l’émir Gaudisse de Roches, épouse de Huon de Bordeaux, mère de Clarisse.*

Escot (Guillemer l’–) 639, *voir GUILLEMER.*

Espaigne 380, 521, 617, 707, *Espengne*, 711, *Espagne*.

Espaignot 426, 433, 451, 750, 784, *Espaignos* 790, 817, *Espagnol*, *guerrier d’Espagne*.

FLORENT 3, 46, 209, (roi –) 72, 130, 580, 1077, **FLORENS** 1, 11, 14, 52, 97, 152, 173, 182, 219, 246, 269, 305, 322, 339, 347, 888, 1084, (rois –) 56, 216, 229, 273, **FLOIRES** 1818, 1836, **FLOIRE** 696, **FLORE** 1689, **FLORES** 1473, **FLOURIENT** 1693, *filz de Garin roi d’Aragon, époux de Clarisse et père d’Yde*.

Floire 696 *voir* FLORENT

Flore 1689 *voir* FLORENT

Flores 1473 *voir* FLORENT

GARINS 2, 26, *vieux roi d’Aragon, père de Florent*.

GOUTEHERE 424, *Seigneur Dieu (interjection germanique, cris des Allemands)*².

Grisse (mer de –) 122, 814, *Grèce (pour indiquer une localité très éloignée)*.

GUALERANT D’AUBESPINE 786, *baron de l’armée romaine commandée par Yde*.

GUILEBERS 1189, 1202, *brigand, ribaud rencontré par Croissant à la taverne*.

GUILLEMER L’ESCOT 639, *baron de Charlemagne, proche parent d’Yde (dans sa généalogie inventée)*.

GUIMART 1134, **GUIMARS** 1261, 1270, 1316, 1443, (li rois –) 1283, 1302, 1344, <1358>, 1392, 1393, *roi d’Ispolite, neveu de Didier de Pavie, père de l’épouse de Croissant*.

GUIS 245*, *veilleur, messenger du royaume d’Aragon*.

HARDRÉ 640, *frère de Ganelon, un des chefs du lignage des traîtres*.

Hüelins 1829 *voir* HUON.

HUON 1703, 1729, 1756, 1769, 1775, 1781, 1788, 1815, 1839, 1859, 1884, **HUËS** 1682, 1797, 1799, **HÜELINS** 1829, *filz de Seguin de Bordeaux, époux d’Esclarmonde, père de Clarisse, aïeul d’Yde et bisaïeul de Croissant*.

Ispolite 1136, *province d’Italie, à l’origine province de Spolète*.

JESU 1350, **JESUS** 161, 1043, 1074, **JHESUS** 1741, *Jésus*.

² A. MOISAN, *Répertoire des noms propres*, op. cit., vol. 1, p. 503, enregistre deux entrées séparées pour ce nom, dont celle qui se réfère à *Yde et Olive* que l’auteur rend par « un allemand ». Mais il nous semble que, dans notre texte, ce nom constitue un cri de ralliement que l’auteur du répertoire atteste aussi dans *Aimeri de Narbonne* et *Doon de Nanteuil*.

JESUCRIST 662, **JESUCRIS** 265, *Jésus Christ*.

Lombart (Desiier le –), **Lombars** 1135, 1140*, *Lombard. Voir aussi DESIIER*.

MALABRON 1774 (*en assonance*), **MALABRUN** 1741, **MALABRUNS** 1754, 1756, *chevalier-lutin au service d'Auberon et ami de Huon de Bordeaux*.

MARIE (sainte –) 61, 504, 755, (Virge –) 778, *Vierge Marie, la mère du Christ*.

NAMLES (li barbès) 638, *duc de Bavière, conseiller de Charlemagne, cousin d'Yde (d'après sa généalogie fictive)*.

Nubie (de –) 543, 551, *région de l'Afrique du Nord-Est*.

¹ **OLIVE** 628, 644, 689, 804, 919, 923, 940, 950, 980, 987, 995, 1032, 1076, 1079, 1087, 1466, 1493, 1506, 1551, 1853, *filles de l'empereur Oton, épouse d'Yde, mère de Croissant*.

² **OLIVE** 1464*, *filles du roi Guimart d'Ispolite, épouse de Croissant*.

OTON 626, 630, 684, (roi –) 378, 385, 811, 998, 1042, 1081, **OTES** 632, 642, 721, 731, 737, 849, 857, 975, 1053, (rois –) 815, 827, 837, 1064, **OTÉS** 660, 676 (*en assonance*), *roi de Rome, père d'Olive*.

Paske 1238, *Pâques*.

Pavie (de –) 337, *Pavie, capitale de la Lombardie, ville du roi Didier. Voir aussi DESIIER*.

PERE 5, 40, *Dieu*.

Persie (de –) 523, *Perse, pays sarrasin*.

PIERRON DE BUS 780, *chevalier espagnol tué par Yde*.

Pont Elye 519, *Pontarlier (Doubs)*.

ROGIERS 1186, 1195, *brigand, ribaud, client de la taverne*.

Romain, romain 602, 649, 710, 733, 835, 919, 1139, *Romain, habitant du royaume de Rome*.

Romme 378, 593, 623, 685, 701, 709, 739, 748, 828, 833, 895, 906, 1061, 1120, 1133, 1137, 1144, 1147, 1208, 1213, 1221, 1295, 1329, 1372, 1399, **Ronme** 1423, 1447, 1469, 1527, 1862, 1869, *Rome*.

Rommenie 142, 412, 520, 772, 797, 801, <1012>, 1375, **Ronmenie** 1456, 1462, *royaume de Rome*.

Roussie 533, *Russie (pour indiquer une localité très éloignée)*.

Rovinson 374, *fête des Rogations (avant l'Ascension)*.

Saint Pierre (moustier –) 910, *église de Saint Pierre à Rome.*

Saint Vincent (moustier –) 1416, *église de Saint Vincent à Rome*

SIMON (par saint –) 1763, *un des douze apôtres de Jésus (ici en interjection).*

SORBARRÉS 94, 115, 178, 244, 276, *châtelain de Montoscur, sarrasin devenu conseiller du roi Florent.*

Terrascoingne 636, *Tarragone, ville de Catalogne, sur la Méditerranée.*

Toivre 749, *Tibre, fleuve de Rome.*

YBERT 741, *chevalier romain.*

YDE 71, 353, 357, 382, 384, 413, 430, 438, 443, 448, 457, 476, 501, 528, 548, 563, 570, 583, 586, 611, 683, 684, 690, 761, 803, 881, 911, 920*, 967, 984, 989, 1005, 1011, 1022, 1027, 1032, 1039, 1076, 1509, 1542, 1744, **YDAIN** 132, 202, 205, 292, 355, 390, 407, 516, 603, 623, 633, 722, 740, 942, 996, 1055, 1077, **YDÉ** 635, 650, 816, 819, 832, 837, 864, 875, 925, 1046, 1505, 1613, 1653, 1693, 1761, **IDÉ** 834, 1466, 1468, 1507, 1548, 1570, 1586, 1607, 1650, 1655, 1702, 1704, 1803, 1871, **YDES** 405, 519, 724, 747, 1479, 1484, 1492, 1528, 1529, 1596, 1630, 1809, **IDES** 1534, 1615, 1618, 1657, 1732, 1834, 1845, 1847, 1851, 1852, 1876, **YDÉS** 402, 657, 658, 852, 1499, 1726, 1817, **IDÉS** 1553, 1800, 1819, 1824, 1848, **IDEE** 1834, **YDEE** 728, *Yde, fille de Clarisse et Florent, changée en homme à la suite d'un miracle, époux d'Olive et père de Croissant. Les formes Yde-Ydain sont majoritairement employées au féminin, tandis que celles en Ydes-Ydé-Ydés au masculin ; mais sur l'onomastique fluctuante et ambiguë de la protagoniste, cf. 3. 2. Déguisement, 3. 2. 7. La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive, § 5. Travestissement du corps, déguisement du langage.*

II. 5. Glossaire

Dans la mesure où, comme le rappelle Frankwalt Möhren, le but du glossaire est avant tout de classer¹, on trouvera ci-dessous, après chaque lemme, la catégorie grammaticale d'appartenance, les occurrences, les définitions, les emplois particuliers (locutions ou tournures remarquables). Par notre glossaire nous souhaitons ainsi fournir un outil qui permettra un accès direct du texte original et qui sera susceptible, nous l'espérons, de mieux l'éclairer. Sans doute s'étonnera-t-on d'y voir apparaître des termes dont le sens est transparent (encore qu'il faille ne pas trop se fier à la « transparence » médiévale)², la longueur de notre texte le permettant, nous avons néanmoins tâché d'être le plus exhaustive possible. Parmi les quelques omissions que nous avons tout de même faites, on peut compter les pronoms personnels, les déterminants et les adverbes qui n'ont pas changé en français moderne et qui ne présentent pas non plus de formes régionales ou rares. De même, nous avons omis les attestations des verbes *être* et *avoir* quand ils sont auxiliaires, ou d'autres verbes tels qu'*aimer*, *dire* et *trouver*, qui ont gardé le même sens aujourd'hui. Pour d'autres verbes, comme *aler*, *avoir* et *venir*, nous ne signalons que les tournures remarquables. Nous espérons que ces lacunes ne nuiront pas à la fonctionnalité de ce glossaire et, surtout, à la compréhension du texte.

Abréviations (ici en ordre alphabétique) : *adj.* adjectif ; *adv.* adverbe ; *art. contr.* article contracté ; *attr.* attribut ; *c. c.* complément circonstanciel ; *cond.* conditionnel ; *conj.* conjonction ; *coord.* coordination ; *dét.* déterminant ; *empl. abs.* emploi absolu ; *empl. pron.* emploi pronominal ; *empl. subst.* emploi substantivé ; *f.* féminin ; *fut.* futur ; *imp.* impératif ; *impers.* impersonnel ; *impf.* imparfait ; *ind.* indicatif ; *indéf.* indéfini ; *ind. impf.* indicatif imparfait ; *ind. pr.* indicatif présent ; *inf.* infinitif ; *int.* interrogatif ; *loc.* locution ; *m.* masculin ; *n.* nom ; *nég.* négatif ; *num.* numéral ; *obj.* objet ; *p. pa.* participe passé ; *p. pr.* participe présent ; *p. s.* passé simple ; *pl.* pluriel ; *pos.* positif ; *qq.* quelque ; *qqc.* quelque chose ; *qqn* quelqu'un ; *rec.* réciproque ; *réfl.* réfléchi ; *rel.* relatif ; *sg.* singulier ; *sub.* subordonnée ; *subj.* subjonctif ; *subj. impf.* subjonctif imparfait ; *subj. pr.* subjonctif présent ; *v.i.* verbe intransitif ; *v.t.* verbe transitif ; *v.t.d.* verbe transitif direct ; *v.t.i.* verbe transitif indirect.

Les différents lemmes se trouvent en ordre alphabétique au CRS ou, s'il s'agit de verbes, à l'infinitif ; lorsque ces formes ne sont pas attestées dans le texte, nous les indiquons entre crochets et lorsque deux graphies sont possibles, nous les signalons toutes les deux. Nous signalons également

¹ « L'art du glossaire d'édition », *Manuel de la philologie de l'édition*, David TROTTER (dir.), Berlin, Boston, De Gruyter, 2015, p. 397-437, p. 406.

² F. Möhren note que rares sont les mots en ancien ou moyen français qui ont le même sens qu'en français moderne, *ibid.*, p. 420.

les différentes graphies d'un même lemme, en les ordonnant selon leur fréquence. Si un même verbe se construit de différentes manières, nous respectons l'ordre *v.t.*, *v.t.d.*, *v.t.i.*, *v.i.*, *v. pron. réfl.*, *v. pron. réc.*, *p. pa. adj.*, *inf. subst.*

Pour les locutions, nous les reproduisons telles quelles quand elles ne sont pas attestées dans les dictionnaires ; en revanche, quand elles sont courantes, nous les présentons à la forme infinitive (s'il y a un verbe) et dépourvues de déterminants.

Parfois, deux lemmes sont formellement identiques mais ont deux sens différents : nous les signalons par les chiffres 1 et 2 placés en exposant, à gauche.

Nous signalons la répétition d'une même forme dans un même vers avec le chiffre 2 entre parenthèses suivi du signe *x* (*2x*). Lorsque nous nous référons seulement à la première ou à la deuxième occurrence, nous le signalons avec le chiffre correspondant entre parenthèses, (*1*) ou (*2*).

L'italique renvoie à tout ce qui est de l'ordre de la glose, les caractères romains au texte lui-même.

Le signe ♦ signale le changement de catégorie grammaticale ; il introduit également les locutions.

Le signe * indique que le mot a fait l'objet d'une note après le texte édité.

Enfin, un système de renvois devrait faciliter le repérage tout au long du glossaire.

A

a *prép.* 338, 747 *avec* (introduit un c. c. d'accompagnement) ; 795, 813, *avec, au moyen de* (introduit un c. c. d'instrument ou de moyen) ; 278, *en* (introduit un c. c. de matière).

aatison *n.f. défi, attaque impétueuse* ; prendre — a aucun 379, *défier, attaquer qqn.*

[abaissier] *v. pron. réfl.* 1348, *se baisser, se pencher.*

abandon *n.m.*, soi mettre en — au vouloir de (aucun) 1772, *se mettre à la discrétion de, au pouvoir de qqn.*

[abandonner] *v.t.* 1128, *donner, laisser (qqc.) à la discrétion (de qqn).*

[abatre] *v.t.d.* — aucun 437, 540, 767, *renverser, faire tomber qqn.*

abbé, abé, CSS abbes, abbés, *n.m.* 1497, 1500, 1505, etc., *abbé, supérieur d'un monastère d'hommes.*

[abelir] *v.t.i.* 1795, *plaire, être agréable, (à qqn).*

abiter *v.t.i.* — a aucun 883, *posséder charnellement qqn.*

[accater] *v.t.* 1373, *acheter, procurer* ♦ *v.t.d.* 366, *même sens.*

[accoler], [accoller] *v.t.d.* 147, 189, 202, 231, 302, 836, 950, 964, 969, 1368, *embrasser, enlacer, passer ses bras autour du cou (de qqn).*

[aceminer] v. pron. réfl. 412, *s'acheminer, se mettre en chemin.*

[acesmer] v.t.d. 938, *parer* ; — de (+ subst.) 277, *parer de* ♦ p. pa. 973, *paré (en corrélat. avec vestu).*

[acliner] v. pron. réfl. soi — dessous (aucun) 1854, *se soumettre à (qqn).*

[acoillir] v.t.d. — son roton 369*, *se mettre en route. Voir aussi roton.*

[acointier] v. pron. réfl. soi — a (aucun) 387, *rencontrer, faire la connaissance de (qqn)* ♦ v. pron. réc. 450, *(de deux ennemis), s'affronter, se rencontrer (au combat).*

[acord] n.m. 1814, *accord, pacte. Voir aussi [jurer].*

accordement n.m. 1668, *accord de paix (en corrélat. avec pais).*

[acorder] v.t.d. 1593, *convenir, conclure, fixer par un accord* ♦ v.t.i. — a (aucun) 1830, *se mettre d'accord avec (qqn)* ♦ v. pron. réfl. soi — a (aucune chose) 835, *consentir à (qqc.).*

acors 1814 voir **[acord]**.

acoster v.t.d. — aucun 666, *avoir qqn à ses côtés* ♦ v. pron. réfl. soi — pres de (aucun) 244, *s'approcher de, se placer à côté de (qqn).*

[acoustumier] adj. subst. — de 1647, *celui qui a l'habitude de, qui est habitué à, expérimenté en.*

[acuser] v.t.d. 691, 1004, *accuser, déclarer (qqn) coupable.*

[adeser] v.t.d. 986, *approcher charnellement.*

adestrer v.t.d. 279, 919, *marcher à la droite de qqn, se tenir aux côtés de qqn.*

adont adv. 316, 857, 979, 1199, 1204, 1416, *alors.*

[adrecier] v.t. — (aucune chose) envers aucun 761, *faire parvenir (qqc.) à qqn, envoyer (qqc.) à qqn* ; ♦ v.t.d. — aucun 522, *diriger, orienter qqn* ♦ v.i. 301, 758, 1161, *se diriger (qq. part)* ♦ p. pa. adj. 296, *bien fait, beau (d'une partie du corps)* ; — de tous biens 298, *bien fait, pourvu de toutes les qualités.*

[aduré] adj. 1849, *vaillant, fort.*

[afier], [affier] v.t. 1793, *assurer, promettre, jurer* ♦ v. pron. réfl. soi — en (aucun) 1617, *faire confiance à (qqn), se fier à (qqn).*

[afoiblié] adj. 26, *affaibli, débilité, qui a perdu ses forces, sa vigueur.*

[afuïr] v. pron. réfl. s'en — (qq. part) 776, *quitter un lieu pour fuir (et se réfugier) ailleurs.*

[agenouillier] v. pron. réfl. 319, *s'agenouiller, se mettre à genoux.*

[agreer] v.t.d. 688, *plaire, convenir à (qqn)* ♦ v.t.i. — a (aucun) 731, 735, 736, 968, 978, 1025, 1415, *même sens.*

[agu] adj. 1722, *pointu, acéré (à propos d'un épieu).*

ahi interj. 1390, *exclamation qui traduit une douleur morale.*

aidier v.t.d. — (a) aucun 346, 743, 1220, 1704, *aider, secourir (qqn)* ; — aucun en (aucune chose) 1744, *porter de l'aide à qqn (en qqc.)* ; — aucun a (+ inf.) 619, *aider qqn à (+ inf.)* ♦ empl. abs. 32,

exercer une action favorable sur, apporter une aide médicale ♦ *loc. si m'aït Dix 171, 236, 271, 499, 676, 728, 1263, 1365, si m'aïst Jhesus 1741, Dieu/Jésus m'en soit témoin (formule de serment, ou pour renforcer une affirmation).*

[aigle] *n.m.* 1784, *figure représentant un aigle.*

aigre *adj.* 34, *désagréable, fâcheux.*

ail *n.m.* 844*, 1614*, *gousse d'ail, en tournure nég. pour renforcer la négation (n'avoir vaillant .I. — pelé ; ne valoir .I. — pelé). Voir aussi [valoir]. ainc* *adv.* 328, *un jour (en tournure pos.).*

ains *adv.* — ne 530, 1445, 1648 ; —... ne 130, 290, 437, 439, 808, 1129, 1279, 1813, 1858, *jamais* ; 144, 217, 500, 848, 853, 890, 1108, *au contraire (après une prop. nég.)* ♦ *prép.* 807, 1810, *avant* ♦ *loc. conj.* — que (+ subj.) 831, 1773, *avant que. Voir aussi mais.*

[aisier] *v.t.d.* 478, *bien traiter (qqn), mettre (qqn) à l'aise, donner (à qqn) ce qui est nécessaire pour son bien être.*

ajournement *n.m.* 1699, *point du jour (a l'—).* **[ajourner]** *v. impers.* 1561, 1855, *faire jour.*

[ajouster] *v.t.d.* 1522, *ajouter, mettre en plus.* alast 398, 1182, *p3 subj. impf. de aler.*

aler *v.t.d.* — + *gérondif* 7, 22, 23, 107, 353, 581, 782, 1331, 1334, 1335, 1338, *périphrase durative* ; — après aucun 81, 974, *suivre qqn* ♦ *v. impers.* 904, *advenir, arriver, voir aussi comment.*

— *encontre* 8, 339, 719 *voir encontre.* **alöete** *n.f.* 149, *alouette.*

[alouer] *v.t.d.* 1127, *dépenser.*

[alumer] *v.t.d.* 936, *allumer (pour éclairer).*

[amasser] *v.t.d.* 1304, *accumuler (des biens, des richesses) ; 1608, assembler (des hommes de guerre) pour constituer une armée.*

ambe.II. *pron. num.* 1031, *tous les deux.*

ame *n.f.* 38, 181, 184, 330, 1005, *âme ; voir aussi [sevrer]* ♦ *loc. par l'— de 173, 744 ; si ait m'— saluz/perdon 1754, 1768, sur mon honneur (formule de serment). Mal de l'— 1008 voir mal.*

amendement *n.m.* 1697, *dédommagement, compensation, réparation (d'un tort).*

amender *v.t.d.* 1616, 1793, *réparer (une faute, un tort, un outrage)* ♦ *v. pron. réfl.* 1420, *améliorer sa situation, ses conditions de vie* ♦ *loc. se Damedieux m'ament 1687, que Dieu m'aide (formule assertive).*

amendison *n.f.* *réparation ; faire — au gré de (aucun) 1769, réparer un tort selon la volonté de (qqn).*

[amenrir] *v.i.* 1112, *diminuer.*

ament 1687 voir **amender**.

[amenuisiet] *p. pa. adj.* 28, amaigri, aminci (en parlant du visage).

amer *v.t.d. mix* — 83, préférer.

ami *n.m.* 608, 633, 652, 1118, 1173, 1209, 1369, 1395, 1502, 1635, 1766, 1808, ami, allié, celui qui est lié (à qqn) dans des rapports politiques et sociaux (impliquant souvent une certaine hiérarchie) ; 807, 952, bien-aimé, ami de cœur (dans le domaine des relations amoureuses) ♦ *loc. estre* — a Dieu 1468, être dévoué à Dieu, estre — a (aucun) 1637, être en bonnes relations avec (qqn).

amie *n.f.* 85, 114, 117, 946, 1687, bien-aimée (dans le domaine des relations amoureuses et familiales).

amisté *n.f. amitié* ; par — 630, 836, en signe d'affection.

[amonceler] *v.t.d.* 1305, entasser, mettre en tas.

amont *adv.* 448, en haut.

amour, amor *n.f.* 68, 146, 965, 1380, amour (sentiment amoureux) ; amer de bone — 162 aimer loyalement (selon les principes de l'idéal courtois) ♦ *loc. par* — 1554, par bonne — 1487, 1807, de bonne grâce ; pour l' — de aucun 177, pour l'amour de qqn ; pour l' — Diu 497, 1250, 1308, pour l'amour de Dieu (formule de prière, de supplication). Fais d'amours 1677 voir **[fait]** ; tenir — a aucun 1536 voir **tenir**.

an *n.m.* 1474, an, année ; *n* — 129, 133, 137, 159, 299, 820, 1075, 1110, 1116, 1531, 1806, 1879, *n ans*.

anchois *adv.* 1195, 1840, d'abord, avant ♦ *loc. conj.* — que (+ subj.) 489, 712, — ... que (+ subj.) 212, avant que.

ancisserie *n.f.* 154, ancienneté, antiquité (de grant —).

anel *n.m.* 1864, 1866, bague, bijou de forme circulaire qui se porte au doigt.

angle *n.m.* 1041, 1049, 1060, 1063, 1074, ange.

anoier *v.t.i.* ennuyer, être source de déplaisir, d'irritation (pour qqn) ; cui qu'en doie — 325, que cela plaise ou déplaise, que cela contrarie ou déplaie (dans une formule d'affirmation agressive).

anoncier *v.t.* 283, annoncer, faire savoir.

[anter] *v.i.* 636, aller souvent (qq. part), fréquenter (un lieu) de façon plus ou moins habituelle.

[antif] *adj. au f.* antie 112, 748, antique, ancien.

antiquité *n.f.* ancienneté ; de vielle — 1254, très ancien.

anuit *adv.* 947, 1201, cette nuit.

anuitier *v. impers.* 466, faire nuit.

aourer *v.t.d.* 662, adorer, prier (une divinité, ici Jésus).

apaisement *n.m.* 1689, réconciliation, pacification ♦ *loc.* a bon — 1706, de manière pacifique.

[apaisier] v.t.d. — aucun 25, 44, *réconcilier, accorder qqn* ♦ v. pron. réfl. 495, *se calmer, faire silence*.

aparillier v.t.d. 290, *travailler (un objet, ici en parlant du cristal)* ; faire — aucun 274, *faire se préparer qqn* ♦ v. pron. réfl. 342, 414, *s'habiller, se parer*.

[aparler] v.t.d. — (aucun) 985, 1598, *adresser la parole à (qqn)*.

aparoir v.i. 102, 359, *paraître, pointer (de la lumière du jour)*.

apartenir v.t.i. — a (aucun) 639, *être lié à (qqn) par des liens de parenté*.

apartienc 639 voir **apartenir**.

[apeler], [apeller], v.t.d. 389, 651, 857, 945, 1428, *s'adresser à (qqn)* ; 1178, 1421, 1553, 1815, *appeler, convoquer, faire venir* ; — + nom propre 635, 1134, *nom propre* + — (au passif) 1056, *s'appeler, avoir pour nom* ♦ v. pron. réfl. soi — (+ attr.) 327, *se nommer (+ attr.), se donner telle appellation*.

[apendre] v.t.i. — a 601, 1399 *dépendre, relever de (qqn ou qqc.)* ♦ loc. Dix a cui li mons apent 589, Diex... u tous li mons apent 1669, *Dieu à qui appartient le monde, dont dépend tout le monde (formule employée comme cheville)*.

[apenser] v. pron. réfl. soi — de (aucun) 385, *penser à (qqn)* ; soi — (+ interrog. ind.) 1020, *se demander* ♦ p. pa. en empl. adj. estre apensé de (+ inf.) 686, *être soucieux de*.

[aperchevoir] v.t.d. 300, 410, *voir, remarquer* ♦ v. pron. réfl. soi — que 348, *constater, se rendre compte que*.

appali p. pa. adj. 27, *pâle*.

[apprendre] v.t.i. — a + inf. 21, *apprendre à* ; ♦ empl. abs. 134, *acquérir des connaissances*.

après prép. 20, 108, 411 etc. *après* ♦ adv. 16, 444, 1194 etc. *ensuite* ♦ loc. conj. — que 1181, *après que* ; aler — aucun 81, 974 voir **aler**.

[aprestier] v. pron. réfl. soi — pour (+ inf.) 423, *se préparer (militairement) à (+ inf.)* ♦ p. pa. adj. apresté de (+ inf.) 1544, *préparé, prêt, disposé à (+ inf.)*.

aprochierz 1649 voir **aprocier**.

aprocier v.i. 417, 472, *s'approcher (au lieu où se trouve le locuteur)* ; — envers aucun 762, *aller à la rencontre de qqn (pour l'affronter)* ; 58, 915, *arriver, être proche (du temps)* ♦ v. pron. réc. 1662, *venir à la rencontre l'un de l'autre (ici en parlant de deux armées)* ♦ inf. subst. 1649, *rencontre (ici entre combattants)* ; a l'— 292, *au moment de la rencontre, au moment de s'approcher*.

[aproismier] v. pron. réfl. 203, *s'approcher*.

[aquiter] v.t. 838, *libérer, délivrer (un pays, d'une occupation étrangère)* ♦ v.t.d. 821, 824, 879, 1537, *même sens*.

arai, aras, ara, arons, arés, aront, aroit, 67, 166, 182, etc., *formes reduites au fut. ou au cond. du verbe avoir. Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 111.*

[arbalestrier], **[aubalestrier]** *n.m.* 1621, 1629, *arbalétrier, homme de pied armé d'une arbalète.*

[arc] *n.m.* 1629, *arc, arme qui sert à lancer des flèches. Voir aussi [mainier].*

archon *n.m.* 552, *arçon.*

ardoir *v.t.d.* — aucun 1038, 1523, *brûler qqn sur le bûcher, faire périr qqn par le feu.*

arestison *n.f.* *arrêt ; faire* — 1777, *s'arrêter (en tournure négative).*

argent *n.m.* 1783, *argent (métal précieux) ; 1354, monnaie en argent.*

[arme] *n.f. au pl. armes* 440, 1647, *activité militaire, exercice des armes, exploits guerriers. Fais d' — 1677 voir [fait].*

[armer] *v.i.* 421, *s'armer, s'équiper d'armes* ♦ *v. pron. réfl. soi* — 733, *même sens* ♦ *p. pa. en empl. adj.* 912, 1701, 1757, *armé, pourvu d'armes ; la teste armee* 729, *la tête protégée par le heaume, prêt à combattre ; avoir la teste armee* 740, *avoir la tête protégée par le heaume, être prêt à combattre.*

[armure] *n.f.* 1624, *armement, ensemble d'armes offensives et défensives.*

[arouté] *p. pa. adj.* 1843, *regroupé, rassemblé (d'un ensemble de combattants).*

arpent *n.m.* *arpent (ancienne mesure de surface) ; en tournure nég. ne... .I. — 612, exprime une valeur minimale.*

[arrabi] *adj.* 1097, *d'Arabie, donc vif, rapide, (épithète de destriers).*

¹ **arragon** *n.m.* 362, *cheval d'Aragon.*

² **arragon** *adj.* 1779, *aragonais (d'un mul).*

[arraaisnier] *v.t.d.* — (aucun) 651, *adresser la parole à (qqn), lui parler.*

arramie *n.f.* *par* — 539, *avec violence, impétuosité.*

[arregier] *v.t.d.* — (aucun) 31, *disposer (qqn) (dans un certain ordre).*

arresté *p. pa. subst. arrêt, fait de s'arrêter ; n'i avoir* — 921*, *ne pas y avoir de halte, ne pas s'arrêter.*

arrestee *n.f.* 94, *retard, délai (sans —).*

arrestement *n.m.* *arrêt, fait de s'arrêter ; ne faire* — 1333, *ne pas s'arrêter.*

arrester *v.t.d.* — aucun 570, *retenir qqn, l'empêcher de repartir* ♦ *v.i.* 331, 592, 709, 962, 1357, 1726, 1844, *s'arrêter, rester (qq. part)* ♦ *v. pron. réfl.* 105, 216, 228, 595, 1222, 1426, 1427, *même sens.*

arrier, arriere *adv.* 288, 323, 440, 441, *en arrière.*

arriereban *n.m.* 377, *arrière-ban, ensemble des arrières-vassaux, troupes de réserve.*

[arrouzer] *v.t.* — de 92, *asperger (qqc.) de, mouiller, inonder de.*

ars 1629 *voir [arc].*

arsses 1523 voir **ardoir**.

as *art. contr.* 22, 387, 427, 869, 1085 (2x), 1111 (2x), 1128, 1148, 1176, 1223, 1307, 1349, 1624, 1625, 1626, 1827 = a + les, *aux*.

[assalir] *v.t.d.* 739, *attaquer, mener un assaut (contre un pays)*.

assamblée *n.f.* 615, *réunion, rassemblement (ici de soldats)*. Voir aussi ¹**gent**.

assamblér *v.t.d.* 111, 827, 1093, *réunir (des personnes à des fins variées, notamment pour délibérer de qqc.)* ; 1622, *réunir (des hommes d'armes en vue de constituer une armée)* ; 1235, *recueillir, amasser (des choses concrètes, ici des joncs)* ; 243, *convoquer, réunir (un conseil)* ; — bataille 668, *engager la bataille* ♦ *v.i.* 411, *se rassembler, se mobiliser (d'une armée)* ♦ *inf. subst.* 445, *affrontement, mêlée, choc (a l'—)*.

[assegier] *v.i.* *estre assegié* 1181, *s'asseoir, s'installer* ; *estre assegié* 752, *faire le siège (d'un lieu)*.

[assener] *v.t.d.* 1218, *accorder, attribuer (des biens)* ; — aucun 1881, *établir qqn, le marier*.

[asseoir] *v.t.d.* 1455, *poser, placer* ; 1485, *construire, bâtir* ; 751, *établir un siège (autour d'une ville)* ♦ *v.i.* *estre assis* 155, 503, *être en position assise (qq. part)* ♦ *v. pron. réfl.* 303, 630, 1165, 1247, *s'asseoir*.

assés *adv.* 598, *très* ; 1140, *beaucoup* ; 1236, *en quantité suffisante, suffisamment* ♦ *avec un subst.* 1850, *en grande quantité* ; — de 1522, *beaucoup de*.

assiet 303, *assieent* 1165 voir **[asseoir]**.

[ataindre] *v.t.d.* — aucun 449, *atteindre qqn, frapper qqn (d'une arme)*.

atargier *v. pron. réfl.* 36, 344, 384, *s'attarder*.

[attendre] *v.t.d.* 213, 377, 1436, *attendre (qqn)* ♦ *empl. abs.* 234, 510, 586, 1088, 1259, *attendre, temporiser*.

[atirier] *v.t.d.* 454, *malmener (qqn), le mettre à mal*.

[atourner] *v.t.d.* *malement* — aucun 1577, *accabler qqn, le maltraiter, le mettre à mal* ♦ *v.t.i.* — a (+ *inf.*) 1160, *se préparer, s'appliquer à*.

aubalestriers 1621, voir **[arbalestrier]**.

aucoison *n.f.* *circonstance, cause* ; par itele — 356, *en une telle circonstance, pour cette raison*.

aucun *dét. indéf.* 1430, *quelque* ; 491, *quelqu'un*.

aumosne *n.f.* *charité* ; donner une — 694, *faire la charité, faire une bonne œuvre (à propos de celui qui peut donner)*.

auquant *pron. indéf.* li — 20, *plusieurs, la plupart*.

auques *adv.* 1112, *assez*.

auqueton *n.m.* 1778, *veste de grosse toile, pourpoint rembourré que l'on portait sous le haubert pour amortir les coups*.

aus, iaus *pron. pers. tonique* p6 33, 106, 206, etc., *eux*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 87, 126.

aussi *adv.* 1800, *également, de même*.

autre *dét. indéf.* 15, 146, 422, 562, 602, 615, 1282, 1780, 1801, *autre* ; 1361, *deuxième* ; 1846, *le reste de* ; li — 1175, *les autres* ; — que (+ *pron. pers.*) 253, 271, *personne d'autre (dans des tournures nég.)* ♦ *empl. réciproque*, li uns l' — 254, l'un l' — 969, 1227, l'uns a l' — 207, 1099, li uns a l' — 473, 508, l'un a l' — 450, *l'un l'autre, entre eux* ; *empl. distributif*, les uns... les autres 822, *les uns... les autres* ; de l'une a l' — 1664, *de l'une à l'autre, entre les deux*. — fois 1617 voir **fois** ; — siecle 1054 voir **siecle**.

autrement *adv.* 753, *d'une manière différente* ♦ *loc. u* — 268, 1293, *si non, sans quoi (valeur adversative dans une articulation de phrase)*.

aval *adv.* 90, 1252, *en bas*. Voir aussi **jeter**.

avalier *v.i.* 1041, 1600, *descendre*.

avant *adv.* 1360, *avant (dans l'espace)* ; 1884, *avant, d'abord (dans le temps)* ♦ *loc. d'ore en* — 1420, 1808, *dorénavant*. Entrer — 708 voir **[entrer]** ; venir — 498, 875 voir **venir**.

avec, avecques, avoec, avoecques, *prép.* 106, 272, 477, 513, 877, 984, 1055, 1321, 1470, 1700, *avec* ♦ *adv.* 833, 1271, *en même temps (indique la présence simultanée)*.

avecques 1470 voir **avec**.

[avenir] *v. impers.* 257(2x), 398, *arriver, se produire*.

avesprement *n.m.* 1663, *soir, crépuscule*.

[avesprer] *v. impers.* 1259, *commencer à faire nuit*.

avera 144, 399, averai 176, 1775, averés 841, averoie 1355, p3, p1, p5 fut., p1 cond. de **avoir**. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 112, 143.

[avironner] *v.t.d.* — aucun 1349, *environner, entourer qqn*.

avis *n.m.* par — 1503, *à dessein, avec application (par sens et par —)* ♦ *loc. il est* — a aucun que (+ind.) 89, 478, *il semble à qqn que*.

[aviser] *v.t.d.* 1344, *regarder, observer (qqn)* ♦ *p. pa. adj.* bien avisé 951, *bien conseillé, qui a mûrement réfléchi*.

avoec 106, 272, 477, etc., voir **avec**.

¹**avoir** *v.t.d.* — aucun 1646, *avoir qqn (à son service), disposer de l'aide, des services de qqn* ; n' — que (+ inf.) 1114, n' — ... que (+ inf.) 1240, *ne pas pouvoir disposer de quoi (+ inf.), ne pas pouvoir (+ inf.)* ♦ *v. impers.* n'i a celui (+ *prop. rél. avec ellipse du pron.*) 1578, *il n'y en a pas un (qui...)*. — cier 311, 1638 voir **cier** ; — mal gré 1523 voir **gré** ; — honour 1391 voir **honor** ; — joie 229, 818, voir **joie** ; — merveille 1303 voir **merveille** ; — talent de 570, 593 voir **talent**.

² **avoir** *n.m.* 6, 664, 801, 1080, 1096, 1109, 1112, 1117, 1128, 1138, 1153, 1218, 1244, 1265, 1304, 1306, 1318, 1437, 1623, *ce que l'on possède, biens, fortune, richesses* ; 429, *ce dont on dispose (dans ce contexte de bataille, les armes)*.

[avolenter] *v. pron. réfl.* 190, *se soumettre (à qqn)*.

avoué *n.m.* 862, *protecteur* ; 1832, *seigneur suzerain*.

[avuler] *v.t.d.* 1589, *aveugler, troubler, empêcher le discernement (au sens fig.)*.

B

[baceler] *n.m.* 1374, *jeune homme*.

baig 335 voir **baing**.

baignier *v.t.d.* — aucun 335, *mettre qqn dans un bain* ♦ *v.i.* 1025, *prendre un bain (dans une baignoire)* ♦ *v. pron. réfl.* 1044, *même sens*.

baillie *n.f.* avoir aucune chose en sa — 537, *avoir (qqc.) à sa disposition, en son pouvoir, en sa garde*.

[baillier] *v.t.* — aucun 730, *livrer qqn (à qqn pour des raisons militaires)*.

[baillir] *p. pa. adj.* mal — 1293, 1391, *mis à mal, mal loti, dans une situation difficile*.

baing, baig *n.m.* 335, 340, 1021, *bain, cuve, récipient destiné au bain*.

[baisier] *v.t.d.* 12, 132, 147, 189, 202, 302, *embrasser, donner un baiser à (qqn)* ♦ *v. pron. réc.* 969, *même sens* ♦ *inf. subst.* 964, *action d'embrasser*.

bal *n.m.* 1146, *danse*.

bandon *n.m.* *liberté, indiscipline* ; a — 375, *sans rencontrer de résistance, sans restriction, en toute liberté*.

baniere *n.f.* 761, *bannière, drapeau, enseigne servant de signe de ralliement militaire*.

[banir] *v.t.d.* 640, *bannir, exiler, condamner qqn à être expulsé du territoire (à la suite d'une décision politique ou judiciaire)*.

baptisme *n.m.* 261, *baptême*.

baptizier *inf. subst.* 1072, *action d'administrer le sacrement du baptême*.

[barbé] *adj.* 638, *barbu*.

barnage *n.m.* 1034, *ensemble des barons, des vassaux*.

barné *n.m.* 281, 1566, 1846, *ensemble des barons, des vassaux*.

baron, CSS ber(s), *n.m.* 31, 44, 219, 227, 231, 235, 319, 601, 629, 737, 797, 800, 814, 829, 834, 863, 873, 889, 1301, 1419, 1445, 1461, 1640, 1645, 1758, 1823, 1827, *baron, membre de l'aristocratie militaire et vassalique, donc personnage qui se distingue par sa bravoure*.

baronnie *n.f.* 156, 810, *ensemble des barons, des vassaux*.

bas *adv.* 578, 773, 806, 1262, 1341, 1381, *de manière peu audible, à voix basse* (dire em/en —).

[basset] *adj.* 297, *de petite taille (d'une partie du corps)*.

baston *n.m.* 368, *bâton (servant d'appui)*.

bataille *n.f.* 398, 668, 754, 799, 812, *bataille, combat, affrontement. Voir aussi assambler, furnir, partir, [rengier]*.

[batre] *v.t.d.* — aucun 1749, *corriger, punir qqn.*

[baut], CSS *baus, bax, adj.* 4, 10, *joyeux*.

[beer] *v.i.* 948, *souhaiter, désirer* ; 989, *aspirer ardemment à, tendre à*.

[beholder] *v.i.* 912, *combattre à la lance dans une joute, faire un tournoi*.

bel, biau, *f.* *bele*, CSS *biaus, biax, biaux, adj.* 27, 110, 121, 122, 137, 161, 305, 360, 367, 382, 384, 390, 438, 443, 476, 517, 556, 591, 627, 703, 747, 758, 762, 858, 873, 952, 972, 1027, 1152, 1173, 1189, 1374, 1378, 1422, 1429, 1526, 1606, 1774, 1804, *beau* ♦ *loc.* *qui soit — ne qui non* 1776, *que ce soit agréable ou non, dans tous les cas. Faire — samblant a* aucun 1167 *voir samblant* ♦ *adv.* 230, 1428, *aimablement, de belle manière*.

belement *adv.* 7, *doucement, sans hâte* ; 387, 389, 631, *aimablement, de belle manière, de manière amicale*.

[beneïr] *v.t.d.* 161, *bénir* ♦ *p. pa. adj.* 1497, *consacré (en parlant d'un abbé)* ♦ *loc.* *se Dix me beneïe* 157, *aussi vrai que je demande à Dieu de me bénir, donc, je vous assure, je prends Dieu à témoin*.

[beneoit] *p. pa. adj.* 1454, *consacré selon la liturgie*.

ber(s) 235, 1419, 1445 *voir baron*.

besant *n.m.* 1299, 1312, 1315, 1317, 1332, 1346, 1359, 1361, 1364, 1397, 1441, 1446, *monnaie d'or originairement frappé à Byzance. Cf. David ROSS, « Ces deniers qui sont rouges. Le besant dans la littérature et dans la vie de la France et de l'Europe occidentale au Moyen Âge », La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis, publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75^e anniversaire, Comité de publication des Mélanges René Louis, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, 2 vol., t. 2, p. 1063-1072.*

besong *n.m.* *nécessité, situation pressante* ; au — 667, *quand la situation l'exige, si nécessaire, dans des situations difficiles*.

biau 1526, *biaus* 1422, 1774, 1804, *biaux* 1429, *biax* 390, 517, 952, etc., *voir bel*.

biauté *n.f.* 138, 282, 289, 653, 840, *beauté*.

¹ **bien** *adv.* 75, 89, 134, etc., *bien, de manière satisfaisante*. — *vigniés* 1162 *voir venir*.

² **bien** *n.m.* 298, 1596, *valeur, mérite, qualité, voir aussi [adrecier]* ; 400, 1125, 1430, *avantage, bienfait, ce qui est favorable à qqn* ; — *ait* (li cuers) *qui* 136(1), 442, (*qu'il*) *soit béni celui qui (dans une formule optative)* ; 1585, *possession, richesse*.

blanc, *f. blanc(h)e*, *adj.* 284, 291, 295, 1491, *blanc (du teint de la peau), pâle* ; 1290, *brillant (à propos du haubert)* ♦ *empl. subst.* 285, *couleur blanche (de la peau)*.

[blasmer] *v.t.* — aucun de (aucune chose) 1402, 1405, *blâmer qqn de (qqc.)*.

[blond] *adj.* 288, *blond (des cheveux)* ♦ *empl. subst.* 795, *personne aux cheveux blonds*.

[boivre] *v.i.* 1129, *boire*.

¹ **bon** *adj.* bon(n)e amo(u)r 162, 1487, 1807 *voir amour* ; — entendement 1657 *voir entendement* ; bone eüree 171 *voir [eüré]* ; — gré 604, 659 *voir gré* ; en bonne verité 1045 *voir verité* ; par bone volenté 649 *voir volenté*.

² **bon** *n.m.* 783, *celui qui est valeureux, brave* ; 1519, *celui qui est vertueux, personne bonne* ; 1767, *volonté, désir*.

bon(n)ement *adv.* 16, 1337, 1409, 1705, *de bon cœur, de bon gré*.

bonté *n.f.* 677, 954, 962, *qualité, mérite (d'une personne)* ; 628, 1511 *vertu (en parlant d'une femme)* ; 1047, 1220, *bonté, générosité (divine)* ; 245, 1057, *acte de bonté, de générosité (faire —)* ♦ *loc.* Dix te croisse — 1369, *formule de bénédiction, voir aussi [croistre]*.

bos *n.m.* 360, 484, 592, *bois, forêt*.

bouce, bouche *n.f.* 132, 294, 567, 1717, *bouche*.

bougrenie *n.f.* 268*, *hérésie*.

[boullir] *v.t.i.* 1379, *être agité, excité (li sans li bouli)*.

bourc *n.m.* 1605, *fort, agglomération située aux abords d'un lieu fortifié*.

bourgois, bourjois *n.m.* 1249, 1251, 1266, *hôte, maître de maison*.

[boutellier] *n.m.* 1634, *échanson, officier chargé de la distribution du vin*.

[bouter] *v.t.* 436, *placer, mettre, enfoncer (qqc.) dans le corps (en parlant de la lance)* ♦

v.t.d. — aucun 254, *pousser qqn (pour attirer l'attention)*, 988 *même sens (en corrél. avec sachier)*.

[braie] *n.f. au pl.* braies 367, *caleçon collant porté par les hommes*.

[braire] *v.i.* 351, 585, *hurler, crier*.

branc *n.m.* 448, 459, 543, 1291, 1721, *épée* ; 583 *lame de l'épée*.

¹ **[brief]** *n.m.* 218, *lettre (missive)*.

² **brief** *adj.* dedens — tans 1584, *sous peu, bientôt*.

briement *adv.* 1571, 1662, *brièvement, rapidement*.

briés 218 *voir* ¹ **[brief]**.

[brocier] *v.t.d.* 431, *éperonner (un cheval)* ♦ *v.i.* 620, 704, *piquer des deux, se lancer au galop*.

[buisine] *n.f.* 732, *trompette (servant aux signaux militaires)*.

but 1129 *voir* **[boivre]**.

C

¹**c'** conj. 3, 266, 375, 561, 806, 879, 889, 915, 1048, 1255, 1303, 1340, 1555, 1631, 1748, 1810, 1840, 1844, *forme élidée de que*.

²**c'**, **qu'** pron. rel. et interrog. 103, 223, 300, 356, 661, 724, 849, 965, 1015, 1134, 1159, 1350, 1436, *forme élidée de que (en fonction de COD)*.

caasté n.f. 1518, *chasteté*.

cacerie n.f. 30, *chasse*.

caïr v.i. 78, 542, 768, *tomber*.

[caitif] adj. au f. caitive, 327, 774, 1105, 1382, *misérable, malheureux* ♦ n.m. 1207, *même sens*.

caitiveté, chetiveté n.f. 1226, 1591, *misère, pauvreté*.

calenc 772, voir **[calengier]**.

[calengier] v.t. 772, *revendiquer, réclamer (une terre à qqn)*.

cambre n.f. 208, 280, 333, 347, 940, 943, *appartements privés (d'un château), ou pièce dans ces appartements*.

cancel n.m. 110, *partie du cœur entourant l'autel et séparée par une grille*.

canchon n.f. 1785, *chanson (le terme désigne la source de l'œuvre)*.

candaille n.f. 936, *chandelle, petit flambeau de suif, de graisse animale ou de cire (servant à l'éclairage)*.

[cangier] v.t.d. — le sens 314, *devenir fou* ♦ v.i. 775, *changer, se transformer* ♦ v. pron. réfl. soi — 976, *même sens (en corrélation avec müer)*.

[canter], [chanter] v.t.d. — le service 1497, 1498, *chanter la messe, célébrer la messe* ♦ empl. abs. 17, *même sens* ; 150, *chanter (d'un oiseau)*.

caperon n.m. 366, *chaperon, sorte de couvre-chef enveloppant la tête et prolongé par un pan d'étoffe*.

caplement n.m. 1661, *bataille, combat, affrontement*.

car cong. de coord. 214, 233, 238, 315, 461, 636, 751, 804, 834, 925, 948, 1045, 1094, 1183, 1258, 1370, 1380, 1396, 1430, 1489, 1511, 1597, 1685, 1857, *car (valeur causale)* ♦ adv. *renforçant une injonction* 62. Voir aussi **cor**.

carchier v.t.d. 1627, 1632, *charger, mettre (une charge sur un support, ici des chevaux de somme)*.

carité n.f. loc. par sainte — 1613, *pour l'amour de Dieu (forme de serment)*.

[carné] adj. au CSS carnés, hom — 1051, *homme en chair et en os*.

caroler v.i. 913, 931, 1095, *danser la carole, danser en rond*.

cascun *dét. indéf., pron.* 4, 33, 125, 222, 231, 255, 282, 415, 421, 423, 555, 603, 934, 1036, 1038, 1096, 1098, 1143, 1174, 1229, 1290, 1351, 1438, 1459, 1504, 1720, 1841, 1872, **chacun** ♦ *adj.* 227, 230, 1314, *chaque*.

casement, chasement *n.m.* 1329, 1408, *domaine, fief, propriété*.

castel, chastel *n.m.*, CRP *chastiaus* 1260, 1313, 1483, 1485, 1594, *château-fort, résidence fortifiée (d'un seigneur et de son entourage)*.

[cauce] *n.f.* 366, 1203, *chausse, vêtement collant couvrant la jambe et le pied (aussi bien pour homme que pour femme)*.

[cauchier] *v. pron. réfl.* soi — 1155, *se revêtir de chausses*.

[caucier] *n.m.* 1203, *chaussure*.

caudron *n.m.* 1252, *chaudron, récipient en métal (généralement destiné à faire chauffer, bouillir)*.

caup, cop *n.m.* 670, 1580, 1582, *coup de poing. Voir aussi donner et employer*.

caupé 1578 voir **[coper]**.

[cavel] *n.m.* 288, *cheveux*.

caviax 288 voir **[cavel]**.

ce, ch', che, chou, çou *dét. dém. neutre*, 67, 76, 213, 270, 315, 317, 429, 486, 505, 511, 661, 795, 868, 957, 968, 1028, 1044, 1048, 1104, 1110, 1224, 1230, 1303, 1310, 1353, 1371, 1399, 1410, 1415, 1419, 1459, 1589, 1785, 1821, *ce, cela* ; *ce en incise*, 253, 657, 658, 660, 676, 728, 852, 1186, 1195, 1793 ; *autoréférentiel*, *se che vient* 668, *s'il arrive que* ♦ *de — que (+ ind.)* 3, 25, 168, 605, 879, 1789, *du fait que, puisque* ; *par chou* 1326, *pour cela, à cause de cela* ; *pour —* 76, 1821, *c'est pourquoi, en raison de cela* ; *pour — que (+ ind.)* 1073, 1586, 1631, *parce que* ; *u se — non*, 515, 527, 692, 720, 744, *autrement*.

cel, CRSind *chelui*, CRP *chiaux*, CSS *cil* 1576, *cils*, CSP *chil*, *cil*, CRSind *f. celi*, CSS *f. ciele*, 23, 50, 53 etc., *dét. dém.*

cele *n.f.* *faire — (d'acune chose) a aucun* 990, *cache* (*qqc.*) *à qqn* ♦ *loc. a —* 208, 945, 952, *en cachette, en secret*.

celeement *adv.* 617, *en secret, en cachette*.

celer *v.t.d.* 75, 391, 672, *cache, dissimuler qqc.* ♦ *v.t.i.* 401, 826, *même sens* ♦ *p. pa. a celé* 1262 (*à la rime*), *en secret*.

celi 66, 83 voir **cel**.

celier *n.m.* 1278, 1284, *cellier, endroit d'une maison (généralement au sous-sol) aménagé pour stocker des provisions et des choses diverses*.

cemin, chemin 1343, 1564, voir **[errer]** et **[tourner]**.

[cerceler] *v.i.* 288, *friser, être bouclé (en parlant de la chevelure féminine)*.

certainnement *adv.* 1396, *de manière certaine, en toute certitude* ♦ savoir — 1673, *avoir la certitude.*

ceur 1409 *voir* **cuer**.

ceval *n.m.* 397, 403, 413, 421, 431, 673, 1143, *CSS* cevas 587, *CRP* chevas 1601, 1723, *cheval.*

cevalerie *n.f.* 106, 338, *ensemble, escorte de chevaliers.*

[cevaucier] ou **[chevauchier]** *v.i.* 7, 361, 465, 1471, *chevaucher, aller à cheval.*

ch' 795 *voir* **ce**.

cha *adv.* 251, 551, 1186, 1434, *ici* ; 246, 390, 1422, *renforce une injonction.*

chais *adv.* 681, 1433, *ici dedans, en ce lieu-même, ici (à l'intérieur).*

[chaindre] *v.t.d.* 368, 1721, *serrer (une arme) en attachant le ceinturon autour du corps.*

char *n.f.* 87, 699, *chair (en parlant du corps humain).*

chasement 1329 *voir* **casement**.

chastel 1485, chastiaus 1483 *voir* **castel**.

che 668 *voir* **ce**.

chelui 1582 *voir* **cel**.

chest, *CSS* **chis**, **cis**, *dét. dém.*, 263, 395, 490, etc.

chevalier, **cevalier** *n.m.* 83, 153, 279, 832, 864, 787, 916, 1046, 1620, 1624, *chevalier, guerrier noble combattant à cheval.*

chi, **ci** *adv.* 331, 600, 610, 678, 776, 839, 902, 952, 959, 1292, 1465, 1799, 1823, 1830, *ici.*

ves — 474, 740, *voir* ² **ves**.

chiaus 1470, 1535, 1714, etc. *voir* **cel**.

chier(s) 680, 1638 *voir* **cier**.

chierir *v.t.d.* — aucun 1376, 1477, 1804, *honorer (qqn), aimer, affectionner.*

chil 555, 912, *voir* **cel**.

chis 1671, 1717, *voir* **chest**.

choile 401 *voir* **celer**.

chou 3, 25, 67, etc. *voir* **ce**.

cief, **chief** *n.m.* 239, 313, 1216, 1455, 1578, 1770, *tête (comme partie du corps)* ♦ *loc. de* — en — 991, *du début à la fin. Voir aussi [croller].*

ciele 557 *voir* **cel**.

cier, **chier** *adj.* 45, 193, *cher, aimé* ; 278, 295, *précieux* ♦ *avoir* — 311, 1638, *chérir, aimer* ; *tenir* — 1086, 680, 1638, *même sens. Vendre* — 536 *voir* **[vendre]**.

ciere *n.f.* 52, 756, 949, 1019, *visage* ; 91, 201, 538, 949, *air, expression, mine. Voir aussi encliner.*

ciés 542, ciet 78, *voir* **caïr**.

cis 263, 395, 490, etc. voir **chest**.

cité, chité *n.f.* 354, 372, 701, 748, 751, 1221, 1231, 1367, 1372, 1565, 1594, *ville, agglomération urbaine généralement fortifiée (caractérisée par son rôle administratif).*

[clamer] *v.t.* 172, 200, *déclarer, proclamer.*

clarté *n.f.* 1040, 1274, 1285, *luminosité, lumière.*

cler *adj.* 102, *brillant, rayonnant (de la lumière du jour)* ; 355, 919, 1466, *clair, lumineux (du visage).*

clerement *adv.* 45, *haut, de manière sonore.*

clergie *n.f.* *clergé, communauté des clercs.*

[clergié] *n.m.* 49, *clergé, communauté des clercs.*

[clore] *v.t.d.* 1165, *fermer.*

¹ **coi** *adj.* 602, *silencieux* ; estre — 427, 1042, *ne pas bouger (dans une formule jussive).*

² **coi** *pron. int.* de — 304, *de quoi* ; pour — 196, 328, 492, *pourquoi.*

³ **coi** *pron. rél. au CRind* 224, *laquelle* ♦ avoir de — (+ *inf.*) 1237, *avoir ce qu'il faut, ce qui est nécessaire pour (faire qqc.).*

⁴ **coi** *cong.* — que 581 (+*ind.*), *alors que, pendant que, tandis que.* Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 160.

coiement *adv.* 945, 1262, *à voix basse, secrètement.*

[coisir] *v.t.d.* 345, 418, 469, 803, *apercevoir, voir.*

coite *n.f.* a — d'espouren 357, *en piquant des éperons, en toute hâte.*

coitier *v.t.d.* 34, 276, 1335, *presser, inciter* ♦ *v. pron. réfl.* — coitier 492, *se hâter.*

col *n.m.* 295, *cou.*

colpee 1016 voir **[coper]**.

com, comme, con, conme *adv. excl.* 186, 888, 1217, 1352, *comme* ; *adv. interr. en interrogation directe* 517, *comment* ; *adv. interr. en interrogation indirecte* 1543, *comment* ♦ *conj. comp.* 286, 292, 775, 1407, 1531, 1550, 1838, 1851, *comme* ; ensi — 249, 978, si — 948, 1458, 1646, 1825, ensi... — 556, *comme, ainsi que* ; *conj. temp.* ensi — 1039, *quand, au moment où (exprime la concomitance)* ; tant — 1463, 1866, voir ²**tant** ; iteus — 1441 voir **itel**.

[combrer] *v.t.d.* 188, 1348, *prendre, saisir.*

commander *v.t.d.* 264, 661, 1825, 1857, *ordonner* ; — aucun 1023, *solliciter qqn avec autorité* ♦ *v.t.* 262, *ordonner* ; 1560, *recommander (qqn à Dieu)* ♦ *v.t.i.* — a aucun que (+ *subj.*) 265, 1334, 1822 ; — a aucun que (+*ind.*), *donner à qqn l'ordre de, ordonner à qqn de.*

commant, conmant *n.m.* 1330, *commandement, ordre, volonté* ♦ *loc.* par son — 1798, *selon son ordre, conformément à sa volonté.*

commencement *n.m.* a cel — 584, *à ces débuts.*

commencier *inf. subst.* au — 1167, *au début*.

comment, conment *adv. interr. en interrogation directe* 401, 634, 849, 977, *comment* ; *adv. interr. en interrogation indirecte* 655, 812, 882, 898, 1020, 1311, 1612, 1671, *même sens* ♦ — *qu'il voist* 904, *quoi qu'il en soit, quoi qu'il advienne, quelles que soient les conséquences*.

commune *n.f.* 351, *ensemble du peuple*.

communement, communalment *adv.* 604, 1478, *unanimement, sans exception*.

compaignie *n.f.* 153, 332, *suite (d'un seigneur)* ; 521, 747, 759, *troupe armée (voir aussi tenir)* ; 526, 541, 550, *compaignie, bande* ; 988, *compagne, épouse (cf. I. 2. La langue de la copie, n° 16)* ♦ avoir — *(avec une autre personne)* 329, *avoir une relation sexuelle (avec qqn)* ; avoir aucun a — 144, 163, *avoir qqn auprès de soi* ; par — 514, *par amitié*.

compaignon, conpaingnon *n.m.*, 364, *accompagnateur* ; 1128, 1142, CSS *compains* 1189, *ami, copain* ; 1780, *compaignon d'armes* ; 1160, 1162, *compagnon, compère*.

con 1458, 1463, 1531, 1543, 1550, 1646, 1825, 1838, 1866 *voir com*.

[condampner] *v.t.d.* 1535, *condamner, frapper d'une peine judiciaire*.

[conduire] *v.t.d.* 484, *amener, accompagner*.

confanon *n.m.* 667, *gonfalon, étendard à deux ou trois queues (servant d'enseigne militaire)*.

[confennonier] *n.m.* 1642, *gonfalonier, chef militaire*.

[confort] *n.m.* 33, *secours, assistance*.

[conforter] *v.t.d.* 1245, *aider, apporter une aide matérielle, apporter secours, assistance* ; 996, 1061, *réconforter*.

[confondre] *v.t.d.* 1737, *anéantir, détruire, vaincre (qqn)*.

confus *adj.* 1738, *vaincu*.

congié, congiet *n.m.* prendre — 1088, 1560, 187, *saluer (et se retirer)* ♦ *loc. a vo* — 42, *si vous le permettez, avec votre permission*.

[conjurer] *v.t.d.* 1309, *prononcer une formule magique (sur qqc.), jeter un sort sur*.

conmanc 1822 *voir commander*.

commandement *n.m.* a son — 1691, *selon sa volonté*.

conmant 1798 *voir commandant*.

comment 1612, 1671 *voir comment*.

communalment 1478 *voir communement*.

connistra 1126 *voir [conoistre]*.

[conoistre] *v.t.d.* 1126, *connaître* ; 1442, 1728, *reconnaître*.

[conquêter] ou **[conquerre]** *v.t.d.* 614, 906, *acquérir, obtenir (qqc.) par les armes*.

conquis 614 *voir [conquêter]*.

conseil, consel *n.m.* 1037, 1642, *conseil, avis, opinion* ; 386, *aide, assistance* ; 243 *assemblée, réunion de personnes qui conseillent (le roi)* ♦ *loc. mettre (aucun) a* — 1500, *réunir, assembler (qqn)*.

¹ **conseillier** *v.t.d.* — *aucun de (aucune chose)* 725, *assister qqn de ses conseils au sujet de (qqc.)* ♦ *v. pron. réfl.* 232, *prendre conseil (auprès de qqn) au sujet de (qqc.)* ♦ *v.t.* 473, *même sens* ♦ *p. pa.* 482, *décidé, résolu*.

² **conseillier, consellier** *n.m.* 275, 1640, *conseiller*.

[consentir] *v.t.* 1695, 1709, *permettre, accorder*.

conte, CSS quens *n.m.* 140, 638, 1085, 1482, 1486, 1489, 1500, 1548, 1581, 1641, *comte*.

contenchon *n.f.* avoir — a aucun 1775, *s'opposer à qqn, attaquer qqn*.

conter *v.t.* 206, 283, 991, 1010, 1035, 1224, 1458, 1467, 1503, 1513, 1884, *raconter* ♦ *v.t.* — *que (+ ind)* 1227, *dire, informer*.

contre *prép.* 629, *à la rencontre de, vers*.

[contredire] *v.t.* 1288, *interdire, refuser*.

contree *n.f.* 170, 719, 739, 938, 983*, 994*, 1012, *région, pays*.

convent *n.m.* 1688, *promesse (tenir mal — 1688, ne pas tenir sa parole, sa promesse)* ; par tel — 1831, *à telle condition*.

cop 670 *voir caup*.

[coper] ou **[colper]** *v.t.* 584, *couper, séparer au moyen d'un instrument tranchant* ♦ *loc.* — *le chef/la teste* — 710, 715, 746, 1016, 1216, 1578, *décapiter*.

cor *adv.* *renforçant une injonction* 886 (+ *subj.*), 1437 (+ *imp.*). *Voir aussi car*.

corage *n.m.* 1644, *caractère*.

coree *n.f.* 194, *entrailles*.

corone, couronne *n.f.* 53, 1852, *couronne*.

coronee 54 *voir [couronner]*.

cors *n.m.* 11, 184, 277, 298, 436, 467, 591, 766, 805, 1005, 1027, 1270, 1297, 1683, *corps, partie physique d'une personne* ; *mes/mon* — 894, 896, 897 ; *ton* — 321 ; *ses/son* — 301, 1064, 1752 ; *vo* — 308, 311, 962, *substitut du pron. pers. pour signifier la personne* ; par *son* — seul 799, *par lui-même (sans aucune autre aide)* ♦ *loc. li* — *Diu* 506, 769, *le* — *Saint Esprit* 1103, *Dieu, le Saint Esprit (dans les invocations)*.

cose 1035 *voir coze*.

costé *n.m.* 1512, *flanc (du corps)*.

çou 1631 *voir ce*.

coucier v.t.d. — aucun 941, *mettre qqn au lit* ; — aucune chose en (aucun) 1153, *déposer, placer qqc. auprès de (qqn)* ; ♦ v.i. 1169, 1194, 1494, *se coucher, s'étendre pour dormir* ♦ v. pron. réfl. soi — 48, 1512, même sens. Soleil couciet 1158 voir **soleil**.

coulour n.f. 285, 1013, *couleur, teint du visage*. Voir aussi [müer].

courant p. pr. adj. 458, *qui court vite (d'un cheval)*.

[**courir**] ou [**corre**] v.i. 80, 457, 1325, *courir, se déplacer rapidement* ; 1606, *couler (d'un cours d'eau)* ; 1157, *avoir cours, avoir lieu* ♦ loc. — sus a aucun 425, *attaquer qqn*.

[**couronner**] ou [**coronner**] v.t.d. 54, 818, 1528, 1821, 1853, *couronner, ceindre qqn d'une couronne (pour l'investir du pouvoir)* ♦ p. pa. en empl. subst. 626, 857, 907, *roi* ; 1576 *tonsuré, clerc*.

courouch n.m. 672, *chagrin, affliction, contrariété*.

[**courouchié**] adj. 1206, *affligé, chagriné*.

[**coursier**] n.m. 1625, *cheval rapide, de bataille*.

court n.f. 228, 236, 680, *cour, résidence du souverain et de son entourage*. Voir aussi **haut**.

courtois adj. en empl. subst. 1129, *personne aimable, pleine de mérite*.

courtoisement adv. 598, *d'une manière aimable, avec amabilité*.

courtoisie n.f. 512, 528, *bonnes manières, tout ce qui est conforme à l'idéal courtois, chevaleresque* ♦ loc. faire — 120, 522, *faire un acte généreux*.

[**cousin**] n.m. 637, *cousin en tant que parent proche*.

[**covenir**] v.impers. il covient a aucun (+ inf.) 859, 887, *falloir*.

[**covoïtier**] v.t.d. 1183, *convoiter, désirer ardemment qqc.*

coze, cose n.f. 43, 207, 213, 259, 770, 1035, *chose*.

creanter v.t.d. 859 — que (+ ind.), *assurer, promettre que*.

cremus adj. 1725, *redoutable, qui inspire la crainte*.

[**crestel**] n.m. 804, *créneau, merlon du parapet*.

crestiax 804 voir **crestel**.

[**crestien**] n.m. 265, *chrétien*.

crestienté n.f. la sainte — 1588, *l'Église*.

creü 1755 voir [**croire**].

creute n.f. 1256, 1273, *voûte, arcade*.

criee n.f. 96, *cris, ensemble de cris*.

[**crier**] v.t.d. 1338, *crier* ♦ v.t. 427, 1038, *crier (COD discours direct)* ; — merci 992, 1033, *crier grâce* ♦ v.i. 104, 351, *pousser des cris (pleurer et —, braire et —)* ; 572, 870, *s'écrier* ; 149, *émettre les sons caractéristiques de son espèce (en parlant d'un animal)*.

[**cristal**] n.m. 290, *cristal, matière dure et parfaitement transparente*.

cristaus 290 voir **[cristal]**.

[croire] v.t.d. 576, 1082, 1396, 1755, *croire* ♦ v.i. 399, *même sens*.

crois n.f. 324, *croix (de Jésus Christ)* ; 794, *croix, marque croisée de deux traits croisés (élément de décoration du bouclier)*. Voir aussi **drecier**.

croissant n.m. 1070, *croissant de lune, phase montante de la lune*

croisse 1369 voir **[croistre]**.

croistera 1431 voir **[croistre]**.

[croistre] v.t.d. 1369, *augmenter (dans des formules de bénédiction)* ♦ v.i. 1431, *croître, augmenter*.

[croller] v.t.d. — le cief 239, *hocher, secouer la tête*.

[cueillir] v.t.d. 507, *plier (la nappe)*.

cuer, ceur n.m. 2, 10, 43, 193, 229, 248, 614, 672, 1413, 1573, 1792 *cœur (comme siège des sentiments, des émotions)* ; 1139*, *courage, hardiesse* ; 191, 211, *volonté, intention* ; 1145,

— + adj. 1636, 1760, *cœur (comme siège des qualités morales)* ; 136, *personne* ♦ loc. de — 1409, 1637 *volontiers, de bon gré*. Voir aussi **mari**.

cui pron. rel. au CRind. 148, 161, 391. — qu'en + subj. 325, 475 voir **anoïier** et **peser**.

[cuider] v.t.d. que + subj. 925, 955, 1510, *croire, supposer* ; — + inf. 520, 751, 1201, *même sens*, 890, 1288, *être sur le point de, faillir* ; — aucun/aucune chose + (c. c. de lieu) 643, 797, *penser que qqn/qqc. est (qq. part)* ♦ v. pron. réfl. soi — + inf. 895, *s'imaginer*.

[cuite] adj. — de 541, *délié d'obligations à l'égard de*.

[cuivert] n.m. ou adj. 769, 1692, *infâme, misérable*.

D

dalés prép. 630, 1087, 1274, 1605, par — 463, 468, *à côté de*.

[damage] n.m. 845, *dommage, préjudice* ; 237, *malheur, chose fâcheuse (dans une formule de regret)*.

Dame n.f. 62 voir *Index des noms propres*.

damoisel n.m. 912, 1432, 1439, *jeune homme noble (qui n'est pas encore chevalier)*.

damoiselle, damoiselle n.f. 272, 413, 471, 503, 563, *jeune fille noble*.

damoisiaus 1432, 1439, voir **damoisel**.

[dampner] v.t.d. 181, *condamner aux peines de l'enfer*.

[dangier] n.m. faire — de aucune chose 1648, *refuser qqc, faire à contre-cœur*.

[dansel] n.m. 932, *jeune homme noble*.

danselon n.m. 1451, *jeune homme noble*.

dansiaux 932 voir **[dansel]**.

[dart] *n.m.* 452, *dard, flèche, arme de trait à pointe de fer triangulaire.*

dauroit 1755 voir **[doloir]**.

de *prép.* 259, 282, 625, 1285, 1749, *par (c.c. de cause)* ; 452 (2x), 1109, 1575, *par, grâce à, avec (c.c. de moyen)* ; 113, 177, *génitif objectif (introduit l'obj. d'un sentiment)* ; 1453, 1672, 1714, 1731, 1732, 1815, *par (compl. d'agent)* ; 367, 927, *en (c.c. de matière)* ; *subst. + — + pron. pers.* 330, *substitue le dét. poss. (l'ame — moi, mon âme)* ; 399, 669, *que (comparatif).*

¹ **[dé]** *n.m.* 1176, 1177, 1179, 1186, *dé (à jouer).*

² **dé** *art. contr.* 1640, 1649, *des (de + les).*

Dé 1350, 1532 voir **Diu**, *Index noms propres.*

deceüs 1730 voir **[decevoir]** ou **[deçoivre]**.

[decevoir] ou **[deçoivre]** *v.t.d.* 1730, *tromper l'attente (de qqn), causer (chez qqn) une désillusion.*

decha *prép.* 250, *de ce côté-ci de* ♦ *adv.* 1874, *de ce côté-ci, ici.*

[decoper] *v.t.d.* 900, *mettre en pièce, massacrer.*

dedens *adv.* 1022, *dedans, à l'intérieur* ♦ *prép.* 181, 594, 672, 895, 1332 ; *par —* 701, 1133, *dans, à l'intérieur de* ; 176, 362, 820, 1053, 1584, *dans l'espace temporel de, dans un laps de temps de.*

dedevant *prép.* *par —* 1394*, *devant, en présence de.*

deduire *v.t.d.* — aucun 23, *divertir, distraire, faire passer du bon temps à qqn* ♦ *v. pron. réfl.* soi — *de aucune chose* 531, *se divertir, se distraire, passer du bon temps avec qqc.*

deduit *n.m.* 146, *joie, bonheur* ; 961, *plaisir amoureux* ; 29, *plaisir (de la chasse)* ♦ *loc.* a grant — 55, *avec une grande joie .*

[defaillir] *v.i.* 1719, *se terminer (en parlant de la nuit).*

[deffier] ou **[desfier]** *v.t.d.* 534, 1597, 1558, *défier, provoquer (qqn) au combat.*

dehait, dehé *n.m.* mal — 1574, *malédiction, damnation* ♦ *loc.* (mal) — (ait) + *relative* 545, 1126, *maudit soit qui, malheur à qui.*

dehé 1574 voir **dehait**.

dehors *prép.* 1757, *hors de, à l'extérieur de.*

del, dou, du *art. contr.* (de + le) 6, 19, 42, *etc. du.*

dela *prép.* de — 142, *au-delà de.*

delaïement *n.m.* 18, *retard, délai (n'i font —).*

[delivrer] *v.t.d.* 817, *libérer* ; 58, 63, 1071, *procurer la délivrance (à une femme enceinte), aider à accoucher.*

dels 113 voir **duel**.

demain *n.m.* 102, 464, 1004, 1208, *lendemain* ♦ *adv.* 807, *demain.*

demanch 497 voir **[demander]**.

demander v.t. 223, 1223, 1506, *demander* ♦ v.t.d. 848, 1241, 1429, *demander, chercher à obtenir* ; — aucune chose pour Diu 1211, *quémander* ; — aucun 174, *demander en mariage* ♦ v.t.i. — a (+ inf.) 497, *formuler une souhait, une requête* (— a mengier) ; — de aucun 74, 1480, *poser une question au sujet de qqn.*

demener v.t.d. — joie 222, 911, 1440, 1447, *manifeste de la joie* ♦ v. pron. réfl. 700, 882, 1116, *se comporter* ♦ v.i. 932, *bouger, remuer.*

[dementer] v. pron. réfl. 1119, *se lamenter.*

demi adj. (postposé à un subst.) 559, 1806, *demi, qui a la valeur d'une moitié s'ajoutant à la quantité exprimée par le subst.* ; (anteposé à un subst.) 1665, *même sens.*

demoree n.m. 722, 1024, *retard, délai* (sans —).

demour n.m. 361, *retard, délai* (ne pas faire —).

[demourer], [demorer] v.t.i. — a aucun 684 (*suj. animé*), *rester à la disposition de qqn*, 1354 (*suj. inanimé*), *rester en la possession de qqn* ♦ v.i. 1876, — (+ adj.) 1105, *rester* ; 856, 1342, *tarder.* **denier** n.m. 1174, 1314*, 1337, 1340, *denier (monnaie de peu de valeur)* ; au pl. 373, 1626, *argent* ♦ ne ... un — 289, *renforcement expressif de la négation.*

dens 294 voir **dent**.

dent n.m. 294, 567, *dent.*

departir v.t. 1096, *partager, distribuer* ♦ v.t.d. 1117, 1138, *même sens* ♦ v.i. 982, *s'en aller, partir* ; — de 682, *se séparer de (qqn), quitter (qqn)* ♦ inf. subst. au — 1098, *au moment de partir.*

deporter v.t.d. 958, 963, 966, 1028, 1188, *dispenser (qqn) (de qqc.)* ; — aucun que (+ subj.) 209, *même sens* ♦ v. pron. réfl. 1242, *se réjouir, se divertir* ; 671, *se contenir, s'apaiser.*

[derompre] v.t. 765, *déchirer, mettre en pièces (en parlant du haubert).*

derront 765 voir **[derompre]**.

dervé p. pa. en empl. adj. 738, 1572, *insensé, fou, enragé. Voir aussi sens.*

des prép. 804 *depuis (sens spatial)* ♦ loc. adv. — or 684, *désormais.*

[desarmer] v. pron. réfl. 1840, *se désarmer, baisser ses armes et ôter son équipement militaire.*

[descendre] v. t. d. 583*, *faire aller vers le bas (ici une épée)* ♦ v.i. 1040, *descendre, aller de haut en bas* ; 596, *mettre pied à terre, descendre de cheval.*

[descevaucier] v.t.d. 449, *désarçonner, faire tomber (qqn) de cheval.*

[descirier] v.t. 765, *déchirer.*

[desconfire] v.t.d. 791, 1639, 1865, *vaincre, mettre en déroute.*

[desdire] v.t.d. 1593, *contester, refuser* ; — aucun 166, *contredire qqn, s'opposer à qqn.*

[desevrer], [dessevrer] v.t.d. 68, dissoudre, briser (en parlant de l'amour) ♦ v.i. — de (+ adv. de lieu) 1599, partir de, quitter (un lieu) ♦ v. pron. réfl. — de (+ adv. de lieu) 1868, même sens.

desfendre v.t.d. 719, défendre, protéger ; 1179, refuser, repousser ♦ v. pron. réfl. 425, 535 se défendre.

[desfermer] v.t.d. 1278, ouvrir.

desfie 534 voir **[deffier]**.

desgeüné 1575 voir **desjuner**.

[desguizer] v.t.d. 1270, se déguiser, changer son apparence (pour se rendre méconnaissable).

[desharter] v.t.d. 720, ravager, ruiner, anéantir (un lieu).

[deshyreter] v.t.d. 199, 1269, déshériter, priver (qqn) de ses biens.

desi 1844, voir **dessi**.

[desirer] v.t. 1661, souhaiter (qqc.) pour (qqn) ♦ v.t.d. 505, vouloir, souhaiter ; — aucun 868, 953, désirer (qqn) (dans le domaine amoureux).

desirier n.m. 502, 1635, désir, souhait.

desjuner v.t.d. 1575, nourrir ♦ v.i. 1237, se nourrir.

deslœr v.t. 183, déconseiller (qqc. à qqn).

[desloial] adj. 98, déloyal, méchant.

desloiaus 98 voir **[desloial]**.

[desmaillier] v.t.d. 446, endommager (un haubert) en en rompant les mailles.

[desmenbrer] v.t.d. 1546, mutiler en arrachant les membres.

desor prép. 285, 1172, sur.

desous prép. 310, 709, 1406, 1660, 1854, sous, au-dessous de. Voir aussi **[acliner]** et **firmament**.

[despenser] v.t.d. 373, dépenser (de l'argent).

[despire] v.t.d. 1114, mépriser, dédaigner.

despis 1114 voir **[despire]**.

[despouillier] v.t.d. 546, 1199, enlever, ôter, (un vêtement) ♦ v. pron. réfl. 1024, 1196, se déshabiller.

despuceler v.t.d. 210, dépuceler, déflorer (une femme).

[desreé] p. pa. adj. 1611, emporté, enragé, excité.

[desrengier] v.i. 444, quitter les rangs.

[dessaisir] v.t.d. — aucun de 1299, 1390, déposséder, priver qqn de.

dessi, desi loc. prép. — en 194, jusque dans ; — c'a 749, 1844, jusqu'à.

[destendre] v.i. 588, tirer (d'un arc).

destinee n.f. 69, 1002, destin, coup du sort.

[destorner] v.t. — aucun de (+ adv. de lieu) 959, détourner, éloigner qqn de (qq. part).

destre *adj.* 1579, *droit* (destre vs. senestre) ♦ *loc. sor* — 468, 1277, *à droite*.

destrier *n.m.* 343, 352, 458, 471, 475, 523, 533, 537, 543, 551, 571, 767, 1097, 1154, 1624, *cheval de bataille*.

destruction *n.f.* *destruction* ; *mettre a* — 1773, *détruire*.

[détruire] *v.t.d.* 198, *détruire, anéantir*.

dessus, dessus *prép.* 746, 1184, 1276, *sur* ♦ *adv.* 353, *par-dessus* ♦ *loc. adv.* *par* — tous 1713, *par-dessus tous*.

[desvestir] *v. pron. réfl.* 1777, *se déshabiller (ici enlever son armure)*.

[detrencier], [detrenchier] *v.t.d.* 813 *mettre en pièces* ; — aucun 456, *tailler en pièces, massacrer*.

detri *n.m.* 1801, *retard, délai* (sans nul —).

[detriier] *v. pron. réfl.* 341, *tarder, s'attarder*.

devant *prép.* 187, 419, 431, etc., *devant* ; *par* — 1246, 1289, *même sens* ♦ *adv.* 920, *devant, à l'avant*.

[devenir] *v.i.* 114, 328, 1382, 1735, *devenir*.

devenrai 114, 328, 1382 voir **[devenir]**.

devers *prép.* 986, *vers, dans la direction de*.

devis *n.m.* *a* — 1493, *à souhait*.

devisee *n.f.* 1003, *conversation*.

deviser *v.t.d.* 1861, *ordonner, décider* ; — *que* (+ *prop. complétive*) 1280, *préciser que* ♦ *v.t.i.* 1030, *dire, relater, rapporter* ♦ *v.i.* 556, 1425, *ordonner, décider* ; 678, *raconter*.

[di] *n.m.* *tout* — 1108, 1878, *toujours*.

diemence *n.m.* 151, *dimanche*.

dignité *n.f.* 1525*, 1835*, *valeur, qualité*.

dis *adj. num. card.* 1474, *dix*.

dis 1107 voir **[dit]**.

dis 1108, 1878 voir **[di]**.

discipline *n.f.* 784, *tourment, carnage, massacre. Voir aussi livrer*.

[disner] *v.i.* 1240, 1250, 1552, *manger, prendre le premier repas de la journée* ♦ *v. pron. réfl.* 1236, *même sens*.

[dit] *n.m.* 1107, *paroles, propos*.

dix 103 voir **duel**.

[doctriner] *v.t.d.* 136, *instruire, éduquer*.

doi *adj. num. card.* 1289, 1581, *deux* ♦ *pron.* *tout* — 1812, *tous les deux*.

[dolant] *adj.* 349, 1206, 1319, *malheureux, affligé, contrarié*.

doleros *adj.* 1382, *malheureux, rempli de douleur, de peine*.

doleroisement *adv.* 566, 568, *douloureusement, avec douleur.*

[doloir] *v.t.i.* 568, *faire mal, être douloureux (d'une partie du corps)* ♦ *v. pron. réfl.* 1755, *s'affliger, se désoler.*

dolour, dolor *n.f.* 78, 88, 97, 410, *douleur, souffrance, peine. Voir aussi mener.*

donnée *n.f.* 1335, *aumône, distribution de dons (aux pauvres).*

donner *v.t.* — aucun a aucun 832, 889, 924, 999, 1011, 1301, 1398, *donner qqn en mariage à qqn* ♦ *v.t.d.* 670, *asséner (un coup)* ♦ *v. pron. réfl.* soi — a (+ *inf.*) 215, *consacrer son temps à.* — la bone nuit a aucun 947 *voir nuit.*

¹ **dont** *adv. temp.* 93, 113, 546, 578, 836, 909, 969, 1020, 1270, 1275, 1538, 1560, 1643, 1756, 1777, 1779, 1799, 1801 *alors ; 179, 850, donc (dans des prop. interrog. dir.).*

² **dont** *pron. rel.* 235, 593, 771, 949, 1058, 1264, 1300, 1349, 1431, 1827, *dont (fonction de déterminant) ; 197, 614, 1391, 1792, circonstant marquant la cause ; 363, de quoi* ♦ *adv. interr.* 170, 608, 1386, 1404, *d'où.*

[donter] *v.t.d.* 1584*, *réduire à merci, soumettre.*

doré *p. pa. adj.* 1783, *recouvert d'or.*

dou 1077 *voir del.*

[doubler] *v.i.* 88, 97, 113, *augmenter, s'accroître, s'intensifier.*

[doublier] *adj.* 1628, *à mailles doubles (épithète de haubert).*

dous, f. douce *adj.* 85, 117, 778, 946, 952, 1173, 1189, *cher (terme d'adresse affectueux).*

[douter] *v.t.d.* 577, *craindre, redouter* ♦ *v.t.i.* — de 1836, *douter de (qqc.), avoir un doute au sujet de ; 1320, se faire du souci pour* ♦ *v. pron. réfl.* 1191, *douter, s'inquiéter, avoir peur* ♦ *p. pa. adj.* 1609, *redouté (épithète de Desiier).*

drap *n.m.* 927, *tissu, étoffe ; au pl.* 278, 341, 358, 1029, 1170, 1183, 1199, 1372, 1842, *vêtements.*

drecier *v.t.d.* — aucun en crois 324, *crucifier, élever sur la croix* ♦ *v.i.* 281, *se lever, se mettre debout* ♦ *v. pron. réfl.* 316, 1178, *même sens* ♦ *p. pa. adj.* 448, *droit, à la vertical (en parlant de l'épée).*

¹ **droit** *n.m.* 1528, *droit, faculté de disposer, de jouir de qqc.* ♦ *avoir* — 1419, 1763, *avoir droit, être dans son bon droit ; par* — 1746, *légalement, conformément à la justice (en corrélat. avec us).*

² **droit** *adj.* 706, 1231 *légitime ; (il) est* — *que (+ subj.)* 164, 809, *il est juste, légitime que.*

³ **droit** *adv.* 378, 520, 910, 918, 1234, *directement, sans détour* ♦ — (+ *compl. temp.*) 1509, *juste à (tel moment).*

droiturier *adj.* 40, *juste, équitable (épithète de Dieu).*

[dru] *n.m.* 1215, *ami, familier.*

duc *n.m.* 139, 1085, 1461, *duc.*

duel, **[del]**, *n.m.* 113, 120, *douleur, affliction* ♦ mener — 103, 119, 1258, *manifeste de la souffrance, du chagrin*.

duelle 568 voir **doloir**.

durement *adv.* 128, 385, 565, 620, 987, 1300, 1395, 1685, *intensément, vigoureusement, beaucoup (valeur intensive)* ; 1402, *sévèrement*.

[durer] *v.i.* — *(une mesure)* 419, *s'étendre sur (dans l'espace)* ; — *(+ c. c. de temps)* 914, 981, *durer (dans le temps)*.

dus 1085, 1461 voir **duc**.

dusque, dusques *prép.*, *dusque a*, *dusc'a* 122, 129, 1680, 376, 416, 466, *jusqu'à* ; *dusque au, dusc'au* 102, 105, 464, 595, 921, 1333, *jusqu'au* ; — *en* 267, 374, *jusqu'en*.

E

e *interj.* 724, 1219, *eh*.

el *art. contr.* 599, 1156, 1472, 1549, 1839 = *en + le*.

elme, helme *n.m.* 756, 1628, 1722, *heaume*.

em 28, 578, 600, 723, 724, 773, 806, 823, 1036, 1101 voir ¹**en**.

em 125, 226, 1216 voir ²**en**

embler *v.t.* 89, *enlever, ravir (le COD est une personne)* ♦ *v.t.d.* 1355, *voler, dérober* ♦ *v.i.* 514, *même sens*.

[embracier] *v.t.d.* 11, *embrasser, prendre (qqn) dans ses bras*.

embraser *v.t.d.* 707, 891*, 937, 1031, *brûler, mettre en feu*.

[embroncier] ou **[embranchier]** *v.t.d.* — *le cief* 313, *baissier, incliner la tête* ; — *la ciere en l'helme* 756, *couvrir, cacher son visage dans le heaume*.

emmi *prép.* 1092, *au milieu de*.

empeeris *n.f.* 1464 *impératrice*.

[empenser] *v.t.d.* 849, *penser, projeter*.

empereour *n.m.* 1214, *CSS empereres* 706, 721, 737, 1230, 1463, *empereur*.

[empirier] *v.t.d.* — *aucun* 1191, *nuire à qqn, faire du tort, du mal, à qqn*.

employer *v.t.d.* 1130, *utiliser, dépenser (en parlant d'argent)* ; — *un cop* 670, *asséner un coup*.

[empoignier] *v.t.d.* 432, *empoigner, saisir vivement dans sa main*.

emprés *prép.* 757, *près de*.

¹**en, em** *prép.* 50, 51, 71, *etc.*, *em (devant bilabiale)* 28, 578, 600, 723, 724, 773, 806, 823, 1036, 1101, *en*.

²**en, em, ent** *pron.* 69, 73, 92, etc., *em* (devant bilabiale) 125, 475 (formes développées), 226, 1216, *ent* 1188, 1292, 1402, 1771, *en*.

[enamer] *v.t.d.* 205, 625, 825, 897, *s'éprendre de, concevoir de l'affection, de l'amour pour (qqn).*

[enarcié] *p. pa. adj.* 293, *courbé en arc (en parlant des sourcils).*

[enbatre] *v. pron. réfl.* soi — *en (un lieu)* 1747, *venir, arriver, s'introduire (qq. part).*

[enbuscier] *v. pron. réfl.* 360, *s'enfoncer (dans une forêt), se cacher.*

[encliner] *v.t.d.* — aucun 405, 683, 941, 1438, *s'incliner respectueusement devant qqn, saluer qqn en s'inclinant* ; — *la ciere* 1019, *baissier la tête* ; — aucun (qq. part) 561, *pousser, porter, entraîner qqn (vers)* ♦ *p. pa.* 1281, *étendu, gisant (au sol).*

[enclore] *v.t.d.* 109, *enfermer.*

[encoloré], [encoulouré] *p. pa. adj.* 59, 186, *qui a de vives couleurs (en parlant du teint du visage).*

encombrier *n.m.* — mortal 1141, *situation périlleuse, danger.*

encontre *adv.* aler — 8, 339, 719, *aller à la rencontre (de qqn)* ♦ *prép.* 281, *à la rencontre de* ; 381, 560, *contre.*

[encontrer] *v.t.d.* 433, 786, *rencontrer (un adversaire)* ♦ *v.i.* 656, *bien —, qqc. arrive (à qqn) pour son bonheur.* Mal — 1587 voir **mal**.

encor, encore *adv.* ne... — 145, *ne pas encore* ; 197, 1221, 1387 *bientôt, à l'avenir* ; 1175, *encore, maintenant.*

encoste *prép.* 303, 1144, 1378, *à côté de.*

[encuser] *v.t.* — aucun a aucun 1521, *accuser, dénoncer qqn à qqn* ♦ *v.t.d.* 896, *même sens.*

endemain *n.m.* 1237, 1495, 1561, 1666, 1855, *le lendemain, le jour suivant.*

[endurer] *v.t.d.* 641, 1419, *endurer, supporter, résister à.*

enfant *n.m.* 21, 1225, *enfant, jeune homme* ; CSS enfes, 1089, 1115, 1122, 1339, 1361, *même sens (épithète de Croissant)* ; 45, 127, 846, 850, 1071, 1076, 1328, 1398 *fil ou fille (par rapport aux parents).*

enfes 1089, 1115, 1122, 1339, 1361 voir **enfant**.

enfermerie *n.f.* 158, *maladie.*

[enfouïr] *v.t.d.* 50, 110, *enterrer (qqn).*

[engenoïr] *v.t.d.* 1472, *engendrer, concevoir (un enfant).*

[engenrer] *v.t.d.* 442, 699, 1062, 1526, 1880, *engendrer, concevoir (un enfant).*

engenuïs 1472 voir **[engenoïr]**.

[engingnier] *v.t.d.* 491, *tromper, duper.*

[engourdir] *v.t.d.* 1450, *garnir (qqc.) de courtines, de tentures, de tapisseries.*

[engroisser] *v.t.d.* — (une femme) 56, *mettre enceinte (une femme).*

[enlaidir] v.t.d. 1113, *faire apparaître sous un jour défavorable, outrageant.*

[enquerre] v.t.i. — de aucun 1480, *faire des recherches concernant qqn, se renseigner sur qqn.*
enquis 1480 voir **enquerre**.

ens adv. 110, 567, 703, 764, 1568, *renforcement de la prép. en et de l'art. contr. u, ou* ♦ *prép.* 388, 935, 1485 *à l'intérieur de, dans.*

[ensaier] v. pron. réfl. soi — a aucun 452, *se mesurer à qqn.*

[ensaigni] p. pa. adj. bien — 548, *bien élevé, qui a de l'éducation, de bonnes manières.*

ensamble, ensanble adv. 13, 709, 874, 1564, 1601 *ensemble* ; — o (+ pron. pers.) 787, 1002, *avec.*

ensement adv. 1670, *également, de même.*

ensi adv. 524, 700, 1025, 1100, 1116, 1190, 1265, 1296 *ainsi, de cette manière, dans ces conditions* ♦
— que 1030, *comme.* — com, 249, 978, 1039, —... com 556 voir **com**.

enson adv. 1784, *au sommet, à l'extrémité.*

ent 1188, 1292, 1402, 1771 voir ²**en**.

[entalenté] p. pa. adj. — de (aucune chose) 957, *désireux de (qqc.).*

entendement n.m. bon — 1657, *intelligence, finesse d'esprit.*

entendre v.t.d. 222, 239, 313, 633, 683, 706, 721, 837, 881, 1013, 1368, 1740, 1795, 1816, *écouter* ;
382, 578, 806, 1381, 1400, *entendre* ; 371, *comprendre* ♦ v.t.i. — a aucune chose 1107, — envers
aucun 603, *écouter, prêter attention à (qqn/qqc.)* ♦ v.i. 246, 390, 858, 1422, *écouter.*

[entesé] p. pa. adj. le poing — 1579, *le poing levé, prêt à frapper.*

entier, f. entire, adj. 299, 700, 766, 914, *complet, entier* ; 795, 1182, *intact, sans dommage, indemne* ;
1637, *vrai, sincère, loyal.*

entièrement adv. 1675, *entièrement.*

entour adv. tout — 111, *tout autour* ♦ *prép.* 31, 100, 351, 1712, *autour de.*

entrelassier v.t.d. 35, *abandonner (qqn).*

[entremettre] v. pron. réfl. soi — de (qqc.) 1110, 1490, *s'occuper de, s'employer, s'appliquer à.*

[entrepris] p. pa. adj. — de aucun 808, *épris de passion pour (qqn).*

[entrer] v.i. 87, 193, 594, *entrer, pénétrer* ; — avant 708, *avancer.*

envaïe n.f. 794, *attaque, assaut, incursion.*

envers *prép.* 301, 666, *auprès de* ; 761, 762, 1573, 1734, 1765 *contre* ; voir aussi **aprocier**. Entendre
— aucun 603, voir **entendre** ; mesprendre — aucun 1693, voir **mesprendre**.

enversee n.f. *action de tomber à la renverse, faire l'—* 93, *tomber à la renverse.*

environ adv. 380, *à l'entour.*

erbe n.f. 155, *herbe (d'un pré).*

erragier v.i. 318, 451, 496, *enrager, devenir fou. Voir aussi vif.*

errament, erramment, erranment *adv.* 594, 611, 732, 1674, *promptement, immédiatement, tout de suite.*

errant, esrant *adv.* 405, 733, 855, 1223, 1324, 1558, *tout de suite, sur le champ.*

errement *n.m.* 1411, *aventure, exploit.*

[errer], [esrer] *v.t.d.* 1564, *parcourir* ♦ *v.i.* 370, 1154, *faire route, avancer* ; 1586, *agir, se comporter.*

¹ **es** *adv.* — vous, 332, 337, 626, 704, 942, 1568, 1610, —...vous 1843, *voici.*

² **es** *art. contr.* 360 = en + les.

[esbahir] *v.t.d.* 1802, *étonner* ♦ *v. pron. réfl.* soi — de 1285, *être surpris, étonné par.*

escaper *v.t.i.* — a aucun 490, *échapper à qqn* ; — de 590, *se tirer, se sortir de (qqc. de menaçant)* ♦ *v.i.* 428, 455, 898, *en réchapper, s'en sortir.*

[escarnir] 960, *ridiculiser, railler.*

escharz *adj.* 1445, *avare, chiche.*

[eschavi] *p. pa. adj.* 773, *svelte, élancé.*

escient *n.m.* 1658, *intelligence, connaissance.*

esclairier *v.t.d.* 1495, *illuminer, éclairer* ♦ *v.i.* 464, *faire jour.*

[escoler] *v.t.d.* — aucun 214, *instruire (qqn).*

[escondire] *v.t.d.* 141, 1488, *éconduire, repousser* ; — aucun de 1091, *débouter qqn d'une demande, refuser qqc. à qqn.*

escons *n.m.* 1257, *lieu caché, retiré.*

escot *n.m.* 480, 1176, 1179, *quote-part d'un convive pour un repas à frais communs.*

[escouter] *v.t.d.* 64, 77, 873, 1230, 1307, 1505, *écouter* ; 258, 644, 1302, 1303, 1339, 1341, 1872 *entendre.*

escremir *v.i.* 21, *combattre à l'épée.*

escrienne *n.f.* 1207, *grange, local où on faisait les veillées tout en filant. Voir I. 2. 4. Lexique.*

[escrier] *v.t.* 792 *crier (qqc. à qqn)* ♦ *v.t.d.* — aucun 1036, 1249, *apostropher qqn en criant* ♦ *v.i.* 632, *s'écrier* ♦ *v. pron. réfl.* 116, 1432, 1435, *même sens.*

escrire *v.i.* 135, *écrire.*

escrit *n.m.* 218, 1538, *document rédigé, lettre* ; 1465, *ouvrage écrit, livre.*

escu, escut *n.m.* 432, 434, 445, 1628, 1724, *bouclier.*

escuellie *n. f.* 557* d' — avec élan, avec adresse, d'un bond.

escuier, [escuyer] *n.m.* 474, 498, 509, 512, 612, 631, 645, 1089, 1093, 1563, 1620, 1625 *écuyer, jeune homme d'armes vivant dans l'entourage du chevalier et qui l'accompagne en lui portant son bouclier.*

escut 445 voir **escu**.

escuyers 1563, 1620 voir **escuier**.

[esgarder] v.t.d. 547, 622, 623, 631, 650, 689, 803, 975, 1243, 1260, 1277, 1347, 1351, 1358, 1439 *regarder, observer* ; 1263, 1272 voir ; — (+ *prop. inter. ind.*) 248, 845, *faire attention à, veiller à* ; — que 863, *décider, juger que* ♦ v.i. 441, 474, 1283, *regarder, observer*.

[esgaré] p. pa. adj. 62, 100 *troublé, inquieté*.

esgart n.m. avoir l'— (*d'un territoire*) 1136, *avoir le pouvoir sur (un territoire)*.

esgart 474 voir **[esgarder]**.

[esjoir] v.t.d. 1300, *réjouir (qqn)* ♦ v. pron. réfl. 150, *se réjouir (en parlant d'un oiseau)* ; soi — pour 138, *se réjouir de (qqc.)*.

eskiver v.t.d. 892, *éviter*.

eslire v.t.d. 783, 1470 *choisir, retenir*.

eslongier v.t.i. — de aucun 145, *s'éloigner de qqn*.

esmaier v.t.d. 273, *effrayer, troubler, inquiéter*.

[esmari] p. pa. adj. 326, *bouleversé, consterné*.

esmeü 1078 voir **[esmouvoir]**.

[esmolu] adj. 1721, *aiguisé, tranchant (épithète de branc)*.

[esmouvoir] v.t.d. 1078, *mettre en mouvement (une armée)* ♦ v. pron. réfl. 1643, *se mettre en mouvement*.

esmut 1643 voir **[esmouvoir]**.

[espandre] v.t.d. 1184, *verser, répandre (un liquide)*.

espaule n.f. 746, *épaule*.

espee n.f. 368, 495, 532, 552, 572, 779, 813, *épée*. Au trenchant de l'— 743 voir **trenchant**.

[esperdu] p. pa. adj. 1729, *égaré, déconcerté, profondément troublé*.

espiel n.m. 459, 1722, 1724 *épieu, lance*.

espius 1722, 1724 voir **espiel**.

[exploitier] v.i. 1152, *agir, se comporter (d'une certaine manière)* ; 416, *agir, opérer, manœuvrer (militairement)*.

[esplouré] p. pa. adj. 197, 942, *éploré, en pleurs, en larmes*.

[espöenter] v.t.d. 60, 995, 1026, *épouvanter, effrayer*.

[espöerir] v.t.d. 336, *effrayer*.

espouiron n.m. 357, *éperon*. Voir aussi **coite**.

espousee, espouzee n.f. 56, 80, 99, etc., *épouse*.

espouser, espouzer v.t.d. 223, 253, 717, 907, 915, 922, 1452, 1509, 1862, *épouser, marier* ♦ v.t. — a aucun 890, *marier (qqn) avec qqn*.

esprevier n.m. 30, *épervier*.

[esprouver] v.t.d. 1018, 1020, *prouver, vérifier qqc* ; — aucun 820, *mettre à l'épreuve qqn*.
esrant 1324, *voir errant*.

esré 370 *voir [errer]*.

[essaier] v.t.d. — aucun 1209, *mettre qqn à l'épreuve*.

essart n.m. 1150, *essart, terre déboisée, défrichée*.

[essaucier] v.t.d. 165, *augmenter*.

[esseulé] p. pa. adj. — de aucun 610, *seul*.

estable n.f. 343, *étable, abri pour les chevaux et autres animaux domestiques*.

establer v.t.d. 673, *mettre (un animal) à l'étable, à l'écurie (ici en parlant d'un cheval)*.

estandard n.m. 1137, *étendard, enseigne servant de signe de ralliement (en camp de bataille)*.

esté n.m. 1590, *été*

ester v.i. *laisser* — aucune chose 1044, *renoncer à qqc, mettre un terme à qqc*. ; — (+adj.) 1042, *être, rester (+ adj.)*.

estore n.f. 1458, 1656, *récit, narration (comme source du texte)*.

[estorer] v.t.d. 1214, *établir, instaurer (en parlant d'un empereur)*.

estour n.m. 443, 788, 1727, 1866, *combat, mêlée*.

[estouvoir] v. *impers.* il estuet a aucun (+inf.) 539, 903, *il faut (+ inf.) à qqn*.

[estraindre] v.t.d. 560, *serrer (qqn)*.

[estrange] adj. 994, *étranger*.

estre v.i. 310, *exister* ; — (+ c. c. de lieu) 944, 1087, 1121, 1375, 1676, 1733, 1786, 1801, 1860, *être, se trouver (qq. part)* ; 1718(1) *s'avérer, se réaliser* ♦ — a aucun 1067, 1081, 1295, 1310, 1366, 1669, *appartenir à qqn (d'une chose)* ; — a aucun 391, *appartenir à qqn (d'une personne)* ; — de aucun 170, *faire partie de la descendance de qqn* ; — de (c. c. de lieu) 519, *être originaire de*.
— avis *voir avis* ; — mestier *voir mestier* ; — droit *voir ²droit*.

estrillier v.t.d. 674, *frotter (un cheval) avec une étrille*.

[estriner] v.t.d. 980*, *faire un cadeau (à qqn)*.

[estriver] v.t.i. — a aucun 508, *s'opposer, se quereller avec qqn*.

[estrumelé] adj. 1228, *sans chausse, vêtu de haillons, misérable*.

estuet 539, 903 *voir [estouvoir]*.

et conj. —...— 38, 198, 624, 677, 678, 687, 702, 848, 1100, 1155, 1203, 1455, 1469, 1715 à la fois...
et ♦ **adv.** 124, 492, 607, 724, 849, 1028 *donc* (renforcement d'une exclamation ou d'une interrogation, cf. I. 2. La langue de la copie, n° 162).
euch 1516, *pl p. s. de avoir*. Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 146.
[eüré] *p. pa. adj.* bon — 171, *favorisé par la chance, heureux*.
[exillier] *v.t.d.* 727, *détruire, anéantir, ruiner*.

F

fachon *n.f.* 1782, *façon, forme, manière dont une chose est faite* ; 355, *visage*.
[faé] *adj.* 1308, *ensorcelé, magique, enchanté* ; 1735, 1829, *doué d'un pouvoir magique (en parlant de Huon)*.
fains *n.m. et f.* 467, *faim*.
faintize *n.f.* sans — 162, *sincèrement, sans chercher à simuler, de bonne foi*.
faire *v.t.d.* — aucun (+ *attr.*) 1151, *rendre qqn (+ attr.)* ♦ *v.t.i.* — a (+ *inf. actif*) 830, 1376, *mériter de (+ inf. passif)* ♦ *v.i.* — tant que 1556, *parvenir à ce que*. Les nombreuses loc. verb. de faire + *subst.* sont enregistrées sous le *subst. concerné* : — l'enversee 93 voir **enversee** ; — merlee 730 voir **mellee**, etc.
[fait] *n.m.* 1677, *exploit* (— d'amours et d'armes).
[falir], [faillir] *v.t.i.* — a aucun 1546, *abandonner qqn, refuser d'aider qqn*.
[famellier] *n.m.* 1631, *serviteur, personne attachée au service de qqn*.
famine *n.f.* 496, *faim*.
fauront 1546 voir **[falir]**.
faus *adj.* 554, *faux, injuste, déloyal* ♦ *n.m.* 1507, *propos mensonger, mensonge*.
[faussart] *n.m.* 454, *fauchard, arme dont le fer aigu, emmanché au bout d'une hampe, a la forme d'une faux*.
faussement *adv.* 1694, *d'une manière déloyale, trompeuse, malhonnête*.
[fausser] *v.t.* 435, *déformer, rompre (les mailles du haubert)*.
fausseté *n.f.* 905, *mensonge, inexactitude*.
feauté *n.f.* 1456, 1536, *fidélité vassalique* ; jurer — 1456, 1536, *rendre la foi et les hommages à son suzerain*. Voir aussi **tenir**.
felon *adj.* 1760, *traître, déloyal*.
feme, femme, fenme *n.f.* 131, 163, 165, 168, 233, 237, 1418, 1452, 1491, *épouse* ; 250, 899, 924, 992, 1011, 1051, 1511, *femme*.

[fendre] v.t.d. 569, *diviser, couper (en deux parties)*.

[fenir] v.t.d. 108, *terminer, achever* ♦ v.i. 1473, *mourir*.

fenme 1418, 1452, 1491, 1511 voir **feme**.

fent 569 voir **[fendre]**.

ferés 489 voir **[ferir]**.

[ferir] v.t.d. 433, 454, 489, 763 *frapper (qqn)*.

feru 454 voir **[ferir]**.

[fervestu] p. p. adj. 1716, *revêtu d'une armure*.

feste n.f. 914, 981, *fête*.

[festiier], **[festoier]** v.t.d. — aucun 1132, 1166, 1863, *faire fête à qqn, accueillir chaleureusement qqn*.

[festu] n.m. 1736, *fêtu, brin de paille (en tournure nég., marquant l'idée d'une valeur minimale)*.

[fi] adj. 1459, 1467, *sûr, certain*.

[fiancier] v.t.d. 876, *s'engager à épouser (une femme)*.

fief n.m. 1215, 1527 *fief, domaine*.

fier adj. 1189, 1644, *agressif, hardi, fougueux* ; 1651 *méprisant, hautain, orgueilleux* ; 277, 309, *altier (à propos d'un visage)*.

[fier] v. pron. réfl. soi — en aucun 219, 554 *avoir confiance en qqn, faire confiance à qqn*.

fierté n.f. 632, 643 *hardiesse, audace (nuance pos.)* ; 1557, *arrogance (nuance nég.)*.

fiés 1527 voir **fief**.

fieus 1880 voir ¹ **fil**.

¹ **fil** n.m. 573, 1056, 1526, 1693, 1880, CSS *fiex* 1422, 1429, 1804, *fix*, 504, 1082, 1202, *fil* ; — sainte Marie 755, *Jesus Christ*. Voir aussi **putain**.

² **[fil]** n.m. 289, *fil (textile)*.

fin adj. 1785, *pur (en parlant de l'or)*.

[finer] ou **[finner]** v.t.d. 242, 1547, *achever, terminer* ♦ v.i. 237, 718, 842, *mourir* ; 1198* *payer*.

finnement n.m. 1680, *mort*.

firmament n.m. dessous le — 1406, 1660, *ici-bas, sur terre* ; 599, *royaume des cieux*.

fis 1459, 1467 voir **[fi]**.

fix 289 voir ² **[fil]** ; 504, 1082, 1202 voir ¹ **fil**.

[flambiier] ou **[flamboier]** v.i. 532, 796, *briller, étinceler (en parlant d'une épée ou d'un bouclier)*.

[flanc] n.m. 558, *flanc, partie latéral du corps d'un homme*.

[flori] adj. 763, *orné de fleurs ou blanc (épithète de targe)*.

foi, foit *n.f.* 1532, *foi, fidélité (à Dieu)* ; 261, *croissance religieuse* ♦ *loc. par* — 485, 1130, *assurément (formule assertive)*.

fois *n.f.* autre — 1617, *autrefois, jadis, déjà à un moment passé*.

foison, fuison *n.f.* — *de (+ subst.)* 1786 *grand nombre de, grande quantité de* ♦ *a* — 373, *en abondance*.

foit 485 voir **foi**.

fol *adj.* 1510, *déraisonnable, irréfléchi*.

folement *adv.* 1218, *d'une manière déraisonnable, irréfléchie*.

[fond] *n.m.* 426, *partie basse d'un espace entre deux montagnes (le — d'un val)*.

fons 71 voir **[font]**.

fons 426 voir **[fond]**.

[font] *n.m.* 71, *fonts baptismaux*.

force, forche *n.f.* 1736 *force armée* ♦ *loc. a* — 714, *par* — 713, 887, *de force*.

forest *n.f.* 418, *forêt*.

[forgié] *p. pa. adj.* bien — 294, *bien fait (en parlant d'une partie du corps)*.

forment *adv.* 204, 326, 585, 625, 681, 702, 1119, 1286, 1415, 1490, 1504, 1682, *fortement, très, beaucoup* ; 587, *avec force, assurance*.

[former] *v.t.d.* 260, *créer* ♦ *p. pa. adj.* 624, 702, *bien fait*.

[formier] ou **[fourmier]** *v.t.i.* 805, *s'agiter, être agité* ♦ *v.i.* 282, *même sens*.

[forré] *adj.* 927, *doublé de fourrure (en parlant des manteaux)*.

fors *prép.* 783, 964, *excepté* ; *ne* — 459, 1323 *ne... sinon* ; *ne* — que 1444, *si ce n'est* ♦ *loc. prép.* — de 340, 346, 544, 1205 *hors de*.

fort *adj.* 564, 702, 818, *fort, robuste (en parlant d'un homme)* ; 526, 1882 *puissant* ; 701, 748, 1752 *solidement fortifié (en parlant d'une ville ou d'un lieu)* ; 1628, *solide (en parlant d'un haubert)* ♦ *adv.* 193, 336, 825 *fortement, intensément* ♦ *n.m.* *ens u plus* — (*de qqc*) 764, *dans la partie la plus forte, au milieu (de qqc.)*.

fouier *n.m.* 469, *âtre, lieu (généralement d'une maison) où on fait le feu*.

[fourbir] *v.t.d.* 552, *fourbir, frotter pour faire briller (une arme)* ♦ *p. pa. adj.* 813, 1291, *poli, luisant (en parlant d'une épée)*.

fourbourc *n.m.* 1222, *faubourg, partie de la ville située en dehors de l'enceinte*.

foursené *n.m.* 1583, *forcené, celui qui a perdu la raison*.

frainc *n.m.* 487, *bride du cheval*.

[franc] *adj.* 1658, *f. france* 967, *noble*.

france 967 voir **[franc]**.

frans 1658 voir **[franc]**.

frere *n.m.* 390, 403, 1774, *ami (en apostrophe)*.

fresce 59, 186, voir **[frois]**.

frichon *n.m.* 1787, *frayeur*.

frinne *n.f.* 1632, *farine*.

[frois], *f.* fresce *adj.* 59, 186, *plein de force, en bonne forme physique*.

froissiet *p. pa. adj.* 27, *ridé (en parlant du visage)*.

[front] *n.m.* 292, *front (d'une personne)*.

fruit *n.m.* 63, *fœtus, enfant qu'une femme porte*.

fu *n.m.* 891, *feu. Voir aussi embraser*.

fuies 785, 791, voir **tourner**.

fuir *v.i.* 212, 353, 903, 993, *s'enfuir* ♦ *v. pron. réfl.* 331, 348, 457, 585, 776, 892, 1501, *même sens*.

Tourner en fuyant 698 voir **tourner**.

[furnir] *v.t.d.* — la bataille 799, *accepter le combat, se présenter pour se battre* ♦ *p. pa. adj.* 789, *acharné (à propos d'un combat)*.

G

gaaignier *v.t.d.* 488, *gagner (par la force), s'emparer de (qqc.)* ; 493, *obtenir, acquérir* ♦ *v.i.* 423, *piller, faire du butin*.

[gaber] *v.t.d.* 960, *railler (qqn), se moquer de (qqn)*.

gaite *n.m. et f.* 220, 221, 245, *guetteur, sentinelle*.

[gaitier] *v.i.* 1520, *guetter, épier (qqn)*.

garchon *n.m.* 1003, 1008, 1014, 1049, *valet, serviteur* ; 365, *jeune homme (de basse condition)*.

garder *v.t.* 256, *empêcher qqn (de faire qqc.) (dans une formule de protestation au subj., Dieu vous en gart)* ♦ *v.t.d.* 55, 1515, 1518 *garder, maintenir* ; 397 *prendre soin (d'un animal)* ; 262, *observer, respecter (une loi)* ; — aucun 407, 409, 504, 589, 691, 778, 895, 1001, 1123, 1650 *protéger qqn* ♦ — + *prop. interr. indir.* 655, *veiller, faire attention, prendre garde à* ; — que (+ *subj.*) 742, 1018 *veiller à ce que* ♦ *v.i.* 468, *regarder*.

garnir *v.t.* — aucun de (qqc.) 1634, *approvisionner qqn (en qqc.)* ♦ *p. pa. adj.* 1483, *protégé, muni (pour sa défense) (en parlant d'un château)*.

gart 256, 407, 409, 504, 589, 691 voir **garder**.

[gaste] *adj.* 1256, *abandonné, délabré (d'un bâtiment)*.

[gaster] *v.t.d.* 198, 727 *dévaster, détruire* ; 867, *gaspiller, user en vain (son temps)*.

[genou] *n.m.* a — 869, à genoux.

genouillon, [genouillion] *n.m.* a — 1033, 1788, à genoux.

¹**gent** *n.f.* 15, 24, 225, 486, 590, 610, 664, 693, 718, 959, 1058, 1153, 1223, 1233, 1243, 1313, 1336, 1345, 1349, 1424, 1605 *gens, personnes (en nombre indéterminé)* ; 608, 1404 *famille, lignée* ; 65, 81, 100, 167, 204, 217, 270, 602, 622, 1334, 1394, 1401, 1410, 1638, 1700, 1730, 1786, 1873, *suite, cour, hommes (du roi)* ; 615, 618, 730, 738, 791, 1078, 1655, *soldats, troupes* ♦ *loc. toute* — 107, 138, 1169, 1453, *toutes les gens* 688, *tout le monde*.

²**gent** *adj.* 14, 467, 591, 1297, 1683, *beau, gracieux, bien fait*.

gentil *adj.* 57, 685, 724, 1093, 1212, 1375, 1791, *noble* ; 1089, 1099, 1489, *généreux*.

gloire *n.f.* 1219, *gloire (en parlant de Dieu)*. Voir aussi **roi**.

glorïous *adj.* 885, *glorieux (en parlant de Dieu)*.

glous 1696 voir **[glouton]**.

[glouton] *n.m.* 1696, *canaille, traître*.

[goulouzer] *v.t.d.* 1351, *convoiter, désirer ardemment*.

[graer] *v.t.d.* 1457, *accepter, accueillir favorablement (qqc.)*.

[graillet] *adj.* 296, *mince, fin (en parlant des mains)*.

[grant] *adj. subst.* li grans et li petis 1090, 1111, 1478, *les adultes et les enfants, tout le monde*.

grasce *n.f.* 1672, *grâce, faveur accordée (à qqn)*.

gré *n.m.* 647, *remerciement (.V.C. mercis et gres)* ♦ *loc. a* — 652, *de façon satisfaisante* ; *au* — de aucun 909, 1675, 1769, *à la convenance de qqn, selon la volonté de qqn* ; *de* — (*en coord. avec volontiers*) 853, *très volontiers* ; *avoir mal* — de 1523, *être mécontent de (qqc.)* ; *faire le* — de aucun, 1776, *accomplir la volonté de qqn* ; *savoir (bon)* — a 604, 659, *être reconnaissant à (qqn)* ; *venir a/en* — 648, 854, *plaire, convenir*.

[grenu] *adj.* 1723, *à la longue crinière (épithète de cheval)*.

grever *v.t.i.* 1745, *nuire, faire un tort (à qqn)*.

[grief] *adj.* 69, 948, *douloureux, pénible*.

griés 69, 948 voir **[grief]**.

gris *n.m.* 1100, *petit-gris, fourrure obtenue de la peau de l'écureuil, (en corrélation avec vair)*.

groiseur *n.f.* 60, *grosseur (d'une femme enceinte)*.

grosse *adj. au f.* 1067, 1685, 1698, *enceinte*.

[guerpir] *v.t.d.* 1502, 1810, *abandonner, quitter*.

guerredon *n.m.* 839, *récompense*.

[guerredonner] *v.t.* — aucun de 880, *récompenser qqn pour (qqc.)*.

guerriés 1761 voir **guerroier**.

guerroier v.t.d. 1609, 1761, *faire la guerre (à qqn)*.

guize n.f. a/en — de 342, 365, *comme, déguisé en*.

H

[haïr] v.t.d. 1619, 1653 *haïr, détester*.

haitement n.m. 1678, *joie*.

[hance] n.f. 297, *hanche*.

haoit 1653 voir **[haïr]**.

hardement n.m. 563, 579, *hardiesse, audace, bravoure*.

[hardi] adj. 538, 1476, *brave, courageux*.

harnas n.m. 1627, *équipement (de guerre)*.

hascie n.f. a grant — 126, *d'une manière très douloureuse*.

haster v. pron. réfl. 1841, *se dépêcher* ♦ inf. subst. 871, *fait de se dépêcher, de faire vite*.

hauberc n.m. 435, 446, 765, 1290, 1628, 1721, 1778, *haubert, cotte de mailles*. Voir aussi **doublier**.

haut adj. 174, 219, 230, 231, 250, 1461, 1482, 1640, 1823, 1827, *noble, de haute naissance, puissant* ; 116, *sonore (d'une voix)* ; 1242, *solennel (du jour de Pâques)* ; haute court 680, *cour plenièr* ♦ loc. en — 1872, *à haute voix*.

Lever la voix en — 84, lever aucun en — 559 voir **lever** ; — lieu 1882 voir lieu.

hautement adv. 572, 792, 870, 1249, 1432, *à haute voix* ; 1845, *noblement, dignement*.

he interj. 888, *eh*.

hé n.m. 1519, 1597, *haine*, avoir aucun en —, *prendre qqn en haine, haïr, détester qqn*.

helme 756, voir **elme**.

herbergement n.m. 1684, *logement, habitation*.

herbergerie n.f. 536, *logement, habitation où l'on est logé (moyennant rétribution)* ♦ loc. prendre — 513, *se loger*.

herbergier v.t.d. 1201, *héberger, loger (qqn)* ♦ v.i. 1163, *se loger* ; 463, *s'abriter*.

herbergison n.f. 372, *logement, prendre* — 372, *s'installer*.

het 1619 voir **[haïr]**.

home, homme, honme, omme, CS hom, hons, n.m. 174, 175, 341, 342, 358, 414, 775, 808, 847, 925, 1048, 1051, 1086, 1102, 1109, 1212, 1383, 1510, 1525, 1791, 1835, *homme* ; 118, 230, 1766, *vassal* ; 183, *quelqu'un* ; en contexte nég. 439, 726, 1120, 1279, 1282, 1865, *personne* ; ne...—166, 258, 323, 578, 1091, 1269, 1287, 1679, 1707, *ne... personne*.

honmage, onmage *n.m.* 1837, 1462, 1824, 1847, *service dû par un vassal à son seigneur ; faire — a aucun 1837, promettre foi et loyauté (au suzerain) ; prendre l'— 1462, 1824, 1847, recevoir le serment de fidélité.*

honme 1525, 1707, 1835 voir **home**.

[honnir] *v.t.d.* 263, *déshonorer, couvrir de honte.*

honor, honnor, honour, onnor, onour, ounour *n.m. et f.* 235, 906, 1431, 1753, 1878, *honneur, gloire, réputation* ♦ *loc. pour — 775, pour sauvegarder la dignité ; en l'— Dieu 694, 1514, 1541, à la gloire de Dieu ; avoir — 1391, être honoré ; porter — a aucun 663, 693, 819, honorer qqn, marquer son respect à qqn.*

hons 1510, 1679, 1791, 1865 voir **home**.

honte *n.f.* 892, *honte, déshonneur, avoir —, éprouver de la honte, se sentir humilié.*

houce *n.f.* 1276, *vêtement de dessus à larges manches, porté par les hommes.*

houlier *n.m.* 1166, *ribaud, homme de mauvaise conduite.*

[hojr] *n.m.* 1231, 1692, 1820, *héritier.*

hucier *v.t.d.* 45, *interpeller (qqn) en criant* ♦ *v.i.* 476, *crier.*

hui *adv.* 878, 1051, 1266, *aujourd'hui.*

huimais *adv.* 1163, *maintenant.*

huis *n.m.* 1165, 1427, *porte.*

[hurter] *v.t.d.* 79, 1159, *frapper* ♦ *v.t.i.* — sur aucun 439, *se battre contre qqn.*

[hutin] *n.m.* 1744, *combat.*

I

i *pron. adv.* 14, 220, 275, 471, 669, 856, 930, 1023, 1138, 1185, 1357, 1396, 1399, 1473, 1522, 1733, 1768, 1786, 1787, 1801, 1849, *y (désigne le lieu de l'action exprimée par le verbe)* ♦ *pron. pers. m. p3 CRdir* 489, *le* ♦ *loc. — a 9, 241, 279, 399, 420, 916, 936, 1235, 1256, 1280, 1423, 1664, il y a. Mar — + verbe 182, 770, voir mar.*

i 1501, 1704, 1734, 1776(x2), 1860, 1861, 1878, 1520, 1565, 1679 voir **il**.

iaue *n.f.* 674, 1252, *eau ; 1606, cours d'eau ; — des iex 90, larmes.*

iaus 1426, 1438, 1465, *etc. voir aus.*

icel, f. icele *dét. dém.* 51, 779, 810, 950, 1060, 1133, 1277, 1435, *ce... -là.*

icés 779, 810, 950, 1060, 1133, 1435 voir **icel**.

ichou *pron. dém.* 1339, *cela.*

ici, ichi *adv.* 395, 1298, 1819, 1873, 1883, *ici (valeur spatiale ou temporelle).*

icis *pron. dém.* 488 = cis.

iex 90, 287, voir **[ueil]**.

il, i *pron. pers. m. p3 et p6 CS* 3, 6, 25, etc.

iluec, illuecques, ilueques, ileuc, *adv.* 376, 377, 789, 1259, 1282, 1608, 1867, 1868, là (*valeur spatiale*).

[iraistre] *v. pron. réfl.* 1734, *se mettre en colère*.

irascus 1734 voir **[iraistre]**.

[irier] *v.i.* 192, *s'affliger* ♦ *p. pa. adj.* 201, 1573, *courroucé, irrité, en colère*.

ireté *n.f.* 1529, *héritage*.

isnelement *adv.* 571, 1327, *rapidement, vite*.

[issir] *v.i.* — de 152, 280, 748, 1120, 1144, 1717, *sortir de (qq. part)* ; — de 410, *découler de, résulter de (en parlant d'une chose abstraite)* ; — de aucun 1386, *descendre de qqn.* ; — du sens 195, *perdre la raison, devenir fou* ♦ *v. pron. réfl.* soi — de 1725, *sortir de (qq. part)*.

itant *adv., loc.* pour — que (+*ind.*) 1298, *puisque, étant donné que*.

[itel] *dét. indéf.* 356, *tel* ; — con 1441, *tel que*.

iteus 1441 voir **[itel]**.

J

ja *adv., contexte pos.* 1474, 1531, 1535, 1806, *déjà* ; 245 *jadis, autrefois* ; 1340, *bientôt* ; 318, 475, 1293, *assurément* ; —... quant 1580, 1727 *pour sûr (valeur imminente, cf. I. 2. La langue de la copie, n° 183)* ♦ *contexte nég.* — ne 209, 998, 1668, 1752, 1775, —... ne 1446, 1865, ne... — 238, *ne jamais* ; — ne 1590, 1836, ne ... — 391, 401, *nullement, d'aucune manière, point, pas*.

[jehir] *v.t.* 811, *révéler, raconter, dire*.

jehui *adv.* 1383, *en ce jour même (dans la partie déjà écoulée de la journée)*.

jentieus 1791 voir **gentil**.

[jesir] *v.i.* 984, *se coucher*.

jeter *v.t.* 1252, *envoyer vers le bas, faire tomber* ♦ *v.t.d.* 1276, 1315, 1317, 1322, 1346, *jeter, lancer* ; 920, *émettre, laisser ou faire sortir de soi* ; 1286 *émettre (en parlant d'une lumière)* ; — aucun (a terre) 565, *renverser qqn* ♦ *v.i.* 1187, 1190, 1192, *lancer des dés*.

[joiant] *adj.* 1, 4, 10, *joyeux, gai*.

joie *n.f.* 165, 1681*, *joie, liesse* ♦ *loc.* avoir — 229, 818, *éprouver de la joie* ; mener — 73, 167, *demener* — 222, 911, 1440, 1447, *manifester de la joie. Voir aussi demener et mener*.

[joindre] v.t.d. 39, joindre ; — les mains, *mettre ensemble les mains, paume contre paume (en signe de supplication)*.

joing n.m. 1235, *jonc (ici en sorte d'aliment)*.

jongleur, jongleur n.m. 23, 929, *jongleur*.

jou pron. pers. p1 43, 86, 124, etc., *je*.

[jouel] n.m. 1850, *joyau, objet de matière précieuse*.

jouer v.t.i. — a (un jeu) 22, *faire une partie de (tel jeu)* ♦ v. pron. réfl. 20, *s'ébattre, se livrer à des jeux, se divertir*. — a la pate levee 956*, *voir pate*.

jouiaus 1850 *voir [jouel]*.

jour n.m. 149, 393, 411, etc., *jour (comme mesure de temps)* ; 203, 359, *jour (par opposition à la nuit)* ♦ loc. le — 922, 926, 1452, ce — 1492, en ce — 1417, en cel — 50, 1062, a cel — 1243, *ce jour-là* ; nuit et — 128, 131, *continuellement, sans arrêt* ; tous jours 686, 872, 1358, *toujours* ; toute — 360, 465, *toute la durée du jour* ; en énoncé négatif onques... — 163, nul — 439, 1124, *ne jamais*. Haut — 1242 *voir haut*.

journée n.f. 752, *journée, jour (considéré dans sa durée)* ♦ loc. en la — 1448, en icele — 51, *ce jour-là*.

jouste n.f. 789, *joute, combat, affrontement*. Voir aussi **[furnir]**.

jouvent n.m. 1681*, *ensemble des attributs liés à l'âge de la jeunesse (en corrélation avec joie)*.

jovene adj. 1147, *jeune*.

[jovenet] adj. 299, *jeunet, très jeune*.

jovente n.f. 199, *ensemble de jeunes gens*.

[ju] n.m. 1744, *activité ludique célébrée lors d'une fête ou d'un tournoi (en corrélation avec hutins)* ; 1385, *situation où l'on peut ou doit prendre une décision*. Voir aussi **partir**.

juant 22, juent 20 *voir jouer*.

jugement n.m. 1677, *jugement, sentence émise par un juge* ; faire — 1677, *prononcer une sentence*.

[jugier] v.t. 1193, *attribuer* ♦ v.t.d. 1198, *décider, ordonner*.

[juner] v.i. 1233, *jeûner (ici en temps de carême)* ; 1258, *être privé de nourriture*.

[jurer] v.t. 997, 1508, *jurer, garantir* ♦ v.t.d. 1812, *même sens* ; — un accord 1814, *conclure un accord par un acte solennel* ; — la mort de aucun 616, *s'engager à tuer (qqn)* ; — aucun (Dieu/Gouthere) 424, 1004, *jurer en prenant Dieu/Gouthere pour témoin, jurer (sur) Dieu/Gouthere*. — feauté 1456 *voir feauté* ; — sa loi 711 *voir loi*.

jus adv. 1600, *vers le bas*. Metre — 429, 1275, 1753 *voir [metre]*.

jus 1385, 1744 *voir [ju]*.

jut 984 *voir [jesir]*.

K

[kaïr] v.i. 1742, *diminuer, décroître*.

keüs 1742 voir **[kaïr]**

kier 393 voir **querre**.

L

la adv. 427, 461, 636, 1257, 1281, 1304, 1342, 1413, 1486, 1599, 1699, 1860, *là* ; en — 550, *au-delà, plus loin* ♦ *suffixe pron. dém. chiaus* — 1732, *ceux-là* (cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 129). Ves — 1436 voir **ves**.

[lacier] ou **[lachier]** v.t. — les bras a aucun 558, *enlacer (qqn) (ici avec une intention hostile)* ♦ v.t.d. 1722, *attacher (un heaume) au moyen d'un lacet*.

laiens adv. 1248, *là-dedans*.

[laiier] v.t. 1203, 1594, *laisser* ♦ v.t.d. — (+ inf.) 1049, — (*qqn ou qqc.*) 475, 1055, *même sens*. — ester 1044 voir **ester**.

[lais] n.m. 36, *legs, testament*.

[laissier] v.t. 37, 46, *laisser, confier* ; — (+ inf.) 1706, *permettre (à qqn) de (+ inf.)* ♦ v.t.d. 777, *laisser, quitter* ; 1122, *laisser, faire rester (qqn qq. part)* ; 120, 123, *arrêter, interrompre* ; 1175, *conserver, garder à part* ; 1322, *renoncer (avec le neutre)* ♦ v. pron. réfl. soi — (+ inf.) 891, *se laisser (+ inf.)*.

[lancier] v.t.d. 452, *lancer (une arme)* ♦ v.i. 343, *s'élancer, se précipiter* ♦ v. pron. réfl. 487, *même sens*.

[lanier] adj. 1636, *lâche, couard*.

[large] adj. 1658, *généreux*.

larrechin n.m. 529, *vol*.

larriz n.m. 1471, *lande, terrain en friche*.

larron, CSS leres, lerres, n.m. 470, 472, 481, 487, 506, 525, 530, 547, 549, 554, 557, 564, 573, 582, *voleur, brigand* ; 178, 1015, *fripon, canaille*.

las, f. lasse, adj. 62, 774, 1382, *malheureux, misérable* ♦ subst. 886, *pauvre, malheureux* ♦ interj. 1217, *hélas*.

latin n.m. 135, *latin (comme langue savante, en opposition à rommans)*.

laver v.i. 240, 1567, *se laver les mains (avant un repas)*.

¹ **le** *pron. pers.* p3 f. CRdir 12, 73, 116, 119, 136, 140, 177, 183, 208, 251, 263, 276, 325, 409, 472, 504, 582, 589, 624, 656, 691, 831, 832, 877, *la*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 86.

² **le, li** *art. dét. f.* 57, 150, 203, 261, 618, 626, 664, 703, 752, 753, 914, 1136, 1171, 1285, 1412, 1789, 1828, *la*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 82.

lé *art. dét.* 1527 = les.

leceour *n.m.* 322, *débauché (terme d'injure)*.

[legier] *adj.* 1188, *irréfléchi, imprudent (épithète de Croissant avec musart)*.

legiers *adv.* 1639, *facilement, sans qu'on y prenne garde*.

leres, lerres 525, 1015 voir **larron**.

lés *prép.* 1427, 1512, *près de, à côté de*.

letre, lettre *n.f.* 1280, *lettre (missive), écrit envoyé à qqn* ♦ *loc.* metre aucun a la — 133, *envoyer (qqn) à l'école, lui donner une instruction*.

letré *adj.* 1562, *instruit*.

leus 1717, 1861, voir **lués**.

[lever] *v.t.d.* 1359, *ramasser (et emporter qqc.)* ; — *(une partie du corps)* 255, *porter plus haut, diriger vers le haut* ; — aucun 94, *relever qqn* ; — aucun en haut 559, *soulever qqn* ; 71, *tenir (un enfant) sur les fonts baptismaux, le baptiser* ; 84, *élever (la voix)* ♦ *v.i.* 242, 629, 972, 1007, — sus 1720, *se lever, se mettre debout*. Jouer à la pate levee 956 voir **pate**.

li 57, 150, 703, 752, 753, 1828 voir ² **le**.

lié, liet *adj.* 4, 10, 24, 43, 307, 681, 1151, 1400, 1418, *joyeux*.

liement *adv.* 607, *joyeusement*.

liet 43 voir **lié**.

lieu, liu *n.m.* 1315, 1317, 1752, 1678, 1682, *endroit* ; 994, 1604, *région, pays* ; 1403, *personne* ; haut — 1882, *personne de haut rang*.

lieut 1540 *p.s. de lire*.

lignie *n.f.* 530, *lignage, parenté*.

lin *n.m.* 367, *lin (matière textile)*.

lis *n.m.* 1491, *lis (en parlant du teint de la peau)*.

lis 1494 voir **lit**.

lit *n.m.* 944, 1494, *lit*.

liu, lius 994, 1315 voir **lieu**.

liue *n.f.* 419, 1665, *lieue*.

[livre] *n.m.* 1879, 1883, *livre (comme source du texte)*.

livrer v.t. 1633, *livrer, fournir (une marchandise commandée)* ; — aucun a 619, 692, 781, 784, *abandonner qqn à, exposer qqn (au tourment, à la mort etc.)*.

lix 1317 voir **lieu**.

loc 1840 voir **[loer]**.

loer v.t. — a aucun que (+ ind. ou subj.) 1840, *recommander, conseiller à qqn de* ♦ v.t.d. — aucun 830, *faire l'éloge de qqn* ♦ v. pron. réfl. soi — de (qqc.) 415, 1098, *être satisfait de qqc., s'en féliciter* ♦ p. pa. adj. 645, 685, 701, *estimé, apprécié*.

loi n.f. 180, 262, *loi, prescription, commandement (de Dieu)* ; a — de 414, *selon l'usage de, à la manière de, comme* ♦ loc. jurer sa — 711, *formule de serment*.

[loial] adj. 946, 1079, *loyal*.

loiaus 946, 1079 voir **[loial]**.

loiauté n.f. 1001, 1370, 1396, 1551, *loyauté* ; 876, *légitimité* (fiancier en —).

loisir n.m. 695, *possibilité, espace de temps nécessaire (pour faire qqc.)*.

longement adv. 613, 1168, 1407, 1696, *longtemps*.

lors dét. poss. 388, 507, 791, 983, 1107 = lor. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 97.

[loudier] n.m. 490, 1202, *gueux, vaurien*.

loyaument adv. 1679, *avec loyauté*.

lués, leus adv. 115, 184, 1875, *tout de suite, aussitôt* ♦ loc. conj. — que 108, 1717, 1861, *dès que*.

[luire] v.i. 796, *briller*.

luitier v.i. 539, 576, *combattre au corps à corps*.

luour n.f. 359, *lueur, lumière*.

lupart n.m. 1139*, *léopard. Voir aussi cuer*.

M

m' 495, 532, 552, 1754, 1768, *forme élidée de l'adj. poss. f. ma*.

mai, may n.f. 149, 1663, *mois de mai*.

¹**main** n.f. 255, 296, 1291, 1332, 1348, 1392, 1803, *main*.

²**main** adv. 1051, *au matin, de bonne heure*.

[maindre] ou **[manoir]** v.i. 885, *se trouver, demeurer* (Dix qui mains en Trinité).

[mainier] adj. *manuel* ; arc — 1629, *arc qu'on tend à la main*.

mains 885 voir **[maindre]**.

maint dét. indéf., sg. 279, 694, 710, 894, 926, 927(2x), 1109, 1451, 1603(3x), 1758 ; pl. 174, 1086, 1243, *beaucoup de*.

maintenant *adv.* 1373, 1380, *aussitôt, sur-le-champ, immédiatement.*

[maintenir] *v.t.d.* 1101, *observer, conserver (une coutume) dans le même état ; 1727, soutenir (un combat) ♦ v. pron. réfl. 655, se conduire, se comporter.*

mais *adv.* 1126, *un jour ; 1631, désormais ♦ ne... — 29, ne... plus (dans le futur) ; ne ains — 439, 808, 1279, ne jamais (dans le passé). Onques — 1287 voir onques.*

maisnie *n.f.* 152, 339, *suite, entourage (ici, du roi).*

maïsté *n.f.* 843, 1043, 1268, 1363, 1514, *grandeur, souveraineté suprême (à propos de Dieu) (roi/Dieu de —).*

¹ **maistre** *n.m.* 431, *seigneur (par rapport à un vassal) ; 498, 524, 538, chef (d'une bande) ; 32, médecin, maître en médecine.*

² **maistre** *adj.* 597, *grand, le plus grand, principal. Voir aussi mandement.*

[maistriier] *v.t.d.* 467, *malmener, tourmenter.*

¹ **mal**, CSS *maus n.m.* 949, *douleur, malaise ; 1069, douleur de l'accouchement ; 404, 641, 1522, dommage, tort, préjudice.*

² **mal** *adj.* 1153, *méchant, mauvais, malfaisant (male gent).*

³ **mal** *adv.* 793, 1130, 1152, 1217, *mal, de façon inconvenante (par rapport à ce qui est attendu) ; équivalent de mar, — en estre doutans 1320, craindre pour rien, vainement, sans raison, ce n'est pas la peine de craindre (valeur inopérante) ; — vous est encontré 1587, ce qui vous est arrivé aura des conséquences fâcheuses (contrairement à ce que vous supposiez auparavant) (valeur détrimentaire), cf. Bernard CERQUIGLINI, La parole médiévale : discours, syntaxe, texte, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 175-176 ♦ loc. — de (qqn) 1008, malédiction sur (qqn) (formule d'imprécation). — baillis 1293, 1391 voir [bailli] ; — convent 1688 voir convent ; — dehait/dehé 1126, 1574 voir dehait ; — gré 1523 voir gré ; — penser 888 voir penser.*

malement *adv.* 450, *rudement, cruellement ; 1115, 1577, mal, de mauvaise façon. Voir aussi [atourner].*

[maleüre] *adj.* 1352, *malheureux.*

malvais 904 *voir mauvais.*

mamelete *n.f.* 300, *petit sein (diminutif de mamele).*

mandement *n.m.* *demeure, résidence ; maistre — 597, quartier général.*

mander *v.t.* 726, 1570, *annoncer ; faire — aucun pour (+ inf.) 32, faire venir qqn (auprès de soi) et le charger de ; — a aucun que (+ subj. ou ind.) 1043, ordonner à qqn. de ♦ v.t.d. — aucun 185, 220, 274, 722, 828, 1022, 1034, 1313, 1848, convoquer qqn ; 1074, annoncer, faire savoir par message ; faire — aucun 217, 855, faire venir qqn (auprès de soi).*

mangon *n.m.* 363, *pièce d'or.*

mantel *n.m.* 927, manteau.

mar *adv.* — (i) + *v. au passé*, 770, 1696, 1731, 1768, (*le prédicat dont il est question aura des conséquences funestes (contrairement à ce que l'on peut supposer que le sujet estimait) (valeur détrimentaire)*) ; — *fustes...* nee 85, — *se voir né* 1533, *quel malheur pour vous d'être né(e)* ; — *i* + *v. au fut.* 182, *vainement, pour rien (valeur inopérante)*. Cf. B. CERQUIGLINI, *La parole médiévale*, *op. cit.*, p. 175-181.

marc *n.m.* 15, *marc (monnaie)*.

[marchi] *n.m.* 1461, *marquis*.

marciet *n.m.* 1157, 1338, *marché* ; 226, *place du marché*.

mari *adj.* 1792, *affligé, contrarié* ; avoir le cuer — 1792, *être affligé, contrarié*.

marïee *n.f.* 946, *mariée, femme qui s'est mariée le jour même*.

[marïer] *v.t.d.* 175, 179, 831, 846, 977, 1482*, 1882, *donner, unir en mariage* ♦ *v.i.* 887, 247, *se marier* ; 143, *contracter mariage* ♦ *v. pron. réfl.* 221, 847, *se marier* ; soi — a aucun 266, *se marier avec qqn*.

marison *n.f.* 354, *affliction, chagrin*.

martire, martyre *n.m.* 781, *supplice* ; mener — 104, 350, *manifester de la souffrance, de la peine*. Voir aussi **mener** et **livrer**.

[mascurer] *v.t.d.* 697, *noircir, barbouiller*.

[maté] *adj.* 91, *abattu, las*.

mater *v.t.d.* 665, *vaincre, dompter*.

matinee *n.f.* 687, 1006, *matin*.

matinet *n.m.* 972, 1007, *petit matin*.

[maudire] *v.t.d.* 506, 769, *maudire, frapper qqn de malédiction*.

[maufé] *n.m.* 1589, *diable*.

maus 404, 641, 1069 voir ¹**mal**.

mautalent *n.m.* 269, *colère, irritation, dépit*.

mauvais, malvais *adj.* 573, 1015, *méchant* ; 904*, *mauvais, nuisible* ♦ *empl. subst.* 783, *personne mauvaise*.

may 1663 voir **mai**.

meffait *n.m.* 1749, 1792*, *mauvaise action, faute (du point de vue de celui qui le commet)*.

[meïsme] *indéf. même* ; vous — 715, *vous-même*.

melle *n.f.* 150, *merle*.

mellee, merlee *n.f.* 970, *bataille, combat (ici amoureux)* ♦ *loc. faire* — a aucun 730, *livrer bataille à qqn*.

[meller] v. pron. réfl. soi — de 529, *se mêler, s'occuper de (qqc.)*.

mellour, [millour] adj. comparatif de bon, 1372, 1833, 1842, *meilleur*.

membre n.m. 883, *organe sexuel masculin*.

[membré], [menbré] adj. 1818, a la chiere — 52, *sage, valeureux (épithète de Florent)*.

membru, [menbru] adj. 624, *robuste, bien bâti* ; 1710, *valeureux*.

men dét. poss. 1750, 1751 = mon. Cf. I. 2. *La langue de la copie, n° 130*.

menbrés 1818 voir **[membré]**.

menbrus 1710 voir **membru**.

[mendi] adj. 1383, *indigent, réduit à la mendicité*.

mener v.t. — tel vie a aucun 129, *faire pratiquer à qqn telle vie, le faire vivre dans tel état* ♦ v.t.d. 1449, *emporter* ; — aucun 65, 940, *emmener qqn* ; en — aucun 333, 406, 1079, 1120, 1548, i — aucun 669, *même sens* ; 397, 403, 674, *mener (un animal)* ; 73, 78, 103, 104, 119, 167, 350, 874, 929, 1108, 1258, 1453, *manifeste (un sentiment)*. Voir aussi **duel, joie, martire**. — grant tabourie 750 voir **tabourie**.

mengier, mangier v.t.d. 462, 505, *manger* ♦ v.i. 18, 20, 240, 489, 497, 507, 933, 939, 1094, 1160, 1168, 1211, *même sens* ♦ inf. subst. 242, 470, 477, 502, 503, 675, 928, 1165, 1567, *repas*.

menra 403 voir **mener**.

[mentir] v.t.i. 542, 349, *mentir* ; 614, *être défaillant (li cuers me ment)* ♦ v.i. 1656, *mentir*.

merci, merchi n.f. avoir — de 38, *avoir miséricorde de* ; crier — 992, 1033, *requerre* — 1790, *demande, implorer grâce* ♦ empl. interj. 843, 1294, 1791, *pitié* ♦ .C. — en aiiés 501 ; .V.C. — et gres 647, *mille merci*.

[mercier] v.t. — aucun de 5, 1180, *remercier qqn de*.

merlee 730 voir **mellee**.

merveille n.f. 1263, *chose qui suscite l'étonnement, événement extraordinaire* ♦ loc. avoir — de 1303, *s'étonner, s'émerveiller de (qqc.)*.

mervillier v.i. 460, *s'étonner*.

¹ **més** n.m. 19, 1575, *mets*.

² **més** n.m. 704, 1338, *messenger*.

més 429 voir **[metre]**.

[mesagier] n.m. 1645, *messenger*.

[meschin] n.m. 1095, *jeune homme*.

meschine n.f. 137, *jeune fille*.

meschief n.m. 1192, *malheur, mauvaise fortune* ♦ loc. estre a (grant) — 41, *être victime d'un malheur*.

mesdisant n.m. 1519, *médissant, celui qui médit*.

meserree *n.f.* 725, 742, *égarement, tort, faute.*

[mesfaire] *v.t.i.* 671, *faire du tort (à qqn), mal agir (envers qqn).*

[mespenser] *v. pron. réfl.* 987, *avoir des soupçons.*

[mesprendre] *v.t.i.* — envers aucun 1692, *commettre une faute, mal agir envers qqn.*

mesprison *n.f.* *action blâmable ; faire* — 1789, *agir de façon blâmable.*

mestier *n.m., loc.* avoir — 33, *être utile (confors n'i a —, tout remède est inutile) ; avoir* — de 1164, *avoir besoin de ; estre* — a aucun 500, 1646, *être nécessaire à qqn.*

[mettre] *v.t.d.* — jus aucune chose 429, 1275, *déposer qqc. ;* — aucun jus de 1753, *déconfire qqn, le faire descendre de (la haute position qu'il occupait).* Soi — en abandon a 1772 voir **abandon** ; — a destruction 1773 voir **destruction** ; — a la letre 133 voir **letre** ; — aucun en terre 1066 voir **terre** ; soi — en vertuour 800 voir **vertuour**.

¹ **mi** *dét. possessif. pl*, CSP 44, 863, *mes.*

² **mi** *pron. pers. pl prédicatif* 1295, 1526, 1690, 1794, *moi.* Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 85 et 125.

mie *adv.* ne... — 105, 119, 145, 331, 344, 349, 352, 510, 511, 524, 529, 542, 806, 1107, 1296, 1639, 1726, *ne... pas ; n'en... — 143, ne... point.*

mil, mile *dét. num.* 733, 771, 787, 1647, 1712, *mille.*

[millier] *n.m.* 1622, *millier.*

millours 1372 voir **mellour**.

mix *adv.* 175, 309, 717, 891, 1140, *mieux.* Amer — 83, voir **amer** ; valoir — 236 voir **[valoir]**.

moine *n.m.* 1562, 1599, *moine.*

mollé *p. pa. adj.* 1027, *bien formé, bien fait (du corps).*

monde, mont *n.m.* 42, 83, 409, 589, 659, 844, 1669, *monde.* Partir du — 42 voir **partir**.

monnaé 1340 *frappé au coin (d'un denier).*

mons, mont 42, 589, 659, 1669 voir **monde**.

mons 1305 voir **mont**.

mont *n.m.* 759, *mont, montagne ; 1305, tas, monceau (d'argent).*

[monter] *v.i.* 597, *monter (qq. part) ; 344, 413, 458, 534, 571, 1143, 1601, 1723, 1779, monter (à cheval ou sur une mule) ; 1878, augmenter ♦ loc.* — en grant avoir 1244, *s'élever financièrement de façon importante ;* — en pris 1101, *croître en renommée (d'une personne).* Voir aussi **pris**.

[morir] *v.t.d.* 521, 822, *tuer ♦ v.i.* 49, 51, 69, 395, 718, 831, 862, 1066, *mourir.*

mort *adj.* 82, 428, 1707, *mort ; 767, mort sur le coup (avec un verbe de mouvement).*

mortal, mortel *adj., qui provoque la mort ; encombrer* — 1141, voir **encombrer** ; pecié — 893, voir **pecié**.

mostier 13 voir **moustier**.

mot *n.m.* 48, 1716, 1795, *mot* ♦ 1063, 1302, 1479, 1740, *paroles, discours (au pl.)* ♦ *loc. a icés* — 779, 810, 950, 1060, 1133, 1435, *a icel* — 1277, *sur ces mots, en disant/entendant ces mots. Voir aussi [raisnier]*.

moullier *n.f.* 235, 890, 1499, 1549, 1683, 1800, 1853, 1862, 1870, 1874, 1880, *épouse* ♦ *loc. prendre/avoir a* — 312, 841, 923, *épouser*.

mourdrir *v.t.d.* 493, *tuer, assassiner*.

moustier, mostier *n.m.* 13, 50, 65, 70, 105, 152, 695, 910, 918, 921, 1238, 1416, *église*.

moustrer *v.t.* 72, 1349, 1442, *montrer, présenter, faire voir (qqc.)* ♦ *v.t.d.* 1137, *même sens* ; 705, *dire, exposer, faire connaître* (— *sa raison*) ; 1145, *manifester, témoigner (un sentiment, une attitude)* ♦ *v.t.i.* 1371, 1559, *dire, expliquer* ♦ *v. pron. réfl.* 388, *apparaître, se laisser voir*.

¹ **mout** *adv.* 2, 5, 16, *etc., très, beaucoup* ; — *tres (+ adj.)* 14, *très (+ adj.)* ; 158, *longtemps. Voir aussi par*.

² **mout** *dét. indéf.* — de 19, 81, 590, 632, 653, 1057, 1058, 1059, 1177, 1566, — (*+ subst sans de*) 760, *beaucoup de*.

[mucier] *v.i.* 1207, *se mettre à l'abri*.

[müer] *v.t.d.* — *la coulour* 1013, *changer sa couleur (rougir ou pâlir sous l'effet d'une émotion)* ♦ *v.t.i.* 881, *être bouleversé* (*li sans li est müés*) ♦ *v. pron. réfl.* 976, *changer, se transformer (en corré. avec cangier)*.

[muier] *adj.* 287, *qui a mué (d'un oiseau de proie)*.

mul *n.m.* 1779, *mulet. Voir aussi ² arragon*.

musart *adj.* 259, *fou* ; 1149, *sot, étourdi (épithète de Croissant)*.

N

naie *adv.* 852, *non*.

[naistre] *v.i.* 85, 328, 1533, *naître, venir au monde* ; — en 1817, *naître de. Voir aussi mar*.

nasquie 328 voir **[naistre]**.

[navrer] *v.t.d.* 822, *blessar*.

ne, ni *conj.* 30, 191, 257, 345, 363, 461(2x), 462, 531, 970, 986, 1129(2), 1323(1), 1404(2), 1594(2, 3), 1659(2x), 1668, 1707, 1745(1), *ni* ; 483, 976, 1536, 1557, 1776, *ou (dans un contexte dubitatif)*.

nel 391, 998, 1282 = *ne le*.

nenil *adv.* 1309, 1320, *non*.

nes 1323 = *ne les*.

nés *n.m.* 293, nez.

nés 1817 voir **[naistre]**.

[neveu], ou **[nevo]** CSS niés *n.m.* 760, 1135, neveu.

ni 1668 voir **ne**.

no, **nos** *dét. poss.* 961, 1176, 1520, 1700, 1736, *notre* ; 800, *nos*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 94 et 132.

noble *adj.* 275, *noble* ; 1782, *remarquable, excellent (d'une chose)*.

noblement *adv.* 932, *remarquablement, excellemment*.

¹ **noient**, **nient**, **noiant** *adv.* ne... — 317, 592, 595, 985, 1322, 1323, 1405, 1665, *ne... pas*.

² **noient**, **nient**, *pron. indéf.* ne... — 574, *ne... rien* ; de — 1245, *en rien (en énoncé nég.)* ; pour — 1389, *pour rien*.

noize *n.f.* 417, 788, *bruit, tapage* ; 123 *tourment, souffrance morale*.

[nommer] *v.t.d.* 1834, *appeler qqn (+ nom propre)*. Pour la vertu nommée 95, 169 voir **vertu**.

¹ **non** *n.m. nom*, avoir — 401, 402, 517, 628, 634, 1073, 1764 ; avoir a — 71, 519, *s'appeler* ; en — Diu 852 ; pour Diu et pour son — 1790, *en nom de Dieu (dans les invocations)*.

² **non** *adv. de nég.* 1776, *non (avec ellipse du verbe, il constitue le deuxième terme d'une alternative)* ♦ *loc.* se ce — 515, 527, 692, 720, 744, *sinon, s'il n'en est pas ainsi*.

nonpourquant *adv.* 453, 905, 1232, *pourtant*.

nos 1176, voir **no**.

[nourir] ou **[nourrir]** *v.t.d.* — aucun 1075, 1481, *élever, éduquer* ♦ *p. pa. subst.* 1486, *serviteur, commensal*.

[nouvel] *adj.*, — temps 1070, *printemps*.

nouviâx 1070 voir **[nouvel]**.

nu *adj.* 583, *nu, sorti de son fourreau (en parlant de l'épée)* ; 1771, *désarmé*.

nuit *n.f.* 128, 131, 463, 466, 970, 1138, 1206, 1421, 1494, *nuit* ♦ *loc.* par — 361, *toute* — 327, *pendant la nuit, au cours de la nuit* ; donner la bonne — a aucun 947, *souhaiter la bonne nuit à qqn*.

nul, **nului** *dét. indéf.* 141, 206, 228, 290, 345, 361, 404, 439, 460, 567, 648, 834, 883, 889, 1076, 1124, 1125, 1272, 1323, 1341, 1381, 1426, 1636, 1666, 1745, 1801, 1844 (*en corrélation avec ne*), *aucun ne* ; ne — homme 578, 726, 1120, 1865, *même sens*, ne — rien 1240, 1443, *ne rien* ; 1433, — hom 183, *quelqu'un*.

nus 1771 voir **nu** ; pour toutes les autres occurrences voir **nul**.

O

o *prép.* 329, 332, 479, 483, 486, 514, 741, 787, 1002, 1025, 1299, 1312, 1481, 1486, 1499, 1517, 1599, 1699, 1758, 1780, 1786, 1823, *avec* ; 591, 919, *avec (valeur caractérisante)* (— le cors gent, — le vis cler).

occoison *n.f.* 224, 1761, *cause, motif, raison*.

ochis 900 *voir ocire*.

ocire *v.t.d.* 456, 510, 535, 900, *tuer* ♦ *v.i.* 518, *être tué* ♦ *v. pron. réfl.* 96, *se donner la mort*.

oiant 156 *voir [oïr]*.

oïl *adv.* 1164, *oui*.

[oïr] *v.t.d.* 553, 611, 733, 815, 930, 1159, 1618, 1831, *entendre* ; 151, 254, 269, 555, 622, 829, 995, 1003, 1102, 1251, 1316, 1479, 1572, 1702 ; 77 (— et escouter), *écouter* ♦ *v.i.* 305, *écouter* ; — de 1151, *écouter au sujet de* ♦ *gérondif* oiant sa baronnie 156, *en présence de tous ses barons*.

oit 1316 *voir [oïr]*.

omme 341, 342, 358, 414, 808, *voir home*.

omnipotent *adj.* 1672, *tout-puissant (de Dieu)*.

onmage 1824, 1847 *voir honmage*.

onnor 1514, 1541, 1753, 1878 *voir honor*.

onour 906 *voir honor*.

onques *adv.* 85, 1533, *un jour* ; 310, *jamais (en tournure comparative)* ♦ — ne, —... ne 163, 257, 957, 1091, *ne... jamais* ; — mais... ne 1287, *ne... jamais, à aucun moment (forme d'insistance)*.

¹**or** *n.m.* 53, 278, 289, 363, 1441, 1454, 1785, 1852, *or*.

²**or, ore** *adv.* 88, 117, 164, 364, 395, 510, 620, 866, 880, 895, 898, 924, 1051, 1149, 1210, 1384, 1409, 1529, 1767, 1834, *maintenant* ; 924, *marque le passé proche* ; 258, *vraiment, à l'évidence* ; 248, 305, 390, 409, 504, 589, 633, 652, 655, 778, 829, 837, 871, 1000, 1082, 1104, 1142, 1307, 1413, 1650, *donc (renforce l'injonction)* ♦ *loc. des* — 684, *dès à présent* ; d'— en avant 1420, 1808, *désormais*.

orendroit *adv.* 859, *maintenant, tout de suite*.

orer *v.i.* 16, *prier*.

orgueil, [orgieul] *n.m.* 1557, 1742, *orgueil*.

orgieus 1742 *voir orgueil*.

orguillous *adj. subst.* 665, *homme outrecuidant*.

[orphenine], [orphennine] *n.f.* 117, 200, 306, *orpheline*.

orrés 611 *voir [oïr]*.

os, ost *n.m. ou f.* 375, 411, 416, 726, 752, 1643, 1649, 1662, 1711, 1714, 1720, 1822, 1826, 1848, *armée*.

oste *n.m.* 1178, *hôtelier, aubergiste*.

ostel *CRP ostex, n.m.* 1205, 1246, *auberge* ; 388, *logement (temporaire)* ; 1229, *maison, demeure, résidence (fixe)* ♦ *loc. a son* — 406, 934, *à la maison, chez soi* ; *prendre* — 1092, *se loger* ; *requerre* — 1487, *demander l'hospitalité*.

oster *v.t.d.* 939, 1029, 1171, 1282, 1778, *enlever, retirer*.

ostex 388 *voir ostel*.

ot 995, 1102, 1251, 1572, 1618, 1702, *voir [oïr]*.

otrier *v.t.* 555, 968, *accorder* ; 1410, *accepter* ♦ *v.t.d.* 124, 430, 545, 649, 1425, 1811, *accepter, accorder*.

otroie 1425 *voir otrier*.

ou 1121, 1413, 1472, 1569, 1596, 1676, *voir ¹u*.

ou 1293, 1655 *voir ²u*.

ou 1568 *voir ³u*.

ouevre 531, 753 *voir uevre*.

ounour 694 *voir honor*.

outrage *n.m.* 1616, *outrage, injure, offense*.

¹ **outre** *prép.* 212, 903, *de l'autre côté de, au-delà de (valeur spatiale)* ; 1767 *au-delà de (idée de dépassement)*.

² **outre** *interj.* 769*, *va-t'en (pour marquer un rejet, pour envoyer au diable)*.

outrecuidement *n.m.* 1652, *outrecuidance, arrogance, présomption*.

outrequidiet *adj.* 481, *arrogant, présomptueux*.

[ouvrer] *v.t.i.* — *en aucun* 1524, *agir pour qqn* ♦ *v.i.* 687, 1115, 1217, *œuvrer, agir*.

[ozer] *v.t.d.* 291, 1241, *oser, se risquer (à faire qqc.)* ♦ *p. pa. adj.* 98, *téméraire, impudent*.

P

[paier] *v.t.d.* 480, 1176, 1179, *payer* ♦ *v.i.* 1173, 1195, 1196, *même sens*.

paile, paille *n.m.* 14, 303, *étoffe précieuse de soie*.

pain *n.m.* 1271, 1275, 1633, *pain* ; 1236, *nourriture, aliment (à propos des joncs)*.

pais *n.f.* 3, 1668, 1671, *paix*.

païs, paÿs *n.m.* 609, 708, 821, *etc., pays, contrée, région*.

paisiurement *adv.* 1877, *en maintenant la paix, d'une manière pacifique*.

paisson *n.m.* 1783, *pieu (d'un pavillon, d'une tente).*

palais *n.m.* 7, 82, 280, 595, 596, 703, 928, 979, 1254, 1333, 1343, 1426, 1449, 1549, 1568, 1600, *palais, résidence princière ou, par métonymie, salle principale d'un palais.*

[palefroi] *n.m.* 1097, *cheval de voyage ou de parade*

paour *n.f.* 358, 460, 518, 1039, *peur.*

par *loc. prép.* de — aucun 1018, 1558, *de la part de qqn* ; — si que (+subj.) 1809, *à condition que, sous réserve que* ♦ *adv. intensif* mout — 59, 1653, trop — 98, *très, extrêmement.* — (bonne) amour 1487, 1554, 1807 voir **amour** ; — arramie 539 voir **arramie** ; — compagnie 514 voir **compagnie** ; — dalés 463, 468, voir **dalés** ; — dedens voir **dedens** ; — dedevant 1394 voir **dedevant** ; — droitet — us voir **droit et us** ; — foi 485, 1130 voir **foi** ; — parole 665 voir **parole** ; — sens et — avis 1503 voir **avis et sens** ; — tans 68, 1118, 1141 voir **tans** ; — tot 25, 44, 220, 1052, 1156, 1457 voir **tot** ; — verté 899 voir **verté.**

parage *n.m.* 266, *famille, parenté.*

parent *n.m.* au pl. 609, 640, *parents (le père et la mère collectivement), ancêtres.*

parenté *n.m.* 634, 637, 642, *parenté, lignage, famille.*

[parer] *v. pron. réfl.* 227, *se vêtir avec recherche, s'orner, s'embellir.*

[parfaire] *v.t.d.* 1675, *réaliser, accomplir.*

paringal *adj.* 1142, *tout à fait égal (compagnon —).*

parler *v.t.i.* — de 247, 270, 317, 1216, 1264, *parler de (qqn ou qqc.)* ; — a aucun 1267, 1686, *parler, adresser la parole à qqn* ♦ *v.i.* 156, 605, 1434, *parler.*

parole *n.f.* 723, 1010, 1148, 1316, 1400, *discours, propos* ♦ *par* — 665, *verbalement* ; a ces — 1177, *à cet instant, alors.*

parole 156, *paroles* 1216 voir **parler.**

part *n.f.* *côté, direction* ; cele — 1161, 1484, *là, de ce côté-là* ; de l'autre — 422 ; d'autre — 562, *de l'autre côté (valeur spatiale).*

partir *v.t.d.* — l'oeuvre 549, *proposer une alternative*, 753, *trancher une affaire* ; au p. pa. *oeuvre mal partie* 793, *situation défavorable* ; — la bataille 812, *repartir la bataille, diviser les combattants en deux camps opposés* ; si li jus fust parti que (+ subj.) 1385, *si la condition permettait que* ♦ *v.t.i.* — de (qq. part) 1469, *s'en aller* ; — du mont/du siecle 42, 1054, *mourir* ♦ *v. pron. réfl.* 1598, 1826, *s'en aller* ; soi — de aucun 1756, *quitter qqn. Voir aussi [ju] et oeuvre.*

[pasmé] *p. pa. adj.* 78, *évanoui, qui a perdu les sens.*

[passer] *v.t.d.* 592, 1603, *passer, traverser* ♦ *v.i.* 203, 712, 983, 971, 1006, *passer, s'écouler (valeur temporelle)* ; 1050, *terminer, finir (c'est passé)* ♦ *loc.* *passé a n ans* 159, 1474, 1531, 1806, *depuis n ans, il y a n ans, cela fait n ans.*

pasté *n.m.* 1271, 1275, *préparation culinaire qui comporte une pâte enveloppant de la viande ou du poisson (DMF).*

pate *n.f., loc.* jouer a la — levee 956*, *faire l'amour.*

paume *n.f.* 79, *main* ; 559, *mesure de longueur (égale à la largeur ou à la longueur de la main).*

pautonnier *n.m.* 322, 1205, *coquin, scélérat.*

pavé *p. pa. adj.* 935, 940, 1009, 1021, 1549, *dallé (épithète de cambre, sale et palais).*

pavillon, pavillon *n.m.* 802, 1757, *tente (militaire).*

pecié *n.m.* 794, 1200, *faute, erreur* ; 315, 776, *péché (domaine religieux et moral)* ; — mortel 893, *péché qui expose à la damnation éternelle* ♦ *loc. estre grant* — 485, *être une chose regrettable.*

pelé 844, 1614, *voir ail.*

[pennetier] *n.m.* 1633, *celui qui est chargé de la fourniture, de la garde et de la distribution du pain.*

pensé *n.m.* 1261, 1510, *pensée, opinion, intention.*

pensee *n.f.* 191, 196, 211, 955, *intention, visée, projet* ♦ *loc. avoir sa* — a aucun 168, *penser à qqn* ; avoir aucune chose en — 724, *songer à qqc., avoir qqc. à l'esprit.* Mar i ara — 182, *voir mar.*

penser *v.t.i.* — a 1104, *réfléchir à, tourner ses pensées sur (qqc.)* ; — de (+ *inf. subst.*) 871, *penser à, se préoccuper de (qqc. dont la réalisation est à venir)* ; — vers aucun 575, *intriguer contre qqn* ♦ *v.i.* 581, *penser, réfléchir* ; avoir mal — 888, *avoir de mauvaises intentions* ♦ *inf. subst.* 829, *pensée.*

[pensif], [pensiui] *adj.* 1504, 1506, *pensif, préoccupé.*

per *n.m.* 828, *pair (titre de dignité)* ; 312, 841, 923, *épouse (prendre/avoir a — et a mouiller)* 312, 841, 923, *prendre comme épouse, compagne.*

perch 1319 *voir [perdre].*

[perchevoir] *v.t.d.* 1714, *apercevoir.*

[percier] *v.t.d.* 445, 764, *percer, transpercer.*

[perdre] *v.t.d.* 459, 509, 515, 771, 1215, 1319, *perdre (qqc.)* ; — aucun 160, 307, 356, 618, *subir le manque de qqn (qui s'en est allé ou qui est mort)* ♦ *p. pa. adj.* 1739, *conduit à sa perte, condamné, déshonoré.*

[pere] *n.m.* 1592, *pape (saint —).*

peril *n.m.* 590, 894, *danger.*

perilleus *adj.* 1657, *périlleux, dangereux.*

perron *n.m.* 566, *bloc de pierre* ; 1246, *perron, escalier.*

[peser] *v. impers.* 475, *fâcher, être désagréable (cui qu'en poist).*

pestel *n.m.* 1159, *pilon, outil pour broyer des substances.*

¹ **[petit]** *adj. subst.* li grans et li petis 1090, 1111, 1478, *les adultes et les enfants, tout le monde.*

² **petit** *adv.* 440, 1588, *peu.*

peule, [**peuple**] *n.m.* 1854, 1877, *population* ; 1542*, 1608, *soldats, combattants*.

[**peupler**], [**puepler**] *v.t.d.* 226, *remplir (d'habitants)* ♦ *p. pa. adj.* — de 1605, *rempli de, habité par*.

pié, **piet** *n.m.* 297, *pied* ♦ *loc.* aller as piés de aucun 869, *se jeter aux pieds de qqn (en signe d'imploration)* ; a — 364, *en marchant (en non à cheval)* ; devant le — de (*une construction*) 596, *en bas de* ; — ne 428, 455, *ne... personne*.

piece *n.f., loc.* grant — 1121, *longtemps* ; — a 247, *il y a quelque temps*.

piech'a *adv.* 553, *il y a un certain temps* ; grant — 394, 1436, *il y a longtemps* ; tres grant — 1735, *il y a très longtemps*.

pïour *adj. comparatif subst.* — de 399, 669, *un pire que (un autre)*.

pis *n.m.* 757, *poitrine*.

pitiet, **pité**, *n.f.* 306, 320, 1219, 1516, 1540, 1702, 1739, *compassion, pitié (prendre/avoir — de aucun)* ; 38, 47, 886, *miséricorde (de Dieu)*.

plaidier *v.t.i.* — de 304, *parler de*.

¹**plain** *n.m.* 772, 1471, 1603, *plaine*.

²[**plain**] *adj.* 559, 981, *plein, complet (dans l'expression d'une mesure ou d'un laps de temps)* ; — de 512, 628, 1511, 1557, 1591, 1652, 1678, *plein de*.

[**plaindre**] *v. pron. réfl.* soi — a aucun de 738, *se plaindre de qqc. auprès de qqn, manifester à qqn ses récriminations au sujet de*.

plaing 738 voir [**plaindre**].

plainne 628, voir ² [**plain**].

plainnement *adv.* 983, *entièrement (dans l'expression d'un laps de temps)* ; 1545, *entièrement, sans réserve*.

[**plaire**] *v. impers.* il plaist a aucun 249, 392, 735, il plaist a aucun a (+ *inf.*) 1163, il plaist a aucun que (+ *subj.*) 1821, *être au gré de qqn, convenir à qqn* ; s'il plaist (a) aucun 479, 854, 963, 1028, 1430, 1431, 1444, 1695, *si cela convient à, s'il plaît à (qqn)*.

plait *n.m.* malvais — 904*, *situation défavorable, fâcheuse*.

plenier *adj.* 280, 484, *vaste*.

plenté *n.f.* 1256, grant — de 241, 916, 1626, *grande quantité de* ♦ *loc.* a — 1345, 1592, *en grande quantité, en abondance*.

[**pleurer**] *v.i.* 91, 104, 327, 1019, 1036, 1087, 1247, 1253, *pleurer, verser des larmes* ; — pour aucun 107, *s'apitoyer sur qqn* ; — de 1540, *pleurer à cause de*.

[**plevir**] *v.t.d.* 1812, *promettre, jurer* ; 1814, *engager, certifier (un accord)* ; — aucun 911, 1417, 1418, *accorder qqn en mariage, se fiancer avec qqn*.

plie 558 voir [**ploier**].

[ploier] v.t. — ses bras a aucun 558, *enlacer qqn dans ses bras (ici avec une intention hostile)*.

ploura, plourant, plouré 107, 1019, 1036, 1247, 1253, 1540, voir **[pleurer]**.

pluevi 911 voir **[plevir]**.

pluisour pron. indéf. 234, *plus d'un, un certain nombre de personnes* ; li — 22, *la plupart*.

plus adv. 953, 1827, *le plus (superlatif)* ♦ loc. — ne 217, 586, 990, 1598, 1665 ; —... ne 315, 1446 ; ne... — 291, 486, 570, 826, 985, 1076, 1083, 1088, 1365, 1602, 1660, *ne... plus, ne... pas davantage*.

pluvi, pluvis, pluvit 1418, 1812, 1814 voir **[plevir]**.

pöesté n.f. 1052, *pouvoir, autorité (en corrélatif avec poissance)*.

poi adv. 493, 614, 1058, 1181, 1360, 1465 *peu* ; — de 28, 67, *peu de*.

[poindre] v.t.d. — aucun 986, *piquer, pincer (en contexte grivois)*.

poing, pong n.m. 1579, *poing, main fermée (pour donner des coups)* ; 584, *main*. Voir aussi **entesé**.

¹ **[point]** n.m. 1193, *point (aux dés)*.

² **point** adv. — ne 371, 862 ; ne... — 432, 921, *ne... pas* ; sans — de (+ subst.) 1024, *sans (+ subst.)*.
pointe 986 voir **[poindre]**.

poissance n.f. 1052, *puissance (en corrélatif avec pöesté)*.

poissant adj. 11, *vigoureux, fort* ; tout — 5, *tout-puissant (de Dieu)*.

poist 475 voir **[peser]**.

pong 584 voir **poing**.

poour n.f. 334, *peur*.

portee n.f. faire la — 57, *porter un enfant (pendant le temps de la grossesse)*.

porter v.t. 1148, 1356, *apporter* ♦ v.t.d. 53, 368, 667, 1852, *porter* ; 1172, 1248, *apporter* ; 1866, *emporter, avoir sur soi* ; 1068, *porter (un enfant) pendant la grossesse* ; — aucun 70, *amener qqn*.
— honneur 663, 693, 819 voir **honor**.

[poser] v.t.d. 1596, *placer* ; 1455, *poser une couronne*.

postal adj. subst. 828, 1122, *potentat, seigneur*.

postaus 828 voir **postal**.

[posteïf] adj. 1301, *puissant*.

pour adv. — + inf. (et prop. princ. nég.) 119, 1546, *même si, au risque de, quand bien même (valeur concessive)* ♦ *pour* — coi 196, 328, 492, *pourquoi*. — ce 76, 1821, — ce que 1073, 1586, 1631 voir **ce** ; — quoi 224 voir ³**coi** ; — itant que (+ ind.) 1298 voir **itant**.

[pourquerre] v.t.d. 1094, *pourvoir de* ♦ v. pron. réfl. 1123, *se pourvoir de, se procurer*.

pourquis 1094, 1123 voir **[pourquerre]**.

[pourveoir] v.t.d. 1068, *prévoir (de Dieu)* ♦ 1064, *préparer, prendre soin de*.

pourveü 1064, 1068 voir **[pourveoir]**.

poverte *n.f.* 1150, 1390, *pauvreté*.

poverté, povreté *n.f.* 1059, 1212, 1419, *pauvreté*.

praerie *n.f.* 540, *prairie*.

premiers *adv.* 662, *en premier lieu, d'abord, pour commencer* ; 1187, 1190, *en premier, avant les autres*.

prendre *v.t.d.* 1071, 1271, 1288, 1722, *prendre, saisir* ; 1002, *accepter, accueillir* (— sa destinée) ; — aucun 782, *capturer, faire prisonnier qqn* ; 396, 1562, *prendre qqn avec soi* ; — aucun par 582, 1392, *saisir qqn par* ; 140, 177, 235, 252, 325, 853, 864, — aucun a per et a mouller 312, 923, *épouser qqn* ♦ *v.t.i.* — a (+ *inf.*) 516, 880, *commencer à (+inf.)* ♦ *v. impers.* — a (+ *inf.*) 464, 466, *même sens* (il prist a esclairier/anuitier) ♦ *v. pron. réfl.* soi — a 473, 1251, 1283, *se mettre à, commencer à*. — aatison 379 voir **aatison** ; — congié 1088, 1560, 1871 voir **congié** ; — herbergerie 513 voir **herbergerie** ; — herbergison 372 voir **herbergison** ; — l'hommage 1462, 1824, 1847 voir **honmage** ; — ostel 1092 voir **ostel**.

pres *adv.* 639, *de près (idée de proximité des liens familiaux)* ♦ *loc. adv.* — ne (+ *ind.*) 496, 1572 *il s'en faut de peu que... ne* ♦ *loc. prép.* — de 469, *près de, à proximité de*.

pres 1793 voir **prest**.

¹**present** *n.m.*, faire — de (aucune chose) (a aucun) 1403, *donner, offrir (qqc. à qqn) (ici, donner une fille en mariage)*.

²**present** *loc. adv.* en — 600, 1397, 1412, *ici même, aussitôt, à l'instant*.

[présenter] *v.t.* 1362, *mettre (qqc.) devant qqn, offrir à la vue de qqn* ; 851, 1362, *proposer, offrir* ♦ *v.i.* — devant aucun 1610, *paraître devant qqn* ♦ *v. pron. réfl.* 734, *comparaître, répondre à une convocation*.

prest *adj.*, — a/de 736, 1793, *prêt, préparé, disposé à*.

[prester] *v.t.* 1615, *mettre (qqc) à la disposition (de qqn), le lui accorder, (le sujet est Dieu)*.

[prestre] *n.m.* 17, *prêtre*.

[preu] CSS preus, prex, *adj.* 2, 1489, 1630, *preux, vaillant, vertueux (à propos de combattants ou de nobles)*.

prex 2 voir **[preu]**.

[prier] ou [proier] *v.t.* — aucun de 125 ; — aucun que (+ *subj.*) 1807, *prier qqn de, demander avec insistance (qqc.) à qqn* ♦ *v.t.i.* — a aucun que (+ *subj.*) 47, 690, 1703, 1859, *même sens* ; — a aucun (+ *interrog. dir.*) 1428, *prier qqn, demander à qqn* ♦ *v.i.* 66, 696, 1708, *prier*.

pris *n.m.* 1101, *renommée, en part. renom dû à la richesse (DMF)* ; de — 1499, *de valeur (d'une personne)*.

[prisier] *v.t.d.* 146, 1588, *apprécier, tenir en estime* ; 1170, 1614, *estimer, évaluer (qqc. ou qqn)*.

prison *n.f.* 1771, *prison, lieu de détention* ♦ *loc.* amener en — 823, *emprisonner*.

[privé] *adj.* 965, *intime (amour —)*.

prodomme *au CSS prodom, adj.* 1324, 1393, *valeureux* ♦ *adj. subst.* 553, 663, 666, 816, *homme de valeur*.

proprement *adv.* 1700, *précisément*.

prouece *n.f.* 579, *vaillance*.

[prové], [prouvé] *p. pa. adj.* 207, 213, 1017, *certain, établi*.

pucelle, pucele, pucielle *n.f.* 9, 200, 277, *etc.*, *jeune fille*.

puis *adv.* 15, 228, 242, *etc.*, *puis* ; 130, 163, 437, 1813, 1858, *depuis, ensuite* ♦ *loc. conj.* — que 125, 906, 1001, 1198, 1355, 1367, 1680, *puisque* ; — que 307, 1501, *depuis que*.

pullent *adj.* 564, 573, *puant, immonde (épithète de larron)*.

[pumel] *n.m.* 1784, *élément décoratif en forme de boule placé au sommet d'une tente*.

pumiaux 1784 voir **pumel**.

putain *n.f.*, *fil a* — 573, 1202, *terme d'injure*.

Q

qu' 223, 724, 849, 1350 voir ¹**c**.

quanqu', quanques, quankes, quanque, *pron. rel.* 37, 500, 601, 736, 1423, 1425, 1873, *tout ce que* ; 1325, *autant que*.

quant *conj.* 513, 549, 580, 681, 1100, 1353, 1397, 1403, 1593, 1761, *étant donné que* ; 17, 71, 73, *etc.*, *quand*.

quaree *n.f.* 1449, *charge, contenance d'une charrette*.

[quarel] *n.m.* 1629, *projectile d'arbalète, trait* ; 588, *même sens, mais dans une comparaison (Plus tost aloit que — ne destent)*.

[quaresme] *n.m.* 1233, *carême*.

quariax, quarrius 588, 1629 voir **[quarel]**.

[quarré] *adj.* 713, *carré, élevé sur une base en forme de quadrilatère (d'une tour)*.

quart *dét. num. ord.*, *en* — 267, *au quatrième degré (ici de parenté)*.

[quasser] *v.t.* 434, *briser (un bouclier)* ♦ *v.t.d.* 1451, *briser (des lances au tournoi)*.

quatoze *dét. num. card.* 1193, *quatorze*.

que *conj.* 44, 48, 58, *etc.*, *sur ses différentes valeurs, Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 160*.

quel *adj. interrog.* 170, 608, 609, 634, 1037, 1118, 1404, *quel*.

quens 1482, 1489, 1548 voir **conte**.

[querre] v.t.d. 393, *chercher* ; 848, *requerir* (— et demander) ; — aucun 347, *chercher, rechercher qqn* ; faire — aucun 127, 1619, *envoyer chercher qqn (pour l'amener)* ; — que 682, *désirer, vouloir que*.

quex 1118 voir **quel**.

[quidier] v.t. — (+ inf.) 1654, 1762, *chercher à, tenter de, avoir l'intention de*.

quier 682 voir **[querre]**.

quinzaine, quinzainne n.f. 376, 712, 982, *période, espace de quinze jours consécutifs*.

quize 347 voir **querre**.

R

raie 1221 voir **[ravoir]**.

[rain] n.m., au pl. 986, *reins, bas du dos (comme siège de la sexualité)*.

[raisnier] v.t.d. ne — .I. mot 48, *ne rien dire*.

raison n.f. 382, 625, 705, 731, 1759, *propos, discours* ; 371, *langage* ♦ loc. sans — 1832, *sans motif, injustement* ; (il) est — que (+ subj.) 809, *il est légitime, juste que*.

[raler] v.i. en — 934, 1856, *retourner (qq. part)*.

ramembrer v.i. 1251, *se souvenir* ♦ v. impers. 878, *même sens*.

ramier n.m. 463, *bois, forêt*.

[ramprosner] v.t.d. 1266, *railler*.

randonnee n.f. de — 704, *avec impétuosité, rapidement*.

rara, raras, rarés 119, 902, 1324 voir **[ravoir]**.

[rasseürer] v.i. 1000, *se rassurer, se tranquilliser*.

[ravir] v.t. 334, *enlever (qqn) de force (surtout une femme)*.

[ravoir] v.t.d. 1221, 1324, 1460, *avoir de nouveau, récupérer* ; — aucun 3, 119, 902, *avoir à nouveau qqn près de soi, retrouver qqn*.

receü, recevés, rechiut 1268, 621, 1239 voir **[recevoir]**.

[recevoir] ou **[reçoivre]** v.t.d. — aucun 621, *laisser entrer, accueillir qqn* ; — son Salveour/ le roi de maïsté 1239, 1268, *communier (contexte religieux)*.

[reclamer] v.t.d. 40, 61, 755, 884, *implorer, invoquer (Dieu ou la Vierge)*.

[recorder] v.t.d. 1539, *rapporter, évoquer*.

recouvree n.f. 961, *réparation, remède*.

[recuellir] v.t.d. 802, *rassembler, ramasser* ; — aucun 479, *recevoir, accueillir qqn*.

[redire] v.t. 606, *répéter, dire à nouveau*.

redrecier *inf. subst.* 870, *action de se relever, de se remettre debout.*

refu 1185, 1464 voir **[restre]**.

refus *n.m.*, faire — 1751, *refuser.*

[refuser], **[refuzer]** *v.t.* 1229, *refuser, ne pas consentir à accorder (ce qui est demandé) ; — aucun 716, ne pas consentir à accorder qqn (en mariage) ♦ v.t.d. 850, repousser, rejeter (qqn) (en part., ne pas vouloir comme conjoint).*

regne *n.m.* 1472, 1731, 1810, *royaume, pays.*

regné *n.m.* 627, 654, 824, 861, 1527, 1537, 1820, *royaume.*

[regner] *v.i.* 1530, 1879, *régner, exercer son pouvoir (du roi).*

[regreter] *v.t.d.* — aucun 101, *déplorer qqn, pleurer la mort de qqn.*

relever *v.i.* 437, *se remettre debout* ♦ *inf. subst.* 79, *action de se remettre debout, droit.*

remanant *n.m.* 6, *reste (de —).*

[remanoir] ou **[remaindre]** *v.i.* 272, *rester* ♦ *v. impers.* 567, *rester.*

remés 567 voir **[remanoir]**.

[rendre] *v.t.* 523, 532, 1080, 1106, 1147, 1329, 1409, 1437, 1533, 1537, *rendre, restituer ; — le tort a aucun 1750, faire payer à qqn le prix du dommage qu'il a infligé, rendre la pareille* ♦

v. pron. réfl. soi — a aucun/au voloir de aucun 494, 1738, *se remettre, se livrer au pouvoir de qqn.*

[rengier] *v.t.d.* 754, *mettre (une troupe) en ordre de bataille (Ydés venoit a bataille rengie).*

rent 1106, 1329, 1533, 1537 voir **[rendre]**.

[repaier] *v.i.* 1208, *retourner, revenir.*

[repaistre] *v.t.d.* 1752, *nourrir, satisfaire, combler.*

repos *n.m.*, a — 87, *calme, quiétude, paix de l'âme, tranquillité de l'esprit.*

[reprendre] *v. pron. réfl.* soi — a (+ *inf.*) 93, *se remettre à, recommencer à (+ inf.).*

reprent 93 voir **[reprendre]**.

repus 1752 voir **[repaistre]**.

[requerre] *v.t.* 1487, *demander qqc. à qqn* ♦ *v.t.d.* 1488, *même sens ; — aucun 142, demander en mariage qqn ; 1650, prier, implorer (Dieu) ♦ v.t.i. — a aucun que (+ ind. ou subj.) 966, 1554, demander à qqn que (+ subj.) / de (+ inf.). — merci 1790 voir **merci** ; — ostel 1487 voir **ostel**.*

requier 966, 1650, 1790, requis, 1487, 1554, requist, 1488, requize 142 voir **[requerre]**.

resaça 438 voir **[resachier]**.

[resachier] *v.t.d.* 438, *retirer, tirer en arrière (en part. une arme).*

[resleecier] *v.t.d.* 308, *réjouir, redonner joie.*

resne *n.f.* 582, *rêne, courroie de la bride qui sert à diriger un cheval* ♦ *loc.* n'i avoir — sacie 749, *ne pas retenir les rênes des chevaux, chevaucher sans arrêt, à tout va.*

respitement *n.m.* sans nul — 1666, *sans délai, sans report.*

[ressambler] *v.t.d.* — aucun 309, *ressembler à qqn.*

rest 113, 788 voir **[restre]**.

restor *n.m.* 123, *compensation.*

[restre] *v.i.* 1464, *être à nouveau* ; 113, 788, *il y avoir à nouveau.*

[retenir] *v.t.d.* 1065, *garder, conserver (qqc.) pour soi* ; 1063, *garder (qqc.) en mémoire, à l'esprit* — aucun 404, 643, 645, *garder qqn auprès de soi, prendre qqn à son service* ; 1084, *capturer.*

retieng 404, 643, 645, voir **[retenir]**.

[retourner], [retorner] *v.i.* 112, 1131, 1604, 1858, — arriere 440, *retourner, revenir* ♦

v. pron. réfl. 1826, *même sens.*

reveneir *inf. subst.* 745*, *retour.*

revenra 1124, revenrons 1083, *p3 et p4 fut. de revenir.*

ribaut *n.m.* 1015, 1168, 1180, 1186, 1228, 1264, *homme de mauvaise vie, scélérat, méchant, vagabond.*

rice, riche *adj.* 1605, *riche, prospère* ; 580, 606, 637, 1134, 1421, *puissant* ; 1483, 1494, 1796, 1850, *précieux, somptueux, fastueux* ♦ *n.m.* 1113, 1406, *personne riche, notable.*

ricement *adv.* 973, 980, 1384, *de manière luxueuse, somptueuse.*

riens *pron. indéf.* 310, *quoi que ce soit (en phrase positive)* ; ne... — 462, 1065, 1232, 1353, — ne 1571, *ne... rien* ♦ *adv.* ne... — 300, *ne... pas, nullement, en rien* ; de — 216, 341, 384, *nullement (en phrase nég.)* ♦ *n.f.* 86, *chose* ; 953, *créature, personne* ; nulle — 1240, 1443, *ne... aucune chose, rien (en phrase nég.)*

risee *n.f.* 979, *éclat de rire.*

robe *n.f.* 544, 1796, *vêtement de dessus (d'homme ou de femme).*

[robeour] *n.m.* 420, *voleur, pillard.*

roche *n.f.* 1485, *roc, rocher, montagne.*

rocier *n.m.* 457, *rocher, masse de pierre escarpée* ; 468, *caverne.*

roi, roy *n.m.* 72, 130, 140, *etc., roi* ; — de maïsté 1043, 1268, 1514, — de paradis 1106, — de gloire 1219 (*pour désigner Dieu*).

roiauté *n.f.* 833, 877, *pouvoir, dignité royale* ; 865, *royaume.*

roïne, roïne *n.f.* 54, 64, 74, *etc., reine.*

roion 1762, *royaume, pays.*

rommans *n.m.* 135, *langue vulgaire (en opposition à latin).*

[rompre] *v.t.* 434, *rompre, briser, mettre en pièces* ♦ *v.t.d.* 446, 764, *même sens.*

[ronchi] *n.m.* 1625, *cheval de somme ou monture ordinaire.*

rot 1460 voir **[ravoir]**.

roton *n.m.* 369*, *petit sentier, chemin étroit.*

[routier] *n.m.* 1643, *troupe, ensemble d'hommes de guerre.*

[rouver] *v.t.* — aucun 139, *demander, réclamer qqn* ♦ *v.t.i.* — a aucun que (+ *subj. ou ind.*) 1554, *demander à qqn que.*

roze *n.f.* 286, *rose, fleur du rosier (en parlant du teint de la peau).*

rozier *n.m.* 286, *rosier.*

S

s' 38, 56, 80, 148, 944, 984, 1048, 1380, 1529, 1643(2), 1753, 1848, 1878, *forme élidée de l'adj. poss. f. sa.*

[sacier] *v.t.* 1204, *arracher, enlever (qqc. à qqn)* ♦ *v.t.d.* 544, 757, 779, 1177, *tirer (qqc. de qq. part)* ; — aucun 988, *tirer qqn (de qq. part), secouer qqn.* N'i avoir resne sacie 749 voir **resne**.

saciés 486 voir **savoir**.

sage *adj.* 1630, 1660, *valeureux* ; 1102, *avisé, clairvoyant*

sagement *adv.* 1708, *d'une manière avisée, prudente* ; 605, *courtoisement, poliment.*

[sain] *adj.* 1678, *salutaire, favorable à la santé (d'un lieu) (en corrél. avec. haitement).*

sairement *n.m.* *serment de fidélité que prête un vassal à son seigneur, faire* — de (+ *inf.*) 1690, *faire serment de, promettre solennellement de.*

[saisir] *v.t.d.* 1724, *prendre, empoigner (une arme)* ; — aucun 1803, *prendre qqn (par la main)* ♦ *v.t.i.* *estre saisis de* 1475, *être mis en possession de (qqc.).*

sale *n.f.* 112, 935, 1009, 1021, *grande salle, pièce principale d'un château (souvent en corrél. avec pavee).*

[salir] *v.i.* — fors de 340, *sauter hors de (qqc.)* ; — par devant aucun 1289, *se précipiter, se jeter sur qqn.*

[saluer] *v.t.d.* 230, 598, 1845, *saluer (qqn), adresser un salut (à qqn)* ; — aucun de Dieu 1569, *saluer qqn au nom de Dieu.*

[salut] *n.m.* *salut, fait d'être sauvé de la damnation éternelle, si ait m'ame* — 1754, *que Dieu me sauve (formule assertive).*

Salveour *n.m.* recevoir son — 1239, *communier. Voir aussi [recevoir].*

samblant *n.m.* 311, *aspect, physionomie* ♦ *loc.* faire bel — a aucun 1167, *faire bonne mine, bon accueil à qqn* ; faire — a aucun que (+ *ind.*) 561, *feindre, faire comme si.*

[sambler] v. *attributif* — être (+ p. pa. adj.) 937, *sembler, donner l'impression d'être* (+ p. pa. adj.)
 ♦ v. *impers.* il semble a aucun que (+ subj.) 872, (*tournure pour exprimer un avis, une impression*).
sami n.m. 1796, *samit, étoffe de soie sergée*.
[sanc] n.m. *sang*, li — bouli a aucun 1379, voir **[bouilir]** ; müer le — a aucun 881 voir **[müer]**.
sanglent adj. 1707, *ensanglanté, en sang*.
 sans 881, 1379 voir **[sanc]**.
santé n.f., Dieu preste — a aucun 1615, *tournure optative*.
sapine n.f. 785, *forêt de sapins*.
 sara 192, sarai 531, saras 1326, sarés 1311 voir **savoir**.
sarcu n.m. 109, *cercueil*.
 saut 600, 607 voir **[sauver]**.
sautier n.m. 134, *psautier, livre des psaumes de la Bible*.
[sauver] v.t.d. 1617, *sauver, soustraire (qqn) à un danger, à un risque* ; 600, 607, *procurer (à qqn) le salut éternel (dans une formule de salutation)*.
sauveté n.f. 1595, *salut*.
 savera 659 voir **savoir**.
savoir v.t.d. 223, 304, 396(2), etc., *savoir* ; 175, 192, 211, 461, 834, 1520, *connaître* ; — (+ inf.) 134, 371, 396(1), 531, 662, 660, 661, 670, 671, 673, 675, *être capable de* ; — aucun (+ compl. de lieu) 902, *avoir conscience, apprendre que qqn se trouve (qq. part)* ♦ v.t.i. — de aucune chose 440, *avoir des connaissances à propos de qqc.* (— d'armes). — certainement 1673 voir **certainnement** ; — gré 604, 659 voir **gré**.
 se 516, 535, 1362, voir ² **si**.
¹ **se** conj. 195, 329, 429, 479, 535(1), 537, 540, 542, 656, 668, 797, 845, 862, 899, 902, 1016, 1083, 1084, 1106, 1216, 1319, 1354, 1356, 1385, 1430, 1431, 1433, 1524, 1537, 1656, 1669, 1698, 1709, 1739, 1751, *si* ; 577, *même si*. — ce non 515, 527, 692, 720, 744, voir **non**.
² **se** 168, 757, 1545 *forme de l'adj. poss. f. sa. Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 93, 131*.
[secourir] v.t.d. 41, 62, 774, 1433, 1543, 1732, *secourir (qqn), apporter aide, réconfort, secours (à qqn)*.
secré n.m. 1520, *secret* ♦ adj. 723, *même sens*.
[seeler] v.t.d. 218, 1538, *sceller, apposer un sceau*.
seignor, seignour, segnour, segnor, CSS sire, sires, n.m. 124, 157, 169, etc., *seigneur*.
[sejourner] v.i. 374, 376, 1867, *rester, s'arrêter (qq. temps) (qq. part)* ; ne plus — 1602, *sans retard, sans délai, au plus vite*.
 sekeur 62, 774 voir **[secourir]**.

[semondre] *v.t.d.* 224, *convoquer (ses vassaux).*

sen 1057, 1681, *forme de l'adj. poss. m. p3 son. Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 92, 130.*

sench 962 *voir [sentir].*

[sené] *adj.* 1847, *avisé, sage.*

senestre *loc. adv.* a — 561, *à gauche.*

sens *n.m.* *raison, faculté de comprendre, de juger* ♦ *loc.* avoir le — dervé 1572, *être hors de soi* ; par — 1503, *avec sagesse (par — et par avis).* Cangier le — 314, *voir cangier* ; issir du — 195, *voir [issir].*

sentier *n.m.* 461, *chemin (en corrélation avec voie).*

[sentir] *v.t.d.* 962, *être persuadé de l'existence (de qqc.).*

seoir *v.i.* 470, *être assis* ; 502, *s'asseoir* ; bien — 285, *convenir bien, être bien approprié* ♦ *v.t.i.* 1182, *convenir, plaire (à qqn).*

serjant, [sergant] *n.m.* 483, 1289, 1296, 1307, 1621, 1626, *serviteur, homme d'armes (auxiliaire du chevalier).*

sermon *n.m.* 1547, *discours.*

[sermonner] *v.t.i.* — a aucun de 1542, *parler de (qqn) à qqn.*

sers 656 *voir servir.*

service *n.m.* 688, 878, *service féodal, devoir du vassal envers son seigneur* ; 393, *activité assurée par un homme d'armes* ; 1496, 1498, *messe, office divin (voir aussi [canter]).*

servir *v.t.d.* — aucun 128, 408(1), 652, 656, 679, 1492, 1691, *assurer une fonction auprès de qqn, être aux ordres de qqn* ; 646, 656, *être au service de qqn (d'un chevalier vers une dame)* ; — Diu 215, *se mettre, se consacrer au service de Dieu* ♦ *en empl. abs.* 396, 408(2), 415, 686, *assurer une fonction (auprès de qqn)* ; 394, 613, *assurer un service militaire, être soldat.*

ses 218 = si + les.

sés 660 *voir savoir.*

sestier *n.m.* 1171, 1185, *mesure de capacité pour les liquides (dont la valeur dépend du lieu).*

set 191, 371, 461, 661, 882, 902, 989, 1404 *voir savoir.*

seul *adj.* 364, 799, *seul, non accompagné, sans aide* ; un — (+ *subst.*) 1314, 1446, 1737, *un seul (+subst).*

seulement *adv.* tant — (+ *un nombre*) 1664, *uniquement (tel nombre), pas plus que (tel nombre).*

seur 1687 *voir suer.*

seurent 1520 *voir savoir.*

seüst 1386 *voir savoir.*

[sevrer] v.t. — aucune chose de 184, 1005, *séparer (qqc.) de (qqc.)* (— l'ame du cors, *donc tuer*) ♦
v.i. — de (*qq. part*) 1469, *quitter (un lieu)*.

¹ **si** 118, 275, 319, 1599, *adj. poss. p3 CSP, ses*.

² **si, se** adv. 516, 1362, *et (adv. de l'enchaînement discursif)* ; 535(2), *alors (dans une relation hypothétique)* ♦ *loc. conj.* — que 336(1), 1707, —... que 821, 825, *de telle manière que, de sorte que (valeur consécutive)* ; — com 948, 1458, *ainsi que* ; — tost que 1855, *dès que* ; se Dieu (+ subj./ind.) 157, 1430, 1431, 1687, *valeur assertive, en particulier pour solliciter une réponse (voir aussi amender, beneïr)*. — m'aït Dix 171, 236, 271, 499, 676, 728, 1263, 1365, — m'aït Jhesus 1741 *voir aidier*.

siecle n.m. 867, *monde* ; l'autre — 1054, *l'autre monde, l'au-delà. Voir aussi partir*.

sien dét. poss. subst. 1091, 1244, *son bien, ce qui lui appartient*.

siet 285 *voir seoir*.

sifaitement adv. 581, 1460, 1686, 1811, *ainsi, de cette manière*.

siglaton n.m. 926, *vêtement en brocart à fils d'or*.

[signier] v. pron. réfl. 255, *se signer, faire le signe de la croix sur soi*.

simplement adv. 13, *modestement (avec une valeur positive)*.

sist 1182 *voir seoir*.

soldee n.f. 848, *solde, salaire d'homme d'armes* ; 745, *châtiment, punition*.

soleil n.m. — couciet 1158, *couchant de soleil, moment de la journée où le soleil se couche*.

[soloir] v.i. 985, *avoir coutume, l'habitude de*.

[sonmer] v.t.d. — aucun 1556, *s'adresser avec insistance à qqn (pour lui demander qqc.)*.

[sonmier], sommier n.m. 397, 1627, 1632, *cheval de charge*.

sonner v.t.d. 782, *sonner (un instrument), voir aussi [buisine] ♦ v.i. 930, *résonner, retentir (d'un instrument musical)**

sor, sur prép. 155, 303, 421, *etc., sur* ; 548, *plus que*. — destre 468, 1277, *voir destre* ; hurter — aucun 439 *voir hurter*.

[sosvenir], [sousvenir], [souvenir] v.i. — de aucun 1077, *se souvenir de, penser à qqn* ♦

v. pron. réfl. — de aucun 260, *même sens* ♦ v. impers. (il) *souvient a aucun de 1072, revenir à la mémoire, à l'esprit de qqn*.

sot 134, 440, 1479 *voir savoir*.

[soudoier] n.m. 1619, *guerrier, soldat, mercenaire*.

souffissaument adv. 1701, *en manière suffisante, assez, bien*.

[souhaidier], **[soushaidier]** v.t.d. — que (+ subj.) 1710, 1799, 1860, *souhaiter que* ; — aucun (qq. part) 1869, 1875, *souhaiter que qqn soit (qq. part)* ♦ v.i. 1674, *formuler un souhait* ♦ v. pron. réfl. soi — (qq. part) 1715, 1875, *désirer être (qq. part)*.

souhais 1715, 1799, 1875 voir **[souhaidier]**.

[souhait], **soushait** n.m. 1674, 1718, 1737, *souhait, désir (exprimé par qqn)*.

[souper] v.i. 933, *dîner, prendre le repas du soir*.

[sourcil] n.m. 293, *sourcil*.

sourcix 293 voir **[sourcil]**.

soushaida 1869 voir **[souhaidier]**.

[souspir] n.m. 920, *soupir, souffle qu'on laisse échapper sous le coup d'une émotion*.

[souspirer] v.i. 91, 131, 1032, *soupirer, pousser des soupirs (sous l'effet d'une émotion violente)*.

[sousprendre] v.t. 1380, *prendre, saisir, s'emparer de qqn (en parlant d'un sentiment) (de s'amour fu souspris)*.

sousviegne 260 voir **[sosvenir]**.

[sousviner], **[souviner]** v.t.d. — aucun 562, 767, *abattre qqn, jeter qqn à la renverse, renverser*.

souvine 767 voir **[sousviner]**.

suer, **seur**, n.f. 85, 1687, *amie (en apostrophe, comme terme de tendresse)*.

surcot n.m. 546, *vêtement court de dessus, porté par les hommes et les femmes*.

sus prép. 1627, 1723, 1770, *sur* ; 1606, *au-dessus de*. Courir — 425 voir **[courir]** ; lever — 1720 voir **[lever]**.

T

table n.f. 675, 939, 1172, 1184, *table (comme meuble et lieu du repas)* ♦ au pl. 22, *jeu de table, qui se joue sur un tablier, sorte de trictrac*.

tabourie n.f. *tapage, vacarme* ; mener grant — 750, *faire un grand tapage*.

[taindre] v.i. 697, *changer de couleur, altérer son teint (en parlant de l'incarnat d'une personne)*.

tainte 697 voir **[taindre]**.

taion n.m. 1127, *grand-père*.

[taisir] ou **[taire]** v. pron. réfl. soi — de 1465, 1883, *ne pas parler de*.

talent n.m. 1651, *disposition d'esprit, humeur (de fier —)* ; 606, *pensée, sentiment* ♦ loc. avoir — de 570, 593, *avoir envie de, souhaiter, désirer (qqc.)* ; au — de aucun 19, 1414, *au gré de qqn* ; (tourn. impers.) venir a — a aucun 621, *convenir, plaire à qqn*.

tans *n.m.* 867, 1681 *temps (dans le sens de la durée). Voir aussi [gaster] et [user] ; 58, 915, moment ; nouviaux — 1070, printemps, — d'iver 1156, hiver, saison hivernale ♦ par — 68, 1118, 1141, bientôt ; dedens brief — 1584, dans peu de temps ; grans — avoit que 1255, il y avait longtemps que.*
tans 1655 voir ¹**tant**.

¹**tant** *dét. indéf.* — (+ *subst. au s.*) 86, 197, 198, 199, 200, 445, 446, 447, 677, 789, 790, 936 ; — de (+ *subst. au s.*) 225, 718, 840, 1318, *tant de, telle quantité de ; 823, 1235, autant, une telle quantité ; n — plus que 1655, n fois plus que (en énoncé comparatif).*

²**tant** *adv.* 66, 298, 648, 868, 1264, 1376, 1440, *tellement, tant (exprime l'intensité) ; 1154, longtemps ; 1731, si longtemps ; dans une prop. concessive, — + subj. 290, (— fust aparilliés, si travaillé soit-il) ; a — 1331, 1598, 1602, 1826, alors ; a — es vous 337, voici alors ♦ en corrél. consécutive — + ind. (ellipse de la conj. que dans la sub., Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 161) 134, 202, 214, — ... que (+ ind.), 415, 658, 687, 962, 1111, 1544, 1636, tant... que, tellement... que, si... que ; — que (+ ind.) 1105, 1520, tellement que ; — que (+ subj.) 1556, même sens ; —... que (+ subj.) 1516, tant de... que ♦ en corrél. temporelle — + ind. (ellipse de la conj. que dans la sub., Cf. I. 2. La langue de la copie, n° 161) 591, si longtemps que ; —... que (+ ind.) 370, 1471, 1564, — que (+ ind.) 375, 417, 1075, 1209, 1259, jusqu'à ce que ; — que (+ subj.) 63, 959, 1616, même sens ; —... que (+ ind.) 1068, — que (+ ind.) 1878, — con (+ ind.) 1463, 1866, aussi longtemps que, pendant tout le temps que. — seulement 1664 voir **seulement**.*

tantost *adv.* 74, 210, 239, 318, 546, 734, 900, 1771, *aussitôt, tout de suite.*

targa 217 voir **[targier]**.

targe *n.f.* 757, 763, 795, *sorte de bouclier (généralement en bois, garni de fer et de forme irrégulière).*
[targier] *v.i.* 217, *tarder.*

taura 1770 voir **tollir**.

tel, *CSS tés, dét. indéf.* — + *subst.* 78, 123, 129, etc., *tel ; empl. pron.* 1680, *tel, un (pris parmi d'autres) qui a les qualités qu'il a, qui est ce qu'il est ; 533, 1279, un pareil, un... qui a les (grandes) qualités qu'il a (dans une phrase exclamative).*

telement *adv., loc. conj.* — que 1704, *de telle manière que.*

tenchon *n.f.* 1781, *discussion, contestation (sans —).*

tencier *v.t.i.* — a aucun 508, *s'en prendre à qqn ♦ v.i.* 1172, *engager une discussion, une dispute, chercher querelle.*

[tendre] *v.t.d.* 1711, *installer, dresser (un pavillon).*

tendus 1711 voir **[tendre]**.

tenement *n.m.* 1654, *propriété, domaine tenu en fief, en possession.*

tenir v.t. — (*un sentiment*) a aucun 1536, *témoigner (un sentiment) à qqn* ; — (*un engagement*) a aucun 1688, *observer (un engagement) envers (qqn)*, voir aussi **convent** ; — aucun a (+ attr. de l'obj.) 259, *considérer qqn comme* ♦ v.t.d. 448, *tenir (un objet)*, *maintenir (qqc.) en main* ; 495, *prendre (à l'impér., pour présenter qqc.)* ; 380, 654, 861, 1388, 1408, 1527, 1530, 1532, 1696, 1731, 1767, *posséder, occuper, gouverner (un territoire)* ; — *compagnie (qq. part)* 759, *rassembler une troupe (qq. part)* ; — aucun 208, 563, *retenir qqn, faire rester qqn auprès de soi* ; 1069, *retenir qqn, empêcher, dominer qqn (en parlant d'un mal)* ♦ v.t.i. *estre tenu a (+ inf.)* 1743, *être obligé à* ♦ v. pron. réfl. *soi en* — 125, 126, *se retenir de (faire qqc.)*. — *cier* 1086, 680, 1638 voir **cier** ; — *en vieuté* 1612 voir **vieuté**.

tenrai 125, *tenra* 654, *tenrés* 861, *tenront* 1536, voir **tenir**.

tenrement adv. 1247, 1253, *avec une grande intensité de sentiment (plourer —)*.

[tenser] v.t. — aucun de 1582, *défendre qqn de, le protéger de*.

teral n.m. 1144, *terrassement, rempart*.

terme n.m. 1066, *fin (à propos de la mort)* ; 1069, *date prévue pour un accouchement* ♦ loc. em poi de — 28, *en peu de temps*.

terre n.f. 198, 654, 707, 727, 777, 824, 1067, 1136, 1388, 1475, 1694, 1705, 1767, 1856, *pays, royaume* ; 612, *domaine, propriété* ; 1359, *sol* ♦ loc. a — 447, 565, 1346, *sur le* — 1412, *par terre, au sol* ; metre aucun en — 1066, *enterrer qqn*.

tés 1680 voir **tel**.

tesmongnier v.t.d. 291, *déclarer, assurer* ; 1539, *prouver (d'une source qui fait autorité)*.

teste n.f. 527, 569, 710, etc., *tête (partie du corps humain)*. — *armee* 729, 740 voir **[armer]**.

ti 1299, *forme tonique du pron. pers. p2 au CR, toi*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 85.

tierch, tiers num. ord. 1130, 1868, *troisième*.

[tirer] v.i. 782, *dégaîner l'épée contre qqn, asséner des coups d'épée à qqn*.

tollir v.t. 1654, 1694, 1762, *prendre, enlever, ôter de force (un bien à qqn)* ; 1770, *trancher (une partie du corps, ici la tête)* ; — aucun 99, *ravir, enlever de force (qqn)*.

tor n.f. 713, *tour, bâtiment construit en hauteur dominant l'enceinte (ici d'un château)*.

tort n.m. 1750, *dommage, préjudice causé* ♦ loc. a — 1408, 1532, 1747, *à tort, injustement*.

tost adv. 449, 902, 1327, 1328, 1649, 1743, *vite, rapidement* ♦ loc. plus — que 588, *plus vite que* ; si — que 1855, *dès que*.

tot, tout dét. indéf. 37, 164, 319, etc., *tout* ♦ adv. 8, 92, 187, etc., *tout, entièrement, complètement* ♦ loc. adv. du — 19, 215, *entièrement, complètement, tout à fait* ; 583, *par* — 44, 220, 1052, 1156, 1457, *tout par* — 25, 1457, *partout*. — dis 1108, 1878 voir **[di]** ; — *entour* 111 voir **entour** ; *toute*

gent 107, 138, 1169, 1453, *voir* ¹ **gent** ; tous jours 686, 872, 1358, toute jour 360, 465 *voir* **jour** ; toute nuit 327 *voir* **nuît** ; — poissant 5 *voir* **poissant**.

[touchier], **[toucier]** *v.t.d.* — aucun 499, 1197, *frapper qqn.*

[tourbler] *v.t.d.* 949, *troubler, perturber (ciere tourblee).*

tourment *n.m.* 619, 1667, *supplice, douleur, vive souffrance. Voir aussi livrer.*

[tourmenter] *v.i.* 204, *s'angoisser, être en proie à une violente agitation.*

[tourner] *v.t.d.* 471, 562, *tourner, imprimer (à qqc. ou qqn) un mouvement de rotation* ; — son chemin 1343, *se diriger* ♦ *v.i.* — vers aucun 990, *se tourner vers qqn* ; — en fuint 698, — en fuies 785, 791, *s'enfuir* ♦ *v. pron. réfl. soi en* — 1060, 1331, *s'en aller.*

tournoiement *n.m.* 1659, *tournoi, combat, jeu d'armes.*

[tourver] *v.t.d.* — plaît 904*, *atteindre son but.*

[traïr] *v.t.d.* 330, *mener à sa perte, ruiner.*

traire *v.t.d.* 1538, *sortir, extraire (qqc. de qq. part)* ; 572, *tirer (une arme hors du fourreau)* ; — aucun (*qq. part*) 550, *mener, conduire (qq. part)* ; 248, *pousser, amener qqn (qq. part)* (*u li cuers vous traïra*) ; — aucun arrier 323, *faire reculer qqn (d'une décision prise), faire changer d'avis qqn* ♦ *v.i.* — vers 593, *aller vers, se diriger, se rendre vers* ♦ *v. pron. réfl. soi* — a/vers aucun 1434, 1579, *se diriger, s'avancer vers qqn.*

traïson *n.f.* 574, 1765, *trahison, acte de déloyauté.*

traitich *adj.* *bien tourné, fait à souhait (d'une partie du corps, surtout féminin)* ; nés — 293, *nez bien droit, bien fait.*

[traître] *n.m.* 1015, *traître (comme terme d'injure).*

[trambler] *v.i.* 1032, 1039, *trembler.*

[trametre] *v.t.* 1645, *envoyer, faire aller (qqn qq. part).*

tré, tref *n.m.* 802, 1711, 1712, 1713, 1725, 1729, 1781, 1782, 1839, 1844, 1874, *tente.*

trebuscier *v.i.* 447*, *chuter, tomber à terre.*

trenchant *n.m.* *tranchant, côté affilé de la lame (d'une arme)* ; au — de l'espee 743, *par la force des armes.*

[trenchier], **[trencier]** *v.t.* 527, 780, 790, *trancher (une partie du corps, ici la tête).*

tres *adv.* 14, 1735, 1782, *très. Voir aussi ¹ mout et piech'a.*

trés 802, 1711, 1712, 1713, 1725, 1729, 1782, 1874 *voir* **tré**.

treske *n.f.* 1146, *ronde, danse, farandole.*

treskier *v.i.* 913, 931, *danser.*

tresor, trezor *n.m.* 1081, 1127, 1279, 1287, 1308, 1411, 1439, 1448, *trésor, avoir, bien (constitué d'or, de monnaies, de bijoux, d'objets précieux...), cf. Anita GUERREAU-JALABERT, Bruno BON, « Le*

trésor au Moyen Âge : étude lexicale », *Le trésor au Moyen âge : discours, pratiques et objets*, Lucas BURKART, Philippe CORDEZ, Pierre-Alain MARIAUX, et Yann POTIN (éd.), Florence, SISMEDEL edizioni del Galluzzo, 2010, p. 11-31.

[trespasser] v.t.d. 263, *transgresser (une loi)* ♦ v.i. 1590, *passer, s'écouler (en parlant du temps)*.

[trespercier] v.t.d. 194, *transpercer (empl. métaphorique)*.

trestout dét. indéf. 627, 798, 805, 1170, 1401, 1748, *tout (forme renforcée de tout)* ; pron. indéf., 548*, 604, 1193, 1550, *tous*.

trop adv. 234, 1258, *trop (longtemps), plus de temps qu'il ne faudrait* ♦ loc. adv. — par 98, *trop, à l'excès*.

truis 1785 *pl ind. pr. de trouver*.

U

¹**u, ou** pron. rel. 335, 944, 1121(2), 1157, 1321, 1472, 1676, *où* ; la — 846, *même sens* ; avec un antécédent animé, 175, *à qui, avec qui* ; 219, 632, 1596, *en qui* ; — tous li mons apent 1669, *de qui dépend tout le monde (en parlant de Dieu)* ; — voit 1569, *alors (marque la concomitance)*, Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 182 ♦ interrog. 248, 989, 1225, 1306, la — 1413, *où*.

²**u, ou** conj. de coord. 397, 1110, 1116, 1293, 1507, 1625, 1655, 1712, *ou*.

³**u, ou** art. contr. 82, 83, 110, 193, 280, 597, 703, 764, 816, 844, 979, 1046, 1121, 1568 = en + le.
Voir aussi ens.

[ueil] n.m. 90, 287, *œil*.

uevre, ouevre n.f. 531 *activité, occupation* ; 75, 206, 991, *circonstance, situation, affaire*. Partir l' — 549, 753, — mal partie 793 voir **partir**.

uis n.m. 1331, 1438, *porte*.

umanité n.f. 1048, *sexe humain, parties sexuelles*.

us n.m. 938, *usage, coutume* ; 1746, *même sens (en corrélation avec droit)*.

[user], [uzer] v.t.d. — son temps 1681, — son vivant 1517, *passer son temps, sa vie* ; — son Salveour 1239, *recevoir l'Eucharistie, communier*.

V

vaillans 1316 voir **[vaillant]**.

vaillant 1614, vaillant 844 voir **[valoir]**.

[vaillant] p. pr. adj. 1316, *valeureux, courageux*.

¹ **vair** *n.m.* 110, *fourrure obtenue à partir de la peau d'écureuils (en corrélation avec gris).*

² **[vair]** *adj.* 287, *clair, vif, lumineux (en parlant des yeux).*

val *n.m.* 418, 426, 1471, 1603, *vallée, vallon.*

valee *n.f.* 741, *vallée.*

vallés 1187 voir **[vallet]**.

[vallet] *n.m.* 1187, *jeune homme, garçon.*

[valoir] *v.i.* — mix 236, *avoir, acquérir plus de valeur, tirer avantage (de qqc.)* ; — mix que aucun 1140, *avoir plus de valeur que qqn, être préférable à qqn* ; ne — 67, *n'avoir pas de valeur, être inutile, inefficace* ; ne — noient 574, *n'avoir aucune valeur, ne servir à rien* ; en tournure nég. ne — (+ compl.) 289, 1318, 1736, *ne pas valoir, ne pas être équivalent à (telle somme ou quantité)* ♦ *p. pr. adj., en tournure nég. pour exprimer une valeur minimale, vaillant + subst.* 1614, *la valeur de* ; *p. pr. subst. n'avoir pas vaillant + subst.* 844, *ne pas disposer de la valeur de (jou n'ai u mont — .I. ail pelé).* Voir aussi **ail** et **[festu]**.

valour *n.f.* 677, *valeur, qualité, mérite (en parlant d'une personne).*

vassal *n.m.* 816, 1046, 1145, *vassal, homme noble qui a prêté hommage à un seigneur* ; 1147, *chevalier* ; 1701, 1716, *guerrier vaillant.*

vaura 1420, vaurra 221, *p3 fut. de ¹voloir.*

vaus 1471 voir **val**.

vausis 889, *p2 p. s. de ¹voloir.*

vautis *adj.* 297, *cambré (en parlant du pied).*

veés 1819, *p5 ind. pr. de veoir.*

veïr 1595, vir 1641 voir **veoir**.

[vendre] *v.t.d.* 362, 1154, *vendre* ♦ *v.t.* — cïer 536, *faire payer chèrement, faire expier (qqc. à qqn).*

venir *v.t.d.* faire — 1336, 1377, *convoquer* ♦ *v.i.* — avant 498, 875, *s'avancer (à l'impératif)* ; bien vigniés 1162, *soyez le bienvenu* ♦ *v. impers.* 668 *se che vient a (+ inf.), s'il advient que* ; il venist mix que + subj. 717, *il aurait valu mieux que* ♦ *inf. subst en sen* — 1057, *dans sa jeunesse.* — a/en gré 648, 854 voir **gré** ; — a talent a aucun 621 voir **talent**.

venra 235, 400, 404, 514, 1325, venrés 1053, *p3 et p5 fut de venir.* Cf. I. 2. *La langue de la copie, n° 113.*

veoir, veïr, vir *v.t.d.* 1350, 1364 *regarder* ♦ *v. pron. réfl.* — voir (+ p. pa.) 1533, 1584, *être (+ p. pa.).* Ou voit 1569 voir ¹**u**.

verdie 155 voir **[verdiier]**.

[verdiier] ou **[verdoïier]** *v.i.* 155, *verdoyer, être vert (en parlant de l'herbe).*

vergier *n.m.* 154, 243, *verger.*

vergongnier v.t.d. 321, *couvrir de honte, déshonorer*.

verité n.f. 76, 815, 901, etc., *vérité* ♦ *loc. en bonne* — 1045, *vraiment, assurément, en vérité*. Voir aussi **verté**.

[vermel] adj. 286, 294, *vermeil, couleur rouge vif* (à propos de l'incarnat du visage et de la couleur de la bouche).

[veroullier] v.t.d. 943, *verrouiller, fermer au verrou*.

verra 1424, 1430 p3 fut. de **venir**. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 144.

verra 1584 voir **veoir**.

vers prép. 369, 412, 593, 758, 990, 1208, 1343, *vers, en direction de (un lieu ou une personne)* ; — aucun 190, 575, 1200, 1586, *envers (qqn)*, 1579, 1736, *contre* ; de — 1040, *de, du côté de* (marque la provenance).

¹ **vert** adj. 756, *luisant (en parlant de l'heaume)*. Sur cet adjectif tiré du latin « *varius* » (et non pas de « *viridis* », « *vert* »), cf. Michel PASTOUREAU, *Symboles du Moyen Âge : animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris, le Léopard d'or, 2012, p. 300, n. 156 et May PLOUZEAU, « *Vert heaume : approches d'un syntagme* », *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA (Senefiance, 24), 1988, p. 589-650.

² **vert** adj. 1796, *vert* (à propos d'une robe).

verté n.f. 1366, *vérité* ♦ *loc. par* — 899, *en vérité*. Voir aussi **verité**.

[vertir] v.i. 1484, *tourner, aller, se diriger (qq. part)*.

vertu, **[vretu]** n.f. 1718, *pouvoir surnaturel, miraculeux* ♦ *loc. pour la* — nommée 95, 169, *par la puissance divine, par Dieu* (dans des exclamations, pour exhorter).

vertuour n.f. 800*, *action de vaillance*.

ves 1350, 1364 voir **veoir**.

ves adv. *présentatif* — ci 474, 740, *voici* ; — la 1436, *voilà*.

veski 1878 voir **vivre**.

vespree n.f. 203, *soir*.

[vestir] v.t.d. 341, 358, 1290, 1721, 1798, *mettre sur soi, revêtir (un vêtement ou un heaume)* ; — aucun 973, 1374, 1384, *habiller qqn*. ♦ *p. pa. attribut* 365, *habillé* ♦ *v. pron. réfl.* 227, 1155, 1843, *s'habiller*.

veü 1070, 1073, 1284, 1345, *veüe* 345, 804, *veüs* 1713, *veüt* 1412, *p. pa. de veoir*.

vex 321 p2 ind. pr. de **voloir**.

vi 615, 1805, *p1 p. s. de veoir*.

[vïande] n.f. au pl. 241, 1248, *mets*.

[viel] adj. *ancien* ; de vieille antiquité 1254 voir **antiquité**.

[vïele] *n.f.* 930, *vielle*.

vieng 620 *p1 ind. pr. de venir*.

viés *adj.* 1184, *de plus d'un an (en parlant du vin)*.

vieus 1767, *vieut* 1694, 1697, *p2 et p3 ind. pr. de vouloir*.

vieuté *n.f.*, *tenir aucun en* — 1612, *mépriser qqn*.

vif *adj.* 1463, *vivant* ♦ *loc. erragier* — 318, *enrager de tout son être, devenir fou*.

vigniés 1162, *p5 subj. pr. de venir*.

vigreus *adj.* 1620, *vigoureux*.

vilainement, vilainnement *adv.* 575, 1204, *d'une façon vile, déshonorante*.

ville, vile *n.f.* 226, 338, 375, 594, etc., *ville, agglomération d'une certaine importance, disposée par rues, généralement fortifiée (souvent abritant un marché)*.

vilonnie *n.f.* 118, *action vile, basse (faire —)*.

vingne 1748, *p3 subj. pr. de venir*.

vinrent 1648, *virrënt* 1849, *p6 p. s. de venir*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 144.

[vïoler] *v.t.d.* 714, *pénétrer de force dans un lieu (ici la tour du palais), faire violence à une femme (ici la fille du roi)*.

vis *n.m.* 277, 309, 919, 1466, *visage*.

vis 1463 *voir vif*.

visage *n.m.* 27, *visage*.

viut 783, 1224 *p3 ind. pr. de vouloir*.

vivant *n.m.* 1517, *temps de la vie, période où une personne est en vie*.

vivre *v.i.* 363, 1407, 1878, *vivre* ♦ *p. pr. adj.* 323, *vivant, qui est au monde (en renforcement de hom dans une tournure nég., voir aussi home)*.

vo *dét. poss.* 42, 237, 307, 308, 311, 352, 353, 525, 536, 537, 550, 574, 707, 708, 878, 909, 962, 1330, 1595, 1832, 1838, *votre ; 609, vos*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 95, 133.

voel, voels, voelt 42, 143, 145, 251, 807, 839, 847, 964, 1194, 1211, *p1, p2, p3 ind. pr. de vouloir* (Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 25).

voelle 956, *p1 subj. pr. de vouloir*. Cf. I. 2. *La langue de la copie*, n° 25.

voie *n.f.* 461, *route, chemin, (en corrélation avec sentier)*.

voir *adj.* 1016, *vrai ; pour* — 330, *certainement* ♦ *n.m.* 811, 1467, 1513, *vérité ; dire* — 1050, 1534, *dire la vérité*.

voire *adv.* 159, *voire, et même (pour renchérir)*.

voirement *adv.* 616, 1393, 1398, 1417, *vraiment, assurément*.

vois *n.f.* 1435, *voix* ♦ *loc. soi écrier a haute* — 116, *s'écrier fort*. *Lever en haut sa* — 84 *voir [lever]*.

voist 904, voit 1555, *p3 subj. pr. de aler.*

vol *n.m.* 30, *vol*, *action de l'oiseau qui se déplace dans l'air.*

volenté, volonté *n.f.* 866, 1457, *désir, ce que veut qqn* ♦ *loc. a* — de aucun 646, *à la guise de qqn* ; avoir — de 233, *vouloir (qqc.)* ; estre en — de 917, *avoir l'intention de* ; faire la — de aucun 860, 1545, *obéir aux ordres de qqn* ; si face Dix de moi sa — 908, *Dieu fasse de moi ce qu'il veut (dans une prière)* ; par bone — 649, *volentiers.*

volentiers *adv.* 140, 302, 480, 494, 650, 657, 689, 835, 853, 1196, 1518, 1623, *volontiers, de bon gré, avec plaisir.*

¹ **voloir** *v.t.d. + inf.* 35, 36, 42, etc., *vouloir + inf.* ; — *que + subj. pr.* 1592, 1745, *vouloir que* ; je le vuel bien 1809, *j'y consens* ♦ *empl. abs.* 1224, *vouloir, avoir la volonté de (qqc.).*

² **voloir** *inf. subst.* au — de aucun 1552, 1738, 1750, *au gré de qqn, selon le désir de qqn* ; faire le — de aucun 1751, *agir au gré de qqn, selon la volonté de qqn* ; faire son — de aucun 1794, *disposer de qqn selon ses souhaits, faire de qqn ce que l'on veut.* Soi metre en abandon au — de aucun 1772 *voir abandon.*

volonté 1457 *voir volenté.*

volt 36, *p3 ind. pr. de voloir.* Cf. I. 2. *La langue de la copie, n° 26.*

vorra 236, 574 *voir [valoir].*

vorra 232, vorrai 831, vorront 223, *p3, p1, p6 fut. de voloir.*

vostre *dét. poss.* 309, 616, 646, etc., *votre.*

[vrai] *adj.* 774, *vrai, véritable (épithète de Dieu).*

vretus 1718 *voir vertu.*

PARTIE III

ÉTUDE LITTÉRAIRE

III. 1. Étude des motifs épiques

*Le motif n'est motif dans un texte que parce qu'il se réfère
à un autre texte, celui-ci le renvoyant de nouveau à un
ailleurs quelconque : son mode d'existence n'est pas celui
d'une unité discursive réalisée, mais d'une virtualité
inscrite dans une sorte de « mémoire » transtextuelle*
A.-J. GREIMAS, « Avant-propos à la "lettre" dans le conte
populaire français »¹

III. 1. 1. Regain d'intérêt pour l'épopée tardive

Longtemps un jugement négatif a affecté l'épopée tardive. À la fin du XIX^e siècle, les chansons de geste de « deuxième ou troisième génération »² étaient considérées comme les derniers rejetons du genre épique que l'on jugeait à l'aune de la seule *Chanson de Roland*. Dans le deuxième tome de ses *Épopées françaises*, Léon Gautier déplore l'« inévitable décadence » de l'épopée « qui ne sera pleine désormais que de désenchantements et de regrets »³. Presque un siècle plus tard, dans ses *Chansons de geste françaises*, Martin de Riquer affirme, d'un ton pareillement péremptoire, que « la matière de l'épopée française tombe dans une franche décadence, sur le sol natal, à partir du XIV^e siècle, [...] ce qui marque la fin de la véritable épopée nationale »⁴. Ces appréciations peu flatteuses perdurent jusqu'aux années 1970, lorsque Jean-Charles Payen regrette que « le XIV^e siècle [soit] désastreux pour la pauvre chanson de geste abâtardie en roman de chevalerie »⁵.

¹ *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, 1995, « Le motif en sciences humaines », p. 154-155, p. 155.

² Comme les définissent les éditeurs de *Huon de Bordeaux*, W. W. T. KIBLER et F. SUARD (éd.), *op. cit.*, p. IX.

³ L. GAUTIER, *Les épopées françaises*, *op. cit.*, vol. 2, p. 407.

⁴ Martin DE RIQUER, *Les chansons de geste françaises*, Paris, Nizet, 1968 [1957], p. 288.

⁵ Jean-Charles PAYEN, *Le Moyen Age, I. Des Origines à 1300*, Paris, Artaud, 1970, p. 135, cit. par William KIBLER, « La chanson d'aventures », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IX^e congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982*, Modène, Mucchi editore, 1984, 2 vol., t. 2, p. 509-515, p. 510, n. 3.

Bien que les premières études se penchant sur cette « littérature mal aimée »⁶ remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle (la première édition de *Huon de Bordeaux* date de 1860⁷), ce n'est qu'à partir des années 1980 que la littérature épique tardive a bénéficié d'un véritable regain d'intérêt, grâce aux travaux pionniers de Dominique Boutet, William Kibler, Claude Roussel et François Suard⁸. Tous les défauts dont elle avait été taxée auparavant sont aujourd'hui tournés en points de force et valorisés comme des atouts : autant les premiers critiques déploraient le mélange des genres, autant la critique moderne souligne la plasticité du genre épique ouvert à de multiples influences. La vitalité de l'épopée, comme de tout genre littéraire, tient à son dynamisme ; par ailleurs, cette tendance que Dominique Boutet définit comme « holistique »⁹ n'est pas propre aux seules chansons de geste tardives, puisqu'elle pointe déjà dans les textes les plus anciens, comme le *Pèlerinage de Charlemagne*, le *Charroi de Nîmes* ou la *Prise d'Orange*¹⁰. Les œuvres postérieures ne font que puiser de manière plus systématique à un répertoire de motifs narratifs disparates et variés qui ont nourri l'imaginaire épique depuis ses commencements.

Contre la distinction entre gestes « traditionnelles » et « tardives » et, plus généralement, entre *geste* et *roman*, risquant de donner une image sclérosée du genre épique, William Kibler propose de combler ces clivages en adoptant l'appellation de « chansons d'aventures »¹¹. Il convient cependant que l'application de cette nouvelle « étiquette » aux chansons d'*Yde et Olive* et de *Croissant* ne se fasse pas au détriment de la reconnaissance de l'unité du genre. Bien que le souffle romanesque devienne prépondérant dans les gestes plus tardives, ces dernières continuent tout de même, par un mouvement opposé, à afficher leur appartenance au genre épique¹². Comme l'affirme Claude Roussel, « produire une chanson de geste, c'est réaliser une combinaison nouvelle d'éléments préexistants

⁶ François SUARD, « L'épopée française tardive (XIV^e-XV^e s.) », Jean Marie D'HEUR, Nicoletta CHERUBINI (dir.), *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Liège, Université de Liège, 1980, p. 449-460, p. 449.

⁷ *Huon de Bordeaux*, F. GUESSARD et C. de GRANDMAISON (éd.), *op. cit.*

⁸ Pour un aperçu en ordre alphabétique, cf. Dominique BOUTET, « L'insuffisance de l'épique », *Littérales*, vol. 31, 2003, p. 5-11 ; ID., *La chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique du Moyen âge*, Paris, PUF, 1993 (en particulier le chap. 7 « Évolution et conservatisme », p. 195-227) ; W. KIBLER, « La chanson d'aventures », art. cit. ; Claude ROUSSEL, « *D'armes et d'amours* : l'aventure dans les dernières chansons de geste », *Littérales*, vol. 31, 2003, p. 163-178 ; ID., « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 12, 2005 (« La tradition épique, du Moyen Âge au XIX^e siècle »), p. 1-13 ; ID., « Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives », Carlos ALVAR, Juan PAREDES NUÑEZ (dir.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e congrès international de la Société Rencesvals, pour l'étude des épopées romanes. Granada, 21-25 juillet 2003*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 65-85 ; François SUARD, « *Huon de Bordeaux* : une tentative originale de renouvellement de l'épique au XIII^e siècle », *Littérales*, vol. 31, 2003, p. 145-161 ; ID., « L'épopée française tardive (XVI^e-XV^e s.) », art. cit. ; ID., « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des sciences humaines*, LV, 1981, p. 95-107.

⁹ D. BOUTET, *La chanson de geste*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹¹ W. KIBLER, « La chanson d'aventures », art. cit., p. 510.

¹² Claude ROUSSEL, « Chanson de geste et roman : remarques sur deux adaptations littéraires du conte de La fille aux mains coupées », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin*, *op. cit.*, p. 565-582, p. 565.

(formules, motifs narratifs, thèmes, sujets) puisés dans un stock disponible, vaste sans doute mais néanmoins limité »¹³. Si polymorphes soient-elles, il n'en demeure pas moins que les chansons objet de notre thèse appartiennent bel et bien au genre épique, dont elles réactivent certains motifs traditionnels, tout en perpétuant une structure formelle et des procédés rhétoriques fixés par au moins deux siècles de tradition. En nous appuyant sur l'œuvre de référence de Jean-Pierre Martin, *Les motifs dans la chanson de geste*¹⁴, nous analyserons le contenu proprement épique d'*Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II*, afin de déceler dans quelle mesure « le stéréotype devient le lieu même de l'originalité »¹⁵. L'adoption de la taxinomie élaborée par J.-P. Martin se révélera ainsi d'autant plus fructueuse qu'elle a été élaborée sur un corpus de chansons de geste qui, comme les nôtres, « comportent une part de romanesque importante »¹⁶.

III. 1. 2. Quelques précisions terminologiques

Avant d'étudier par quels biais ces continuations de *Huon de Bordeaux* actualisent leur spécificité épique, il convient tout d'abord d'éclairer les termes-clés que nous allons employer : *thème*, *motif*, *topos*, *cliché*, *formule*¹⁷. Bien qu'il soit difficile d'en donner une définition univoque, ces quatre substantifs ne sont pas tout à fait interchangeables. Selon Cesare Segre, le thème est « la materia elaborata in un testo[...], oppure il soggetto di cui il testo costituisce lo sviluppo, o ancora l'idea ispiratrice »¹⁸. En revanche, le motif se configure comme « l'unità significativa minima del testo, elemento germinale e ricorrente »¹⁹. Une catégorie particulière de motifs est celle des *topoi* ou clichés, à savoir des « motivi codificati dalla tradizione culturale per essere addotti come argomenti »²⁰. Dans *La Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Jean Rychner s'attache à la définition de thèmes et motifs dans le cinquième chapitre intitulé « Moyens d'expression : motifs et formules »²¹. Les motifs y sont considérés comme des « sous-ensembles » de la catégorie plus ample des thèmes, que les formules expriment par des moyens d'expression stéréotypés. Paul Zumthor

¹³ ID., *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 354.

¹⁴ Jean-Pierre MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation (discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2017.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Pour une vue d'ensemble sur une plus vaste échelle, cf. *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, 1995, numéro entièrement consacré au « Motif en sciences humaines ».

¹⁸ « Tema / motivo », *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, 16 vol., t. 14, 1981, p. 3-23, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 126-153.

définit le motif comme « une série d'images différentes ou idées complexes exprimées en succession », et la formule comme l'« expression typique de ces images ou idées, les clichés »²². De toutes ces tentatives de définition, il ressort une divergence entre le plan du contenu, le « signifié », dont relèveraient thèmes et motifs, et celui de l'expression, le « signifiant », dont relèveraient les formules. C'est justement pour nuancer cette dichotomie quelque peu artificielle, en dépassant à la fois l'approche des folkloristes (caractérisée par une trop grande atomisation) et celle des structuralistes (affectée par une trop stricte rigidité)²³, que Jean-Pierre Martin propose une distinction entre les *stéréotypes de diégèse*, ou *motifs narratifs*, et les *stéréotypes d'expression*, ou *motifs rhétoriques*²⁴. Les premiers constituent « une séquence narrative englobant une série ordonnée et autonome d'actions [...], les *clichés narratifs* »²⁵ ; les seconds concernent « l'ensemble d'images ou d'idées constituant le noyau sémantique que diverses *formules* actualisent de façon équivalente »²⁶. À titre d'exemple, un des motifs narratifs les plus courants dans les textes épiques est celui de la « bataille » qui, à son tour, peut prendre différentes formes, dont celle du « combat à la lance » ; dans ce cas, le premier cliché rhétorique est le fait d'« éperonner son cheval », que diverses formules telles que *le destrier broche*, *broche le bien*, *point le cheval*, peuvent actualiser. Enfin, le *thème* aurait une acceptation plus vaste, désignant « la substance du contenu [...] mais indépendamment de tout investissement narratif particulier »²⁷.

Bien consciente des limites d'une application trop contraignante d'une grille théorique définie au préalable, nous nous proposons de relever comment nos chansons réactualisent les principaux motifs narratifs et rhétoriques que la tradition épique leur fournissait, et que l'ouvrage de référence de Jean-Pierre Martin ordonne de manière claire et scientifique. Dans l'analyse qui suit, on ne trouvera donc pas une étude structurale linéaire et exhaustive, mais plutôt une analyse sélective des motifs à travers lesquels se décline l'esthétique épique propre aux textes que nous étudions.

²² Paul ZUMTHOR, « Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège, septembre 1957*, Paris, Les Belles lettres, 1968 [réimpr. anast. éd. 1959], p. 219-235, p. 230.

²³ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 29-49 (« L'approche des folkloristes »), p. 51-74 (« Les modèles structuraux »).

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁶ *Ibid.*, p. 183.

²⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

III. 1. 3. Motifs narratifs

1. Motifs contractuels

Il s'agit d'un groupe de motifs qui comportent la stipulation d'un pacte, d'un accord entre deux entités ; puisque ces motifs sont souvent employés dans une séquence d'ouverture, nous les traitons en priorité. Des sept motifs identifiés par J.-P. Martin²⁸, trois en particulier jouent un rôle de premier plan au sein de nos textes, celui de l'*assemblée*, de l'*héritière à marier* et de la *vision divine*.

1.1. L'assemblée

Dans *Yde et Olive I*, le motif de l'*assemblée* apparaît pour la première fois aux v. 149-215 où le roi Florent convoque ses hommes afin de révéler son intention de se remarier après une longue période de veuvage. Provoquée par un manque, la nécessité d'un héritier mâle, et suscitant l'opposition de tous les barons ainsi que la fuite d'Yde, cette première assemblée acquiert aussi la fonction de « méfait initial »²⁹, car « toutes sortes de motifs, pourvu qu'ils entraînent une performance déceptive, peuvent remplir cette fonction »³⁰. Ensuite, le roi réitère son propos sacrilège lors d'une seconde assemblée aux v. 216-325, en créant ainsi un effet d'amplification que nous étudierons dans le détail plus loin³¹.

Bien que d'une manière plus succincte, le motif de l'*assemblée* se répète aussi à la cour du roi Othon et, dans *Croissant*, auprès du roi Guimart ; dans les deux cas, cette réunion se déroule à la suite d'une « épreuve qualifiante »³² que les protagonistes, Yde et Croissant, ont portée à son terme. Othon voudrait récompenser le vaillant Ydé qui l'a délivré des Espagnols en lui permettant d'épouser sa fille Olive ; il prévient alors sa cour :

.I. jour avoit rois Otes assamblé
Les pers de Romme, et les postaus mandés.
« Baron, dist il, or oiés mon penser :
J'ai une fille qui mout fait a loer ;
Ains que je muire, le vorrai marier,
Si le donrai mon chevalier Ydé ;

²⁸ « Index des motifs narratifs », *ibid.*, p. 335-336.

²⁹ *Ibid.*, p. 130.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. III. 3. *Étude thématique comparée*, 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 6. *La configuration du motif de l'inceste père-fille dans Yde et Olive I*.

³² Nous reprenons ici la terminologie de A.-J. Greimas que l'on trouve chez J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, *op. cit.*, p. 127.

Romme ait avoec, et ma grant roiauté,
Car jou ne sai nul tel baron qu'Idé. »
Romain s'i sont volentiers acordé ;
Dont l'accolla par mout grant amisté.
v. 827-836

D'une façon encore plus réduite à l'essentiel, l'assemblée convoquée par Guimart pour récompenser la loyauté du prince déshérité avec la main de sa fille occupe un seul vers :

Croissant appelle par dedevant sa gent.
v. 1394

Dans tous les cas, le motif de l'*assemblée* est intimement lié à celui de l'*héritière à marier* (cf. ci-dessous). Le débat qui s'y déroule ne relève plus du domaine militaire, mais du domaine familial (duquel dépend, tout de même, la continuité du pouvoir). Si, dans ces trois scènes, le roi ne demande pas proprement conseil à ses hommes (c'est pourquoi nous parlons du motif de l'*assemblée* et non de celui du *conseil*), l'avis des barons ou, du moins, leur approbation, n'en demeure pas moins fondamental. Le désaccord entre le souverain et ses vassaux est toujours un prélude d'hostilités à venir ; comme le rappelle J.-P. Martin, « qu'on s'avise de prendre seul une décision, contre l'avis d'un conseiller, ou, plus souvent, sans demander conseil : c'est l'échec assuré [...] La décision solitaire désigne régulièrement l'erreur »³³.

1.2. L'héritière à marier

Ce motif constitue un vrai leitmotiv : les pères de nos chansons, Florent et Othon dans *Yde et Olive I* et Guimart dans *Croissant*, sont tous les trois aux prises avec une fille à marier, dont dépendront la succession et le gouvernement du royaume. Mais si Florent veut épouser sa propre fille, selon un procédé typique des contes folkloriques que nous analyserons plus loin³⁴, les deux autres rois, de manière plus « épique », cherchent à l'extérieur de la famille le meilleur parti possible pour leurs futures héritières. Othon choisit Ydé comme époux d'Olive, après en avoir mesuré la prouesse au combat ; en revanche, Guimart désigne Croissant pour sa loyauté et, surtout, pour sa richesse. Face aux protestations de la cour se récriant qu'une fille royale soit livrée à un inconnu (*Que on ne set dont il est ne de quel gent*, v. 1404), le roi ne rétorque pas avec l'argument de la noblesse du parti choisi

³³ *Ibid.*, p. 143.

³⁴ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

(il s'agit tout de même de l'arrière-petit-fils de Huon de Bordeaux), mais, ébloui par la découverte d'un trésor magique, il s'écrie : *Si riche n'a desous le firmament* (v. 1406), comme si cette raison « pragmatique » se suffisait à elle seule pour justifier le mariage.

1.3. La vision divine

Tout en allant à l'encontre du goût d'un public de plus en plus friand de coups de théâtre et d'interventions miraculeuses, la *vision divine* qui scelle *Yde et Olive I* fait partie du vaste répertoire de manifestations divines et miracles qui jalonnent la littérature épique. Dans notre texte en effet, l'ange intercède en faveur d'Yde aussi bien en « prescrivant un devoir » qu'en « transmettant un savoir »³⁵. D'abord, il ordonne de faire cesser la clameur et de continuer le bain : *Au roi Oton a dit : « Tout cois estés ! / Jesus te mande, li rois de maïsté, / Que tu te baignes et si lai chou ester »* (v. 1042-1044). Ensuite, il dévoile la vérité sur la nature d'Yde-Ydé, « *Hui main iert feme, or est uns hom carnés* », (v. 1051), et fait une prophétie sur la mort imminente du roi Othon et la naissance du futur héritier Croissant : « *Otes, bons rois, dedens .VIII. jours venrés / En l'autre siecle, de cestui partirés / Et vostre fille avoec Ydain lairés. / .I. fil aront, Croissans iert apellés* » (v. 1053-1056).

2. Motifs performanciers

Ayant trait aux actions des personnages, à leur « performance », comme l'indique l'intitulé même, ces motifs sont aussi nombreux que variés ; J.-P. Martin opère une distinction ultérieure en « méfaits », « épreuves qualifiantes », « affrontements et réparations » et « épreuves glorifiantes (et punitions) »³⁶.

2.1. La femme persécutée

Le méfait concernant la *femme persécutée*, qui, au moins depuis le roman de *La Manekine* de Philippe de Remi, ouvre toute une constellation de textes romanesques et épiques (nous y reviendrons)³⁷, est employé également dans *Yde et Olive*. Mais si, traditionnellement, l'héroïne subit une longue série de vexations et d'injustices tout au long du récit, ici, le motif de la persécution ne constitue que le moteur initial de l'action. Contrairement à Hélène et Joyeuse, déclinaisons épiques

³⁵ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., « Index des motifs narratifs », p. 336.

³⁶ *Ibid.*, p. 342-349.

³⁷ Cf. III. 3 *Étude thématique comparée*, 3. 1. *Inceste*, 3. 2. *L'inceste père-fille dans la tradition romanesque*.

de la Manekine, respectivement dans *La Belle Hélène de Constantinople* et *Lion de Bourges*, Yde accomplit une série d'exploits qui lui vaudront l'estime générale. Ainsi, elle n'épousera pas son père et elle ne sera pas non plus condamnée au bûcher ; plus qu'être victime d'une réelle persécution, Yde est de cette manière plutôt l'objet d'une menace démentie à chaque tournant de son existence.

2.2. L'ambassade et le défi

La situation qui rend nécessaire le motif de l'*ambassade* dans *Yde et Olive II* (v. 1553-1598) est celle de l'appropriation indue du royaume d'Aragon par Désier : si ce dernier se montre indifférent à la requête légitime d'Yde de lui laisser ses terres, une guerre sera engagée. L'*ambassade* représente donc une tentative pour éviter la *bataille*, mais qui, tout comme dans ce texte, échoue presque constamment dans les chansons de geste³⁸. Tout commence avec une scène d'« attribution de la mission » : *Li rois Idés a l'abbé apellé. / Requis li a par amours et rouvé / C'a Desiier voit* (v. 1553-1555) ; l'ellipse du « contenu du message » fait glisser vers l'anticipation du motif contractuel du *défi* : *Pour lui fache tant que bien l'ait sonmé ; / Et s'il est plains d'orgeul ne de fierté, / De par lui l'ait tout errant deffié* (v. 1556-1558). Le personnage chargé de l'ambassade entreprend ainsi un « déplacement » : *Et l'endemain, quant il fu ajourné / [...] / Leur chemin ont ensamble tant erré / Qu'i le trouverent en une grant chité* (v. 1561-1565) ; par la suite, il adresse le « salut » au roi et accomplit la « transmission du message » : *Ou voit le roi, de Diu l'a salué / D'Idé le roi ce qu'il li a mandé / Li dist briement, riens n'i a oublié* v. 1569- 1571. La « réaction (de dépit) du destinataire » ne se fait pas attendre :

Desiiers l'ot, près n'a le sens dervé,
Envers l'abbé ot le cuer mout iré.
« Abbes, dist il, Diex vous doinst mal dehé,
Quant de tel més m'avés desgeüné !
Ne fust pour Dieu, vous et cil couronné
Si malement fussiés tout atourné,
N'i a celui n'eüst le chief <caupé> ! »
v. 1572-1578

Elle manque même de déboucher sur l'agression du messenger, qui risque ainsi de se transformer en « victime innocente » :

Vers lui se traist, le poing destre entesé ;

³⁸ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 119.

Ja en eüst grant caup frapé l'abbé,
Quant doi contē sont entre iaus .II. alé,
Qui l'abé ont de chelui caup tensé.
v. 1579-1582

Après avoir reçu la réponse de Désier, qui équivaut à une déclaration de *défi*, le messenger doit revenir pour en rapporter la nouvelle, non sans l'avoir une dernière fois admonesté :

Et dist li abbes : « Il fait le foursené !
Dedens brief tans se verra plus donté ;
Et li sains papes l'a de tous biens privé,
Pour ce qu'il a vers Idé mal erré. »
Puis li a dit : « Mal vous est encontré !
Petit prisiés sainte crestienté,
Ce fait maufés qui vous a avulé !
Ja ne verrés trespasé chest esté
Que ne soiés plains de chetiveté ;
Sains peres veut qu'en aiés a plenté !
Quant desdisiés ce qu'il a acordé,
Ne vous laira ne castel ne chité ;
Ne je ne puis veïr vo sauveté.
Ydes li rois, ou tout bien sont posé,
Vous deffiē car mout vous a en hé ! »
A tant s'en part, plus ne l'a aparlé.
Si moine o lui sont de la desevré.
Quant del palais furent jus avalé,
Ensanble sont sur leurs chevaus montés ;
A tant s'en vont, n'i ont plus sejourné.
v. 1583-1602

Mais après avoir traversé *Maint plain, maint val et maint tertre* (v. 1603), l'ambassadeur trouve Ydé déjà occupé aux préparatifs pour la bataille : *Grant peule avoit illuecques amassé / Pour guerroyer Desiier le douté* (v. 1608-1609). Ydé n'attend même pas de connaître le contenu de l'ambassade : la nécessité de la guerre se pose ainsi comme une évidence *a priori*.

Un peu plus loin, entre les v. 1740-1776, une autre scène est centrée sur le motif de l'*ambassade*, bien que ce motif puisse se confondre avec une simple sommation à se présenter auprès de Huon. Venu en aide à son petit-fils pour la reconquête de son royaume, le héros bordelais envoie Malabrun chez Désier, avec l'ordre de se présenter dans sa tente. Ici aussi, on retrouve les clichés constitutifs du motif : d'abord, Huon charge de la « mission » son fidèle exécutant : *A Malabrun*

dist : [...] / *Va tost a lui* (v. 1741-1743). Le « contenu » du message, avec une menace de *défi*, est ensuite développé en une dizaine de vers :

« [...] et di qu'il est tenus
A Yde aidier, en hutins et en jus ;
Ne je ne vuel que grever li puist nus.
Cis païs est siens par droit et par us ;
A tort s'i est Desiiers enbatus.
Di li c'a moi s'en vingne trestous nus,
De son meffait doit bien estre batus ;
A men vouloir l'en iert li tors rendus.
Se de fairë men vouloir fait refus,
Ja n'iert ses cors en si fort lieu repus
Que de s'onnor ne le mete tous jus. »
v. 1743-1753

D'après le scénario habituel, l'ambassadeur exécute aussitôt l'ordre reçu en se déplaçant : *Dont s'est partis Malabrun de Huon ; / Armé trouva, dehors son pavellon, / Roi Desiier et o lui maint baron* (v. 1756-1758). Sans salutation préalable, Malabrun rapporte *ex abrupto* le message dont il est chargé :

« Roi Desiier, trop as le cuer felon,
Quant guerriës Yde sans occoison.
Li quide<s> tu tollir le sien roion ?
Tu n'as pas droit a lui, par saint Simon !
Et li miens sires, qui rois Hües a non,
Dist que t'as fait envers lui traïson,
Tu dois estrë ses amis et ses hom ;
Or vieus tenir sa terre outre son bon.
Mar i entras, si ait m'ame pardon !
S'au gré Huon n'en fais amendison,
Il te taura le chief sus le menton.
Va t'ent tantost tous nus en sa prison,
A son vouloir te mes en abandon
Ains que soiës mis a destruction ! »
v. 1760-1773

Enfin, la « réaction du destinataire » est cette fois-ci beaucoup plus apaisée, *Dist Desiiers* : « *Biaus freres Malabron, / Ja n'averai a Huon contenchon ; / Son gré ferai, qui soit bel ne*

qui non. » (v. 1774-1776). Après avoir déposé ses armes, l'usurpateur vaincu se dirige donc vers la tente royale présenter ses hommages au souverain légitime, dans une scène qui anticipe les retrouvailles finales.

2.3. La bataille

Motif-pilier des chansons de geste, la *bataille* éclate à trois reprises dans *Yde et Olive* : la première a lieu entre les Espagnols et les Allemands (v. 416-456) ; la deuxième concerne l'armée de Rome contre celle d'Espagne (v. 747-882) et la troisième, suspendue par l'arrivée providentielle de Huon, aurait dû se dérouler entre l'armée loyaliste d'Ydé et celle de l'usurpateur Désier (v. 1618-1665). Mais la thématique traditionnelle de la croisade est gommée et substituée par une thématique chevaleresque : le cadre général de la bataille importe beaucoup moins que les exploits de la protagoniste. Lors du premier affrontement armé, après de rapides et très générales allusions à la mobilisation, *Dusc'a .I. mois li os exploite et va* (v. 416), et à l'armement, *Bien sont armé, cascuns sor bon ceval* (v. 421), les deux armées adversaires s'affrontent d'abord oralement, avant de céder la place aux prouesses d'Ydé :

Pour gaaignier cascuns d'aus s'apresta.
Uns Alemans Goutehere jura,
S'on li court sus, il se desfendra !
Et Espaignot viennent le fons d'un val,
As Alemans crient : « Estés coi la !
Tout estes mort, piés n'en escapera
Se ne mès jus tout chou que d'avoir as ! »
Yde respont pas ne l'otriera.
v. 423-430

De manière similaire, l'épisode de la bataille entre les Romains et les Espagnols n'est qu'une épreuve qualifiante pour mettre en avant la bravoure d'Yde, ce qui lui vaudra la main de la princesse. La mobilisation de l'armée n'occupe que trois vers : *Ydes s'en va a bele compaignie, / De Romme issi, la fort cité antie. / Dessi c'au Toivre n'i ot resne sacie* (v. 747-749) ; aux trois vers suivants, le narrateur fait allusion au tapage que les Espagnols font aux portes de la ville, *Et Espaignot mainnent grant tabourie / Car la cité cuident avoir assise. / U<ne> journee est li os assegie* (v. 750-752), pour se concentrer finalement sur la figure de la princesse guerrière, qui *venoit a bataille rengie* (v. 754). Dans *Yde et Olive II* en revanche, la troisième bataille, quoiqu'avortée, débute de manière pourtant plus « épique » : le narrateur dénombre les différents composants de l'armée, *Que chevaliers que vi-*

greus escuyers, / Que bons sergans que bons aubalestriers : / En assanbla plus de .XXX. milliers
(v. 1620-1622), ainsi que leurs équipements :

De son avoir lor donna volentiers :
A<s> chevaliers armures et destriers,
As escuiers bons ronchis u coursierz,
Et a<s> sergans grant plenté de deniers.
Leur harnas font carchier sus les sonmierz :
Elmes, escus et fors haubers doublierz,
<Arb>alestriers, quarriaus et ars mainierz.
v. 1623-1629

De plus, le narrateur poursuit avec la description du ravitaillement :

Ydes fu preus et mout sages guerriers.
Pour çou c'a tous est mais li famelliers,
Fait frinne et blé carchier sor les sonmierz
Pour pain livrer a tous les pennetiers,
Et fait garnir de vin les boutellierz.
En faire amis est tous ses desiriers.
v. 1630-1635

Après la désignation en assemblée de son gonfanonier, Désier fait parvenir à ses barons l'ordre de se présenter à la cour : *.LX. mile d'armes acoustumierz* (v. 1647) vont donc s'ajouter aux trente mille combattants recrutés au v. 1622. Mais l'écrasante majorité de l'armée de Désier, qui *.II. tans ou plus qu'Idé n'avoit de gent* (v. 1655), se révélera impuissante face à l'intervention du seul Huon de Bordeaux : *Ja n'i eüst pais ni acordement, / Se Diex ne fust, u tous li mons apent, / Et li rois Hües de Bordele ensement* (v. 1668-1670). Le deuxième auteur-remanieur, dont la plume n'est pas souvent très heureuse, fait tout de même preuve d'une sensibilité accrue pour le « réalisme relatif »³⁹ de la chanson de geste en matière de guerres et combats.

2.4. La campagne

Relevant du même champ narratif que la *bataille* et le *siège*, ce motif développe plus particulièrement les clichés de la « mobilisation », l'« entrée sur le territoire ennemi » et les « de-

³⁹ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 46.

vastations » (pillages et incendies)⁴⁰. Dans *Yde et Olive I*, il apparaît entre les lignes du discours direct du messager venu annoncer au roi Othon l'attaque des Espagnols :

Entendés moi, dist il, drois empereres,
Li rois d'Espaigne a vo terre embrasee !
En vo païs est si avant entree
Qui desous Romme est ensamble <ar>restee.
A maint Rommain on la test<e> copee !
v. 706-710

Imbriqué dans le *message* (cf. ci-dessous 4.2), le spectacle de la désolation que mettent les Espagnols aux portes de Rome, incendies et décapitations sommaires, n'est rapporté que dans une poignée de vers par les paroles du messager : décidément, le spectacle meurtrier de la guerre ne constitue pas le principal intérêt de cette chanson de geste.

2.5. Le mariage

Dans *Yde et Olive I*, le mariage entre les deux protagonistes, si atypique soit-il, constitue tout de même la récompense légitime, le *guerredon* (v. 839), pour la bravoure dont a fait preuve Yde sur les champs de bataille. Mais si, d'une part, ce motif est scandé selon les clichés traditionnels de la « messe », la « fête » et le « repas », il subit d'autre part des variations originales dans la mesure où, par le biais du motif modalisateur du *déguisement*, il est fondé sur une équivoque. Le « choix de la conjointe » est dans un premier temps contesté par Yde sous prétexte de sa pauvreté :

« Mercit, bons rois, pour Diu de maïsté,
Jou n'ai u mont vaillant .I. ail pelé ;
Damages iert se bien n'as esgardé
La u tu aies ton enfant marié !
Povres hom sui, ne me voel marier ;
Ains doi soldees et querre et demander ».
v. 843-848

Mais à l'indignation du roi Othon pour ce refus, Yde revient sur ses pas. En effet, ce mariage est le seul moyen pour elle d'échapper à la mort :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 108.

« Se jou lor di femme sui <par ve>rté,
 Tantost m'aront ochis et decopé,
 U a mon pere diront la verité ;
 Il me rara mout tost, se ci me set ! »
 v. 899-902

De plus, elle ne veut pas renoncer aux honneurs qu'elle a malgré tout obtenus par le truchement de son masque :

« Et nonpourquant jou ai dit fausseté :
 Puis que j'ai Romme et l'onour conquesté,
 J'espouserai la fille au couronné,
 Si face Dix de moi sa volenté ! »
 Dont dist au roi : « Jou ferai a vo gré. »
 v. 905-909

Elle se décide finalement à accepter la main d'Olive, puis les fiançailles sont célébrées :

Droit au moustier Saint Pierre en sont alé ;
 Yde pluevi, grant joie ont demené.
 Chil damoiseil behordent tout armé,
 Pucelles ont treskiet et carolé.
 v. 910-913

Au bout d'un mois entier de réjouissances, arrive le temps *c'on les doit espouser* (v. 915). Dans le cortège qui l'accompagne à l'église, *Yde(s) est devant, grans souspirs a jetés* (v. 920) ; puis, sans tarder, *Le jour li font la pucelle espouzer* (v. 922). On trouve à ce point de la narration des variations sur un autre motif, celui du *mariage forcé*⁴¹, dont est ici actualisé le cliché de l'« épouse traînée à l'église ». Mais si, dans cette situation stéréotypée, la mariée arrive à préserver sa chasteté en prétextant un vœu, ou en se procurant un objet protecteur⁴², Yde allègue plus prosaïquement un malaise qui l'empêcherait de s'unir à son épouse : *Jou ai .I. mal dont j'ai ciere tourblee* (v. 949). Cette dernière fait preuve d'une étonnante compréhension et le couple s'accorde pour deux semaines d'abstinence. La nuit de noces se termine donc *sans cri ne mellee* (v. 970), et ce n'est que plus tard, après la transformation d'Yde en un *hom carnés* (v. 1051) que le couple pourra engendrer un héritier.

⁴¹ « Index des motifs narratifs », *ibid.*, p. 342.

⁴² *Ibid.*

L'enchâssement du motif folklorique de la métamorphose sexuelle (que nous analyserons plus loin⁴³) permet ainsi de dédoubler le cliché de l'union charnelle avec son épouse, Yde devenant le seul personnage à pouvoir affronter « deux nuits de noces ».

Un *mariage* beaucoup plus traditionnel clôt en revanche la *Chanson de Croissant*. Après la découverte du trésor magique, le roi Guimart soumet le jeune déshérité à l'épreuve des trois besants, où ce dernier se fait remarquer par sa loyauté. En dédommagement, il reçoit la main de la princesse et son ancien fief :

« Amis, dist il, jou t'aim mout dur<ement>,
Car loiauté i croi certainnem<ent>
Quant les besans m'aportas <en> present.
<Jo>u te donrai mon enfa<nt voirement>
<Et toute Romme et chou> qu'il i ap<ent>. »
v. 1395-1399

Après les objections initiales de la reine mère et des courtisans, qui <Ent ont> le roi blasmé mout du<rement> (v. 1402), le « choix de la conjointe » est finalement accepté. Suit la cérémonie des fiançailles et, enfin, celle du mariage qui, en deux seuls vers, *Croissant, le jour, a sa fenme espousee ; / La joie fu de toute gens menee* (v. 1452-1453), sanctionne la première étape du rétablissement de Croissant, avant le recouvrement du trésor magique.

3. Motifs modalisateurs

Sont ici concernés tous les motifs « dont la fonction est d'attribuer au sujet une modalité complémentaire, indépendante de la structure du motif performatif sur lequel elle opère »⁴⁴ ; ils peuvent agir sur cinq sphères d'influence : vouloir, devoir, devoir/pouvoir, pouvoir et savoir.

3.1. La princesse amoureuse

D'origine romanesque, par sa fréquence dans les chansons de geste, notamment dans la figure de la belle Sarrasine, le motif de la *princesse amoureuse* peut être considéré comme un motif « adoptif » du genre épique. Dans les textes que nous analysons, il s'actualise dans le personnage d'Olive. Dès sa première rencontre avec Yde à la cour de son père, Olive la voit d'un bon œil, S'a

⁴³ Cf. III. 3. *Étude thématique comparée*, 3. 3. *Métamorphose*.

⁴⁴ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 85.

l'escuier belement esgardé (v. 631), même si la passion éclate véritablement en assistant à ses prouesses militaires :

Yde fu mout resgardee et coisie,
Car des crestiax l'avoit veüe Olive ;
Trestous li cors de joie li fourmie,
Et dist em bas, c'on ne l'e<n>tendi mie :
« Mes amis iert, ains demain li voel dire ;
Ains mais ne fui d'omme si entreprise,
S'est bien raisons et drois que je li die. »
v. 803-809

Contrairement néanmoins à ce qu'elle avait projeté et au scénario habituel, où la princesse envoie un gage à son héros ou bien l'invite dans sa chambre, Olive ne déclare pas sa flamme à l'intéressé(e), mais se confie à son père : *La fille au roi l'a si fort enamé / Qu'ele li dist, ne li pot plus celer* (v. 825-826). Othon est ravi que la volonté de sa fille coïncide avec la sienne ; c'est donc une pure formalité que d'appeler leur favori devant l'assemblée des barons pour qu'il consente aux noces :

Adont l'apelle Otes li couronnés :
« Ma bele fille, dist li rois, entendés :
Il vous covient orendroit creanter
Que vous ferés toute ma volenté,
Et vous tenrés après moi mon regné ;
Se je sui mors, point n'avés d'avoué.
Tout mi baron ont pour bien esgardé
Que vous prendrés mon chevalier Ydé,
Si sera rois de ceste roiauté. »
Dist la pucele : « Ore ai ma volenté !
N'ai pas mon tans en cest siecle gasté,
Quant j'arai chou que tant ai désiré ! »
v. 857-868

Le motif de la *princesse amoureuse* relève de la manifestation d'un « vouloir » : comme l'affirme J.-P. Martin, « dans le domaine de l'amour, la volonté appartient à la femme »⁴⁵. Poussée par un vague présage, Olive arrive même à implorer le roi de hâter la célébration des noces tant dési-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

rées : *Peres, dist ele, or pensés du haster ! / Tous jours me samble quë il s'en doie aler !* (v. 871-872).

Cependant, le sentiment d'Olive est fondé sur une équivoque : si, dans les chansons de geste traditionnelles, la *princesse amoureuse* aide le héros par différents moyens, ici elle complique malgré elle la situation, déjà précaire, de son champion. Ce motif de la *princesse amoureuse* n'est que la conséquence imprévue du motif modalisateur du *déguisement*, responsable de bien des méprises au fil du texte.

3.2. Le *déguisement*

Et la pucelle est fors du baing salie,
Dras d'omme vest, de riens ne s'i detrie,
En guize d'omme s'est bien aparillie ;
Vient a l'estable, au destrier est lancie,
Puis est montee, que ne s'atarga mie.
Par nului n'est veüe ne coisie ;
Fors d'Arragonne en va, Dix li aïe !
v. 340-345

D'origine folklorique, le motif du *déguisement* est également très répandu dans le domaine épique, depuis au moins les textes les plus anciens du *cycle de Guillaume*⁴⁶. Mais la perspective change radicalement dans *Yde et Olive I*, car ce n'est pas un personnage masculin qui se déguise, comme dans la plupart des chansons de geste, mais une femme. Si, dans notre texte, ce motif s'actualise dans une séquence typique des contes folkloriques que nous analyserons plus loin⁴⁷, l'influence de ce motif modalisateur agit par la suite sur les scènes les plus « épiques », dont il inverse la signification traditionnelle. C'est en endossant un masque qu'Yde prend la fuite dans une variation sur le motif de la *fuite du héros persécuté*⁴⁸ ; grâce à la nouvelle identité que le déguisement lui offre, elle peut ensuite accomplir de nombreux exploits : elle remporte ainsi les épreuves principales et qualifiantes de la *bataille*, ce qui provoque l'amour d'Olive (*princesse amoureuse*) et la conduit jusqu'à l'autel (*mariage*). Ayant son fondement dans le projet sacrilège du roi Florent, le *déguisement* contribue ensuite à renverser les principes de l'ordre établi et risque même de se révéler mortifère, Yde et Olive sa complice ayant été condamnées au bûcher avant le miracle de la transformation

⁴⁶ Cf. François SUARD, « Le Motif du déguisement dans quelques chansons du cycle de Guillaume d'Orange », *Olifant*, vol. 7, n° 4, 1980, p. 343-358.

⁴⁷ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

⁴⁸ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., « Index des motifs narratifs », p. 345.

sexuelle. Ce que J.-P. Martin affirme pour le motif particulier du *déguisement en pèlerin*, peut être également appliqué au déguisement d'Yde en homme, qui « apparaît par conséquent comme le signe d'un désordre, d'une perversion des valeurs, qui se transmet à l'ensemble de l'histoire, dès lors inscrite dans une thématique du voile et du dévoilement »⁴⁹.

3.3. L'*anneau magique*

Dans la laisse conclusive d'*Yde et Olive II*, pendant la scène de retrouvailles générales, Huon donne à son arrière-petit-fils Croissant un *anneau magique* qui le préservera lors des attaques militaires ; il s'agit donc d'un motif modalisateur ayant trait au domaine du pouvoir :

.I. tel anel a roi Croissant donna
Que ja nus hons desconfis ne sera
Tant con l'anel en estour portera.
v. 1864-1866

Si dans le poème central de *Huon de Bordeaux*, cet objet a une fonction narrative précise, dans la mesure où il permet à Huon d'entrer dans le palais de Gaudisse, dans nos continuations en revanche, il ne représente plus qu'un expédient pour donner l'impression de l'unité du cycle, où personnages et objets réapparaissent épisodiquement comme autant d'outils de liaison.

4. *Motifs-outils*

Cette classe regroupe des motifs aussi fréquents dans les textes que difficiles à cerner, car ils constituent de véritables « conjonctions narratives »⁵⁰, permettant la liaison entre les différents épisodes du récit.

4.1. Le *conseil*

Si l'*assemblée* de notre chanson de geste se réunit essentiellement pour parler mariage, la première actualisation du motif du *conseil* renoue avec la tradition proprement épique (et féodale) de l'aide militaire que les vassaux se doivent d'apporter à leur souverain. Attaqué par les Espagnols, le roi Othon fait mander Ydé pour qu'il le conseille dans cette conjoncture délicate :

⁴⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 138.

Ydain manda sans plus de demoree,
 Et puis li dist em parole secree :
 « E gentis Ydes ! Et c'as tu em pensee ?
 Conseilliés moi de ceste meserree :
 L'ost ne m'estoit par nul homme mandee
 Qui a ma terre exillie et gastee !
 – Si m'aït Dix sire, ce dist Ydee,
 Jou les irai veoir la teste armee ;
 Bailliés moi gens pour faire a aus merlee ! »
 Otes respont : « Ceste raisons m'agree. »
 v. 722-731

On voit ici l'actualisation des trois clichés constitutifs : la « demande de conseil », l'« intervention du conseiller » et la « décision finale »⁵¹.

Par la suite, dans le moment le plus pathétique de l'action d'*Yde et Olive I*, lorsque la protagoniste est contrainte à prendre un bain pour que la vérité sur son sexe soit révélée, Othon a recours au *conseil* de ses hommes, qui se montrent impitoyables dans cette circonstance :

Li rois a tout son barnage mandé,
 Devant aus tous ceste cose a conté.
 Tout em plourant a cascun escrié :
 « Seignour, dist il, quel conseil me donrés ?
 – Fai les ardoir ! » cascuns li a crié.
 v. 1034-1038

Seule la *vision divine* (cf. ci-dessus 1.3) permettra de résoudre l'impasse dans laquelle l'intrigue risque de s'arrêter. Dans ces deux scènes de conseil, il manque pourtant un élément fondamental des gestes traditionnelles, à savoir le débat, l'affrontement d'opinions divergentes : « les *conseils* les plus longs voient en effet les diverses interventions se croiser, se répondre, comme les coups dans un *duel* »⁵². Cette absence de dialectique est encore plus évidente dans *Yde et Olive II*, où, à son retour en Aragon, Ydé convoque un conseil ayant une fonction plus informative que délibérative :

A consel a le conte et l'abbé mis.
 Che qu'il ot fait puis qu'i s'en fu fuïs,

⁵¹ *Ibid.*, p. 141-142.

⁵² *Ibid.*, p. 142.

Et son pere ot et ses amis guerpis,
Lor a conté par sens et par avis.
v. 1500-1503

Avant de déboucher sur l'annonce de la guerre contre l'usurpateur Désier, ce *conseil* a initialement pour but de récapituler les aventures d'*Yde et Olive I*, après la parenthèse de *Croissant*. Il contribue donc à renouer avec les fils de la narration précédente et témoigne également de la tendance, de la part du second auteur, aux redites qui rendent la soudure avec les aventures suivantes quelque peu rébarbative.

4.2. Le message

Ce motif se distingue de celui de l'*ambassade*, car il « transmet des informations et des ordres à l'intérieur d'une même lignée »⁵³. Dans *Yde et Olive I*, il est expédié (dans tous les sens du terme) en sept vers : après avoir annoncé en *assemblée* son intention d'épouser Yde, le roi Florent

Briés et escri a pris, ses seela ;
Les haus barons u Florens se fia
Mande par tout, et la gaite i ala.
La gaite a dit : « Marier se vaurra ! »
Cascuns l'entent, grant joie en demena ;
Savoir vorront qu'il lor demandera,
Et l'occoison pour coi semons les a.
v. 218-224

Plus tard, lors du séjour romain, le *message* de la *campagne* de l'armée espagnole bouleverse la cour :

Es vous .I. més brochant de randonnee,
Devant le roi a sa raison moustree :
« Entendés moi, dist il, drois empereres,
Li rois d'Espagne a vo terre embrasee !
En vo païs est si avant entree
Qui desous Romme est ensamble <ar>restee.
A maint Rommain on la test<e> copee !
Li rois d'Espengne en a sa loi <ju>ree,

⁵³ *Ibid.*, p. 124.

Anchois qu'il <soi>t la quinzainne <pas>see,
 Avra par force ceste grant tor quarree
 Et vostre fille a force violee ;
 Et vous meïsmes la teste arés copee
 Pour vostre fille qui li fu refusee.
 Il venist mix qu'il l'eüst espousee,
 Que tant de gent en fust morte et finee !
 Rois, va encontre, si desfent ta contree,
 U se ce non, ta ville iert deshertee ! »
 v. 704-720

En provoquant la *bataille* suivante, le *message* est donc ici un motif-outil qui relance l'action.

En revanche, dans *Yde et Olive II*, le rôle qui lui est dévolu est moins important. On trouve d'abord une allusion rapide à un message écrit du pape, appuyant la « reconquista » du royaume d'Aragon : *Dont trait l'escrit du pape seelé / Qui tesmoingnë ce qu'il a recordé* (v. 1538-1540). Ensuite, lors des préparatifs pour la bataille finale, Désier *A ses barons tramet ses mesagierz / Pour iaus avoir, si con li est mestiers* (v. 1645-1646).

Au fil de ces exemples, on aura remarqué la fréquence des messages oraux : hormis l'allusion à *briés et escrits* (dont *li gaitte Guis* semble crier tout de même sur la place publique le contenu), dans les autres cas il s'agit de messages transmis de vive voix, ce qui témoigne de l'importance que le discours direct revêt dans les textes épiques à partir du XIII^e siècle, où « dialogue et réactions aux propos deviennent la chair des chansons »⁵⁴.

4.3. Le déplacement

Motif jonctionnel entre les différentes articulations du récit, le *déplacement* est, à vrai dire, « plus une nécessité de toute sorte d'histoire qu'un motif à proprement parler »⁵⁵. Mais si, dans les « chansons d'aventures », selon l'appellation de W. Kibler⁵⁶, les déplacements sont au cœur même de l'intrigue où les personnages font de longs périple, souvent par mer, entre Orient et Occident – dans la *Belle Hélène* la protagoniste part de Constantinople, arrive en Angleterre, se déplace à Tours et, enfin, se retrouve à Rome – dans *Yde et Olive I et II* le parcours continental de la protagoniste

⁵⁴ D. BOUTET, *La chanson de geste*, op. cit., p. 204. Nous aurions également pu considérer tous ces épisodes de messages rapportés comme relevant des « motifs performanciers », mais ils nous semblaient avant tout recouvrir une fonction de « liaison » entre les différents épisodes.

⁵⁵ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., « Index des motifs narratifs », p. 347.

⁵⁶ « La chanson d'aventures », art. cit.

demeure en fin de compte assez circonscrit. Bien que le cadre spatial dans lequel l'héroïne se déplace soit réduit, il est tout de même connoté de manière dramatique, car chaque déplacement est, en réalité, une fuite. Tout commence dans le royaume d'Aragon d'où Yde s'enfuit vers l'Allemagne. Après avoir évité la mort dans la bataille sanglante où sa troupe a été exterminée, la protagoniste rencontre une bande de brigands à laquelle elle échappe à nouveau pour parvenir à Rome. Enfin, la boucle est bouclée avec son retour en Aragon, là où tout avait commencé.

III. 1. 4. Motifs rhétoriques

Si les motifs narratifs relèvent avant tout du « plan diégétique » du récit, les motifs rhétoriques agissent principalement sur le « plan de l'expression »⁵⁷. Dépendant des exigences métriques et rythmiques, ils se développent sur un nombre de vers rarement supérieur à la quinzaine⁵⁸. Mais, malgré ces contraintes formelles, les motifs rhétoriques se caractérisent par une variété considérable, que chaque texte actualise d'une manière qui lui est propre⁵⁹. Ainsi, comme l'affirme J.-P. Martin, à travers l'étude de ce type de motifs, on peut « tenter de saisir à quoi ressemblaient les images glissant sous le regard du poète, du jongleur, du public : le niveau rhétorique offre un observatoire privilégié, un *bel-vedere* sur l'expression propre de la chanson de geste, et permet d'envisager les rapports que la société féodale, à travers le poème épique, entretenait avec son imaginaire »⁶⁰.

S'appuyant sur l'analyse du noyau sémantique que les formules véhiculent, ainsi que sur l'acteur de l'énonciation, J.-P. Martin propose la distinction entre motifs extradiégétiques, descriptifs, racontants et mimétiques (lyriques et discursifs)⁶¹, que nous adopterons aussi pour notre étude.

1. Motifs extradiégétiques

Lorsque l'énonciateur intervient directement dans le récit pour s'adresser à son public, nous avons affaire à une « voix » externe à la diégèse, d'où l'appellation « extradiégétique », qui prend la chanson elle-même comme référent de son discours⁶². Cette voix interroge les lecteurs modernes que nous sommes sur le statut de l'œuvre, de l'auteur et du lecteur au Moyen Âge. Des textes comme ceux

⁵⁷ Cf. ci-dessus, III. 1. 2. *Quelques précisions terminologiques*.

⁵⁸ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 176.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁶¹ *Ibid.*, p. 211-212.

⁶² *Ibid.*, p. 211.

que nous étudions, transmis par un manuscrit unique, volumineux et précieux, étaient sans doute conçus pour une lecture privée, le timbre de la voix jongleresque qui retentit encore entre les lignes, n'étant plus qu'un pur écho littéraire.

1.1. Le prologue (interne)

Le prologue est d'habitude l'un des endroits privilégiés où résonne cette « voix ». Or, aucun motif rhétorique ne signale l'incipit d'*Yde et Olive I*. Nous avons déjà abordé cette question à propos de la délimitation du texte pour notre édition : ce que l'on appelle la *Chanson d'Yde et Olive*, comme s'il s'agissait d'une œuvre autonome, n'est qu'une portion de texte qui suit, sans solution de continuité, la précédente *Chanson de Clarisse et Florent*, elle-même dépendant d'*Esclarmonde*⁶³. Mais ce statut de continuation n'explique qu'en partie l'absence de prologue dans *Yde et Olive I* ; par ailleurs, le début de *Clarisse et Florent* s'inscrit dans la tradition rhétorique la plus irréprochable⁶⁴ et, à l'inverse, la *Chanson de Roland* n'a pas de véritable prologue⁶⁵. Toujours est-il qu'aucune des trois Suites que nous étudions ne commence de manière « traditionnelle » ; dans *Croissant* seul on trouve un prologue interne, au début de la laisse XXIII :

Oiés, seignor, que Dix vous face liés,
Du bel Croissant qui mal ot exploitiet ;
En male gent ot son avoir couciet !
v. 1151-1153

Selon un procédé courant dans les chansons de geste⁶⁶, dans le prologue interne résonne une action déjà amorcée, l'histoire du jeune gaspilleur ayant commencé trois laisses plus haut. Au v. 1151, qui constitue aussi le vers d'intonation de la laisse, le contact entre le *récitant*⁶⁷ et son public s'établit au moyen des clichés traditionnels : l'apostrophe à l'impératif au premier hémistiche et l'invocation à Dieu au mode subjonctif, dans le second. Comme l'a remarqué J.-P. Martin, cette première partie

⁶³ Cf. Introduction.

⁶⁴ *Hui mais commence gloriouze canchon / d'amors et dames [sic.] de pités et de plors / Oïr le doivent duc et prince et contor / Dames pucelles bourgeois et vavassor / N'orrés jamais millour par jongleour*, v. 3520-3524, B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit. (v. 3482-3486, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), op. cit.).

⁶⁵ Bien qu'elle arrive à mettre tout de même en place « les données dont la narration a besoin », cf. J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 226.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁷ À l'instar de J.-P. Martin, nous adoptons ce participe présent substantivé en tant que « concept théorique » pour désigner le sujet de cette « opération vocale », cf. *ibid.*, p. 215.

du prologue est la plus constante, car elle n'est pas liée au contenu de la chanson qui va suivre⁶⁸. Si le v. 1151 a donc une « fonction phatique », car il établit le contact entre destinataire et destinataire, les deux vers suivants, axés sur le contenu de la chanson, relèvent de la « fonction poétique » du langage (qui prend le message, dans notre cas la chanson elle-même, pour son propre référent)⁶⁹. Mais contrairement à la plupart des prologues, qui anticipent le dénouement de l'action, ici l'annonce ne concerne que le « début » de la chanson, car le public connaît déjà la suite des événements, qui avaient été prophétisés par l'ange à la fin d'*Yde et Olive I*, aux v. 1056-1059. La fonction d'« anticipation » du prologue est donc ici dévolue à un personnage du récit ; la séparation entre le niveau du discours (dont relève traditionnellement le prologue) et celui du récit tend à s'estomper au profit de ce dernier, sans qu'aucune formule du type *si com* ou *huimais orrez*⁷⁰, ne scande explicitement le passage. Ainsi ce prologue s'articule-t-il autour de deux mouvements principaux, appel et contenu, qui se fondent avec la diégèse du récit. On aura remarqué aussi l'absence de l'exaltation des mérites de la chanson et de la référence à son contenu véridique et exemplaire, qui sont pourtant des clichés presque constants, même dans les prologues internes⁷¹. Enfin, ce « motif-écho » occupe une position inhabituelle, car il ouvre une laisse, alors qu'il serait censé la conclure⁷².

1.2. Les transitions explicites

Apparaissant aussi dans les romans notamment en prose, ce motif rhétorique est « un instrument strictement littéraire, qui semble témoigner que le récit épique, comme le récit romanesque, prend conscience de soi comme composition, c'est-à-dire comme littérature »⁷³.

Sa première occurrence dans notre texte, à la fin de la laisse XXII, coïncide avec la reprise de l'histoire de Croissant, après une brève digression sur l'usurpateur Guimart :

Or vous dirons de Croissant le musart
 Qui par poverte est alés en essart.
 v. 1149-1150

⁶⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁹ Nous utilisons la terminologie établie par Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, « Arguments », 1963.

⁷⁰ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 229-230.

⁷¹ *Ibid.*, p. 239.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 305.

En fin de laisse, cette transition anticipe le prologue interne (voir ci-dessus 1.1) qui ouvre la laisse suivante. D'autres transitions se trouvent à des endroits « névralgiques », où s'imbriquent de nouveaux mouvements du récit, que la division en laisses ne recoupe pas toujours. À la laisse XXXIII, par exemple, la transition signale le passage définitif de la « matière de Croissant » à celle de « Ydé et Olive », seulement après les six premiers vers de raccord :

Verités est, de ce soit cascuns fis,
<S>ifaitement rot Croissant son paÿs
Des haus barons, des dus et des marchis,
Et les honnages par Ronmenie a pris,
E empereres fu puis tant con fu vis,
Et Olivë refu empeeris.
Mais chi se taist .I. poi d'iaus li escriis ;
D'Idé le roi et d'Olive au cler vis
Vous conterai le voir, j'en sui tous fis.
v. 1459-1467

Dans la partie finale d'*Yde et Olive II*, la transition jette un pont vers la continuation du cycle avec le segment de « Huon et les géants » :

Mais d'iaus ici cis livres se taira,
Del roi Huon avant vous contera.
v. 1883-1884

D'une manière conforme à la tradition, les clichés de la cessation d'un discours et du début d'un nouveau sont actualisés par le biais de la forme réfléchie du verbe *taire* et par le verbe *dire* ou *conter* au futur.

Alors qu'*Yde et Olive I* et *Croissant* s'enchaînent sans solution de continuité, ce qui accroît l'impression d'un tout autonome, les deux *transitions* qui découpent *Yde et Olive II* rendent plus saillants les points de suture cousus par le second auteur-remanieur. De plus, en l'absence d'un épilogue, elles en acquièrent la fonction, la formule *ci faut* qui, traditionnellement, sanctionne la fin de la chanson, étant ici actualisée par le verbe *taire*. Ces articulations du texte sont en outre les points d'observation privilégiés pour cerner les actants du discours épique : on remarque, en effet, une fluctuation des sujets entre la chanson elle-même, sa source, un « je », un « nous » et un « vous », qui soulèvent la question de l'instance énonciatrice dans les chansons de geste.

1.3. Les actants du discours épique

Trois actants sont traditionnellement impliqués dans une chanson de geste : le *récitant* (le poète ou le jongleur, ou les deux en même temps), le *narrateur* et le *public* (d'auditeurs ou de lecteurs, c'est une présence constante que révèlent les fréquentes apostrophes du récitant)⁷⁴. Ainsi l'épopée se caractérise-t-elle par une dimension collective, à laquelle elle renvoie constamment par le biais d'outils rhétoriques de nature différente. On trouve d'abord de nombreuses formules figées à valeur présentative, comme (*a tant*) *es vous* (v. 332, 337, 626, 704, 942, 1568, 1610, 1843⁷⁵), où le narrateur accompagne, d'une manière presque théâtrale, l'entrée en scène d'un nouveau personnage. Parfois, il est plus difficile d'établir où le narrateur cède la place au récitant, soit-il réel ou fictif, et derrière qui, éventuellement, retentit la voix de l'auteur. Dans les nombreuses exclamations et invocations à Dieu qui parsèment le texte, on perçoit la parole du narrateur :

Dix ait de s'ame et merci et pitiet ! v. 38 ;
Bien ait li cuers qui si bien le doctrine ! v. 136 ;
Dix, comme est fresce et bien encoloree ! v. 186 ;
Fors d'Arragonne en va, Dix li aïe ! v. 346 ;
Dix gart Ydain, li rois qui tout crea ! v. 407 ;
Or le gart Dix qui tout le mont crea,
S'on l'aperchoit grans dolours en istra ! v. 409-410 ;
Or le gart Dix, li fix sainte Marie ! v. 504 ;
Or le gart Dix a cui li mons apent,
De grant peril escapent mout de gent ! v. 589-590 ;
Par tans savra quex amis trouvera ! v. 1118 ;
Si grant tresor onques mais hom ne vit ! v. 1287 ;
Rois qui ses gens ainsi tient et a chiers
N'est mie mout a desconfir legiers ! v. 1638-1639 ;
Or garde Dieux Ydé, je l'en requier ! v. 1650

Le passage plus développé sur les ravages de l'inceste se configure comme une sorte de discours indirect libre du narrateur dans les paroles duquel retentit peut-être aussi la voix de l'auteur :

Dix, pour coi a li rois tele pensee
Dont tante dame iert encor esplouree,

⁷⁴ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 215-216.

⁷⁵ Dans cette dernière occurrence, le formule est en réalité semi-figée, le pronom personnel *les* venant s'intercaler entre le présentatif *es* et *vous*.

Et tante terre et destruite et gastee !
 Tante jovente en iert deshyretee,
 Tante pucelle orphenine clamee !
 Li rois ara pour li sa ciere iree.
 v. 196-201

En revanche, la voix du récitant se laisse plus aisément percevoir, notamment lors des transitions, par l'emploi de la personne 1 ou de la personne 4 dans les formes verbales *conterai* (v. 1467) et *dirons* (v. 1149) ; parfois, elle se fait entendre aussi dans des séquences descriptives, comme aux v. 283, *Bien le vous doi conter et anoncier*, qui introduit le portrait d'Yde, ou au second hémistich du v. 1785, *che truis en la canchon*, qui termine la description de la tente de Huon. Parfois, elle assure de la véridicité du récit : *Mout fu dolans, je ne vous en <ment> mie* (v. 349) et v. 1467 (cf. ci-dessous). Mais il arrive aussi qu'elle s'efface totalement, au profit de la chanson elle-même, ou de sa source, encore que la distinction entre les deux soit flottante. Au v. 1465, cette dernière se définit comme un *escris*, et, aux v. 1458 et 1656, comme une *estore* que le récitant se propose de *conter*, *vous conterai le voir, j'en sui tout fis* (v. 1467) ; on décèle par là la référence à la nature écrite de la source, qui garantit la vérité de ce que la chanson décline à l'oral. Or, plus loin dans le texte, au v. 1785, le récitant affirme avoir puisé à une chanson les détails sur la tente de Huon, *che truis en la canchon* ; si, dans le choix de ce substantif, *canchon*, peuvent également entrer des raisons de versification, la laisse étant rimée en *on*, il s'agit tout de même d'un cas rare où la source est constituée par une autre chanson plus ancienne⁷⁶.

Enfin, dans les derniers vers d'*Yde et Olive II*, la chanson elle-même se fait texte écrit :

Li livres dist que .XL. ans regna.
 En sa moullier .IV. fieus engerra,
 Et .III. fillès ; mout bien les assena
 Et en haus lieus et fors les maria.
 Mais d'iaus ici cis livres se taira,
 Del roi Huon avant vous contera.
 v. 1879-1884

Les *livres* des v. 1879 et 1883 renvoient, nous semble-t-il, à deux référents distincts : le premier, introduit par l'article défini, renverrait à la source ; le second, déterminé par le démonstratif *cis*, à la chanson elle-même. Comme dans une sorte de prosopopée, ce ne sont plus que les textes

⁷⁶ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 243.

écrits qui ont droit de parole : mais si la source se limite à *dire*, le propre de la chanson reste celui de *conter*.

1.4. La reverdie

Originellement lyrique, ce topos « adoptif » des chansons de geste signale le début d'un événement important, c'est pourquoi J.-P. Martin le définit comme un « embrayeur narratif »⁷⁷. Dans *Yde et Olive I*, il introduit la première assemblée⁷⁸ entre Florent et ses chevaliers :

.I. jour de mai que l'alöete crie,
Cante la melle et s'esjoïst li pie,
.I. diëmence, quant la messe ot oïe,
Ist du moustier Florens et sa maisnie.
v. 149-152

Dans notre texte, ce motif du renouvellement printanier constitue le cadre de l'annonce matrimoniale du roi ; comme dans la tradition lyrique, la reverdie coïncide avec l'épanouissement sentimental du personnage et fonctionne en quelque sorte comme un « corrélatif objectif » de son amour⁷⁹. En même temps, elle est dite par « la voix de la seule narration » et elle se place donc en dehors de la diégèse⁸⁰, l'utilisation, aux v. 149-150, de verbes au temps présent, *crie*, *cante*, *s'esjoïst*, accentuant davantage cette dimension « figée ». Mais cette atmosphère printanière, égayée par le chant de différents oiseaux, *alöete*, *melle* et *pie*, et par la festivité du *diëmence*, ne fait que provoquer une dissonance encore plus aiguë avec l'intention sacrilège que le roi communiquera à sa cour.

En revanche, dans *Yde et Olive II*, d'une manière en apparence « plus épique »⁸¹, la reverdie s'insère à la veille du combat final entre Ydé et Désier :

.I. jour en may, en .I. avesprement.
v. 1663

⁷⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁷⁸ Cf. ci-dessus III. 1. 3. *Motifs narratifs*, 1.1.

⁷⁹ Même si parfois, chez les trouvères, la reverdie fonctionne comme un corrélatif *a contrario* dans la mesure où, si le sujet lyrique est loin de sa dame ou si cette dernière ne partage pas ses sentiments, le renouveau de la nature ne fait qu'aiguiser sa souffrance.

⁸⁰ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 243.

⁸¹ Même dans les chansons de geste en effet « les reverdies annoncent plus volontiers le printemps des amours que celui des combats », cf. *ibid.*

Mais chez le second remanieur, ce *topos* est réduit à son noyau sémantique minimal, la seule allusion temporelle au mois de mai.

2. *Motifs descriptifs*

Cette vaste classe concerne tous les motifs qui ne se rapportent pas à une action, mais à une description de personnages, lieux ou objets⁸².

2.1. *La description de la tente*

Étant donné la place limitée consacrée, sur le plan narratif, à la guerre et au monde militaire (si ce n'est pour mettre en valeur Yde), on constate une indigence de motifs descriptifs proprement épiques comme la *description des armes et des chevaux* ou le *paysage épique*. Mais encore une fois, il convient de distinguer les deux auteurs, le second affichant une plus grande sensibilité à ce domaine (encore qu'elle ne se traduise pas forcément par une grande maîtrise technique). Ce dernier emploie par exemple le motif de la *description de la tente*, décorée selon la tradition d'or et d'argent :

Au tré Huon sont venu sans tenchon.
Mout iert li très de tres noble facion :
D'argent doré erent tout li paisson,
Et li pumiaus et li aigles enson
Furent d'or fin, che truis en la canchon.
v. 1781-1785

Ce motif descriptif fournit d'ailleurs à l'auteur d'*Yde et Olive II* l'occasion d'afficher l'appartenance de son texte au genre épique, qu'il revendique dans le dernier hémistiche de ce passage.

2.2. *Le portrait de la dame*

Parmi le vaste répertoire de motifs rhétoriques, celui du *portrait* de la protagoniste⁸³, sans doute par l'influence du roman, fait l'objet du traitement le plus développé, du v. 283 au v. 300. Le portrait

⁸² *Ibid.*, p. 211.

⁸³ Olive, en revanche, ne fait pas l'objet d'un portrait aussi soigné ; le narrateur et son père mettent en avant sa beauté (*N'avoit si bele en trestout le regné*, v. 627, *J'ai une fille qui mout a de biauté*, v. 653, *J'ai une fille q<ui> tant a de biauté*, v. 840), mais ils ne donnent pas d'autres détails.

provoque une pause dans la diégèse, que l'irruption de la voix du récitant marque clairement : *Bien le vous doi conter et anoncier* (v. 283). Suit le portrait qui, en conformité avec la tradition, procède selon un ordre descendant, de la tête aux pieds⁸⁴, sans s'arrêter sur des considérations morales, le passage concerné se limitant exclusivement à une description physique. Une allusion au caractère de la jeune fille se trouve précédemment aux v. 214-215, *Car <la puc>elle est tant bien escolee / Du tout s'estoit a Diu servir donnee* ; mais il s'agit d'un couplet isolé, qui ne constitue pas un motif à part entière. Un autre élément dont la position, dans le cadre du portrait, peut souvent changer, concerne l'habillement : dans notre texte, le narrateur évoque la robe dorée d'Yde au v. 278, *De dras a or qui mout estoient cier*, avant l'attaque du motif proprement dit de la *description*. Mais quel est donc l'aspect d'Yde ? D'abord, le narrateur s'arrête sur son teint :

Plus estoit blanche que n'est nege en fevrier ;
Desor le blanc ot coulour qui bien siet,
Vermelle estoit comme roze en rozier.
v. 284-286

La similitude avec la blancheur de la neige est topique, ainsi que la spécification temporelle, *en fevrier* ; de même, l'alternance avec la couleur de la rose répond à « the beautiful way in which the red and the white blend together »⁸⁵. Pour les yeux, si la couleur n'est presque jamais mentionnée, leur éclat est une constante : ainsi Yde a-t-elle *Les iex plus vairs que n'a faucons muers* (v. 287). Comme la plupart des auteurs médiévaux, qui laissent rarement échapper l'occasion de décrire la chevelure des dames⁸⁶, le narrateur s'arrête sur celle de la protagoniste :

Les caviax blons qui cercelement arrier,
N'i vaut fix d'or de biauté .I. denier.
v. 288-289

Contrairement aux romans, où les termes *crine*, *cheveleüre* et *poil* sont le plus souvent employés car ils évoquent l'abondance des cheveux⁸⁷, dans les chansons de geste, c'est justement le

⁸⁴ Edmond FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1982 [1924], p. 80. Mais Alice M. COLBY, *The Portrait in twelfth-century French literature, an example of the stylistic originality of Chretien de Troyes*, Genève, Droz, 1965, p. 6, soutient que, bien qu'il y ait une certaine tendance à suivre « a more or less descending order [...] no fixed order in the description of the parts of the body can be shown to exist ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

substantif *caviax* qui apparaît comme le terme le plus répandu⁸⁸. Par la suite, chaque élément, du front jusqu'aux pieds, correspond à l'idéal de la beauté médiévale et aux formes rhétoriques employées pour l'exprimer : le front est plus blanc que le cristal, le nez subtil, les sourcils courbés, la bouche vermeille, les dents bien droites, le cou plus blanc que l'ivoire, les mains minces, les hanches petites, les pieds voûtés, bref, *Tant est ses cors de tous biens adreciés* (v. 298). Selon un procédé commun aux descriptions médiévales de la beauté féminine, cette *descriptio puellae* tend aussi à la « dépersonnalisation » du sujet décrit ; en effet, toutes les dames se ressemblent, et même les belles Sarraïnes ont de longs cheveux blonds et un teint blanc comme neige. Cependant, on peut peut-être déceler un élément dissonant dans le portrait de cette héroïne, qui *N'ot mamelete c'on aperchoive riens* (v. 300). Si le diminutif *mamelete* est courant dans les textes et renvoie à l'idéal du sein jeune et petit, ici la tournure négative de la proposition principale et de la relative, renforcée par l'adverbe *riens*, signale l'absence totale de sein. Cela est d'autant plus évident en comparaison avec le portrait de Clarisse, la mère d'Yde : *Ses mameletes font ses dras soushaucier* (v. 3782)⁸⁹ ; cette absence de sein chez la fille n'est pas anodine étant donné qu'elle est censée être la copie de sa mère. Selon Caroline Cazanave, cette précision est fonctionnelle et liée à la suite des événements, car Yde « doit être d'apparence virile pour bien tenir son rôle »⁹⁰. De plus, le narrateur tait le potentiel sexuel de certaines parties du corps, que d'autres textes exploitent volontiers, comme « l'aptitude aux baisers » de la bouche⁹¹. Ces omissions remarquables dans une séquence si stéréotypée relèvent d'une stratégie de « déféminisation » et de « désexualisation » de l'héroïne qui la rend semblable, nous le verrons, aux saintes travesties de la tradition hagiographique⁹².

2.3. Le *locus amœnus*

Dans *Yde et Olive II*, après avoir accompli sa mission d'ambassadeur à la cour de Désier, le moine retourne auprès d'Ydé pour transmettre son message :

Sus une iauë courant en .I. bel pré

⁸⁸ Sandrine LETURQ, « Les dénominations de la chevelure dans les chansons de geste (XI^e-XIII^e siècles) », Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge. Actes du 28^e colloque du CUERMA, 20, 21 et 22 février 2003*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, (*Senefiance*, 50), 2004, p. 255-277, tableau § 5 et § 8 (nous citons d'après la version en ligne de l'article, <https://books.openedition.org/pup/4212> ; dernière consultation 4/3/2019).

⁸⁹ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit. ; v. 3744, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), op. cit.

⁹⁰ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 128.

⁹¹ A. M. COLBY, *The Portrait in twelfth-century French literature*, op. cit., p. 53.

⁹² Cf. III. 3. *Étude thématique comparée*, 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie*.

A li abbés trouvé le roi Idé ;
Grant peule avoit illuecques amassé
Pour guerroier Desiier le douté.
v. 1606-1609

Réduit aux clichés essentiels de la prairie et d'un cours d'eau, ce *topos* définit l'arrière-plan pour la convocation des troupes. Sa présence au sein d'une chanson de geste n'est pas une invention du second auteur ; tout au plus, elle révèle son origine cléricale et « scolaire »⁹³.

3. *Motifs racontants*

Il s'agit de la catégorie la plus variée de motifs qui, comme le dit l'intitulé lui-même, « racontent » des actions⁹⁴. Bien qu'une place importante soit accordée aux *réjouissances*, les motifs racontants relèvent notamment du champ sémantique de la guerre, où l'on distingue cinq catégories : *préparatifs, attaques, combats, sièges, suites de la bataille*⁹⁵.

3.1. *Préparatifs - Armement (et lever)*

Bien que, dans *Yde et Olive I*, se déroulent deux batailles, c'est seulement lors de la seconde que l'auteur parle de l'*armement* en actualisant les clichés constitutifs, encore que de manière très concise :

En .I. vert helme ot sa ciere emb<r>oncie
Et ot se targe emprés son pis sacie.
v. 756-757

Du vaste attirail belliqueux, Yde n'a ici qu'un heaume et un bouclier. En revanche, le même motif est actualisé plus longuement dans *Yde et Olive II* :

Par les .II. os est cascuns levés sus ;
Vestent haubers, chaingnent brans esmolus,
Lachent elmës, prennent espies agus
Et sont monté sus les chevaus grenus,
Pour les espies ont saisis les escus. v. 1720-1724

⁹³ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 254.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 353-360.

Dans ce passage, les soldats des deux armées apparaissent pourvus comme il se doit de presque toutes les pièces de l'équipement canonique (de l'inventaire dressé par J.-P. Martin, il ne manque que les *chaucés*)⁹⁶. Si le motif immédiatement précédent du *lever* est réduit, au v. 1720, à la seule action de se mettre debout, sans la précision du moment de la journée (tôt au matin), en revanche l'*armement* est actualisé dans presque tous ses clichés. De plus, l'utilisation du présent de l'indicatif aux v. 1721-1722, exprime la valeur inchoative propre au motif de l'armement ; en revanche, le passé composé des vers 1723-1724, désignant une action accomplie, serait propre à un motif rhétorique distinct, celui du *chevalier sous les armes*. De plus, ce motif de l'*armement* est en quelque sorte introduit et amplifié par une scène de distribution de présents se développant en une longue juxtaposition de groupes nominaux :

De son avoir lor donna volentiers :
 A<s> chevaliers armures et destriers,
 As escuiers bons ronchis u coursierz,
 Et a<s> sergans grant plenté de deniers.
 Leur harnas font carchier sus les sonmierz :
 Elmes, escus et fors haubers doublierz,
 <Arb>alestriers, quarriaus et ars mainierz.
 Ydés fu preus et mout sages guerriers.
 Pour çou c'a tous est mais li famelliers,
 Fait frinne et blé carchier sor les sonmierz
 Pour pain livrer a tous les pennetiers,
 Et fait garnir de vin les boutellierz.
 v. 1623-1634

Encore une fois, l'intérêt que l'auteur d'*Yde et Olive II* porte à l'art de la guerre se manifeste donc tant au niveau narratif que dans ses choix rhétoriques.

3.2. La mobilisation

Dans *Yde et Olive I*, lorsqu'il apprend que les Espagnols mettent à feu et à sang la ville, le roi Othon réagit ainsi :

Errament a ses buisines sonnees ;
 .X. mil Rommain l'öent, errant s'armerent,

⁹⁶ *Ibid.*, p. 354.

Vienent au roi, tantost se presenterent.
v. 732-734

Dans *Yde et Olive II* en revanche, le motif de la *mobilisation* s'actualise dans une énumération plus longue :

Quant Idés ot que li rois Desiiers
Le het a mort, querre fait soudoiers,
Que chevaliers que vigreus escuyers,
Que bons sergans que bons aubalestriers,
En assanbla plus de .XXX. milliers.
v. 1618-1622

De plus, selon un procédé courant dans les textes épiques à l'œuvre aussi dans ce passage, comportant l'actualisation du cliché de la convocation des vassaux, *querre fait soudoiers* (v. 1619), le motif de la *mobilisation* se confond avec celui de la *revue des troupes* qui appelle un « chiffrage » des combattants, *plus de .XXX. milliers* (v. 1622)⁹⁷.

3.3. *Attaques - Dévastations*

Les attaques menées sur les champs de bataille épiques peuvent être de diverse nature⁹⁸ ; dans notre chanson de geste, elles se limitent, pour ainsi dire, aux seules *dévastations*, lors de l'invasion de Rome de la part des Espagnols :

Li rois d'Espaigne a vo terre embrasee !
En vo païs est si avant entree
Qui desous Romme est ensamble <ar>restee.
A maint Rommain on la test<e> copee !
v. 707-710

Le cliché actualisé dans le discours direct du messager est celui, typique, des saccages ; les formules employées sont réalisées par les groupes verbaux des v. 707-708, *embraser* au passé composé avec son complément d'objet direct, *vo terre*, et *entrer* (au même temps) avec son complément circonstanciel de lieu, *en vo païs*. À ces noyaux lexématiques conventionnels⁹⁹ s'ajoute

⁹⁷ *Ibid.*, p. 354-355.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 356-357.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 184.

le détail cru des décapitations, mais qui ne relèverait pas proprement des *dévastations*, « souvent délicates à délimiter »¹⁰⁰.

3.4. Combats - Combat irrégulier, notamment aux poings

C'est le type d'affrontement qu'oppose Yde à la bande de brigands, rencontrés après l'anéantissement de l'armée allemande. Mais l'articulation de ce motif est quelque peu surprenante car Yde avait dans un premier temps projeté un combat à cheval : *Mais rendés moi m'espee qui flambie, / Et mon destri<er>, n'a tel dusqu'en Roussie ! / Quant monterai, l'uns de vous me desfie* (v. 532-534). Puis, le duel semble se configurer comme un combat à l'épée : *Dont est tantost du surcot despoullie / [...] / Faites en la traire vo compaignie, / S'amenés cha mon destrier de Nubie / Et a l'archon soit m'espee fourbie* (v. 546-552). Enfin, il débouche en un *combat irrégulier*, à cheval sur les laisses XII et XIII :

Et ciele vient au larron d'escuellie ;
Parmi les flans ses bras li lace et plie,
En haut le lieve plaine paume et demie ;
Puis l'a estraint encontre sa poitrine :
Samblant li fait c'a senestre l'encline,
D'autre part l'a tourné, si le sousvine.

Damoiselle Yde tint par grant hardement
Entre ses bras le fort larron pullent ;
A terre l'a jeté si durement
Sor .I. perron si dolerousement,
Ens en sa bouce n'a il remés nul dent
Qui ne li duelle mout dolerousement,
Et que la teste en .II. moitiés li fent.
v. 557-569

Ce motif étale généralement des détails très crus et des peines corporelles d'une extrême violence. Ici la conséquence de ce corps-à-corps non dépourvu de comique, la jeune princesse Yde qui culbute *le fort larron pullent*, est désastreuse pour le chef de la brigade, qui perd toutes ses dents et dont la tête se fracasse au milieu. Mais l'affrontement entre Yde et le voyou n'est pas un combat

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 186.

aux poings, comme c'est souvent le cas pour les « combats irréguliers ». En fait, il n'est question des poings que quelques vers plus loin, lorsque :

Uns des larrons par la resne le prent ;
Yde le voit, le branc tot nu descent,
Le pong li cope a cel commencement,
Et cils s'en fuit, d'angoisses brait forment.
v. 582-585

Cette rencontre mouvementée à l'allure de lutte libre se termine par la mutilation de la main du brigand, qui représente la digne punition des voleurs. Mais peut-être cet épisode constitue-t-il un clin d'œil à un schéma répandu de la littérature médiévale, celui de la Manekine et de nombreuses femmes persécutées qui subissent (ou qui s'infligent) l'amputation des mains ou des bras, dont il renverse le scénario dans la mesure où c'est Yde qui tranche le poignet de son agresseur.

3.5. Le héros dans la mêlée¹⁰¹

Comme nous l'avons dit plus haut, les scènes de bataille servent notamment à mettre en lumière la valeur de la princesse-soldat. Ainsi, une attention particulière est consacrée au *héros* ou, mieux, à l'*héroïne dans la mêlée*. Lors de la première bataille contre les Espagnols, qui se révèle être un carnage, se démarque la figure de la protagoniste :

Yde tenoit le branc amont dreciet ;
Cui ele ataint, tost l'a descevauciet,
Malement sont l'un a l'autre acointiet.
v. 448-450

La tournure du premier hémistiche du deuxième vers, introduite par le relatif *cui* en fonction de complément d'objet direct, est une formule figée typique dans ce contexte¹⁰².

3.6. Le combat à la lance

Encore plus que le précédent, ce motif permet une focalisation sur l'héroïne, vrai pivot des deux scènes de bataille. Dans son *Essai sur l'art poétique des jongleurs*, Jean Rychner a consacré des

¹⁰¹ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 358.

¹⁰² *Ibid.*

pages importantes à l'étude de ce motif, sur lesquelles nous nous appuyons pour l'analyse qui suit¹⁰³. Comme le montre le tableau ci-dessous, les sept clichés¹⁰⁴ qui composent le *combat à la lance* (colonne de gauche) sont tous actualisés lors du premier affrontement entre Yde, engagée auprès des Allemands, et un anonyme soldat espagnol, v. 431-437 (colonne de droite) :

1. Éperonner le cheval	<i>Devant son maistre a brocié le ceval</i>
2. Brandir la lance	<i>N'ot point d'escu, mais sa lance empoigna</i>
3. Frapper	<i>.I. Espaignot feri qu'ele encontra</i>
4. Briser le bouclier de l'adversaire	<i>Q<ue> son escu li rompi et quassa</i>
5. Rompre le haubert	<i>Et de son dos le hauberc li faussa</i>
6. Transpercer son corps	<i>Parmi le cors la lance li bouta</i>
7. Le renverser du cheval	<i>Si l'abati, ains puis n'en releva</i>

Lors du deuxième combat contre Embronchart, chef de file des Espagnols venus assiéger Rome, le motif est réalisé dans le même ordre stéréotypé, bien que de manière plus réduite, v. 763-767¹⁰⁵ :

Fiert Embronchart sor sa targe florie, (3)
 Ens u plus fort l'a rompue et percie (4)
 Et le hauberc li derront et descire ; (5)
 Parmi le cors li met sa lance <entire>, (6)
 Du bon destrier l'abat mort et souvine. (7)

On pourrait même ajouter un huitième cliché, l'« exclamation », qui, dans les deux passages cités, clôt la séquence d'affrontement¹⁰⁶ :

¹⁰³ J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 141. Cf. aussi Aurora ARAGON FERNANDEZ, José FERNANDEZ CARDO, « Les traces des formules épiques dans le roman français du XIII^e siècle : le combat individuel », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin*, op. cit., t. 2, p. 435-463.

¹⁰⁴ Que J. Rychner appelle « éléments fixes », cf. *La Chanson de geste*, op. cit., p. 141. A. ARAGON FERNANDEZ, J. FERNANDEZ CARDO, « Les traces des formules épiques », art. cit., p. 440, ajoutent un cliché supplémentaire, « s'approcher de l'ennemi », dont la présence est tout de même plus aléatoire.

¹⁰⁵ Entre parenthèses nous inscrivons le cliché correspondant, selon la répartition de Jean Rychner (cf. tableau).

¹⁰⁶ Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 360, remarque le même procédé qu'il appelle « pousser un cri de victoire » dans *La Belle Hélène de Constantinople*.

<Uns Alemans arriere> resgarda
Se li a dit : « Bien ait qui t'engenra ! »
v. 441-442

Caïr le voit, et puis li prent a dire :
« Outre, cuivers, li cors Diu te maudie !
Mar i venis ! Tel coze as commencie
Dont plus de mil en perderont la vie ;
Je vous calenc les plains de Rommenie ! »
v. 768-772

Alors que les motifs rhétoriques relevant du champ lexical guerrier subissent une réduction sensible dans l'ensemble de nos chansons de geste, le *combat à la lance* est le seul qui se démarque par l'actualisation de tous ses clichés constitutifs selon l'ordre établi¹⁰⁷, cela étant encore plus remarquable sous la plume du premier auteur-remanieur, peu enclin à développer des thématiques guerrières. Mais si la disposition de ces clichés reflète le même agencement que l'on retrouve dans nombre de chansons de geste, quelques choix de vocabulaire dénotent un lexique moins spécialisé : par exemple, le verbe qui rend l'action de « brandir la lance » (2) est actualisé par un générique *empoigner*, au détriment de *brandir*, employé presque constamment en relation à la lance¹⁰⁸. En outre, dans l'action d'« éperonner le cheval » (1), le complément d'objet direct n'est pas actualisé par le substantif *destrier*, le plus répandu dans les épopées, mais bien par *ceval*, qui se rencontre surtout dans les romans¹⁰⁹. De plus, le nom de l'héroïne n'apparaît pas dans les passages cités, alors que sa présence au premier vers de la séquence est presque une constante dans les textes épiques « traditionnels ». Cette tendance à l'ellipse du sujet est typique du style du roman, et relèverait de la nature éminemment écrite de ce dernier¹¹⁰. Ainsi est-ce en puisant dans un répertoire formulaire qui s'inscrit dans la lignée épique tout en s'ouvrant aux influences romanesques que l'auteur décrit les exploits d'un personnage hors du commun tel qu'Yde. Il en ressort une reconnaissance implicite de la vaillance épique dont fait preuve l'héroïne en dépit de son sexe, et qui ne saurait s'exprimer que par ce motif stéréotypé largement attesté aussi bien dans la tradition des gestes que dans celle du roman.

3.7. Siège et suites de la bataille : la poursuite

Ce motif belliqueux est condensé autour de l'expression *tourner en fuies*, qui encadre le passage entre les v. 785 et 791 :

¹⁰⁷ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 195, remarque une tendance diffuse à l'allongement de ce motif.

¹⁰⁸ A. ARAGON FERNANDEZ, J. M. FERNANDEZ CARDÓ, « Les traces des formules épiques », art. cit., p. 441.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 438.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 439, 447.

En fuies tournent parmi une sapine,
 S'ont encontré Gualerant d'Aubespine,
 Ensamble o lui de chevaliers .III. mile ;
 La rest l'estours et noize commence.
 Ilueques ot tante joustie furnie,
 Et d'Espaignos tante teste trenchie,
 En fuies tournent, lors gens est desconfite.

3.8. Les *funérailles*

Le narrateur a dévolu un rôle important à ce motif dans l'économie expressive du récit. Formellement, il ne s'agit pas d'une « suite de la bataille », car le motif ne concerne pas le héros tombé sur le champ de bataille, mais la reine morte en couches. Cependant, tous les clichés majeurs sont là : la cérémonie à l'église, *Après la messe, lués qu'ele fu fenie* (v. 108), la fermeture de la bière, *En .I. sarcu ont encloze Clarisse* (v. 109), et l'enfouissement, *Ens u cancel ont la bele enfouïe* (v. 110). En dépit du changement de contexte, le motif, encore une fois, se caractérise par sa stabilité.

3.9. *Réjouissances : fêtes, noces et repas*

Yde et Olive I débute avec une scène de *réjouissances* pour célébrer la paix restaurée dans tout le royaume d'Aragon. Après en avoir rendu grâce à Dieu,

Si vont mengier, n'i font delaïement ;
 Mout ont de mès du tout a lor talent.
 Après mengier se juent li auquant :
 A escremir aprendent li enfant,
 Et li pluisour vont as tables juant ;
 Cil jongleor les vont mout deduisant.
 v. 18-23

Pour ce premier *repas* de la chanson, v. 19, le narrateur dit seulement que les invités eurent tous les mets qu'ils souhaitaient, sans détailler les plats ni actualiser les différents clichés concernant le rituel du repas (« commander qu'on prépare le repas », « disposer les tables/nappes », « demander/donner l'eau », « s'asseoir à table », « préparer les lits et aller dormir »)¹¹¹. Pendant la

¹¹¹ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., « Index des motifs rhétoriques », p. 360.

fête qui suit ce banquet on s'adonne aux divertissements traditionnels : les jeunes gens s'exercent à l'escrime et beaucoup jouent à des jeux de société, pendant que les jongleurs les égagent.

La *fête* pour les noces d'Yde et Olive est développée avec plus d'éléments, disposés à cheval sur les laisses XVII et XVIII :

Au grant palais ont le mangier donné :
Li jongleour ont grant joie mené,
Harpes, vïeles i oïst on sonner,
Dames, pucelles treskier et caroler,
Et ces dansiax noblement demener.
Aprés mengier, quant il orent soupé,
En est cascuns ralés a son ostel.

Grans fu la joie ens la sale pavee.
Tante candaille i avoit alumee,
Toute la ville sambloit estre embrasee ;
Acesmé sont a l'us de lor contree.
Quant ont mengié, la grant table ont osté<e> ;
Olive mainnent en la cambre pavee,
Coucie l'ont et puis l'ont enclinee.
v. 928-941

Si le narrateur se montre toujours avare de détails culinaires, dans cette seconde scène il nous fait entendre la musique des instruments à archets au rythme de laquelle les danseurs mènent les bals. En outre, le début de la laisse XVIII est scandé par l'inversion formulaire « grans fu + substantif », qui caractérise souvent les vers d'intonation. De plus, étant donné la tromperie sur laquelle il est fondé, le motif des *noces* se prête à une déclinaison particulière. La suite qui se rend à l'église ressemble plutôt à un cortège funèbre : *Yde(s) est devant, grans souspirs a jetés* (v. 920), et la formule rituelle lors d'un mariage, « x prend y pour épouse »¹¹², *<O>live a prise a moullier et a per* (v. 923), est immédiatement précédée par une tournure, *Le jour li font la pucelle espouzer* (v. 922), où le verbe *faire* en tant que semi-auxiliaire exprime la contrainte et l'impasse dans lesquelles se trouve Yde.

4. Motifs mimétiques

Tous les moments de la narration où un personnage exprime ses sentiments (normalement douloureux) ou s'adresse directement à un autre personnage relèvent de la catégorie des motifs mimé-

¹¹² *Ibid.*

tiques. Ceux-ci peuvent à leur tour se répartir en deux sous-ensembles : le premier, dit des motifs mimétiques discursifs, concerne les différentes formes de « discours ritualisé », comme l'*offre de présents*, le *salut* et les *adieux* ; le second comprend des motifs mimétiques lyriques, comme les *prières* et le *planctus*¹¹³.

4.1. L'*offre de présents*

Sur le plan rhétorique, ce motif se compose globalement de six clichés, que J.-P. Martin définit comme suit¹¹⁴ :

- A. Introduction narrative
- B. Apostrophe à l'allocutaire
- C. Description de la situation de discours
- D. Indication des raisons motivant l'offre
- E. Formule de don
- F. Énoncé des présents offerts

Dans *Yde et Olive I*, ce motif se trouve en quelque sorte dédoublé : Othon a l'intention d'offrir sa fille et sa terre à Ydé ; comme dans la double assemblée du roi Florent, il informe d'abord ses barons et ensuite le principal intéressé :

I. jour avoit rois Otes assamblé (A)	Dist li rois Otes : « Or m'entendés, Ydé : (B)
Les pers de Romme, et les postaus mandés. (A)	Vous m'avés tout mon païs aqité, (D)
« Baron, dist il, or oiés mon penser : (B)	Le guerredon vous en voel ci donner. (D)
J'ai une fille qui mout fait a loer ; (D)	J'ai une fille q<ui> tant a de biauté ; (F)
Ains que je muire, le vorrai marier, (D)	Vous l'averés a moullier et a per, (E)
Si le donrai mon chevalier Ydé ; (E + F)	Et mon roiaume, quant jou ere finés. (F)
Romme ait avoec, et ma grant roiauté, (F)	v. 837-842
Car jou ne sai nul tel baron qu'Idé. » (D)	
v. 827-834	

En revanche, dans *Croissant*, le roi Othon annonce sa volonté de célébrer le mariage entre sa fille et le protagoniste éponyme, lors d'une seule assemblée (où les barons manifesteront par la suite leur mécontentement) :

Croissant appelle par dedevant sa <gent>. (A)

¹¹³ *Ibid.*, p. 361-362.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 267.

« Amis, dist il, jou t'aim mout dur<ement>, (B)
 Car loiauté i croi certainnem<ent> (D)
 Quant les besans m'aportas <en> present. (D)
 <Jo>u te donrai mon enfa<nt voirement> (E + F)
 <Et toute Romme et chou> qu'il i ap<ent>. » (F)
 v. 1394-1399

Dans ces trois passages, la nature des présents, qui peuvent être d'habitude très variés, concerne uniquement la jeune fille à marier et la terre dont elle est la seule héritière. Bien qu'il soit dépourvu de la caractéristique énumération hyperbolique, l'*offre de présent* garde sa valeur rhétorique, actualisée par cinq clichés sur six (seule la « Description de la situation du discours » n'est pas réemployée, car le locuteur-donateur et l'allocutaire-donataire sont tous les deux présents lors de l'énonciation). En fait, le cliché indispensable à la réalisation de ce motif est le E, « Formule de don », décliné selon la formule traditionnelle au futur, ici actualisé par les verbes *doner* et *avoir*. Dans tous les cas, l'offre que le roi souhaite faire ne peut pas être mise en discussion, comme en témoigne le mouvement d'indignation du roi Othon au refus initial d'Yde : *Comment, dist Otes, et c'avés empensé ? / Avés vous dont mon enfant refusé / Et le païs que vous ai présenté ?* (v. 849-851). Comme l'affirme J.-P. Martin, « le refus des offres se traduit par le recours aux armes »¹¹⁵ ; dans cet univers d'engagement oraux qu'est le monde féodal, l'*offre de présents* exprime donc un « rapport de forces »¹¹⁶ qui fait de la parole royale une parole toute-puissante.

4.2. Le salut

Quand Yde parvient à la cour du roi Othon, elle s'adresse au souverain en employant tous les clichés traditionnels dans lesquels le *salut* s'articule. Le discours direct est en effet introduit par une prolepse narrative, *Le roi salue assés courtoisement* (v. 598), suivie par le salut proprement dit, construit sur la formule « cil Damedix [...] il saut » :

Cil Damledix qui maint el firmament,
 Il saut le roi que ci voi em present,
 Et les barons et quanqu'a lui apent !
 v. 599-601

Dans sa réponse, l'interlocuteur actualise le noyau formulaire « Diex + toi » :

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 284.

Et Dix saut toi, dist il mout liement.
v. 607

Mais on aura remarqué que la réponse d'Othon ne suit pas immédiatement le salut d'Yde ; entre les v. 602 et 606, bien que le nouveau venu ait fait une bonne impression sur les membres de la cour, personne n'ose parler :

Rommain sont coi et toute l'autre gent,
Envers Ydain cascuns d'aus tous entent ;
Bon gré li sevent trestout communement
De chou qu'ele a parlé si sagement.
Li rices rois li redist son talent.

Ce moment de « suspension » augmente l'attente, avant que la réponse du roi n'arrive à manifester la bonne disposition de ce dernier vis-à-vis de l' « écuyer ». De même que le motif précédent de l'*offre de présents*, celui du *salut* relève d'un code social précis, que les parties se doivent de connaître et de respecter ; en particulier, dans ce salut qui conserve une « valeur de bénédiction »¹¹⁷ se manifeste à nouveau la puissance de l'autorité royale, au jugement de laquelle se trouve suspendu le destin d'Yde.

4.3. Les adieux

À la veille du retour d'Ydé en Aragon, après avoir fait à Croissant des recommandations que le jeune héritier prendra malheureusement au pied de la lettre, le moment des adieux est réduit aux deux clichés formulaires du « congié demander/doner » et des « larmes »¹¹⁸ :

Olive pleure qui dalés Croissant fu
Congié ont pris, n'i ont plus atendu.
v. 1087-1088

Ensuite, à l'occasion du retour de Huon à Dunostre, qui provoque une nouvelle séparation de toute la famille, le motif est réduit encore plus à l'essentiel, occupant un seul vers :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 289.

¹¹⁸ *Ibid.*, « Index des motifs rhétoriques », p. 362.

Puis prist congié a Idé qu'il ama.
v. 1871

Si le *salut* représente un « acte de paroles »¹¹⁹ et se situe sur le plan du discours, les *adieux* glissent sensiblement vers le récit. Racontés à la troisième personne, s'intégrant parfaitement dans la diégèse, les *adieux* d'Yde et d'Olive se conforment à cet usage rhétorique des chansons de geste.

4.4. Les prières

Dans les chansons de geste, la *prière* est une réalisation lyrique tout autant répandue que rhétoriquement indéfinie, hormis le *crédo épique*¹²⁰ dont il n'y a cependant aucune attestation dans nos textes. Dans la multitude des allusions à Dieu qui parsèment les œuvres que nous étudions, il convient de distinguer les *prières* des simples invocations au discours direct et indirect (v. 61, 504, 690-691, 755, 778), ainsi que des exclamations telles que *Se Diex plaist*, qui relèvent de formulations stéréotypées souvent employées comme chevilles métriques (cf. ci-dessous, § 5)¹²¹. Les prières épiques proprement dites se configurent comme des implorations « de circonstances »¹²², centrées sur une demande précise que l'orant fait au discours direct, introduit par la formule « Deu reclama »¹²³. Comme l'affirme Marguerite Rossi, « la prière de demande est la seule à être vraiment fréquente dans les chansons de geste [...] ; de plus, Dieu, constamment sollicité, est rarement remercié de ses interventions »¹²⁴. À l'opposé, comme le remarque J.-P. Martin¹²⁵, les interventions divines ne sont presque jamais réclamées ; ainsi, dans *Yde et Olive I*, l'intervention finale de l'ange survient de manière imprévue. La seule prière d'un certain relief dans notre texte est celle que la protagoniste adresse à Dieu, en proie au désarroi face à la perspective de devoir épouser la fille du roi :

Nostre Seignour a sovent reclamé :
« Glorïous Dix qui mains en Trinité,
De ceste lasse cor vous prengne pités
Cui il covient par force marïer !

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 291.

¹²¹ Micheline De Combarieu, affirme que, dans ces cas, « il y a là soit une expression stéréotypée, vide de contenu, soit, tout au plus, une sorte de *prise à témoin* », cf. « Les prières à la Vierge dans l'épopée », *La prière au Moyen-âge : littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 10), 1981, p. 91-120, p. 96. Cf. aussi M. ROSSI, « La prière de demande dans l'épopée », *La prière au Moyen-âge, op. cit.*, p. 449-475, p. 453.

¹²² J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste, op. cit.*, p. 290.

¹²³ *Ibid.*, p. 291.

¹²⁴ « La prière de demande dans l'épopée », art. cit., p. 451.

¹²⁵ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste, op. cit.*, p. 291.

He ! Florens, peres, com eüs mal penser
 C'a nul baron ne me vausis donner,
 Ains me cuidas a moullier espouser !
 Mix me laissasse en .I. fu embrase<r> !
 Je m'en fuï, pour la honte eskiver,
 De ton païs, par ton pecié mortel.
 En maint peril a puis mes cors esté.
 Or me cuidai dedens Romme garder,
 Mais jou voi bien, mes cors ert encusés !
 La fille au roi a mon cors enamé,
 Or ne sai jou comment puisse escaper !
 Se jou lor di femme sui <par ve>rté,
 Tantost m'aront ochis et decopé,
 U a mon pere diront la verité ;
 Il me rara mout tost, se ci me set !
 U il m'estuet fuïr outre la mer ;
 Comment qu'il voist, malvais plait ai tourvé.
 Et nonpourquant, jou ai dit fausseté :
 Puis que j'ai Romme et l'onour conquesté,
 J'espouserai la fille au couronné,
 Si face Dix de moi sa volenté !
 v. 884-908

Ne sachant plus comment sortir de cette situation critique, il ne reste plus à Yde que d'implorer le Ciel afin d'obtenir la grâce divine. Sur les champs de bataille des chansons de geste « traditionnelles », une conjoncture similaire de danger de mort aurait constitué le cadre typique pour une *prière du plus grand péril* ou *crédo épique*. Ici l'orant, après avoir énuméré les différentes interventions divines dans les destins du monde, mais dans un ordre plus ou moins développé et parfois fantaisiste, implore que cette même grâce toute-puissante le sauve d'une situation inespérée¹²⁶. Or, dans notre texte il n'en est rien ; au contraire, la prière pourtant introduite par la formule traditionnelle « Deu reclama », actualisée en *Nostre Seignour a sovent réclamé* (v. 884) et suivie par l'apostrophe au *Glorious Dix* (v. 885), semble glisser dans une sorte de monologue intérieur. Marguerite Rossi avait déjà remarqué que la prière de demande tend à se réduire « à la fonction d'élément du langage psychologique : elle est un moyen de marquer le désir, la prise de conscience d'un problème »¹²⁷. Ici aussi, la prière se termine par la résolution de l'héroïne qui, après une délibération toute intérieure,

¹²⁶ Edmond-René LABANDE, « Le “credo” épique. À propos des prières dans les chansons de geste », *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel, membre de l'Institut, directeur honoraire de l'École des Chartes, par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, p. 62-80, p. 62-63.

¹²⁷ « La prière de demande dans l'épopée », art. cit., p. 460.

décide d'affronter le mariage. De plus, dans le vers final, *Si face Dix de moi sa volenté* (v. 908), retentit la réponse de Marie à l'ange Gabriel lors de l'Annonciation : *Qu'il m'advienne selon ta parole* (Lc 1, 38)¹²⁸. Cette allusion mariale, plus ou moins voilée, nous semble d'autant plus remarquable que la Vierge est curieusement absente de cette chanson, alors que dans d'autres textes épiques et romanesques proches du nôtre, comme la *Manekine* et la *Belle Hélène de Constantinople*, elle joue un rôle fondamental. La présence de la figure mariale dans la littérature épique et romanesque, s'insère dans un cadre d'expansion du culte marial, entre le XII^e et le XIII^e, dans les domaines théologique, architectural et littéraire, à travers la traduction du latin et la diffusion de nombreux recueils de *Miracles*¹²⁹. Mais dans *Yde et Olive I*, hormis quelques citations directes du nom de Marie, aucune prière ne lui est expressément adressée : c'est peut-être le signe de l'ancienneté de notre texte (ou de sa source), qui, de même que l'épopée du XIII^e siècle, « apparaît très en retrait par rapport au développement contemporain de la mariologie et de la piété mariale »¹³⁰.

4.5. Le *planctus*

Paul Zumthor définit le *planctus* comme « un passage d'une chanson de geste, exprimant la douleur ressentie par un personnage en présence du cadavre d'un compagnon d'armes »¹³¹. Il en identifie ensuite dix clichés constitutifs (qu'il appelle « motifs »)¹³² :

1. Lien narratif comprenant la vision du mort (*a*) et l'annonce de la plainte (*b*)
2. Apostrophe
3. Prière pour l'âme du défunt
4. Éloge du défunt
5. Indication des signes extérieurs de la douleur
6. Expression de la douleur intérieure (morale)
7. Allusion à la patrie lointaine ou au lignage
8. Topos *ubi est* ?
9. Évocation de la situation présente

¹²⁸ Lorsque nous citons des passages bibliques en français, nous nous appuyons sur *La Bible de Jérusalem traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Édition de référence avec notes et augmentée de clefs de lectures*, Mame, Fleurus, Cerf, 2001 [2000].

¹²⁹ M. DE COMBARIEU, « Les prières à la Vierge dans l'épopée », art. cit., p. 93-94.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 113. Cf. aussi M. ROSSI, « La prière de demande dans l'épopée », art. cit., p. 457.

¹³¹ « Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège, septembre 1957*, Paris, Les Belles lettres, 1968 [réimpr. anast. éd. 1959], p. 219-235, p. 219.

¹³² *Ibid.*, p. 220-226. Pour le motif du *mar(e) fu(stes)*, « unité minimale signifiante du *planctus* épique », qui se trouve tantôt au sein de la prière, tantôt au sein de l'éloge de l'âme du défunt, cf. aussi B. CERQUIGLINI, *La parole médiévale*, op. cit., p. 131 et suiv.

Dans le « désordre apparent » de l'enchaînement de ces clichés, comme le définit Paul Zumthor¹³³ le début est généralement marqué par le lien narratif (1), suivi par l'annonce de la lamentation (1b) ou par les signes extérieurs de la douleur (5) ; l'apostrophe (2) se situe plutôt au milieu de l'éloge (4) ou de l'expression de la souffrance intérieure (6). Or, étant donné que, dans *Yde et Olive I*, ce motif est en relation avec la mort de la reine et ne relève donc pas d'un cadre guerrier, on pourrait interroger notre choix d'avoir employé ici cette appellation de *planctus*¹³⁴. Il reste que, pour cette scène de deuil, l'auteur-remanieur du premier volet de nos chansons puise dans le même répertoire formulaire concernant le *planctus* qu'il « dilue » à l'intérieur de la troisième laisse. Ainsi s'estompe le lyrisme intense caractéristique du *planctus lyrique* au profit d'un *planctus narratif* dont les clichés sont intégrés dans le tissu proprement diégétique du texte¹³⁵ (v. 77-99) :

Quant li rois l'a oïe et escoutee,
 Il ciet pasmés, tel dolour a menee, (5)
 Au relever a ses paumes hurtees. (5)
 Courant s'en vient pour veoir s'espousee ; (1a)
 Mout de sa gent sont après lui alee.
 Vient u palais, si l'a morte trouvee, (1a)
 Celi u monde qu'il avoit mix amee.
 Pour Clarisse a sa vois en haut levee : (1b)
 « Suer, douce amie, mar fustes onques nee ! (2), (10)
 Pour vous ai jou tante riens oubliee
 Et a repos estoit ma chars entree ;
 Or m'est pour vous ma grans dolours doublee, (6)
 Bien m'est avis que vous m'estes emblee ! »
 L'iaue des iex li est aval coulee, (5)
 Pleure et souspire, mout a ciere matee, (5)
 Et sa poitrine en est toute arrouzee ; (5)
 Dont se reprent a faire l'enversee. (5)
 Sorbarrés l'a levé sans arrestee
 Et dist : « Bons rois, pour la vertu nommee,
 Vous volés vous ocire par crieie ?

¹³³ « Étude typologique des *planctus* », art. cit., p. 226.

¹³⁴ Même si, comme l'affirme P. Zumthor lui-même, dans la *Chanson de Roland* aussi il y a un *planctus* qui n'est pas prononcé par un guerrier, mais par Aude, cf. « Étude typologique des *planctus* », art. cit., p. 219.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 232.

Dix, dist Florens, ma dolors est doublee ! (6)
Mors desloiaus, trop par fustes ozee
Quant vous m'avés tolue m'espouzee ! ».

Ce passage appelle plusieurs observations : d'abord, le « lien narratif » (1a) est précédé du cliché des manifestations extérieures de la souffrance (5), auxquelles Florent se livre avant même de constater de ses propres yeux la mort de sa femme. Mais en dépit d'un début moins rigide, le lien narratif de ce *planctus* actualise les formulations typiques, construites sur les verbes *veïr*, *trouver* et sur le participe passé adjectival *morte*¹³⁶ qui, « fixant l'attention sur le personnage étendu devant celui qui prononce la plainte, constitue une sorte d'élément de description. Il se rapporte en quelque manière au lien narratif »¹³⁷. La douleur du roi est exprimée, elle aussi, par deux des trois clichés constitutifs cernés par P. Zumthor, à savoir les pleurs et l'évanouissement¹³⁸ ; cette souffrance cependant déborde dans des attitudes exagérées, jugées indignes du souverain que Sorbarrès essaye d'appeler à la raison. Mais ce qui frappe surtout dans ce *planctus* est l'absence de la prière pour l'âme du défunt (3) et de son éloge (4). Quand elle ne se traduit pas en d'éclatants gestes extérieurs, la souffrance du roi s'exprime dans un discours direct parsemé de déictiques à la première personne : il en ressort une connotation totalement égocentrique du deuil du roi, prélude à son futur projet malsain.

III. 1. 5. Remarques stylistiques complémentaires

1. Expressions figées

Si l'analyse des motifs que nous avons esquissée ci-dessus a mis en lumière une appartenance encore étroite de ces Suites bordelaises au genre épique, elle n'a pourtant pas « épuisé » tout l'« attirail rhétorique » qui s'y déploie. Outre les motifs narratifs et rhétoriques codifiés par la tradition que nous venons de passer en revue, il nous reste à faire quelques remarques complémentaires sur le style formulaire des chansons¹³⁹.

Des expressions formulaires construites sur le verbe *müer* peuvent par exemple traduire une émotion intense dans l'espace d'un hémistiche, généralement le second :

¹³⁶ P. ZUMTHOR, « Étude typologique des *planctus* », art. cit., p. 227.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 228. Le troisième cliché, absent dans notre passage, concerne l'action de s'arracher la barbe.

¹³⁹ Pour cette analyse nous nous sommes largement inspirée de Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 367-376.

Yde l'entent, li sans li est müés, v. 881

Li rois l'entent, s'a la coulour müee, v. 1013

Une autre tournure stéréotypée, dont on a également deux occurrences dans notre texte, exprime l'idée d'une valeur minimale :

Jou n'ai u mont vaillant .I. ail pelé, v. 844

Il ne vous prise vaillant .I. ail pelé, v. 1614

Dans les deux cas, le verbe principal à la forme négative occupe le premier hémistiche, tandis que la formule, construite sur le participe présent du verbe *valoir* suivi par un complément exprimant la valeur, occupe tout le second.

Dans *Croissant et Yde et Olive II*, on rencontre plusieurs expressions stéréotypées construites sur la corrélation de deux mots. Un premier sous-ensemble concerne des formules que Claude Roussel définit comme étant « à vocation globalisante »¹⁴⁰, telles que : *Regardés fu des grans et des petis* (v. 1090) ; *Tant a donné as grans et as petis* (v. 1111) ; *Communalment des grans et des petis* (v. 1478).

Le second sous-ensemble comprend les nombreux binômes synonymiques « qui hantent le style médiéval »¹⁴¹. Cette association peut être celle de deux substantifs, *briés et escriis* (v. 218), *et valour et bonté* (v. 677), *et soir et matinee* (v. 687), *a per et a moullier* (v. 312), *a moullier et a per* (v. 841, 923), *ne castel ne chité* (v. 1594), ou de deux verbes, *pleure et souspire* (v. 91), *et dire et deviser* (v. 678), *pointe ne adesee* (v. 986), *Dix li envoie et donne* (v. 1047), *Quant cis acors fu pluvis et jurés* (v. 1814), *departi et donna* (v. 116) ou enfin de deux adjectifs, *morte et finee* (v. 718), *dolans et courouchiés* (v. 1206), *preus et mout sages guerriers* (v. 1630).

On trouve aussi de nombreuses appositions stéréotypées, telles que : *aucors gent* (v. 1683), *o le cors gent* (v. 591), *au cors mollé* (v. 1027), *au cler vis* (v. 1466), *o le vis cler* (v. 919), *au vis fier* (v. 277, 309).

2. Cohésion métrique des vers

L'étude de l'unité ou de la cohésion interne des vers nous paraît nécessaire pour saisir la spécificité des vers de nos textes et vérifier leurs écarts avec la tradition. En nous appuyant sur une

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 370.

¹⁴¹ *Ibid.*

version simplifiée du modèle proposé par Edward Heinemann¹⁴², nous avons donc étudié les rapports que les deux unités principales du vers, les hémistiches, entretiennent entre eux. Voici les tendances que nous avons observées¹⁴³ :

	I	II				III
A	461 (32%)	Adv.	H	V	autre	81 (6%) dont 26 enj.
		7 (0,5%)	59 (4%)	174 (12%)	676 (46%)	
B	97 (23%)	2 (0,5%)	13 (3%)	50 (12%)	184 (43%)	80 (19%) dont 29 enj.

Légende

I : à chaque hémistiche correspond une proposition, dont au moins une principale (la subordonnée peut être relative, consécutive, finale, complétive, hypothétique, circonstancielle de temps, de cause, de manière) ;

II : à chaque vers correspond une proposition ;

Adv : un des deux hémistiches est entièrement constitué par un complément adverbial ; **H** : un des deux hémistiches est entièrement constitué par une interjection, une apostrophe ou une incise ; **V** : le groupe verbal (GV) s'étend sur les deux hémistiches, la césure départageant auxiliaire et participe passé, semi-auxiliaire ou forme impersonnelle et infinitif, verbe *aler* et participe présent ;

III : la proposition dépend de ou régit un verbe qui ne se trouve pas dans le même vers ; parfois, il y a aussi un enjambement ou un rejet.

Dans le socle de la tradition épique, la phrase métrique la plus répandue est celle de type II. Mais ce qui n'apparaît pas dans le tableau ci-dessus est que, bien qu'un adverbe ou un groupe adverbial puissent rarement occuper un hémistiche entier (0,5 %), ces parties du discours tendent néanmoins à s'introduire en tant qu'éléments de rembourrage et provoquent ainsi un relâchement de la cohésion entre les deux hémistiches¹⁴⁴. Cela se produit notamment dans les laisses assonancées en *en/an* dont les seconds hémistiches peuvent facilement être « remplis » par des adverbes de manière ou des expressions figées en *-(m)ent*, comme en témoignent ces quelques exemples tirés de l'auteur A¹⁴⁵ : *Ensamble vont | au mostier simplement* (v. 13), *Mout ont de mès | du tout a lor talent* (v. 19), *Dedens la ville | est entree erramment / Dusc'au palais | ne s'arresta noient* (v. 594-595), *Bon gré*

¹⁴² Edward A. HEINEMANN, *L'art métrique de la chanson de geste : essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 68.

¹⁴³ Dans le tableau ci-dessous, nous écrivons le nombre total de chaque type de vers. Bien évidemment, les différents genres d'hémistiches ne constituent pas de catégories étanches et des cas douteux persistent. Afin de ne pas donner une image sclérosée du texte, l'analyse que nous proposons gagne à être considérée avec une certaine souplesse.

¹⁴⁴ E. A. HEINEMANN, *L'art métrique de la chanson de geste, op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁵ Dans un souci de clarté, nous utilisons le signe | pour indiquer la césure.

li sevent | trestout communement (v. 604). Chez B, l'effet de « remplissage » s'intensifie par l'insertion de nombreuses dittologies synonymiques : *Qu'il ot veüt | sur le terre en present* (v. 1412), *Couronne d'or | beneoite et sacree / Ont sor son chief | et assise et posee* (v. 1455), *Quant fu de Ronme | et sevrés et partis* (v. 1469), *D'une dame ot | demandé et enquis* (v. 1480), *Chastiaus avoit | riches et bien garnis* (v. 1483), *Quant chantés fu | li services et dis* (v. 1498), *Lor a conté | par sens et par avis* (v. 1503) etc.

En revanche, lorsque le groupe verbal s'étend sur les deux hémistiches (IIV), une tension s'accumule à la césure et ne se résout qu'à la rime ; on parle donc de « pulsion »¹⁴⁶. Au premier hémistiche, la saisie du sens du vers est provisoire et elle sera complétée et corrigée seulement à la fin du second¹⁴⁷. Cette caractéristique du vers épique, qui permet un cumul de tension dramatique, est exploitée surtout par le premier auteur, dans la description du sentiment pervers de Florent. Les premiers hémistiches engagent une ambiguïté qui sera tragiquement confirmée à la fin du vers ; ainsi la césure contribue-t-elle à nourrir un effet de suspense, comme en témoignent les passages ci-dessous :

Mout souvent l'a | accollee et baisie

v. 143-147

Et li rois l'a | entre ses bras combree.

Bien l'a .X. fois | baisie et accollee

Et celle s'est | vers lui avolentee.

v. 188-190

La même technique est utilisée pour décrire les sentiments naissants d'Olive à la vue du jeune « écuyer » : *S'a l'escuier | belement esgardé* (v. 631), *Olive l'a | volontiers esgardee* (v. 689), *Yde fu mout | resgardee et coisie* (v. 803), *Ains mais ne fui | d'omme si entreprise* (v. 808).

Les hémistiches que nous avons classés comme IIIH s'expliquent par la présence accrue du discours direct où des incises, des vocatifs et des exclamations servent fréquemment de « syllabes passe-partout »¹⁴⁸. C'est pourquoi les dialogues ont parfois un rythme saccadé, comme aux v. 246 : *Que devenirai, | fait il, pour vous, amie ?*.

En revanche, la phrase métrique de type I est présente notamment dans les séquences initiales de « mise en situation », comme celle de la mort du roi Garin :

¹⁴⁶ E. A. HEINEMANN, *L'art métrique de la chanson de geste*, op. cit., p. 63.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 78. M. Rossi les appelle « chevilles non-formulaires », cf. *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique*, op. cit., p. 181.

Ses lais a fait, | ne s'i volt atargier ;
 Quanqu'il avoit | a tout pour Diu laissiet
 [...]
 Ses .II. mains joint, | si regarde le ciel
 [...]
 Si se couça, | que n'a .I. mot raisniet
 Mors est li rois, | venus est li clergiés.
 v. 36-49

ou encore celle de la mort de la reine Clarisse :

Vint au moustier, | si a grant gent menee,
 Pour celi prie | qu'il avoit tant amee.
 Mais chou ne vaut, | poi ara de duree
 [...]
 Qu'ele en morut, | ce fu griés destinee
 Une fille ot, | au moustier fu portee,
 Yde ot a non | quant en fons fu levee.
 [...]
 Quant il le voit, | grant joie en a menee
 [...]
 On voit bien l'uevre | ne <puet estre celee> :
 [...]
 Il ciet pasmé, | tel dolour a menee
 Au relever | a ses paumes hurtees
 Courant s'en vient | pour veoir s'espousee ;
 [...]
 Vient u palais, | si l'a morte trouvee.
 v. 65-82

Ces vers s'enchaînent rapidement parce qu'ils ne constituent que le prélude à la première macro-séquence narrative, celle de la proposition incestueuse de Florent. De même, l'*incipit* de *Croissant* est scandé par un rythme soutenu, le véritable centre d'intérêt du récit étant la séquence centrale de ruine et de restauration sur le trône de l'enfant prodigue :

Pour Diu donna, | que n'a riens retenu.
 Mors est au terme | et en terre mis fu.
 Sa fille est grosse, | a cui sa terre fu ;
 Tant le porta | que Dix l'ot pourveü,

Li termes vint | que ses maus l'a tenu.
 Nouviex tans est, | le croissant ont veü
 L'enfant ont pris | quant delivree fu.
 [...]
 Croissans ot non | pour chou qu'il l'ont veü.
 v. 1065-1073

La phrase métrique de type I imprime une accélération à la narration, surtout lorsque les deux propositions contiennent chacune un élément de l'action¹⁴⁹. Ainsi, les vers de ce type scandent des séquences où l'élément narratif domine, comme celles de la fuite d'Yde de la maison paternelle :

Dras d'omme vest, | de riens ne s'i detrie,
 [...]
 Vient a l'estable, | au destrier est lancie
 Puis est montee, | que ne s'atarga mie.
 [...]
 Florens revint, | en sa cambre l'a quize ;
 Bien s'aperchiut | que s'en estoit fuë.
 Mout fu dolans, | je ne vous en <ment> mie
 v. 341-349

ou de l'affrontement dans la forêt avec une bande de voleurs :

Yde s'en va, | qu'el<e> plus n'i atent
 [...]
 Plus tost aloit | que quariex ne destent.
 [...]
 Le bos passa, | n'i arresta noient ;
 Vers Romme traist | dont ele ot grant talent.
 v. 586-593

Cette rapidité caractérise également l'un des moments les plus dramatiques de la première partie d'*Yde et Olive*, la convocation de la protagoniste au bain révélateur :

Li rois ploura, | la ciere a enclinee.
 Dont s'apensa | comment iert esprouvee
 [...]

¹⁴⁹ E. A. HEINEMANN, *L'art métrique de la chanson de geste*, op. cit., p. 82.

Dedens entra, | puis a Yde mandee.
 Et elle i vint, | li rois l'a commandee
 [...]
 Cele respont, | qui fu espöentee :
 v. 1019-1026

Alors que, dans l'épopée « traditionnelle », cette scène de haute tension se serait bien prêtée à un traitement en laisses parallèles ou similaires, ici l'action et l'excitation prédominent. Seul le dernier vers, qui est aussi le dernier de la laisse, provoque une suspension du récit, mais il s'agit moins d'une halte lyrique que d'une « pause à effet » contribuant à nourrir le suspense.

Dans la partie d'*Yde et Olive* qui remonte à l'auteur B, ce type de phrase métrique est plus rare et ne s'étend pas sur plus de deux vers successifs, comme aux v. 1719-1722, dans une brève scène stéréotypée de préparation à la bataille : *La nuis default | et li jours est venus. / [...] Vestent haubers, | chaingnent brans esmolus, / Lachent elmës, | prenent espius agus.*

En revanche, c'est la phrase de type III qui, en proportion, apparaît le plus souvent dans *Yde et Olive II*. Constituant une amplification de la phrase, les vers de type III permettent notamment des effets de parallélisme¹⁵⁰, auxquels peuvent s'ajouter des enjambements et des rejets, comme entre les v. 1454-1455, *Couronne d'or beneoite et sacree / Ont sor son chief et assise et posee*, et entre les v. 1849-1850, *Tout i virrent ; Hües li adurés / Lor a donné rices jouiaus assés*. Au v. 1849, le premier hémistiche est composé d'une proposition principale ; le second hémistiche est occupé par un GN constituant le sujet du vers suivant. Parfois, les deux hémistiches sont entièrement occupés par des groupes nominaux accompagnés par des pronoms ou des adverbes ayant une valeur anaphorique ou cataphorique, comme aux v. 1485-1486, *Ens .I. chastel sur une roche assis / Vint la, trouva le conte o ses nouris*, et aux v. 1565-1566, *Qu'i le trouverent en une grant chité / Roy Desier et mout de son barné*.

Ce n'est que dans les scènes stéréotypées de combat que les vers de l'auteur B tendent à perdre leur caractère peu respectueux du rythme épique pour se rallier à des phrases métriques plus traditionnelles, comme en témoigne le passage ci-dessous :

La nuis default et li jours est venus.
 Par les .II. os est cascuns levés sus.
 Vestent haubers, chaingnent brans esmolus,
 Lachent elmës, prenent espius agus,
 Et sont monté sus les chevaus grenus,
 Pour les espius ont saisis les escus.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

Des très s'en ist Desiiers li cremus,
Et rois Ydés ne s'est mie arestus. v. 1719-1726

Dans une chanson de geste « hybride » comme celle d'*Yde et Olive*, ces séquences stéréotypées de combat affichent encore un lien de dépendance fort avec la tradition épique sous-jacente, bien qu'elle soit caractérisée par une progression essentiellement narrative. Au-dessous de l'apparente facilité du texte, l'analyse métrique dévoile ainsi une complexité inattendue. L'espace de dix syllabes qu'est le vers constitutif de la chanson se révèle donc un lieu privilégié où se déploie la tension entre tradition et renouvellement.

3. *Vers liminaires : vers d'intonation et de conclusion*

En tant que composante de base du poème épique, la laisse est traditionnellement caractérisée par un même timbre, qui en assure l'équilibre interne, ainsi que par des vers liminaires, d'intonation et de conclusion, qui en délimitent le périmètre¹⁵¹.

Le vers d'intonation présente le héros qu'il désigne par son nom propre ou par un nom commun tel que *li rois* ou *la demoiselle*. Bien que, du fait de l'inversion épique, ce personnage puisse ne pas apparaître en première position, il constitue néanmoins le sujet de l'action. Ce type de vers, qui est une constante dans le corpus de chansons de geste « traditionnelles » étudiées par Rychner¹⁵², est courant même dans les textes tardifs que nous étudions où il ouvre 28 laisses sur 41¹⁵³. Or, si Rychner remarque que, le plus souvent, le nom du protagoniste n'apparaît plus à l'intérieur de la laisse après le vers d'intonation¹⁵⁴, dans la *Chanson d'Yde et Olive (I et II)* et dans *Croissant*, le nom propre ou commun se référant au personnage principal est souvent répété dans le corps de la laisse, toujours en fonction de sujet (avec les exceptions des l. II et XXVI) :

Vers d'intonation	D'autres vers de la même laisse où le nom du personnage réapparaît
I - En Arragonne en vint Florens joians	v. 11, 14 (Florent)
II - Mors est li rois en itele journee	-

¹⁵¹ J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 71-74.

¹⁵² À savoir *La Chanson de Roland*, *Gormont et Isembart*, *La Chanson de Guillaume*, *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, *Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes*, *La Prise d'Orange*, *Le Moniage Guillaume* et *Raoul de Cambrai*.

¹⁵³ Bien que, dans notre cas, il soit plus correct de parler du « personnage principal » et non pas du « protagoniste absolu », chaque laisse n'étant pas centrée sur un seul héros.

¹⁵⁴ J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 72.

VI - Li rois Florens de riens ne s'arresta	v. 219, 229, 239, 246, 252, 269 (Florent/li rois)
VII - Li rois Florens les a fais esmaier	v. 302, 305, 320, 322 (Florent/li rois)
VIII - La fille au roi est forment esmaïe	v. 335, 340, 353 (la fille/la pucelle)
X - Yde la bele de riens ne s'atarga	v. 402, 405, 413, 430, 438 (Yde(s))
XI - Quant la bele Yde ot l'estour commenciet	v. 448, 457, 471 476, 485, 492, 501 (Yde/la damoiselle/la puc(i)elle)
XII - La damoiselle est au mengier assise	v. 519, 528, 545, 548 (Yde(s)/la pucelle)
XIII - Damoiselle Yde tint par grant hardement	v. 570, 583, 586, 591, 611 (Yde/ la bele)
XIV - Li rois de Romme a Ydain resgardé	v. 632, 642, 651, 660, 676 (li rois/Otes)
XV - Desor est Yde a Oton demourée	v. 690, 703, 724, 728 (Yde(e)(s)/la bele)
XVI - Ydes s'en va a bele compaignie	v. 754, 758, 762, 773, 803 (Yde(s)/la bele/la pucelle)
XVII - Quant li rois Otes oï la verité	v. 818, 827, 837, 849, 857, 858, 875, 924 (li rois/Otes)
XXI - L'enfes Croissans est escuiers gentis	v. 1099, 1107 (Croissant)
XXII - L'enfes Croissans mout malement ouvra	v. 1124 (Croissant)
XXIV - Ore a Croissans par le païs alé	v. 1217, 1222, 1226, 1228, 1231, 1234, 1241, 1247, 1249, 1253, 1257, 1281 (Croissant)
XXV - Li rois Guimars a resgarder s'en prist	v. 1294, 1295 (li rois)
XXVI - Li rois Guimars a ces mos escoutés	-
XXVII - Quant la parole oit Guimars le vaillans	v. 1330 (li rois)
XXVIII - Croissans li enfes a ichou escouté	v. 1347, 1352, 1360, 1361, (Croissant/li enfes)
XXIX - En Rommenie fu Croissans li gentis	v. 1379 (Croissant)

XXX - Li rois Guimars fu prodom voirement	v. 1405 (li rois)
XXXI - Liés fu Croissans quant fenme pluvit a	v. 1419, 1422, 1425, 1432, 1439, 1445 (Croissant/li bers/li damoisiaus)
XXXIV - Quant li abbés ot Ydé escouté	v. 1540, 1547, 1559, 1568, 1583, 1607, 1610 (abbes/abbé)
XXXV - Quant Ides ot que li rois Desiiers	v. 1630, 1638 (Ydes/rois)
XXXVI - Rois Desiiers fu mout de fier talent	v. 1656, 1688, 1705 (Desiiers)
XXXVIII - Dont s'est partis Malabrun de Huon	v. 1774 (Malabron)
XLI - Ides ce jour couronne d'or porta	v. 1876 (Ides)

Cette réitération onomastique marque un écart par rapport à la tradition des plus anciennes chansons de geste, car elle accentue le caractère narratif d'un récit qui n'est plus centré sur une action unique, grandiose et tragique, mais qui s'articule sur les actions individuelles d'un éventail de personnages.

Le premier vers de la laisse peut aussi se démarquer par un agencement particulier des mots, notamment attribut-verbe *être*-sujet¹⁵⁵ :

IV - Grans fu li dix c'on mena pour Clarisse ;

XVIII - Grans fu la joie ens la sale pavee ;

XXXII - Grant fu la joie en Ronme demenee ;

Une seule laisse, la XXIII, débute par une apostrophe au public suivie par une annonce de la matière de la chanson : *Oiés, seignor, que Dix vous face liés, / Du bel Croissant qui mal ot exploitiet : / En male gent ot son avoir couciet !* (v. 1151-1153). Mais cette ouverture a plus une valeur de rappel que d'introduction, car elle se trouve au bout de deux laisses ayant déjà introduit l'histoire de Croissant (cf. ci-dessus III. 1. 4. *Motifs rhétoriques, 1.1.*). Ainsi l'*incipit* de la laisse XXIII est-il un « tic » d'auteur reproduisant, d'une manière parfois redondante, des procédés classiques des gestes épiques.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Or, si l'ouverture des laisses apparaît globalement conforme à la tradition, la fin tend en revanche à s'en écarter. Dans le vers de conclusion retentissent d'habitude un commentaire ou un jugement sur une action ou un événement ; parfois, on y trouve une référence à l'attitude d'un personnage, ou encore des présages et des prémonitions¹⁵⁶. Or, au fil d'*Yde et Olive I, Croissant* et *Yde et Olive II*, seuls huit vers de conclusion relèvent de cette typologie :

- l. X, *Se li a dit « Bien ait qui t'engenra ! »* (commentaire/jugement)
- l. XIII, *Li rois l'oï, si resgarda sa gent* ; (attitude)
- l. XIV, *Yde l'entent, si l'en a encliné* ; (attitude)
- l. XVI, *N'a tel baron dusqu'en la mer de Grisse* (commentaire/jugement)
- l. XXI, *N'a que donner, si en est plus despis* (commentaire/jugement)
- XXVIII, *Quant l'ont vestu, mout fu biax ba<cel>ers* (commentaire/jugement)
- XXXIII, *Cascuns d'iaus .II. en fu forment pensiz* (attitude)
- XXXVII, *Il s'en dauroit s'en estoie creüs !* (commentaire/jugement)

Dans d'autres cas, le vers de conclusion scande chronologiquement le récit, comme à la fin de la l. III, *Dusc'au demain que l'aube aparut clere* ; on trouve également une annonce occupant les deux derniers vers, *Or vous dirons de Croissant le musart / Qui par poverté est alés en essart* (l. XXII). Parfois, la laisse finit en renvoyant à une source écrite, *Si con l'estore le nous a racontee* (l. XXXII) ; d'autres fois, elle se termine par une invocation à Dieu, *Or garde Dieux Ydé, je l'en requier !* (l. XXXV). Mais, dans la plupart des cas, le découpage des laisses arrête l'action d'un personnage et peut même provoquer un véritable suspense, comme à la l. XII qui se termine au beau milieu de l'échauffourée entre Yde et le chef de la bande de brigands, *D'autre part l'a tourné, si le sousvine* (v. 562). De la même manière, la l. XVIII, où la travestie est sommée de se déshabiller pour le bain, se clôt avant même la réplique de la protagoniste, *Cele respont qui fu espöentee* (v. 1026).

Les laisses des textes que nous étudions ne sont donc pas marquées par un vers de conclusion qui, de pair avec celui d'intonation, en circonscrirait clairement les contours. Ainsi a-t-on l'impression que les laisses s'ouvrent sans jamais se refermer, en laissant couler à l'intérieur le flux des événements.

4. Narration et découpage en laisses

Les chansons d'*Yde et Olive I, Croissant* et *Yde et Olive II* se caractérisent, nous l'avons vu, par une progression foncièrement narrative. Il n'existe pas de correspondance exacte entre laisse et

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

action, car, au sein d'une même laisse, plusieurs actions s'enchaînent à un rythme rapide. Or, si ce relâchement de la structure strophique, qui donne une grande fluidité au récit, est typique des épopées tardives, il n'est pas non plus inconnu des textes épiques les plus anciens. Ce que Jean Rychner¹⁵⁷ affirme à propos du *Pèlerinage de Charlemagne* pourrait en effet être appliqué à la portion du cycle de *Huon de Bordeaux* que nous étudions : « Il n'y a pas de structure à proprement parler, mais un récit qui coule [...]. La strophe n'est pas une forte unité ; plutôt que d'imposer son découpage au récit, elle est comme traversée par lui ».

Or, cela ne signifie pas pour autant que tous les événements s'enchaînent d'une manière homogène, dans un flux continu. En effet, l'action s'accélère ou se resserre en correspondance avec ces cas de figures majeurs :

1. Prélude de l'action
2. Noyaux dramatiques
3. Dénouement de l'intrigue

Les laisses I, II et III appartiennent à la première catégorie ; le retour de Florent en Aragon (I), la mort du vieux Garin (II) et celle de la reine Clarisse (III) s'enchaînent rapidement car ils ne constituent que le préambule au premier noyau dramatique de l'intrigue, le dessein incestueux du roi. De même, l'*incipit* de *Croissant* défile rapidement, les douze premières années de la vie du héros, de sa naissance au moment où il reste seul sur le trône de Rome, n'occupant que l'espace des vingt-six vers de la laisse XX.

Au deuxième groupe appartiennent en revanche les laisses V, VI et VII qui traitent le thème de l'inceste : d'abord, le roi annonce aux hommes de la cour sa décision d'épouser sa fille (V) ; ensuite, il informe tous les barons du royaume (VI) et, enfin, Yde elle-même (VII)¹⁵⁸. Le rythme ralentit autour de ces scènes de conseil. Plus loin dans l'intrigue, après avoir échappé à la déroute de son armée, Yde rencontre un groupe de brigands se retrouvant ainsi, pour la première fois, seule contre tous et cet épisode crucial est suspendu entre les laisses XII et XIII, comme dans une sorte d'arrêt sur image. Dans la laisse XVIII, l'expédient narratif du délai à la consommation du mariage provoque également une dilatation du rythme, tout en alimentant la curiosité de la part du lecteur/auditeur. Dans *Croissant*, la nuit terrible que le héros passe à la taverne occupe toute la laisse XXIII ; dans les vapeurs de l'alcool et les coups de dés, la roue de Fortune qui semble régir le destin du personnage atteint ici son point le plus bas.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁸ Pour une analyse plus détaillée, cf. 3. 1. Inceste, 3. 2. 6. *La configuration du motif de l'inceste père-fille dans Yde et Olive I.*

La troisième catégorie regroupe les laisses présentant des éléments résolutifs de l'intrigue. Dans le volet consacré à l'enfant d'Ydé et Olive, la description du trésor magique et l'épreuve de loyauté qui permettront au jeune dissipateur de remédier à sa conduite irréfléchie occupent quatre laisses entières, de la XXV à la XXVIII. Enfin, dans *Yde et Olive II*, les laisses XXXIX et XL racontent la capitulation de Désier face à Huon et les hommages que l'ancien usurpateur offre à Ydé.

Ainsi, le caractère discursif de ces chansons de geste n'empêche pas pour autant la mise en relief, si subtile soit-elle, des articulations sensibles du récit.

5. Chevilles

Il reste maintenant à caractériser les nombreuses chevilles qui remplissent notamment le second hémistich. Certaines de ces expressions de rembourrage sont bien attestées dans la tradition épique ; d'autres, relevant du contenu diégétique propre à nos chansons, ont une nature moins stéréotypée. On remarquera enfin une inflation croissante de ce phénomène sous la plume du second remanieur.

5.1. Subordonnées relatives :

- Stéréotypées : *Qui ont les cuers baus et liés et joians* (v. 10), *qui ot le cors poissant* (v. 11), *u mout ot de fierté* (v. 632), *qui mout a de biauté* (v. 653), *qui a la teste armee* (v. 740), *qui mout ot seignorie* (v. 760), *qui mout fait a loer* (v. 830), *qui tant a de biauté* (v. 840), *qui tant fait a chierir* (v. 1376), *qui ains ne fu escharz* (v. 1445), *qui a Dieu fu amis* (v. 1468), *qui blanche iert plus quelis* (v. 1491), *qui tous bons ont en hé* (v. 1519), *qui de corage iert fiers* (v. 1644), *que plus n'i ot noient* (v. 1665) ; *qui rois Hües a non* (v. 1764) ; en particulier, lorsqu'elles se réfèrent à Dieu : *qui en crois fu dreciés* (v. 324), *qui tout le mont crea* (v. 409), *a cui li mons apent* (v. 589), *qui maint el firmament* (v. 599), *qui mains en Trinité* (v. 885), *u tous li mons apent* (v. 1669).

- Propres à la diégèse de la chanson : *que ci voi em present* (v. 600), *qui si luist et fl<ambie>* (v. 796), *qui loiaus dame fu* (v. 1079), *qui dalés Croissant fu* (v. 1087), *que par tout fu negiet* (v. 1156), *qui forment resplendist* (v. 1286), *qui fu la amassés* (v. 1304), *Qui tant est grans* (v. 1440, au premier hémistich), *qui furent bien letré* (v. 1562), *qui de Bordiaus fu dus* (v. 1733), *qui rois Hües a non* (v. 1764), *que vous ichi veés* (v. 1819).

5.2. Groupes apposés :

- *le Pere droiturier* (v. 40), *la bele o le cors gent* (v. 591), *la fort cité loee* (v. 701), *la fort cité antie* (v. 748), *le fil sainte Marie* (v. 755), *Olive o le vis cler* (v. 919), *li rois de maïsté* (v. 1043, 1514), *fil au roi Flourient* (v. 1693).

5.3. Préposition a + complément :

- *a la ciere membree* (v. 52), *a la clere fachon* (v. 355), *au gent cors signori* (v. 1297), *au cler vis* (v. 1466).

5.4. Chevilles marquant les circonstances du récit :

- lieu : *dusc'a la mer de Grisse* (v. 122, ayant une valeur hyperbolique), *que plus n'i ot noient* (v. 1665) ;

- temps : *et soir et matinee* (v. 687) ;

- manière : *coiement a celee* (v. 945), *par la vostre bonté* (v. 1220) ;

- sens de « sans tarder » : *n'i font delaïement* (v. 18), *ne s'i volt atargier* (v. 36), *levé sans arrestee* (v. 94), *ne s'arrestèrent mie* (v. 105), *de riens ne s'arresta* (v. 216), *nus ne s'i arresta* (v. 228), *chi n'arresteraï mie* (v. 331), *de riens ne s'i detrie* (v. 341), *que ne s'atarga mie* (v. 344), *de riens ne s'atarga* (v. 384), *n'i arresta noient* (v. 592), *ne s'arresta noient* (v. 595), *n'i ot point arrêté* (v. 921), *sans point de demoree* (v. 1024), *ne fist arrestement* (v. 1333), *ne s'est mie arestus* (v. 1726), *n'i fist arestison* (v. 1777), *sans nul autre detri* (v. 1801), *n'est nus d'iaus arrestés* (v. 1844).

5.5. Chevilles discursives :

- annonçant le propos (souvent avec apostrophe ou incise du discours direct) : *dist il, entendés cha* (v. 246, 1422), *Biax frere, or enten cha* (v. 390), *Or pensés bien a chou que je vous di* (v. 1104), *Seignour, or m'escoutés* (v. 1307) ;

- incitant à la réponse de l'interlocuteur : *Di moi, nel celés ja* (v. 391) ;

- exprimant un serment : *se Dix me beneïe* (v. 157), *Si m'aït Dix* (v. 171, 236, 271, 499, 676, 728, 1263, 1365, au premier hémistiche dans cette dernière occurrence), *chou est coze prouvee* (v. 213), *en bonne verité* (v. 1045), *c'est verités prouvee* (v. 1017), *pour le cors Saint Esprit* (v. 1103), *chou est la verités* (v. 1310), *Verités est, de ce soit cascuns fis* (v. 1459), *foi que je doi a Dé* (v. 1532), *Si m'aïst Jhesus* (v. 1741), *ce vous affi* (v. 1793), *bien est li verités* (v. 1828) ;

- exclamations et invocations à Dieu ou aux saints : *Par l'ame de mon pere* (v. 173, 744), *Par saint Fagon* (v. 793, au premier hémistiche), *pour Diu de maïsté* (v. 843), *Saint<e> Vierge*

honoree (v. 1014), *Seignor, pour Diu merci !* (v. 1294), *par sainte carité* (v. 1613), *par saint Climent* (v. 1698), *par saint Simon* (v. 1763) ;

- formules de malédiction/bénédiction : *Bien ait qui t'engenra !* (v. 442), *cui li cors Diu maudie* (v. 506), *li cors Diu te maudie* (v. 769), *mal de l'ame son pere* (v. 1008), *D<ix te croisse bonté>* (v. 1369), *Diex vous doinst mal dehé* (v. 1574).

III. 1. 6. Bilan

Si étonnantes que ces continuations de *Huon de Bordeaux* puissent paraître à un premier abord, cette analyse nous a permis de les replacer au sein d'un genre, l'épopée, dont elles réactualisent certains aspects formels et stylistiques, ainsi que les principaux motifs narratifs et rhétoriques. Dans *Yde et Olive I* et *II* se déroulent en effet des scènes de bataille et de duels ; une place importante est également accordée aux assemblées et aux réjouissances dans lesquelles se reflètent des scènes de vie féodale. Moins strictement épiques, d'autres motifs, comme la *reverdie* ou le *planctus*, sont pourtant justifiés par les exigences de la fiction. En outre, le miracle qui clôt *Yde et Olive I* fait partie des interventions divines qui scandent, depuis leurs origines, les chansons de geste. Mais contrairement à d'autres textes épiques tardifs comme la *Belle Hélène*, où « le miracle est monnaie courante »¹⁵⁹, il s'agit dans notre texte de la seule apparition du divin. Bien que le public des épopées du XIV^e siècle soit de plus en plus friand de coups de théâtre et d'aventures rocambolesques, comme en témoigne la longueur de textes tels que la *Belle Hélène*, *Tristan de Nanteuil* et *Lion de Bourges*, *Yde et Olive I* se démarque par une esthétique de la concision et de la sobriété, probable indice de l'ancienneté de sa source.

En ce qui concerne le système des personnages, si Yde n'apparaît qu'au sein du cycle de *Huon de Bordeaux*¹⁶⁰, elle fait néanmoins partie d'une famille épique prestigieuse : Aymeri de Narbonne, père de Guillaume d'Orange, Naymes de Bavière, principal conseiller de Charlemagne et Guillemer l'Écossais, baron de ce dernier, sont ses proches cousins (v. 637-639). De plus, elle feint une persécution de la part des *parens Hardré* (v. 640), ce dernier étant frère du traître épique par excellence qu'est Ganelon. En ce qui concerne le binôme de père et fille Othon et Olive, il n'est attesté que dans notre texte, bien qu'il ait de remarquables homonymes : le père de Florence de Rome aussi

¹⁵⁹ Cl. ROUSSEL, « Chanson de geste et roman », art. cit., p. 575.

¹⁶⁰ Outre *Yde et Olive I, II* et *Croissant*, *Godin* aussi fait allusion à ce même personnage. Une autre Yde, fille d'Elias, le chevalier au cygne, et de Béatrix, la duchesse de Bouillon, apparaît dans certaines chansons des cycles de la croisade (la *Chanson d'Antioche*, le *Chevalier au Cygne*, *Godefroy de Bouillon*, *Baudouin de Sebourg*, *Le Bâtard de Bouillon* et la mise en prose du *Saladin*). Enfin, on trouve une autre homonyme dans les *Enfances Renier*, cf. A. MOISAN, *Répertoire des noms propres*, op. cit., t. I, 2, p. 965-966.

s'appelle Othon et la fille du roi Pépin est également appelée Olive¹⁶¹. En outre, un personnage ayant le même nom que Croissant apparaît dans le *Voyage de Charlemagne* et dans *Baudoin de Sebourg*¹⁶². Enfin, Désier de Pavie est présent dans une multitude de textes épiques¹⁶³. Si l'auteur d'*Yde et Olive I* puise dans une onomastique épique précise, le cadre historique et spatial demeure en revanche plutôt flou. La thématique de croisade y est totalement absente ; les batailles entre les Allemands et les Espagnols, ces derniers et les Romains et, enfin, l'affrontement d'Ydé contre Désier, ne relèveraient que du cadre de la fiction. Sur le plan spatial également, si les points de départ et d'arrivée du parcours d'Yde sont bien définis, les royaumes d'Aragon et de Rome, la géographie intermédiaire est au demeurant assez vague : on sait qu'elle passe par l'Allemagne (v. 369), mais la ville de Barsillon (v. 370), qui n'est mentionnée que dans notre texte, ne semble pas pouvoir être précisément localisée. Seule l'exclamation de Sorbarrès au v. 267-268, *Tu ne le pués avoir dusques en quart / U autrement bougrenie sera !*, laisse entrevoir un souvenir historique précis qui nous permet de déterminer la date *post quem* de notre texte, dans la mesure où le conseiller de Florent fait allusion au décret du Concile de Latran de 1215, qui réduit l'interdiction du mariage du septième au quatrième degré de parenté.

Cette étude des motifs épiques nous a aussi permis de relever des différences flagrantes entre les trois textes que nous étudions. Dans *Yde et Olive I*, les motifs épiques traditionnels tiennent surtout au récit des événements : leur mise en œuvre est sujette au gré de l'affabulation. Les références au monde épique se font par des touches allusives, qui témoignent de la familiarité de l'auteur, ainsi que de son public, avec les clichés du genre¹⁶⁴. Les motifs proprement épiques tels que l'*assemblée*, l'*héritière à marier* ou la *bataille* se détachent sur un fond atemporel de conte folklorique¹⁶⁵, les clichés se déployant alors dans toute la « mobilité » qui leur est propre. Le premier remanieur puise dans le répertoire des motifs traditionnels des gestes pour mettre en lumière les qualités héroïques de la protagoniste : la dimension épique sert de cadre aux exploits individuels d'une héroïne romanesque. Ainsi la première partie d'*Yde et Olive* se configure-t-elle comme une chanson *d'armes et d'amours*, car la thématique guerrière entrecroise des questions matrimoniales dont l'auteur semble vouloir explorer tous les revers. L'histoire d'Yde commence par une proposition de mariage incestueux et risque de se terminer par un mariage homosexuel. De même, la guerre qui éclate entre Espagnols et Romains n'est pas provoquée par des motivations religieuses, mais par des raisons d'hyménée :

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 747, 757.

¹⁶² *Ibid.*, t. I, 1, p. 329.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 343.

¹⁶⁴ Muriel Ott remarque une certaine tendance à l'« esquisse » dans quelques passages des *Enfances Ogier* et conclut que « certains motifs [...] sont familiers à un auteur qui ne prend pas la peine de les développer », cf. *La Chevalerie Ogier, Enfances*, Muriel OTT (éd.), Paris, Champion, « CFMA », 2013, p. 132.

¹⁶⁵ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

c'est parce que le roi Othon a refusé sa fille Olive en mariage au roi d'Espagne que ce dernier attaque Rome. Un motif proprement épique comme celui du siège se transforme donc en « siège amoureux »¹⁶⁶, tout en se faisant l'écho, atténué, de la menace initiale d'inceste. Il en ressort une image quelque peu affaiblie de la royauté ; avec leur politique matrimoniale irréfléchie, les royaumes de Florent et Othon sont voués à l'anéantissement, comme le témoigne l'emploi du même verbe *gaster* aux v. 198 et 727. Reste que l'idéal d'héroïsme au féminin incarné par Yde contre les lubies des pères et les lois du pays est au fond ambigu, car il se manifeste à travers le motif modalisateur du *déguisement*, qui affecte, nous semble-t-il, toute l'interprétation du texte.

Yde et Olive II affiche en revanche une rhétorique plus « plate » et, oserions-nous dire, presque « conformiste ». Ici les motifs ne sont plus au service de la narration ; au contraire, ils se succèdent d'une manière quelque peu mécanique, presque rébarbative, n'étant plus avivés par le souffle fabuleux qui traverse le premier volet. L'effort du second remanieur pour que « tout se tienne » à l'intérieur du cycle, se fait en dépit d'une veine imaginaire tarie.

Entre les deux volets il y a *Croissant* : une sorte de « parabole bourgeoise » de l'enfant prodigue, dont le lien avec l'épopée ne tient qu'au fil subtil de quelques *transitions explicites* et à une scène finale de mariage et de restauration du pouvoir. Des trois continuations, c'est en effet la moins épique ; cependant, s'enchaînant sans solution de continuité à *Yde et Olive I*, elle forme avec cette dernière un doublet unitaire dont les racines littéraires plongeraient dans un fond mythique scandé par les thématiques opposées, mais complémentaires, d'inceste et de fécondité¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 348.

¹⁶⁷ Cf. *Partie IV, La Chanson de Croissant*.

III. 2. Étude du substrat folklorique

Si peau d'Âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on, je le crois ; cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.

La Fontaine, *Fables*, VIII, 4

III. 2. 1. Il était une fois...

Il était une fois une princesse que son père voulait épouser... serait-il étonnant d'introduire la *Chanson d'Yde et Olive* par cette formule empruntée à l'univers des contes oraux ? En effet, si la forme et le style des chansons que nous étudions sont bel et bien épiques, *Yde et Olive I* tout particulièrement réactualise un canevas actantiel plus proche du conte merveilleux que de l'épopée. Or, le conte, en tant que « genre littéraire consacré »¹, est une création du XVII^e siècle, voire des études de folklore qui se sont développées au XIX^e siècle². Au Moyen Âge, il n'existe pas³ ; il n'y a même pas de mot précis pour le définir, le terme *conte* désignant « n'importe quel récit et le récit de n'importe quoi »⁴. En revanche, la matière de ce que l'on appelle aujourd'hui « conte, conte de fées, conte de nourrice, conte merveilleux, conte populaire »⁵ vient se couler dans le moule d'autres genres littéraires comme les dits, les *exempla*, les romans, les récits hagiographiques et, justement, les chansons de geste⁶. Loin de vouloir remonter à un prétendu conte archétypal qui aurait inspiré notre chanson (encore faut-il qu'il y en ait un), nous souhaitons au contraire nous pencher sur le caractère hybride d'*Yde et Olive* en analysant la façon dont ce texte épique réemploie certains motifs et canevas typiques des contes folkloriques. En faisant dialoguer philologie et folklore, nous espérons ainsi ne

¹ Jacques BERLIOZ, Claude BREMOND, Catherine VELAY-VALLANTIN (dir.), *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989, p. 16.

² Michel ZINK, Xavier RAVIER (dir.), *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge. Actes du colloque de Toulouse, janvier 1986*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1987, p. 4. Les auteurs citent à leur tour André JOLLES, *Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972 [Tübingen, 1930], p. 181.

³ Catherine VELAY-VALLANTIN, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 28. Cette affirmation devrait pourtant être quelque peu nuancée, car des textes médiévaux déjà, comme *Rapularius*, *Asinarius* et *Versus de Unibove*, constituent une sorte de proto-contes, « protofiabe », comme les définit Carlo DONÀ, « La Ponzela Gaia e le forme medievali di AT 410 », Luciano MORBIATO (dir.), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare : convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova, 1-2 aprile 2004*, Florence, Olschki, 2006, p. 1-21, p. 2.

⁴ M. ZINK, X. RAVIER (dir.), *Réception et identification du conte*, *op. cit.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. J. BERLIOZ, Cl. BREMOND, C. VELAY-VALLANTIN, *Formes médiévales du conte*, *op. cit.*, p. 16 ; C. VELAY-VALLANTIN, *L'histoire des contes*, *op. cit.*, p. 28 ; C. DONÀ, « La Ponzela Gaia e le forme medievali di AT 410 », *art. cit.*, p. 2-3.

pas trahir la nature de ce texte si particulier qui, à la lisière entre tradition orale et écrite, constitue un échantillon représentatif de la plasticité du genre épique. Ainsi commencerons-nous par le relevé de ces motifs et l'étude de leur enchaînement sur la base du système de classement international des folkloristes ; puis, nous analyserons *Yde et Olive I* à l'aune de la notion proppienne de fonction. Comme l'affirme François Delpech, « même lorsqu'ils sont contestés, ces deux modèles continuent à servir de référence et d'instrument opératoire [...] : ils confèrent en effet un semblant de rationalité et fournissent une série de repères dans ce qui, autrement, n'apparaîtrait que comme une immense divagation sémantique et une insaisissable prolifération de formes qui ne cessent de se glisser les unes dans les autres »⁷. Enfin, nous essaierons de mesurer l'écart esthétique que cette chanson de geste creuse avec les contes traditionnels dont elle reprend des structures narratives répandues mais sans jamais s'y conformer tout à fait.

III. 2. 2. Relevé des motifs narratifs

Le *Motif-Index of Folk-Literature*⁸ est un répertoire de motifs narratifs de littérature folklorique de toute latitude qui, à travers un classement « concentrique » de plus en plus détaillé, suit des principes de répartition plus empiriques que théoriques dont la fiabilité et l'application dans le domaine des études littéraires ne cesse d'interroger⁹. Mais malgré ses faiblesses, le *Motif-Index*¹⁰ demeure à ce jour l'ouvrage de référence pour repérer et circonscrire les motifs folkloriques selon un système de décodage devenu international. Si une application trop rigide de cette classification, conçue pour le seul folklore, se révèle inefficace pour l'étude exhaustive d'un texte épique, l'utilisation plus souple que nous souhaitons en faire nous permettra d'enrichir notre précédente étude du matériau épique, afin de mieux saisir la « position charnière de la chanson de geste entre la stricte tradition folklorique et l'esthétique littéraire propre de l'épopée »¹¹.

⁷ François DELPECH, « Essai d'identification d'un type de conte. Première partie. Le sauvage et la fille travestie », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. 20, 1984, p. 285-312, p. 285.

⁸ Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval romances, Exempla, Fables, Jest-books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1960, 6 vol. [Copenhague, 1955-1958] ; il en existe aussi des versions en ligne, dont celle-ci : https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm (dernière consultation 10/3/2019).

⁹ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 32-35. Cf. aussi Claude BREMOND, « Comment concevoir un index des motifs », *Le bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques (GRSL – École des hautes études en sciences sociales)*, 16, 1980, p. 15-29.

¹⁰ Nous utiliserons désormais cette abréviation pour faire référence au répertoire de S. Thompson cité ci-dessus n. 8.

¹¹ J.-P. MARTIN, *Les motifs dans la chanson de geste*, op. cit., p. 43.

Dans notre analyse, nous nous concentrerons tout particulièrement sur *Yde et Olive I* dont le lien avec la tradition narrative folklorique apparaît le plus strict, comme en témoigne le relevé de motifs que nous reproduisons ci-dessous :

- C114. *Tabu : incest*
T410 *Incest*
T411. 1. *Lecherous father : unnatural father wants to marry his daughter*

- T311. 1. *Flight of maiden to escape marriage*
K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise*
K1236 *Disguise as man to escape importunate lover*
K1812.8. *Incognito queen (princess)*
K1825.5. *Disguise as soldier*
K1837.6. *Disguise of woman as a soldier*

- T104. *Foreign king wages war to enforce demand for princess in marriage*

- H217.1. *Decision of victory by single combat between army leaders.*

- K1322. *Girl masked as man wins princess's love*

- T135. *Wedding ceremony*

- T315.1. *Marital continence by mutual agreement*

- N450. *Secrets overheard*
N455. *Overheard (human) conversation*

- H1578.1. *Test of sex of girl masking as man*
- Q414. *Punishment : burning alive.*

- D11 *Transformation woman to man*

Malgré les redites et les approximations, ce relevé montre bien que la chanson de geste, ou plus probablement sa source, puise à pleines mains dans le réservoir des motifs narratifs folkloriques. Il convient cependant de distinguer le simple *motif*, isolé et mobile, de la *structure* qui le contient et où il apparaît en corrélation avec d'autres. En effet, si certains motifs, considérés dans leur individualité, n'occupent pas une place fixe dans l'intrigue du conte et ne lui appartiennent pas exclusivement, comme celui du combat singulier (H217.1.), du mariage (T135) ou de la condamnation au bûcher (Q414), d'autres, comme celui du père incestueux (T411.1), de la fille déguisée en soldat (K1837.6.) et du changement de sexe (D11), relèvent de séquences plus complexes, répandues notamment au sein de contes-types traditionnels. Ces derniers, de même que les motifs, ont été classés dans un répertoire international, établi par Antti Aarne et Stith Thompson et récemment revu par Hans-Jörg Uther¹². En ce qui concerne le domaine plus particulièrement français, le catalogue de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze demeure à ce jour l'ouvrage de référence¹³. Dans les lignes qui suivent, nous essaierons de montrer que le lien d'*Yde et Olive I* avec la tradition narrative folklorique ne se manifeste pas seulement par la résurgence de motifs isolés, si nombreux soient-ils, mais bien à travers un agencement original de différents schémas actantiels répandus au sein de la tradition narrative folklorique.

III. 2. 3. Le motif du père incestueux entre *Peau d'Âne* (ATU 510B) et *La fille aux mains coupées* (ATU 706)

L'inceste constitue l'un des thèmes les plus exploités dans les contes folkloriques, comme en témoignent ses nombreuses attestations dans le *Motif-Index*, où il apparaît à la fois dans le domaine des tabous (*Motifs of Tabu*) et dans celui du sexe (*Sex*), respectivement C114 *Tabu : incest* et T410 *Incest*. Dans *Yde et Olive I*, la figure du père qui essaie, en vain, de s'unir à sa propre fille, correspond plus particulièrement au motif T 411.1. *Lecherous father : unnatural father wants to marry his daughter*. Répandu tant à l'échelle européenne, des contes d'Irlande à ceux de Grèce en passant par la France, la Suisse, l'Allemagne et l'Italie, que dans le folklore africain et indien, ce motif apparaît

¹² Antti AARNE, Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale : a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, « FF Communications », 1961 [1928] ; Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 vol., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, « FF Communications », 2004. L'acronyme ATU que, suivi d'un chiffre, l'on utilise pour identifier les contes-types est justement constitué des initiales d'Aarne, Thompson et Uther.

¹³ Paul DELARUE, Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 [reprod. en fac-sim. de l'éd. en 4 vol. 1976-1985].

notamment dans l'ouverture de deux contes-type, le 510B, *Peau d'Âne*, et le 706, *La fille aux mains coupées*¹⁴.

Le conte 510B fait partie de ce que les folkloristes désignent comme le « cycle de Cendrillon »¹⁵. La célèbre version de Charles Perrault de 1697 n'a cristallisé qu'un seul visage de Cendrillon, qui se révélera le plus familier aux lecteurs (et auditeurs) occidentaux. Cependant, comme l'affirme Catherine Magnien, « on ne saurait compter les Cendrillons, ou leurs sœurs, à qui la tradition a prêté ce parcours de la cendre au trône »¹⁶. En effet, si le ATU 510A constitue le conte de *Cendrillon* proprement dit, le 510B, *Peau d'Âne*, le 511, *Un Œil, Deux Yeux, Trois Yeux* et le 511B, *Le Petit Bœuf rouge*, en transmettent des versions apparentées¹⁷. Bien que Paul Delarue affirme même que tous ces contes sont « à tel point mélangés et enchevêtrés, pour des raisons diverses [...] qu'il est impossible d'étudier l'un de ces contes isolément »¹⁸, nous nous attacherons plus particulièrement à *Peau d'Âne* qui présente le plus de correspondances avec *Yde et Olive I*. D'un point de vue structurel, le conte se compose de ces trois macro-séquences¹⁹ :

I. L'héroïne échappe à son père

II. La rencontre avec le prince

III. La reconnaissance et le mariage

La première séquence, la seule qui présente des convergences avec notre chanson de geste, s'articule à son tour comme suit :

A - Promesse contraignante : une reine meurt en faisant promettre au roi de ne se remarier

¹⁴ Nous reprenons ici la dénomination de P. DELARUE et M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 256, 618. Dans A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, op. cit., p. 177, 240, il s'agit, respectivement, de *The Dress of Gold, of Silver and of Stars (Cap o' Rushes)* et *The Maiden Without Hands*. Le motif du père incestueux apparaît aussi dans un sous-ensemble de l'ATU 706, le 706 C, *The Father Who Wanted to Marry His Daughter (The Patient Helena, Helena of Constantinople, Mai and Beafloor)*, cf. H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 380.

¹⁵ Marian Roalfe COX, *Cinderella. Three Hundred and Forty-five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes, Abstracted and Tabulated, with a discussion of Mediaeval Analogues, and Notes*, Londres, Publications of Folk-lore Society, 1893 ; ID., « Cinderella », *Publications of Folk-lore Society*, 18, 1907, p. 191-208, cit. par Anna Birgitta ROTH, *The Cinderella cycle*, Lund, Gleerup, 1951, p. 14. Pour une étude plus récente, cf. Nicole BELMONT, Élisabeth LEMIRRE, *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007.

¹⁶ Charles PERRAULT, *Contes*, Catherine MAGNIEN (éd.), Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, « Classiques », 2006, p. 256. Stith Thompson en compte 500 versions seulement en Europe, cf. *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [New York, Dryden, 1951], p. 127.

¹⁷ A. B. ROTH, *The Cinderella cycle*, op. cit., p. 14-15 ; P. DELARUE et M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 278, ajoutent aussi le T 923, *Aimé comme le sel*. En revanche, H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, ne mentionne pas le 511 B.

¹⁸ P. DELARUE et M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 278.

¹⁹ L'analyse qui suit est largement fondée sur *ibid.*, p. 260-262.

1. qu'avec une femme qui soit aussi (ou plus) belle qu'elle-même
2. et qui puisse porter ses vêtements
3. et qui ait aussi une étoile d'or au front.

B - Quête infructueuse :

1. le roi découvre que seule sa fille ressemble à la reine morte ;
2. il demande à sa fille de l'épouser.

C - Intervention de l'adjuvant :

1. l'héroïne rencontre sa marraine ;
2. l'héroïne rencontre sa nourrice ;
3. l'héroïne demande l'aide de la sainte Vierge ;
4. l'héroïne rencontre une vieille femme (qui est en réalité une fée) ;
6. l'héroïne se rend sur le tombeau de sa mère.

D - Obtention / requête d'objets merveilleux : l'héroïne obtient de l'adjuvant / sur le conseil de celui-ci, elle demande successivement à son père :

1. une robe de la couleur du soleil ;
2. une robe de la couleur de la lune ;
3. une robe de la couleur des étoiles ;
4. une robe de la couleur du ciel ;
5. une robe de la couleur du temps ;
6. une robe de bois ;
7. autre(s) robe(s) merveilleuse(s) ;
8. un fruit contenant des robes merveilleuses ;
9. la peau de son âne (qui crotte de l'or) ;
10. un objet (coffre) allant sur terre comme sous terre ;
11. un coffre volant (et une baguette pour le commander) ;
12. un bœuf / taureau en or (ou bien creux) ;
13. des objets qui répondront à sa place.

E - Fuite : son père ayant réussi à lui fournir les objets demandés,

1. (en suivant le conseil de l'adjuvant) la princesse décide de s'enfuir
2. en emportant ses robes (enfermées dans le fruit / coffre) ;
3. en montant dans son véhicule ;
4. en s'enfermant à l'intérieur de l'objet creux ;
5. en se cachant sous la peau d'un âne/vache ou de l'âne demandé à son père.

Le texte épique omet plusieurs éléments de ce schéma folklorique. D'abord, il y a ellipse des deux premiers mouvements, la « promesse contraignante » et la « quête infructueuse » (A et B), la reine mourant sans proférer mot sur les caractéristiques que doit posséder celle qui sera appelée à prendre sa place. Dans *Yde et Olive I*, le projet d'union incestueuse est conçu par le roi en toute autonomie ; d'une manière semblable, l'héroïne décide seule de s'enfuir, sans recourir à l'aide d'un autre personnage (C), ni en temporisant avec des requêtes impossibles (D). Tout au plus peut-on voir dans le conseiller Sorbarrès qui essaie, en vain, de mettre à raison le roi, une version allégée et « épiciée », de l'adjuvant. Seul le motif de la fuite (E) apparaît aussi dans la chanson de geste, car, tout comme dans les récits folkloriques, le départ de l'héroïne est indispensable au développement de l'action. L'invraisemblance des camouflages des protagonistes des contes est toutefois « normalisée » par le recours à un déguisement humain ; en particulier, notre chanson de geste réemploie le motif E 5, mais en l'actualisant dans une forme « épiquement » plus acceptable, la peau d'animal qui dissimule la jeune fille dans les contes oraux étant remplacée par des *dras d'homme* (v. 341). Dans *Yde et Olive I*, sont en effet éliminés tous les éléments merveilleux, comme l'étoile au front de la nouvelle épouse (A 3) et tous les objets prodigieux de la série D. Peut-être survit-il un souvenir estompé des robes merveilleuses dans l'éclat de la parure d'Yde lorsqu'elle se présente à la cour, *De dras a or qui mout estoient cier* (v. 278), bien qu'il ne s'agisse pas d'une robe que la protagoniste demande à son père. Quelle que soit la source que l'auteur d'*Yde et Olive I* avait sous les yeux (ou dans les oreilles), l'ouverture de la chanson se distingue de celle des contes ATU 510B par deux traits fondamentaux : condensation et normalisation. Cette exigence de « rationalisation diffuse », comme la définit Marie-Madeleine Castellani²⁰, est une constante dans la réélaboration que les auteurs médiévaux font du matériau folklorique.

Tout comme le précédent, le conte-type ATU 706, *La fille aux mains coupées*, est répandu sur une vaste échelle, de l'Europe au Proche-Orient, jusqu'à la Mongolie ; il est également connu dans certaines régions d'Afrique et des deux Amériques, mais il ne semble pas être attesté en Inde²¹. Aarne et Thompson ont inséré ce conte au sein de ce qu'ils appellent le cycle de « l'héroïne persécutée »²² ; du type 705 au 712, tous les contes ont en effet comme protagoniste un personnage féminin victime de toute sorte d'injustices et de violences.

²⁰ Marie-Madeleine CASTELLANI, *Du conte populaire à l'exemplum : « La Manekine » de Philippe de Beaumanoir*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales, Université de Lille III, 1982, p. 59-60.

²¹ S. THOMPSON, *The Folktale*, op. cit., p. 121 ; P. DELARUE et M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 630. Cf. aussi Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 24.

²² « The banished wife or maiden », cf. A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, op. cit., p. 240.

De manière schématique, le conte ATU 706 est ainsi structuré²³:

I. Mutilation de l'héroïne : l'héroïne a les mains coupées parce que :

1. elle a refusé d'épouser son père ;
2. son père l'a vendue au diable ;
3. ou il l'a empêchée de prier ;
4. sa belle-mère est jalouse d'elle ;
5. sa belle-sœur l'a calomniée auprès de son frère.

II. Mariage avec le roi : un roi trouve l'héroïne dans une forêt (ou dans un jardin, une étable ou sur la mer) et décide de l'épouser en dépit de son infirmité.

III. Épouse calomniée : pour la deuxième fois, la protagoniste est mise au ban, avec l'enfant (ou les jumeaux) qu'elle a eu(s) du roi, parce que :

1. ses beaux-parents
2. ou son père
3. ou sa belle sœur
4. ou le diable échange(nt) une lettre adressée au roi.

IV. Mains recouvrées :

1. grâce à un miracle survenu dans la forêt
2. et la protagoniste est enfin rendue à son époux.

Les convergences de ce schéma avec notre chanson de geste se révèlent assez minces : Yde ne subit ni mutilations ni calomnies (I, III) ; elle ne se marie pas non plus, du moins pas avec un roi (II). Par conséquent, la scène finale de la restauration de la protagoniste et de la reconstitution de la famille (IV) n'a pas lieu d'être dans la logique narrative de notre texte. De même que pour *Peau d'Âne*, seule la séquence initiale de *La fille aux mains coupées* peut être mise en parallèle avec *Yde et Olive I*, encore que dans ce dernier conte-type le motif du père incestueux (I. 1) ne soit qu'une variante pour expliquer la mutilation de l'héroïne, qui constitue le vrai pivot de cette première scène. En fait, le mobile incestueux n'appartiendrait pas au canevas « originaire » de l'ATU 706²⁴ ; d'une

²³ Nous nous appuyons ici sur l'analyse de A. Aarne et S. Thompson dans *ibid.*, à laquelle nous ajoutons les observations de Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle, op. cit.*, p. 23-24. Cf. aussi J. BERLIOZ, Cl. BREMOND, C. VELAY-VALLANTIN, *Formes médiévales du conte, op. cit.*, p. 118-119.

²⁴ Mais le concept d'« origine » dans le domaine de la littérature populaire se prête à discussion, car il reste très difficile de cerner et démêler les interactions multiples des contes. L'histoire du pharaon Mykérinos citée par Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle, op. cit.*, p. 146, constitue un exemple remarquable des influences réciproques de différents types folkloriques et témoigne de l'interaction des motifs de l'inceste et de la mutilation à une époque très ancienne. Selon le récit qu'en fait Hérodote, après le viol commis par Mykérinos sur sa propre fille, on fit couper les mains des serviteurs qui avaient livré la princesse à son agresseur. Ici la mutilation aurait une connotation plutôt historique que mythique ou

part, le motif du père incestueux a pu être « emprunté » par le ATU 706 au 510B ; d'autre part, aussi bien le 510B que le 706 pourraient l'avoir adopté indépendamment, par l'influence de la littérature écrite, spécifiquement romanesque. La première hypothèse s'expliquerait par ce que Vladimir Propp appelle la « loi de la permutabilité »²⁵ des contes, selon laquelle les parties constitutives d'un récit peuvent être transportées sans aucun changement dans un autre conte. Dans notre cas, la ressemblance entre les contes-types 510B et 706 aurait pu faciliter cet « emprunt », les deux types étant en effet scandés par une même logique narrative d'abaissement, de reconnaissance puis de restauration du protagoniste féminin²⁶ ; Cendrillon, Peau d'Âne et la Manekine sont au fond toutes les trois des héroïnes persécutées. On voit par là qu'une taxinomie trop fragmentée risque d'effacer la proximité de certains contes, dont la structure ne recoupe pas entièrement le classement des folkloristes. De plus, dans la logique narrative des contes 510B et 706, les motifs de la mutilation et du déguisement ont la même fonction, car ils scellent l'éloignement de la protagoniste de son foyer familial, lui consentent, en même temps, de se dissimuler et, enfin, permettent la reconnaissance de l'héroïne, préalable à la restauration finale. L'élément narratif vraiment discriminant entre les deux types serait donc l'inceste, encore que sa présence semble dépendre de la nature écrite ou orale du conte. En effet, comme l'a remarqué Hélène Bernier dans son étude sur le conte 706, si, dans les versions écrites, l'inceste est presque une constante, il se fait plus rare dans les réalisations orales²⁷. Bien que dans une moindre mesure, une tendance semblable concerne aussi le conte 510B : des 39 versions francophones recueillies par Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, 17 ne présentent pas le motif du père incestueux ; de même, dans les multiples versions de *Toutes-fourrures (Allerleirauh)* et de la *Princesse Peau-de-souris (Prinzessin Mäusehaut)*, rapportées par les frères Grimm et classées par l'éditeur moderne comme ATU 510B, l'inceste n'est pas une constante²⁸. Le conte de *Peau d'Âne* se

folklorique, car elle était une punition courante pour les fautes d'ordre moral. En outre, dans certaines versions orientales du « cycle de la gageure », la dame objet du pari substitue dans le lit du traître sa servante à qui ce dernier ampute un doigt (ou une main), en croyant ainsi apporter le signe sans équivoque de sa victoire, cf. Ezio LEVI, *I cantari leggendarî del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Turin, Loescher, 1914, p. 146 ; cf. aussi Gaston PARIS, « Le cycle de la gageure », *Romania*, t. 32, n° 128, 1903, p. 481-551.

²⁵ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN (trad.), Postface d'Evguëni Mélétski, « L'étude structurale et typologique des contes », p. 201-254, Paris, Éditions du Seuil, « Points/Essais », 2015 [reprod. « Poétique/Seuil », 1965], p. 15.

²⁶ Mais cette dynamique caractérise aussi d'autres contes, comme le ATU 938 *Placidus-Eustacius*, cf. H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 580.

²⁷ Hélène BERNIER, *La Fille aux mains coupées : conte-type 706*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1971, p. 26, 99 : sur 83 versions franco-canadiennes du conte, trois seulement réactualisent le thème initial de l'inceste. Cf. aussi Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 142 et C. VELAY-VALLANTIN, *L'histoire des contes*, op. cit., p. 98. Une autre différence majeure entre les versions écrites ou orales du conte concerne l'amputation de l'héroïne, subie dans les contes oraux, mais auto-infligée dans les versions littéraires, cf. *ibid.*, p. 99.

²⁸ Jakob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, Natacha RIMASSON-FERTIN (trad.), Paris, Éditions Corti, 2017, p. 384-391 et p. 984-985. Mais le second conte, *Princesse Peau-de-souris*, nous semble plutôt correspondre

révèle donc moins stable que ce que le classement des folkloristes n'en laisse paraître. Reste alors à considérer la deuxième hypothèse, celle de l'influence de la littérature écrite, notamment romanesque. En reprenant l'intuition de A. B. Rooth, Nicole Belmont estime que l'aspect « mutant » de *Peau d'Âne* serait dû à une « évolution relativement récente, qui tend vers le romanesque littéraire »²⁹ ; en 1930 déjà, le folkloriste Alexandre Haggerty Krappe affirmait que la première séquence du conte était un « pur produit de la littérature médiévale »³⁰. En effet, le fantasme de l'inceste hante de larges pans de la production épique, romanesque et hagiographique de cette période : de la *Chanson de Roland* au *Conte du Graal*, de *La Manekine* à la *Mort le roi Arthur*, du *Lai des deux amants* à la *Vie de saint Grégoire*, l'inceste comme thème littéraire constitue un véritable leitmotiv au Moyen Âge³¹. C'est justement à cette époque, autour de 1240, que remonte la première version écrite du conte-type 706, le roman de *La Manekine* de Philippe de Remi, dont la menace de l'inceste père-fille constitue le motif embrayeur. Cette œuvre constitue l'une des pièces les plus anciennes de la vaste mosaïque de textes romanesques, épiques et dramatiques qui assureront le long succès de la fille sans mains, du Moyen Âge jusqu'aux contes du XIX^e siècle. L'auteur d'*Yde et Olive I*, ou de sa source, connaissait sans doute l'œuvre de Philippe de Remi, l'ouverture de la chanson s'inscrivant dans le socle de cette tradition de la femme persécutée, établie depuis au moins un demi-siècle. Or, si cela ne vaut certainement pas comme une preuve « génétique » de la descendance de la troisième Suite de *Huon de Bordeaux* de *La Manekine*, il apparaît néanmoins évident que ce début scabreux a constitué, sur le plan littéraire, un embrayeur narratif très productif. Dans les textes que nous examinons, la distinction entre « culture savante » et « culture populaire » tend à s'estomper ; ainsi par leur rapport privilégié avec la tradition orale ont-ils eu un rôle charnière dans la réélaboration et la transmission de certains schémas folkloriques : tout en les fixant pour la première fois à l'écrit, ils y ajoutent des détails qui contribueront, à leur tour, à nourrir l'imaginaire postérieur. Comme l'affirment Jacques Berlioz, Claude Bremond et Catherine Velay-Vallantin dans leur introduction aux *Formes médiévales du conte merveilleux*³² :

À cette époque où l'oral et l'écrit n'ont pas d'existence séparée, mais se nourrissent d'échanges continuels, les thèmes d'oralité passés dans l'écrit et transformés à des fins qui leur étaient originellement étrangères sont presque aussitôt reversés dans l'oralité, qui se les réapproprie et les recycle selon ses tendances propres. C'est ainsi que le Moyen Âge, et surtout le Moyen Âge du roman profane et de la prédication religieuse, s'il n'a inventé ni la matière ni la forme

à l'ATU 923, *Aimé comme le sel*, où un roi demande à ses trois filles laquelle l'aime le plus avant de chasser celle qui lui avait répondu l'aimer comme le sel.

²⁹ N. BELMONT et É. LEMIRRE, *Sous la cendre*, op. cit., p. 8.

³⁰ Alexander HAGGERTY KRAPPE, *The Science of Folk-Lore*, London, 1930, p. 17, cit. par A. B. ROOTH, *The Cinderella cycle*, op. cit., p. 118.

³¹ Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 1. *L'inceste en littérature : entre folklore et histoire*.

³² J. BERLIOZ, Cl. BREMOND, C. VELAY-VALLANTIN, *Formes médiévales du conte*, op. cit., p. 18.

du conte merveilleux, a du moins contribué à un enrichissement substantiel de sa thématique. Les contes-types recensés au XIX^e siècle par les folkloristes ont parfois pour origine un ou plusieurs motifs médiévaux développés en contes merveilleux ; même quand il s'agit de traditions plus anciennes, c'est très souvent sous la forme que le Moyen Âge occidental leur a imposée que ces contes, qu'ils soient indigènes ou venus d'Orient, ont passé dans la tradition orale ou la littérature populaire et s'y sont depuis lors perpétués sans changement notable.

III. 2. 4. Un développement à la croisée des contes-type ATU 425K, 514 et 884

La convergence entre la structure d'*Yde et Olive I* et les contes ATU 510B et 706 ne concerne que l'ouverture ; après la première séquence incestueuse, si répandue dans la littérature médiévale, le développement de la chanson de geste s'écarte aussi bien du conte-type de *Peau d'Âne* que de celui de *La fille aux mains coupées*. En effet, contrairement à *La Manekine*, à la *Belle Hélène* et aux nombreux « avatars » médiévaux du conte ATU 706³³, notre chanson ne recoupe pas un conte-type particulier, mais, avec un syncrétisme qui semble lui être propre, elle déploie un éventail de motifs appartenant à quatre types différents, ATU 425 K, 514 et 884 A et B.

*AT 425K, Search in Men's Clothing*³⁴

Constituant une déclinaison du type ATU 425 *The Search for the Lost Husband*, la variante K peut être ainsi résumée³⁵ :

Séparée de son partenaire surnaturel à la suite de la transgression d'un tabou, l'héroïne se travestit et entre au service d'un roi ; la fille ou l'épouse de ce dernier lui fait de vaines avances puis l'accuse de tentative de séduction. Condamnée à mort, elle est finalement sauvée par l'intervention de son époux surnaturel qui dévoile son sexe et l'emmène avec lui. Ce partenaire a, au début, une nature instable, sauvage, obscure ou zoomorphe ; à la fin, au moment de la révélation, il se transforme en prince charmant, recevant une forme humaine et fixe.

³³ Cf. Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 73-140.

³⁴ Ce sigle n'est présent que dans A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, op. cit., p. 144 ; en effet, ce conte-type n'est pas indexé dans H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 254, 508, qui le considère comme un sous-type du 884. P. DELARUE et M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 72-109, n'analysent pas non plus cette variante.

³⁵ F. DELPECH, « Essai d'identification d'un type de conte », art. cit., p. 302. Pour une étude extensive de ce conte relevant du type « Psyché et Cupidon », cf. Jan-Öjvind SWAHN, *The Tale of Cupid and Psyche (Aarne-Thompson 428)*, Lund, Gleerup, 1955.

Ce canevas archaïque, dont les racines plongeraient dans des sources orientales que les textes du cycle du *Roman des sept Sages* ont contribué à répandre en Occident³⁶, était connu aussi au sein de la littérature arthurienne, comme en témoigne l' « épisode de Grisandole » dans la *Suite de Merlin*³⁷. Dans ce roman en prose rédigé vers les années '30 du XIII^e siècle, la protagoniste, déguisée en homme et engagée auprès de l'empereur de Rome, est la seule qui arrive à capturer l'« homme sauvage » Merlin. Une fois ramené à la cour, ce dernier démasquera les infidélités de la reine ainsi que la véritable nature de la travestie, qui peut ainsi épouser l'empereur et prendre la place de l'ancienne reine déchue. Ici la créature surnaturelle que Grisandole doit capturer n'est pas son partenaire, mais bien l'auxiliaire qui lui permettra l'union avec un autre partenaire humain. Cette figure de travestie exceptionnelle a pu à son tour influencer le personnage de Silence, protagoniste du roman homonyme d'Heldris de Cornouailles. De peu postérieure au récit arthurien, cette œuvre en suit les grands axes, à deux exceptions près : la protagoniste est déguisée en garçon dès sa naissance et elle sera faussement accusée par la reine d'avoir voulu la séduire³⁸.

Dans ces deux romans, le schéma folklorique ATU 425K s'articule autour de trois motifs principaux : le déguisement du personnage principal féminin, la capture d'un être surnaturel et le mariage final de la travestie avec le roi³⁹. Le thème sous-jacent de ces récits est donc la quête d'un époux, que la travestie ne peut obtenir qu'après s'être soumise à une épreuve qualifiante, remportée grâce à l'aide de la créature mystérieuse. Selon François Delpech, le lien entre travestissement et mariage, dépassant le cadre du conte populaire, serait l'expression d'un fond rituel s'enracinant dans des pratiques d'échanges vestimentaires⁴⁰ ; d'autre part, « l'image de l'homme sauvage est fortement investie d'un symbolisme érotique et nuptial [...]. Que l'héroïne travestie soit unie au sauvage ou que

³⁶ *Ibid.*, p. 291, 297-8. Cf. aussi Lucy Allen PATON, « The Story of Grisandole : A Study in the Legend of Merlin », *Publications of Modern Language Association (PMLA)*, vol. 22, n° 2, 1907, p. 234-276, p. 241, 243.

³⁷ Connue aussi sous le titre de *Suite-Vulgate* ; on peut lire cet épisode dans *Le livre du Graal*, Daniel POIRION, Philippe WALTER (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001-2009, 3 vol., t. 1, p. 1226-1253, § 422-453. L. A. PATON, « The Story of Grisandole », art. cit., p. 249, signale que *Le livre d'Artus* aussi relate le même épisode ; pour un résumé de cette version, cf. Emile FREYMOND « Beiträge zur Kenntnis der altfranzösischen Artusromane in Prosa », *Zeitschrift für Französische Sprache und Litteratur*, 17, 1895, p. 1-128, p. 33, cit. par L. A. PATON, « The Story of Grisandole », art. cit., p. 249, n. 2.

³⁸ Nous reviendrons plus longuement sur les aspects littéraires de ces épisodes dans la partie consacrée à l'étude thématique comparative, cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 2. *Une littérature peuplée de masques*.

³⁹ Pour L. A. PATON, « The Story of Grisandole », art. cit., p. 241, c'est la trahison de la reine qui constitue le troisième motif principal. Mais ce dernier, absent de la légende de Grisandole, nous semble au contraire avoir un caractère plus adventice.

⁴⁰ F. DELPECH, « Essai d'identification d'un type de conte », art. cit., p. 295-296. Cf. aussi ID., « *La doncella guerrera* : chansons, contes, rituels », Yves-Robert FONQUERNE et Aurora EGIDO (dir.), *Formas breves del relato*, Casa de Velazquez - Universidad de Zaragoza, 1986, p. 57-86, p. 78 [reprod. de l'art. paru dans *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne: XVI^e-XVII^e siècles*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1983, p. 29-68].

le sauvage soit simplement le médiateur de son union avec le roi, c'est toujours d'une union qu'il s'agit »⁴¹.

Or, de sensibles différences s'interposent entre les récits relevant de ce type et l'intrigue de la *Chanson d'Yde et Olive I*, notamment l'absence, dans cette dernière, de la capture d'un adjuvant surnaturel. D'une manière beaucoup plus épique, l'épreuve qualifiante qui permet à Yde de conquérir, malgré elle, la main de la princesse Olive, est sa victoire contre une armée ennemie. En outre, dans le type AT 425K, le déguisement de la protagoniste n'est que temporaire, car, à la fin, cette dernière délaisse son masque et recouvre son identité féminine. Aussi bien dans le conte que dans le texte épique le dévoilement du sexe de la protagoniste est l'œuvre d'une instance surnaturelle ; mais, en introduisant la figure de l'ange, ce dernier enduit l'épisode d'une coloration chrétienne. L'omission de la figure de l'homme sauvage répond d'une part au principe de rationalisation, opérant déjà dans la réélaboration du conte-type ATU 510B ; l'intervention finale de l'ange est, d'autre part, une expression du goût pour le « miraculeux chrétien »⁴², typique des gestes tardives.

Faute de données probantes, la question de l'influence directe de l'épisode de Grisandole et du *Roman de Silence* sur la troisième continuation de *Huon de Bordeaux* demeure ouverte. Si l'auteur de cette dernière n'a sans doute pas connu ces mêmes versions écrites, il n'est pas impossible qu'il en ait connu des versions similaires, circulant oralement, et qu'il s'en soit inspiré pour le thème central du travestissement, source de quiproquos mordants, mais aussi et surtout *medium* d'une initiation sexuelle et nuptiale.

ATU 514, The Shift of sex

Dans le conte-type AT 425K, le déguisement joue un rôle de premier plan, mais il n'est que transitoire, car la véritable nature de la travestie est rétablie dans le dénouement : c'est là une divergence majeure avec le canevas de notre chanson. Dans cette dernière en effet, le déguisement est préalable à la métamorphose, le masque que la protagoniste revêt devenant pour ainsi dire sa seconde peau. Dans le classement d'Aarne, Thompson et Uther, la transformation sexuelle est l'élément constitutif d'un autre conte-type, le ATU 514, *The shift of sex*⁴³. Selon ce canevas,

⁴¹ F. DELPECH, « Essai d'identification d'un type de conte », art. cit., p. 307-308.

⁴² Sur la différence entre « merveilleux » et « miraculeux », cf. la préface de Jacques Le Goff à JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée et ses images*, Alain BOUREAU, Monique GOULLET *et. al* (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. XLV.

⁴³ H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, *op. cit.*, vol. 1, p. 301.

l'héroïne travestie, qui s'est déguisée [...] pour remplacer son père à la guerre, ou pour échapper à la justice qui la poursuit pour meurtre, est amenée à épouser la fille de l'homme qui l'a prise à son service. Situation embarrassante, quoique la jeune épouse s'en accommode, d'autant plus que, pris de doutes à cause de la stérilité de ce mariage, l'entourage décide de vérifier le sexe du « garçon ». C'est là qu'intervient le « miracle » : la fille travestie a l'occasion d'entrer en contact avec un animal (serpent, ou animal à cornes) et ce contact la transforme en homme, ce qui lui permet ensuite de triompher au moment du contrôle de sexe, et de satisfaire sa jeune épouse⁴⁴.

Selon Stith Thompson, ce canevas aurait une origine récente, ses premières occurrences écrites remontant à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles⁴⁵ ; Carmen Roy en revanche, en étudiant la tradition orale du conte, estime que son origine serait à rechercher dans la tradition narrative du Proche Orient, à une époque plus reculée⁴⁶. Quoi qu'il en soit, les axes portants de l'ATU 514 – déguisement de la protagoniste, mariage avec une autre femme, test de sexe, transformation et consommation du mariage – apparaissent déjà dans *Yde et Olive I*, ainsi que dans un autre texte épique de peu postérieur, *Tristan de Nanteuil*⁴⁷. En outre, dans la Suite bordelaise, on retrouve déjà cette « tonalité quasi matriarcale »⁴⁸ qui caractérise certaines réalisations du conte, comme celle de *L'Oricuerno*, une version moderne en espagnol, qui a fait l'objet des recherches de François Delpech. Dans les deux cas en effet, une entente tout au féminin s'instaure entre les jeunes filles protagonistes qui s'opposent au binôme antonymique de l'héroïne vertueuse et de la reine débauchée, typique de l'ATU 425K. Dans le conte analysé par F. Delpech, le second personnage féminin est caractérisé par une grande force de volonté qui le pousse à prendre l'initiative, au point que son père doit le rappeler à l'ordre⁴⁹. Dans notre texte, ce trait de caractère pointe chez Olive lorsqu'elle prie son père pour que le mariage soit organisé au plus vite : *Peres, dist ele, or pensés du haster ; / Tous jours me samble quë il s'en doie aler !* » (v. 871-872). Mais une variante importante entre le conte et la chanson concerne l'agent de la métamorphose, car, dans cette dernière, elle est l'œuvre d'un ange et non pas d'un animal. Dans *Tristan de Nanteuil* en revanche, la métamorphose de Blanchandine en Blanchandin est opérée par un cerf ayant fait irruption lors du bain organisé pour découvrir le sexe de la travestie. Or, s'il est possible que les auteurs de ces deux épopées tardives aient puisé à une même source, celui d'*Yde et Olive I* christianise le merveilleux de la scène, alors que celui de *Tristan de*

⁴⁴ Pour ce résumé, nous nous sommes appuyée tout particulièrement sur F. DELPECH, « *La doncella guerrera* », art. cit., p. 75.

⁴⁵ S. THOMPSON, *The Folktale*, op. cit., p. 55. Cf. aussi Rainer WEHSE, « Frau in Männerkleidung », Kurt RANKE (dir.), *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin, De Gruyter, 1977-2014, 14 vol., t. 5, p. 168-186, p. 171.

⁴⁶ Carmen ROY, *Littérature orale en Gaspésie*, Montréal, Leméac, 1981, p. 224.

⁴⁷ Nous reviendrons plus loin sur l'épisode contenu dans cette chanson, cf. 3. 3. *Métamorphose*, 3. 3. 2. *La métamorphose dans l'épopée* : *Tristan de Nanteuil*.

⁴⁸ F. DELPECH, « *La doncella guerrera* », art. cit., p. 76.

⁴⁹ *Ibid.*

Nanteuil reste plus fidèle au canevas folklorique. Par le rôle central dévolu à une figure animalesque, le conte-type ATU 514 converge à son tour avec l'ATU 425K⁵⁰ ; de plus, dans l'épisode de Grisandole, Merlin entre pour la première fois à la cour de Rome justement sous la forme d'un cerf. Comme l'affirme François Delpech⁵¹ :

La réciprocité qui s'instaure entre la fille travestie et son parèdre surnaturel (ou sauvage), que celui-ci soit auxiliaire, donateur ou amant surnaturel, apparaît dans quelques versions comme un jeu d'échanges répétés et alternatifs qui semble reconduire à un rituel cyclique où deux figures, à la fois complémentaires et antagoniques, entrent en contact et échangent leurs attributs dans la conquête commune d'un pouvoir magique qui ressortit, en dernière analyse, au mariage et à la fécondité. Ce jeu opère sur la limite entre nature (l'animal sauvage) et culture (la forme superlative du vêtement qu'est le travestissement), pour les opposer et les associer, et libérer, sous l'effet de leur choc, un pouvoir génétique enfoui.

L'atomisation des contes-types que proposent les répertoires folkloriques tend ainsi à masquer la complémentarité de certains canevas. À la croisée des types 425K et 884 (que nous analyserons tout de suite après), le conte ATU 514 a manifestement une origine plus ancienne que celle que lui attribuait le folkloriste américain Stith Thompson, ses premières attestations se retrouvant dans les plis de cycles épiques tardifs comme ceux de *Huon de Bordeaux* et *Tristan de Nanteuil*⁵².

ATU 884 The Forsaken Fiancée : Service as Menial ; AT 884A, A girl disguised as a man is wooed by the queen et AT 884B, The girl as soldier

Encore une fois le classement des folkloristes est inapte à rendre compte des convergences multiples entre les types de contes que nous examinons et dont les scénarios tendent à se superposer ; l'AT 425K et l'ATU 514 peuvent en effet à leur tour se confondre avec l'AT 884A, *A girl disguised as a man is wooed by the queen* et l'AT 884B, *The girl as soldier*⁵³. Ces deux derniers types constituent des sous-ensembles du plus général ATU 884 *The Forsaken Fiancée : Service as Menial*,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

⁵² F. Delpech observe également dans *ibid.*, p. 75, que « les folkloristes et comparatistes semblent avoir ignoré les occurrences de ce thème dans les “romans” médiévaux *Yde et Olive* et *Tristan de Nanteuil*, qui sont probablement à l'origine des traditions semblables qui apparaissent dans le *Miracle de la fille du roi habillée en chevalier* et dans la *Reina d'Oriente* d'A. Pucci ». Cf. aussi *Partie V, La réception en Italie*.

⁵³ A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, *op. cit.*, p. 301.

le seul que H.-J. Uther ait retenu dans son plus récent répertoire⁵⁴. Dans l'*Enzyklopädie des Märchens*, Rainer Wehse écrit en outre qu'il serait préférable de considérer l'AT 884A comme une déclinaison du type ATU 514⁵⁵. Or, qu'il s'agisse d'un conte-type autonome ou d'un sous-type, le canevas B, *The girl as soldier*, présente une structure proche de celle d'*Yde et Olive I*, comme en témoigne le résumé ci-dessous :

Une jeune-fille prend un habit de soldat pour remplacer son père défaillant et s'illustre au combat au service du roi, se faisant ainsi passer pour un homme pendant plusieurs années. Cela ne va pas sans éveiller les soupçons et les désirs de son capitaine (parfois le fils du roi), qui lui fait subir, sur les conseils de sa mère, un certain nombre d'épreuves destinées à lui faire révéler son sexe ; la travestie surmonte victorieusement tous ces tests jusqu'au moment où, sommée de se déshabiller pour se baigner, elle prend le parti de fuir, alléguant une prétendue lettre porteuse de mauvaises nouvelles. La protagoniste s'élance alors dans une chevauchée effrénée, tandis que le capitaine la poursuit. Enfin, ils arrivent chez le père de la jeune fille, qui souvent annonce, plus au moins allusivement, le mariage des deux jeunes gens⁵⁶.

Les indexations des folkloristes ne signalent ce conte-type qu'à partir des XVII^e et XVIII^e siècles, l'une des attestations les plus anciennes étant le conte italien *Bellucia*, contenu dans le *Pentamerone* de Basile (III, 6). Alessandro D'Ancona estime en revanche que la forme primitive de ce type de récits relèverait de la tradition orientale, tout particulièrement du roman chinois de Mou-Lân, rédigé à l'époque de la dynastie des Lang entre 506 et 556, et arrivé en Occident pendant la période des Croisades⁵⁷. Le fait est que le conte-type ATU 884 représente un véritable « carrefour de thèmes »⁵⁸ : d'abord, celui de la fille astucieuse qui aide ses parents (le plus souvent son père), figure répandue notamment dans la tradition narrative orientale⁵⁹, puis celui de l'amazone et de la Valkyrie⁶⁰, et enfin celui de la sainte qui se travestit en homme pour être admise dans les ordres⁶¹. Dans ce creuset de courants différents, peut-être est-ce mal poser la question que de s'interroger exclusivement sur l'origine d'un tel schéma ; on ne peut donc que constater sa diffusion à

⁵⁴ H.-J. Uther, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 508.

⁵⁵ R. WEHSE, « Frau in Männerkleidung », art. cit., p. 176.

⁵⁶ F. DELPECH, « La *doncella guerrera* », art. cit., p. 58.

⁵⁷ Alessandro D'ANCONA, *Saggi di letteratura popolare: tradizioni, teatro, leggende, canti*, Bologne, Forni, 1969 [reprod. éd. 1913], p. 493.

⁵⁸ F. DELPECH, « La *doncella guerrera* », art. cit., p. 61.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁰ Mais dans la mythologie grecque ainsi que dans les légendes germaniques, les femmes guerrières ne sont pas déguisées en homme ; bien que leur féminité soit amoindrie et parfois refoulée (les Amazones se coupaient les seins), leur identité demeure tout de même claire.

⁶¹ Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie en hagiographie*.

l'international et sa concentration notamment dans le bassin méditerranéen, au moins depuis le Moyen Âge⁶².

Au-delà des influences multiples – mythologiques, romanesques, poétiques et hagiographiques, non dépourvues de retombées historiques⁶³ – qui s'entrecroisent dans ce type de conte, l'on s'aperçoit que, tout comme dans l'AT 425K, les épreuves que doit affronter la travestie ont la même fonction initiatique pour accéder au mariage. En effet, la manifestation de sa bravoure n'est pas sans susciter l'amour d'un autre personnage, un homme, persuadé que le masque cache en réalité une femme ; un des axes portants du conte-type 884 est alors celui des « tests de sexe » auxquels on soumet la protagoniste, avant le rétablissement de son identité⁶⁴. Contrairement à *Yde et Olive I*, dans ce type de contes il n'y a donc pas de métamorphose finale car c'est un personnage masculin qui s'éprend de la travestie. Une autre différence majeure avec notre chanson concerne l'instance paternelle qui, dans les contes, « est à la fois au point de départ et à l'arrivée de ce circuit- boucle ponctué par les étapes successives d'un double processus d'occultation et de désoccultation »⁶⁵. Le type ATU 884 a eu une longue fortune littéraire aussi bien en Italie, notamment en Toscane⁶⁶, qu'en France, comme en témoignent, à la fin du XVII^e siècle, les contes de Madame d'Aulnoy et Mademoiselle L'Héritier, *Belle-Belle ou le chevalier fortuné*⁶⁷ et *Marmoisan ou l'innocente tromperie*⁶⁸.

Or, dans les multiples versions de l'ATU 884, « la tonalité et la finalité de l'histoire n'ont rien d'héroïque : on se sent davantage en présence de l'évocation d'un jeu érotique ou pré-nuptial, ce qui doit nous pousser à bien distinguer cette affabulation de celles des légendes et des chansons qui mentionnent surtout les prouesses guerrières de l'héroïne »⁶⁹. De plus, contrairement à *Yde et Olive I*, la question de l'homosexualité est détournée et l'exotisme du dénouement en ressort estompé. Le conte, aussi bien dans ses réalisations anonymes que dans les réécritures savantes, tend donc à norma-

⁶² F. DELPECH, « La *doncella guerrera* », art. cit., p. 61. Sur les différentes hypothèses concernant l'origine, cf. *ibid.*, p. 58, n. 6 ; cf. aussi R. WEHSE, « Frau in Männerkleidung », art. cit., p. 179.

⁶³ R. WEHSE, « Frau in Männerkleidung », art. cit., p. 179, cite le cas emblématique de Jeanne d'Arc.

⁶⁴ Bien que ce motif se trouve aussi dans les versions orales de l'ATU 425K, répandues dans le Nord de l'Europe, J.-Ö. SWAHN, *The Tale of Cupid and Psyche*, op. cit., p. 336. Selon Catherine VELAY-VALLANTIN, *La fille en garçon*, Carcassonne, Garae-Hésiode, 1992, p. 102, ce motif pourrait tirer son origine de l'épisode d'Achille à Skyros transmis par Apollodore et Ovide et rapporté au Moyen Âge par les *Gesta Romanorum* et leur adaptation française, le *Violier des histoires romaines*.

⁶⁵ F. DELPECH, « La *doncella guerrera* », art. cit., p. 59.

⁶⁶ Cf. Gianfranco D'ARONCO, *Indice delle fiabe toscane*, Florence, Leo S. Olschki, 1953, où, toutefois, ces type de contes sont classés sous le 514, alors qu'il n'y a pas de changement sexuel. Ci-dessous, nous donnons un résumé d'un de ces contes dans l'Annexe n° 4.

⁶⁷ Nous disposons de deux éditions récentes de ce conte, MADAME D'AULNOY, *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*, Nadine JASMIN (éd.), Paris, Champion, 2008, p. 797-838 ; MADAME D'AULNOY, *Contes de fées*, Constance CAGNAT-DEBŒUF (éd.), Paris, Gallimard, 2008, p. 282-336.

⁶⁸ On peut lire ce conte dans C. VELAY-VALLANTIN, *La fille en garçon*, op. cit., p. 17-57.

⁶⁹ F. DELPECH, « La *doncella guerrera* », art. cit., p. 64.

liser ou, du moins, à tempérer le potentiel transgressif qui, en revanche, transparaît des textes épiques.

III. 2. 5. La morphologie d'*Yde et Olive*

Carmen Roy définit les motifs comme « une monnaie qui a passé de main en main tant de fois depuis les origines de l'humanité que son effigie a perdu tout caractère original de temps ou de lieu »⁷⁰. C'est pourquoi nous estimons que notre étude du substrat folklorique ne doit pas se limiter au repérage des motifs et des canevas-types, mais il doit également s'étendre à l'analyse de la structure de la chanson par le biais de la notion de *fonction*, telle qu'elle a été définie par Vladimir Propp⁷¹. Dans la *Morphologie du conte*, le savant russe définit la *fonction* comme « l'action d'un personnage, définie d'un point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »⁷². Dans les contes merveilleux⁷³, les fonctions se caractérisent par leur constance, leur succession identique et leur nombre limité⁷⁴. La démarche que nous entreprenons ici peut, certes, être critiquée⁷⁵ ; cependant, tout en l'adaptant au cadre épique qui est le nôtre, l'étude d'*Yde et Olive I* par le biais de cette notion pourra nous permettre de mieux saisir la logique de son engrenage narratif.

Dans l'enchaînement continu des Suites, il est difficile (et quelque peu arbitraire) d'établir des divisions nettes ; par ailleurs, le titre même d'*Yde et Olive* n'est qu'une convention de la critique⁷⁶. Les deux premières laisses par lesquelles on fait traditionnellement débiter la troisième continuation de *Huon de Bordeaux* exposent le retour victorieux de Florent dans le royaume d'Aragon, les réjouissances pour la paix restaurée et la mort du vieux roi Garin, qui va permettre la succession au trône de son fils. Si les cinquante premiers vers des laisses I et II ont donc une fonction de

⁷⁰ C. ROY, *Littérature orale en Gaspésie*, op. cit., p. 194.

⁷¹ V. I. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 31.

⁷² *Ibid.*

⁷³ C'est-à-dire les contes « au sens propre du mot », « ceux qui sont classés dans le répertoire d'Aarne et Thompson sous les numéros 300 à 749 », cf. V. I. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 6, 28.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

⁷⁵ Voir notamment les réserves que Carlo Donà exprime à plusieurs reprises dans « Les “Cantari” et la tradition écrite du conte populaire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 20, 2010, p. 225-243, notamment p. 226-228, et *Id.* « Vladimir Propp et la morfologia della fiaba », *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padoue, Editoriale Programma, 1993, p. 2103-2125. Mais le même C. Donà affirme dans « La Ponzela Gaia e le forme medievali di AT 410 », art. cit., p. 21, que « le favole possono fornire un ausilio essenziale per la comprensione dei testi medievali, sia al livello della struttura generale del racconto, che per quanto concerne i singoli particolari della narrazione ». La notion même de *fonction* a été critiquée par Lévi-Strauss ; pour un aperçu de la question, cf. la préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt à V. PROPP, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Lise GRUEL-APERT (trad.) Paris, Gallimard, 1983 [1946], en particulier p. XVII-XVIII.

⁷⁶ Cf. *Introduction*.

raccord avec le volet précédent du cycle, les six premiers vers de la laisse III font office de ce qui, dans l'univers des contes, constitue la *situation initiale* (α)⁷⁷ :

Mors est li rois en icele journee.
Florens fu rois a la ciere membree ;
En cel mois a corone d'or portee,
Clarisse fu roïne coronee.
A grant deduit ont lor vie gardee ;
Li rois Florens engroissa s'espousee.
v. 51-56

Après le premier vers d'intonation, *Mors est li rois en icele journee* (v. 51), les cinq autres vers posent le cadre familial dans lequel l'action va évoluer : un roi et une reine, qui règnent depuis peu, attendent avec joie un enfant. Mais Clarisse meurt en mettant au monde Yde ; l'*éloignement* (β)⁷⁸ d'un des membres de la famille, qui constitue la fonction liminaire des contes, est ainsi représenté sous la « forme renforcée »⁷⁹ et définitive de la mort. Avec son projet de mariage sacrilège, Florent devient ensuite l'agresseur de sa propre fille et se charge ainsi de l'une des fonctions les plus importantes, celle du *méfait* (A)⁸⁰, qui « donne au conte son mouvement »⁸¹. Cette fonction peut revêtir des formes variées ; dans notre texte, elle coïncide avec le type A16, « Il [l'agresseur] veut obliger quelqu'un à l'épouser »⁸². Si l'auteur de cette chanson de geste condense le nombre des personnages, en faisant coïncider les figures du père et de l'agresseur, il en est de même pour la caractérisation de l'ouverture où les fonctions du *méfait* (A) et du *manque* (a)⁸³ sont étroitement liées l'une à l'autre. Avec son dessein pervers, le roi Florent tâche même de combler un double besoin, tant personnel que politique, puisque le royaume nécessite un héritier.

Avant de passer à l'acte, le roi prévient d'abord ses barons et puis sa propre fille, dans deux scènes d'assemblée⁸⁴ qui assument aussi la fonction de *médiation* (B)⁸⁵, puisque, à travers elles, « la nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou par un

⁷⁷ Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une fonction, elle constitue tout de même « un élément morphologique important », V. I. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 36. À partir de ce moment, nous suivrons la taxinomie proppienne, en écrivant en italique les fonctions et en mettant entre parenthèses la lettre correspondante.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

⁸² *Ibid.*, p. 45.

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴ Cf. III. 1. *Étude des motifs épiques*, III. 1. 3. *Motifs narratifs*, I.1.

⁸⁵ V. I. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 47.

ordre »⁸⁶. Cette injonction recoupe justement la fonction de l'*ordre* (γ^2)⁸⁷, forme inversée de celle de l'*interdiction* (γ)⁸⁸, qu'Yde brave en refusant de s'y soumettre, ce qui correspond à la fonction majeure de la *transgression* (δ)⁸⁹. C'est à partir de ce moment qu'Yde prend le devant de la scène et acquiert pleinement le rôle d'héroïne, à mi-chemin entre la « victime » et la « quêteuse »⁹⁰ : d'une part, Yde est persécutée par son père ; d'autre part, personne ne l'oblige à s'éloigner du château et son choix apparaît comme le fruit d'une résolution autonome, *Jou m'en fuirai, chi n'arrestera mie !* (v. 331). Ainsi cette première macro-séquence se termine-t-elle par une fuite qui concentre en elle la fonction du *départ* (\uparrow)⁹¹ et, à nouveau, celle de l'*éloignement* (β)⁹².

Yde arrive ensuite à Rome auprès du roi Othon ; du fait de son déguisement, cette séquence assume la fonction de l'*arrivée incognito* (*O*) dans une autre contrée⁹³. Ici, la travestie se voit confier une *tâche difficile* (*M*)⁹⁴ ; « c'est là un des éléments favoris du conte »⁹⁵ qui, dans la chanson de geste, est épiquement décliné en un combat contre un peuple envahisseur. Le succès qu'elle remporte, *tâche accomplie* (*N*)⁹⁶ lui permet, malgré elle, d'obtenir en *mariage* (*W^o₀*)⁹⁷ la fille du roi, ainsi que tout le royaume après la mort de ce dernier, femme et terres ne représentant qu'une seule et même récompense dans les contes aussi. Mais, à nouveau, le motif du déguisement relance l'action : averti par un espion, le roi convoque la travestie à un bain public, dans une scène ayant à la fois la fonction de *reconnaissance* (*Q*) et *découverte* (*Ex*)⁹⁸. On démasque en effet la tricherie de la protagoniste, en même temps que sa véritable nature, avant qu'elle ne reçoive une nouvelle apparence dans la séquence de *transfiguration* (*T*)⁹⁹ finale. Les protagonistes éponymes de la chanson peuvent donc s'unir légitimement et donner naissance à un héritier mâle. *Yde et Olive I* se termine donc par une scène de *réparation* (*K*)¹⁰⁰ qui vient finalement combler le *manque* (*a*)¹⁰¹ initial.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁹¹ *Ibid.*, p. 50.

⁹² *Ibid.*, p. 36.

⁹³ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

III. 2. 6. Bilan

Cette analyse nous a montré que notre chanson puise à un réservoir narratif folklorique très riche, car elle réactualise certaines fonctions typiques des contes merveilleux, tout en recoupant un éventail de schémas actantiels étroitement liés entre eux¹⁰². Les contes-types ATU 510B, 706, 425K, 514 et 884 existent séparément dans le vaste univers des contes oraux, alors que, dans *Yde et Olive I*, « l'événement qui fait aussi structure est celui de leur jonction et de la mise en évidence de leur complémentarité »¹⁰³. De plus, contrairement aux épopées contemporaines de la *Belle Hélène de Constantinople*, *Lion de Bourges* et *Tristan de Nanteuil*, qui se déroulent sur plusieurs milliers de vers, notre chanson de geste se démarque par sa brièveté qui accentue davantage encore son aspect de conte¹⁰⁴. Pourtant, certains procédés narratifs et stylistiques relèvent d'une volonté d'affranchissement de la structure figée de ce dernier. Tout comme pour l'élaboration du matériau épique, où les clichés deviennent « mobiles », c'est-à-dire qu'ils sont réactualisés en fonction du contexte¹⁰⁵, les motifs et les fonctions folkloriques sont mobilisés au gré de la diégèse. Alors que, dans les contes oraux, les fonctions s'enchaînent selon un ordre généralement invariable¹⁰⁶, dans *Yde et Olive I* la narration des aventures l'emporte sur tout schéma préétabli. Par exemple, si la fonction du mariage¹⁰⁷ scelle, d'habitude, le dénouement heureux, dans la chanson de geste au contraire, elle constitue le pivot dramatique de l'action. En outre, la structure souple de la Suite, dépourvue de véritables *incipit* et *explicit*, contribue à la « dilution » de certaines fonctions comme celle du retour (↓)¹⁰⁸ glissant dans le volet suivant de *Croissant*. Le texte épique se démarque également de l'univers déterministe et fataliste des contes, la demande en mariage que Florent fait à sa fille n'étant pas la conséquence de la promesse contraignante faite auprès de la reine mourante. Le nouveau regard que le roi porte sur sa fille se nourrit d'un sentiment complexe, provoqué par la ressemblance de cette dernière avec sa mère. Bien que l'on ne puisse pas véritablement parler d'approfondissement psychologique des personnages, la naissance de ce sentiment est rendue par une palette de touches à demi-teintes généralement inconnues des contes. De plus, dans la chanson de geste, l'inceste acquiert une dimension collective et politique ; le choix matrimonial du souverain est en effet l'objet de deux assemblées dans la mesure où il aura des conséquences sur tout le royaume.

¹⁰² Dans l'*Enzyklopädie des Märchens*, op. cit., t. V, Rainer Wehse rassemble les types ATU 514 et 884 dans le même cycle de la « femme en habits masculins », cf. « Frau in Männerkleidung », art. cit., p. 168-186.

¹⁰³ F. DELPECH, « La *doncella guerrera* », art. cit., p. 60.

¹⁰⁴ Cette brièveté s'explique aussi par le fait qu'*Yde et Olive* fait partie d'un cycle et qu'il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une chanson de geste « autonome ».

¹⁰⁵ Cf. III. 1. *Étude des motifs épiques*.

¹⁰⁶ V. I. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

La *Chanson d'Yde et Olive* se caractérise donc par un statut très particulier, à la frontière entre oralité et écriture, conte et épopée. La démarche de son auteur ne représente pas un cas isolé, mais elle s'inscrit dans le vaste mouvement de réélaboration écrite du matériau folklorique qui, au moins depuis *La Manekine*, vivifie l'imaginaire des chansons de geste tardives. Notre texte partage avec le roman de Philippe de Remi la même ouverture scabreuse, où le fantasme universel de l'inceste devient une préoccupation sociale et politique. Mais avec sa fuite déguisée, Yde rompt avec toute la tradition contemporaine des héroïnes persécutées. Par rapport à ses homologues folkloriques et épico-romanesques des contes-types ATU 510B et 706, la descendante de Huon de Bordeaux est caractérisée par une force de volonté qui fait d'elle une héroïne épique plutôt qu'une victime du sort. L'opération syncrétique à laquelle se livre l'auteur d'*Yde et Olive I* (ou de sa source) explique l'extravagance de la chanson et son irréductibilité à un type déterminé, encore que les contes eux-mêmes ne recoupent pas toujours la taxinomie des folkloristes¹⁰⁹. En effet, si les *Index* fournissent une grille indispensable pour s'orienter dans le vaste domaine des productions littéraires folkloriques, nous estimons qu'ils devraient prendre davantage en compte celles du Moyen Âge. Ainsi la *Chanson d'Yde et Olive I* peut-elle être considérée comme l'une des premières attestations écrites du conte-type ATU 514, la seule divergence étant constituée par l'ouverture incestueuse qui, d'ailleurs, a un caractère très « mobile ».

Or, contrairement à *La Manekine* et à la *Belle Hélène*, *Yde et Olive I* compte un nombre plus restreint d'« avatars »¹¹⁰. Outre les versions médiévales du *Miracle de la fille d'un roy* et du *cantare* italien de la *Bella Camilla*, sur lesquels nous reviendrons plus loin¹¹¹, on trouve trois contes modernes du Danemark, du Chili et du Québec¹¹². Ces versions recueillies par les folkloristes à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle sont caractérisées par la même structure tripartite, où s'enchaînent inceste, déguisement et métamorphose. Cela ne signifie pas pour autant que les conteurs du siècle dernier connaissaient la chanson en ancien français ; selon C. Velay-Vallantin, les sources de ces récits modernes seraient à rechercher dans des versions de colportage popularisées par la Bibliothèque

¹⁰⁹ François Delpéch affirme en effet que « la tentation est grande de considérer comme “mixtes” des récits dont on ne parvient pas à dégager clairement le thème principal ou dont l'identification n'est pas nette dans les nomenclatures », cf. « Essai d'identification d'un conte », art. cit., p. 287, n. 3.

¹¹⁰ Nous reprenons le même terme que Claude Roussel a utilisé dans son chapitre « Avatars médiévaux du conte nucléaire » consacré à l'étude des réécritures du conte ATU 706, cf. Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 73-140.

¹¹¹ Cf. III. 3. 1. *Inceste* et V. *La réception en Italie*.

¹¹² Cf. le mémoire de Psyche Z. READY, “*She was really the man she pretended to be*” : *Change of Sex in Folk Narratives*, Master of Arts, George Mason University, Fairfax, 2016, 161 p. (dactyl.), p. 46-52 (consultable en ligne <http://digilib.gmu.edu/jspui/handle/1920/10314> ; dernière consultation 14/03/2019). C. VELAY-VALLANTIN, *La fille en garçon*, op. cit., p. 201-215, retranscrit intégralement la version québécoise sur la base d'un enregistrement effectué par Carmen Roy.

Bleue¹¹³. Quoi qu'il en soit, tout comme *La Manekine* se pose en tant que texte « fondateur » de la tradition narrative de *La fille aux mains coupées*, ainsi la *Chanson d'Yde et Olive I* contribue-t-elle à fonder la tradition de *La fille en garçon*¹¹⁴, qui, bien que d'une manière plus discrète, a perduré au cours des siècles jusqu'à s'imposer aujourd'hui par les interrogations qu'elle suscite et que nous sommes loin d'avoir résolues.

¹¹³ C. VELAY-VALLANTIN, *L'histoire des contes*, op. cit., p. 288.

¹¹⁴ Nous empruntons cette formule au titre de l'ouvrage de C. VELAY-VALLANTIN, *La fille en garçon*, op. cit.

III. 2. 7. Annexe

1. Peau d'Âne de Charles Perrault¹

La version en vers immortalisée par le poète académicien devenu conteur fut publiée pour la première fois en 1694, avec *Griselidis* et *Les souhaits ridicules*. Mais après plusieurs rééditions dans la même année et en 1695, elle disparaît jusqu'en 1776, lorsqu'elle reparaît dans la Bibliothèque universelle des romans. Depuis 1781, une version anonyme en prose a souvent remplacé l'originel en vers. Nous proposons ci-dessous un résumé de la version de Perrault.

Un roi et une reine d'un puissant royaume ont une fille unique, aux admirables vertus. Mais la reine tombe malade et fait promettre au roi qu'il ne se remarierait qu'avec une femme d'une beauté supérieure à la sienne. Après quelques temps, le roi s'aperçoit que sa fille est encore plus belle que sa mère défunte et il décide donc de la demander en mariage. La jeune fille, effrayée, se rend chez sa fée-marraine qui lui conseille de demander à son père une robe couleur du Temps, puis de la Lune et enfin du Soleil. Mais comme le souverain arrive toujours à se procurer ce que sa fille lui demande, cette dernière réclame, enfin, la peau de son âne magique qui assure la richesse du royaume en crottant de l'or. Le père acquiesce même à cette requête ; mais la jeune fille, en feignant de se préparer pour les noces, s'enfuit en endossant la peau de l'animal. Elle entre alors en service dans une métairie où elle accomplit les plus viles besognes, comme celle de vider chaque jour l'auge des cochons. Le dimanche, en profitant d'un peu de répit, elle se complaît à se regarder dans le miroir de sa petite chambre, parée des robes merveilleuses qu'elle avait emportées avec elle. Un jour, le prince, fils du roi et de la reine propriétaires de la métairie, passe par là et regarde par le trou de la serrure ; en voyant la ravissante princesse dans une de ses magnifiques robes, il tombe aussitôt amoureux d'elle. Il s'enquiert de l'identité de la mystérieuse créature et on lui dit qu'il s'agit de Peau d'Âne. Gravement malade d'amour, le prince ordonne qu'on lui prépare un gâteau, ce que la jeune fille fait, après avoir revêtu ses habits royaux. Mais un de ses précieux anneaux tombe dans la pâte ; le prince, en goûtant l'exquise pâtisserie, s'en aperçoit et affirme qu'il n'épousera que celle à qui l'anneau irait. Après une quête infructueuse dans tout le royaume, on fait venir Peau d'Âne, dont l'identité est ainsi révélée avant de célébrer ses noces fastueuses avec le prince.

Cette version du conte débute avec l'image d'un roi tout-puissant, derrière lequel Perrault a voulu célébrer Louis XIV², *Le plus grand qui fût sur la terre / Aimable en Paix, terrible en Guerre* (p. 134). Son royaume prospère et en paix, où fleurissent les Vertus et les Beaux-Arts, se situe dans une sorte d'âge d'or mythique, dont un écho semblable retentit aussi dans le nom évocateur du roi Florent de la chanson. Dans ce royaume splendide et hors du temps, la richesse est en outre assurée par un âne merveilleux qui crotte de l'or. Mais ce cadre idyllique où va naître la princesse est pourtant fêlé, comme le laisse pressentir le narrateur à la fin de la première strophe : *Avec tant de vertus une*

¹ Le résumé et les citations sont tirés de Ch. PERRAULT, *Contes*, C. MAGNIEN (éd.), *op. cit.*, p. 133-157.

² *Ibid.*, p. 134, n. 3.

filles était née / Qu'ils se consolait aisément / De n'avoir pas de plus ample lignée (p. 134). Cette fêlure initiale s'élargit en un véritable renversement de Fortune, car la reine meurt, non sans avoir obtenu l'engagement du roi dans une « promesse contraignante », motif typique du folklore oral que Perrault teint d'une pointe de malice : *Sa confiance en ses attraits / Lui faisait regarder une telle promesse / Comme un serment, surpris avec adresse, / De ne se marier jamais* (p. 136). La douleur du roi, extériorisée à l'extrême comme celle de Florent, est pourtant hypocrite : *À l'ouïr sangloter et les nuits et les jours / on jugea que son deuil ne lui durerait guère, / Et qu'il pleurait ses défuntès Amours / Comme un homme pressé qui veut sortir d'affaire* (p. 136). Contrairement au roi Florent, resté veuf pendant quinze ans, l'anonyme roi du conte est décidé à se remarier seulement au bout de quelques mois. Se souvenant de la promesse faite au chevet de sa femme, il fait chercher partout une nouvelle épouse dont la beauté pourrait dépasser celle de la reine, en vain. La quête se révèle donc infructueuse, mais le roi s'aperçoit que seule sa fille est plus belle que sa mère et tombe aussitôt amoureux, *d'un amour extrême* (p. 138). Le roi du conte arrive même à obtenir l'appui d'un homme de religion : *Il trouva même un casuiste / Qui jugea que le cas se pouvait proposer* (p. 138). Ce détail pourrait être révélateur d'une des sources utilisées par Perrault, *L'Histoire de la belle Heleine de Constantinople*, diffusée au XVII^e siècle par les colporteurs³, qui s'appuie à son tour sur la *Chanson de la Belle Hélène de Constantinople* où le père de l'héroïne obtient l'acquiescement du pape⁴. Une autre œuvre dont Perrault s'est peut-être souvenu pour cette première séquence est *La Fleur des Vies de Saints* du jésuite Pierre Ribadeneira, publiée à Madrid en 1616, qui relate la vie de la sainte irlandaise Dympe, menacée d'inceste par son père et tuée par ce dernier après s'être enfuie⁵. Quelles qu'aient pu être ses sources, Perrault « était beaucoup trop écrivain pour s'en tenir à un modèle, et [...] en dernière analyse c'est lui qui a influencé et enrichi le folklore de ses créations, et non l'inverse »⁶. Ainsi, la question de l'influence réciproque des versions orales et écrites est toujours posée mais jamais résolue ; d'ailleurs, il s'agit peut-être d'une fausse question car on ne devrait plus parler d'*influence* d'un conte sur un autre ni de *dérivation* d'une source, mais bien de *confluence* et de *combinaison* de motifs dans un espace de l'entre-deux, entre création d'auteur et création anonyme, écrit et oral.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Nous y reviendrons plus loin, cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 4. *L'inceste père-fille dans l'épopée*.

⁵ Ch. PERRAULT, *Contes*, C. MAGNIEN (éd.), *op. cit.*, p. 130 ; sur cette légende hagiographique, cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*.

⁶ Ch. PERRAULT, *Contes*, C. MAGNIEN (éd.), *op. cit.*, p. 35.

2. Une Peau d'Âne bretonne⁷

Bien qu'elle n'ait pas reçu les mêmes lettres de noblesse que le conte de Perrault, une version moderne de *Peau d'Âne*, répandue en Bretagne sous le titre de *La fille du roi d'Espagne*, présente des traits remarquables dans notre perspective comparative. Elle constitue en effet une réalisation médiane, entre le merveilleux propre aux contes oraux, que la version de Perrault a contribué à fixer, et le romanesque typique de la chanson de geste. Ce conte, entendu à Plouaret en 1869, narre l'histoire

d'une princesse qui, après être restée orpheline de mère, est demandée en mariage par son père, épris d'elle à cause de sa ressemblance avec la reine disparue. En suivant le conseil d'une vieille femme, la princesse demande à son père des robes merveilleuses ; mais puisque le roi arrive à satisfaire ses souhaits, elle revêt les habits d'une fille d'artisan et s'enfuit. Dans son humble tenue, elle se loue comme servante dans un château voisin, habité par une reine et son fils. Chaque jour elle doit mener les pourceaux paître dans les bois environnants ; en profitant de la solitude des lieux, la princesse y revêt souvent les habits merveilleux qu'elle avait emportés avec elle. Un jour le jeune prince, qui allait à la chasse dans la forêt, aperçoit la ravissante jeune fille dans ses plus beaux habits ; il essaie en vain de s'approcher d'elle, car, de près, il n'aperçoit plus que la gardienne des pourceaux. Le lendemain se produit la même situation, mais le surlendemain le prince décide de guetter la servante et découvre ainsi qu'il s'agit bien de la mystérieuse princesse. Rentré au château, il rencontre trois prétendantes que sa mère avait invitées pour qu'il en prenne une en mariage. En prétextant de vouloir remporter du gibier pour le dîner, le prince sort à nouveau et se fait héberger sous l'escalier d'une ferme, à l'orée de la forêt. Il ordonne ensuite à la fermière de se rendre au château demander du bouillon pour « une pauvre mendicante », sans révéler sa véritable identité. La fermière s'exécute et revient avec une des prétendantes qui voulait rencontrer l'« infirme » ; au regret de cette dernière d'avoir eu un fils dans le péché, la demoiselle répond qu'elle aussi avait eu un enfant illégitime, mais que personne n'avait jamais rien su. Les jours suivants, avec cette ruse, le prince fait venir à son chevet les deux autres prétendantes qui lui confessent, sans le savoir, leur péché commis avec d'autres hommes, ainsi que l'assassinat du fruit de cette union. Enfin, le prince fait appeler la gardienne des pourceaux, la seule qui s'apitoie sincèrement sur le sort de la « pauvre femme » et qui dévoile la vérité sur son identité. Retourné au château, le prince révèle sa ruse : ses prétendantes s'en retournent confondues et l'on célèbre le mariage avec la gardienne des pourceaux, rétablie dans son statut royal.

Cette version est caractérisée par une première séquence typique des contes merveilleux : une vieille femme ayant la fonction d'adjuvant (C 4) conseille à la protagoniste de demander à son père des robes merveilleuses (D 3-5), qu'elle emportera avec elle lors de la fuite. En outre, selon la logique d'abaissement typique des contes oraux, tout comme dans la version de Perrault, la fille du roi devient gardienne de pourceaux. Les fréquentes répétitions – la princesse demande trois robes à son père, le prince l'aperçoit trois fois, ce dernier fait venir ses trois prétendantes, l'une après l'autre,

⁷ François-Marie LUZEL, Françoise MORVAN, Nicole BELMONT, *Contes populaires de la Basse-Bretagne*, Rennes, Presses universitaires, 1996, 3 vol., t. 2, p. 175-183.

à son chevet – confèrent au récit le rythme itératif typique des contes. Mais quelques éléments novateurs par rapport au canevas traditionnel retiennent notre attention. On s’interroge tout d’abord sur ce titre, *La fille du roi d’Espagne*, qui déplace l’attention du masque de la protagoniste à la protagoniste elle-même, et de cette dernière à son père. Yde aussi est la fille d’un roi espagnol : s’agit-il d’une pure coïncidence ? Peut-être ; toujours est-il que, à notre connaissance, c’est la seule version francophone du conte ATU 510B ayant ce titre. La première séquence aussi se démarque des versions orales, dans la mesure où elle ne débute pas avec la scène de la promesse contraignante faite à la reine mourante (A) ; au contraire, le roi *fut si désolé de sa perte, qu’il jura de ne pas se remarier... à moins de trouver une jeune fille qui lui ressemblât, et à qui ses habits de nocces iraient parfaitement* (p. 175). Le jour où le veuf aperçoit la princesse endosser la robe de mariage de sa mère, son jugement se trouble à un point qu’il ne sait plus s’il s’agit de sa fille ou de sa femme et s’écrie : *Ma femme ! ma femme !... J’ai retrouvé ma femme !...* (p. 175). Aux yeux du roi, les deux figures féminines de l’épouse et de la fille tendent ainsi à se superposer : une sorte de transfert subconscient explique, sans pour autant le justifier, la naissance du sentiment amoureux du souverain. C’est ce qui se passe aussi dans *Yde et Olive I*, où le roi Florent affirme vouloir épouser sa fille *pour l’amour de sa mere* (v. 177). Ce propos retentit comme un sacrilège aux oreilles des barons du royaume et de toute la communauté aux alentours (ici en italique) :

*La gent au roi est forment tourmentee
 Tout pour Ydain qu’il a enamee ;
 Par nul d’aus tous n’en iert l’uevre contee.
 Dist l’uns a l’autre : « Ceste coze est provee,
 S’il le tenoit en sa cambre a celee
 Ja ne seroit de Florent deportee
 Qu’il ne l’eüst tantost despucelee ! »
 v. 204-209*

Dans le conte breton aussi l’intention du roi est accueillie par une sorte de chœur qui essaie tout de même de l’expliquer rationnellement : *quelques-uns prétendent que la douleur qu’il [le roi] avait éprouvée de la perte de sa femme avait troublé sa raison* (p. 175-176). Le deuil du roi est donc traité avec un corollaire de détails psychologiques et une finesse d’analyse rares pour un conte, et dont certains éléments – le trouble du roi, le pouvoir de la ressemblance et des apparences, la présence d’un « chœur » – nous rappellent notre chanson de geste. De plus, contrairement à la version de Perrault, les convergences de ce conte avec *Yde et Olive I* ne se limitent pas à la première séquence. Le déguisement de la protagoniste en fille d’artisan ressemble plus à celui de la petite fille de Huon qu’à celui des autres protagonistes des contes. Habillée simplement et cherchant à se louer comme

servante, elle constitue le pendant féminin d'Yde qui, habillée en écuyer, cherche à se mettre à la solde d'un seigneur. En outre, de même que cette dernière arrive à la cour de Rome gouvernée par un roi ayant une fille unique, d'une manière symétriquement inversée, la fille du roi d'Espagne arrive dans un château habité par une reine avec son fils unique. Par la suite, la ruse que le prince déploie pour démasquer la mesquinerie de ses prétendantes est une variante originale ; ainsi, l'intégrité physique et morale dont fait preuve la protagoniste ressort-elle en comparaison avec les prétendantes du prince, tachées de fautes sexuelles et criminelles. Appelée par le prince, la protagoniste confesse, *je me suis faite gardeuse de pourceaux, pour ne pas tomber dans le péché !* (p. 182). Il en ressort une conception doublement infamante de l'inceste, tant pour celui qui le commet que pour celle qui en est victime ; Yde aussi craint pour la mort de son âme si elle cède au désir paternel (*L'ame de moi en iert pour voir traïe*, v. 330) et elle explique, *a posteriori* : *Je m'en fûi, pour la honte eskiver / De ton país, par ton pecié mortel* (v. 892-893). Ce conte converge donc avec notre chanson aussi sur la notion de péché lié à l'inceste, tout en enduisant le récit d'une coloration moralisante plus explicite.

3. Les « filles en garçon » de Mademoiselle L'Héritier et Madame d'Aulnoy

En 1695, Mademoiselle L'Héritier dédie le conte de *Marmoisan, ou l'innocente tromperie* à « Mlle Perrault » qu'elle identifie comme la fille de Charles Perrault⁸. Tout en s'inscrivant dans la production de contes lettrés qui caractérise le XVII^e siècle finissant, ce récit se charge d'une connotation plus personnelle par sa dédicace à une enfant tôt disparue, dont l'existence ne nous est notifiée que par cette allusion. Selon Catherine Velay-Vallantin en effet, « il n'est pas innocent que cette histoire d'une fille travestie en garçon soit offerte précisément à une enfant oubliée de son père et marginalisée par rapport à ses frères »⁹. Nous en reportons ci-dessous un court résumé.

Le comte de Solac reste veuf avec six enfants, dont deux jumeaux, le seul fils, appelé Marmoisan, et une fille appelée Léonore. Cette dernière se distingue par des vertus que ses sœurs ne connaissent pas et par un penchant pour la chasse qu'elle partage avec son jumeau ; tout cela la rend particulièrement chère aux yeux de son père. Un jour, la guerre éclate dans le royaume et le comte est sommé d'envoyer son fils à l'armée ; mais peu de temps avant son départ, Marmoisan, qui avait une liaison avec une femme mariée, est surpris par le mari de cette dernière qui le tue d'un coup d'épée. Pour cacher cette mort infamante, Léonore propose donc à son père de s'engager dans l'armée à la place de son frère à qui elle ressemblait comme une goutte d'eau ; le comte accepte la proposition de sa fille qui, accompagnée d'une petite sœur déguisée en page, quitte la maison en revêtant les habits de son frère dont elle prend aussi le nom. Dans les rangs de l'armée, cette dernière se distingue par son adresse qui fait brèche dans le cœur du prince ; mais Marmoisan se

⁸ C. VELAY-VALLANTIN, *La fille en garçon*, op. cit., p. 63.

⁹ *Ibid.*

fait remarquer aussi et surtout par ses manières distinguées qui font courir des bruits parmi les soldats. Bouleversé à cause de l'amour qu'il ressent pour son plus vaillant « chevalier », le prince essaie, en vain, de mettre à l'épreuve ce dernier en le comblant de cadeaux typiquement féminins et en lui offrant des sucreries. Le conseiller du prince aussi est à la fois charmé et troublé par Marmoisan qu'il croit être une femme surtout après que cette dernière s'était plainte de son linge mal blanchi. Mais pour en avoir le cœur net, le prince décide d'inviter tous ses hommes à se baigner dans une rivière qui coulait près de la cour. Pendant que la travestie se déshabille, sa petite sœur se cache derrière un arbre et s'écrie d'un ton lugubre : « *Marmoisan ! tu te baignes, et ton père se meurt !* Tout le monde en est extrêmement surpris et chagriné et le bain est interrompu. Marmoisan n'obtient pas pour autant la permission de rentrer chez elle ; au contraire, le prince la retient et l'emmène auprès du roi et de la reine ses parents qui, après avoir tant entendu parler de ce vaillant soldat, voulaient le rencontrer. Mais lors d'un tournoi que l'on avait organisé à la cour, Marmoisan est blessée et tombe évanouie du cheval ; c'est au moment de la déshabiller pour la soigner que l'on découvre qu'il s'agit bien d'une jeune fille. Le prince peut ainsi épouser sa bien-aimée dans une scène de liesse finale.

Dans les mêmes années, le conte *Belle-Belle ou le chevalier fortuné* de Madame D'Aulnoy reprend cette intrigue, tout en y ajoutant des adjuvants surnaturels ainsi qu'une redoutable figure féminine. Nous en donnons ci-dessous un résumé d'après l'édition de Nadine Jasmin¹⁰.

L'empereur de Matapa a dépossédé le roi son voisin de ses terres. Décidé à riposter, ce dernier ordonne à toutes les personnes distinguées du royaume de se rendre auprès de lui afin de former une armée. Un vieux seigneur jadis riche et puissant, mais alors fort appauvri, se désole de ne pas pouvoir acquiescer à cet ordre à cause de son grand âge ; l'une après l'autre, ses trois filles proposent donc à leur père de le remplacer à la guerre. Mais une vieille bergère qui se trouvait sur la route démasque les deux premières qui reviennent sur leurs pas ; seule la cadette arrive à quitter la maison après avoir aidé la bergère à récupérer un mouton qui s'était éloigné du troupeau. La vieille se révèle être une fée qui offre à Belle-Belle un cheval magique ainsi qu'un équipement de chevalier plus convenable. Le long de la route pour arriver à la cour du roi, la travestie rencontre et emmène avec elle une série d'adjuvants aux pouvoirs extraordinaires : un bûcheron d'une force hors du commun, un chasseur à la vitesse de l'éclair, un tireur à la vue surhumaine etc. Arrivés auprès du souverain, ils sont tous accueillis avec beaucoup d'égards ; Belle-Belle notamment suscite aussitôt l'amour de la sœur du roi qui essaie, en vain, de la séduire. Sur ce, on apporte au roi la nouvelle qu'un dragon est en train de ravager le royaume ; sa sœur, pour se venger d'avoir été éconduite, fait en sorte que Belle-Belle parte dans cette mission périlleuse contre le monstre. Grâce à l'aide de ses compagnons extraordinaires, la travestie tue le dragon et revient victorieusement à la cour ; mais la reine, dépitée par un nouveau refus de la part de Belle-Belle, fait en sorte que cette dernière reparte en mission, cette fois contre l'empereur Matapa. Pour la deuxième fois, toujours accompagnée par ses adjuvants magiques, la travestie fait un exploit et revient victorieuse à la cour. Cette fois-ci, la sœur du roi accuse Belle-Belle d'avoir voulu la séduire et obtient qu'elle soit enfermée au cachot. On la condamne à être poignardée au cœur, mais, au moment où l'on s'apprête à arracher ses habits pour la blesser mortellement, l'on s'aperçoit qu'il s'agit d'une jeune fille. Le conte se termine ainsi par la célébration des noces entre cette dernière et le roi.

¹⁰ MADAME D'AULNOY, *Contes nouveaux, op. cit.*

4. *Fanta-Ghirò, persona bella*

Gherardo Nerucci, qui recueillit ce conte dans la campagne toscane au XIX^e siècle, explique ainsi l'origine du nom de l'héroïne éponyme : « *Fanta o fantina aggiunto a donna, vale come il latino Virago. Può essere che Ghirò sia una corruzione di Virago. Fanta-Ghirò, Fanciulla-eroina ?* »¹¹. Que l'on en juge du résumé que l'on reporte ci-dessous d'après le recueil des *Fiabe italiane* d'Italo Calvino¹².

Un roi vieux et malade avait trois filles. Un jour, un roi voisin lui déclare la guerre ; au vu de l'impossibilité où il était d'intégrer l'armée, les filles du vieux souverain lui proposent de prendre sa place. Le roi accepte et les laisse partir, l'une après l'autre, déguisées en homme et avec un serviteur chargé de les ramener à la cour si, le long de la route, elles manifestent encore des pensées et des attitudes « de femmes ». Seule la cadette, Fantaghirò, se montre apte à continuer la route jusqu'à arriver auprès du roi ennemi. Ce dernier tombe amoureux d'elle et, persuadé qu'il s'agit bien d'une jeune fille, demande à sa mère de lui suggérer des épreuves auxquelles soumettre la travestie. Mais Fantaghirò déjoue tous les pièges jusqu'au jour où le roi organise une baignade publique et ordonne à la belle de se déshabiller. Cette dernière se voit perdue, lorsqu'un cheval arrive au galop en apportant une lettre disant que le père de Fantaghirò était en train de mourir. La travestie en profite donc pour quitter la cour, non sans avoir laissé un billet où elle dévoile la vérité sur son identité. Le conte se termine par le mariage entre Fantaghirò et le roi.

¹¹ Vittorio IMBRIANI, *La novellaja fiorentina. Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare*, Livorne, Vigo, 1877, p. 537-544, p. 543-544, n. 1.

¹² Italo CALVINO, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1993, p. 415-420.

III. 3. Étude thématique comparée

3. 1. Inceste

Introduction

Avant d'être transposé sur le plan littéraire, l'inceste a fortement influencé les rapports au sein même des sociétés, comme l'a montré l'étude fondamentale de Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*¹. Cette influence cependant varie tant en diachronie qu'en synchronie, à savoir selon les époques et les sociétés. Ainsi, pour mieux comprendre la configuration et la représentation de l'inceste en tant que motif narratif, il nous semble utile, dans un premier temps, de nous pencher sur quelques considérations moins littéraires qu'anthropologiques, plus historiques que philologiques. L'étude comparée qui suit aura en revanche une dimension éminemment littéraire, car nous étudierons le motif de l'inceste père-fille à travers des textes emblématiques de la tradition romanesque, *La Manekine*, hagiographique, *Vies de Dymphe et Hugoline*, épique, *La Belle Hélène de Constantinople* et *Lion de Bourges*, et dramatique, *Le Miracle de la fille d'un roy*. Nous avons à chaque fois donné un résumé de l'œuvre analysée, suivi d'une mise en perspective avec les autres textes du corpus afin de relever la tension entre constantes et novations dans la réélaboration du motif du père incestueux. C'est en inscrivant *Yde et Olive I* au sein de ce réseau d'influences multiples que nous pourrons, dans une dernière partie, mesurer l'écart que notre texte creuse avec la tradition, pour en saisir sa singularité.

3. 1. 1. Le fantasme de l'inceste à travers les siècles : réprobation et fascination

De nos jours, on considère incestueuses toutes les « relations sexuelles entre un homme et une femme parents ou alliés à un degré qui entraîne la prohibition du mariage et entre parents très proches (au premier degré) »². Dans la Grèce antique, il n'existait même pas de nom spécifique pour indiquer ce type d'unions qui, à partir du 3^e degré de parenté, étaient par ailleurs autorisées, voire prescrites³ ; à Rome, dérivé de *in-castus*, le terme *incestum* désignait « ce qui va contre les règles de

¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2017 [1949].

² *Le grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Alain REY, Danièle MORVAN (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 vol., t. 3, p. 2217a.

³ *Dictionnaire de l'Antiquité*, Jean LECLANT (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2011 [2005], p. 1130b.

la pureté religieuse » et qualifiait les relations sexuelles entre individus unis par des liens de parenté, ainsi que la participation d'un homme à une cérémonie religieuse féminine⁴. La notion d'inceste varie aussi en fonction de la position que l'on occupe au sein même de la société car, s'il est généralement prohibé dans les couches les plus basses, il apparaît en revanche permis aux plus hauts degrés de la pyramide sociale. Certaines dynasties antiques étaient même fondées sur des rapports entre proches parents : en Mésopotamie, l'inceste était considéré comme « un des actes les plus sacrés que pouvait accomplir un mazdéen »⁵ ; dans l'antique Perse, les mariages les plus prestigieux se célébraient entre père et fille ou entre mère et fils⁶ ; chez les Incas du Pérou précolombien, les souverains étaient frère et sœur ; de même, dans l'Égypte ptoléméenne, le pharaon pouvait épouser sa propre sœur, à l'instar du dieu Osiris, dont il se considérait le descendant, qui épouse sa sœur Isis. L'inceste constitue justement une prérogative des dieux ou des êtres surnaturels dans de nombreuses mythologies. Dans les textes cosmogoniques indous, Prajāpati, seigneur de la création, s'unit à sa propre fille ; dans la mythologie celtique, le héros Cûchulainn aurait été le fruit de l'union entre le roi Conchobar et sa sœur Dechtire ; d'une manière similaire, chez les Germains, les dieux Freyr et Freyja sont le fruit d'une union incestueuse entre frère et sœur et, à leur tour, ils sont destinés à s'unir charnellement. Plus près de nous, la tragédie et la mythologie grecques sont peuplées de personnages coupables d'inceste : Œdipe n'est que le plus connu, mais on pourrait citer aussi les Titans, fruits de l'union entre Gaïa et son fils Uranus, et Chronos qui tue les enfants conçus avec sa sœur Rhéa, jusqu'à ce que l'un d'eux, Zeus, ne parvienne à le jeter dans le Tartare et à s'unir, à son tour, avec Rhéa⁷. Comme l'affirme Paolo Tomea, « risulta evidente come questi scelera, seppure in modo indefinito, partecipino di una sorta di grandezza di segno contrario, di un'aura sacrilega proveniente loro dal superamento dei limiti primi, più santi e più profondi del codice sociale »⁸. Aujourd'hui non plus la notion d'inceste

⁴ *Ibid*, p. 1131a.

⁵ C'est-à-dire le chef religieux, cf. *ibid*, p. 1130b.

⁶ Hérodote (*Histoires*, 3, 21) relate l'existence de pratiques de mariages consanguins, comme celui entre Cambise et sa sœur ; cependant, l'inceste était un argument souvent utilisé par les Grecs et les Romains pour souligner les coutumes barbares de ces populations. La véracité de ces informations est donc contestée par certains historiens, d'autant plus que ces types de mariages incestueux nécessitent une union précédente « hors tabous » (pour que le souverain, ou la souveraine, puisse épouser sa propre fille, ou son propre fils), cf. Elizabeth ARCHIBALD, *Incest and the medieval imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 17.

⁷ Pour tous ces exemples et bien d'autres, cf. Paolo TOMEA, « Il segno di Edipo. Parricidio, incesto e materia tebana nelle fonti agiografiche medioevali (con una Vita inedita di sant'Ursio) », Étienne RENARD, (dir.), « *Scribere sanctorum gesta* » : *recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 717-761, en part. p. 717-718 ; Danielle BUSCHINGER, « Quelques aspects du thème de l'inceste dans la littérature médiévale », Danielle BUSCHINGER, Wolfgang SPIEWOK (dir.), *Sexuelle Perversionen im Mittelalter, Les perversions sexuelles au Moyen Âge : XXIX. Jahrestagung des Arbeitskreises « Deutsche Literatur des Mittelalters »*, (Greifswald/Deutschland-Allemagne), (Brugge/Belgien-Belgique, 22.-25. September 1994), Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, p. 29-56, en part. p. 30-31.

⁸ P. TOMEA, « Il segno di Edipo », art. cit., p. 718.

ne revêt pas partout la même signification, car, au sein de certaines sociétés tribales, l'on pratique des unions incestueuses lors des rites d'initiation ou avant d'affronter des entreprises dangereuses⁹.

Or si le champ sémantique que recouvre le substantif est sujet à de multiples variations, tant en diachronie qu'en synchronie, il reste que la notion même d'inceste apparaît toujours liée à l'idée de prohibition, d'interdit, de tabou. Dans la mesure où il attire et repousse à la fois, l'inceste participe donc de la même ambivalence que le sacré car, comme l'affirme Mircea Éliade, « le sacré est en même temps “sacré” et “souillé” »¹⁰.

1. Les théories de l'origine

« Épouser un proche, il n'est rien là qui puisse surprendre l'anthropologue »¹¹ : bien qu'il n'existe pas de prohibition absolue de l'inceste, valable pour tous les peuples de la même manière, on assiste du moins à une tendance générale à régler les rapports sexuels et matrimoniaux en fonction de la proximité consanguine. Dans les sociétés primitives, ces rapports auraient été l'objet d'une restriction sur une vaste échelle, entre les membres d'un même clan ou « totem ». Selon la définition qu'en donne Freud dans *Totem et Tabou*, le totem est « un animal, comestible, inoffensif ou dangereux, redouté – plus rarement une plante ou une force de la nature (pluie, eau) – qui se trouve dans un rapport particulier avec tout le lignage »¹². Un rapport particulier se noue entre le totem et la famille qui en a pris le nom : le totem est l'ancêtre de cette dernière ; il est aussi son génie tutélaire qui, le cas échéant, la protège et lui envoie des oracles¹³. Le terme de « famille » a donc ici une acception très large, car le totem est le signe distinctif d'une communauté entière dont les membres, n'ayant pas forcément des liens de sang, se considèrent malgré tout comme des parents. Ainsi la parenté totémique se substitue-t-elle à la parenté de sang ; c'est pourquoi les membres du même totem ne peuvent pas avoir de relations sexuelles entre eux, ni se marier¹⁴. En cas de transgression de cet interdit, les coupables sont punis par toute la tribu, comme s'il s'agissait d'écarter un danger menaçant la communauté entière¹⁵. Selon la théorie freudienne, c'est à partir de cette forme d'exogamie liée au totem que se seraient développées d'autres pratiques d'organisation des unions

⁹ Dans la tribu d'Afrique australe des Tsongas, par exemple, le père s'unit à sa propre fille avant de partir à la chasse à l'hippopotame, cf. *Enciclopedia di lettere, scienze e arti*, Rome, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1938-, t. XXI, p. 965.

¹⁰ Mircea ÉLIADÉ, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 2001 [1949], p. 26.

¹¹ Pierre BONTE (dir.), *Épouser au plus proche : inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994, p. 7.

¹² Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, André BOURGUIGNON, Pierre COTET et Jean LAPLANCHE (éd.), *Œuvres complètes. Psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 [1911-1913], t. XI, p. 199.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 200.

¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

matrimoniales, de plus en plus complexes et élaborées. Mais comme l'affirme Lévi-Strauss, plutôt critique envers *Totem et tabou*, « Freud rend compte, avec succès, non du début de la civilisation mais de son présent ; parti à la recherche de l'origine d'une prohibition, il réussit à expliquer, non, certes, pourquoi l'inceste est consciemment condamné, mais comment il se fait qu'il soit consciemment désiré »¹⁶. En anticipant d'une quinzaine d'années les considérations freudiennes, Émile Durkheim¹⁷ avait également postulé l'existence, chez les communautés primitives, d'un principe de parenté fondé sur le même totem et non pas sur le même sang. Mais contrairement à Freud, le sociologue français avait expliqué le tabou de l'inceste par les tabous dont la femme est l'objet. En particulier, selon Durkheim, les croyances et les superstitions concernant le sang féminin relèveraient des sentiments analogues que le sang tout court provoque. Ainsi les origines de l'exogamie totémique relèveraient-elles du tabou général du sang et de la femme « théâtre de manifestation sanglantes »¹⁸ par excellence. Mais Lévi-Strauss a également critiqué cette théorie, affaiblie par l'arbitraire de la dialectique entre l'horreur du sang, les superstitions sur les femmes et la « conséquente » interdiction de l'inceste¹⁹.

Selon une autre hypothèse, la prohibition de l'inceste serait une mesure préservant des conséquences néfastes des unions consanguines, telles que le retard dans la croissance, la réduction de la fertilité, un taux inférieur d'immunité aux maladies et la réduction de l'espérance de vie. Cependant, cette justification n'a qu'une origine récente, car il est improbable que les sociétés primitives aient fait preuve d'une telle « clairvoyance eugénique »²⁰. Par ailleurs, l'union entre consanguins ne provoque pas que l'apparition de caractères récessifs ; au contraire, elle permettrait aussi la consolidation d'éventuels caractères positifs pour l'espèce (auprès des dynasties royales dont nous avons parlé plus haut, l'inceste était justement pratiqué pour maintenir la « pureté du sang »). De plus, cette théorie n'explique pas pourquoi, dans certaines communautés, l'union entre frères et sœurs ou entre cousins parallèles (engendrés de deux frères ou des sœurs) est interdite, alors que celle entre oncles et nièces ou entre cousins croisés (engendrés d'un frère et d'une sœur) est permise, voire souhaitée.

¹⁶ Cl. LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, op. cit., p. 563. D'ailleurs, le fondateur de la psychanalyse ne s'intéresse pas tant à la dimension anthropologique de l'inceste qu'à son rôle psychologique dans la formations des névroses, cf. S. FREUD, *Totem et Tabou*, op. cit., p. 217-218. Le premier choix sexuel de l'enfant serait en effet incestueux car il concerne un objet prohibé, le père pour les filles (complexe d'Électre) et la mère pour les garçons (complexe d'Édipe). Les adultes qui n'arrivent pas à dépasser ces phases considérées comme normales dans le développement psycho-sexuel de l'enfance, se retrouvent dans un état de régression ou de fixation, lequel serait à l'origine de différentes formes de névrose.

¹⁷ *La prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2008 [1896-1897].

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹ Cl. LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, op. cit., p. 26-27.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

Enfin, une autre théorie justifie l'interdiction de l'inceste par une sorte d'instinct naturel à refuser l'union avec un membre de sa propre famille, de telle manière que « la prohibition représenterait la ritualisation culturelle de cette aversion innée »²¹. Selon cette perspective, le désir est inversement proportionnel à la proximité physique et psychologique : ainsi, entre les membres d'une même famille, se développerait une sorte de « répulsion sexuelle » naturelle. Mais cette justification exprimerait plutôt « une conséquence des tabous qui constituent la prohibition elle-même. On la postule en prétendant l'expliquer »²². En effet, dans certaines sociétés primitives, on met souvent en place des stratégies d'évitement entre les membres d'une même famille censés être plus exposés au risque d'inceste : dans une tribu de la Mélanésie, par exemple, au seuil de la puberté, le garçon doit quitter la maison qu'il pourra continuer à fréquenter seulement en l'absence de sa sœur et, si cette dernière le rencontre par hasard, elle doit s'enfuir et se cacher²³.

Or, selon Lévi-Strauss, toutes ces théories ont un point faible : elles ne donnent qu'une explication partielle, d'ordre soit « naturel » soit « social ». Ainsi,

une seule voie reste ouverte [...] : celle qui fera passer de l'analyse statique à la synthèse dynamique. La prohibition de l'inceste n'est ni purement d'origine culturelle, ni purement d'origine naturelle. [...] Elle constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la nature à la culture. En un sens elle appartient à la nature, car elle est une condition générale de la culture, et par conséquent il ne faut pas s'étonner de la voir tenir de la nature son caractère formel, c'est à dire l'universalité. Mais en un sens aussi, elle est déjà la culture, agissant et imposant sa règle au sein de phénomènes qui ne dépendent point, d'abord d'elle²⁴.

Selon Lévi-Strauss, l'interdiction de l'inceste est une mesure visant au bien-être de la communauté, que seul un libre échange des biens et, donc, des femmes, les « biens du groupe par excellence »²⁵, peut assurer. À travers les unions matrimoniales avec des membres provenant d'un autre clan, on tisse en effet des rapports de solidarité et de collaboration entre groupes afin d'empêcher la fragmentation et le repli sur soi. C'est donc la loi de l'échange qui provoque la prohibition de

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 20.

²³ S. FREUD, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 209 ; pour d'autres pratiques semblables entre frères et sœurs ainsi qu'avec la belle-mère, cf. *ibid.*, p. 208-214.

²⁴ Cl. LEVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 28-29. La théorie straussienne n'est pas non plus exempte de critiques ; on lui reproche notamment d'avoir fait abstraction des implications psychologiques à la base du principe de l'échange. Si l'on reconnaît le rôle de l'exogamie en tant que garantie de stabilité pour la communauté, dans le cas spécifique des rapports père-fille, l'échange de cette dernière est parfois considéré non pas comme un don, mais bien comme une sorte de compensation. Le désir frustré du père privé de son enfant serait en effet contrebalancé par l'obtention d'autres avantages tels que la reconnaissance de son autorité et la paix avec la communauté dont la fille fera partie, cf. Lynda E. BOOSE, *Daughters and fathers*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 31-32.

²⁵ Cl. LEVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 549.

l'inceste, ce dernier devenant « moins une règle qui interdit d'épouser mère, sœur ou fille, qu'une règle qui oblige à donner mère, sœur ou fille à autrui, c'est la règle du don par excellence »²⁶.

2. La situation au Moyen Âge

L'acception très large que le terme d' « inceste » continue d'avoir pendant tout le Moyen Âge se prête à des manipulations et à des ajustements continus, notamment de la part de l'autorité ecclésiastique. L'Église, en effet, exerçait une action prescriptive très stricte en matière d'unions sexuelles et conjugales dont dépendaient les équilibres territoriaux et de pouvoir. Un lien très fort se noue ainsi entre parenté, religion et politique, ces trois instances apparaissant « en constante compétition et contradiction dans leur prétention commune à incarner les valeurs du "sacré" »²⁷. En s'appuyant sur les préceptes bibliques du *Lévitique*²⁸, la tendance du droit canonique médiéval était d'étendre de manière extensive l'empêchement au mariage entre parents consanguins, par affinité, par adoption et par spiritualité. Depuis le droit romain, on entend par affinité (ou alliance) le lien entre l'époux ou l'épouse et la famille du conjoint : les unions entre belle-fille et beau-père, beau-fils et belle-mère, belles-sœurs et beaux-frères sont donc considérées comme incestueuses. Mais ces cas de figure n'étant pas courants au Moyen Âge, l'influence d'une telle interdiction demeurait après tout limitée²⁹. La prohibition du mariage entre personnes liées par un lien d'adoption ne devait pas non plus affecter les usages, d'autant plus que le statut de l'adoption a été tardivement reconnu dans le droit canonique et que, de toute manière, l'on y recourait rarement³⁰. En revanche, la parenté spirituelle est parfois considérée comme supérieure à la parenté biologique, car elle se noue lors du baptême entre l'enfant et le parrain ou la marraine et elle est donc entourée d'une aura sacrée³¹. Ainsi, dans une société déjà « marquée par la terreur de l'inceste »³², les relations amicales qui s'instauraient entre des familles par les rites du baptême devenaient une nouvelle source d'empêchement au mariage. Mais si la certification de la parenté adoptive et spirituelle ne posait pas de difficultés, la détermination du degré de parenté naturelle ainsi que le type de comput, romain ou germanique, firent

²⁶ *Ibid.*, p. 552.

²⁷ P. BONTE (dir.), *Épouser au plus proche*, op. cit., p. 15.

²⁸ *Lv* 18, 6-18 ; 20, 10-21. Paradoxalement, de nombreux personnages bibliques commettent aussi des incestes : dans la *Genèse*, Abraham s'unit à sa sœur Sarah comme il précise lui-même (*Gn* 20, 12) ; ou encore Lot, qui s'unit à ses propres filles, même s'il s'agit dans ce cas de repeupler l'espèce après la destruction de Sodome et, surtout, avec le consentement et à l'initiative même de ces dernières (*Gn* 19, 30-38).

²⁹ Jean GAUDEMET, *Le mariage en Occident : les mœurs et le droit*, Paris, les Éditions du Cerf, 1987, p. 211.

³⁰ *Ibid.*, p. 207.

³¹ Comme le souligne J. Gaudemet dans *ibid.*, p. 209, l'étymologie même de *parrain*, *marraine* et *filleul* atteste la référence à la parenté de sang.

³² *Ibid.*, p. 211.

l'objet de vives disputes au sein de l'Église appelée à se prononcer sur la légitimité des mariages dans les plus hautes sphères de la société. À partir du VIII^e siècle, le comput germanique (ou canonique) double l'étendue de l'interdit de l'inceste par rapport au système romain précédent, car il comptabilise non pas les individus, mais les générations³³. Ensuite, lors du Concile de Rome en 1059, le pape Alexandre II établit l'interdiction du mariage en deçà du septième degré de parenté³⁴. De fait, comme l'ont mis en lumière les travaux de Georges Duby³⁵, un décalage important subsiste entre théorie ecclésiastique et pratiques matrimoniales, car il était impossible pour les membres de la haute aristocratie de respecter à la lettre tous les interdits du droit canonique ; « l'enchevêtrement des liens de consanguinité et d'affinité rend les transgressions infinies »³⁶. Mais si l'argument de la consanguinité avait d'abord été avancé par l'Église pour empêcher ou annuler certains mariages, il se révéla au fil du temps une arme à double tranchant dans les mains des laïcs qui y recouraient pour obtenir l'annulation de leur union, comme dans le cas de Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine. Dans ce cas, l'annulation du mariage en raison d'inceste (le couple était lié par une parenté au 4^e et au 5^e degré) ne constitue qu'un prétexte, allégué en particulier par Aliénor, contre la volonté du pape Eugénie III qui prônait au contraire l'indissolubilité du mariage ; « résolument, le pape place l'exigence d'indissolubilité avant celle d'exogamie. Il ne nie pas l'inceste, il interdit qu'on en parle »³⁷. On en arrivait même souvent à corrompre des ecclésiastiques pour qu'ils jurent ou nient l'existence d'un lien de parenté, de sorte que « concussion, hypocrisie, parjure, et ce bruit de deniers que l'on compte font tourner en dérision les lois du mariage »³⁸. D'ailleurs, l'extension de l'interdit jusqu'au septième degré de parenté était trop vaste et il se prêtait à des transgressions systématiques. La nécessité d'une réforme sur ce sujet était sentie de manière de plus en plus pressante. Ainsi, en 1215, lors du IV^e Concile de Latran, le pape Innocent III réduit la prohibition du septième au quatrième degré de parenté. Cette nouvelle prescription, qui restera en vigueur jusqu'au Concile de Trente, inaugure enfin la conciliation entre la théorie ecclésiastique du mariage et les pratiques traditionnellement suivies par l'aristocratie laïque.

³³ Martin AURELL, « Stratégies matrimoniales de l'aristocratie », Michel ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen âge : accord ou crise ? Colloque international de Conques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 185-202, p. 188.

³⁴ Cette norme sera par la suite inscrite aussi dans le premier recueil de droit canonique, le *Decretum Gratiani* (1140-1142). Le passage sur cette interdiction matrimoniale est cité intégralement dans un recueil composé de conférences prononcées par Georges Duby à l'Université Johns Hopkins, cf. Georges DUBY, *Matrimonio medievale : due modelli nella Francia del dodicesimo secolo*, Milan, il Saggiatore, 1981, p. 102-103, n. 6 [*Medieval marriage : two models from twelfth-century France*, Baltimore, 1978].

³⁵ Cf. notamment Georges DUBY, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981.

³⁶ *Ibid.*, p. 221.

³⁷ *Ibid.* p. 204 (mais, en dépit du refus papal, le couple arrivera enfin à obtenir le divorce en 1152).

³⁸ *Ibid.*, p. 221.

Or, on peut se demander si cette intense activité législative de l'Église correspondait vraiment à une diffusion des pratiques incestueuses plus répandue qu'à l'époque moderne. Il est pourtant difficile de quantifier la portée de ce phénomène, d'autant plus que les témoignages qui sont parvenus jusqu'à nous ne concernent que les membres de la haute aristocratie, à savoir une moindre partie de la population³⁹. Dans les autres couches de la société, il est tout de même probable que la pauvreté et l'isolement qui régnaient dans certaines régions permettaient, voire favorisaient des pratiques incestueuses⁴⁰. En dépit d'une réprobation générale pour les cas d'inceste entre proches parents, les unions entre cousins au-delà du premier degré constituent presque la norme⁴¹. Aussi bien auprès de l'aristocrate que du peuple, la norme ecclésiastique complexe en matière de mariage n'était donc pas respectée à la lettre, bien qu'elle fût sans doute connue⁴². On peut en revanche affirmer avec certitude qu'au Moyen Âge, l'inceste, loin de représenter une perversion individuelle, assume les traits d'une véritable menace universelle. Comme l'affirme Elizabeth Archibald, « the frequent use of the incest theme by clerical writers shows that incestuous desire was not regarded as a rare and barbaric perversion, but rather as a constant danger for all, rich and poor, powerful and humble, male and female »⁴³.

3. L'inceste père-fille : un tabou « au carré » ?

Dans la vaste gamme de relations familiales objets de tabous car considérées comme incestueuses, une en particulier, celle entre père et fille, semble constituer un tabou « au carré ». Rares sont les allusions explicites à ce type de rapports dans les textes normatifs ecclésiastiques et civils et c'est justement à cause du silence épais qui entoure ce sujet qu'il est difficile de réussir à saisir la portée réelle d'un tel phénomène. Dans le *Lévitique*, que nous avons cité plus haut comme étant le

³⁹ Et, même dans ces cas, il convient de manier avec prudence les sources, dans la mesure où l'accusation d'inceste se prêtait à des instrumentalisation. E. ARCHIBALD, *Incest and the medieval imagination*, op. cit., p. 145, affirme que « it is a typical polemical strategy to accuse an unpopular ruler of incest ; a man who behaves immorally in one area of his life is assumed to be corrupt in others too, as a king is the father of his people, his family can be seen as the microcosm of his kingdom ».

⁴⁰ Bernard et Mireille MESLIER, *Le thème de l'inceste dans la littérature du Moyen-Âge*, Thèse de 3^e cycle sous la direction de Joël Grisward, Tours, Université François Rabelais, 1981, 362 p. (dactyl.), p. 73.

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴² *Ibid.*, p. 70. G. DUBY, *Mâle Moyen Âge. De l'Amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1990, p. 13, affirme que l'on tomberait dans l'erreur si l'historien « se fiait à ce que disent les mots, s'il croyait qu'ils ont effectivement gouverné le comportement des hommes » et d'ajouter que « toute prescription de la loi ou de la morale constitue un élément parmi d'autres d'une construction idéologique édifiée pour justifier certaines actions et pour en quelque mesure les masquer, que, sous cette couverture où s'entretient la bonne conscience, toute règle est plus ou moins transgressée et que entre la théorie et la pratique, une marge existe dont l'historien, comme le sociologue mais beaucoup plus malaisément que lui, doit s'appliquer à repérer l'extension ».

⁴³ *Incest and medieval imagination*, op. cit., p. 7.

fondement du droit canonique en matière de prohibitions matrimoniales, on trouve une sorte de liste d'unions interdites, comme celles avec son père, sa mère, sa sœur, ses neveux, ses oncles etc. Pourtant, on ne cite jamais explicitement la relation avec sa fille. Or, ce « vide législatif » reste tout de même relatif car, au début de la longue série d'interdits sexuels, on prône *Omnis homo ad consanguineum suum non accedet, ut revelet turpitudines eius*⁴⁴, ce qui les résume et les comprend tous. En outre, bien qu'il ne soit pas officiellement prohibé, l'inceste père-fille était sans doute communément condamné, comme en témoigne un passage d'une lettre d'Ambroise à Paterne. L'évêque de Milan réprimande le projet de mariage entre le fils et la petite-fille de son interlocuteur au nom de « la voix de la nature »⁴⁵. La monstruosité de l'inceste père-fille serait donc si indéniable qu'elle ne nécessiterait pas même une mention explicite dans le domaine législatif ? Si tel était le cas, il en irait de même pour le rapport mère-fils que les textes normatifs, au contraire, traitent avec moins de réserves. Dans les pénitentiels non plus on ne trouve pas d'allusions à l'inceste père-fille, alors qu'ils développent par ailleurs une riche casuistique de relations incestueuses (avec la sanction relative)⁴⁶. Ce silence relèverait sans doute de l'intention de ne pas altérer l'autorité du chef de famille⁴⁷ ; ainsi une sorte d'omerta entoure-t-elle le despotisme de ce dernier entre les murs domestiques. À la cour des Francs notamment, ainsi que dans la plupart des cours aristocratiques, « aires privilégiées du jeu sexuel »⁴⁸, ce type de relations incestueuses ne semble pas constituer une exception. Charlemagne lui-même s'en serait rendu coupable, ce qui expliquerait, en partie, l'indulgence avec laquelle il punit les coupables de crimes semblables dans une disposition de son premier capitulaire⁴⁹. De toute manière, le souverain des Francs n'était pas un modèle de continence : il eut cinq femmes, quatre concubines officielles et, en tout, une vingtaine d'enfants. Dans ce contexte, le « péché de Charlemagne » dont parlent les textes⁵⁰, à savoir l'union incestueuse du roi et de sa sœur

⁴⁴ Lv 18, 6. Cette citation biblique est tirée du texte de la *Vulgate*, car c'était la version la plus répandue au Moyen Âge. Nous avons consulté l'édition de la *Biblia sacra : iuxta Vulgatam versionem*, Robert WEBER *et. al.* (dir.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [1969].

⁴⁵ E. ARCHIBALD, *Inceste and medieval imagination*, p. 21, n. 55. On peut lire le passage qui nous intéresse dans SANT'AMBROGIO, *Discorsi e Lettere. Tutte le opere*, t. 21, Gabriele BANTERLE (éd.), Milan, Biblioteca Ambrosiana, Rome, Città Nuova, 1988, lett. 58, p. 139 § 5.

⁴⁶ Raoul MANSELLI, « Vie familiale et éthique sexuelle dans les pénitentiels », Georges DUBY et Jacques LE GOFF (dir.), *Famille et parenté dans l'Occident médiéval. Actes du Colloque de Paris, 6-8 juin 1974*, Rome, École française de Rome, 1977, p. 363-378, p. 370. B. MESLIER et M. MESLIER, *Le thème de l'inceste*, *op. cit.*, p. 63, signalent la même « omission » dans les chroniques de Rodolphe le Glabre, rédigées au XI^e siècle, où l'auteur établit pourtant une hiérarchie détaillée entre les différents degrés d'inceste.

⁴⁷ Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁸ Comme les définit G. DUBY, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, *op. cit.*, p. 77, qui ajoute : « hors de la chambre des époux, un espace privé s'étend, plein de femmes encore "vacantes", un champ largement ouvert au débridement viril ».

⁴⁹ Aurelio RONCAGLIA, « Roland e il peccato di Carlomagno », Alvar CARLOS (dir.), *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelone, Quaderns Crema, 1984, p. 315-347, p. 325.

⁵⁰ Des légendes sur une certaine « faute » de Charlemagne commencent à circuler très tôt, tout de suite après la mort du souverain, dès le IX^e siècle. Certaines *Visions*, comme la *Visio Rotcharii monachi* et la *Visio pauperculae*, décrivent l'âme

de laquelle serait né Roland, pourrait s'avérer tout au moins possible (ce qui permettrait, d'ailleurs, d'expliquer certaines ambiguïtés dans l'attitude de Charles, lors de la nomination de Ganelon en tant qu'ambassadeur auprès de Marsile, dans la *Chanson de Roland*)⁵¹. De plus, Charles aurait entretenu des relations sinon incestueuses, du moins ambiguës, avec ses filles ; en effet, comme en témoigne la *Vita* d'Éginhard, Charles se montrait plutôt réticent à les donner en mariage⁵². Qu'il ne s'agisse que de « malignités », nul ne peut le savoir ; toujours est-il qu'Alcuin également avait mis en garde ses moines contre « ces colombes couronnées qui volètent dans le palais », et l'on sait qu'une des filles du roi se faisait justement appeler Colombe⁵³. À la mort de Charlemagne, son successeur Louis le Pieux procédera à un éloignement immédiat des « femmes de mauvaise vie et de leurs compagnons qui encombraient les palais impériaux »⁵⁴.

Certes, ces accusations d'inceste se prêtaient à toutes sortes d'instrumentalisations pour salir l'image du souverain⁵⁵. Quoi qu'il en soit, comme l'affirme Claude Roussel, « l'inceste père-fille présente ainsi un véritable paradoxe : il paraît à la fois relativement bien attesté dans les faits, mais en même temps puissamment occulté »⁵⁶. Or, ce « refoulement » dans les sources historiques est contrebalancé par sa diffusion dans les textes littéraires où, *a contrario*, l'inceste père-fille représente souvent un puissant embrayeur narratif.

de Charles en attente entre le salut et la damnation ; la *Visio Wettini* parle, en général, de péchés charnels, et dans la *Visio Karoli Magni* un ange prédit au roi la prochaine décadence de son empire. Dans la seconde moitié du XII^e siècle, la *Vie de saint Gilles* de Guillaume de Berneville, tirée de la *Vita Aegidii* latine du X^e siècle, relate que, pendant la célébration de la messe à laquelle assistait Charlemagne lui-même, un ange descend du ciel et donne au saint un billet où ce dernier peut lire le péché dont se serait rendu coupable le souverain. On retrouve ce même épisode dans la *Karlamagnus Saga* (XIII^e siècle) qui précise la nature incestueuse de ce péché. Ce thème a connu une vaste diffusion car on en retrouve des témoignages écrits un peu partout en Europe (en Scandinavie, en Allemagne, en France, en Italie, en Espagne), ainsi que des représentations iconographiques, cf. Baudouin DE GAIFFIER, « La légende de Charlemagne. Le péché de l'empereur et son pardon », *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, p. 490-503.

⁵¹ Cf. A. RONCAGLIA, « Roland e il peccato di Carlomagno », art. cit., et Rita LEJEUNE, « Le péché de Charlemagne et la *Chanson de Roland* », *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60^o aniversario*, Madrid, Editorial Gredos, 2 vol., t. II, 1961, p. 339-37.

⁵² A. RONCAGLIA, « Roland e il peccato di Carlomagno », art. cit., p. 326.

⁵³ Suzanne MARTINET, « Le péché de Charlemagne, Gisèle, Roland et Ganelon », Danielle BUSCHINGER, André CREPIN (dir.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen âge : actes du colloque des 24, 25, 26 et 27 mars 1983*, Göppingen, A. Kümmerle, 1984, p. 9-16, p. 10-11.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Cf. ci-dessus n. 39.

⁵⁶ Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 145.

3. 2. 1. L'inceste en littérature : entre folklore et histoire

Qu'il s'agisse du thème principal ou d'un motif accessoire, d'une relation consommée ou d'une menace à conjurer, l'inceste hante de larges pans de la littérature française médiévale, comme une « obsession »⁵⁷. Paradoxalement, ce sont les personnages les plus nobles et les plus connus du panorama littéraire de cette période qui sont entourés d'une suspicion d'inceste plus ou moins voilée : Roland, Tristan, Arthur, Perceval. Nous avons fait allusion plus haut à une possible naissance incestueuse de Roland, fruit du « péché de Charlemagne » avec sa sœur. Le rapport entre Tristan et Iseut est illicite ainsi qu'incestueux, car le roi Marc, mari d'Iseut, est l'oncle de Tristan ; de plus, ce dernier étant orphelin, l'oncle devient un père adoptif et spirituel qui élève le héros et le fait chevalier. Mais bien que Tristan soit coupable d'avoir enfreint des liens de spiritualité considérés comme encore plus étroits que ceux de sang⁵⁸, il n'est pas pour autant accusé d'inceste, mais bien d'adultère et de trahison⁵⁹. Une ombre d'inceste entoure également la naissance de Mordred, fruit de l'union entre le roi Arthur et sa sœur, annoncée déjà dans le *Lancelot propre* ; cette faute provoquera la fin du souverain ainsi que la décadence de tout le royaume dans la *Mort le roi Arthur*. D'une manière similaire quoique plus voilée, dans le *Conte du Graal* la tache de l'inceste se répand de l'histoire personnelle de Perceval au règne du roi Pêcheur (ou Pécheur ?), rendu stérile sans doute à cause d'une malédiction originaire⁶⁰.

Cependant, dans un éventail de textes plus tardifs, rédigés surtout au XIII^e siècle, les auteurs tendent à aborder le thème de l'inceste d'une manière différente. Dans les textes hagiographiques notamment, l'inceste n'est plus une ombre funeste annonçant la destruction prochaine du royaume, mais il devient un péché individuel permettant un rachat complet, à condition d'expier sa faute avec sincérité. La *Vie de saint Grégoire*⁶¹ est emblématique sur ce sujet, car il est même question d'un double inceste : Grégoire est le fruit d'une union incestueuse entre frère et sœur et, à son tour, il sera

⁵⁷ Alban GEORGES, *Tristan de Nanteuil : écriture et imaginaire épiques au XIV^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006, p. 680. B. MESLIER et M. MESLIER, *Le thème de l'inceste, op. cit.*, p. 7, avaient également remarqué « la fréquence étonnante du thème de l'inceste dans les légendes irlandaises du cycle des Rois mais également dans de nombreux autres textes des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles sans parler des antiques légendes et contes folkloriques ».

⁵⁸ Cf. ci-dessus 2. *La situation au Moyen Âge*.

⁵⁹ Ce sera surtout le *Tristan en prose* qui amplifiera le côté sacrilège de l'acte accompli par le neveu du roi Marc, en l'inscrivant dans une lignée maudite dès ses origines, cf. Joël GRISWARD, « Un schéma narratif du *Tristan de prose*, le mythe d'Œdipe », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre le Gentil par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, CDU SEDES, 1973, p. 329-339.

⁶⁰ Une faute d'inceste menace Gauvain aussi qui, dans la longue séquence dont il est protagoniste, faillit s'unir avec sa propre sœur.

⁶¹ Sur les différentes appellations de cette légende, cf. Anita GUERREAU-JALABERT, « Inceste et sainteté. La *Vie de saint Grégoire* en français (XII^e siècle) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 43, 6, 1988, p. 1291-1319, p. 1313, n°1 ; pour un résumé, cf. *ibid.*, p. 1292-1294.

destiné à s'unir avec sa mère. Mais au bout d'une longue période de pénitence, Grégoire adoptera une conduite exemplaire jusqu'à devenir pape⁶². Ce récit constitue donc un exemple de la miséricorde infinie de Dieu qui pardonne même les péchés les plus détestables, pourvu que le coupable ne renonce pas à obtenir sa grâce ; comme l'affirme Jean-Charles Payen, « il n'y a pas de péché irrémédiable, pas même le péché contre l'Esprit, si au lieu de consentir au suicide, le désespéré songe à recourir à la pénitence »⁶³. Cette légende sur la vie du pape Grégoire inaugure donc un nouveau type de vie de saint et, plus généralement, de récit édifiant, où le motif du repentir et de la miséricorde divine deviendront des éléments incontournables⁶⁴.

Nous pouvons nous interroger sur les causes de cette mutation de la sensibilité. Selon Elizabeth Archibald⁶⁵, elle s'expliquerait par deux facteurs : le premier, d'ordre littéraire, concerne l'engouement croissant du public pour des intrigues aventureuses et romanesques, non dépourvues de sensationnel ; le second, d'ordre socio-historique, relève de la querelle entre les clercs et les membres de la haute aristocratie sur la définition du mariage et sur les lois de consanguinité. Or, quand bien même le débat contemporain aurait contribué à inspirer certaines œuvres littéraires, il n'en reste pas moins qu'il y a un décalage entre la période des disputes les plus âpres, qui se termine officiellement en 1215 avec le IV^e Concile de Latran, et les premières attestations narratives de l'inceste père-fille, qui remontent aux années 1240 et 1250, c'est-à-dire à environ une génération après le concile. Dans le cas de l'épopée ce décalage se creuse davantage encore, car c'est surtout au XIV^e siècle que le motif de l'inceste père-fille connaît un véritable essor dans les chansons de geste dites tardives, sans doute sous l'influence de certains schémas narratifs folkloriques comme l'ATU 510 B et le 706 que nous avons étudiés plus haut⁶⁶.

⁶² Cette figure tout à fait légendaire ne doit pas être confondue avec celle, historique, de Grégoire Magne (590-604), dont l'histoire est relatée dans une Vie tirée d'un original latin de Paul Diacre.

⁶³ Jean-Charles PAYEN, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale des origines à 1230*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1967, p. 523.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁵ E. ARCHIBALD, *Incest and the medieval imagination*, *op. cit.*, p. 148-149.

⁶⁶ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

3. 2. 2. *L'inceste père-fille dans la tradition romanesque : La Manekine de Philippe de Remi*⁶⁷

Rédigé dans les années 1240⁶⁸, le roman de Philippe de Remi constitue l'une des premières attestations écrites du conte-type ATU 706. Même si un seul manuscrit la conserve aujourd'hui, le BnF fr. 1588, *La Manekine* a contribué à la diffusion de la figure de la fille sans mains qui connaîtra un grand succès au Moyen Âge et dont la postérité arrive jusqu'à l'époque moderne où elle s'incarne, comme l'a remarqué Silvio d'Arco Avalle, dans la Justine de Sade⁶⁹. De plus, l'œuvre de Philippe de Remi a sans doute inspiré des chansons de geste comme *La Belle Hélène de Constantinople* et *Lion de Bourges* et elle a également constitué la source directe du *Miracle de la fille du roy de Hongrie*, pièce numéro XXIX des *Miracles de Nostre Dame par personnages*, dont il sera question plus loin. Au XV^e siècle, Jean Wauquelin en donnera également une version en prose⁷⁰.

Le roi de Hongrie promet à sa femme mourante qu'il ne se remariera qu'avec une femme d'une beauté égale à la sienne. Après les obsèques de la reine, les barons invitent le roi à choisir une autre épouse ; mais puisque aucune femme n'est aussi belle que la souveraine disparue, les barons lui proposent d'épouser Joïe, sa propre fille. Réticent au début, le roi se laisse tout de même convaincre, car le pape lui-même donne son consentement. De son côté, la jeune fille refuse la proposition paternelle et se coupe la main gauche avec un couteau ; le moignon tombe dans un cours d'eau et est avalé par un esturgeon. Le roi, qui ne peut pas épouser une femme mutilée, condamne sa fille au bûcher ; cependant, le sénéchal chargé de l'exécution l'épargne et la met dans un navire sans voile ni gouvernail. L'embarcation arrive sur les côtes de l'Écosse ; là, la protagoniste est recueillie par le roi du pays qui tombe amoureux d'elle et l'épouse. Lors de son absence pour participer à des tournois, la Manekine, comme on l'appelle dans le pays, accouche ; la belle-mère, qui la hait, fait écrire à son fils que sa femme a accouché d'un monstre. Le roi répond qu'on garde la femme et l'enfant jusqu'à son retour ; mais, à travers un échange de lettres, la méchante belle-mère écrit qu'on condamne à l'exil la mère et son enfant. Après une longue série de péripéties, l'intrigue se dénoue à Rome, où la protagoniste retrouvera à la fois son mari, son père repent et même sa main qui lui sera miraculeusement restituée.

L'incipit du roman est très proche de celui des contes folkloriques ; au v. 29, de même que Chrétien de Troyes au v. 63 du *Conte du Graal*, l'auteur définit justement son œuvre comme un *conte*

⁶⁷ Nous nous limitons à l'analyse de l'une des œuvres majeures susceptible d'avoir influencé, quoiqu'indirectement, la *Chanson d'Yde et Olive*. Pour une étude exhaustive du motif de l'inceste au sein de la tradition romanesque européenne, cf. Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 73-140.

⁶⁸ À cause de l'homonymie entre Philippe de Remi père et fils, l'œuvre était traditionnellement attribuée à ce dernier et donc postdatée aux alentours de 1270. Mais, à partir des années 1980, les recherches de Bernard Gicquel ont discuté cette datation, car l'auteur du roman serait Philippe de Remi sire de Beaumanoir père. Sur la question complexe de la datation, cf. les pages introductives de l'édition de référence de PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, Marie-Madeleine CASTELLANI (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2012, p. 21-27, « Auteur et datation : une question discutée » ; cf. aussi Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 85-86.

⁶⁹ Silvio d'ARCO AVALLE, *Veselovskij-Sade. La fanciulla perseguitata*, Milan, Bompiani, 1977.

⁷⁰ Jean WAUQUELIN, *La Manekine*, Maria COLOMBO TIMELLI (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010.

qu'il aurait mis *en rime*. Tout commence par une situation de manque ; quoique mariés depuis dix ans, les souverains de Hongrie n'ont pas d'héritiers, à l'exception d'une seule fille : *il furent ensanle .x. ans / Qu'avoir ne porent nus enfans / Fors une fille seulement* (v. 63-65). La préposition *fors* souligne l'exception que représente une fille pour la continuité du pouvoir ; cette même préposition est répétée plus loin, au v. 210, lorsque les barons expriment leurs craintes concernant le sort du pays (nous soulignons) :

De cele femme n'a nul hoir,
Fors une fille, au dire voir,
Qui est molt boine et molt courtoise,
Et nonpourquant en briquetoize
Ert li roialmes de Hongrie
Se feme l'avoit en baillie.
v. 209-214

En dépit de sa beauté et de sa vertu sans égales, Joïe ne pourra pas accéder au trône. La reine mère en est consciente et, lorsqu'elle tombe malade, obtient du roi le serment qu'il ne se remariera qu'avec une femme qui lui ressemble, si les barons n'accordent pas à la jeune fille le droit de gouverner ses terres :

Sire, si vous requier et proi
Que vous ja mais femme après moi
Ne voelliés prendre a nes un jor ;
Et se li prince et li contour
De ce païs ne voelent mie
Que li roialmes de Hongrie
Demeurt a ma fille après vous,
Ançois vous requierent que vous
Vous mariés pour fil avoir,
Bien vous otroi, se vous avoir
Poés femme de mon sanlant,
Qu'a li vous alés assanlant
Et des autres bien vous gardés,
Se vous mon convenant gardés.
v. 129-141

Mais après la mort de la reine, des messagers parcourent en vain les quatre coins du monde à la recherche d'une future souveraine qui puisse ressembler à la reine disparue. Philippe de Remi retravaille ainsi les deux motifs complémentaires de la « promesse contraignante » et de la « quête

infructueuse » typiques des contes oraux⁷¹. Si ce choix témoigne de la fidélité de l'auteur aux schémas répandus dans la tradition orale, il permet également de « décharger » le souverain d'une part de ses responsabilités. En effet, c'est la demande impossible de la reine qui déclenche l'action, le roi n'agissant par la suite que pour respecter la promesse qu'il a malencontreusement accordée à sa femme.

Par rapport au roi Florent d'*Yde et Olive I*, le souverain de Hongrie apparaît plus digne, même dans l'extériorisation de sa souffrance : jamais il ne se laisse accabler par la douleur, car, comme le dit le narrateur en guise de maxime, *Toutes mors oublier convient* (v. 177). De plus, le romancier poursuit sa stratégie de « défense » de la figure royale en attribuant aux barons, notamment à l'un d'entre eux, l'idée d'un mariage incestueux. Lors de la cour plénière le jour de Noël, après le retour infructueux des messagers, un des hommes du roi est frappé de la ressemblance de Joïe avec sa mère et propose ensuite lors du conseil que le roi puisse prendre cette dernière comme épouse. L'intervention directe du narrateur connote ce personnage de manière négative ; en outre, cette dernière, parce qu'elle anticipe la suite du récit, oriente le développement de l'intrigue à partir de cette faute du baron plutôt que d'une faute du roi :

Uns des barons de l'escuele
Le servi, cui Dieus destourbier
Doinst, qu'il avint grant encombrier
A la damoisele par lui
Ainsi com vous orrés ancui.
v. 300-304

Le baron arrive même à convaincre le clergé de la nécessité de cette union pour le bien de la contrée ; les prélats donnent ainsi leur consentement, en assumant la tache du péché et en se portant garants auprès du pape :

En la fin li clerc s'acorderent
Quë il le roi en prierioient
Et sur aus le pecié penroient.
A l'apostole monterront
Le grant pourfit pour quoi fait l'ont.
v. 336-340

⁷¹ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

À travers le déplacement de la « faute originaire » du roi au baron et grâce à l'aval ecclésiastique, l'interdiction de l'inceste apparaît ainsi détournée pour la survie du royaume qui nécessite un héritier mâle. Comme l'affirme Marie-Madeleine Castellani, « la Hongrie apparaît bien comme le royaume d'une féodalité puissante tout entière dévouée au profit et à l'égoïsme de ses hauts barons »⁷², pour lesquels *on doit bien faire .I. meschief / Petit pour plus grant remanoir* (v. 358-359). À un premier refus du roi, ses hommes rétorquent même avec du chantage : *se vous ne le volés faire / Vo homme vous seront contraire* (v. 365-366).

Par un renversement du schéma courant dans les contes oraux, où la jeune fille persécutée demande à son père un délai pour retarder les noces incestueuses⁷³, ici c'est le roi qui essaie de gagner du temps en demandant qu'on le laisse réfléchir jusqu'à la Chandeleur ; sans s'en douter pourtant, il tombera progressivement amoureux de sa fille. Mais une fois de plus, le souverain est en partie déchargé de sa faute, car le narrateur précise que *avenu est as pluisours / Que par feme ont esté destruit / Li plus sage et li miex estruit* (v. 400-402). Certes, cette maxime misogynne est aussitôt tempérée par la remarque que les femmes non plus ne sont pas tout le temps coupables des folies qu'elles suscitent, *Et tel fois coupes n'i avoient / Les femmes pour qu'il empenoient / Les folies et outrages : / S'en tournoit sur euls li damages / Et sur eles tout ensement* (v. 403-407). Joïe provoque malgré elle la passion de son père qui entre dans sa chambre pendant qu'elle est en train de se peigner ; la connotation érotique de la situation est ressentie par la jeune fille elle-même, rougissant à la vue de son père. Ce dernier est intimement tiraillé entre Raison et Amour, dans une représentation allégorique qui se développe pendant 71 vers, du v. 431 au v. 502. Mais ce sont toujours les barons qui sont à l'origine de cette véritable psychomachie, comme en témoigne le cri de détresse du souverain (nous soulignons) :

En cel pensé qui n'est pas gens
M'ont mis mi baron et mes gens,
Si m'ont en tel folie empaint
Dont li miens cuers souspire et plaint.
[...]
A folie me font entendre.
A folie, voir ce font mon,
Car je n'i voi nule raison !
v. 443-460

⁷² PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, M.-M. Castellani (éd.), *op. cit.*, p. 185, n. 23.

⁷³ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

La syntaxe des vers souligne davantage encore la soumission du roi à la volonté de ses hommes, *mi baron*, qui constituent le sujet de ce segment jusqu'au v. 459. C'est pourquoi, contrairement à ce qui se passe dans la Suite de *Huon de Bordeaux*, la demande en mariage n'a pas besoin d'être publique et se déroule dans la chambre de la jeune fille. Tout comme lors de la première entrevue, le souverain se retrouve ainsi en tête à tête avec Joïe, dans l'intimité d'un espace clos. Mais cette dernière, dont le narrateur souligne la vocation religieuse (*en Dieu a mise s'entente*, v. 545), refuse en l'invitant à rompre ce *fol convent* (v. 564), au nom du salut de l'âme, *car qui s'ame pert trop compere* (v. 572). Face à l'obstination de sa fille et pressé par la fin du délai qui approche, le roi s'emporte et ordonne que sa volonté soit faite, qu'elle le veuille ou non. Bien qu'il apparaisse affaibli par l'emprise que les barons ont sur lui, le souverain exerce tout de même le droit de vie ou de mort sur sa fille : *Folement respondu m'avés ; / Mais bien sai que miex ne savés. / Se mon voloir ne volés faire, / Tost vous tournera a contraire* (v. 579-582). D'ailleurs, son attitude laisse parfois transparaître une misogynie que le narrateur semble partager lorsqu'il affirme qu'il [le roi] *metoit en son pourpens / Que pensés de feme c'est vens* (v. 627-628). Pourtant, Joïe fait preuve d'une détermination remarquable lorsqu'elle se résout à se couper une main pour obliger son père à délaisser son projet incestueux, *car rois ne doit pas penre fame / Qui n'ait tous ses membres* (v. 797-798). La mutilation constituait en effet un empêchement à la royauté et elle était parfois pratiquée pour éloigner des héritiers encombrants, comme chez les Mérovingiens⁷⁴, tout comme elle représentait la punition qu'on infligeait aux criminels, voleurs et parricides⁷⁵ ; ainsi Joïe décide-t-elle de porter un signe dégradant, selon le parcours d'abaissement que subissent toutes les héroïnes des contes ATU 510B et 706. Si cette déformation corporelle est donc « l'équivalent du déguisement de Peau d'Âne dans le conte »⁷⁶, il n'en va pas de même pour la configuration que le déguisement assume dans notre chanson de geste, où c'est justement le nouvel accoutrement de l'héroïne qui lui permettra d'accomplir des exploits.

Dès le prologue, l'auteur de *La Manekine* affirme : *Phelippes de Remi ditier / Veut un roumans u delitier / Se porront tuit cil qui l'orront ; / Et bien sacent qu'il i porront / Assés de bien oïr et prendre / Së il a chou voelent entendre* (v. 1-6) ; et d'ajouter : *Car biaux contes si est perdus / Quant il n'est de cuer entendus* (v. 25-26). À travers la figure de son héroïne persécutée, Philippe de Remi a voulu proposer un modèle de spiritualité laïque et féminine. Bien que diverses lectures du

⁷⁴ PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, M.-M. Castellani (éd.), *op. cit.*, p. 50. Le lien étroit entre mutilation et royauté est attesté également dans la mythologie celtique, où le roi Buada, après avoir été privé d'un bras, ne peut plus gouverner, cf. Karin UELTSCHI, *La main coupée : métonymie et mémoire mythique*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2010, p. 194. Cependant, dans ce dernier exemple, la mutilation n'est pas volontaire et concerne le bras droit, alors que celui qui reste, le bras gauche, est traditionnellement considéré comme « chargé de potentiel dangereux », cf. *ibid.*

⁷⁵ PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, M.-M. Castellani (éd.), *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶ *Ibid.*

roman aient été données⁷⁷, la mise en scène d'un personnage endurant une longue série de persécutions au bout desquelles il est récompensé par un miracle donne au texte une dimension hagiographique ouvertement édifiante⁷⁸.

3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*

Dans l'hagiographie, de nombreux récits débutent par une atteinte d'ordre sexuel menaçant l'intégrité physique et morale de la future sainte. Cette menace est souvent représentée par un mariage que de nombreuses jeunes filles refusent, car elles sont secrètement chrétiennes et, par conséquent, déjà promises au fils de Dieu. À cause de sa foi, Marguerite d'Antioche⁷⁹ est répudiée par son père qui l'abandonne à une nourrice, avant d'être condamnée au martyre pour avoir rejeté les avances du préfet de la ville. Justine est initialement persécutée par Cyprien, qui, pour la posséder, en appelle au diable en personne⁸⁰. Dans le cas d'Agnès, l'atteinte sexuelle est double : puisqu'elle refuse de céder au fils du gouverneur, comme par une sorte de loi de compensation perverse, elle sera exposée nue dans un bordel⁸¹ ; à l'opposé, pour anéantir sa féminité, Agathe est punie de sa rébellion contre le gouverneur de Sicile par la mutilation des seins⁸². Julienne ne s'oppose pas au mariage, mais refuse l'union charnelle tant que son mari ne sera pas baptisé⁸³ ; de manière semblable, Anastasie et Cécile, quoique mariées, s'abstiennent de tous rapports⁸⁴. Mais si la question de la sexualité hante de nombreuses Vies de saintes, dans deux légendes où l'inspiration folklorique et romanesque domine, cette menace sexuelle diffuse s'incarne dans la figure du père lui-même. Les Vies de l'irlandaise Dymphe et de l'italienne Hugoline, rédigées entre le milieu du XIII^e et le début du XIV^e siècle, s'ouvrent en effet sur le même scénario que les contes-type ATU 510B et 706, avant de retravailler, de même que notre chanson de geste, certains motifs typiques de l'ATU 884.

⁷⁷ Philippe WALTER, *Mythologie Chrétienne*, Paris, Éd. Entente, 1992, p. 54, considère *La Manekine* comme « la version folklorisée [...] d'un authentique mythe de Carnaval ». En effet, les jalons temporels parsemés dans le récit s'inscriraient dans le cycle carnavalesque qui commence à la Chandeleur et se termine à Pâques. Quoi qu'il en soit, ce substrat mythique et folklorique apparaît fortement christianisé sous la plume du romancier.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁹ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU, M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 500-504.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 786-790.

⁸¹ *Ibid.*, p. 139-143. D'autres saintes subissent le même châtiment : Lucie, dénoncée par son fiancé pour avoir distribué tous ses biens aux pauvres, et une anonyme « vierge d'Antioche », dont la pudeur faisait enrager tous les hommes, cf. *ibid.*, respectivement p. 37-40 et 330-335.

⁸² *Ibid.*, p. 205-210. Un supplice semblable est infligé à Christine, fille chrétienne d'un père païen, cf. *ibid.*, p. 526.

⁸³ *Ibid.*, p. 214-215.

⁸⁴ *Ibid.*, respectivement, p. 59-61, 954-961. En revanche, Élisabeth doit se soumettre à ses devoirs conjugaux, mais seulement « pour engendrer des enfants qu'elle élèverait au service de Dieu », et, surtout, sans jamais être « sujette à aucun plaisir coupable », cf. *ibid.* p. 934.

1. *La Vie de Dymphe*⁸⁵ (AA. SS., Mai III, p. 477-497 ; BHL 2352-5 ; BS IV, p. 618-622)⁸⁶

D'après ce qu'affirme Pierre, le chanoine du chapitre de Saint-Aubert de Cambrai, qui, à la demande d'Étienne de Brana (ou Brava, selon les manuscrits), dignitaire de l'Église de Gheel, rédigea la Vie de cette sainte irlandaise⁸⁷ entre 1238 et 1247⁸⁸, ce texte serait la transposition, en latin, d'une Vie en langue vulgaire ne circulant plus qu'oralement⁸⁹.

Dymphe est fille unique d'un roi d'Irlande païen. Cependant, elle reçoit en secret le baptême et est élevée selon les principes chrétiens qui font surgir en elle une sincère vocation. Après quelque temps, la reine mère meurt et le roi sombre dans le désespoir. Une fois cessé le deuil, il décide de se remarier et envoie des ambassadeurs chargés de trouver et d'amener à la cour une épouse d'une dignité et d'une beauté égales à celles de la reine défunte. Mais la quête se révèle infructueuse : les ambassadeurs conseillent donc au roi de se marier avec sa propre fille, la seule qui ressemble à la reine mère. Le roi accueille la proposition de ses hommes et s'éprend de Dymphe d'une passion irrésistible : il la comble de présents et la flatte en lui promettant que, si elle accepte de l'épouser, il lui offrira tout ce qu'elle voudra. Quoique consternée, Dymphe feint d'obtempérer à la proposition paternelle et obtient un délai de quarante jours, pendant lesquels elle accepte tous les dons que son père continue à lui offrir. Mais la jeune princesse conçoit un projet de fuite. Géréberne, le prêtre qui l'avait baptisée, s'apitoie sur son sort et décide de l'aider ; une nuit, ils s'enfuient par mer, accompagnés du jongleur du roi et de sa femme ; tous les quatre sont camouflés *sub jocularum effigie*⁹⁰. Pendant la traversée, Dymphe

⁸⁵ Nous suivons ici la version « longue » de la *Vita*, éditée par les Bollandistes dans les *Acta Sanctorum*. Pour la tradition manuscrite de la Vie de cette sainte, cf. Alain DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », M. ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen Âge*, op. cit., p. 53-68, p. 53-54, n° 3. Sur les traditions insulaires liées au culte de Dymphe, cf. Gerard TIERNEY, *St Dymrna the patron saint of Lavey*, Killyconnan N. S. Centenary Committee, 1999, cit. par Bernard FORTHOMME, *Sainte Dymrna et l'inceste : de l'inceste royal au placement familial des insensés*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 49, n° 49. Cf. aussi Léon Jean VAN DER ESSEN, *Étude critique et littéraire sur les vitae des saints mérovingiens de l'ancienne Belgique*, Louvain, Bureaux du recueil, 1907, p. 313-320, et Muriel LAHARIE, *La folie au Moyen âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, le Léopard d'or, 1991, p. 182.

⁸⁶ Nous adoptons les abréviations en vigueur dans le domaine des études hagiographiques : AA. SS. : *Acta Sanctorum*, Anvers-Bruxelles, 1643-1925 ; BHL : *Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1898-1986 ; BS : *Bibliotheca Sanctorum*, Rome, Città Nuova, 1970-2013. Dans le chapitre suivant sur le déguisement, nous citerons aussi le BHG, le BHO, la PO, la PL et la PG, qui renvoient respectivement à *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1969 [1909] ; *Bibliotheca Hagiographica Orientalis*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1970 [1910] ; François NAU, René GRIFFIN, *Patrologia Orientalis*, Paris, Firmin Didot, 1899-1984 ; Jacques-Paul MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series latina*, 221 vol., Paris, 1844-1963 ; ID., *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 161 vol., 1857-1866.

⁸⁷ Mais la question de l'origine de la sainte se prête à discussion : certains critiques penchent pour une origine britannique, avec peu de crédibilité selon A. DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », art. cit., p. 62.

⁸⁸ Cette fourchette temporelle est fondée sur l'allusion à Guido I, évêque de Cambrai, censé corriger le récit de Pierre, cf. A. DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », art. cit., p. 53-54.

⁸⁹ *Dymphnae Virginis et Martyris, passionis historiam, quae per eorum desidiā, qui tunc erant, nondum sacrae litterarum memoriae commendata, sub modo silentii latuerat nimis diu ; de vulgari eloquio in Latinum refugerem idioma*, AA. SS., Mai III, p. 479, (nous soulignons).

⁹⁰ AA. SS., Mai III, p. 481.

fait preuve d'un courage et d'une solidité d'âme extraordinaires pour son sexe et son jeune âge⁹¹. Finalement, ils débarquent à Anvers, où ils sont hébergés temporairement dans un hospice ; ensuite, ils commencent une longue pérégrination dans les terres en passant par Westerloo, où ils s'arrêtent quelques temps, avant d'atteindre Geel. Là, ils s'établissent dans un oratoire dédié à saint Martin, où ils mèneront une vie de retraite et de prière. Entre-temps, le roi, ivre de colère, part avec ses ambassadeurs à la recherche de la fugitive. Ils débarquent à Anvers et parviennent ensuite à Westerloo, où le roi dépense beaucoup d'argent en signe de libéralité ; au moment de régler les comptes avec son hôte, ce dernier remarque qu'il est payé de la même monnaie étrangère, dont il possédait déjà beaucoup de pièces, sans pourtant en connaître la valeur. Le roi interroge ce dernier sur la provenance de cet argent et apprend qu'il s'agit bien de sa fille Dymphe qui réside dans les environs. Arrivé à son ermitage, le roi cherche à nouveau à la convaincre de l'épouser ; il lui promet même d'ériger une statue d'elle dans le temple, pour que le peuple l'honore comme une divinité. Géréberne essaye de mettre à la raison le roi, mais en vain : il est décapité avec l'accusation infamante d'avoir voulu s'emparer de la jeune fille, et de l'avoir incitée à se rebeller contre son père. Dymphe, pourtant, ne fléchit pas : elle affirme s'être entièrement vouée au Christ, son seul époux, *ille sponsus meus, et gloria mea, salus, desiderium et dulcedo*⁹². Sur ces mots, le roi intime à ses hommes l'ordre de l'exécuter ; mais personne n'osant accomplir une telle besogne, il tranche lui-même la tête de sa fille d'un coup d'épée.

Après avoir longtemps été sans sépulture, les corps encore intacts de Géréberne et Dymphe furent ensuite ensevelis dans une grotte par des habitants du lieu. Les signes miraculeux qui commencèrent à se répandre dans les environs incitèrent le clergé à donner aux deux saints une sépulture plus digne. Avec surprise, ils découvrirent que leurs corps avaient été renfermés dans deux sarcophages de pierre blanche, sans doute par intercession divine.

Dépourvue d'éléments merveilleux, les miracles se produisant seulement après la mort de la sainte, la narration se développe le long d'une pente fatale aboutissant à une fin tragique. Par la simplicité du canevas et l'absence d'enjolivures romanesques, certains critiques ont considéré ce texte hagiographique comme une simple transposition du conte de *Peau d'Âne*⁹³. Mais Alain Dubreucq a récemment mis en avant le noyau historique de cette légende, en s'appuyant sur d'importants témoignages archéologiques⁹⁴. Sans doute le mélange de données historiques et de motifs folkloriques contribua-t-il à répandre la renommée et le culte de cette sainte pendant tout le Moyen Âge⁹⁵. Selon un topos hagiographique bien attesté, l'altérité de la jeune fille se manifeste très tôt par le refus de pratiquer les activités mondaines qui égaient les jeunes de son âge⁹⁶ ; en secret, Dymphe reçoit le

⁹¹ *Mirus ardor animi virginis circa Christum et incredibilis audacia puellaris quae dimota feminae fragilitatis et aetatis formidine, non timebat longos terrae vel aequoris interjectus, nec procellis fluctuum verebatur in deterius agitari*, cf. *ibid.* (nous soulignons).

⁹² *Ibid.*, p. 485.

⁹³ Hippolyte DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, P. Peeters, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1955 [1906], p. 9, 99.

⁹⁴ A. DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », art. cit., p. 54, 57-60.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁶ Comme c'est le cas pour Elisabeth, cf. JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU, M. GOULLET (éd.), op. cit., 932-933.

baptême par le prêtre Géréberne, contraint, lui aussi, de dissimuler sa foi⁹⁷. Le narrateur ne nous dit rien des croyances de la mère qu'il évacue très tôt du récit, en la faisant mourir d'une mort prématurée ; mais étant donné que Dymphe lui ressemble physiquement, il se peut qu'il en soit de même pour la religion. Dymphe apparaît en effet aimable et belle *adeoque matri consimilem suæ*⁹⁸ ; c'est pourquoi, de même que les hommes du roi de Hongrie dans *La Manekine*, les barons d'Irlande incitent le roi à se remarier avec elle. Ce dernier, pourtant, n'est pas contraint à respecter une promesse ; il accepte simplement *ut in ejus imagine reviviscere mortua videatur*⁹⁹. Ce même motif de la ressemblance entre mère et fille trouble le roi Florent de notre chanson, qui trouve un réconfort de la mort de Clarisse sur la bouche de sa fille Yde : *Et nuit et jour pour sa femme souspire / Ydain baisoit la bouce et la poitrine* (v. 131-132). Mais dans la Vie de Dymphe, le projet macabre du souverain est en relation avec l'idolâtrie qu'il professe, à l'instar d'autres pères des légendes hagiographiques¹⁰⁰ (et nous verrons plus tard que, dans *La Belle Hélène de Constantinople* également, le roi païen de Bavière entretient des relations illicites avec sa fille). L'opposition entre le père et la fille se creuse donc davantage en raison de la foi, ce qui ne fait que renforcer la finalité édifiante du récit hagiographique.

Bien que dans une moindre mesure, un rythme calendaire semblable à celui qui scande *La Manekine* apparaît dans la requête de Dymphe d'un délai de quarante jours. Mais contrairement à Joïe, Dymphe ne se coupe pas les mains et s'enfuit accompagnée de son guide spirituel et du jongleur de la cour, dont elle revêt même le costume. Cette étrange compagnie serait, selon certains critiques, une déclinaison de la triade celtique du barde, du prêtre et du roi, reflet des trois fonctions duméziliennes (même si, dans la *Vita*, il s'agit en fait d'un quatuor, car il y a aussi la femme du jongleur)¹⁰¹. Mais la figure de la femme déguisée, nous le verrons, est un type hagiographique très répandu¹⁰² ; à travers de nombreux récits de camouflage en homme, les Vies des saintes véhiculent une certaine image de « femme forte », rendue « mâle », en dépit de la fragilité de son sexe. De la même manière, la virilité physique de Dymphe, acquise par le biais du déguisement, constitue le pendant extérieur de sa virilité spirituelle qu'elle manifeste tout au long du voyage.

Néanmoins, Dymphe se configure avant tout comme un avatar de la Manekine et de toutes les filles aux mains coupées qui, comme celle-ci, fuient leur père, même si, dans la légende hagiogra-

⁹⁷ *Senex quidam et Sacerdos venerabilis, in Christoque conversationis eximia, Gerebernus nomine, illo igne succensus, quem mittere venit Christus in terram, tunc temporis in Hibernia sub absconsa chlamyde servum Christi gerebat absconditum, adeo ut nonnulli Gentilium ad eum confluerent, latenterque ab eo baptizati*, AA. SS., Mai III, p. 481 (nous soulignons).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 480.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Les pères de Marguerite d'Antioche, de Justine et de Christine, que nous avons évoquées ci-dessus, sont tous païens.

¹⁰¹ A. DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », art. cit., p. 65.

¹⁰² Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie*.

phique, il n'y a pas de dénouement heureux. Au contraire, les retrouvailles finales avec le père débouchent sur une tuerie : Gérérberne tâche, en vain, de mettre à la raison le roi ; mais ce dernier rejette sur lui l'accusation de pervertir la jeune fille : *tamquam reum et maleficum ac beatæ Virginis subversorem*¹⁰³. Dans *Yde et Olive I* aussi, Florent traite Sorbarrès, ainsi que tous ses conseillers, de *lecheur pautonnier* (v. 322) ; par une sorte de refoulement, le souverain projette donc sur son entourage la tache de la faute dont lui seul est responsable. Dymphe meurt, décapitée : de même que les protagonistes du conte-type ATU 706, la sainte irlandaise subit donc une mutilation devenant, dans ce cas, fatale¹⁰⁴.

2. *La Vie d'Hugoline de Verceil (ou de Billiemme)* (AA. SS. Aug II, p. 395-398 ; BS, XII, p. 782-783).

Sacra ibi servantur Ugolinae virginis ossa
Quae patris incestum fugiens deserta petivit

Ainsi lit-on sur le reliquaire d'Hugoline, conservé dans l'église de sainte Marie de Billième, aux portes de Verceil, près de Turin¹⁰⁵. Gravée dans le marbre, on trouve donc une donnée essentielle de l'histoire de cette sainte piémontaise de la seconde moitié du XIII^e siècle. Cependant, l'état des sources littéraires concernant sa vie est très lacunaire : la première biographie, du XIV^e siècle, a été perdue et la seule documentation dont on dispose à présent remonte au XVII^e siècle. Les Bollandistes rapportent une brève version de l'histoire d'Hugoline, selon une source différente et postérieure à celle que suit Ludovic de Verceil dans sa *Vie* de 1632¹⁰⁶ (mais les éléments principaux de l'histoire de la sainte, à savoir la tentative d'inceste et la fuite déguisée, demeurent inchangés). Ludovic affirme avoir tiré son récit directement de la première biographie de la sainte : bien qu'il ait sans doute remanié sa source, il représente tout de même l'un des témoignages les plus proches de l'original¹⁰⁷.

¹⁰³ AA. SS., Mai III, p. 484.

¹⁰⁴ En revanche, après sa mort, Dymphe guérira un manchot, en lui rattachant son doigt amputé, cf. *ibid.*, p. 488. Le dernier aspect de cette légende hagiographique qui nous paraît intéressant en relation avec notre chanson de geste, et sur lequel nous reviendrons (cf. *Partie IV, La Chanson de Croissant*), concerne l'épisode de la monnaie comme moyen de reconnaissance de la princesse en exil. Selon un procédé semblable, Croissant, le protagoniste du volet qui suit *Yde et Olive I*, après avoir été chassé de Rome, est reconnu en tant qu'héritier légitime du trône grâce à des pièces d'or.

¹⁰⁵ AA. SS Aug II, p. 395.

¹⁰⁶ Ludovico CROCE, *La vita di S. Ugolina vergine di Vercelli*, Turin, 1632.

¹⁰⁷ BS, XII, p. 783. Dans le *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Turnhout, Brepols, 2015- [Paris, Letouzey et Ané, 1912-1995], t. XXV, col. 166, l'auteur de l'article sur Hugoline, R. Aubert, signale aussi une *Beatae Ugolinae vercellensis vita* de Francesco Cusano, Rome, 1600 qui, cependant, demeure à notre connaissance introuvable. Étant donné que nous n'avons pas pu consulter directement la biographie originale, nous suivons le résumé que Davide Alzetta a retracé dans sa thèse de doctorat en s'appuyant sur l'œuvre de Ludovic de Verceil, cf. Davide ALZETTA, *Scrittura agiografica ed eremitismo irregolare laico in Italia centro-settentrionale (secoli XIII-XIV)*, Università degli Studi di

Hugoline naît en 1239 à Verceil, dans le Piémont italien, dans la noble famille des Cassamis (ou Cazzamis). Elle est fille unique et d'autant plus chère aux yeux de ses parents qu'ils étaient longtemps restés sans enfants, avant que Dieu ne leur accorde cette grâce. Sa mère l'initie à la religion chrétienne et, depuis son plus jeune âge, Hugoline se voue à la prière, aux jeûnes et à la charité envers les pauvres, les infirmes et les pèlerins. Mais à l'âge de quatorze ans, restant orpheline de mère, elle trouvera en Libera, une femme pieuse, son guide spirituel. Entre-temps, plusieurs prétendants demandent Hugoline en mariage ; son père lui-même, inspiré par le diable, lui fait des avances. Les prières auxquelles la jeune persécutée se recommande finissent par refroidir le désir paternel. Mais, pour la protéger d'autres tentatives de souiller sa vertu, Dieu inspire à Hugoline un projet de fuite et de retraite du monde. Avant d'abandonner la maison paternelle, la jeune fille demande conseil à Libera ; celle-ci la met en garde sur les difficultés de l'ermitage, qui nécessite une extraordinaire fermeté d'âme. Hugoline entreprend donc une période d'essai chez elle, ce qui ne fait que renforcer son intention. Un jour, lors de l'absence de son père qui s'était rendu à Turin pour des commissions, Hugoline, prévenue en vision, s'enfuit habillée en ermite ; selon son biographe, c'était en 1253. Elle arrive jusqu'à la petite chapelle abandonnée de sainte Marie de Bethleem (appelée aussi de Billième), à environ une lieue de la ville, où elle fait vœu de chasteté et de réclusion perpétuelle. Ainsi, pendant quarante-sept ans jusqu'à sa mort, elle vivra toujours habillée en ermite et en se faisant appeler Hugon. Bien qu'elle se confesse régulièrement au père Valentin (qui sera son premier biographe), rares sont ses contacts avec le monde. Parfois, elle communique à travers une fenêtre étroite ; un jour, elle héberge provisoirement dans sa cellule une veuve persécutée et, plus tard, deux de ses neveux. Tout au long de cette période de réclusion, Hugoline subit les attaques du démon, qu'elle vainc à chaque fois, grâce à une foi extraordinaire. Elle meurt le 16 août 1300 et à la vue d'étincelles lumineuses qui jaillissent de la chapelle, tout le clergé accourt : on trouve le cadavre gisant sur un faisceau d'épines et l'identité véritable de la sainte est enfin dévoilée.

Dès le début, la naissance d'Hugoline se configure comme un événement miraculeux, venu combler les souhaits de ses parents, après une longue période de stérilité ; ce même motif de l'infertilité apparaissait déjà, en filigrane, dans *La Manekine*. Hugoline naît donc dans une noble famille dévote et bien que son père ne soit pas païen comme celui de Dymphe, c'est tout de même sa mère qui l'élève selon les principes de la religion chrétienne. Tout comme dans la Vie de la sainte irlandaise, le caractère exceptionnel d'Hugoline se manifeste très tôt : dès l'âge de dix ans, elle entreprend des jeûnes prolongés et ne se nourrit que de légumes crus. Mais le subtil mécanisme psychologique qui fait sombrer le père dans l'inceste à cause de la ressemblance entre la fille et sa femme disparue est absent de la *Vie d'Hugoline* ; la passion incestueuse du père, de même que pour Graibaut dans la *Belle Hélène*, est suscitée par le diable, qui apparaît avec opiniâtreté tout au long du récit. En outre, la question lignagère, centrale dans le roman de *La Manekine* et dans la légende de Dymphe, est totalement gommée du texte italien, où le père, quoique noble, n'exerce aucun pouvoir

Trieste (XVIII ciclo), 2007, 166 p. (dactyl.) (disponible en ligne, <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/11581> ; dernière consultation 25/10/2018). Pour un résumé de cette Vie, cf. aussi Anna BENVENUTI PAPI, « In castro poenitentiae » : *santità e società femminile nell'Italia medievale*, Rome, Herder, 1990, p. 328-329 ; Aldo PONSO, *Due mila anni di santità in Piemonte e Valle d'Aosta. I Santi, i Beati, i Venerabili, i Servi di Dio, le Personalità distinte. Guida completa dalle origini ai nostri giorni*, Turin, Effatà Editrice, 2001, p. 221 ; Carlo DIONISOTTI, *Notizie biografiche dei Vercellesi illustri*, Bielle, 1862, p. 14.

politique. Élément rare des œuvres de notre corpus, ce dernier se repent avant même la fuite de sa fille ; mais le souffle romanesque l'emporte et Hugoline s'enfuit tout de même, craignant une nouvelle attaque du démon.

Bien qu'Hugoline fuie seule la maison paternelle, elle est soutenue dans ce dessein par un autre personnage féminin, Libera. Ainsi le récit du père Ludovic est-il construit sur une opposition forte entre monde féminin (mère, fille, conseillère spirituelle) et masculin (père et diable), jusqu'au moment où le choix de vie d'Hugoline ne vienne interroger et mettre en discussion cette dichotomie. Au XIII^e siècle, dans l'Italie urbaine, c'était la réclusion, et non pas l'érémisme, qui était la voie indiquée pour la sainteté féminine¹⁰⁸. Telle notre héroïne épique, la sainte de Verceil entreprend donc un chemin traditionnellement réservé aux hommes ; c'est pourquoi, tout en renouant avec une tradition hagiographique d'origine byzantine que nous analyserons plus loin, elle se déguise et adopte la version masculine de son nom.

Les *Vies* de Dymphe et d'Hugoline sont emblématiques de l'influence que les contes-type ATU 510B et 706, ainsi que les récits romanesques de la fille aux mains coupées, ont exercé sur les légendes hagiographiques contemporaines. Bien qu'Alain Dubreucq avance l'hypothèse de l'antériorité de la Vie de la sainte irlandaise, qui constituerait une sorte d'« archétype » des nombreuses déclinaisons de la Manekine¹⁰⁹, plusieurs éléments laisseraient penser le contraire. En effet, dans la vaste littérature hagiographique et exemplaire, l'inceste, sous ses différentes formes, est généralement consommé. En outre, dans un crescendo d'abjections aux accents gothiques, il est souvent associé à l'homicide voire à l'infanticide, comme en témoigne l'Index de Tubach (2729-2732)¹¹⁰. Les contes aux titres évocateurs de « Inceste » et « Infanticide », respectivement dans la première et la deuxième *Vie des Pères*, relatent un inceste consommé entre une mère et son fils et un oncle et sa nièce, les enfants de ces unions sacrilèges étant ensuite affreusement assassinés par leurs propres mères¹¹¹. Paul Bretel parle même d'un « cycle » de la mère incestueuse-tueuse¹¹². La *Vie de saint Grégoire*, nous l'avons vu, s'ouvre même sur un double inceste ; à travers les tableaux bien noirs qu'ils dressent, ces récits poursuivent une double visée : d'une part, ils mettent en garde contre la persistance diabolique dans le péché, d'autre part, ils montrent l'infinie grâce de Dieu envers le péni-

¹⁰⁸ André VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge : recherches sur les mentalités religieuses médiévales*, Rome, École française de Rome, 2014, p. 229.

¹⁰⁹ A. DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », art. cit., p. 62.

¹¹⁰ Frederic C. TUBACH, *Index exemplorum. A handbook of medieval religious tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, « FF Communications », 1981 [1969], p. 215.

¹¹¹ Elisabeth PINTO-MATHIEU, *La Vie des Pères. Genèse de contes religieux du XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2009, p. 625.

¹¹² Paul BRETTEL, *Littérature et édification au Moyen Âge : « mult est diverse ma matyre »*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2012, p. 364.

tent¹¹³. De plus, dans les contes de la *Vie des Pères*, ce qui frappe est « l'absence quasi-totale du coupable masculin [...]. Il semblerait donc bien que la femme [...] porte toujours la responsabilité de l'inceste, qu'il soit actif – comme dans *Inceste* – ou passif. Ce péché est lié à une *libido* d'origine explicitement diabolique »¹¹⁴. La perspective change dans les textes plus tardifs, où l'inceste n'est pas consommé : en ne représentant qu'une menace initiale, celui-ci devient un levier de l'action, permettant l'enchaînement des aventures en même temps qu'il confère à la victime le statut de héroïne. Ainsi, poursuivant un but qui reste, malgré tout, édifiant, les hagiographes des Vies de Dymphe et d'Hugoline rejoignent les goûts du public, en renouant avec une tradition narrative folklorique mise à l'honneur par le roman contemporain.

3. 2. 4. *L'inceste père-fille dans l'épopée*

On retrouve les traits saillants du conte de La fille aux mains coupées dans deux textes épiques du milieu du XIV^e siècle, *La Belle Hélène de Constantinople* et *Lion de Bourges*, dont les intrigues enchevêtrées et sensationnelles sont représentatives de l'éclectisme caractérisant l'épopée tardive.

1. *La Belle Hélène de Constantinople*¹¹⁵

Transmise par trois manuscrits et un fragment, tous du XV^e siècle, cette longue geste se développe sur 15538 alexandrins rimés. Sur une toile de fond d'affrontements entre chrétiens et musulmans, *La Belle Hélène* relate les innombrables péripéties de l'héroïne éponyme, fille unique d'Antoine, empereur de Constantinople, et nièce du pape.

Hélène est élevée seule par son père resté veuf. Ce dernier fait explorer tout le royaume pour qu'on lui ramène une femme qui ressemble à la reine disparue, mais les recherches sont vaines puisque seule Hélène peut égaler sa mère en beauté. Antoine s'éprend donc de sa propre fille, repousse tous ses prétendants et se résout à la prendre en mariage. Le pape est entretemps attaqué par les Sarrasins ; il demande l'aide d'Antoine qui accepte à une condition : qu'on lui permette de célébrer l'union avec sa fille. Hélène, cependant, prend la fuite. Elle est d'abord hébergée dans un couvent de bonnes sœurs d'où elle s'enfuit par la suite à cause de la persécution du roi de la contrée qui veut l'épouser à tout prix. Ainsi,

¹¹³ J.-C. PAYEN, *Le motif du repentir*, op. cit., p. 523.

¹¹⁴ E. PINTO-MATHIEU, *La Vie des Pères*, op. cit., p. 627-629. Mais cette « concentration de la culpabilité sur les seules femmes incestueuses », *ibid.*, p. 630, est propre à ce recueil, dans la mesure où elle n'est pas toujours partagée par d'autres œuvres édifiantes qui, comme les *Miracles* de Gautier de Coinci, sont pourtant censées en constituer la source.

¹¹⁵ *La Belle Hélène de Constantinople : chanson de geste du XIV^e siècle*, Claude ROUSSEL (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1995.

Hélène s'embarque et, après avoir échappé à une attaque de pirates et à une tempête, elle arrive sur les côtes d'Angleterre. Là, elle est accueillie à la cour du roi Henry qui finira par l'épouser, en dépit de l'opposition de sa mère. Mais à Rome le pape subit à nouveau l'attaque des Sarrasins : Henry doit partir le défendre, tandis qu'Hélène, enceinte, reste seule avec sa belle-mère. En opérant une double substitution de lettres, cette dernière annonce à son fils la naissance de deux monstres et rapporte l'ordre, de la part de ce dernier, que la jeune reine soit brûlée avec ses enfants. Mais le comte chargé de l'exécution les fait embarquer, après avoir coupé un bras d'Hélène. Arrivés sur une île déserte, les enfants d'Hélène sont emportés par un loup et un lion et ne se retrouveront qu'après bien des années. De son côté, l'empereur de Constantinople est toujours à la recherche de sa fille ; il arrive en Bavière où le roi sarrasin Graibaut se fait adorer comme un dieu. Possédé par le diable, ce dernier décide même d'épouser Clariande, sa propre fille, afin de donner naissance à une race d'élite. Mais la jeune fille s'enfuit et est interceptée par Antoine qui l'avait d'abord prise pour Hélène. Après une longue série d'aventures parallèles – celles des deux enfants en quête de leurs parents, celles d'Hélène contrainte de se cacher de peur d'être retrouvée et celles d'Antoine et Henry à la recherche, respectivement, de leur fille et de leur femme – le récit se termine par une scène de retrouvailles et de reconnaissance générales. L'héroïne retrouve d'abord ses enfants, puis son mari et finalement son père, repent de la folie de son dessein premier. Tout est bien qui finit bien : on arrive même à ressouder le bras amputé d'Hélène qui retrouve ainsi son intégrité physique.

S'inscrivant dans la tradition narrative de *La Manekine*, *La Belle Hélène* ne partage avec notre chanson que la première séquence. En effet, à partir de la fuite de la protagoniste, le récit suit le schéma courant de l'ATU 706 qui s'amplifie par la superposition d'un autre canevas, l'ATU 938 *Placidus (Eustacius)*¹¹⁶. Connu aussi comme conte-type « de la famille séparée », ce dernier commence par l'enlèvement des enfants d'Hélène, selon le motif N 312 *Separation of twins through being carried off by beast*¹¹⁷, et se termine au bout de plusieurs milliers de vers, en un arc temporel de 34 ans conformément à la fiction du récit. Contrairement à Joïe, Hélène ne met pas au monde un enfant, mais deux jumeaux, destinés à devenir deux grands saints de la chrétienté, Brice et Martin, selon une tendance à l'hagiographie fantastique typique des chansons de geste tardives et que l'auteur « amplifie de manière presque caricaturale »¹¹⁸. Dès l'incipit, il annonce en effet le caractère édifiant de sa matière : *Seigneurs, plaise vous oïr glorieuse canchon ! / Je croy que de milleur dire ne porroit on : / C'est de sains et de saintes, de droit et de raison, / D'amours et de pité et de grans traïson / Quë on fist a Elaine, la dame de renon, / Qui porta en ses flans Martin et Brisïon* (v. 1-6), qu'il rappelle également au milieu du texte : *Seigneurs, or entendés glorieuse canchon ! / Huymés orés istore quë est de grant regnon, / De saintes et de sains a qui Dieu fist pardon* (v. 7707-7709).

L'ouverture du récit se caractérise en revanche par une concision qui rappelle celle d'*Yde et Olive I*. Dans l'espace de seulement 160 vers, l'auteur relate le mariage d'Antoine avec la fille du frère du pape, l'engendrement d'un enfant, la mort en couches de l'impératrice et la résolution sacri-

¹¹⁶ H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 580.

¹¹⁷ S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, op. cit., t. V, p. 93.

¹¹⁸ Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 232.

lège de l'empereur, *En le voie et ou scens que se fille jolie / Prendera a mouillier et en fera s'amie* (v. 159-160). De même que Florent dans notre chanson, Antoine s'éprend de sa fille et renvoie tous ses prétendants :

Yde et Olive I

Et conte et roi volentiers le presissent,
N'en n'i vient nul quē on ne l'escondisse.
Requize l'ont de dela Rommenie,
Li rois respont marier n'en voel mie,
Ains l'avera pour lui a compaignie.
v. 140-144

La Belle Hélène

Maint prinche souffissant de moult grant seignourie
Demandoient le belle que de scens fu garnie,
Mais li rois l'escondist ; a homme ne l'ottrie,
Et dist dedens son ceur, pensans plus d'une fie,
Que jammais homs fors luy ne l'ara a amye.
v. 135-139

Dans les deux cas, le sentiment pervers du roi surgit d'une manière spontanée, sans qu'aucune « promesse blanche » n'ait été formulée auparavant. Les souverains épiques sont donc entièrement responsables de leur dessein sacrilège qui se charge, dans le cas d'Antoine, d'une connotation diabolique, dans la mesure où le narrateur précise qu'*anemis le souprent* (v. 157). En outre, Antoine manifeste un attachement morbide envers sa fille ; selon une habitude qu'il avait prise quand elle était encore petite, il la couche toujours dans son lit, bien qu'Hélène elle-même en soit désormais gênée : *De couquier o son pere moult forment se hontie* (v. 141). L'empereur de Constantinople est à ce point habité par l'image de sa fille qu'il accroche un portrait d'elle dans toutes les chambres du palais :

Fist ung paintre mander qui estoit ses subgis
Et se ly a fait paindre d'or fin et d'aseur vis
Le fourme de se fille en .IX. lieux ou en .X.
Dedens se maistre cambre la ou estoit ses lis.
v. 116-119

Il fera de même auprès du pape, lorsqu'il ira lui demander la permission de pouvoir l'épouser, ainsi que sur le champ de bataille, car *quant le voy la*, affirme-t-il, *mes hardemens me croist, me forche doublera* (v. 406-407). Réalité et représentation se brouillent dans l'esprit d'Antoine

qui essaie, par cette « curieuse inflation d'images »¹¹⁹, de faire revivre la reine morte, l'amour incestueux du roi représentant alors une sorte de « transfert de l'amour conjugal »¹²⁰.

Mais le souverain se rend parfaitement compte que le consentement du pape est nécessaire pour célébrer ce mariage hors normes. Ainsi profite-t-il de l'invasion de Rome par une armée sarrasine pour faire un véritable chantage au pape : Antoine le défendra à une seule condition, à savoir qu'il lui permette de s'unir légitimement à Hélène. D'une manière similaire, dans *La Manekine*, les barons avaient au préalable obtenu l'appui du clergé, dans une scène qui est seulement rapportée ; dans *La Belle Hélène* en revanche, cette scène de persuasion se développe pendant plus de 200 vers (v. 194-432). C'est pour le bien de la chrétienté que le chef de l'Église, pressé par les Sarrasins aux portes de Rome, acquiesce à la demande d'Antoine ; comme le lui fait remarquer un de ses hommes, l'empereur de Constantinople est en effet le seul qui puisse les vaincre : *Tant est ly rois Anthoines preus, hardis et iniaux, / Que, se nous ne l'avons a faire nos assaux, / Sarrasins prenderont de Romme les muriaux. / Otroués luy che don que n'est mie moult biaux, / Car se vous ne le faites, il nous en verra maux* (v. 337-341). Après la victoire sur les mécréants, le saint père étant obligé, contre son gré, de tenir parole, une voix céleste vient le soutenir dans cette décision en l'assurant qu'Antoine n'arrivera pas à parvenir à ses fins :

Dont ly dist une vois : « Jhesus m'envoie cha.
Dieux te mande par moy que otroier te faura
Au riche roy Anthoines tout che qui luy plaira.
Mais sçachés bien de ly que ja ne acomplira
Se pure volenté, car Dieux ne ly laira.
v. 634-638

Le pape reste donc exclu de toute connivence avec ce crime, car il ne fait qu'obéir aux plans insondables de la providence qui protégeront l'intégrité de la jeune fille persécutée.

Comme dans le roman de Philippe de Remi, à la vue de la lame scintillante d'un couteau, la protagoniste pense un instant à se donner la mort. C'est à nouveau la voix de Dieu qui parle à travers Béatrix, la dame de compagnie, qui empêche la jeune fille de recourir à cet acte désespéré et l'incite au contraire à s'enfuir :

Adont print ung coutel et se voloit tuer,
Quant Beatris li dit : « Dame, laissiés ester !
Bien vous conseilleyay, sel vollés acorder.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 156.

Il vous couvient de chy partir et desevrer,
 Car puis que vostre peres ne se veult deporter
 De prendre vo gent corps a mouiller et a per,
 Dedens cestuy royalme ne pooés demourer.
 – Dame, che dist Helaine, Dieu vous a fait parler. »
 v. 719-726

Dans cette chanson de geste, l'inceste père-fille ne constitue pas seulement le motif déclencheur de l'action, mais il se dédouble à travers un autre couple sacrilège, celui de Graibaut, roi païen de Bavière, et de Clariande sa fille. Le souverain de la région se fait adorer comme un dieu, alors que sa fille, de même que de nombreuses protagonistes des récits hagiographiques, est secrètement chrétienne. De plus, le roi a fait construire à sa cour un paradis artificiel et terrorise son peuple par le biais d'engins infernaux, parmi lesquels un *homme d'araing* (v. 4282), qui constitue son véritable alter-ego diabolique. C'est justement ce dernier qui prône l'union de Graibaut avec sa fille, pour fonder une lignée d'exception :

« Graybault, che dist le diable, or enteng mon reclain !
 Je voeul que tu espouses en che palais aultain :
 Clariande te fille, que a douc le sain.
 De li istera hors de grant poissanche plain
 Qui après toy tenront che roïame en leur main,
 Et seront dieu clamé de franc et de vilain.
 Du monde cha dessus seront ly souverain. »
 v. 4313-4319

De même qu'Hélène, la jeune fille parviendra ensuite à s'évader. Si cet épisode symétrique à l'ouverture du texte contribue à assombrir davantage encore l'« univers de la cruauté »¹²¹ dans lequel agissent les multiples personnages de la chanson, il constitue en même temps une possibilité de rachat pour Antoine. Le récit que la fugitive lui fait représente en effet une mise en abyme de sa propre histoire ; d'ailleurs, l'empereur l'avait au début apostrophée, convaincu qu'il s'agissait de sa propre fille : *Je cuidoie moult bien, che sçachiés sans fausser, / Que vous fuissiés Elaine que je vauc engenrer* (v. 4363-4364). Après avoir entendu le récit de Clariande, Antoine se rend compte de la similitude avec la situation d'Hélène et s'écrie : « *A ! Elaine ! dist il, vechy vo compaignie* » (v. 4399).

¹²¹ François SUARD, « Chanson de geste et roman devant le matériau folklorique : le conte de la *Fille aux mains coupées* dans *La Belle Hélène de Constantinople*, *Lion de Bourges* et *La Manekine* », Ernstpeter RUHE et Rudolf BEHRENS (dir.), *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive : Diskussionsanstösse zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. Kolloquium Würzburg 1984*, Munich, W. Fink, 1985, p. 364-379, p. 374.

Telle un avatar de sa fille, il lui propose donc de la garder auprès de lui et de la venger : *Je vous prie et requier que, s'il vous vint a bon, / Que moy et vous alons sans aultre compaignon / Veoir de vostre pere toute l'establison, / Et le sien paradis et se condision* (v. 4413-4416). C'est un véritable exorcisme qu'il accomplit alors à la cour de Bavière, en détruisant les machines infernales, la statue diabolique et en obligeant Graibaut à se convertir. Le baptême de ce dernier contribue aussi à purifier Antoine de sa faute initiale, avant le rétablissement complet dans la scène finale des retrouvailles. Contrairement à *Yde et Olive*, où le roi Florent meurt sans avoir pu se repentir, *La Belle Hélène* poursuit un but ouvertement édifiant pour que tous les centres de tension se résolvent et se subliment dans le dénouement.

2. *Lion de Bourges*¹²²

Composé vers 1350, avec ses 34298 alexandrins rimés, le texte « bat le record de longueur des chansons dites tardives »¹²³. Cette geste fleuve nous a été transmise par deux manuscrits français ainsi que par trois manuscrits et quatre imprimés allemands¹²⁴.

Le comte Herpin de Bourges et sa femme Alis sont bannis par Charlemagne à cause de leur absence à la cour le jour de la Pentecôte. Pendant la traversée d'une forêt, la comtesse, qui était enceinte, accouche d'un garçon ; mais lors de l'absence d'Herpin, parti chercher de l'aide, des brigands enlèvent la femme et abandonnent l'enfant qui sera nourri par une lionne. Au cours d'une partie de chasse, Baudoin de Monclin découvre l'enfant et le ramène au château pour l'élever comme si c'était le sien ; il l'appelle Lion en souvenir de la lionne avec qui il l'avait trouvé. Alis s'est entre-temps déguisée en homme et elle a été retenue comme aide-cuisinier auprès de l'émir de Tolède avant d'accomplir un exploit en tuant le géant qui assiégeait la ville. Florie, la fille de l'émir, tombe amoureuse d'elle et lui fait une déclaration, car elle croit qu'il s'agit d'un vaillant chevalier. Alis est donc contrainte de dévoiler la vérité sur son identité, avant de s'enfuir déguisée en mendiant. Après avoir appris que Baudoin n'est pas son vrai père, Lion part à la recherche de ses parents ; lors d'un tournoi, il obtient la main de la princesse Florantine que des rivaux enlèvent pour empêcher le mariage. Ce n'est qu'au bout d'une longue série d'aventures que le héros éponyme la retrouve ; de leur union naîtront deux enfants qui seront à leur tour enlevés et abandonnés. Les aventures sont donc à nouveau relancées et l'intrigue se termine par des retrouvailles générales et la reconquête du royaume de Bourges par Lion.

¹²² *Lion de Bourges : poème épique du XIV^e siècle*, William W. KIBLER, Jean-Louis G. PICHERIT et Thelma S. FENSTER (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1980, 2 vol.

¹²³ F. SUARD, *Guide de la chanson de geste*, *op. cit.*, p. 309. On connaît également de ce texte une rédaction en octosyllabes plus brève, cf. *ibid.*

¹²⁴ *Lion de Bourges*, W. KIBLER, J.-L. G. PICHERIT et T. S. FENSTER (éd.), *op. cit.*, p. XII.

Ici la tentative d'inceste ne constitue pas l'embrayeur narratif de toute l'œuvre, mais se trouve enchâssé dans la seconde moitié de l'intrigue, dans la laisse DXXXI, à partir du v. 27823. C'est en effet au détour de l'une des innombrables péripéties de cette chanson longue et enchevêtrée que l'on retrouve le canevas habituel ATU 706 : le roi de Chypre Herpin, ennemi de longue date de son homonyme, le père de Lion, promet à sa femme mourante qu'il ne se remariera qu'avec une femme dont la beauté lui sera égale. Après de vaines recherches, l'on s'aperçoit que seule sa fille Joyeuse est un portrait vivant de la reine disparue ; les barons incitent donc le roi à la demander en mariage. Ce dernier accepte de bon gré, mais Joyeuse se coupe une main ; le dépit d'Herpin est tel qu'il prononce contre elle une condamnation à mort. Finalement, convaincu par ses hommes, il se prononce pour le bannissement : accompagnée par un écuyer, Joyeuse quitte donc à jamais le royaume de son père. Bien qu'il en comprime considérablement la trame, en condensant le cadre de l'action et en coupant de nombreux dialogues et monologues, l'auteur de *Lion de Bourges* a sans aucun doute puisé son inspiration dans le roman de *La Manekine*¹²⁵, comme en témoigne l'onomastique elle-même, Joyeuse étant un dérivé de Joïe¹²⁶. Elle aussi, de même que l'héroïne romanesque, se coupe volontairement une main qui lui sera ressoudée au bras après avoir été gardée intacte dans le ventre d'un esturgeon ; ensuite, elle sera persécutée par une méchante belle-mère et, enfin, elle retrouvera sa famille ainsi que son intégrité physique. Mais plusieurs éléments montrent une tendance, de la part de l'auteur de *Lion de Bourges*, à décliner la trame de *La Manekine* à la manière épique. Encore plus que dans le roman de Philippe de Remi, la question territoriale hante l'esprit des barons et le souci de ces derniers d'assurer un héritier mâle au trône de Chypre revient comme un leitmotiv dans leurs paroles :

Pués avint que le prince de Cipre san cesser
 Vinrent au roy Herpin dire et demander
 Que il mouiller volroit prandre et espozer
 Per quoy fil en venist et peust engenner
 Qui peust le roialme maintenir et garder :
 Terre qui vient a fille ne puet a bien aller.
 v. 27892-27897

Et dient que muelx valt c'on la faice donner

¹²⁵ Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 101.

¹²⁶ Mais l'auteur de l'épopée, contrairement à Philippe de Remi, explicite le nom que l'héroïne assume après l'éloignement : Tristouse (sans doute sur le modèle de Tristan). Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 103, remarque que ce même nom apparaît dans le roman hollandais *Torec* (milieu du XIII^e siècle), adaptation d'un texte français aujourd'hui perdu, mais qui devait présenter une série de motifs communs aux récits de La fille aux mains coupées.

Au roy Herpin pour ung hoir engenner
Que la terre peust san hault hoir demorer
Qui contre lez paien peust la terre tancer.
v. 27928-27931

Et nous priions a Dieu le Perre tout puissant
Que engenner puissiez ung hoir si souffisant
Qu'i maintiengne la terre ver la gens mescreant.
v. 27952-27954

Les notables de Chypre se rendent même à Rome demander la grâce du pape pour convaincre leur seigneur. Cet empressement ne fait que devancer le désir profond de ce dernier qui *a sa fille avoit aussi pancér devant, / Maix il ne l'ozoit dire pour le peschief si grant* (v. 27964-5). À l'instar de Florent et Antoine, Herpin aurait donc conçu le projet d'une union incestueuse bien avant que ses barons ne la lui proposent comme une raison d'État. Joyeuse en revanche ne ressemble ni à une sainte persécutée comme Hélène, ni à une héroïne épique comme Yde, dans la mesure où elle est connotée comme un personnage faible et soumis¹²⁷. Cet « infléchissement idéologique », comme le définit Claude Roussel¹²⁸, caractérisera par la suite la littérature de colportage qui tend à exalter la « passivité acharnée »¹²⁹ des personnages féminins.

3. 2. 5. L'inceste père-fille dans la tradition dramatique : les *Miracles de Nostre Dame par personnages*¹³⁰

Le *Miracle de la fille d'un roy* est la 37^e pièce des *Miracles de Nostre Dame par personnages*, un recueil de quarante pièces dramatiques en vers, jouées à Paris entre 1339 et 1382 (avec des interruptions en 1354, 1358, 1359 et 1360)¹³¹, à l'occasion du puy annuel de la confrérie de saint Eloy de la guilde des orfèvres¹³². Contrairement aux grands mystères du siècle suivant, représentés pendant

¹²⁷ Thelma S. FENSTER, « Joie mêée de Tristouse: The Maiden with the Cut-Off Hand in Epic Adaptation », *Neophilologus*, 65, 1981, p. 345-357, p. 356.

¹²⁸ Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 103.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Miracles de Nostre Dame par personnages publiés d'après le ms. de la Bibliothèque Nationale*, Gaston PARIS et Ulysse ROBERT (éd.), Paris, F. Didot, 1876, 8 vol. Le *Miracle de la fille d'un roy* se trouve dans le t. 7, p. 3-117.

¹³¹ Sur les causes de ces interruptions, probablement des émeutes populaires, cf. Graham A. RUNNALLS, « The *Miracles de Nostre Dame par personnages* : Erasures in the Ms, and the Dates of the Plays and the 'Serventois' », *Philological Quarterly*, 49/1, 1970, p. 19-29, p. 26.

¹³² Pour la différence entre « guilde » et « confrérie », cf. Donald MADDUX, Sara STURM-MADDUX (dir.), *Parisian confraternity drama of the fourteenth century : the « Miracles de Nostre Dame par personnages »*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 17-19. Pour une description plus détaillée, cf. aussi Graham A. RUNNALLS, « Medieval Trade Guilds and the *Miracles*

plusieurs jours sur la place publique, ces miracles étaient mis en scène le jour du saint patron de la confrérie, en intérieur, probablement dans la « maison commune » de la guilde, contiguë à l'église saint Josse, aujourd'hui disparue¹³³. Ce type d'installation scénique dans un lieu clos fait appel aux décors simultanés : plusieurs *mansiones* devaient être présentes sur scène, dont une, surélevée, où se tenait la Vierge avec Dieu et les anges¹³⁴.

Ces *Miracles* nous ont été transmis par un seul manuscrit du XV^e siècle, le BnF, fr. 819-820, en deux volumes¹³⁵ ; la pièce qui nous intéresse se trouve dans le second, aux f. 221r-245v¹³⁶. Bien que les quarante miracles aient été écrits par différents auteurs, une seule main les a rassemblés dans cette « anthologie rétrospective »¹³⁷. En effet, la disposition des quarante miracles dans le volume reflète l'ordre chronologique de leur représentation : numéro 37 du recueil, *La fille d'un roy* a donc été une des dernières pièces à avoir été mise en scène, probablement en 1379¹³⁸. Pour ce qui concerne le ou les destinataires du manuscrit, il existe deux hypothèses principales. Selon Graham Runnalls¹³⁹, il s'agirait d'une œuvre offerte par la guilde des orfèvres au roi Charles VI, à l'occasion de son mariage avec Ysabeau de Bavière¹⁴⁰ : le destinataire prestigieux expliquerait les nombreuses ratures d'*incipit* et d'autres éléments qui, selon les suppositions de Rudolf Glutz¹⁴¹ reprises ensuite par Runnalls¹⁴², devaient se référer aux dates des représentations du puy. Mais si tel était le cas, on s'expliquerait mal pourquoi le même Charles VI aurait en 1383 interdit tout rassemblement public, y

de Nostre Dame par personnages », *ibid.*, p. 29-65, p. 33-45.

¹³³ *Ibid.* p. 64. Mais selon Dorothy PENN, *The Staging of the 'Miracles de Nostre Dame par personnages' of MS Cangé*, New York, Columbia University Press, 1933, p. 62, dès 1368 les pièces auraient été jouées à l'Hôtel Saint-Pol, en présence du roi.

¹³⁴ Armand STRUBEL, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, Bréal, 2014 [2003], p. 73.

¹³⁵ Pour la description de ce manuscrit, cf. Graham A. RUNNALLS, « The manuscript of the Miracles de Nostre Dame par personnages », *Romance Philology*, XXII, 1968-9, p. 15-22 ; Carol J. HARVEY, *Medieval French miracle plays : seven falsely accused women*, Dublin, Four courts press, 2011, p. 18-19.

¹³⁶ On peut visionner le manuscrit en ligne sur la base Gallica, à ce lien : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059387f/f230.image.r=fr>, (dernière consultation 1/5/2017).

¹³⁷ Comme elle a été définie par A. STRUBEL, *Le théâtre au Moyen âge*, *op. cit.*, p. 71, et puis par C. J. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, *art. cit.*, p. 18.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 25 ; Kathy M. KRAUSE, « The Falsely Accused Heroine in the Miracles de Nostre Dame par personnages », *European Medieval Drama*, 3, 2000, 161-175, p. 170.

¹³⁹ « The manuscript of the Miracles », *art. cit.*, p. 17-20.

¹⁴⁰ C'est sans doute une coïncidence, mais on remarquera l'homonymie de l'héroïne du miracle qui nous intéresse et de l'épouse du présumé destinataire de l'œuvre. Mais Daniela Musso voit dans l'onomastique du miracle 37 surtout des réminiscences hagiographiques et bibliques, cf. sa thèse intitulée *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIV^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2013, 465 p. (dactyl.), p. 112-113, disponible en ligne, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01063181> (dernière consultation 28/04/2017).

¹⁴¹ *Miracles de Nostre Dame par personnages : kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, Berlin, Akademie-Verlag, 1954, p. 196-204.

¹⁴² « The Miracles de Nostre Dame par personnages : Erasures », *art. cit.*, p. 20, 24.

compris le puy des orfèvres parisiens. Une récente découverte de Robert Clark¹⁴³ a cherché à nuancer cette supposition : au-dessous d'une rature, le savant a pu déchiffrer une date, 1432, indiquant que le manuscrit appartenait à Aymery Le Roy, membre de la confrérie. Dans ce cas, le précieux manuscrit conservé à la BnF ne serait plus un cadeau royal, mais une production commissionnée et destinée à la confrérie elle-même, une sorte de « registre » de toutes les pièces jouées jusqu'en 1382.

Quoi qu'il en soit, comme l'indique le titre même de ce recueil, les *Miracles de Notre Dame par personnages* puisent leur inspiration dans les nombreuses légendes sur la Vierge Marie, aussi bien en latin qu'en langue vernaculaire, en prose et en vers¹⁴⁴, ainsi que dans les Vies de saints, les romans et les chansons de geste¹⁴⁵. De ce fait, ce recueil est un véritable « réservoir » de légendes médiévales¹⁴⁶. En ce qui concerne les personnages, bien qu'aucun représentant d'une classe sociale ne soit exclu du tableau foisonnant que proposent ces textes¹⁴⁷, une place importante est accordée aux personnages féminins. Ceux-ci sont représentés au centre d'un réseau de rapports de force structurant leur monde familial : dans au moins une dizaine de pièces, la protagoniste est une femme victime des machinations d'autres membres de sa propre famille (son beau-frère, sa belle-mère, son père...). C'est sans doute le signe de la popularité du motif de « la femme injustement accusée »¹⁴⁸ qui forme un

¹⁴³ *The Miracles de Nostre Dame par personnages of the Cangé Manuscript and the Sociocultural Function of Confraternity Drama*, (unpublished doctoral dissertation, Indiana University), 1994, p. 118-120, cit. par D. MADDOX et S. STURM-MADDOX (dir.), *Parisian confraternity*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁴ Il y en aurait plus de 2000 seulement en latin ; pour l'ancien français, on en a compté 490 en vers (dont 107 en anglo-normand) et environ 600 en prose, cf. Pierre KUNSTMANN, *Vierge et merveille : les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen âge*, Paris, Union générale d'éditions, 1981, p. 20-21. Cf. aussi C. J. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, op. cit., p. 17. En latin, parmi les plus connus, on pourrait citer le *Mariale Magnum* de Vincent de Beauvais (qui fait partie du *Speculum Historiale*). En langue vernaculaire, la première *translatio* d'une collection de miracles mariaux est le *Gracial* du moine Adgar, élaborée en anglo-normand avant 1170. Au XIII^e siècle, le recueil sans doute le plus important est celui des *Miracles de nostre Dame* de Gautier de Coincy (Rutebeuf s'inspire d'un de ces miracles, pour son *Miracle de Théophile*). Toutes ces références sont tirées de Débora GONZALEZ MARTINEZ, *Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria*, FMSH-WP-2014-57, halshs-00937303, janvier 2014, p. 8-9 (dernière consultation : 28/04/2017). Aux p. 4-6 du même article, on peut lire un clair résumé du développement du culte marial en Occident.

¹⁴⁵ Comme la *Chanson d'Ami et Amile* pour le miracle XXIII, *Berthe aux grands pieds* d'Adenet le Roi pour le XXXI, *La Manekine* de Philippe de Remi pour le XXIX. Pour un inventaire des relations entre certaines pièces des *Miracles* et des œuvres narratives précédentes, cf. la thèse de D. MUSSO, *Réminiscences mythiques*, op. cit., p. 99-100, n. 218.

¹⁴⁶ Cette définition, que nous avons traduite, est de G. A. RUNNALLS, « *The Miracles de Nostre Dame par personnages* : Erasures », art. cit., p. 19.

¹⁴⁷ Avec une prédilection, tout de même, pour les représentants des « deux premiers États du royaume : Noblesse et Clergé », cf. Elie KONIGSON, « Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les miracles par personnages du manuscrit Cangé », *Revue d'histoire du théâtre*, 29, 1977, p. 105-127, p. 106.

¹⁴⁸ Selon la définition qu'Alexandre Micha donne dans son article « La femme injustement accusée dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* », ID., *De la chanson de geste au roman : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1976, p. 479-486 (cet article a paru pour la première fois dans les *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Pariz, Nizet, 1950, p. 85-92). Outre *La fille d'un roy* (XXXVII), ce cycle comprendrait : *La marquise de la Gaudine* (XII), *L'empereris de Romme* (XXVII), *Othon, roy d'Espagne* (XXVIII), *La fille du roy de Hongrie* (XXIX), *Berthe aux grands pieds* (XXXI) et *Roy Thierry et la reine Osanne* (XXXII). À ce groupe,

véritable « cycle »¹⁴⁹ au sein du recueil, dont *Le miracle de la fille d'un roy*, avec ses 3326 vers, constitue la « variation sur thème » la plus longue. Nous en donnons ici un résumé plus détaillé que pour les autres œuvres du corpus car la similitude de cette pièce avec *Yde et Olive I* va bien au-delà de la première séquence, puisqu'elle concerne toute la structure narrative¹⁵⁰.

Dans un cadre spatio-temporel non précisé, la pièce débute avec un roi et une reine désirant avoir un enfant qui puisse hériter de leur royaume. Ils se rendent à l'église pour assister à un sermon sur la divine conception de Marie ; restée seule à la fin de la célébration, la reine prie la Vierge pour qu'elle lui donne la grâce d'un enfant. Finalement, la souveraine tombe enceinte et son mari entreprend un pèlerinage en Terre Sainte pour en remercier Dieu (v. 1-265). Pendant l'absence du roi, la reine accouche mais elle meurt tout de suite après ; un messenger communique la triste nouvelle au roi qui, entre-temps, est arrivé au saint Sépulcre. Désespéré, ce dernier décide de retourner aussitôt dans ses terres (v. 266-937). Le temps passe, et les barons commencent à faire pression sur le souverain pour qu'il se remarie : ils craignent que le royaume ne reste sans héritiers. Celui-ci y consent, pourvu que la nouvelle épouse soit en tout semblable à la première, selon une promesse qu'il lui avait faite avant son départ pour Jérusalem. Mais cette quête s'avère infructueuse ; les barons ne trouvent comme seule femme correspondant aux critères imposés par le roi que la fille de ce dernier. Ils lui conseillent alors de la prendre comme épouse (v. 938-1091). Bien qu'initialement contrarié, le roi décide de suivre le conseil de ses barons et, pendant une assemblée plénière, demande officiellement la main de sa fille. Ysabel, tel est le nom de la jeune fille, en est épouvantée et obtient de son père un délai d'au moins un mois (v. 1092-1148). Une fois seule dans sa chambre, elle prie la Vierge pour qu'elle la protège de cette union incestueuse ; ensuite, elle se rend chez Anne, sa servante, pour demander son aide. Ysabel lui avoue son projet de fuite : Anne approuve cette idée et lui propose de la suivre, mais en se déguisant toutes les deux. Pour plus de sécurité, Ysabel souhaite qu'un homme aussi les accompagne : Anne va alors demander à son ami Useré, un écuyer, de les rejoindre dans cette aventure. Une nuit, le trio s'enfuit dans la forêt où ils se trouvent bientôt démunis, ne sachant plus quel chemin prendre (v. 1149-1341). Useré part chercher de l'aide et il rencontre l'ange Gabriel qui les accompagne à un port d'où ils s'embarquent pour la Grèce (v. 1342-1613). Arrivés à terre, ils s'installent dans une auberge où séjourne aussi un écuyer de l'empereur de Constantinople. Ysabel et Anne, toujours déguisées en hommes, se font passer pour deux soldats à la recherche d'un maître auprès de qui s'engager. Devant contrer l'assaut des Turcs et ayant entendu l'éloge fait par son écuyer, l'empereur de Constantinople les convoque à la bataille contre les mécréants (v. 1614-2005). Grâce à la prouesse guerrière d'Ysabel, les Sarrasins sont vaincus ; en obéissant à un ordre reçu par l'ange Gabriel, Ysabel rend hommage de cette victoire à la fille de l'empereur (v. 2006-2203). L'entourage de ce dernier prône un mariage entre sa fille et ce valeureux *mareschal*. Les deux futurs mariés sont aussitôt prévenus et tout le monde se dirige vers le monastère où aura lieu la cérémonie. Se sentant prise au piège, Ysabel trouve le moyen de parler en tête à tête avec sa servante ; désespérée, elle invoque enfin l'aide de Dieu. L'ange Gabriel descend pour la réconforter : il lui faut accepter ce mariage et raconter la vérité à son épouse sans crainte aucune, car Dieu la protégera (v. 2204-2491). Lors de la nuit de noce, l'empereur envoie un de ses hommes, un moine, dans la chambre des

la critique plus récente ajoute trois autres miracles, *Théodore* (XVIII), *Une femme que Notre Dame garda d'estre arse* (XXVI) et *Saint Jehan le Paulu hermite* (XXX), cf. K. KRAUSE, « Tha Falsely Accused Heroine », art. cit., p. 170.

¹⁴⁹ Nous adoptons ce terme de « cycle », selon l'usage de la plupart des travaux critiques sur ce sujet, mais il s'agit de réécritures et de réélaborations indépendantes du même conte-type ; sur les risques de cette définition parfois inappropriée, cf. Kathy M. KRAUSE, « The Dramatization of the Persecuted Heroine », D. MADDOX et S. STURM-MADDOX (dir.), *Parisian confraternity*, op. cit., p. 113-133, p. 114, n. 6.

¹⁵⁰ Cf. V. 4. *Étude comparée des micro-séquences*.

jeunes mariés pour les espionner. Caché dans un coin, le clerc entend la confession sur l'identité véritable d'Ysabel et la promesse, de la part de son épouse, de garder le secret. Le lendemain, il rapporte à l'empereur la vérité sur son « beau-fils ». Mais le souverain n'est pas tout à fait convaincu ; l'espion lui propose alors trois moyens de vérification ; le premier consiste dans la présentation d'un panier plein de fruits : si c'est une femme, elle voudra tout de suite en manger ; le deuxième prévoit l'enfermement dans une chambre où il n'y a que des jeunes filles : si c'est un homme, il n'hésitera pas à les approcher ; enfin, le troisième stratagème consiste en un bain public auquel la jeune épouse sera également conviée. L'empereur de Constantinople choisit ce dernier moyen, tandis que le moine est mis en prison par mesure préventive (v. 2492-2723). Le couple fraîchement marié est alors convoqué au bain, sous prétexte que c'est *la guise* du pays (v. 2767). Pendant ce temps, Dieu commande à l'ange Michel de prendre la forme d'un cerf blanc et de se montrer dans le verger où aura lieu le bain. Devant cette apparition, tous les assistants se mettent à sa poursuite jusqu'au cœur de la forêt. Ysabel et Anne voudraient saisir l'occasion pour s'échapper, mais le cerf leur ordonne de retourner au bain, où, selon la volonté de Dieu, Ysabel pourra montrer des attributs d'homme. En effet, revenue au bain, Ysabel apparaît sous une apparence masculine (v. 2724-2973). De son côté, le religieux se désole d'avoir été injustement emprisonné et il supplie la protection divine : un cortège céleste au grand complet, composé d'anges, de la Vierge et de Dieu lui-même, descend des cieux le rassurer. Le clerc est amené en justice devant l'empereur qui exige une explication pour ce qu'il croit être une fausse accusation à l'égard d'Ysabel ; mais cette dernière dévoile la vérité sur son identité et disculpe ainsi l'homme d'église (v. 2974-3205). À la fin, la travestie retrouve son identité féminine et la pièce se termine par un double mariage : celui de l'empereur de Constantinople avec Ysabel et celui de sa fille avec le père d'Ysabel.

*Cy commence un miracle de Nostre Dame de la fille d'un roy qui se parti d'avec son père pour ce qu'il la vouloit espouser, et laissa habit de femme et se mainteint com chevalier et fu sodoier de l'empereur de Constantinoble et depuis fu sa femme*¹⁵¹

La rubrique introductive que nous avons reproduite ci-dessus illustre l'affinité *de fond* entre l'histoire d'Yde et celle d'Ysabel, du moins pendant les trois premiers quarts de l'intrigue. Notre chanson de geste a en effet été considérée comme « an important intertext » de cette pièce¹⁵², parfois même comme sa source directe¹⁵³. Bien que cette dernière affirmation soit sans doute à nuancer, à notre connaissance le *Miracle de la fille d'un roy* est la seule œuvre française qui s'articule autour des trois thèmes majeurs qui scandent également *Yde et Olive I* : inceste, déguisement et métamorphose.

Dans un royaume inconnu, la pièce s'ouvre sur le dialogue entre un roi et une reine n'ayant pas d'enfants et craignant un futur vide de pouvoir sur leurs terres. Ce « prologue »¹⁵⁴ met tout de suite en avant le lien étroit entre la question de la progéniture et celle de l'héritage¹⁵⁵ : dans ses prières,

¹⁵¹ *Miracles de Nostre Dame*, G. PARIS et U. ROBERT (éd.), *op. cit.*, t. VII, p. 3.

¹⁵² C. J. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵³ K. M. KRAUSE, « The Dramatization of the Persecuted Heroine », art. cit., p. 118.

¹⁵⁴ Ainsi définit cette scène initiale C. J. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁵ La nécessité d'avoir un héritier est un motif qui apparaît aussi dans le *Miracle d'un enfant que Nostre Dame resuscita* (XV). Dans ce dernier, cependant, le cadre n'est plus constitué par un château royal, mais par la demeure bourgeoise d'un

la reine s'écrie, *Diex, pour quoi / ne me donnez vous un enfant / Qui fust ce regne possessant / Quant moy et le père venrons / Au point que trespassez serons ?* (v. 20-24). Dans le miracle XXXVII, pour obtenir la grâce de concevoir, le roi et sa femme se rendent à l'église, où ils entendent un sermon sur la visitation de l'ange Gabriel à la Vierge Marie. Les paroles de l'émissaire de Dieu fécondent en même temps la reine qui confie au mari : *Enfant ay conceu, sachiez ; / Au sermon l'ay sentu mouvoir* (v. 150-151). Dans *La Manekine* et *La Belle Hélène*, aucune allusion n'est faite à la conception de l'enfant, et dans *Yde et Olive I* elle est le fruit de la passion charnelle des jeunes mariés, *A grant deduit ont leur vie gardee / Li rois Florens engroissa s'espousee* (v. 55-56). Contrairement aux textes épico-romanesques, dans le *Miracle*, la grossesse de la reine est ainsi présentée comme une divine conception.

Nous le savons, selon le schéma des contes-types ATU 510B et 706, la souveraine meurt après avoir donné naissance à sa fille. Tous les textes de notre corpus passent rapidement sur cette séquence « introductive » pour atteindre rapidement le nœud dramatique déclenchant l'action ; dans *Yde et Olive I*, par exemple, Clarisse accouche et meurt en l'espace de neuf vers. Néanmoins, notre chanson est la seule qui nous fasse entrer, ne serait-ce que pour quelques secondes, dans la chambre de la reine en proie aux douleurs de l'accouchement : aux v. 61-63 on la voit, apeurée, en train de supplier la Vierge : *De sa groiseur est mout espöentee, / Sainte Marie a sovent reclamee : / « Car sekeur, Dame, ceste lasse esgaree / Tant qu'ele soit de son fruit delivree*. L'auteur du miracle a également exploité, voire amplifié, ce motif des douleurs de l'accouchement et des prières de la jeune mère : alors qu'il n'occupait que quatre vers dans le texte épique, il se déroule pendant 77 vers dans la pièce de théâtre. Il y a une volonté, de la part de l'auteur dramatique, de souligner le « réalisme corporel » de la scène, exprimé à travers les cris de la reine pour la douleur qui transperce ses *reins* (v. 337, 339, 382), ses *os* (v. 381), son *dos* (v. 382), ses *costez* (v. 387), qui participe d'une « esthétique de la naturalisation »¹⁵⁶ recherchée tout au long de la pièce. D'autre part, les représentations sur scène de l'accouchement relevaient de l'esthétique grotesque du Carnaval¹⁵⁷. Si l'auteur du miracle s'est directement inspiré de la Suite bordelaise, en saisissant le potentiel dramatique de l'évocation rapide des v. 61-63, il en a fait une scène en plein « esprit carnavalesque », qui devait être particulièrement appréciée du public.

Après la disparition de la reine, dans le *Miracle* les barons exhortent le roi à mettre fin à son deuil d'une manière similaire à ce qu'ils avaient fait dans *Yde et Olive I* :

riche marchand qui désire avoir un enfant pour lui léguer sa fortune. Selon C. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, op. cit., p. 135, la relocalisation du drame, d'un contexte privé à une cour royale, n'est pas sans lien avec la mort sans héritiers mâles de Charles VI, qui provoqua la Guerre des cents ans et dont les conséquences furent désastreuses notamment pour les commerces.

¹⁵⁶ K. M. KRAUSE, « The Dramatization of the Persecuted Heroine », art. cit., p. 129, 132.

¹⁵⁷ D. MUSSO, *Réminiscences mythiques*, op. cit., p. 333.

Yde et Olive I

Si home ont dit : « Vous faites vilonnie :
Pour duel mener ne le rarés vous mie ;
Laissiés le duel, si ferés courtoisie.
De li avés une mout bele fille
Si bele n'a dusc'a la mer de Grisse ;
Pour tel restor soit la noize laissie ! »
v. 118-123

Miracle de la fille d'un roy

[DEUXIESME CHEVALIER] : Sire, il vous faut
prendre confort
Et vous demener autrement :
A roy n'appartient nullement
Faire tel deuil
[...]
[LE MESSAGIER] : Car d'elle au mains a une fille
Qui a ja bien quatre ans passés
Et ce li doit suffire assez
Pour joie avoir.
v. 822-831

Dans les deux cas, l'incitation à la cessation de la douleur se fonde sur deux motifs : la dignité royale (qui ne doit jamais afficher son accablement), et la consolation d'être parent. Bien que le premier soit un motif rhétorique courant, dans aucun des autres textes pris en examen n'apparaît cette micro-séquence « bipartite ». Dans *La Manekine*, un seul vers condense cette idée de la nécessité de continuer sa vie : *Toutes mors oublier convient* (v. 177) ; dans *Lion de Borges* également, le narrateur déclare *Maix il n'est si grant duelz qui ne conviegne païsser* (v. 27890). Cependant, rien n'est dit sur la consolation que peut représenter la fille du roi, ce qui, dans *Yde et Olive* et le *Miracle*, évoque le désir incestueux à venir.

Dans l'œuvre dramatique, les barons jouent un rôle central. En effet, ce sont eux qui exhortent le roi à un nouveau mariage. Ils craignent, en effet, l'absence d'un héritier mâle ; le même souci hante les barons de *La Manekine*, où il est explicitement dit que le royaume ne peut pas être légué à une femme au risque de tomber en *briquetoize* (v. 212). En outre, aussi bien dans le roman que dans le *Miracle* apparaît le motif de la « promesse contraignante » : mais si, dans l'œuvre de Philippe de Remi, elle est formulée au chevet de la reine mourante (v. 115-151), elle a lieu dans la pièce avant le pèlerinage du roi, alors que la reine se porte encore bien. Dans les deux cas, après la mort de la souveraine, cette promesse entraîne une quête infructueuse qui pousse les barons à solliciter le mariage incestueux entre le roi et sa fille. Cette idée scandaleuse provoque une vraie psychomachie dans l'âme du roi de Hongrie, se déroulant pendant plus de trente vers (v. 431-502) ; par contre, le roi de la mise en scène accepte dans l'espace d'une dizaine de vers (v. 1074-1085), l'approfondissement psychologique n'étant pas la priorité du compilateur des *Miracles*.

Un détail qui n'est exploité que rarement dans les textes de notre corpus est celui de la demande d'un délai de la part de la jeune fille, sommée d'accepter le mariage avec son père. Dans le

miracle, après avoir inutilement essayé de détourner ce dernier de son dessein sacrilège, Ysabel demande au moins un mois de répit : *Père, puis que ce mariage / Ne puis nullement destourner, / Vueillez que pour moy attourner / Un moys ou deux aie d'espace, / Et tandis, ains que ce temps passe, / M'ordeneray* (v. 1134-1139). Aux v. 367-374 de *La Manekine*, c'est le père qui demande un délai à ses barons, jusqu'à la Chandeleur : l'action se passant à Noël, la période de répit demandée par le roi de Hongrie est d'une longueur équivalente à celle d'environ un mois qu'Ysabel demande. C'est seulement dans la *Vie de Sainte Dymphne* que la jeune fille demande précisément une période de quarante jours pour se préparer à l'événement. L'auteur du *Miracle* et celui du texte hagiographique se révèlent ici très proches des contes populaires où le motif du délai demandée par la jeune fille est presque constant¹⁵⁸.

Selon un schéma courant dans l'éventail de textes que nous étudions, les rois sont prisonniers de l'image de la reine défunte, leur veuvage prolongé étant motivé par l'impossibilité de trouver une autre épouse qui ressemble à la première et qui soit *sa pareille* (nous soulignons) :

Yde et Olive I

« Ce fu damages quant vo femme fina,
Car *sa pareille* ne trouverés vous ja ».
Li rois l'entent, tantost le vief crolla.
v. 237-239

Miracle de la fille d'un roy

Car je l'amoie chièrement,
Qu'elle afferoit bien a amer ;
Si ne m'en devez pas blamer,
Que certes ne scé *sa pareille*.
v. 838-841

Dans *Yde et Olive*, ce sont les barons qui prononcent ces paroles ; en revanche, dans le miracle, c'est le roi lui-même qui se désole de ne pas pouvoir trouver une autre femme ressemblant à la première, d'autant plus qu'il le lui avait promis. D'une manière similaire, *La Manekine* parle d'une femme au même *sanlant* (v. 139) et *Lion de Bourges* d'une femme *ravisant* (v. 27943) la souveraine disparue. L'emploi du syntagme *sa pareille* n'est donc pas anodin, car il n'apparaît que dans notre chanson et dans le *Miracle*.

Quelques vers plus loin, lors de la demande en mariage, l'inébranlable décision du père s'exprime, dans les deux cas, sur un ton semblable (nous soulignons) :

Yde et Olive I

« Fille, fait il, de chou ne parlés *nient*,
Ja me feriés tantost vif erragier !
[...]

Miracle de la fille d'un roy

[LE ROY] : C'est pour *nient* : je vous vueil
avoir,
Et n'en parlez plus au contraire ;

¹⁵⁸ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

N'est hom vivans qui m'en puist *traire* arrier,
Que par celui qui en crois fu dreciés,
Jou le prendrai, cui qu'en doie anoiier ! »
v. 317-325

Car nulz ne me pourroit *retraire*
De ce courage.
1130-1133

L'injonction du roi est exprimée d'une manière similaire avec une répétition de l'indéfini *nient*. Notons aussi que le verbe *retraire* employé par l'auteur du *Miracle* est un dérivé de *traire*, que l'on trouve dans la chanson de geste¹⁵⁹.

Pendant tout le déroulement de l'action, ni le père d'Yde ni celui d'Ysabel ne font l'objet d'un parcours exemplaire d'expiation : jamais, à aucun moment, ils ne demandent pardon de leur péché sacrilège. Pourtant, l'auteur du miracle, si sensible au brassage de motifs hétérogènes, aurait pu s'inspirer de nombreux textes hagiographiques où mêmes les pécheurs les plus hideux peuvent bénéficier du pardon divin, après une pénitence sincère. Le motif du repentir occupe une place importante dans d'autres textes épico-romanesques : dans *La Manekine* il se déroule pendant plus de 400 vers (v. 6697-7124), et dans *La Belle Hélène* les batailles contre les Sarrasins qu'Antoine entreprend aux côtés d'Henry pendant quarante ans, ainsi que la rencontre avec Clariande, l'avatar d'Hélène, représentent des étapes nécessaires dans le parcours du père vers le salut. Dans le *Miracle de la fille du roy de Hongrie* (XXIX), pièce directement inspirée par l'œuvre de Philippe de Remi, le père de Joie-Bethequine se repent, lui aussi, de son ignoble propos : *J'ay fait trop grande iniquité / contre Dieu, si m'aviseray / Comment a Dieu m'apaiseray / De mon meffait* (v. 614-617). Dans une autre pièce des *Miracles*, *Saint Jehan le Paulu* (XXX), le protagoniste viole et tue une jeune fille ; mais après sept ans de pénitence, Dieu lui pardonne et ressuscite la victime innocente. La thématique de la repentance est centrale aussi dans *Robert le diable* (XXXIII), où les nombreuses scènes de violence s'enchaînent « afin de démontrer l'erreur du personnage ancré dans le mal, mais pouvant accéder au pardon divin grâce au sentiment du repentir et à l'action de la pénitence »¹⁶⁰. Paradoxalement, pour l'auteur du miracle XXXVII, le pardon du père incestueux pouvait, en quelque sorte « aller de soi ».

¹⁵⁹ Dans *La Belle Hélène*, Antoine s'écrit en deux vers : *Fille, che dist li rois, laissiés vo sermoner ! / Je vous espause ray demain a l'ajourner* (v. 687-688). Dans *Lion de Bourges*, Herpin de Chypre déclare : *Fille, s'ait dit li roy, tout ceu laissez ester, / Car per celui Signour qui Dieu se fait clamer, / Qui se laissait pour nous travailler et pener, / Pués que mi hault baron s'i vuellent accorder / Et que li apostolle m'en vult grace donner, / De maitin en volrait la bezoingne ordonner / Et demain vous volrait en ma saulle espouser, / Car c'est la riens ou monde que plux doie dezirier* (v. 27989-96).

¹⁶⁰ Marie-Odile BODENHEIMER, « La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Notre Dame par personnages* », *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, CUERMA, 1994 (*Senefiance*, 36), p. 55- 67 § 10 (nous citons d'après la version disponible en ligne, <http://books.openedition.org/pup/3142-#bodyftn16> ; dernière consultation : 25/04/2017).

Or, si toutes les correspondances que nous avons repérées ne prouvent pas, à elles seules, une filiation directe entre le *Miracle* et *Yde et Olive*, elles permettent de révéler avec force la contiguïté particulière qui unit les deux œuvres, et qui se reflète en profondeur, jusqu'au niveau même du discours¹⁶¹.

3. 2. 6. La configuration du motif de l'inceste père-fille dans *Yde et Olive I*

1. Le pouvoir des apparences

La plupart des pères incestueux de la littérature médiévale sont des souverains. Parfois, nous l'avons vu, l'accusation d'inceste est portée pour assombrir leur portrait et en faire d'odieux tyrans, les pires des pécheurs à l'instar de Judas, lui aussi coupable d'inceste dans la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine¹⁶². Le roi de notre chanson de geste, cependant, était jusqu'ici connoté d'une manière positive ; comme l'affirme Caroline Cazanave, « en un tour de main le héros de tantôt est devenu l'agresseur d'aujourd'hui. *Sic in contrarium transit* »¹⁶³. Le charmant jeune homme *au gent corage* de la chanson de *Clarisse et Florent* (v. 5408)¹⁶⁴ est devenu le *leres* d'*Yde et Olive* (v. 178) qui n'hésite même pas à jurer sur *celui qui en crois fu drechiés* (v. 324) pour parvenir à ses fins. Comment expliquer ce revirement soudain ? Dans notre texte le roi n'est pas incité par ses hommes à se remarier, et aucune allusion explicite n'est faite à la nécessité d'un héritier mâle. C'est en revanche la douleur que Florent ressent pour sa femme disparue qui le fait sombrer dans le désespoir jusqu'à en perdre la raison. Contrairement aux autres œuvres du corpus que nous avons étudié, notre chanson s'arrête avec insistance sur l'extrême souffrance du roi que Sorbarrès et ses barons essaient d'apaiser à plusieurs reprises :

L'iaue des iex li est aval coulee,
Pleure et souspire, mout a ciere matee,
Et sa poitrine en est toute arrouzee ;

Li rois retourne en sa grant sale antie,
Dont rest li dels doublés de la roïne.
« Que devenrai, fait il, pour vous, amie ? »

¹⁶¹ Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre consacré à une analyse plus détaillée et élargie aux textes italiens, cf. V. 4. *Étude comparée des micro-séquences*.

¹⁶² JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU, M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 222-224 (cette légende d'un Judas « œdipien » est insérée en guise de prologue à la vie de Mathias, l'apôtre qui le remplaça après sa trahison). Cf. aussi Léopold CONSTANS, *La légende d'Oedipe. Étudiée dans l'antiquité au moyen âge et dans les temps modernes en particulier dans Le Roman de Thèbes texte français du XII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1974, p. 95-103, et P. TOMEA, « Il segno di Edipo », *art. cit.*, p. 727-729.

¹⁶³ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁴ *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive*, M. SCHWEIGEL (éd.), *op. cit.* ; v. 5446 dans l'éd. de B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, *op. cit.*

Dont se reprent a faire l'enversee.
 Sorbarrés l'a levé sans arrestee
 Et dist : « Bons rois, pour la vertu nommee,
 Vous volés vous ocire par crie ? »
 v. 90-96

Sorbarrés fait lués apporter sa fille ;
 Quant il le voit, a haute vois s'escrie :
 « Amie douce, or es tu orphennine ! »
 Si home ont dit : « Vous faites vilonnie :
 Pour duel mener ne le rarés vous mie ;
 Laissiés le duel, si ferés courtoisie.
 De li avés une mout bele fille
 Si bele n'a dusc'a la mer de Grisse ;
 Pour tel restor soit la noize laissie ! »
 v. 112-123

Dans *La Manekine*, la peine du roi resté veuf est décrite d'une manière beaucoup plus concise, le narrateur affirmant sobrement que les barons demeurèrent à la cour *Pour reconforter lor signour / Qui le cuer a plain de dolour* (v. 175-176) et de conclure en un vers à l'allure sentencieuse : *Toutes mors oublier convient* (v. 177). Dans *La Belle Hélène*, le roi Antoine se désespère à la nouvelle de la mort de sa femme, mais cette souffrance est, somme toute, passagère, ne se développant que sur six vers : *De sy hault comme il fu va a terre pasmant. / Ung cri amer se va haultement escrant : / « Ha ! dame, dist le roy, que j'ay le cuer dolant ! / Jhesucrist voist vostre ame es sains chieux herbegant ! » / Tant demena sen dueil ly rois dont je vous cant / Que tout chil qui le voient s'en vont esmervillant* (v. 97-102). Bien que cette première séquence soit fort stéréotypée, l'auteur de notre chanson en accentue les traits pathétiques, en donnant l'image d'un souverain transfiguré par la douleur. De plus, ce dernier est le seul responsable du projet sacrilège conçu graduellement dans son esprit troublé. Tout en retravaillant les schémas folkloriques des contes-type ATU 510B et 706, l'auteur d'*Yde et Olive* (ou de sa source) gomme aussi le détail, typique des versions orales, de la « promesse contraignante ». Ce n'est donc pas à cause d'une parole malencontreuse que le souverain se résout à épouser sa propre fille, mais à cause de la ressemblance de cette dernière avec sa mère disparue. Dans la *Belle Hélène*, Antoine aussi sera tellement hanté par l'image de sa fille qu'il fera tapisser de portraits tout le palais et en reproduira une copie même sur son bouclier, en guise de talisman. Mais dans *Yde et Olive* les sens de Florent s'exacerbent sans aucun « support » visuel et sans que lui-même ne s'en rende compte, comme en témoigne la juxtaposition des v. 131-132 : *Et nuit et jour pour sa femme souspire ; / Ydain baisoit la bouce et la poitrine*. Le temps passe et aucune raison apparente ne permet de justifier le refus du roi à donner sa fille en mariage, si ce n'est la ressemblance de cette dernière avec la reine disparue : *Mout souvent l'a accollee et baisie / Pour s'espouzee a cui ele fu fille* (v. 147-148). Au fur et à mesure qu'Yde grandit, Florent voit dans les traits de cette dernière ceux de sa femme disparue ; les rôles se confondent et la lucidité du roi vacille :

Mix ressamblés vostre mere au vis fier
Que riens qui fust onques desous le ciel ;
Pour son samblant ai jou vo cors plus cier,
Si vous prendrai a per et a moullier.
v. 309-312

Comme l'affirme Jacques Le Goff, « la société médiévale [...] est une société du paraître »¹⁶⁵. Ainsi la fille devient-elle le substitut de la mère et l'amour incestueux du père se configure comme un succédané de l'amour conjugal. Florent lui-même l'affirme d'une manière laconique mais sans équivoque : *Jou le prendrai pour l'amour de sa mere* (v. 177) ; de plus, à la remarque innocente de ses barons concernant l'impossibilité de trouver une femme qui ressemble à la reine défunte, le silence du roi se charge, implicitement, d'une lourde signification : *Ce fu damages quant vo femme fina / Car sa pareille ne troverés vous ja. / Li rois l'entent, tantost le cieff crolla* (v. 237-239).

La question du pouvoir trompeur des apparences, offusquant le discernement de Florent et provoquant la longue suite de (més)aventures, ébauche déjà la dialectique entre apparence et essence que le port d'un masque par la protagoniste ne fera qu'exacerber par la suite.

2. La solitude et le tabou religieux

Avant de réunir la cour pour l'informer de son projet criminel, Florent a donc déjà longtemps médité dans son for intérieur et il est sans doute conscient de la réprobation qu'il va susciter. En effet, le roi aborde la question de loin ; sans expliciter d'emblée ses véritables intentions, il se limite à affirmer que, après quinze ans de veuvage, il est désormais temps pour lui de se remarier :

Seignor, fait il, se Dix me beneïe,
Mout ai esté en ceste enfermerie ;
Il a passé .XIV. ans, voire .XV.,
Que j'ai perdue Clarisse la roïne,
La bele dame, cui Jesus beneïe.
De bone amor l'amoie sans faintize ;
Onques puis jour n'och femme a compaignie.
Ore est bien drois quë a vous tous le die :
Pour femme avoir iert ma joie essaucie ;

¹⁶⁵ Jacques LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1972 [1964], p. 437.

Une en arai, n'i ert hom <qui m'> en desdie !
v. 157-166

Les barons sont ravis à l'annonce de cette nouvelle : *La gent au roi ont grant joie menee / De chou qu'il a a femme se pensee* (v. 167-168) ; ils doivent être également soulagés car ils redoutent peut-être, quoique sans l'avouer, le manque d'héritiers mâles. Mais contrairement à ce qui se passe dans *La Manekine* ou dans *Lion de Bourges*, dans notre chanson de geste les hommes du roi n'exercent aucune pression directe pour que ce dernier se remarie. Le choix de Florent mûrit donc spontanément, dans une situation d'isolement que l'opposition de la cour ne fera qu'exacerber. Le roi est en effet qualifié de *leres* (v. 178) et de *musart* (v. 259) ; son dessein n'est que *bougrenie* (v. 268), et *grans peciés* (v. 315). Paradoxalement, c'est le païen converti Sorbarrès qui rappelle la loi divine prohibant l'inceste sous peine d'une damnation éternelle, *A ceste loi que Dix nous a donnee, / Dedens infer sera t'ame dampnee !* (v. 180-181). Lors de la deuxième assemblée convoquée par le roi, les barons se signent avant même d'exprimer leur horreur de vive voix, *Quant l'ont oï, li uns l'autre bouta, / Lievent lor mains, cascuns d'aus se signa* (v. 254-255).

Auprès des dignitaires du royaume, l'inceste suscite avant tout l'épouvante du châtiment éternel ; ce spectre devait hanter les consciences surtout depuis 1215, « cette grande date de l'histoire médiévale »¹⁶⁶, lorsque le IV^e Concile de Latran avait notamment rendu obligatoire la confession auriculaire en sanctionnant ainsi le début d'une ère que Jean Delumeau appelle la « civilisation de la peur »¹⁶⁷.

3. L'annonce public et le redoublement de la scène

Plus qu'un simple motif liminaire, dans *Yde et Olive I* la menace de l'inceste entre père et fille occupe en tout quatre laisses entières, c'est à dire 195 vers¹⁶⁸ : pour un texte de 1062 vers (si l'on omet *Croissant* et la partie de « raccord » d'*Yde et Olive II*), il s'agit d'une proportion élevée. De plus, ce n'est que dans notre chanson de geste que ce motif fait l'objet de deux séquences, « parallèles » et amplifiées : le roi réitère son propos sacrilège lors de deux assemblées, la première avec ses hommes les plus proches et la seconde avec les barons du royaume au grand complet. Cette répétition n'est pas anodine dans un texte à dominante diégétique comme le nôtre et donne l'impression d'un « déjà vu » (ou, mieux, d'un « déjà lu ») qu'un subtil jeu de renvois accentue. De même que dans la première séquence, à l'annonce du roi de vouloir se remarier, ses chevaliers se réjouissent, de même, dans la

¹⁶⁶ ID., *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 17.

¹⁶⁷ *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 220.

¹⁶⁸ De la l. 4, v. 130 à la l. 7, v. 325.

seconde, tous les barons sont initialement ravis (1, cf. Tableau ci-dessous). Si, lors de l'assemblée restreinte, on s'enquiert de l'origine de la nouvelle épouse, pendant l'assemblée plénière, le messenger Gui affirme être prêt à aller la chercher même dans les régions les plus lointaines (2). Le projet incestueux du roi est exprimé en deux propositions principales coordonnées par asyndète au discours direct, la première fois, et au discours indirect, la seconde (3). Si, au début, Sorbarrès seul s'écrie, scandalisé par le dessein du roi, ensuite, avec un effet d'amplification, toute l'assemblée en est indignée (4). Au silence dans lequel veulent se renfermer les hommes du roi correspond dans la seconde l'ordre, de la part de ce dernier, de ne pas proférer mot (5). Enfin, au sein de chaque assemblée on convoque la princesse, objet de la discorde (6) :

	Assemblée restreinte v. 149-215	Assemblée plénière v. 216-325
1.	La gent au roi ont grant joie menee. v. 167	Cascuns l'entent, grant joie en demena. v. 222
2.	Dont sera elle et de quele contree ? v. 170	Decha la mer si haute femme n'a, S'avoir le voels, quē on ne t'amaint cha. v. 250-251
3.	Dedens .I. mois l'averai espouzee, Jou le prendrai pour l'amour de sa mere. v. 176-177	Li rois a dist que sa fille prendra ; N'autre, ce dist, que li n'espousera. v. 252-253
4.	Dist Sorbarrés : « Qu'est ce que tu dis, leres ? Doit dont ta fille estre a toi mariee ? A ceste loi que Dix nous a donnee Dedens infer sera t'ame dampnee ! » v. 178-181	Quant l'ont oī, li uns l'autre bouta, Lievent lor mains, cascuns d'aus se signa. « Sire, font il, Damledix vous en gart » v. 254-256
5.	Par nul d'aus tous n'en iert l'uevre contee. v. 206	Dist a sa gent : « De chou ne parlés pas ! » v. 270
6.	Sa fille mande et on l'a amenee. v. 185	Sa fille mande et fait aparillier. v. 274

Derrière l'obstination avec laquelle l'auteur d'*Yde et Olive* traite ce thème scabreux, on devine une question pressante sur l'institution du mariage responsable des mécanismes de conservation du pouvoir. La troisième continuation de *Huon de Bordeaux* est en outre le seul texte de notre corpus qui mentionne explicitement le degré de parenté interdite pour contracter le mariage : lorsque le roi Florent annonce à ses barons qu'il veut épouser sa fille, ceux-ci s'écrient : *Tu ne le pués avoir dusques en quart ! / U autrement bougrenie sera !* (v. 267-268). Cette affirmation permet de

fixer à 1215, date du IV^e Concile de Latran où l'on réduit la prohibition de mariage au 4^e degré, le *terminus a quo* pour la datation de notre texte ; de plus, elle contribue à revêtir cette première séquence d'une dimension plus historique que folklorique.

4. Le silence

Bien que Florent découvre finalement ses intentions, il insiste tout de même sur la nécessité de maintenir le silence. La monstruosité de l'intention du roi doit rester entre les quatre murs de sa grande *sale antie*, comme l'enjoint le souverain lui-même à ses hommes d'abord et puis à sa fille : *Dist a sa gent* : « *De chou ne parlés pas* (v. 270), et *Fille, fait il, de chou ne parlés nient* (v. 317). Les barons également sont décidés à couvrir ce méfait, *Par nul d'aus tous n'en iert l'uevre contee* (v. 206). Or cette injonction du silence est un motif narratif qui apparaît notamment dans les récits où l'inceste est consommé, comme c'est le cas dans *Apollonius de Tyr*¹⁶⁹. Rédigé sur la base d'une version en latin du VI^e siècle, l'*Historia Apollonii regis Tyri* (à son tour tirée d'un original grec perdu du III^e siècle), ce roman était très connu au Moyen Âge, comme en témoigne sa tradition de plus de soixante manuscrits, dont les plus anciens remontent au IX^e et au X^e siècle¹⁷⁰. L'histoire débute avec le roi Antioque qui a des relations incestueuses avec sa propre fille ; c'est pourquoi il soumet tous les prétendants de cette dernière à une épreuve impossible qui consiste, sous peine de mort, à résoudre une mystérieuse énigme où se cache le péché même du roi. Seul Apollonius arrivera à trouver la solution mais, menacé par Antioque, il sera contraint à la fuite. Commence alors un long périple méditerranéen, qui se conclura au bout d'innombrables aventures. Dans cette œuvre, le crime initial est « toujours tenu secret, protégé par le silence du crime et le leurre de l'énigme »¹⁷¹ ; tout comme dans le mythe d'Œdipe, l'énigme a donc partie liée avec la faute : la découvrir correspond à dévoiler une vérité autrement indicible.

¹⁶⁹ Le Roman d'Apollonius de Tyr. *Version française du 15^e siècle d'après le manuscrit de Vienne*, Michel ZINK (éd.), Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2006.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷¹ Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 153. D'ailleurs, l'ombre de l'inceste plane sur toute l'œuvre et, en particulier, sur le protagoniste lui-même et sa propre fille, Tarsia. Après une longue séparation, Apollonius ne la reconnaît plus et faillit s'unir à elle dans un bordel de Mytilène.

5. Inceste, lignage, héritage

Bien que notre chanson de geste ébauche des raisons « psychologiques » à l'égarement du souverain, l'inceste demeure au fond une question d'État. En effet, le spectre de cette menace assume des proportions universelles ; en particulier, le narrateur redoute l'anéantissement complet du royaume d'Aragon :

Dix, pour coi a li rois tele pensee
Dont tante dame iert encor esplouree
Et tante terre et destruite et gastee !
Tante jovente en iert deshyretee,
Tante pucelle orphenine clamee !
Li rois ara pour li sa ciere iree.
v. 196-201

Ce passage qui glisse vers le discours indirect libre, où voix du narrateur, de l'auteur et de *la gent au roi* (v. 204) se confondent, laisse transparaître la hantise généralisée de l'inceste dans la société médiévale. Comme l'affirme Sarah Kay, « dans les chansons de geste le désir illicite débouche sur la violence et le désordre »¹⁷². Ainsi la conduite sexuelle du roi affecte-t-elle l'équilibre territorial et social du royaume ; dans l'épopée, la sexualité assume une dimension collective qui, quoique présente en filigrane dans les romans en vers, sera reprise et accentuée davantage encore dans les mises en prose¹⁷³. Femmes et terres deviennent donc deux facettes de la même question, c'est-à-dire celle de l'héritage et celle de la continuité du pouvoir.

¹⁷² « La représentation de la féminité dans les chansons de geste », Philip E. BENNETT, Anne Elizabeth COBBY, Graham A. RUNNALLS, *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals, Edinburgh, 4th to 11th August 1991*, Société Rencesvals British branch, Londres, Grant and Cutler, 1993, p. 223-240, p. 232.

¹⁷³ *Ibid.*

Bilan

Le début de la *Chanson d'Yde et Olive* nous plonge ainsi dans l'univers intemporel des contes que l'auteur réélabore et adapte au cadre épique qui est le sien. D'abord, il revêt cette première séquence d'une coloration chrétienne, selon ce que Jacques Le Goff appelle la « folklorisation du christianisme »¹⁷⁴, qui ouvrira la voie aux textes épiques ultérieurs comme *La Belle Hélène* où l'inspiration hagiographique et la volonté édifiante seront encore plus marquées. En même temps, l'auteur d'*Yde et Olive* nous transmet un portrait royal d'une finesse qui, nous semble-t-il, n'a pas d'égal dans les autres textes et qui révèle la conformité de notre auteur anonyme à l'esthétique épique, centrée sur la question de la royauté et du pouvoir. Dès le début en effet, notre chanson de geste laisse transparaître des tensions spirituelles, sociales et politiques contemporaines. La sacralité des rapports de sang ouvre d'emblée la narration : des fantasmes de famille, liés à la question lignagère et, en définitive, au maintien du pouvoir, ouvrent et scandent continûment le récit. Ainsi, sacré, sang et pouvoir constituent-ils la toile de fond sur laquelle se tissent des aventures romanesques et enjouées.

¹⁷⁴ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU, M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. XLV.

3. 2. Déguisement

Introduction

Dans *Le déguisement dans la littérature française du Moyen Âge*, Claude Lachet et Jean Dufournet affirment :

Se déguiser c'est étymologiquement abandonner sa *guise* ou sa manière d'être traditionnelle, pour en adopter une autre qui rend méconnaissable, c'est revêtir un costume insolite, prendre des attitudes singulières, modifier son comportement, son allure, son langage, changer d'apparence, cacher son aspect habituel sous des dehors inaccoutumés¹.

En dépassant les contours subtils de la réalité et de l'apparence, de l'extérieur et de l'intérieur, le travestissement participe depuis toujours d'une forme de transgression. Dans l'Antiquité on le pratique notamment lors de rites d'initiation relevant d'anciens mythes cosmogoniques qui relatent l'existence d'un chaos primitif où masculin et féminin sont fondus harmoniquement². Formule par excellence « de l'unité-totalité »³, l'androgynie est en effet un trait caractéristique des divinités liées à la végétation et à la fertilité du panthéon classique et germanique, ainsi que des mythologies de nombreux peuples asiatiques, amérindiens et africains⁴. La figure de l'androgynite reflète donc un archétype presque universel ; mais l'histoire de cette créature mythique est aussi une histoire de déchéance des sphères sacrées des origines du monde aux rouages de l'invention romanesque. C'est justement au Moyen Âge que s'opère cette « translation », comme en témoignent de nombreux récits romanesques, épiques, hagiographiques et dramatiques mettant en scène des personnages aux apparences trompeuses, notamment des femmes déguisées en hommes, à l'origine de quiproquos non dépourvus de mordant. Sans verser dans l'anachronisme, on peut affirmer que le personnage de la travestie, parce qu'il traverse les genres à la fois littéraires et sexuels, garde pourtant en lui des réminiscences de cette créature aussi chimérique qu'insaisissable de l'androgynite. La *Chanson d'Yde et Olive* tout particulièrement, en faisant d'une femme déguisée la véritable protagoniste de l'intrigue, contribue à nourrir l'imaginaire épique du Moyen Âge, tout en interrogeant le clivage entre rôles établis, genres et sexes, qui est remis en question de nos jours encore. Dans la

¹ Jean DUFOURNET et Claude LACHET (dir.), *Le déguisement dans la littérature française du Moyen Âge*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, p. 287.

² « Androgynes », Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 57.

³ Mircea ÉLIADE, *Méphistophélès et l'androgynite*, Paris, Gallimard, 1972 [1931], p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 136. Pour approfondir ce vaste sujet qui nous entraînerait loin de notre propos, cf. aussi ID., *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 352-354.

limite des compétences qui sont les nôtres, nous aborderons la question de l'androgynie en la contextualisant dans le cadre des spéculations de nature philosophique où elle s'enracine. Ensuite, en continuité avec la perspective littéraire et comparatiste que nous avons entreprise depuis le chapitre précédent, nous analyserons la configuration du motif de la femme déguisée en homme dans des textes de genres différents, épiques, romanesques, dramatiques et hagiographiques. Enfin, nous nous concentrerons sur la connotation particulière que ce personnage équivoque assume dans la *Chanson d'Yde et Olive*.

3. 2. 1. Pour un aperçu philosophique et anthropologique de l'androgynie et du déguisement

1. L'androgynie divine

« La divinité se suffit pleinement »⁵ ; c'est pourquoi, dans la mythologie grecque, des êtres féminins (ou neutres) peuvent engendrer tout seuls : Hésiode raconte par exemple que le Ciel fut conçu par la Terre à laquelle il s'unit par la suite (ce qui révèle, en outre, un lien étroit entre androgynie mythique et inceste divin)⁶. Dans la *Théogonie* le genre de ces éléments primordiaux n'est pas précisé⁷, mais « si Terre engendre seule, c'est qu'en dépit d'une forte dominante maternelle elle possède en quelque sorte les deux sexes, comme Cybèle »⁸. L'androgynie est répandue également entre les figures du Panthéon classique : créé de l'œuf primordial, Éros est représenté comme un être androgyne⁹ ; Héra, selon certaines versions du mythe, aurait mis au monde seule Héphaïstos et Thyphée¹⁰. Dionysos en revanche n'est pas androgyne mais hermaphrodite car il possède les deux natures d'homme et de femme, symbole de divinité, plénitude et puissance¹¹. Il en va de même pour Hermaphrodite ; l'étreinte entre le fils d'Hermès et Aphrodite et la nymphe Salmacis crée un être ambigu, possédant les deux natures en même temps et donc, selon Ovide, ni l'une ni l'autre : *nec duo*

⁵ *Ibid.*, p. 354.

⁶ *Théogonie*, 124-132. Cet épisode est cité et traduit en français par Marie DELCOURT, *Hermaphrodite : mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 29.

⁷ Comme le souligne Marie Delcourt, l'imprécision sur le sexe des divinités était un principe exploité par les poètes ainsi que par les artistes qui, dans leurs œuvres, « se bornent à suggérer des concepts : une déesse portant, multipliés, les signes de la fécondité, un dieu portant le signe d'une nature double. Ces signes restent et doivent rester de purs symboles, s'adresser à l'esprit et non aux sens », *ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.* p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ Cependant, à l'époque hellénistique, cette double nature ne sera plus comprise et, au contraire, elle deviendra l'emblème même du caractère faible et efféminé du dieu, cf. *ibid.*, p. 43.

*sunt sed forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumcumque et utrumcumque videtur*¹². Ces deux vers des *Métamorphoses*, qui témoignent de la difficulté du poète dans la définition du sexe de la nouvelle créature, ont donné naissance à diverses interprétations¹³. Mais, selon Marie Delcourt, cela relèverait d'une incompréhension du mythe originel, Ovide lui-même ayant « totalement méconnu le sens archaïque, nettement positif de la bisexualité »¹⁴.

Le brouillage sexuel ne concerne pas uniquement les divinités de l'Olympe, mais aussi des héros comme Achille et Hercule, pourtant considérés comme les champions par excellence de la virilité¹⁵. Bien qu'Homère n'en fasse aucune allusion, les *Chants Cypriens* racontent comment Thétis aurait caché son fils Achille déguisé en demoiselle à la cour de Lycomède sur l'île de Skyros, pour éviter qu'il ne participe à l'expédition de Troie¹⁶. De même, dans certaines versions du mythe, Hercule aurait échangé ses habits avec ceux d'Omphale, la reine de Lybie, auprès de laquelle il se trouvait pour observer l'oracle de Delphes. Comme dans le cas de Dionysos et d'Hermaphrodite, au fil du temps le sens profond de cet épisode aurait été déformé : de la réminiscence d'anciens rites initiatiques où le travestissement intersexuel était destiné à assurer puissance et fertilité, il aurait été interprété comme un signe du ridicule du héros asservi à une femme. Plutarque relate aussi un détail peu connu, mais qui contribue à éclairer la signification originelle du mythe : Hercule aurait en effet offert à Omphale un *labrys*, à savoir une hache à deux tranchants qu'il avait soustraite à Penthésilée, la reine des Amazones. Si la bipenne n'est pas, à elle seule, un symbole de bisexualité, « la voici tout de même passer d'une guerrière [Penthésilée] à un héros [Hercule] et à une reine [Omphale] qui ont échangé leurs costumes ; après quoi, elle échoit à un dieu-père représenté avec des mamelles [Zeus de Labranda, cf. ci-dessous] : les indications d'androgynies sont ici particulièrement riches »¹⁷.

Souvent, le caractère bisexuel et androgyne des divinités se reflète dans les rites et les pratiques cultuelles qui leur sont vouées. En Carie, on vénérât une statue de Zeus « à mamelles »¹⁸ ;

¹² OVIDE, *Les Métamorphoses*, t. I, livre IV, v. 378-379, Georges LAFAYE (éd.), Paris, les Belles Lettres, 1994 [1928].

¹³ Jean-Bertrand PONTALIS, « L'insaisissable entre-deux », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 7, 1973 (numéro entièrement consacré à « Bisexualité et différences des sexes »), p. 13-23. En particulier, selon une lecture psychanalytique, le mythe d'Hermaphrodite a une connotation négative, car il symbolise l'union fusionnelle du couple qui provoquerait impuissance, stérilité et mort, cf. *ibid.*, p. 14.

¹⁴ Marie DELCOURT, *Hermaphroditea : recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles, Latomus, Revue d'études latines, 1966, p. 7.

¹⁵ M. ÉLIADÉ, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 353, remarque que, en fait, « sont androgynes jusqu'aux divinités masculines ou féminines par excellence ».

¹⁶ M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ Les archéologues Charles Picard et Waldemar Déonna cités par M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 31, font tout de même remarquer que les seins apparaissent au-dessus des vêtements du dieu de telle sorte qu'ils ne constitueraient qu'un symbole d'abondance. Cependant, la savante belge conclut un peu plus loin que « un simple accroissement de puissance se marquerait normalement, sur une figure masculine, par quelque redoublement des signes de la virilité, comme on en trouve ailleurs », *ibid.*, p. 32.

ce dieu de Labranda, du nom de la ville où il a été retrouvé, était en outre adoré, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, par une dynastie qui pratiquait des unions incestueuses : encore une fois, inceste et androgynie, de même que divinité et royauté, apparaissent étroitement liés¹⁹. À Chypre en revanche, on a retrouvé une Aphrodite à la silhouette et aux habits féminins, mais pourvue d'une barbe ainsi que d'organes reproducteurs masculins, que l'on vénérât en recourant à des pratiques de déguisement intersexuel²⁰.

Les exemples que nous venons de citer montrent donc que « l'exploration du champ mythico-religieux fait surgir une moisson pléthorique de références androgyniques, souvent diversement maquillées »²¹. Selon Marie Delcourt, toutes ces divinités occidentales constitueraient autant d'hypostases de la seule divinité de l'Asie Mineure que les Grecs, sous le nom de Terre-Mère, ont assimilée à leurs déesses maternelles, Rhéa et Déméter²². Quoi qu'il en soit, si l'androgynie apparaît comme un trait propre à la divinité, lorsqu'elle se manifeste chez un être humain elle représente au contraire un funeste présage : « l'androgynie occupe donc les deux pôles du sacré. Pure vision de l'esprit, elle apparaît chargée de la promesse la plus précieuse, mais il ne faut pas qu'elle s'actualise en un être né d'un homme et d'une femme »²³.

Face à un idéal inaccessible, certains rituels de travestissement s'expliqueraient donc par le besoin de « réintégrer », ne serait-ce que temporairement, cette condition de perfection suprême. Cela se produisait notamment lors de « rites de passage »²⁴, tels que les cérémonies nuptiales et les initiations. Dans la Sparte archaïque, on rasait le crâne de la mariée à qui on faisait également endosser des habits masculins ; à Argos, lors de la nuit des noces, on affublait l'épouse d'une fausse barbe ; à Kos en revanche, c'était l'époux qui revêtait des habits féminins avant de s'unir avec sa conjointe²⁵. À Crète, la veille du mariage, la future mariée devait se coucher à côté d'une image de Leucippe, la jeune travestie qui, selon une version peu connue du mythe, aurait été transformée en homme par la déesse Léo²⁶. Bien qu'elles n'aient pas une signification univoque, toutes ces pratiques témoignent

¹⁹ Bien qu'il s'agisse d'inceste frère-sœur, comme le précise M. Delcourt, *ibid.*, p. 10.

²⁰ *Ibid.* p. 43-44.

²¹ Jean LIBIS, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980, p. 15.

²² M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 47.

²³ *Id.*, *Hermaphroditea : recherches*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ Selon la définition qu'en donne Arnold VAN GENNEP, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Picard, 1937-1958, IV vol., t. I, 1, p. 111.

²⁵ M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 7. Tous ces rites sont décrits comme des curiosités déjà chez Plutarque, ce qui témoigne de leur caractère archaïque.

²⁶ Nous reviendrons sur cet épisode plus loin, cf. 3. 3. *Métamorphose*, 3. 3. 4. *La question des sources : Ovide et le folklore*

indien. À l'opposé, les jeunes Romaines passaient leur dernière nuit de célibataire à côté d'un simulacre en bois de Mutunus Tutunus, symbole phallique (et donc de virilité par excellence), cf. M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 10.

de la vigueur génératrice qui émane de l'être double²⁷. Ainsi, l'échange vestimentaire assume une valeur positive, car il symbolise la puissance acquise grâce à la superposition des forces vitales des deux sexes²⁸. En outre, des pratiques de travestissement sont attestées également lors de certaines fêtes agricoles. À Athènes, pendant les Oscophories, de jeunes garçons habillés en filles guidaient un long cortège, tout en transportant des souches de vigne (qui étaient considérées comme des symboles phalliques)²⁹ ; pendant les *komoï* dionysiaques et les *hybristika* d'Argos, les femmes aussi se déguisaient en hommes ; enfin, pendant les réjouissances lacédémoniennes en l'honneur d'Artémis, l'échange vestimentaire était accompagné par l'inversion des rôles dans les danses³⁰.

Dans tous ces cas de figure, la fonction du travestissement n'est donc pas de cacher, mais, au contraire, d'exalter les deux sexes en même temps. Comme le souligne Mircea Éliade, « l'homme qui portait des vêtements de femme ne devenait pas pour autant femme, comme il pourrait paraître à un regard superficiel, mais il réalisait pour un moment l'unité des sexes, un état qui lui facilitait la compréhension totale du Cosmos »³¹. Au fil du temps cependant, on perdit progressivement l'intelligence profonde de tous ces mythes et rites ancestraux et le déguisement devint un élément cocasse, voire bouffon. Comme l'affirme Marie Delcourt, « ce sens oublié, cette valeur mécomprise, le travestissement acheminait forcément vers la bouffonnerie et la licence. C'est le sort, en effet, des choses qui touchent à la vie sexuelle »³².

2. L'androgynie dans la tradition platonique et gnostique

Cet être double qu'est l'androgynie reproduit un idéal de totalité indistincte qui caractérise les origines du monde dans presque toutes les mythologies et religions. En effet,

toutes les religions ont joué avec l'idée d'une confusion primitive analogue à celle qui est indiquée au début de la *Genèse* où Dieu, avant de commencer à créer, sépare. Un androgynie primordial symbolise alors l'union des complémentaires et l'unité originelle à laquelle le monde reviendra peut-être un jour³³.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *ID.*, *Hermaphroditea : recherches*, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ *ID.*, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 16-23.

³¹ *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 355-356.

³² M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 24.

³³ M. ÉLIADÉ, *Traité d'histoire des religions*, p. 111. Ce principe d'unité des contraires, relevant « des constants du rêve humain », (*ibid.*), se trouve dans les cosmogonies, tant orientales qu'occidentales, notamment orphiques, selon lesquelles la Nuit créa seule un grand œuf d'où sortit Éros, représenté comme un hermaphrodite, cf. *ibid.*, p. 105-112.

Dans le *Banquet* de Platon, Aristophane raconte comment, à l'origine de l'humanité, il n'y avait que des êtres doubles et sphériques³⁴, ayant quatre bras et quatre jambes, deux visages identiques et deux organes sexuels : ceux qui descendaient du Soleil avaient deux organes masculins, ceux qui descendaient de la Terre deux organes féminins et, enfin, ceux qui descendaient de la Lune possédaient les deux. Pourvues d'une vigueur extraordinaire et d'un orgueil démesuré, ces créatures ancestrales osèrent défier les dieux ; Zeus se vengea en les coupant en deux et en condamnant ainsi chaque moitié à vivre dans le désir continuellement frustré de s'unir à l'autre moitié perdue. Or, qu'il s'agisse d'un vrai mythe cosmogonique ou d'un conte étiologique sur la passion amoureuse³⁵, ce qui nous importe ici c'est que, chez Platon aussi, la figure de l'androgynie incarne une forme de perfection, avant de déchoir à cause de son *hybris* ; comme l'affirme Jean Libis, « tout se passe comme si l'homme était incapable d'assumer le privilège bisexuel que la divinité lui accorde pourtant au départ »³⁶.

Cette dialectique de Perfection-Chute-Réintégration imprègne également la tradition biblique. Cependant, dans les textes sacrés de la tradition judéo-chrétienne, l'émergence de l'androgynie a été quelque peu « occultée »³⁷. Dans la *Genèse*, selon la version de la *Vulgate*³⁸, on lit : *Et creavit Deus hominem ad imaginem suam : ad imaginem Dei creavit illum, masculinum et feminam creavit eos*³⁹. Le passage du singulier, *hominem*, au pluriel du pronom personnel *eos*, interroge ; en outre, ce passage serait en contradiction avec celui du chapitre suivant où l'on dit qu'Adam est formé à partir de la poussière du sol, tandis qu'Ève est tirée ensuite de son flanc⁴⁰. Ici l'ambiguïté est accrue davantage encore par le jeu de mots portant sur le nom lui-même que l'on attribue à la femme, *Haec vocabitur Virago, quoniam de viro sumpta est*⁴¹.

Bien que les commentateurs médiévaux se soient penchés principalement sur cette dernière version de la Création dite « yahviste », qui permettait ainsi de justifier une conception des sexes très hiérarchisée à la base du discours misogyne des pères de l'église⁴², ils ont en revanche maintenu une

³⁴ L'image de la sphère symbolise en elle-même la perfection et la totalité ; ainsi, « le mythe de l'androgynie sphérique rejoint celui de l'œuf cosmogonique », cf. *ibid.*, p. 355.

³⁵ Pour approfondir cette question, cf. Perceval FRUTIGER, *Les mythes de Platon : étude philosophique et littéraire*, Paris, Félix Alcan, 1930, cit. par M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 113.

³⁶ *Le mythe de l'androgynie*, *op. cit.*, p. 85. En effet, « la possession des deux sexes est un redoutable reflet du divin et ce privilège, lorsqu'il est détenu par l'homme, risque de le faire entrer en conflit avec le démiurge », cf. « Androgynes », P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ J. LIBIS, *Le mythe de l'androgynie*, *op. cit.*, p. 86.

³⁸ *Biblia sacra : iuxta Vulgatam versionem*, Robert WEBER *et. al.* (dir.), *op. cit.*

³⁹ *Gen* I, 27.

⁴⁰ *Gen* II, 6-22.

⁴¹ *Gen* II, 23.

⁴² Howard R. BLOCH, « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident », *Les Cahiers du GRIF*, 47, 1993, p. 9-23, p. 10. Cet article reprend, en français, les thèses avancées par l'auteur dans *Medieval misogyny and the inventions of Western romantic love*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

certaine réserve sur l'androgynie de ces êtres primordiaux. Ce sont les milieux gnostiques, nourris de doctrines néo-platoniciennes⁴³, qui remettent cette question au centre de leurs spéculations. En marge de l'orthodoxie, l'androgynie est donc considérée comme la forme parfaite de la Totalité initiale où il n'y avait aucune distinction de sexe ; à la suite d'une faute, cette unité originelle aurait éclaté dans la multitude des différences particulières destinées à intégrer, à la fin des temps, une nouvelle unité que la venue du Christ a préfigurée. Simon le Magicien, considéré comme l'un des premiers hérétiques chrétiens, appelait l'esprit primordial *arsénothéllys*, « mâle-femelle » ; d'une manière similaire, les Ophites ou Naassènes, une secte gnostique du II^e siècle, parlaient d'un être primordial réunissant en lui-même l'Esprit-Père et la Matière-Mère, d'où proviendraient le Cosmos et Adamas, l'homme céleste et androgyne, figure de l'Adam terrestre. Puisque, selon cette théorie tous les hommes descendraient de ce dernier, l'*arsénothelys* existerait à l'intérieur de chacun ; ainsi la perfection spirituelle consiste-t-elle dans la recherche en soi-même de cette androgynie céleste⁴⁴. Certaines de ces spéculations à la base de la pensée gnostique ont été également influencées par l'interprétation littérale de certains passages des Écritures et des Évangiles Apocryphes. Ces derniers auraient en outre constitué la référence théorique pour le travestissement ascétique féminin que l'on pratiquait au sein de certaines communautés des premiers siècles, comme celle des Montanistes (qui a fait l'objet d'anathèmes de la part des autorités aussi bien ecclésiastiques que civiles)⁴⁵. Dans un passage de l'évangile de Thomas, Jésus affirme : « Quand vous ferez des deux l'un, quand vous ferez le dedans comme le dehors et le dehors comme le dedans, le haut comme le bas ; si vous faites de l'homme et de la femme un seul, pour que l'homme ne soit plus homme et la femme ne soit plus femme, alors vous entrerez dans le Royaume ». Un peu plus loin c'est Pierre qui s'écrit : « Que Marie s'éloigne de nous, car les femmes ne sont pas dignes de vie. Jésus dit : je la guiderai donc pour qu'elle devienne homme, pour qu'elle aussi devienne un esprit vivant semblable à vous, les hommes. En effet chaque femme qui se fera homme entrera dans le Royaume des Cieux »⁴⁶. L'apôtre Paul aussi, dans son *Épître aux Galates* (3, 26-28), reprend le même concept en affirmant : *Omnes enim filii Dei estis per fidem in Christo Iesu. Quicumque enim in Christo baptizati estis Christum induistis non est Iudaeus neque Graecus non est servus neque liber non est masculus neque femina omnes enim vos*

⁴³ M. ÉLIADE, *Méphistophèles et l'androgynie*, op. cit., p. 154.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 150-151.

⁴⁵ Au cours du II^e siècle, le Montanisme se répandit sur une très vaste portion de l'Empire romain. Ses prophétesses, qui se coupaient les cheveux et endossaient des habits masculins, se considéraient « as virtually female Christs », cf. John ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism : the Origin and Development of a Motif », *Viator : Medieval and Renaissance Studies*, n° 5, 1974, p. 1-32, p. 10. Ce mouvement fut condamné dans le Concile de Gangres (345) et inscrit comme hérétique dans le Code de Théodose (435).

⁴⁶ Ces deux citations sont tirées d'Evelyn PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance », *Studi Medievali*, n° 17, 1976, p. 597-623, p. 607.

*unum estis in Christo Iesu*⁴⁷. D'une manière similaire, dans l'*Épître aux Éphésiens* (4, 24), il affirme : *induente novum hominem qui secundum Deum creatus est in iustitia et sanctitate veritatis*. Bien que le déguisement soit interdit dans le *Deutéronome* (22, 5), l'interprétation à la lettre de ces exhortations pauliniennes à « revêtir le Christ » et à « revêtir l'homme nouveau » auraient donc constitué le fondement théorique pour certaines pratiques de travestissement attestées en marge de l'orthodoxie chrétienne⁴⁸.

Le concept d'unité primitive de l'être se trouve également au centre de la pensée de Jean Scot Érigène, fortement imprégnée de néo-platonisme et dont l'influence fut considérable au Moyen Âge. Dans son *Periphyseon* ou *De divisione naturae*, « immense épopée métaphysique »⁴⁹, ce théologien irlandais du IX^e siècle inscrit la séparation des sexes dans un processus de différenciation cosmique destinée à retrouver l'unité perdue à partir de l'élimination des différences dans l'âme même de chaque individu. Selon cette philosophie, la réintégration finale a été préfigurée par la venue du Christ qui, en ressuscitant, n'était plus « ni mâle ni femelle, bien qu'il fût né et mort mâle »⁵⁰. La doctrine scotiste fut condamnée comme hérétique par le concile de Paris de 1210 ; en 1225, une bulle d'Honorius III confirma cette condamnation et ordonna la destruction de toutes les copies du traité sur la *Division de la nature*. En dépit de cet anathème, la pensée scotiste continua d'exercer une influence sensible même au-delà du domaine philosophique, comme en témoigneraient certaines œuvres littéraires. Patricia Victorin estime à ce propos que le *Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles constitue une réécriture allégorique du traité érigénien⁵¹. Selon cette hypothèse, Silence évoluerait vers une unité originelle de l'être grâce au statut androgyne que le port du masque de jongleur lui confère ; « la figure du jongleur serait alors la métaphore de l'androgyne en tant qu'être capable de retrouver une forme de langage sans médiation autre que celle de son instrument et de sa voix et qui permet à Silence d'accéder à un premier stade de réunification de son être perdu »⁵². L'androgyne deviendrait ainsi une métaphore du poète et de son art constamment tendu entre deux aspirations opposées, entre le haut et le bas, la poésie étant « une tentative de conjonction des contraires [...], une activité fondamentalement équivoque »⁵³.

⁴⁷ D'autres textes apocryphes, comme l'Évangile grec des Égyptiens, attribuent des phrases semblables à Jésus lui-même, cf. J. ANSON, « The female transvestite », art. cit., p. 10.

⁴⁸ Frédérique VILLEMUR, « Saintes et travesties du Moyen Âge », *Clio*, n° 10, 1999, p. 1-23, p. 4.

⁴⁹ Christophe ERISMANN, « Jean Scot Érigène », dans Claude GAUVARD, Alain DE LIBERA et Michel ZINK (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 771a-775a, p. 771b.

⁵⁰ *De divisionibus Naturae*, II, 4 ; II, 8, 12, 14, cit. par M. ÉLIADE, *Méphistophélès et l'androgyne*, op. cit., p. 128.

⁵¹ Patricia VICTORIN, « Le nu et le vêtu dans le *Roman de Silence* : métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture* », *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge, (XII^e-XIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 47), 2011, p. 365-381, p. 377.

⁵² *Ibid.*, p. 378. Toutefois, la véritable identité de Silence est finalement démasquée par Merlin, ce qui amènera la protagoniste à reprendre ses habits féminins.

⁵³ « Androgynes », P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 70.

3. Pratiques de travestissement au Moyen Âge

Au Moyen Âge, l'habit détient une signification sociale très forte : en indiquant la catégorie d'appartenance de la personne qui l'endosse, il constitue un véritable uniforme. Ainsi, le fait de « porter celui d'une autre condition que la sienne, c'est commettre le péché majeur d'ambition ou de déchéance »⁵⁴. Le changement vestimentaire n'est possible que lors de certaines réjouissances populaires et du Carnaval. S'inscrivant dans une vision cyclique du temps, ce dernier célèbre l'inversion, temporaire, des valeurs et de la hiérarchie, avant de céder à nouveau la place à l'ordre constitué. Le travestissement carnavalesque tel qu'on le pratiquait au Moyen Âge n'a donc pas la même valeur initiatique, foncièrement positive et propice à des rites de fertilité, que dans l'Antiquité. De même, l'ambivalence qui insuffle l'esprit carnavalesque n'est pas la même que celle qui entoure la figure mythique de l'androgyné. Celle-ci relève d'une dimension semi-divine transcendant la traditionnelle répartition des sexes, alors que celle-là s'ancre dans l'idée d'une complémentarité entre haut et bas, vieux et jeunes, tragédie et comédie qui anime l'existence humaine. Comme l'a montré M. Bakhtine, l'inversion carnavalesque provoque un abaissement de tout ce qui est élevé « dans les enfers du “bas” matériel et corporel »⁵⁵. C'est pourquoi, bien que les femmes puissent se travestir en hommes, comme lors de la sainte Agathe (célébrée le 5 février, en pleine période carnavalesque)⁵⁶, c'étaient surtout les hommes qui se déguisaient en femmes lors du Carnaval⁵⁷. En effet, les fréquentes condamnations ecclésiastiques font normalement référence soit à des masques animalesques soit à des déguisements féminins portés par des hommes : Isidore de Séville parle d'hommes « prenant de monstrueuses apparences, [qui] se déguisent en bêtes sauvages, [...et qui] prennent un aspect féminin, féminisant leur allure masculine »⁵⁸; d'une manière similaire, dans une homélie de Maximin de Turin, il est clairement fait allusion à des pratiques où « l'homme, reniant sa vigueur virile, se transforme en femme »⁵⁹.

⁵⁴ J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 441. De même, Florence Bouchet affirme que « dans la civilisation médiévale, le costume de tout individu doit refléter son rang, son *estat* : le paraître doit correspondre à l'être », cf. « L'écriture androgyné : le travestissement dans le *Roman de Silence* », *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge*, op. cit., p. 47-58, p. 50.

⁵⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1970], p. 90.

⁵⁶ F. VILLEMUR, « Saintes et travesties », art. cit., p. 10.

⁵⁷ « Carnaval », CL. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, op. cit., p. 221.

⁵⁸ Cette citation a été tirée de Caro BAROJA, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, p. 175 [*El Carnaval. Analisis historico-cultural*, Madrid, Taurus Ediciones, 1965].

⁵⁹ *Homilia XVI De Kalendis Januariis*, Jacques-Paul MIGNE, *Patrologia Latina*, t. LVII, col. 255-258, col. 257c, cit. par C. BAROJA, *Le Carnaval*, op. cit., p. 174.

Au-delà des différences propres à chaque époque, le déguisement se fait toujours porteur d'un potentiel subversif dans la mesure où il questionne l'ordre préétabli, dont il démasque, paradoxalement, la rigidité.

3. 2. 2. Une littérature peuplée de masques

Si, au sein de la société, le travestissement est une pratique liée à des moments précis de l'année, en littérature en revanche il apparaît avec une fréquence étonnante, délié de toute contrainte calendaire. Des chansons de geste aux Vies de saints, des représentations dramatiques aux récits satiriques et moraux, la littérature médiévale est peuplée de masques⁶⁰. Le changement d'habit provoque en même temps un changement de statut social, comme dans le cas de Tristan qui se déguise, le cas échéant, en marchand, en pèlerin, en vagabond, en ménestrel, en lépreux et en fou, ou comme dans celui de Merlin que l'on retrouve sous les apparences d'un bûcheron, d'un gardien de bétail, d'un vieillard, d'un adolescent ou d'un infirme. Dans l'épopée également, le personnage de Guillaume d'Orange change si souvent d'apparence qu'il a été défini comme le « *chevalier au déguisement*, per la sua abilità proteiforme nel fingersi altro da quello che è in realtà »⁶¹. On le trouve en effet déguisé en pèlerin dans le *Couronnement de Louis*, en marchand dans le *Charroi de Nîmes*, en Sarrasin dans la *Prise d'Orange* ou encore en moine dans le *Moniage Guillaume*. Souvent, le masque provoque une inversion sexuelle : le protagoniste de *Meraugis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc se déguise en femme, de même que le rusé Eustache dans *Wistasse le Moine*, le Morholt dans *Guiiron le Courtois*, Aymeri et toute son armée dans la *Mort Aymeri*, le comte de Flandres dans *Baudouin de Sebourg* ou encore les amants de la femme de Jules César et de la reine Eufème respectivement dans la *Suite de Merlin* et le *Roman de Silence*⁶². Or, lorsque ce sont des personnages

⁶⁰ Parmi les personnages les plus connus qui se travestissent, on trouve Charlemagne dans *Gui de Bourgogne* et *Doon de Mayence*, les protagonistes éponymes de *Robert le Diable* et de *Meliador* de Jean Froissart, ou encore le châtelain de Coucy dans le *Roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*. Pour une liste exhaustive, cf. J. DUFOURNET et Cl. LACHET, *Le déguisement dans la littérature du Moyen Âge*, op. cit., p. 290, n. 4 ; les véritables « maîtres en la matière », restent tout de même Tristan, Merlin et Renart, cf. *ibid.*, p. 288. Cf. aussi Hélène GALLÉ, « Déguisements et dévoilements dans le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange* (comparés à d'autres chansons de geste) », C. ALVAR et J. PAREDES NUÑEZ (dir.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e congrès international de la Société Rencesvals*, op. cit., p. 245-277.

⁶¹ Marco INFURNA, « Guillaume d'Orange o le *chevalier au déguisement* : il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume », *Medioevo Romanzo*, 10, 1985, p. 349-369, p. 355. Cf. aussi F. SUARD, « Le Motif du déguisement », art. cit.

⁶² Pour d'autres exemples, cf. Delphine DALENS-MAREKOVIC, « Le motif du héros travesti dans le roman arthurien », Denis HÜE, Anne DELAMAIRE, Christine FERLAMPIN-ACHER, *22^e Congrès de la société internationale arthurienne/22nd congress of the International Arthurian Society*, Rennes, 2008, p. 1-11, p. 3 ; cet article est disponible en ligne, <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/marekovic.pdf> (dernière consultation 9/11/2018). C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 143, signale que le stratagème consistant à faire endosser à son amant une robe

masculins qui changent leur apparence, le déguisement entraîne un abaissement du statut social qui, en plein esprit carnavalesque⁶³, ridiculise le personnage ; plus particulièrement, « le travestissement d'un homme en femme est communément considéré comme un avilissement, comme un renversement burlesque du haut vers le bas »⁶⁴. De fait, dans les chansons de geste, le masque dévoile plus qu'il ne cache, car la valeur épique intrinsèque au héros ressort toujours malgré lui⁶⁵. Ainsi l'épopée se sert-elle du motif potentiellement transgressif du déguisement pour confirmer, voire exalter, le modèle chevaleresque.

Or, c'est le cas contraire, celui des femmes se déguisant en homme, qui nous occupe plus particulièrement ici. La figure de la travestie est très répandue aussi bien dans la littérature épique et romanesque que dans les œuvres dramatiques et hagiographiques : Yde dans notre chanson de geste, Alis dans *Lion de Bourges*, Aye et Blanchandine dans *Tristan de Nanteuil*, Grisandole dans la *Suite de Merlin*, Silence dans le roman éponyme d'Heldris de Cornouailles, Ysabel dans le *Miracle de la fille d'un roy*, Marine, Eugénie, Pélagie (et bien d'autres protagonistes des légendes hagiographiques), prennent des habits d'homme⁶⁶. Contrairement à leurs homologues masculins, pour toutes ces héroïnes le déguisement est une question existentielle : obligées de se camoufler pour préserver leur intégrité physique et morale, elles ne pourront plus découvrir leur véritable identité sans mettre en danger leur propre vie. Ainsi, si les hommes se travestissent pour attaquer, les femmes le font pour s'enfuir⁶⁷ ; si ceux-là changent d'habit pour réussir à approcher l'ennemi en le trompant,

de demoiselle était déjà exploité dans la comédie latine *Alda* de Guillaume de Blois (première moitié du XII^e siècle), à son tour influencée par la comédie de Ménandre, *L'Androgyne* (quoique sans doute par le biais de la *Mascula Virgo*, une traduction latine). Un cas particulier est en outre représenté par l'allégorie de Bel-Accueil dans le *Roman de la Rose* : d'un point de vue grammatical et narratif, le personnage est masculin. Cependant, comme le remarque Michel Zink, au cours de la quête amoureuse, de figure des bonnes dispositions de la bien-aimée, Bel-Accueil tendrait à se confondre de plus en plus avec la jeune fille elle-même, dans une sorte de fusion androgyne de « travestissement de la féminité en virilité », cf. « Bel-Accueil le travesti. Du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à *Lucidor* de Hugo von Hofmannsthal », *Revue des langues romanes*, 114/2, 2010, p. 31-40, p. 35.

⁶³ Cf. H. GALLÉ, « Déguisements et dévoilements », p. 249-254.

⁶⁴ D. DALENS-MAREKOVIC, « Le motif du héros travesti », art. cit., p. 3.

⁶⁵ M. INFURNA, « Guillaume d'Orange o le *chevalier au déguisement* », art. cit., p. 361, considère en outre que les masques que le personnage endosse au fur et à mesure révéleraient son « desiderio infantile che Guillaume ha di parlare e sentire parlare di sé [...] in una sorta di compiaciuto narcisismo dell'eroe stesso ».

⁶⁶ H. GALLÉ, « Déguisements et dévoilements », p. 275, cite aussi Maugalie qui, dans *Floovent*, se déguise en homme pour rejoindre son bien-aimé. Un cas quelque peu à part est représenté par les femmes qui se déguisent en jongleur, comme Galeron dans le roman de Gautier d'Arras *Ille et Galeron*, Nicolette dans l'anonyme chantefable d'*Aucassin et Nicolette* et Josiane dans la chanson de *Beuve de Hantone* ; dans la *Vie de Dymphe* aussi, la protagoniste revêt les habits du barde de la cour d'Irlande. Sur cette figure de la femme-jongleur, cf. Yvonne ROKSETH, « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècle », *Romania*, t. 61, n° 244, 1935, p. 464-480. Pour d'autres exemples de femmes déguisées en homme dans la littérature romanesque, cf. D. DALENS-MAREKOVIC, « Le motif du héros travesti », art. cit., p. 1, n. 3.

⁶⁷ À l'exception, nous le verrons, d'Aye dans *Tristan de Nanteuil*, qui prend une armure de soldat pour aller à la recherche de son mari et de ses enfants, et de certaines saintes comme Marine qui se déguisent en moine pour se faire admettre dans un monastère d'hommes.

celles-ci le font, au contraire, pour se soustraire à un danger, selon ce qu'Hélène Gallé appelle le « déguisement anti-aventureux »⁶⁸.

Mais si le masque représente un moyen de protection, il constitue en même temps un vecteur d'émancipation, car il permet aux héroïnes d'accomplir ce qu'elles n'auraient pas pu faire en tant que femmes. Paradoxalement, le fait de se rendre méconnaissables permet aux personnages féminins de manifester des qualités inattendues. Le travestissement provoque aussi des revers romanesques, car il suscite souvent le désir d'une autre femme, confondue par des apparences trompeuses. Ainsi le masque devient-il un prisme qui cache et qui dévoile, qui protège et qui libère, qui transfigure les personnages et entraîne avec eux les lecteurs et les lectrices, par-delà le clivage traditionnel homme/femme, dans une exploration de tous les replis des relations humaines. C'est pourquoi nous analyserons les procédés narratifs que ces récits mettent en œuvre pour montrer que, s'ils remettent en cause, d'une manière qui peut paraître « moderne », la répartition traditionnelle des rôles, ils se terminent tous par un retour à l'ordre établi, masculin et patriarcal. Reste que, après plusieurs siècles, l'éventail des textes que nous étudierons interroge toujours les frontières entre rôles établis et genre, que nous sommes loin d'avoir dépassées.

3. 2. 3. Le déguisement dans les romans : Grisandole et Silence

Dans la *Suite de Merlin*⁶⁹, rédigée autour des années 1230 et faisant partie du cycle de la *Vulgate* ou *Lancelot-Graal*, l'épisode dit « de Grisandole » présente d'importantes correspondances avec notre chanson de geste. En effet, l'héroïne de cet « interlude romanesque »⁷⁰ se déguise en écuyer pour s'éloigner de sa famille, se distingue par des exploits guerriers et, de plus, suscite malgré elle le désir d'une autre femme.

Avenable, fille d'un duc allemand, est contrainte de se séparer de sa famille à cause d'une guerre. La jeune fille se déguise alors en écuyer et, sous le faux nom de Grisandole, elle est retenue à la cour de Rome, au service de l'empereur Jules César et de sa femme. Grâce à ses prouesses guerrières, Avenable-Grisandole est nommée sénéchal du souverain. Un jour, un énorme cerf blanc fait irruption à la cour et annonce à l'empereur que seul un certain « homme sauvage »

⁶⁸ H. GALLÉ, « Déguisements et dévoilements », p. 276. Mais le classement tripartite en « déguisement aventureux », « déguisement anti-aventureux » et « déguisement guerrier » qu'elle propose dans *ibid.*, p. 275-277, ne nous semble pas tout à fait satisfaisant dans la mesure où, dans certaines œuvres comme *Yde et Olive*, le masque que les travesties portent relève des trois catégories à la fois.

⁶⁹ *Le livre du Graal*, D. POIRION, PH. WALTER (éd.), *op. cit.*, t. 1, p. 1226-1253, § 422-454. Sur les rapports entre cet épisode et le cycle où il s'inscrit, cf. *ibid.*, p. 1803-1825, et Richard TRACHSLER, « Merlin chez Jules César. De l'épisode de Grisandole à la tradition manuscrite de la *Suite du Merlin* », *Studi Francesi*, 45/133, 2001, p. 61-71.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

pourra interpréter son rêve étrange et récurrent de douze louveteaux suivant une truie parée d'habits royaux. Jules César promet la main de sa fille et la moitié de son royaume à celui qui réussira à capturer cette créature mystérieuse. Seule Avenable-Grisandole portera à terme l'entreprise : aidée par le cerf lui-même, elle attire l'homme sauvage en dressant un banquet au milieu de la forêt. Attirée par le parfum de la viande rôtie, du pain, du lait et du miel, la créature consomme à volonté tous ces mets et s'assoupit profondément : Grisandole en profite pour la capturer. Pendant le trajet vers la cour, elle n'a de cesse de rire face à la travestie qui lui en demande la cause sans obtenir de réponse. Une fois arrivés à la cour, l'homme sauvage découvre la *senefiance* du rêve de l'empereur, qui symbolise la trahison de sa femme avec les jeunes hommes de sa suite déguisés en demoiselles ; de plus, il dévoile la vraie nature de Grisandole ainsi que la sienne, car il s'agit bel et bien de Merlin. L'épisode se termine avec la condamnation au bûcher de la reine débauchée et le mariage entre Jules César et Grisandole.

Rédigé vers le milieu du XIII^e siècle⁷¹, le *Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles⁷² développe de manière autonome l'intrigue de l'« épisode de Grisandole », tout en s'en démarquant dans l'ouverture, car le déguisement de l'héroïne éponyme est décidé par ses parents dès sa naissance.

Dans le royaume d'Angleterre, une loi du roi Ebain interdit aux femmes d'hériter. Ainsi, pour détourner cette loi, Cador et Eufemie, ducs de Cornouailles, décident de déguiser leur fille en garçon et de l'élever comme tel. Parvenue au seuil de l'âge adulte, Silence s'interroge sur l'éventualité de délaissier son masque, mais elle décide de le garder car il lui offre des privilèges dont elle ne pourrait pas jouir en tant que femme. Cependant, en jugeant l'habit de jongleur plus adapté à sa *nature*, la jeune fille profite du passage à la cour d'un groupe de ménestrels pour s'enfuir avec eux. Sous ce nouvel accoutrement, Silence arrive auprès du roi d'Angleterre ; Eufeme, la femme de ce dernier, essaie en vain de la séduire, et l'accuse alors de l'avoir violée. Après avoir passé un certain temps en exil auprès du roi de France, le « jongleur de Cornouailles » revient en Angleterre. Ici Silence s'illustre au combat contre des barons révoltés et, pour la deuxième fois, Eufeme lui fait de vaines avances. Dépitée d'avoir encore été refusée, la reine obtient de son mari de soumettre le brillant jongleur-chevalier à une épreuve impossible à remporter, qui consiste à capturer et amener à la cour le sauvage Merlin (ce dernier en effet ne pouvait être approché que par une jeune fille). Au milieu de la forêt, Silence dresse un banquet ; alléché par le parfum des mets et du vin, Merlin est capturé et amené à la cour. Auprès de l'empereur, il démasquera la perversité de la reine ainsi que la véritable nature de Silence. Finalement, Eufeme sera condamnée au bûcher et Silence deviendra reine d'Angleterre.

Si les séquences liminaires de ces deux œuvres s'écartent d'*Yde et Olive*, car il n'y a pas d'inceste ni de métamorphose miraculeuse, la séquence centrale du déguisement de la protagoniste est déclinée selon un schéma assez stable. Pour Grisandole et Yde, le déguisement coïncide avec l'éloignement de la maison ; parvenues à l'orée de l'âge adulte, elles sont toutes les deux, pour la pre-

⁷¹ Mais dans *Le livre du Graal*, D. POIRION, PH. WALTER (éd.), *op. cit.*, p. 1870, on le fait remonter au début du XIII^e siècle.

⁷² HELDRIS DE CORNUALLE, *Silence : a thirteenth-century French romance*, Sarah ROCHE-MAHDI (éd.), East Lansing, Michigan State University Press, 2007 [Colleagues Press, 1992]. Il y a également une édition italienne du texte, HELDRIS DE CORNUALLE, *Il romanzo di Silence*, ANNA AIRÒ (éd.), Rome, Carocci, 2005. L'édition française de Danièle James-Raoul est en préparation.

mière fois, confrontées à une rupture douloureuse avec leurs parents, rupture qui leur permettra néanmoins de s'illustrer par leurs qualités morales et militaires. Ainsi le déguisement cautionne-t-il la fin de l'enfance et le début d'une période de quête qui conduira les travesties à l'appropriation d'une nouvelle identité. Le cas de Silence est en revanche singulier, quoique attesté ailleurs en littérature, la jeune fille étant déguisée dès sa naissance dans la *Reina d'Orient* d'Antonio Pucci aussi⁷³. Le parcours extraordinaire de ces personnages commence donc par un changement de leur apparence physique : Yde *Bien est vestue a guise de garchon : / Accaté ot cauces et caperon, / Braies de lin si beles ne vit on, / Espee ot chainte et si porte .I. baston* (v. 365-368) ; Grisandole *vint a court a guise d'esquier* (423, 4) ; dans le cas de Silence aussi, les sénéchaux chargés de son éducation *L'ont tres bien vestu a fuer d'ome* (v. 2361).

Le changement d'habit se reflète également dans l'onomastique : de même qu'Yde se fait appeler Ydé, l'écuyer de Jules César *se fist Grisandoles apeler mais en baptesme avoit ele a non Avenable* (423, 13-14). Le nom de Silence est en revanche en lui-même équivoque, car il peut être aussi bien masculin que féminin. De plus, en dressant les portraits de ces héroïnes masquées, les auteurs jouent d'une ambiguïté à la fois linguistique et physique : en dépit de leur jeune âge, Grisandole et Yde apparaissent bizarrement robustes et bien bâties : *Et ele [Grisandole] estoit grande et droite et membrue* (423, 6) ; *Li rois de Romme a Ydain resgardé ; / Mout le vit grant et membru et formé* (v. 623-624). Dans le cas de Silence, la masculinité du vêtement se transmet à son corps qui subit des modifications : *Trop dure boche ai por baisier / Et trop rois bras por acoler. / On me poroit tost afoler / Al giu c'on fait desos gordine, / Car vallés sui et nient mescine* (v. 2646-2650).

Au-delà de ces rapprochements que l'on peut établir sur le plan actantiel, le sens profond que le déguisement acquiert dans ces romans diverge de celui qui se trouve dans *Yde et Olive*. Tout d'abord, aussi bien pour Grisandole que pour Silence, le travestissement n'est que temporaire. En outre, la princesse de Cornouailles subit un double, voire triple changement vestimentaire : d'abord en garçon, puis en jongleur et enfin en soldat. Le cadre de l'action change aussi : alors qu'Yde s'illustre sur les champs de bataille, les exploits que les héroïnes romanesques accomplissent ont lieu notamment au cœur de la forêt, théâtre des rencontres les plus merveilleuses. De plus, la bravoure de Grisandole et Silence est contrecarrée par la présence d'une reine lascive et perfide qui, de fait, « establishes the norm for what woman is »⁷⁴. Ainsi la supériorité des deux héroïnes représente-t-elle plus l'exception que la règle. Le recours au masque comme prétendu gage d'émancipation reste donc assez problématique, d'autant plus que les aventures se terminent de la plus traditionnelle des

⁷³ Cf. *Partie V, La réception en Italie*.

⁷⁴ Roberta L. KRUEGER, *Women readers and the ideology of gender in Old French verse romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 [1993], p. 121.

manières, avec un mariage entre la jeune fille et le roi. Finalement, les romans participent d'une idéologie très conservatrice, parfois même traversée par une veine misogyne inconnue des épopées et que le discours du narrateur contribue à alimenter⁷⁵.

3. 2. 4. Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie

Une femme ne portera pas un costume masculin, et un
homme ne mettra pas un vêtement de femme ; quiconque
agit ainsi est en abomination à Yahvé ton Dieu
Dt 22,5

Tout changement d'habit et d'identité est réputé diabolique au Moyen Âge ; dans les récits hagiographiques et édifiants tout particulièrement, le déguisement est diabolique au sens littéral du terme, puisqu'il fait partie des ruses innombrables du malin⁷⁶. Étonnant paradoxe que de constater alors les nombreuses occurrences, dans des textes hagiographiques, d'une pratique officiellement défendue par les Écritures et donc condamnée par l'Église. En effet, entre le IV^e et le VIII^e siècle fleurissent, d'abord dans le monde chrétien gréco-oriental, de nombreux récits édifiants centrés sur une figure féminine qui, pour différentes raisons, assume un habit masculin. Comme l'ont montré les recherches de John Anson⁷⁷, le contexte culturel et religieux du monde byzantin, creuset de cultes antiques et d'hérésies chrétiennes, a sans doute favorisé la diffusion de cette figure de la « sainte travestie ». Sans pour autant soulever des questions doctrinales, qui nous amèneraient loin de notre sujet, nous proposons une étude littéraire de la figure de la sainte déguisée, qui illustre son succès dans les récits édifiants, ainsi que la permanence de certains motifs narratifs qui lui sont associés. Dans la constitution de notre répertoire, nous avons privilégié les récits où le motif du déguisement constitue un vrai pivot dans la logique narrative du texte ; ainsi avons-nous omis les récits où il n'apparaît que de manière adventice⁷⁸. Dans notre analyse nous avons classé les récits selon trois axes

⁷⁵ S. KAY, « La représentation de la féminité dans les chansons de geste », art. cit., p. 235.

⁷⁶ Cf. P. BRETTEL, *Littérature et édification au Moyen Âge*, op. cit., p. 433, 442-449.

⁷⁷ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism » art. cit.

⁷⁸ Comme c'est le cas dans les vies d'Angèle de Bohême (AA. SS., Jul. II, p. 350-360 ; BHL 454 ; BS I, p. 1185), d'Eusébie (AA. SS., Ian. II, p. 598-602 ; BHG 633-634 ; BS V, p. 245), de Callisthène (AA. SS., Oct. II, p. 407-411 ; BS I, p. 230), d'Indes et Domna de Nycomède (BHG, 823 ; BS VII 792-793), d'Antonina et Alexandre (AA. SS., Mai I, p. 379-382 ; BHG 50 ; BS I, p. 803-805), de Glaphyra (AA. SS., Jan. I, p. 771-772 ; BS VII, p. 56), de Théodora et Dydime (AA. SS., Apr. III, p. 572-573 ; BHL 8072-8073 ; BHG 1742 ; BS XII, p. 227-228), de deux vierges anonymes citées dans BS I, p. 804, une d'Antioche (BHL 9030 ; JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), op. cit., p. 330-335) et l'autre de Corinthe (BHL 9031). Enfin, dans JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et

majeurs : le statut de la sainte, le degré d'intentionnalité du déguisement et la durée de celui-ci⁷⁹ ; nous avons aussi pris en compte les deux motifs récurrents du changement de nom et des calomnies accablant les protagonistes. En guise d' « entrée en matière » et afin de favoriser l'orientation dans la multitude de récits qui suivent, nous avons condensé les données de notre étude dans le tableau ci-dessous, en suivant la chronologie proposée par Evelyne Patlagean⁸⁰ (encore qu'il y ait une marge d'incertitude concernant la datation de tous les textes) :

	Vierge	Femme mariée	Femme repentante	Contre l'autorité masculine	Avec le consentement de l'autorité masculine	Changement de nom	Calomnies	Vérité dévoilée en vie	Vérité dévoilée après la mort
Thècle (V ^e s.)	x				Paul y consent après bien des épreuves			x	
Pélagie (V ^e s.)			x	x		x			x
Marine (VI ^e s.)	x				Son père seul connaît la vérité	x	x		x
Matrona (VI ^e s.)		x		Pour fuir son mari	Avec la couverture de l'abbé Bassian	x		x	
Hilaria (VI ^e s.)	x				Avec la couverture de son guide spirituel	x	Que des soupçons	Auprès de sa famille terrestre	Auprès des moines
Apollinaria (VI ^e s.)	x			x	Le maître de la communauté est prévenu en songe	x	x	Auprès de sa famille terrestre	Auprès des moines
Anastasie (VI ^e s.)	x			Pour fuir les avances de l'empereur	Sur le conseil de l'abbé Daniel	x		Seul Daniel connaît la vérité	Auprès des autres moines
Athanasie (VI ^e s.)		x		Il n'est pas dit	Il n'est pas dit	x			x
Papula (VI ^e s.)	x			x				Trois jours	

M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 746-747, Nathalie, la femme de saint Adrien, est tonsurée et se déguise en moine pour aider les chrétiens emprisonnés.

⁷⁹ Un classement similaire est proposé par Sylvia SCHEIN, « The “Female-Male of God” and “Men who were Women”. Female Saints and Holy Land Pilgrimage during the Byzantine Period », *Hagiographica*, V, 1998, p. 1-36, p. 21.

⁸⁰ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée en moine », art. cit., p. 600-602.

								avant sa mort	
Euphrosyne d'Alexandrie (VII ^e -VIII ^e s.)	x			Pour fuir un mariage non voulu	Sur le conseil d'un moine	x		Elle se confie à son père sur son lit de mort	Auprès des autres moines
Eugénie (VIII ^e s.)	x			Pour fuir un mariage non voulu	Avec la couverture de l'abbé Hélénius	x	x	x	
Susanne (VIII ^e s.)	x			x		x	x	x	
Anne de Constantinople (IX ^e s.)		x			Sur le conseil de son oncle	x	x	x	
Marguerite-Pélage (XI ^e -XII ^e s.)	x			Pour fuir un mariage non voulu		x	x		x
Théodora (XI ^e -XII ^e s.)			x	x		x	x	Seul l'abbé est prévenu en songe la veille de sa mort	Auprès des autres moines
Marine de Scanio (XII ^e s.)	x			Pour partir en pèlerinage		x		Il n'est pas dit	Il n'est pas dit
Hildegonde (XII ^e -XIII ^e s.)	x			Pour partir en pèlerinage	C'est son père qui la déguise	x			x
Dymphe (XIII ^e s.)	x			Pour fuir un père incestueux				x	
Jacqueline d'Apulie (XIII ^e s.)	x			Contre son frère qui veut la marier				Il n'est pas dit	Il n'est pas dit
Euphrosyne la jeune (s. XIII ^e -XIV ^e)	x			Pour fuir un oncle incestueux		x		x	
Hugoline de Verceil (XIV ^e s.)	x			x		x	Oui, mais de la part du procureur		x
Agnès de Moncada (XIV ^e s.)	x			x					x

1. Les modèles byzantins

1. a. Vierges déguisées

1. a. 1. *Thècle d'Iconium* (AA. SS. Sep. VI, p. 546-568 ; BHL 8020-8025 ; BHG 1710-1722 ; BS XII, p. 176-179)

Parmi les nombreuses légendes que nous avons retenues, celle de Thècle d'Iconium se démarque par son « extravagance » et son irréductibilité à une catégorie précise.

L'histoire de cette disciple de l'apôtre Paul nous est relatée par les apocryphes *Actes de Paul et Thècle*⁸¹, du II^e siècle, qui ont constitué la source de sa Vie du V^e siècle. Née dans les marges hétérodoxes du christianisme antique, influencée par certains procédés des romans hellénistiques⁸², la légende de Thècle pose le premier jalon dans l'élaboration de cette figure de la femme travestie qui, entre sainteté et transgression, constituera l'un des modèles hagiographiques dominants à Byzance au moins jusqu'au VIII^e siècle. Répandue dans tout le bassin méditerranéen et jusqu'en Gaule⁸³, elle figure aussi dans certaines versions de la *Légende dorée*⁸⁴.

La vierge Thècle d'Iconium entend prêcher l'apôtre Paul et en est bouleversée : ni son fiancé ni sa mère n'arrivent à la faire bouger de sa fenêtre, d'où elle avait écouté un sermon louant la virginité et la chasteté. Bien que Thamiris, son fiancé, fasse incarcérer Paul avec l'accusation d'aliéner les femmes de la ville, Thècle parvient à lui rendre visite, après avoir suborné le gardien du cachot. Mais les deux sont découverts : Paul est chassé de la ville et Thècle, sur les instances de sa mère, est condamnée au bûcher. Grâce à un orage miraculeux, la condamnée en sort miraculeusement indemne et quitte Iconium à la recherche de Paul. Ce dernier, qui avait entre-temps trouvé refuge dans un tombeau près de la ville, accepte de l'amener avec lui à Antioche, mais il ne veut pas encore la baptiser et lui interdit de se couper les cheveux. Thècle est ensuite condamnée aux fauves pour avoir refusé les avances d'Alexandre, un riche connétable de la ville ; mais au lieu d'être jetée en prison, elle obtient de résider avec Tryphaena, une reine restée veuve, en charge de préserver sa chasteté. Dans l'arène, sur le point de mourir, Thècle se jette dans un bassin d'eau et se donne ainsi le baptême elle-même ; mais à nouveau, elle sort indemne de l'épreuve du cirque, car les bêtes ne l'attaquent pas et la condamnation est suspendue à cause de la pâmoison de la reine Tryphaena qui assistait à la scène. Après avoir été libérée, Thècle s'habille en homme et rejoint à nouveau Paul, qui lui donne, enfin, la permission de prêcher la parole du Christ. Thècle passera les dernières années de sa vie entre Iconium et Séleucie, où, après avoir fait de nombreux prosélytes, elle mourra pendant son

⁸¹ *Les Actes de Paul et ses Lettres apocryphes*, Léon VOUAUX (éd.), Paris, Letouzey et Ané, 1913, p. 159-238, cit. par E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 608.

⁸² Stephen J. DAVIS, *The cult of Saint Thecla : a tradition of women's piety in late antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 11-12.

⁸³ *Ibid.*, p. V.

⁸⁴ Pierre-Gustave BRUNET, *La légende dorée de Jacques de Voragine*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1843, 2 vol., t. 2, p. 334-335. En revanche, l'édition moderne de JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, que nous prenons comme référence, n'en fait pas mention.

sommeil (mais, selon des versions plus tardives, elle disparaît dans les profondeurs de la terre qui la dérobe ainsi à une bande de brigands voulant lui faire outrage).

Selon un scénario courant dans les récits hagiographiques, c'est l'opposition avec la famille d'origine qui provoque l'éloignement de la protagoniste et le commencement de son parcours ascétique. Ici le contraste est particulièrement fort avec la mère (alors que, dans la plupart des récits que nous examinerons, le conflit éclate plus spécialement entre la future sainte et son père). Une autre particularité qui différencie cette légende de la tradition postérieure concerne l'occasion du déguisement : ce n'est qu'à l'issue de la seconde condamnation, après s'être métaphoriquement baptisée en se jetant dans une bassine d'eau dans l'arène, que Thècle change ses vêtements, en prenant à la lettre les exhortations de son guide spirituel à « revêtir l'homme nouveau » (*Eph* 4, 24) et à « revêtir le Christ » (*Gal* 3, 26-28)⁸⁵. Mais si son déguisement ne paraît pas vraiment justifié d'un point de vue narratif, il acquiert tout son sens à la lumière du contexte culturel et religieux où ce récit est né. Dans l'Antiquité finissante, le déguisement est avant tout un moyen de protection pour les femmes lors des déplacements⁸⁶ ; en outre, comme l'ont souligné John Anson⁸⁷ et Evelyne Patlagean⁸⁸, cette pratique relève également de certains rites répandus au sein de mouvements hétérodoxes comme celui des Montanistes⁸⁹. Mais en tant que motif littéraire, le déguisement de Thècle est temporaire et accessoire, car il intervient à un moment où elle ne doit plus s'enfuir ni se cacher ; au contraire, après avoir échappé aux fauves, elle commence son œuvre de prosélytisme entourée d'une cohorte de fidèles. Le travestissement de la sainte ne s'accompagne pas même d'un changement onomastique : son seul nom, *Theo-kleia*, gloire à Dieu, suffit⁹⁰. En réalité, dans ce texte, le motif du déguisement est même secondaire par rapport à celui du baptême, car c'est seulement après avoir reçu le sacrement qu'elle délaisse son ancienne tenue. Comme l'affirme Frédérique Villemur, le travestissement est une « métaphore du baptême qui remodèle le chrétien à l'image de Dieu, pour authentifier la transfiguration de la femme en vierge sainte »⁹¹.

⁸⁵ Cf. ci-dessus, 2. *L'androgynie dans la tradition platonique et gnostique*.

⁸⁶ S. J. DAVIS, *The cult of Saint Thecla*, op. cit., p. 32-34.

⁸⁷ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 8-11.

⁸⁸ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 607-608, 613.

⁸⁹ Cf. ci-dessus n. 45.

⁹⁰ F. VILLEMUR, « Saintes et travesties du Moyen Âge », art. cit., p. 4.

⁹¹ *Ibid.*

I. a. 2. *Marine* (AA. SS. Jul. IV, p. 278-287 ; BHL 5528-5530 ; BHG 1163 ; BS VIII, p. 1165-1170).

Antérieure au VII^e et, peut-être, même au VI^e siècle⁹², l'histoire de Marine est l'une des plus anciennes de notre dossier et occupe par conséquent une place importante au sein de la tradition de la sainte déguisée. Il en existe des versions en syrien, copte, éthiopien, arménien et arabe, mais aussi en latin, français et allemand⁹³. Voici le résumé selon la version tirée des *Vitae Patrum*, que nous ont livrée les Bollandistes, et que nous suivons car elle présente des détails absents de la version relatée par Jacques de Voragine⁹⁴ :

Marine est la fille unique d'un pauvre homme de Bithynie qui s'était retiré dans un monastère. Ne parvenant pas à vivre loin de sa fille, ce dernier la fait admettre dans le monastère en la dissimulant au moyen d'habits masculins et sous le faux nom de Marin⁹⁵ ; ainsi, durant 14 ans, ils vivent ensemble à l'intérieur du lieu saint, sans éveiller aucun soupçon. Après la mort de son père, la jeune fille âgée alors de dix-sept ans⁹⁶, est chargée par l'abbé de pourvoir aux nécessités de la communauté. Un jour, elle est accusée par la fille d'un aubergiste chez qui elle avait séjourné d'être le père de l'enfant qu'elle portait (et qui, en fait, était le fruit d'une union avec un soldat de passage dans la même auberge). Les parents de la jeune fille se rendent alors au monastère et portent plainte contre Marin ; ce dernier n'essaie pas de se défendre et, au contraire, se déclare coupable. L'abbé se voit donc obligé de le chasser du monastère : Marine-Marin vivra désormais aux portes du lieu saint, en mendiant des quignons de pain qu'il donne ensuite à l'enfant laissé à sa charge. Au bout de cinq ans, pris de pitié pour Marin, les frères l'accueillent à nouveau avec eux, en le chargeant des plus viles besognes. À la mort de Marin, lors de la toilette funèbre, on s'aperçoit que c'était en réalité une femme : l'abbé se repent et fait dignement ensevelir Marine avec beaucoup d'honneurs. La femme qui l'avait faussement accusée, possédée par le diable, en est délivrée sur son tombeau, où se produisent de nombreux autres miracles.

Par sa simplicité linéaire, ce récit « évoque assez bien l'intemporalité schématique d'un modèle premier »⁹⁷. D'abord, au changement d'habit de Marine correspond également un changement onomastique, car elle se fait appeler par la version masculine de son nom, Marin. Ensuite, de même que dans le *Roman de Silence*, la travestie est faussement accusée par une femme débauchée qui, la croyant homme, essaie de la séduire⁹⁸. Dans le texte hagiographique, le poids de la calomnie est encore plus

⁹² E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 601.

⁹³ Alice-Mary TALBOT, *Holy women of Byzantium : ten saints' lives in english translation*, Washington, Dumbarton Oaks, 1996, p. 1.

⁹⁴ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), op. cit., p. 427-428.

⁹⁵ Selon la source suivie par A.-M. TALBOT, *Holy women of Byzantium*, op. cit., p. 7-12, c'est Marine elle-même qui a l'idée de la ruse du déguisement.

⁹⁶ Vingt-sept dans JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), op. cit., p. 427.

⁹⁷ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 602.

⁹⁸ Mais, selon la source adoptée par A.-M. TALBOT, *Holy women of Byzantium*, op. cit., p. 9, c'est le soldat séducteur qui incite la jeune-fille à accuser le « moine » Marin.

grave à porter, car la protagoniste est accusée à la fois de luxure et de paternité d'un enfant qu'elle élève par la suite comme si c'était le sien. À l'instar du Christ, crucifié pour racheter l'humanité, Marine prend sur elle le poids d'un péché dont elle ne s'est pas tachée, mais qu'elle expie tout de même jusqu'à la fin de ses jours. Bien que susceptible de quelques variantes, ce scénario présente de nombreuses affinités avec plusieurs autres vies de saints, à commencer par celle d'Eugénie que nous verrons ensuite⁹⁹.

Mais cette légende présente également deux traits qui n'apparaissent dans aucune autre vie de saint. D'abord, comme c'est souvent le cas dans la tradition folklorique, la figure maternelle est absente ; on déduit la mort de la mère¹⁰⁰ de la retraite du père qui en même temps confie sa fille à quelqu'un de sa famille sans autre précision, *cuidam parenti suo*¹⁰¹. En outre, la sainte est désignée à deux reprises comme étant pauvre, *parvula*¹⁰², alors que la plupart des saintes déguisées appartiennent à des familles sinon toujours nobles, du moins de condition sociale aisée. Enfin, selon une modalité semblable à celle du roman d'Heldris de Cornouailles, c'est le père lui-même qui cautionne le changement d'habit de sa fille. La figure de Marine pourrait également avoir influencé d'autres romanciers comme Philippe de Remi : l'attitude christique de la Manekine, endurant toutes sortes de vexations, n'est pas sans rappeler la patience presque surnaturelle de Marine. Mais contrairement à ce qui se passe dans l'univers romanesque, il n'y a pas de dénouement heureux ici, car l'identité véritable de Marine n'est découverte qu'après sa mort. Comme l'affirme John Anson, il y a donc un écart entre « the fully developed transvestite legend of Marina and the wholly new fictional realms of romance and novella where the transvestite becomes a creature of earthly passions »¹⁰³.

1. a. 3. *Hilaria* (BHO 379 ; PO, XI, p. 624-638)¹⁰⁴

L'histoire la plus ancienne d'*Hilaria* nous est parvenue à travers une version copte qui remonterait au VI^e siècle¹⁰⁵. Avec celle d'*Apollinaria*¹⁰⁶, elle forme un diptyque de « mères du désert égyptiennes » qui se démarque quelque peu des autres récits hagiographiques.

⁹⁹ Cf. ci-dessous, § 1. a. 8.

¹⁰⁰ En revanche, dans la version rapportée par A.-M. Talbot, *ibid.*, p. 7-12, il est fait explicitement allusion à la mort de ce personnage.

¹⁰¹ AA. SS. Jul. IV, p. 286.

¹⁰² *Erat quidam secularis habens unicum filiam parvulam, [...] Habeo unum filium in civitate quem reliqui parvulum, ibid.* (nous soulignons).

¹⁰³ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 31.

¹⁰⁴ Sur l'histoire de cette sainte, cf. aussi Émile AMELINEAU, « Histoire des deux filles de l'empereur Zénon », *Proceedings of the society of biblical archaeology*, 10, 1888, p. 181-206.

¹⁰⁵ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 601.

¹⁰⁶ Cf. ci-dessous, § 1. a. 4.

Fille de l'empereur orthodoxe Zénon, Hilaria est secrètement chrétienne. Ne pouvant pas embrasser la vie monastique, où on ne l'aurait pas acceptée par crainte de son père, elle décide de s'enfuir, inspirée par Dieu. Après avoir revêtu des habits masculins, elle quitte le palais impérial et s'embarque pour Alexandrie et, de là, elle parvient dans la vallée de Scété. Elle manifeste la volonté de revêtir le froc monastique à un saint homme du lieu qui essaie de l'en dissuader en alléguant la dureté d'une telle vie. Mais Hilaria est déterminée et arrive, enfin, à intégrer la communauté, où on la prend pour un eunuque du nom d'Hilaire. Là, elle soumet son corps délicat à tant de privations et de souffrances qu'elle en devient défigurée. Entre-temps, l'autre fille de l'empereur, sœur cadette d'Hilaria, tombe gravement malade, victime du démon ; alors, on conseille au souverain de l'envoyer chez les vieillards de Scété, dont la réputation de sainteté était fort répandue. Mais seule Hilaria, qui avait reconnu sa sœur, sans pour autant qu'elle en soit à son tour reconnue, arrive à la guérir. Une fois retournée à Constantinople, la sœur d'Hilaria raconte à son père comment le frère Hilaire l'avait guérie de ses baisers thaumaturges. Ces marques d'affection ayant éveillé ses soupçons, l'empereur convoque à la cour celui qui avait rendu la santé à sa fille ; quoique réticente, Hilaria est contrainte de paraître auprès de son père. Ce dernier lui demande d'expliquer la raison de son comportement ; avant de répondre, Hilaria obtient de pouvoir retourner ensuite dans le désert, quelle que soit sa réponse. Au grand étonnement général, elle dévoile son identité véritable ; ses parents sont tellement contents qu'ils ne voudraient plus la laisser partir. Mais Hilaria leur rappelle la promesse faite et, enfin, elle retourne au désert. Un jour, se sentant proche de la mort, Hilaria fait appeler son maître qui l'avait accueillie au sein de la communauté ; elle lui enjoint de l'ensevelir, le moment venu, avec son habit d'homme et de faire connaître la vérité sur son identité après sa mort.

La spécificité de ce texte tient au traitement du motif du déguisement qui apparaît en quelque sorte dédoublé : aux yeux de la famille d'Hilaria, il est temporaire, alors qu'au sein de la communauté religieuse il est définitif. Le travestissement est avant tout fonctionnel, permettant à la jeune fille de quitter sa famille « temporelle » ; après s'en être éloignée, Hilaria est contrainte de revenir auprès d'elle pour se faire reconnaître avant de la quitter une seconde fois, définitivement. Dans sa famille « spirituelle » en revanche, personne (à l'exception de son guide spirituel) ne connaîtra son identité véritable, sinon après sa mort : aux yeux de Dieu, Hilaria n'est plus une femme, dans la mesure où elle forme un seul corps dans celui du Christ. La scène du jugement auprès de la cour de son père a un parallèle dans l'histoire d'Eugénie (cf. ci-dessous, § 1. a. 8.) ; contrairement à cette dernière toutefois, Hilaria n'est pas accusée par une femme lubrique, mais bien soupçonnée d'avances sexuelles sur sa propre sœur. Cette jeune sœur anonyme possédée par le malin est l'instrument envoyé par Dieu pour que la grâce d'Hilaria se manifeste ; en effet, les soins de tous les autres moines s'avèrent inefficaces, « le Seigneur ne la guérit pas par leur intermédiaire parce que Dieu voulait glorifier Hilaria »¹⁰⁷. Cependant, le rapport affectif que les deux femmes entretiennent demeure ambigu : la source précise qu'elles couchent ensemble sur un même banc et qu'Hilaria tenait sa sœur

¹⁰⁷ PO, p. 631.

« sur son sein »¹⁰⁸. D'ailleurs la jeune sœur, la croyant un moine, s'accommode après tout assez bien de ces méthodes de guérison ; tout au plus s'en étonne-t-elle en s'écriant naïvement auprès de son père : « j'ai entendu dire que les moines détestent les femmes et c'est pourquoi ils habitent le désert, car ils n'aiment pas à converser du tout avec elles : mais comment expliquer cette action ? Je n'en sais rien »¹⁰⁹. L'exorcisme que pratique Hilaria n'est pas dépourvu d'un piquant romanesque qui n'est pas sans rappeler nos héroïnes épiques Yde et Olive. Cette situation pour le moins bizarre est justifiée par la méprise sur l'identité de la protagoniste, dont la physionomie elle-même a radicalement changé. En effet, la « masculinisation » d'Hilaria, que le déguisement avait amorcée, est ensuite achevée par « la fréquence de ses jeûnes et de ses prières et la rigueur de sa dévotion [qui] desséchèrent ses seins »¹¹⁰. La version rapportée par Émile Amélinau accentue davantage encore la déféminisation, car « ce qui arrive aux femmes cessa d'avoir lieu pour elle »¹¹¹. Ce texte, l'un des premiers, relate ainsi le motif de la transfiguration ascétique de la sainte devenue méconnaissable aux yeux du monde, très répandu dans la littérature hagiographique, et dont un vague écho retentissait peut-être encore aux oreilles de l'auteur d'*Yde et Olive* lorsqu'il écrit que *Li fains a mout son gent cors maistriiet* (v. 467) ou encore qu'*ele est si tainte et mascuree* (v. 697)¹¹².

I. a. 4. Apollinaria (AA. SS. Jan. I, p. 257-261 ; BHG 148 ; BS, II, p. 251)

Comme la précédente, la version la plus ancienne de cette légende nous a été transmise par un texte copte du VI^e siècle¹¹³. D'après John Anson, cette histoire serait plus ancienne que celle d'Hilaria, car l'empereur Anthémios, père de la protagoniste, est chronologiquement antérieur à Zénon¹¹⁴ ; mais la présence accrue de traits romanesques laisserait plutôt croire à sa postériorité.

L'empereur Anthémios a deux filles aux caractères opposés : autant l'une est dépravée, autant l'autre a une conduite irréprochable ; cette dernière s'appelle Apollinaria. Ses parents veulent la marier mais, s'étant vouée à Dieu, elle refuse fermement et obtient qu'on la laisse partir en pèlerinage vers Jérusalem et Alexandrie. Elle s'embarque donc avec sa suite et, arrivée dans les lieux saints, Apollinaria libère ses serviteurs et distribue toutes ses richesses aux pauvres. Elle fait aussi beaucoup d'aumônes aux sanctuaires où elle se rend lorsqu'un jour, parvenue au monastère de saint Ménas,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 633.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 634.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 630.

¹¹¹ E. AMELINEAU, « Histoire des deux filles de l'empereur Zénon », art. cit., p. 189.

¹¹² Même si, le dernier participe tout particulièrement, *mascuree*, pourrait renvoyer à une pratique carnavalesque de « noircissement de la peau », dont témoignent également de nombreux textes épiques, cf. H. GALLÉ, « Déguisements et dévoilements », art. cit., p. 251-253, et Gabriela TANASE, *Jeux de masques, jeux de ruses*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010, p. 14.

¹¹³ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 601.

¹¹⁴ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 19, n. 59.

Apollinaria prie une vieille femme d'entrer dans l'église et de lui apporter en secret un habit de moine. Une nuit, pendant qu'on la transporte en litière vers la vallée de Scété, elle s'échappe en laissant à l'intérieur ses habits de femme avant de revêtir le froc monastique qu'elle s'était procuré. Déguisée en homme, elle s'établit, seule, dans la vallée des pères du désert, près d'un marais, où elle se soumet à une discipline tellement dure qu'elle en est défigurée. En songe, Dieu lui recommande de dire qu'elle s'appelle Dorothé, dans le cas où quelqu'un viendrait s'enquérir de son identité. Un jour, la sœur d'Apollinaria, qui était possédée par le démon, arrive dans la région pour qu'on la soigne ; grâce à ses prières, Apollinaria-Dorothé délivre sa sœur du malin, sans pour autant qu'elle en soit reconnue. Mais le diable fait en sorte que la jeune fille guérie semble être enceinte ; son père l'empereur croit que c'est le fruit d'une union avec Dorothé et envoie aussitôt ses hommes à Scété pour qu'ils amènent le coupable à la cour. Une fois arrivée auprès de sa famille, Apollinaria se fait reconnaître et tout le monde en est abasourdi. Ensuite, Apollinaria reprend ses habits de moine et retourne à Scété, où elle meurt quelque temps après. Au moment de préparer son corps pour l'enterrement, les frères découvrent qu'il s'agissait d'une femme et célèbrent ses funérailles avec les plus grands honneurs.

On retrouve ici l'ouverture narrative courante en hagiographie que représente un mariage non voulu. Mais le récit développe ensuite plusieurs aventures aux retombées romanesques, comme le stratagème pour obtenir un habit masculin et la fuite déguisée en litière. De plus, le thème des deux sœurs est amplifié et revêtu d'une coloration folklorique : de même que dans les contes ATU 480 *The kind and the unkind girls*, les deux jeunes filles ont des caractères antinomiques. Ensuite, Apollinaria est accusée d'avoir séduit sa sœur, comme c'était le cas pour Hilaria, ainsi que de l'avoir mise enceinte, de telle sorte que la gravité de cette accusation nous rappelle l'histoire de Marine. Le démon entre donc en scène deux fois dans ce récit : la première, lorsqu'il s'empare de l'âme de la jeune sœur, et la seconde lorsque, non encore satisfait, il se met à enfler son ventre pour qu'elle semble attendre un enfant. Le motif de la défiguration aussi est traité avec une insistance particulière : si les jeûnes et les veillées décharnent le visage d'Apollinaria, les moustiques aussi contribuent à le rendre méconnaissable. La sainte anachorète apparaît même morte aux yeux du monde : après sa fuite, on prévient la famille de la jeune fille de son trépas, et c'est avec une émotion encore plus intense que son père assistera par la suite à la reconnaissance de sa fille qu'il avait failli condamner. La famille spirituelle d'Apollinaria restera en revanche dans l'ignorance de sa réelle identité ; alors que le maître d'Hilaria avait reçu une vision l'informant de la véritable nature de l'« eunuque », ici tous les moines sans exception se méprennent sur Apollinaria-Dorothé, « par la volonté du Christ lui-même, afin que la vertu virile de l'héroïne puisse éclater »¹¹⁵. La virilité de l'âme en opposition ou, mieux, en dépit du véritable sexe de la sainte, est un autre leitmotiv de la littérature hagiographique que l'on retrouve également dans les chansons de geste.

¹¹⁵ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 610.

La version la plus ancienne de la vie de cette autre « mère du désert » remonterait au VI^e siècle.

Anastasie est une noble et belle femme de Constantinople, dont la conduite est exemplaire de tous points de vue. Mais si l'empereur Justinien l'estime beaucoup, sa femme en est très jalouse ; Anastasie décide donc de quitter la ville et de se réfugier dans un monastère à Alexandrie. Après quelque temps, la femme de l'empereur meurt ; voulant se remarier, ce dernier se souvient d'Anastasie et envoie ses hommes pour qu'ils la retrouvent et la lui amènent. Anastasie s'enfuit pour se cacher dans la vallée de Scété ; là, elle rencontre l'abbé Daniel qui lui donne des habits masculins et décide de l'appeler Anastasius. Ainsi, pendant vingt-huit ans, elle mène une vie de prières et de retraite sous l'apparence d'un eunuque. Sentant la mort approcher, elle fait parvenir une lettre à l'abbé Daniel pour qu'il vienne à son chevet. Anastasie lui enjoint de ne pas enlever son habit de moine et de ne révéler à personne son identité. Pourtant, au moment de l'ensevelir, les moines chargés de l'office remarquent ses seins, quoique desséchés. Étonnés, ils demandent à Daniel s'il était au courant de la véritable identité d'Anastasie ; l'abbé leur raconte alors son histoire et les rassure sur son admirable conduite.

L'aventure d'Anastasie est celle « d'un personnage isolé et libre »¹¹⁶ : en effet, dans notre répertoire, elle est la seule dont le statut au sein de la famille demeure quelque peu flou. Elle est née d'une famille noble et riche, mais ses parents ne jouent aucun rôle dans le développement du récit ; si, d'habitude, on précise l'âge de la protagoniste (qui n'a généralement pas plus de dix-huit ans), ici rien n'est dit à ce propos. Son éloignement aussi est singulier puisqu'il se déroule en deux moments : d'abord, Anastasie se réfugie dans un monastère féminin afin de ne pas gâter l'entente du couple impérial ; ensuite, elle se dérobe à l'empereur resté veuf, en embrassant une vie ascétique dans la vallée de Scété. Le déguisement de la sainte n'intervient que lorsque sa chasteté est mise en danger ; mais, cette fois, il ne relève pas d'un choix autonome : c'est un autre personnage masculin, l'abbé Daniel, qui le lui donne. Tout comme Hilaria, Anastasie veut garder ses habits masculins jusque dans la tombe, pour que son identité véritable ne soit jamais découverte. Au moment de l'ensevelir cependant, la vue de ses seins, *ubera Anastasiae velut arentia folia*¹¹⁷, éveille les soupçons des moines. Paradoxalement, les seins d'Anastasie, desséchés comme ceux d'Hilaria, voilent sa féminité toute sa vie durant, mais ils la découvrent après sa mort.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 611.

¹¹⁷ AA. SS. Mar II, p. 42.

I. a. 6. *Euphrosyne d'Alexandrie* (AA. SS. Feb. II, p. 535-544 ; BHL 2722-2726 ; BHG 625-626 ; BS V, p. 175-176)

Si la version latine conservée est datée au VIII^e siècle, les premières versions de ce récit remontent sans doute au VII^e, voire au VI^e siècle.

Euphrosyne est la fille unique d'un couple très pieux, qui, à la suite de multiples prières, a obtenu la grâce d'un enfant. Après avoir perdu sa mère, Euphrosyne est fiancée à l'âge de dix-huit ans par son père Paphnuce à un riche notable d'Alexandrie. Mais voulant consacrer sa vie à Dieu, Euphrosyne se confie à un moine du monastère où ses parents s'étaient rendus pour implorer le don d'une descendance. Le religieux met en avant la nécessité de préserver sa virginité ; Euphrosyne se fait donc couper les cheveux, endosse un habit masculin et, sous le nom de Smaragdus, elle est accueillie dans le même monastère où personne ne la reconnaît plus. Mais puisque sa beauté trouble la communauté des frères, Euphrosyne-Smaragdus est enfermée dans une cellule individuelle. De son côté, Paphnuce se désespérant de la disparition de sa fille, se rend ainsi au monastère, où le frère Smaragdus deviendra son maître spirituel sans jamais se faire reconnaître. Au bout de trente-huit ans, sentant sa fin proche, Euphrosyne-Smaragdus se dévoile à son père. La vérité sur la sainte se répand ensuite dans tout le monastère ; on célèbre son enterrement avec les plus grands hommages. Après la mort de sa fille, Paphnuce se retire à son tour au monastère.

La littérature folklorique est riche de conceptions miraculeuses, comme en témoigne la longue rubrique T 510, *Miraculous conception* du *Motif-Index of Folk-Literature*¹¹⁸ ; plus particulièrement, le récit christianise le motif T 518 *Conception from divine impregnation*. Le même motif liminaire, à peine esquissé dans *La Manekine*, sera développé par la suite dans *Le miracle de la fille d'un roy*. Tout comme dans le roman et dans la pièce dramatique, ici aussi la nécessité d'avoir une descendance est étroitement liée à la question de l'héritage, *ut post obitum suum bene et congruenter suam substantiam gubernaret*¹¹⁹. Après avoir obtenu la fille tant désirée, selon un scénario courant, la figure de la mère disparaît au profit d'une focalisation sur le rapport père-fille. Mais contrairement aux pères dénaturés d'autres héroïnes romanesques, ici Paphnuce agit en géniteur sage et prévoyant, en stipulant un contrat de mariage avec un bon parti de la ville. La future sainte s'est pourtant complètement consacrée à l'amour céleste : c'est pourquoi elle décide de s'enfuir déguisée. Contrairement à d'autres fugitives, Euphrosyne fait ce choix non sans tourment, car elle est tiraillée entre la nécessité de se maintenir chaste et le devoir d'obéissance envers son père. Une fois qu'elle est admise au monastère, l'émoi qu'elle provoque, malgré elle, parmi ses confrères, émane du charme qui, à l'instar de la figure de l'androgynie, entoure souvent ces personnages travestis. Il en est de même dans notre chanson de geste, où Yde attire sur elle d'abord l'attention des hommes d'Othon (*Rommain*

¹¹⁸ S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, op. cit.

¹¹⁹ AA. SS. Feb. II, p. 537.

sont coi et toute l'autre gent / Envers Ydain cascuns d'aus tous entent, v. 602-603), ensuite le regard du roi lui-même (*Li rois de Romme a Ydain resgardé / Mout le vit grant et membru et formé / De sa raison l'a forment enamé*, v. 623-625), et, finalement, les yeux amoureux d'Olive (*des crestiax l'avoit veüe Olive / Trestous li cors de joie li fourmie*, v. 804-805).

Dans la seconde partie du récit on assiste à un renversement des rôles entre le père et sa fille, car cette dernière devient en quelque sorte le père spirituel de son propre père charnel, qui, trente-huit ans durant, ne la reconnaîtra pas à cause de sa transfiguration ascétique¹²⁰. La scène de reconnaissance finale a lieu sur le lit de mort d'Euphrosyne : à partir de ce moment, si père et fille ne seront plus ensemble physiquement, c'est qu'ils se rejoindront spirituellement pour toujours, Paphnuce ayant choisi d'intégrer à son tour le monastère, selon « a pattern of *reunion in separation* »¹²¹.

1. a. 7. *Marguerite dite Pélage (ou Réparée)* (AA. SS. Jul. IV, p. 287 ; BHL 5323 ; BS XI, p. 124-128)

Jacques de Voragine¹²² relate cette vie qui résulterait de la confusion onomastique entre plusieurs saintes orientales : Pélagie la pénitente se faisait aussi appeler Marguerite et, après sa conversion, elle prend le nom de Pélage¹²³ ; Marguerite d'Antioche, dont la vie ne comporte aucun épisode de travestissement, est parfois appelée Marine par les hagiographes ; enfin, Marine (cf. ci-dessus, 1. a. 2.) subit le même sort que Marguerite-Pélage¹²⁴. Nous retraçons ici l'histoire de Marguerite en suivant le texte de la *Légende Dorée*.

Marguerite, aussi nommée Pélage, est une vierge belle, instruite et pudique. Ses parents l'ont promise en mariage à un noble jeune homme, mais, la nuit de noces, Marguerite se coupe les cheveux, se déguise en homme et s'enfuit dans un monastère lointain. Accueillie sous le nom de frère Pélage, elle y accomplit tant de bonnes œuvres qu'à la mort du supérieur elle lui succède, conformément au souhait de toute la communauté. Mais une jeune moniale, incitée par le diable, s'unit charnellement à un homme et se retrouve enceinte ; on condamne ainsi Pélage, sous prétexte qu'il était le seul à côtoyer les religieuses. Marguerite-Pélage est alors chassée du monastère et passera le reste de sa vie dans une

¹²⁰ *Non enim cognouit eam, quia species vultus emarcuit præ nimia abstinencia, vigiliis, et lacrymis, ibid.*, p. 540.

¹²¹ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 16.

¹²² *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), op. cit., p. 837-838.

¹²³ Cf. ci-dessous, § 1. c. 1.

¹²⁴ Cette panoplie d'épithètes « maritimes » (Marguerite signifie « perle », et *pelagus*, en latin, désigne la haute mer), constituerait un résidu du modèle commun à toutes ces saintes, celui de l'Aphrodite chypriote, née de l'écume marine, et en l'honneur de laquelle on pratiquait des rites de travestissement (cf. ci-dessous, § 3. *Bilan*). Le premier à avancer cette théorie a été Hermann USENER, « Legenden der Pelagia » (1879), *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig, 1907, p. 190-215, cit. par Marie DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 153, 1, 1958, p. 1-33, p. 7-8. Cf. aussi Alexander HAGGERTY KRAPPE, « The Bearded Venus », *Folklore*, 56, 4, 1945, p. 325-335.

grotte. Se sentant proche de la mort, elle expose la vérité sur son identité dans une lettre. Elle sera par la suite ensevelie avec tous les honneurs dans le monastère des vierges.

Selon la chronologie établie par Evelyne Patlagean, l'histoire de Marguerite (qu'elle nomme Marina 2) remonterait à la charnière des XI^e et XII^e siècles¹²⁵. Bien qu'il soit tardif, ce récit développe les trois motifs de la fuite du monde, du déguisement et des calomnies, de manière concise et selon le schéma traditionnel. Mais certains détails, comme la fuite le jour même des noces, *devant le lit nuptial déjà préparé*¹²⁶, et la lettre décelant la vérité, laissent apparaître une inspiration typiquement romanesque, de probable dérivation grecque¹²⁷. L'artifice dramatique de la lettre, qui apparaît déjà dans la vie d'Anastasie (cf. ci-dessus § 1. a. 5.), est d'ailleurs central dans l'intrigue des textes du cycle de la Manekine. En outre, de même que dans *Yde et Olive*, dans ce récit hagiographique le déguisement permet à la protagoniste de gravir les échelons de la hiérarchie sociale, puisqu'elle est élue à la tête du monastère. Mais, en même temps, de fausses accusations accablent la protagoniste ; le pathétique est ici particulièrement appuyé, car on la condamne à l'unanimité. De plus, contrairement à Marine, Marguerite ne sera jamais plus admise au monastère et purgera sa peine en innocente, jusqu'à la fin de ses jours.

1. a. 8. *Eugénie* (AA. SS. Sep. IV, p. 52-54¹²⁸ ; BHL 2666-2670 ; BHG 608 ; BS V, p. 181-183).

La version la plus ancienne de la vie de cette martyre alexandrine remonterait au VIII^e siècle¹²⁹. Nous en retraçons les moments saillants, en suivant la version que nous a transmise Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*¹³⁰.

Fille de Philippe, préfet d'Alexandrie, Eugénie reçoit une éducation païenne, fondée sur les arts libéraux, les lettres et la philosophie. À l'âge de quinze ans, quoique déjà promise en mariage au fils du consul, elle quitte sa maison avec ses compagnons d'étude Prote et Hyacinthe¹³¹, ces derniers s'étant secrètement convertis au christianisme. Déguisée en homme et sous le nom de frère Eugène, elle se fait admettre dans le monastère masculin de saint Hélénus qui avait été prévenu en vision de sa venue, ainsi que de son identité véritable. Après la mort de l'hégoumène, Eugénie est élue à la tête du monastère par l'assemblée des moines qui, eux, n'étaient pas au courant de sa réelle identité. Un jour, Mélancie,

¹²⁵ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 601.

¹²⁶ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 837.

¹²⁷ M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 8.

¹²⁸ Les Bollandistes font une rapide allusion à l'histoire d'Eugénie (qu'ils taxent d'invraisemblance) en rapportant celle de son père Philippe, *De s. Philippo martyre Alexandriae in Aegypto*.

¹²⁹ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 601.

¹³⁰ A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 749-752.

¹³¹ C'est justement au sein du chap. 130, consacré à ces deux personnages, que l'histoire d'Eugénie est relatée.

une riche dame d’Alexandrie, après avoir été guérie de la fièvre par Eugénie, la croyant un homme, tombe amoureuse d’elle et essaie de la séduire ; Eugénie se refuse à la dame qui, pour se venger, l’accuse auprès du préfet d’avoir été violée. Ce dernier convoque l’accusée, ainsi que tous les frères du monastère, pour qu’ils soient livrés aux fauves de telle sorte qu’Eugénie se voit contrainte de découvrir son identité. Quand le préfet comprend qu’il allait condamner sa propre fille, il se repent et se convertit aussitôt à la foi chrétienne, ainsi que toute sa famille. Alors qu’un feu divin brûle la dame calomniatrice, Eugénie, avec sa mère et ses frères, se rend à Rome, où elle s’adonne entièrement au prosélytisme. Mais l’empereur cherche à la tuer en la jetant d’abord dans le Tibre, puis dans une fournaise et, enfin, dans un cachot. Le 24 décembre, elle mourra décollée.

La situation liminaire de ce récit renoue avec la tradition de la sainte menacée par une atteinte d’ordre sexuel : c’est pour se dérober à son futur mari, païen, qu’Eugénie fuit la maison paternelle. Selon la légende, Eugénie aurait commencé à se convertir grâce à la lecture des écrits pauliniens ; mais contrairement à Thècle, la jeune Alexandrine n’est pas seule dans sa fuite : deux camarades d’étude l’accompagnent en tout honneur, puisqu’il s’agit de deux eunuques. Lorsqu’elle se fait admettre au monastère sous une fausse apparence, elle modifie son nom en adoptant sa version masculine : ce changement vestimentaire et onomastique à la fois est un fil rouge qui traverse la plupart des textes de notre dossier. Une autre constante des récits hagiographiques est le double niveau entre la « virilité d’âme » dont les saintes font preuve, et la prétendue faiblesse de leur sexe ; comme l’affirme Hélénius à l’entrée d’Eugénie-Eugène dans le monastère : « tu as raison de te dire homme, car la femme que tu es se comporte virilement »¹³². En outre, tout comme pour Yde, bien que dans un autre contexte, le déguisement d’Eugénie n’est pas seulement un moyen de protection, mais aussi un vecteur d’émancipation, car il permet son élection à la tête du monastère. Mais les épreuves ne sont pas terminées pour Eugénie qui subit à nouveau une menace sexuelle bien que, cette fois, portée par un autre personnage féminin : comme le fait la reine débauchée du *Roman de Silence*, la matrone alexandrine dénigre Eugénie-Eugène pour se venger d’avoir été repoussée. Lorsque la sainte est sur le point d’être livrée à la mort par son propre père, il n’y a pas d’intervention surnaturelle, puisqu’elle dévoile son identité en déchirant sa chemise. Ainsi, de même que pour Grisandole et Silence, le déguisement d’Eugénie n’est que temporaire, dans la mesure où elle revêtira ensuite ses anciens habits féminins jusqu’au jour de son martyre.

¹³² JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, BOUREAU et M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 750.

L'histoire de cette travestie palestinienne vivant au temps de l'empereur Julien présente nombre de parallèles avec la légende plus connue d'Eugénie qui en aurait constitué la source¹³³.

Susanne est la fille unique d'un père païen et d'une mère juive ; cette dernière l'élève selon les principes de sa religion. Mais en fréquentant le prêtre Sylvain, un ami de famille, Susanne se convertit à la foi chrétienne et reçoit le baptême. Après la mort de ses parents, à l'âge de quinze ans, elle se fait rendre par ses deux tuteurs les biens qui lui revenaient et, après les avoir distribués aux pauvres, elle se coupe les cheveux, prend un habit masculin et entre dans le monastère de l'abbé Philippe, à Jérusalem. Sous le nom de Jean, elle accomplit des œuvres charitables, sans que personne ne s'aperçoive de sa nature véritable. Mais une moniale, qui s'était éprise de Susanne-Jean, l'accuse de viol auprès de l'évêque ; on amène donc l'accusée en justice devant l'abbé, l'évêque et la religieuse ; elle ne se défend pas et, de surcroît, demande pardon pour ce péché. Le supérieur ordonne alors à Susanne d'ôter son froc monastique ; mais cette dernière obtient de ne dévoiler sa féminité que devant deux diacres femmes et deux vierges. Les religieuses rapportent le fait à l'évêque qui, pour dédommager Susanne, la met à la tête d'un couvent féminin. Mais les calomnies ne sont pas terminées car Susanne est accusée auprès du préfet de la ville d'avoir détruit des idoles dans un temple païen : pour la punir, on lui enlève les seins qu'un miracle lui rend aussitôt. On essaie par la suite de lui faire boire du plomb brûlant, qu'elle boit comme si c'était de l'eau fraîche. En dernier recours, on l'enferme dans un cachot, où elle meurt en priant Dieu. Mis au courant de la mort de Susanne, l'abbé Philippe fait ensevelir la martyre à l'église, en lui rendant les honneurs dus.

L'ouverture de ce récit s'écarte quelque peu des autres, car le père et la mère de Susanne sont déjà morts quand elle décide de se rendre au monastère habillée en homme. Cependant, on sait que ses parents étaient de confessions différentes et qu'Arthémios, son père, était *fervens hostis Christianorum*¹³⁴. Susanne est ainsi élevée selon les principes religieux juifs de sa mère ; le rôle de premier plan que la mère joue dans l'éducation de sa fille, en contraste, plus ou moins voilé, avec l'autorité du père, apparaît aussi dans les vies de Dymphe et Hugoline. Par ailleurs, comme Géréberne dans la vie de la sainte irlandaise, Sylvain affermit Susanne dans sa foi et lui donne en secret le baptême. Bien que ses tuteurs veuillent obtempérer à l'ordre de son père de la marier, Susanne revendique son indépendance d'un ton très ferme pour une jeune fille de quinze ans : *Quandoquidem Legislator Christus me liberaverit parentum meorum imperio, in mea nunc potestate est aut nubere, aut non nubere. Ecce, abstinuistis a nuptiis : at bona mihi restituite*¹³⁵. Elle n'est donc pas poursuivie par ses parents, ni par le pressant danger d'un mari malencontreux et, d'un point de vue narratif, son déguisement ne s'explique que par l'exigence de déclencher l'aventure suivante de la fausse calomnie. Par la suite, nous assistons à une fusion syncrétique de motifs tirés des légendes de Marine

¹³³ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 25-27.

¹³⁴ AA. SS. Sep. VI, p. 153.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 154.

et d'Eugénie. Comme la première, Susanne ne cherche pas à se disculper de la faute dont on l'accuse ; comme la seconde, elle révèle son identité. L'ordre d'enlever son vêtement, que l'abbé du monastère prononce pendant le procès, n'est pas sans rappeler la scène analogue dans notre chanson de geste, quand un autre personnage masculin, le roi Othon, ordonne à Yde de se déshabiller pour le bain. Mais, paradoxalement, dans le récit édifiant, il n'y a pas d'intervention divine. Après avoir repris leur tenue féminine, aussi bien Eugénie que Susanne seront ensuite destinées à obtenir la palme du martyr dont le récit occupe la seconde partie de leurs vies. Après avoir mené une analyse comparative de ces deux légendes (qui a mis en lumière d'autres correspondances, comme celle entre les deux compagnons d'Eugénie, Prote et Hyacinthe, et les deux instituteurs de Susanne), John Anson conclut que « the later Susanna represents merely a shadow of the more famous martyr »¹³⁶.

1. a. 10. Euphrosyne la jeune (AA. SS. Nov. III, p. 858-889 ; BHG 627 ; BS V, p. 174-175)

Bien qu'il affirme avoir tiré cette vie d'une source plus ancienne, Nicephore Calliste Xanthopulos a rédigé ce texte à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles, probablement influencé par l'histoire de l'homonyme sainte d'Alexandrie.

Née dans le Péloponnèse par l'intercession de la grâce divine, Euphrosyne grandit en Calabre avant d'être envoyée à Constantinople, où elle se retire dans un monastère. Mais son oncle Agelaste la demandant avec insistance en mariage, Euphrosyne s'enfuit déguisée en homme. Après avoir trouvé refuge chez un meunier, elle reprend ses vêtements féminins. Alors que son oncle envoie partout ses hommes pour qu'ils retrouvent sa nièce, une nuit, habillée derechef en garçon, elle s'embarque. Sous le nom de Jean, elle est par la suite accueillie dans différents monastères d'homme, mais elle est à nouveau contrainte à la fuite pour ne pas y être élue hégoumène. Au bout de dix ans au service d'un ermite, elle décide un jour de reprendre ses habits féminins et de se retirer dans un monastère pour femmes, près de Constantinople. Elle en fonde aussi un autre, à l'intérieur de la ville ; enfin, à cause d'une guerre, elle se réfugie dans un monastère sur le Bosphore où elle meurt en 923.

Ce court résumé est sans doute inapte à rendre la richesse de cette vie tardive, où déplacements, personnages secondaires et aventures s'enchaînent avec un rythme rapide. Dans ce tourbillon romanesque, le motif du déguisement n'est plus qu'un artifice qui, à chaque tournant de l'intrigue, ravive et relance l'action. Un ultérieur indice à la datation tardive de ce texte transparaît dès l'incipit : c'est pour se soustraire à l'union incestueuse projetée par son oncle qu'Euphrosyne s'enfuit. Bien qu'il s'agisse de l'oncle et non pas du père, cette ouverture scabreuse renvoie en effet au début de notre chanson de geste, ainsi qu'à celui des textes du cycle de la Fille aux mains coupées.

¹³⁶ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 25.

1. b. Femmes mariées

1. b. 1. Matrona (AA. SS. Nov. III, p. 786-823 ; BHG 1221-1223 ; PG CXVI, 920)¹³⁷

Les Bollandistes relatent trois versions de l'histoire de cette noble dame de Pergé vivant à Constantinople, et dont la plus ancienne doit remonter à la première moitié du VI^e siècle¹³⁸. Nous retraçons les étapes principales de sa vie, en suivant le résumé établi par Marie Delcourt et Evelyne Patlagean¹³⁹.

Quoique mariée et mère d'une fille, Matrona aspire à la vie monastique. Jour et nuit elle prie, veille et humilie son corps par des jeûnes, aidée par Eugénie, son guide spirituel. Une nuit, elle a une vision : un homme se met à sa poursuite et elle se réfugie dans un monastère. Après avoir confié sa fille à Susanne, une femme qu'elle tenait en estime, elle se fait couper les cheveux, prend un habit d'eunuque et entre au monastère de saint Bassian à Constantinople, sous le faux nom de Babylos. Mais le supérieur, averti en songe, interroge Matrona qui se disculpe en mettant en avant sa réelle vocation. Bassian éprouve de l'admiration à son égard, mais il lui enjoint de se couvrir au moins la tête. Entre-temps, sur les traces de Matrona, son mari parvient au monastère ; la travestie est alors envoyée dans un couvent féminin, où elle délaisse son déguisement et devient abbesse. Après une série de déplacements, provoqués, à chaque fois, par la nécessité de fuir son mari toujours à ses trousses, Matrona termine sa vie en faisant œuvre de prosélytisme et en accomplissant de nombreux miracles.

L'autorité masculine contre laquelle Matrona, femme mariée comme l'indique son nom, se rebelle n'est pas représentée par son père ni par un oncle, mais par son conjoint. Ce dernier donnera la chasse à sa femme tout au long du récit où le souffle romanesque contribue à dilater l'enchaînement des aventures. En outre, le déguisement n'étant que temporaire, il perd la valeur christique qu'il pouvait avoir dans la vie de Marine, bien qu'il soit toujours formellement motivé par l'adhésion aux enseignements de Paul. Dans le cas de sainte Eugénie aussi, les Épîtres pauliniennes constituaient une sorte de « référence théorique » pour le changement vestimentaire et il est d'ailleurs remarquable que le maître spirituel de Matrona soit une femme nommée justement Eugénie, *vierge de corps et virile de cœur*¹⁴⁰. Les correspondances entre ces deux figures s'étendent également aux personnages qui les entourent, comme les hégoumènes des monastères, tous les deux avertis en songe de l'arrivée de la

¹³⁷ À ne pas confondre avec la Matrona « mère du désert » dont parle J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 12-13, et dont il est question dans la PO, p. 289-291 (bien qu'il y ait des points communs).

¹³⁸ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 601. Cf aussi S. SCHEIN, « The Female-Male of God », art. cit., p. 23, et Eva CATAFYGIOTU TOPPING, « St. Matrona and Her Friends: Sisterhood in Byzantium », *KAΘΗΗΤΡΙΑ. Essays presented to Joan Hussey for her 80th birthday*, Camberley, Porphyrogenitus, 1988, p. 211-224, p. 212.

¹³⁹ Respectivement, M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 5 et E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 613-614.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 613.

travestie. Comme le souligne Marie Delcourt¹⁴¹, si, dans le cas de Matrona, ce dernier se borne à lui rappeler la nécessité pour une femme de se voiler la tête, en faisant appel à nouveau aux préceptes pauliniens (1 Co 11, 4-6)¹⁴², il ne paraît pas pour autant se souvenir de la défense biblique de porter des habits de l'autre sexe (Dt 22, 5). En fait, Matrona et Eugénie, ainsi que toutes ces femmes déguisées, se placent toujours au-dessus des lois de l'Écriture.

1. b. 2. Anne de Constantinople (AA. SS. Oct. XII, p. 913-917 ; BS I, p. 1305)

Les Bollandistes portent un jugement sévère sur ce récit hagiographique daté de la première moitié du IX^e siècle qui, affirment-ils, n'est qu'une énième déclinaison des légendes d'Apollinaria, Marine, Eugénie et Susanne¹⁴³.

Après la mort de ses parents, qui étaient très dévots, Anne est confiée à la tutelle de sa famille paternelle ; sa grand-mère se hâte de la marier, car elle a déjà un âge plutôt mûr. Son oncle paternel, moine de l'Olympe de Bithynie, sachant qu'Anne était *in res potius divinas propensam*¹⁴⁴, lui annonce la mort prochaine de son mari ainsi que celle de ses deux enfants. La prophétie s'accomplit et Anne, demeurée seule, peut finalement embrasser la vie religieuse qu'elle avait toujours souhaitée. Elle se retire donc dans le même monastère que son oncle, déguisée en homme, ainsi que ce dernier le lui avait préconisé et, désormais, se fait appeler Euphémien. Elle part ensuite dans un autre monastère, où chacun la tient en grande estime par sa vertu et les miracles qu'elle y accomplit. Cependant, un moine répand des rumeurs infamantes à son égard. Une femme pieuse réprimande le religieux en annonçant et en révélant la vraie identité de l'innocente ; mais le calomniateur persévère dans sa conduite et essaie même de tuer Anne. Grâce à la protection divine, cette dernière échappe à la mort et le moine pervers est condamné à mort ; cependant, pour éviter tout scandale, Anne s'enfuit avec deux eunuques et, après avoir revêtu des habits de femme, se retire dans un monastère sur le Bosphore, où elle vivra jusqu'à la fin de ses jours.

La vie de cette moniale de Constantinople présente des éléments novateurs par rapport au schéma courant. Tout d'abord, c'est le seul récit de notre dossier où le mari et les enfants de la sainte meurent : bien que nous l'ayons classée parmi les femmes mariées, Anne est, de fait, une veuve. Comme dans la vie de Susanne, l'opposition avec la famille d'origine est contournée d'emblée par la disparition de ses membres, événement certes dramatique mais profitable pour l'accomplissement de la réelle vocation de la sainte. Or, contrairement à la vierge d'Éleuthéropolis, Anne reste toujours

¹⁴¹ M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 10.

¹⁴² « Tout homme qui prie ou prophétise ayant des cheveux longs fait affront à sa tête. Toute femme qui prie ou prophétise, le chef découvert fait affront à sa tête ; c'est exactement comme si elle était tondue. Si donc une femme ne se couvre, alors, qu'elle se coupe les cheveux ! Mais si c'est une honte pour une femme d'avoir les cheveux coupés ou tondus, qu'elle se couvre », *La Bible de Jérusalem*, op. cit.

¹⁴³ AA. SS. Oct. XII, p. 913.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 913.

sous l'emprise de l'autorité masculine : c'est son oncle, en effet, qui lui coupe les cheveux et lui donne un habit masculin pour entrer dans son monastère (puis, interrogée par le portier, elle se nomme d'elle-même Euphémien). Un autre élément novateur concerne le personnage qui porte des accusations à l'égard d'Anne : ce n'est pas une femme qui calomnie la travestie, mais bien un moine, *operibus malevoli daemonis fautorum antesignano*¹⁴⁵, probablement jaloux de la révérence dont jouissait Anne parmi les frères. Bien qu'une femme pieuse réprimande ce médisant, celui-ci va encore plus loin en essayant de tuer l'innocente qui, de son côté, supporte tout avec abnégation. Le stratagème conçu par le criminel est digne d'une page de roman gothique : il la pousse en bas d'une pente pour que, dans la chute, le froc d'Anne se soulève et puisse enfin découvrir son identité. Dieu intervient alors en cachant le sexe de la protagoniste, *divina vertute dimidia corporis parte aruit*¹⁴⁶, et le moine diabolique est condamné à mort. Cependant, pour éviter toute rumeur autour de la révélation de la femme pieuse, Anne décide quand même de quitter le monastère. Le récit continue ainsi avec la narration de deux autres déplacements, jusqu'à la mort de la sainte dans un monastère féminin sur le Bosphore. L'intervention divine dans la deuxième partie du récit est un détail remarquable étant donné que, dans la plupart des textes hagiographiques que nous avons analysés, Dieu n'intervient jamais directement. Ce trait relevant du goût pour le miraculeux chrétien¹⁴⁷ témoigne d'une inspiration typiquement romanesque.

1. b. 3. Athanasie (AA. SS. Oct. IV, p. 997-1001 ; BHG 120-123)

La Vie de cette sainte serait une des plus anciennes de tout le dossier, remontant au VI^e siècle¹⁴⁸.

Athanasie et son mari Andronicus mènent une vie exemplaire, en travaillant, en priant Dieu et en faisant l'aumône pour les pauvres. Ils ont aussi deux enfants, qu'ils perdent le même jour ; accablés par la douleur, ils décident de quitter leur maison et de se consacrer à une vie ascétique. Ils se rendent dans la vallée de Scété, où l'abbé Daniel accepte Andronicus mais fait conduire Athanasie dans un monastère féminin. Au bout de douze ans, Andronicus reçoit la permission d'entreprendre un pèlerinage ; sur sa route, il croise un autre pèlerin qui, en fait, n'est que sa femme en habits masculins. Les deux continuent le voyage saint ensemble, mais si Athanasie reconnaît son époux, ce dernier ne se doute de rien. À leur retour à Alexandrie, Andronicus et Athanasius (tel est le nom qu'avait pris Athanasie) décident de se retirer ensemble dans le même monastère. Douze ans encore s'écoulent ainsi, sans qu'Andronicus n'ait aucun soupçon sur son compagnon de cellule. Un jour, Athanasie-Athanasius meurt ; alors que des frères sont en train de préparer son corps

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 916.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Cf. ci-dessus n. 42.

¹⁴⁸ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 600 ; S. SCHEIN, « The Female-Male of God », art. cit., p. 25.

pour la sépulture, ils s'aperçoivent que c'était une femme. Voulant prévenir Andronicus, les frères découvrent que ce dernier aussi était mort, presque en même temps. Les dépouilles des deux époux sont alors ensevelies ensemble.

L'histoire d'Athanasie est singulière, car le motif du renoncement au mariage ne se configure pas comme un *a priori* ; en revanche, il intervient après des années de vie commune et la naissance de deux enfants. Comme l'a mis en lumière Evelyne Patlagean¹⁴⁹, on retrouve ici le motif typiquement orthodoxe de la continence par accord entre les conjoints, déjà présent dans l'hagiographie antérieure. En ce qui concerne le motif du déguisement, on ne sait pas dans quelles circonstances il se produit ; sans doute Athanasie cherchait-elle à imiter les autres mères du désert Hilaria et Apollinaria ; toujours est-il que la légende, se focalisant sur le personnage d'Andronicus, ne nous renseigne pas sur les raisons de son choix. Pour John Anson, plus qu'à une légende exemplaire du renoncement au nom de Dieu, on aurait ici « a domestic fable of the devotion of chaste wives to their husbands »¹⁵⁰. Dans cette vie retentit également l'écho de l'épisode néotestamentaire des pèlerins d'Emmaüs qui ne reconnaissent pas le Christ ressuscité.

1. c. Femmes pénitentes

Le modèle de la pécheresse repentie, sans doute relevant du culte de Marie-Madeleine¹⁵¹, a des racines très anciennes, bien que nous l'étudions ici en dernier. Nous avons omis l'histoire de Marie l'Égyptienne, pourtant très répandue au Moyen Âge, car la dynamique narrative de son changement d'habit s'éloigne quelque peu du scénario qui nous intéresse. En effet, selon la légende, Marie se serait retirée dans le désert pour expier ses péchés après une vie de débauche ; au bout de quarante-sept ans d'ermitage, son vêtement féminin étant en lambeaux, elle pria donc l'abbé Zosime de la couvrir avec son manteau. Marie n'assume pas *motu proprio* un habit masculin, alors que Pélagie et Théodora, nous le verrons, prennent l'initiative de renoncer à leurs anciens vêtements.

1. c. 1. *Pélagie* (AA. SS. Oct. IV, p. 248-268, en particulier p. 262-268 ; BHL 6605-6611 ; BHG 1478, 1479 ; BS X, p. 432, 439)

On ne devrait pas, à vrai dire, parler de Pélagie au singulier, mais des Pélagies, car, dans l'ancienne Byzance, depuis au moins le V^e siècle, circulaient trois légendes différentes dont la prota-

¹⁴⁹ « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 618.

¹⁵⁰ « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 15.

¹⁵¹ Sur la diffusion du culte de cette sainte tout particulièrement dans la littérature médiévale, cf. Elisabeth PINTO-MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1997.

goniste portait le même nom. En Europe son histoire se répand à travers des versions en grec, dont la plus ancienne remonterait au V^e siècle¹⁵². Si, dans les limites de cette étude, nous ne suivrons que la version relatée par Jacques de Voragine¹⁵³, nous nous permettons de renvoyer à l'œuvre collective de Pierre Petitmengin qui donne le cadre complet du culte de cette sainte aux visages multiples¹⁵⁴.

Pélagie, qu'on nomme aussi Marguerite à cause du luxe de ses vêtements, est une riche et ravissante courtisane d'Antioche. À la vue de cette femme entourée par sa suite d'une splendeur également éclatante, l'évêque Nonnus se désole de n'avoir pu embellir son âme autant que Pélagie avait embelli son corps. Une nuit il a une vision : pendant qu'il célébrait la messe, il voit une colombe noire voleter autour de sa tête ; mais après l'avoir immergée dans un vase rempli d'eau, elle en ressort blanchie. Après s'être réveillé, il se rend à l'église, où il trouve Pélagie qui lui tend une lettre où elle implore le pardon divin pour la vie qu'elle a menée jusqu'à ce jour. Nonnus la fait donc baptiser et instruit la repentante dans la crainte de Dieu. Après avoir distribué tous ses biens aux pauvres, Pélagie adopte une conduite exemplaire, bien qu'elle soit toujours tentée par le diable. Une nuit, elle décide de s'enfuir au mont des Oliviers où elle s'établit dans une cellule, habillée en ermite¹⁵⁵ et sous le nom de Pélage. Personne ne la reconnaît plus ; c'est seulement après sa mort qu'on découvre sa vraie nature et qu'on la fait ensevelir avec les plus grands honneurs.

Au vu de l'ancienneté de ce récit, Hyppolite Delehaye considère Pélagie comme l'« archétype » de toutes les autres saintes déguisées¹⁵⁶. Bien que la logique narrative de la première partie du récit soit différente de celle que nous avons apprise à reconnaître, on peut tout de même dégager certaines constantes. D'abord, le déguisement est assumé pour expier une faute de nature sexuelle ; de plus, avec le changement onomastique et les privations auxquelles Pélagie se soumet, il contribue à rendre la protagoniste méconnaissable aux yeux du monde. Enfin, le nouvel habit est définitif, car on ne découvre la vraie identité de la sainte qu'après sa mort. Mais il y a plus : le vêtement que Pélagie revêt au début, au milieu de son cortège, est fait *d'or, perles et pierres précieuses*¹⁵⁷ ; l'éclat de cette parure, qui semble avoir été tissée de mains non humaines, rappelle le vêtement de la protagoniste des contes folkloriques ATU 510B, connus justement sous le titre de *The Dress of Gold, of Silver, and of Stars*, dans la classification anglo-saxonne¹⁵⁸. Yde aussi revêt une robe d'or au milieu de son escorte qui la conduit auprès du roi son père. Quoique cette réminiscence

¹⁵² E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 602.

¹⁵³ *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), op. cit., p. 834-837.

¹⁵⁴ Pierre PETITMENGIN (dir.), *Pélagie la Pénitente : métamorphoses d'une légende*, Paris, Études augustinienes, 1981, 2 vol.

¹⁵⁵ En revêtant la robe de l'évêque, selon les Bollandistes, *induit se tunicam et birram sancti Nonni episcopi*, AA. SS. Oct. IV, p. 266.

¹⁵⁶ H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, op. cit., p. 192.

¹⁵⁷ P. PETITMENGIN (dir.), *Pélagie la Pénitente*, op. cit., p. 23-24.

¹⁵⁸ A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, op. cit., p. 177 ; H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 295.

ténue ne suppose pas, bien entendu, une influence directe de la vie de Pélagie, elle montre néanmoins la persistance, en sourdine, de certains motifs ancrés dans la tradition orale et folklorique dont l'hagiographie se nourrit tout particulièrement.

1. c. 2. *Théodora* (AA. SS. Sept. III, p. 788-791 ; BHL 8070 ; BHG 1727-1730 ; BS XII, p. 220-221)

La légende de cet autre « avatar de la prostituée convertie et travestie »¹⁵⁹, très populaire en Orient, fut traduite en latin à la charnière des XI^e et XII^e siècles et recopiée dans plusieurs manuscrits ; Jacques de Voragine¹⁶⁰ suit une de ces versions.

Théodora est une femme noble et belle qui vit à Alexandrie. Elle est mariée avec un homme pareillement riche, noble et très croyant. Un jour, un prétendant sous l'emprise du démon commence à la presser pour obtenir ses faveurs ; afin de la fléchir, le diable engage aussi une magicienne qui assure à Théodora l'impunité, pourvu que l'acte soit consommé dans l'obscurité. Finalement, Théodora cède et s'unit avec son prétendant. Mais ne pouvant plus soutenir le poids d'un tel péché, elle décide de se retirer dans un monastère sous le nom de Théodore, après s'être coupé les cheveux et avoir revêtu les habits de son mari. Un jour, l'abbé lui ordonne d'aller chercher de l'huile en ville ; en même temps, le mari de Théodora, désespéré par la disparition de sa femme, est prévenu en songe qu'il la verrait aux portes de la cité : cependant, il ne la reconnaîtra pas. Un jour, Théodora repousse les avances d'une jeune fille qui voulait la séduire, en la croyant un homme ; pour se venger, cette dernière l'accuse d'être le père de l'enfant qu'elle attendait. Théodora est donc chassée du monastère et contrainte à prendre à sa charge l'enfant qu'on lui attribue à tort. Au bout de sept ans, l'abbé lui donne l'absolution et l'accueille à nouveau dans le monastère. Prévenu en songe de la véritable nature de Théodora, au réveil l'abbé se rend dans sa cellule, où il la trouve déjà morte. La nouvelle que frère Théodore était en réalité une femme se répand rapidement aux alentours ; le mari de Théodora se rend aussitôt au monastère, où il prendra la cellule de sa femme disparue.

Contrairement à Pélagie, la faute que doit expier Théodora ne concerne qu'un seul péché, commis dans les ténèbres, avec le concours d'une magicienne. Avant son aventure, Théodora était par ailleurs une femme exemplaire et dévote ; après, elle sera purifiée de son péché au point que son mari lui-même ne la reconnaîtra plus. En effet, dans la scène de l'entrevue aux portes de la ville, comme dans l'histoire d'Athanasie et Andronicus, Théodora seule reconnaît son mari, bien que ce dernier ait été prévenu en songe par un ange. Par la suite, on retrouve le motif de la fausse accusation dont ont été accablées également Eugénie, Susanne, Apollinaria, Marguerite, Anne et Marine. Tout comme cette dernière, chassée du monastère, Théodora se chargera même de l'enfant qu'on lui

¹⁵⁹ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 1286.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 496-500.

attribuait et, au bout de quelques années, elle sera à nouveau intégrée au sein de la communauté. De plus, on précise ici le sort réservé au « fils adoptif » de Théodora, qui grandit dans la foi en Dieu jusqu'à être élu abbé du monastère.

2. Les avatars occidentaux

2. 1. *Papula* (BHL 6452)

L'histoire de cette sainte gauloise, relatée par Grégoire de Tours¹⁶¹, témoigne de l'enracinement ancien dans le monde occidental des légendes des saintes travesties.

Papula voudrait se retirer dans un monastère, mais ses parents l'aiment trop pour y consentir. Cependant, habillée en homme, elle arrive à se faire admettre dans un monastère masculin de Tours. Elle y accomplit tant d'œuvres pieuses qu'à la mort de l'abbé tous les frères voudraient la placer à la tête de la communauté. Elle refuse par humilité, en continuant sa vie de prières et de jeûnes trente ans durant. Son identité ne se sera révélée que trois jours avant sa mort.

Cette histoire brève à vocation édifiante condense les principaux motifs narratifs des récits byzantins : conflit avec la famille d'origine, claustration déguisée dans un monastère d'hommes et élection de la travestie en abbé (bien qu'ici elle ne soit qu'envisagée). De même que dans la vie d'Anastasie, la noble dame poursuivie par Justinien (cf. ci-dessus § 1. a. 5), ici aussi c'est la travestie elle-même qui dévoile son identité, quelques jours avant de mourir.

Un trait propre à ce récit concerne les raisons de l'opposition des parents au choix monastique de leur fille : il ne s'agit pas, comme dans la plupart des cas, d'un conflit de religion ou d'un mariage forcé, mais bien d'une incapacité à se séparer de leur enfant. Il en résulte une polarisation moins nette que dans les légendes précédentes et une attention particulière attachée aux conséquences de ce type de choix sur le plan familial. Contrairement aux possibles modèles médio-orientaux, cet *exemplum* ne laisse place ni au miraculeux chrétien ni aux aventures romanesques, mais se concentre uniquement sur la figure sobrement exemplaire de la protagoniste.

¹⁶¹ GREGOIRE DE TOURS, *Gloria Confessorum*, XVI, Raymond T. VAN DAM, *Glory of the confessors* (éd.), Liverpool, Liverpool University Press, 2004, p. 13-14. Cf. aussi M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 6.

2. 2. *Marine de Scanio* (AA. SS. Jul. IV, p. 288)

Cette sainte vivant au XI^e siècle n'a bénéficié que d'un culte tardif (il ne serait pas antérieur au XVII^e siècle) et local, ancré notamment dans sa prétendue terre d'origine, la Sicile. Sa Vie, du XII^e siècle, nous a été transmise par un seul manuscrit grec du XIV^e siècle, anciennement conservé dans l'église du Saint-Sauveur, près de Messine¹⁶².

Originaire du petit village de Scanio, de condition modeste, la belle et chaste Marine mène une vie exemplaire tant pour sa foi que pour son altruisme. Pour détourner ses parents de l'intention de la donner en mariage, elle feint une maladie mentale, « una simulata follia »¹⁶³. Sous l'emprise du démon, elle frappe au visage une de ses servantes ; mais, prise de remords, Marine obtient de Dieu de la guérir. Elle se retire par la suite dans un monastère, où elle accomplit de nombreuses guérisons miraculeuses ; mais voulant renoncer à la renommée qui se répandait aux alentours, elle s'embarque pour la Terre Sainte déguisée en homme et sous le nom de Marin, ainsi que le Seigneur le lui avait conseillé. Sur le bateau, elle manque d'être agressée par une bande de malfaiteurs qu'elle exorcise juste à temps. La jeune fille arrive finalement à Jérusalem où elle parvient à adorer le saint Sépulcre. Après être rentrée à la maison, Marine découvre que ses parents étaient entre-temps morts ; c'est pourquoi elle décide de retourner dans la ville sainte. Au bout de cinq ans, une vision la somme de s'embarquer à nouveau pour le sol natal où elle mourra.

Étonnante ouverture pour une légende exemplaire que de débiter par un mensonge : l'excuse de la fièvre mentale, survenue après une vision infernale d'un cortège d'Éthiopiens¹⁶⁴, est une ruse qui n'apparaît que dans ce récit¹⁶⁵. Au contraire, les futures saintes regrettent parfois de ne pas pouvoir obéir à la volonté paternelle, comme Euphrosyne en proie à un véritable conflit intérieur. Même la scène du coup porté à sa servante est pour le moins bizarre : si le diable intervient souvent dans les textes que nous avons étudiés, il s'empare de l'âme d'un autre personnage, généralement le calomniateur, mais jamais de celui de la protagoniste. Certes, la foi de Marine et son choix de se retirer dans un monastère lui permettent tout de même de racheter cette faute originelle. Un autre trait singulier concerne le déguisement, qui n'est pas assumé pour entrer dans le monastère, mais pour partir en pèlerinage. Cependant, une fois décrite l'arrivée de la travestie à Jérusalem, l'auteur n'y fera

¹⁶² Giuseppe ROSSI TAIBBI, *Martirio di santa Lucia; Vita di santa Marina*, Palerme, Istituto siciliano di studi bizantini e neogreci, 1959, p. 75-77.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁴ « Una notte, mentre dormo nel mio lettino, mi appaiono una moltitudine di Etiopi, né di una sola figura, né di una sola forma, ma tutti l'uno dopo l'altro tenebrosi nei loro volti ; suscitando in me terrore, alcuni digrignavano i denti e si trascinarono verso di me ; altri, armati nelle mani di strumenti di guerra di ogni sorta, mi battevano e mi coprivano di lividure, me infelice » (*ibid.*).

¹⁶⁵ Bien que, pour de toutes autres raisons, le motif de la folie simulée soit en revanche répandu dans *La Vie des Pères*, comme en témoignent deux contes, « Fou » (X), et « Ivresse » (XXXIII). Cf. éd. Felix LECOY, Paris, SATF, 1987, 1993, 1999, 3 vol. Le conte de « Fou » a été aussi publié individuellement, cf. *Fou. Dixième conte de la Vie des Pères. Conte pieux du XIII^e siècle*, Jacques CHAURAND (éd.), Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1971.

plus aucune allusion, l'habit de Marine n'étant plus que le réflexe, quelque peu estompé, d'un motif consolidé par toute une tradition hagiographique précédente.

2. 3. *Dymphe* (AA. SS. Mai III, p. 477-497 ; BHL 2353 ; BS IV, p. 618-622)

Comme nous l'avons vu plus haut¹⁶⁶, cette sainte irlandaise qui aurait vécu au VII^e siècle, et dont la vie a été rédigée vers le milieu du XIII^e siècle, quitte sa maison natale pour se soustraire à un mariage incestueux avec son père. Pendant la traversée qui l'amènera de l'Irlande aux Pays flamands, elle est déguisée en jongleur, de même que ses compagnons de voyage, le prêtre Géréberne et le jongleur de la cour lui-même. C'est un *unicum* dans la tradition hagiographique, relevant sans doute de l'influence du roman où nombre de personnages féminins tels que Silence, Nicolette et Josiane assument le même travestissement¹⁶⁷. Ce « microsystème » de femmes-jongleurs présente des traits singuliers dont l'un des plus remarquables est le caractère provisoire du masque. Dans le cas de *Dymphe* également, il sert seulement pour accomplir la traversée ; ensuite, il n'en sera plus question.

2. 4. *Jacqueline d'Apulie* (AA. SS. Jan., I, p. 258)¹⁶⁸

Dans le chapitre XXIX de son *Bonum Universale de apibus*, un recueil d'exemples édifiants, Thomas de Cantimpré relate un épisode qui se réclame du témoignage de la noble Marie de Gonnelleu de Cambrai. Cette dernière affirme avoir connu en personne la vierge romaine Jacqueline, protagoniste de cette « histoire bien exceptionnelle »¹⁶⁹ :

Sœur du puissant comte d'Apulie, Jacqueline est obligée par ce dernier de se marier, mais elle s'enfuit en secret, déguisée en homme. Son frère bat le pays à sa recherche et, lorsqu'il est finalement sur le point de l'atteindre, Jacqueline, ne voyant plus d'issue, se signe et se jette dans la mer du haut d'un rocher. En voyant cela, son frère se désespère et promet qu'il lui fera construire un monastère, si elle revient à lui. Jacqueline ne sait pas nager, mais, grâce à une intervention miraculeuse, elle se met à marcher sur les eaux. Contre les protestations de son frère, elle continue sa fuite vers les forêts de Grèce, où elle vit pendant trois ans sous un habit d'ermite, auprès d'un saint vieillard. Mais voyant que ce dernier s'attache de plus en plus à elle, elle s'enfuit à nouveau ; arrivée en Sicile, elle se fait construire un abri au sommet d'un

¹⁶⁶ Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*.

¹⁶⁷ Cf. ci-dessus, n. 66.

¹⁶⁸ Après avoir fait une rapide allusion à cette sainte, comme *Iachelina virgo illustris, et soror Comitum Apulie*, les Bollandistes renvoient au *Magnum Speculum Exemplorum*, p. 326, une compilation d'*exempla* et de récits édifiants du XVII^e siècle. Ici l'auteur déclare avoir tiré l'histoire de Jacqueline, du *De proprietate Apum* (II, 29. 3) de Thomas de Cantimpré (il s'agit du *Bonum Universale de apibus*). Cet épisode peut être lu dans l'édition moderne de THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Les exemples du « Livre des abeilles » : une vision médiévale*, Henri PLATELLE (éd.), Turnhout, Brepols, 1997, p. 166-167.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 166-167.

arbre et y reste pendant neuf ans. Enfin, elle se rend à Rome, où elle passe le reste de sa vie de sacrifice en prêchant la parole du Christ.

Le chapitre où se trouve cet *exemplum* est consacré à la vertu et à la chasteté que Jacqueline s'efforce de préserver par tous les moyens. Cas rare dans la littérature hagiographique et exemplaire, ici le persécuteur de la jeune fille est représenté par son frère qui, en revanche, est un personnage-type bien connu dans l'univers de la nouvelle et du conte¹⁷⁰. Le motif du déguisement, accessoire à celui de la fuite, se configure ainsi davantage comme un tribut à la tradition littéraire que comme un élément majeur dans l'économie du récit ; finalement, de même que pour Marine de Scanio, on ne sait plus si la protagoniste reprend ses anciens habits, ou si elle reste déguisée tout le reste de sa vie. Le souffle qui anime ce bref récit « plein d'enchantements et d'exploits singuliers fait penser aux contes des *Mille et une nuits* »¹⁷¹, que l'auteur revêt d'une coloration chrétienne : la scène de la marche sur les eaux s'inscrit pleinement dans cette optique.

2. 5. *Hugoline de Verceil (ou de Biliemme)* (AA. SS. Aug II, p. 395-398 ; BS, XII, p. 782-783)

Nous avons déjà rencontré cette sainte piémontaise vivant dans la deuxième moitié du XIII^e siècle dans le chapitre consacré au thème de l'inceste¹⁷². Mais si le début de sa biographie renoue avec la tradition narrative des contes ATU 510B et 706, la suite du récit s'inscrit pleinement dans le socle du « type byzantin » de la sainte déguisée. Ludovic de Verceil, l'auteur de la *vita* que nous avons retracée plus haut, explicite cette appartenance culturelle en citant Euphrosyne, Théodora et Marina ; ainsi manifeste-t-il la volonté de s'insérer explicitement dans une tradition désormais consolidée qu'il étaye de références précises aux *Vite dei Santi Padri*, une traduction italienne des *Vitae Patrum* latines¹⁷³. En particulier, l'expérience d'Hugoline peut être rapprochée de celle des « mères du désert » Hilaria, Apollinaria et Anastasie : la sainte de Verceil, en effet, ne se retire pas dans un monastère, puisqu'elle choisit la voie de l'érémisme qui, nous l'avons vu, est un choix inattendu pour une femme de l'époque. Hugoline revêt donc un habit d'ermite et adopte la version masculine de son prénom, Hugon. Camouflée de la sorte, elle mène une vie de prière et de mortifications et sa renommée de « bienheureux » se répand aux alentours (il n'est pourtant pas clairement précisé si les rares personnes qui entrent en relation avec elle, son confesseur, une pauvre

¹⁷⁰ S. d'ARCO AVALLE, *Veselovskij-Sade*, op. cit., p. 52-53.

¹⁷¹ THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Les exemples du « Livre des abeilles »*, op. cit., p. 293, n. 114.

¹⁷² 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*.

¹⁷³ D. ALZETTA, *Scrittura agiografica ed eremitismo irregolare*, op. cit., p. 45.

veuve, deux de ses neveux, connaissent ou ignorent sa véritable identité)¹⁷⁴. Son hagiographe insiste sur le prosélytisme de la sainte qui, quoique retirée du monde, ne manque pas de prêcher la parole de Dieu à travers une étroite fenêtre de sa chapelle. En outre, la sainte déguisée est constamment persécutée par le démon, responsable, à lui seul, des supplices auxquels les héroïnes romanesques seront livrées par des personnages différents tels que le père, les barons de la cour ou la belle-mère. Le procureur de la ville, qu'Hugoline refuse d'aider et qui se venge en la calomniant, ne représente qu'une version « édulcorée » des accusateurs qui entachent la réputation de nombre d'autres saintes déguisées. Le dénouement du récit renoue avec la tradition la plus ancienne, car l'identité véritable de la sainte n'est dévoilée qu'après sa mort.

2. 6. *Agnès de Moncada*

L'histoire de cette sainte travestie espagnole, descendante de la noble famille des Moncada, remonterait au moins à la seconde moitié du XIV^e siècle, mais les sources qui nous l'ont relatée sont plus tardives¹⁷⁵.

Après avoir assisté à une homélie de Vincent Ferrier faisant l'éloge de la virginité, Agnès s'enfuit déguisée en homme et se retire dans une grotte près d'un monastère. Dans ce lieu isolé, elle vivra pendant vingt ans, sans que personne ne se doute de son sexe véritable. À sa mort, les cloches du monastère se mettent aussitôt à retentir et une colonne de feu descend du ciel ; à ce prodige, les moines accourent à la grotte et trouvent le cadavre. Mais en le préparant pour l'enterrement, ils s'aperçoivent que c'était une femme, dont ils apprendront, par la suite, les nobles origines et les raisons de sa fuite.

De même que Thècle s'était soudainement convertie en écoutant l'apôtre Paul, ainsi la sainte espagnole se résout à la fuite déguisée grâce à une homélie du dominicain Vincent Ferrier. Bien qu'il soit ici plus épuré, on retrouve par la suite le même scénario que celui de la vie d'Hugoline : retraite isolée, conduite exemplaire, mort annoncée par des phénomènes prodigieux et, enfin, vérité découverte seulement après la mort.

¹⁷⁴ Dans une version postérieure de la vie, relatée dans Piergiacinto GALLIZIA DI GIAVENO, *Atti de' santi che fiorirono ne' dominj della reale casa di Savoia, tratti da un codice manoscritto del canonico Piergiacinto Gallizia di Giaveno*, Turin, Regia stamperia, t. IV, 1756, p. 377, l'hagiographe explicite que « Al solo suo confessore era manifesto chi ella fosse » ; sans doute ne pouvait-il pas admettre qu'Hugoline trompe son guide spirituel. Cet ouvrage peut être consulté en ligne sur Google books (dernière consultation : 3/11/2018).

¹⁷⁵ *Orazioni giaculatorie di molti santi e servi di Dio con diversi racconti esemplari. Opera di un religioso della compagnia di Giesù* [sic], Rome, 1706. Cet ouvrage peut être consulté en ligne sur Google books (dernière consultation : 3/11/2018).

2. 7. *Hildegonde de Cologne* (AA. SS. Apr. II, p. 781-790 ; BHL 3936-3940 ; BS VII, p. 767-768)

Dans ce texte, composé entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle, la protagoniste, de même que Marine de Scanio, se déguise non pour intégrer une communauté monastique ou se retirer dans un ermitage, mais en vue de réaliser un pèlerinage.

À Nuits près de Cologne, habitent un homme et une femme nobles, aussi riches que dévots. Malheureusement, ils n'ont pas d'enfants, unique cause de douleur. Mais après bien des prières et des bonnes œuvres, ils obtiennent la grâce de concevoir deux jumelles, qu'ils instruisent selon les principes de la religion catholique. Après la mort soudaine de sa femme, le père met ses deux filles dans un monastère. Voulant par la suite entreprendre un pèlerinage à Jérusalem, il en fait sortir une, Hildegonde, pour qu'il l'accompagne habillée en garçon et sous le nom de Joseph. Le père étant mort pendant la traversée en mer, Hildegonde continue seule le pèlerinage. Dans la cité sainte, elle subit le vol de toutes ses affaires et se retrouve complètement démunie. Elle est alors hébergée par un saint homme chez qui, un jour, parvient un parent d'Hildegonde qui veut la ramener en Allemagne. Mais aux portes de Cologne, son accompagnateur meurt et la jeune fille se retrouve à nouveau seule. Après bien des péripéties, toujours sous une fausse apparence, un ange la sauve *in extremis* du gibet auquel elle avait été à tort condamnée pour vol. Finalement, la miraculée se retire dans l'abbaye cistercienne de Schönau, près de Heidelberg, où l'on ne découvrira son identité qu'après sa mort, survenue en 1188.

L'ouverture du texte, proche de celle de la vie d'Euphrosyne, nous plonge dans l'univers des contes folkloriques qui s'ouvrent souvent avec un couple de souverains stériles. Après la disparition de la figure maternelle, le changement vestimentaire de la jeune fille est cautionné par son père, qui, bien conscient des dangers de la route pour une jeune fille, désire malgré tout l'emmener en pèlerinage. S'il y a donc une raison « pragmatique » à ce choix, l'on s'aperçoit bientôt que le déguisement n'est plus qu'un prétexte narratif pour la suite des aventures car, une fois le pèlerinage achevé, « le travestissement est d'une gratuité absolue »¹⁷⁶. D'ailleurs, pourquoi le père n'a-t-il pas laissé Hildegonde dans le monastère avec sa sœur ? C'est que l'intérêt du récit se concentre sur les (més)aventures de la protagoniste, digne héroïne d'un roman picaresque. Toujours sous son masque, Hildegonde affronte en effet nombre d'épreuves qu'elle surmonte à chaque fois grâce à des interventions miraculeuses jusqu'au moment où elle achèvera sa vie en odeur de sainteté.

¹⁷⁶ M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 13.

3. Bilan

Comme en témoignent tous les récits que nous avons rassemblés, le modèle hagiographique byzantin de la sainte déguisée fonde un « biotype »¹⁷⁷ destiné à avoir une longue permanence dans la tradition des récits édifiants et bien au-delà. Si l'on en croit Raimond de Capoue, le biographe de Catherine de Sienne, la jeune femme se serait déguisée en homme pour entrer dans l'ordre des frères prêcheurs, en suivant le modèle d'Euphrosyne¹⁷⁸. Moins d'un siècle plus tard, dans le procès contre Jeanne d'Arc, les docteurs qui essaient de la défendre citent les cas des saintes qui, comme Euphrosyne d'Alexandrie, avaient caché leur nature sous des habits virils¹⁷⁹. Au XVI^e siècle encore, l'espagnole Catherine de Cardona se retire en ermite en revêtant des vêtements masculins puis accepte d'entrer dans l'ordre du Carmel, mais seulement après avoir obtenu la permission d'adopter l'habit monacal masculin¹⁸⁰.

La légende empiète parfois sur la réalité ; or, du point de vue littéraire qui est le nôtre, tous ces récits ont une morphologie proche de celle des textes épiques et romanesques que nous étudions. Comme le montre le tableau qui introduit ce chapitre, parmi la vaste mosaïque de textes de la sainte déguisée, le type le plus répandu est celui des vierges qui changent d'habit et de nom pour embrasser leur vocation mystique. Sur la voie de la perfection spirituelle, tout commence par un éloignement de la famille terrestre et un renoncement définitif à l'identité antérieure. Ainsi esquissé, ce type de canevas se prête à souhait aux enjolivures romanesques : déjà au IX^e siècle, ces dernières l'emportent parfois sur le but édifiant originel¹⁸¹. Il n'en demeure pas moins que, au fil des siècles, l'image de la sainte travestie n'a eu de cesse de susciter l'intérêt à la fois de romanciers et d'hagiographes. Comment expliquer les raisons d'un tel engouement, surtout de la part de ces derniers, pour une figure au bord de l'hérésie ? Nous trouvons deux théories principales : selon Hermann Usener¹⁸², la sainte travestie serait une déclinaison, christianisée, de la figure mythique d'Aphrodite. Les nombreuses épithètes maritimes avec lesquelles on s'adressait à elle auraient été à l'origine des noms de Pélagie, Marine et Marguerite qui expliciteraient ainsi le lien avec la déesse antique émergée de l'écume marine¹⁸³. De plus, dans l'ancienne ville chypriote d'Amathus, où, selon la légende, Aphrodite était

¹⁷⁷ Umberto MATTIOLI, *Astheneia e andreia : aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica e cristiana antica*, Rome, Bulzoni, 1983, p. 161.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 22.

¹⁸⁰ U. MATTIOLI, *Astheneia e andreia*, op. cit., p. 159-160.

¹⁸¹ E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 622.

¹⁸² H. USENER, « Legenden der Pelagia », art. cit. Cf. aussi ci-dessus, n. 124.

¹⁸³ Le nom celtique de Dympe aussi, « variante de *dub* [deep en anglais] », évoquerait « la mer et la profondeur », cf. A. DUBREUCQ, « Le mariage dans la Vie de sainte Dympe », art. cit., p. 62. Mais dans une version de l'histoire de Pélagie, il est proposé une étymologie différente : *pelagos*, la haute mer d'où le nom de Pélagie est tiré, renverrait non pas à

née, cette dernière était représentée comme une divinité bisexuelle, pourvue d'un double masculin, Aphroditos, que l'on honorait de la même manière¹⁸⁴. Ce dernier était représenté avec un membre viril se dressant sur un corps à la silhouette féminine ; il était lié au cycle lunaire et ses adeptes l'adoraient en se déguisant : les hommes en femmes, et les femmes en hommes. La seconde théorie, soutenue par Hippolyte Delehaye¹⁸⁵, voit dans la figure évangélique de Marie-Madeleine le modèle qui aurait inspiré la légende de Pélagie, à son tour à l'origine de la floraison des récits postérieurs. Or, s'il est évident que l'œuvre de christianisation a parfois laissé des failles à travers lesquelles on peut encore entrevoir la survivance de cultes antiques, d'un point de vue littéraire, à défaut de données probantes, il est difficile de prouver une telle descendance. Quant au présupposé « archétype » de Pélagie la pénitente, le tableau nous montre bien qu'il ne constitue pas le modèle majoritaire, loin s'en faut. Certes, l'héritage littéraire de l'Antiquité tardive a sans doute eu un rôle prépondérant dans l'élaboration du type hagiographique de la sainte déguisée. Comme l'a mis en lumière Marie Delcourt, fuites, aventures, changements vestimentaires étaient des motifs répandus dans le roman hellénistique ; une scène de l'*Ephesiaca* de Xénophon pourrait même avoir constitué la source directe pour l'épisode de la fuite devant le lit nuptial relaté dans la vie de Marguerite (cf. ci-dessus l. a. 7)¹⁸⁶. Quoi qu'il en soit, le *topos* de la *mulier virilis*, tel qu'il est réélaboré dans les textes hagiographiques, présente des traits spécifiques. Si, dans les rites de l'Antiquité étudiés par Marie Delcourt, le déguisement était généralement intersexuel, les femmes et les hommes échangeant mutuellement leurs vêtements, dans les récits édifiants le masque est endossé exclusivement par des femmes. En outre, dans l'ancien monde grec, le déguisement était considéré comme propice à la fécondité, car le travesti et la travestie se trouvaient munis des deux sexes à la fois ; en revanche, dans le monde chrétien où ces récits hagiographiques ont vu le jour, le déguisement vise à anéantir la dimension sexuelle de celle qui le revêt. Cela implique une vision de la femme sinon explicitement misogyne, du moins défavorable au départ : c'est seulement grâce au déguisement, en dépit de sa nature, que la femme peut être glorifiée. L'insistance avec laquelle les hagiographes soulignent les meurtrissures corporelles des saintes, les effets déformants des jeûnes et des veillées, témoigne de l'écart radical avec l'hymne à la vie célébré dans les rites de fertilité païens. Souvent d'ailleurs la sainte déguisée passe pour un eunuque, qui « participe de la virilité spirituelle sans être assujéti à une catégorie sexuel-

l'Aphrodite classique, mais aux formes généreuses et ondulantes, et donc aux péchés, de la sainte d'Antioche, cf. F. VILLEMUR, « Saintes et travesties du Moyen Âge », art. cit., p. 6. De plus, selon Marie Delcourt, il s'agirait d'épithètes rares et littéraires de la déesse, cf. « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 7. Sur le culte d'Aphrodite à Chypre, cf. A. H. KRAPPE, « The Bearded Venus », art. cit., p. 326.

¹⁸⁴ H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, op. cit., p. 195.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸⁶ M. DELCOURT, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », art. cit., p. 8. Cf. aussi J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 4-12.

le et il transcende la distinction des sexes, dont il est libéré »¹⁸⁷. Dans la communion avec Dieu, toute différenciation est inopérante ; ainsi la figure de la sainte travestie devient-elle la représentation visuelle de l’assertion de Paul dans un extrait de l’Épître aux Galates : « Il n’y a ni Juif ni Grec, il n’y a ni esclave ni homme libre, il n’y a ni homme ni femme ; car tous vous ne faites qu’un dans le Christ Jésus » (3, 26-28)¹⁸⁸.

3. 2. 5. Le déguisement dans deux chansons de geste tardives : *Tristan de Nanteuil* et *Lion de Bourges*

Conservée dans un seul manuscrit, le BnF, fr. 1478, *Tristan de Nanteuil*¹⁸⁹ est une chanson de geste du cycle de *Doon de Mayence*, rédigée vers la seconde moitié du XIV^e siècle. Parmi des aventures aussi innombrables qu’extraordinaires s’enchaînant pendant plus de vingt-mille vers, les épisodes de travestissement occupent une place considérable.

Blanchandine, fille de Galafre, le sultan d’Arménie, est enlevée par Tristan pendant la traversée de la forêt qui devait l’amener chez le vieux Agrapart, à qui elle avait été promise en mariage. Mais la princesse sarrasine deviendra l’amie et l’éducatrice du héros éponyme qui avait été séparé de ses parents dès sa naissance et avait été élevé d’abord par une sirène et ensuite par une biche. Après une longue série de péripéties, Blanchandine se convertit et épouse Tristan qui est entre-temps parvenu à vaincre son aversion pour les armes et a été adoubé. C’est justement pour pouvoir le suivre et se dissimuler dans son entourage que Blanchandine se déguise en soldat. Mais sous ce nouvel accoutrement, Blanchandin, tel est le nouveau nom de la travestie, attire l’attention de Clarinde, la fille du sultan de Babylone, qui l’oblige à l’épouser. Blanchandin arrive à repousser la nuit de noces sous prétexte que Clarinde n’est pas baptisée, jusqu’au jour où un messager du frère de Blanchandine arrive à la cour, la reconnaît et informe aussitôt Clarinde. Cette dernière organise donc un bain public auquel elle convie également son « mari » sous peine de mort. Mais, au moment où Blanchandine commence à se déshabiller, un cerf fait irruption dans la salle en semant le désordre. Tout le monde se met à sa poursuite et seule Blanchandine arrive à l’atteindre au cœur de la forêt. Ici l’animal merveilleux se révèle être un ange qui lui propose de la transformer en homme : Blanchandine accepte, persuadée de la mort de son mari sur les champs de bataille. Au retour à la cour, Blanchandin manifeste publiquement sa nouvelle nature masculine et, pendant la nuit, elle engendre un fils qui deviendra le futur saint Gilles.

Contrairement aux récits que nous avons considérés jusqu’à présent, ici le déguisement de Blanchandine intervient dans un contexte différent, car elle se travestit pour ne pas se séparer de sa nouvelle famille, représentée par son mari Tristan, plutôt que pour se dérober à sa famille d’origine

¹⁸⁷ E. PATLAGEAN, « L’histoire de la femme déguisée », art. cit., p. 606.

¹⁸⁸ *La Bible de Jérusalem*, op. cit.

¹⁸⁹ *Tristan de Nanteuil. Chanson de geste inédite*, Keith V. SINCLAIR (éd.), Van Gorcum & Comp, Assen, 1971.

(bien qu'elle ait précédemment refusé le prétendant que son père avait choisi pour elle). De plus, c'est Tristan lui-même qui lui suggère cette *gaberie* (v. 12805). Or, une fois le déguisement revêtu, le déroulement de la séquence suivante – avec la méprise d'une autre princesse amoureuse, le mariage, la délation, le test de sexe et la métamorphose – présente avec *Yde et Olive I* une homologie profonde que nous étudierons dans les détails plus loin¹⁹⁰.

Dans cette chanson de geste fleuve, une autre héroïne agit sous un faux-semblant, à savoir Aye, la grand-mère de Tristan¹⁹¹. Comme elle le raconte elle-même dans la scène des retrouvailles avec son mari et ses enfants¹⁹², après s'être enfuie d'Aufalerne où elle avait essayé de tenir tête aux assauts de Galafre, elle se dirige vers l'Arménie pour retrouver sa famille dispersée. Elle se déguise alors en soldat en usurpant l'identité du neveu du sultan, Gaudion, tué lors d'un combat précédent :

En Armenie vins ou vous feustes gettés
En la prison ycy ou moult de maulx avés.
Je me fis chevalier, Gaudion fuy clamés,
Et poursuyvy les guerres et les astours mortelz.
v. 3057-3060

Grâce à ses exploits sur les champs de bataille, Aye gagne la confiance de Galafre qui la retient auprès de lui. L'héroïne est donc contrainte de combattre avec *les Turs deffaés* (v. 3053) contre l'armée de la ville de Rochebrune ; pendant le siège, un messager rapporte au sultan qu'Urban d'Amarie, son ennemi historique, est en train de ravager le royaume et menace d'attaquer sa fille Blanchandine. Aye-Gaudion se propose donc de partir à la tête d'une armée qui tuera l'envahisseur et massacrera tous ses hommes. En guise de récompense, on permet au « vaillant soldat » de rencontrer les prisonniers de guerre, parmi lesquels se trouvent Ganor, son mari, Antoine et Richer, leurs enfants. De plus, le sultan d'Arménie offre au *plus hardis de ce ciecle vivant* (v. 3246) d'épouser Aiglentine, la mère de Tristan (et donc la belle-fille d'Aye), qui avait été retenue captive à la cour. Cette dernière ne reconnaît pas sa belle-mère et croit vraiment devoir épouser le « chevalier » ; elle accepte donc, soulagée, la suggestion d'Aye qui lui propose de ne jamais consommer le mariage et s'offre même de la ramener dans sa terre natale. Aye découvre ensuite son identité à Aiglentine, mais les aventures ne sont pas terminées, car cette dernière est victime d'un guet-apens organisé par

¹⁹⁰ Cf. V. 4. *Étude comparée des micro-séquences*.

¹⁹¹ Aye est également la protagoniste, entre autres, d'*Aye d'Avignon*, relevant aussi du cycle de Doon, « l'une des premières chansons de geste à introduire dans l'épopée des éléments narratifs empruntés au roman », cf. A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, op. cit., p. 50. Pour un résumé de cette chanson de geste, cf. *Tristan de Nanteuil*, K. SINCLAIR (éd.), op. cit., p. 12.

¹⁹² À cause d'une lacune, l'épisode du travestissement manque dans le manuscrit, mais on l'infère du discours des personnages aux v. 3030-3075.

Galafre lui-même (qui s'était entre-temps épris d'elle). La mère de Tristan sera donc emprisonnée dans les geôles de Murgafier et le mariage n'aura jamais lieu. Le fil de la narration se déroule ensuite avec les aventures de l'enfance et de l'adolescence de Tristan. Au bout de 3000 vers environ, on retrouve Aye qui, après quinze ans d'emprisonnement, s'évade en corrompant les gardiens. La vaillante guerrière sera finalement contrainte à délaisser son armure de soldat ; une fois rentrée à Avignon, elle mourra à la nouvelle de la mort de son fils Gui et de sa belle-fille Aiglentine, tués par des traîtres de la cour de Charlemagne.

Comme l'affirme A. Georges, « Aye, plus que dans la chanson qui porte son nom, fait preuve d'une énergie et d'une volonté hors du commun, presque viriles »¹⁹³. Mais si le déguisement d'Aye préfigure celui de Blanchandine¹⁹⁴, il est néanmoins temporaire et n'engage pas la nature la plus profonde du personnage qui l'endosse. Il en est de même dans *Lion de Bourges*¹⁹⁵, chanson de geste de peu antérieure à *Tristan de Nanteuil* (qui la cite dans sa pénultième laisse)¹⁹⁶.

Après avoir été séparée de son mari et de son enfant à cause d'un guet-apens¹⁹⁷, Alis s'enfuit en revêtant les habits d'un des brigands qui avait essayé de l'abuser. Arrivée par la suite à Tolède, dans le palais de l'émir de Castille, Alis est engagée en tant qu'aide-cuisinier ; pendant dix-huit ans la noble femme, qui se fait appeler Ballian, sera ainsi contrainte à effectuer les plus dures besognes. Un jour le roi Marsile assiège la ville, accompagné de Lucien, un géant qui sème la terreur parmi les habitants. Personne n'ose l'affronter ; seule Alis proposera ses services à l'émir, après avoir eu une vision lui assurant la victoire sur le monstre ainsi que la réunion de sa famille. Pendant une sortie nocturne, Alis surprend le géant assoupi, elle lui coupe la tête et lui tranche la langue. Le lendemain tout le monde se demande qui est l'auteur d'un tel exploit ; un Sarrasin anonyme prétend même s'en arroger le mérite, mais Alis démonte sa vantardise en montrant la langue coupée du géant et le défie en duel. Vaincu, le Sarrasin confesse avoir menti et Alis est nommée sénéchal de l'émir. Mais le danger n'est pas encore terminé car Marsile a rassemblé une armée entière pour venger Lucien ; encore une fois, Alis fait preuve de prouesse en vainquant les assaillants. Autant de vaillance ne saurait laisser indifférent le cœur de Florie, la fille de l'émir, qui arrive à obtenir un entretien en tête-à-tête avec Alis-Ballian où elle lui confesse son amour. La travestie refuse les avances de la jeune fille sous prétexte d'être pauvre, mais Florie, dépitée, lui promet la mort dans le cas où elle ne répondrait pas à ses sentiments. Alis est contrainte de céder aux sollicitations de Florie, mais elle ne peut s'empêcher de lui avouer la vérité sur son identité. La fille de l'émir fait preuve de compréhension et lui offre même un de ses riches habits ; en la voyant dans cette tenue féminine, l'émir tombe aussitôt amoureux d'Alis et décide de l'épouser. Cependant, cette nuit même, confortée par une autre vision, la jeune femme quitte le palais déguisée en mendiant. Au prix de bien d'autres péripéties, Alis parviendra enfin à retrouver son mari Herpin ainsi que son identité véritable.

¹⁹³ A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, op. cit., p. 51-52.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 546.

¹⁹⁵ *Lion de Bourges*, William W. KIBLER, Jean-Louis G. PICHERIT, Thelma S. FENSTER, (éd.), op. cit.

¹⁹⁶ *Mais puis en fut vengés par le bon duc Lyon / Qui fut sires de Bourges, la cité de renon* (v. 23305-23306).

¹⁹⁷ Cf. résumé dans 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 4. *L'inceste père-fille dans l'épopée*.

L'épisode du travestissement d'Alis est connoté d'une manière composite. Comme dans la plupart des récits que nous avons vus, c'est une menace sexuelle qui contraint l'héroïne à changer d'identité ; cependant, ce danger ne vient pas d'une figure interne à la famille, mais de l'extérieur. D'une manière beaucoup plus « picaresque », l'héroïne assume en effet l'habit d'un des malfaiteurs qui avait tenté d'abuser d'elle. Ce nouvel accoutrement n'est pas gage de promotion sociale ; bien au contraire, comme les protagonistes des contes-type ATU 510B et 706, Alis doit endurer une longue période d'humiliation dans les cuisines de l'émir de Tolède, avant de se distinguer dans l'exploit contre le géant, qui rappelle l'épreuve qualifiante des contes ATU 425K. Contrairement à *Yde et Olive*, ici l'inspiration guerrière s'estompe au profit d'un goût plus marqué pour le merveilleux et les rebondissements romanesques. Ensuite, selon un schéma répandu, Alis suscite le désir d'une autre femme ; cette dernière, d'abord dépitée d'avoir été éconduite comme la reine du *Roman de Silence*, fait ensuite preuve de la même indulgence que celle qui caractérise Olive dans notre chanson de geste. À ce point de l'action le récit s'écarte néanmoins de tout canevas préétabli : la travestie n'est soumise à aucune épreuve et peut apparaître au grand jour avec une robe féminine que Florie elle-même lui offre. Mais cette nouvelle tenue charme l'émir et contraint Alis à une nouvelle fuite déguisée...

Le thème du déguisement alimente d'autres scènes de la chanson. Joyeuse quitte déguisée la ville de Caffaut où elle avait trouvé refuge avec ses enfants¹⁹⁸ ; en outre, le protagoniste éponyme lui-même se déguise en pèlerin pour pénétrer dans le palais où est emprisonnée son amie Florantine qui, à son tour, s'enfuit du palais de Reggio avec sa servante Marie, toutes les deux étant déguisées en homme. Dans ces épisodes secondaires de la longue chanson de geste, si le déguisement perd de sa dimension dramatique, il est connoté avant tout comme une ruse improvisée. En effet, dans les épopées-fleuve du XIV^e siècle, au détour de maints périples, le déguisement devient un dispositif permettant de relancer à souhait l'action et dont les auteurs se servent « en en retirant le plaisir et la joie associés à la comédie »¹⁹⁹.

3. 2. 6. Le déguisement dans la tradition dramatique : le *Miracle de la fille d'un roy*

Dans la 37^e pièce des *Miracle de Nostre Dame par personnages*²⁰⁰, Ysabel se déguise en homme pour fuir son père qui veut l'épouser. De même que dans *Yde et Olive* et dans les légendes

¹⁹⁸ Même si, à ce moment de la narration, ce détail est « curieux car apparemment gratuit » et il ne constituerait plus qu'une reproduction quelque peu mécanique d'un motif répandu, cf. Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 106 et Martine GALLOIS, *L'idéal héroïque de Lion de Bourges, poème épique du XIV^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2012, p. 225.

¹⁹⁹ A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, op. cit., p. 555.

²⁰⁰ *Miracles de Nostre Dame par personnages*, G. PARIS et U. ROBERT (éd.), op. cit., 8 vol., t. 7.

hagiographiques de Dymphe et Hugoline, dans le *Miracle de la fille d'un roy* le changement d'habit de la protagoniste est la conséquence de la menace d'inceste initiale. Ainsi cet éventail de textes se démarque-t-il par le fait que le motif du déguisement occupe la même place dans la syntaxe narrative.

Néanmoins, on peut relever un certain nombre de divergences. Dans notre chanson de geste, Yde part toute seule et sa fuite est décrite en quelques vers dans un rythme rapide qui accentue la précipitation de la protagoniste. En revanche, l'auteur du *Miracle* décrit la scène de l'éloignement comme un projet bien calculé, fruit d'une idée de la servante. De même que, dans *La Belle Hélène*, c'est Béatrix qui conseille à sa dame de *partir et desevrer* (v. 722), ainsi Ysabel prend-elle le temps de se confier à Anne, sa nourrice, qui lui suggère la ruse du travestissement : *Je lo qu'ainçois deffaçons / nostre estat, et robes façons / Dont vestues serons comme hommes, / Car se l'en scet que femmes sommes, / Nous pourrons avoir vilenie* (v. 1227-1231). Toutes les deux décident en outre de solliciter l'aide de l'écuyer Useré. Aux v. 1288-1303, le travestissement des personnages, qui était censé se dérouler sur scène, prend une tonalité comique :

ANNE : Usére, or tost isnel le pas

En ma chambre en alez bonne erre

Les garnemens a homme querre,

Telz qu'ilz y sont, rouges ou pers.

Or alez et soiez appers

De revenir

USÉRE : Je ne m'y quier gaires tenir ;

Je seray plus tost ci que la.

Sui je tost revenuz ? Or ça,

Je croy que me sui bien prouvé.

Vezci tout quanque j'ay trouvé

De garnemens.

ANNE : Monstre ça ; c'est voirs, pas ne mens.

Tenez, vestez cesti, ma dame,

Et ostez cel habit a femme

Qu'avez vestu.

Il s'agissait sans doute d'une séquence très amusante pour le public qui assistait à un déguisement « au carré », dans la mesure où les rôles féminins étaient souvent interprétés par des acteurs hommes²⁰¹, cette scène comique semblant anticiper par là des situations analogues du théâtre

²⁰¹ C. J. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, op. cit., p. 132.

shakespearien où des hommes déguisés en femmes feignent de se déguiser en homme, comme dans *La Nuit des rois*.

Escortée par deux adjuvants, Ysabel s'éloigne de sa maison natale à travers la forêt. Mais au beau milieu de la végétation, n'arrivant plus à se repérer, Useré part chercher de l'aide et il rencontre l'ange Gabriel qui conduit le trio jusqu'à un navire prêt à lever l'ancre pour la Grèce. Le commandant du bateau ne parlant que latin, c'est l'ange Gabriel qui s'accorde avec lui et obtient la permission de monter à bord. L'auteur du *Miracle* fait une opération de brassage semblable à celle que fait l'auteur de la *Belle Hélène* où l'éloignement de l'héroïne se déroule en deux temps, d'abord par terre et ensuite par mer.

À l'instar de cette épopée tardive, selon une tradition critique désormais établie²⁰², le *Miracle de la fille d'un roy* est classé au sein du « cycle de l'héroïne persécutée » ou de « la femme injustement accusée » : Ysabel ne serait qu'une déclinaison, en travesti, de Joïe, le prototype romanesque de toutes les filles aux mains coupées. Kathy M. Krause²⁰³ motive ce classement de la manière suivante (nous soulignons) :

In the cycle of the transvestite heroine, the *initial accusation* causes the heroine to flee dressed as a knight. As a knight she serves a king so well that a woman of the court, often the king's daughter, falls in love with her. A *second false accusation* then occurs, usually of rape, which the heroine can refute only by admitting that she is a woman and not a man.

Or, ce n'est pas une accusation qui pousse l'héroïne à s'enfuir déguisée, mais bien une persécution. Dans *La Manekine* aussi, bien que la protagoniste soit accusée de s'être mutilée pour empêcher le mariage avec son père, le motif déclencheur de cet acte reste celui de l'inceste, la persécution la plus exécrationnelle. Les fausses accusations de la part de la belle-mère interviennent seulement dans la deuxième macro-séquence du récit et elles ne concernent que les avatars du conte ATU 706. Quant à l'« accusation de viol » dont parle Krause, elle cible une autre héroïne déguisée (mais non menacée d'inceste), Silence. Le *Miracle de la fille d'un roy*, ainsi que son prétendu modèle *Yde et Olive*, n'ont en commun avec les textes de la fille aux mains coupées que la toute première séquence, tandis qu'ils se distinguent par la suite selon un schéma actantiel tout à fait différent. Contrairement à Joïe et Hélène, Ysabel et Yde ne se privent pas d'une partie de leurs corps puisque, au contraire, grâce à leur déguisement, elles acquièrent une force inattendue²⁰⁴. Elles n'essayent pas

²⁰² Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 5. *L'inceste père-fille dans la tradition dramatique*.

²⁰³ K. KRAUSE, « Tha Falsely Accused Heroine », art. cit., p. 163. Le même classement est proposé aussi dans ID., « The Dramatization of the Persecuted Heroine », art. cit., p. 115.

²⁰⁴ Au contraire, selon D. MUSSO, *Réminiscences mythiques*, op. cit., p. 163, le déguisement ne serait qu'un équivalent « symbolique » de l'acte de mutilation.

non plus de se cacher pour que l'on n'entende plus parler d'elles mais, à l'inverse, s'engagent dans une armée en devenant des modèles de bravoure ; bref, elles ne subissent pas leur destin, mais en sont les maîtresses. Le cycle de « la femme injustement accusée » dans lequel on a voulu faire rentrer le *Miracle de la fille d'un roy* déforme, à notre avis, l'intelligence même du texte : plutôt que de vouloir mettre en scène une figure féminine exemplaire dans son endurance pendant tant de mésaventures, l'auteur du *Miracle* propose à son public un modèle d'héroïsme au féminin décliné à la manière épique²⁰⁵.

3. 2. 7. La configuration du motif de la femme travestie dans *Yde et Olive*

La tendance au mélange des genres qui caractérise les épopées tardives est illustrée tout particulièrement dans la *Chanson d'Yde et Olive* à la façon composite et variée dont elle réélabore le motif répandu de la femme déguisée. Si, en revêtant son armure de soldat, Yde acquiert un statut de héros épique, la piété qui la caractérise dès le début et la transfiguration qu'elle subit sur son chemin font d'elle un avatar de la sainte travestie. À la lisière de l'épopée et de l'hagiographie, cette chanson de geste frôle également la farce avec la méprise amoureuse d'Olive. Pourtant, le mariage entre les personnages éponymes de la chanson, célébré sur l'autel d'une église consacrée, n'a rien de bouffon et risque même de virer au drame. C'est pourquoi le miracle final du changement sexuel d'Yde permettra au couple « normalisé » d'engendrer un héritier mâle, Croissant, protagoniste de la chanson suivante.

1. La figure de la femme-guerrière : une représentation mentale « archétypique », des modèles classiques aux exemples historiques

Par la dextérité qu'elle manifeste sur les champs de bataille, Yde renoue avec la tradition littéraire de la femme-guerrière descendant du modèle antique des Amazones. En s'inspirant de ces figures mythiques, ainsi que de leurs avatars bibliques comme Judith, Jaëlle et Déborah, les auteurs médiévaux réélaborent les traits originels de ces souveraines légendaires en leur donnant une fonction

²⁰⁵ Le thème du déguisement apparaît aussi dans un miracle précédent, *Théodore* (XVIII), où la protagoniste homonyme se déguise en moine, et dans la représentation suivante, *Othon roi d'Espagne* (XXXVIII), où Denise, de même que sa devancière, prend des habits de soldat.

courtoise²⁰⁶. Dans le *Roman d'Eneas*, le personnage de Camille s'inspire de Penthésilée, la reine des Amazones, qui sera célébrée aussi dans le *Roman de Troie* de Benoît de Saint Maure. Dans *Cligés* de Chrétien de Troyes, les femmes de Constantinople font preuve de vaillance guerrière en s'armant et en attaquant le palais où leur impératrice est emprisonnée. Sur les champs de bataille épiques, dans *Aliscans*, Guibourc, la femme de Guillaume, défend les remparts d'Orange à la tête d'une armée féminine ; Floripas dans *Fierabras* et Sebile dans *Huon de Bordeaux* suivront le même exemple²⁰⁷. Sur les champs de bataille réels il n'était pas si rare non plus de rencontrer des femmes, comme l'a mis en lumière Sophie Cassagnes-Brouquet dans son ouvrage au titre évocateur, *Chevalereses*²⁰⁸, Jeanne d'Arc n'étant que l'exemple le plus connu de toute une cohorte de femmes-soldats qui, comme la comtesse du Hainaut Richilde, Clémence de Bourgogne, Sebille d'Alsace et bien d'autres, ont réellement existé.

Que des femmes puissent s'adonner à des activités traditionnellement masculines comme celle de la guerre n'est donc pas interdit *a priori*, pourvu qu'elles n'essaient pas de camoufler leur nature. En effet, toutes les figures littéraires et historiques de femmes armées que nous venons de citer, hormis Jeanne d'Arc, ne cachent pas leur identité ; en revanche, la pucelle d'Orléans fut précisément condamnée avant tout pour avoir revêtu un habit masculin²⁰⁹. Encore une fois l'enjeu réside dans l'apparence ; l'être doit correspondre au paraître et la véritable transgression réside dans le danger qu'un accoutrement non conforme au code vestimentaire représente.

2 Le changement d'habit

À partir du moment où la protagoniste quitte la maison paternelle, elle se fera toujours passer pour un homme. Sur la voie d'une masculinisation totale, le premier niveau de la transfiguration consiste en un changement d'habit ; Yde délaisse ses *dras a or qui mout estoient cier* (v. 278), pour une tenue de valet de bas étage :

Bien est vestue a guize de garchon :
Accaté ot cauces et caperon,
Braies de lin si beles ne vit on,

²⁰⁶ Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *Chevalereses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013, p. 140. Cf. aussi Aimé PETIT, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Enéas*, *Troie* et *Alexandre* », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 63-84.

²⁰⁷ Pour d'autres exemples de femmes guerrières dans la littérature médiévale, cf. A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, *op. cit.*, p. 549-550.

²⁰⁸ Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *Chevalereses*, *op. cit.*, p. 140.

²⁰⁹ Paul DONCOEUR, *La minute française des interrogatoires de Jeanne la Pucelle*, Melun, d'Argences, 1952, 4^e interrogatoire public, le 27 février 1431, cit. par S. CASSAGNES-BROUQUET, *Chevalereses*, *op. cit.*, p. 200.

Cette sorte de *descriptio pueri*, qui contrebalance la *descriptio puellae* topique²¹⁰, nous offre le premier instantané de la nouvelle semblance de l'héroïne. Si les *cauces* désignent des bas pouvant être portés aussi bien par les hommes que par les femmes, *caperon* et *braies* sont des vêtements masculins, notamment paysans²¹¹. Avec ses bas, son chaperon et ses caleçons en lin, la princesse bat les routes d'Aragon, d'Allemagne et de Rome sans jamais être reconnue. Ce travestissement de serviteur, ainsi que le nouveau style de vie au grand air modifient même les traits de son visage : l'incarnat blanc et vermeil que le narrateur avait exalté aux v. 285-286, *Desor le blanc ot coulour qui bien siet, / Vermelle estoit comme roze en rozier*, est désormais remplacé par un teint mat, voire hâlé : *ele est si tainte et mascuree* (v. 697)²¹². Comme dans une sorte de *crescendo*, aux yeux de l'empereur de Rome Yde apparaît même *grant et membru et formé* (v. 624). La grâce de la princesse *fresce et bien encoloree* (v. 186) cède la place à la solidité du grand gaillard ; comme l'affirme Florence Bouchet, « l'apparence mâle lui est devenue comme une seconde nature, comme si le vêtement s'était mué en seconde peau »²¹³.

3. Le changement de nom

Le changement vestimentaire ne va pas sans un changement onomastique, aussi bien le vêtement que le nom affectant la nature la plus profonde du personnage ; la modification du nom tout particulièrement « est un geste fondamental, dans une littérature où la dénomination touche toujours à l'essentiel de l'être »²¹⁴. Cette corrélation est une constante dans tous les récits que nous avons étudiés : Avenable se fait appeler Grisandole, Alis Ballian, Aye Gaudion, Blanchandine Blanchandin ; certaines saintes prennent un nom tout nouveau, selon la démarche normale lorsqu'on quitte le monde, ainsi Marguerite devient Pelage, Apollinaria Dorotheus, Euphrosyne Smaragdos, Matrona Babyllas ; d'autres mettent leur nom au masculin : Marine se fait appeler Marin, Eugénie Eugène, Athanasie Athanasios. Le cas de la protagoniste du roman d'Heldris de Cornouailles est plus complexe : bien qu'elle soit formellement baptisée avec le nom masculin de *Silenti*, ses parents l'appellent avec la forme neutre de *Silence* ; en outre, l'héroïne modifiera par la suite son nom en *Malduit*, littéralement

²¹⁰ Cf. III. 1. *Étude des motifs épiques*, III. 1. 4. *Motifs rhétoriques*, 2.2.

²¹¹ Françoise PIPONNIER, Perrine MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, Adam Biro, 1995, p. 189-190.

²¹² Mais sur l'ambiguïté de ce participe, *mascuree*, cf. ci-dessus n. 112.

²¹³ F. BOUCHET, « L'écriture androgyne », art. cit., p. 52. Cette affirmation se réfère en réalité à Silence, mais elle convient tout à fait à Yde aussi.

²¹⁴ M. PERRET, « Travesties et transsexuelles », art. cit., p. 332.

« mal appris », « mal éduqué ». Une ambiguïté plutôt prosodique concerne la masculinisation du nom d'*Yde/Ydain* en *Ydes/Ydé* ou *Ydés*, nom qui dépend notamment de la place qu'il occupe au sein du vers, ce qui n'est pas sans provoquer quelques hésitations et flottements²¹⁵. Le jeu que l'auteur instaure avec les ambiguïtés morphologiques de l'ancien français pour le nom de la protagoniste se poursuit dans l'utilisation des pronoms personnels. Ici l'ambivalence caractéristique de l'ancien français est accrue par les traits picards de la langue du copiste : ce dernier utilise toujours la forme *le* pour le CR atone de la troisième personne du singulier, aussi bien au masculin qu'au féminin. Si le contexte permet, généralement, de comprendre le genre du référent auquel le pronom renvoie, la tâche est plus délicate si l'on veut traduire, comme pour le vers cité plus haut, *Mout le vit grant et membru et formé* (v. 624). Bien que les attributs soient accordés au masculin, le pronom *le* peut être aussi bien masculin que féminin ; le français moderne et l'italien n'admettant pas d'ambiguïté entre les pronoms *le* et *la*, *lo* et *la*, on serait obligé de trancher, au prix d'une explicitation inconnue du texte originel. Ainsi les équivoques que l'héroïne provoque par son apparence se reflètent-elles dans les ambiguïtés morpho-syntaxiques de l'ancienne langue.

4. Une transfiguration hagiographique

Le changement d'habit et de nom de l'héroïne correspond à une mutation de nature profonde car, de même que les saintes déguisées, elle ne sera plus reconnaissable aux yeux du monde. Ainsi, le déguisement n'est pas un expédient simplement romanesque, puisqu'il est connoté d'une manière semblable à celle des récits hagiographiques. Juste avant sa fuite déguisée, Yde est plongée dans un bain :

Et la pucelle est fors du baing salie,
 Dras d'omme vest, de riens ne s'i detrie,
 En guize d'omme s'est bien aparillie.
 v. 340-342

D'un point de vue narratif, cette scène du bain s'explique par la nécessité de permettre et de justifier le changement d'habit qui suit ; mais si on la considère en corrélation avec la scène finale de la métamorphose, se déroulant également lors d'une ablution, elle se charge d'une valeur symbolique, voire mystique. L'eau où Yde est immergée devient la métaphore du baptême qui constitue la première étape de la transfiguration finale, l'héroïne en sortant avec une nouvelle parure, ainsi

²¹⁵ Cf. ci-dessous § 5. *Travestissement du corps, déguisement du langage.*

qu'avec un nouveau nom, Ydé. D'une manière similaire, Thècle d'Iconium, avant de changer d'habit, se donne d'elle-même le baptême en se jetant dans une cuve remplie d'eau²¹⁶. Ainsi, par cette association entre l'eau et la parure extérieure, notre chanson de geste réitère, quoique d'une manière voilée, une sorte de rite baptismal²¹⁷.

La question qui se pose est de savoir si l'auteur de notre chanson de geste se serait directement inspiré de ces récits à la croisée entre hagiographie et roman. Il connaissait peut-être la vie de Dymphe rédigée en région vermandoise, de même que le seul manuscrit de la chanson d'*Yde et Olive*²¹⁸ ; mais faute de données probantes, on ne peut tirer aucune conclusion sûre. Or, faire d'Yde une déclinaison de la « sainte travestie » serait plier le texte à un coup de force interprétatif. On peut néanmoins remarquer le partage de certains procédés narratifs entre hagiographie et épopée. Tout au long du récit, Yde est présentée comme une héroïne de la foi : de même que de nombreuses saintes, elle s'enfuit de la maison paternelle à cause d'une menace sexuelle, alors que *Du tout s'estoit a Diu servir donnee* (v. 215). Ensuite, lorsqu'elle arrive à la cour du roi Othon, Yde met en avant sa dévotion et sa charité, au lieu de ses qualités militaires :

– Que sés tu faire ? ce dist li rois Otés,
– Sire, fait ele, chou c'on set commander :
Premiers sai bien Jesucrist aourer,
Et a prodomme mout grant honor porter ;
Le povre gent de mon avoir donner,
Et l'orguillous par paroles mater
Et le prodomme envers moi acoster.
v. 660-666

Pendant son séjour romain, elle se fait de même remarquer avant tout par sa magnanimité : *La povre gent a grant honor portee, / En l'ounour Diu mainte aumosne donnee* (v. 693-694). Avec une abnégation digne d'une sainte, elle arrive même à pardonner à son père, en dépit de tous les maux qu'elle doit endurer à cause de lui :

²¹⁶ Cf. ci-dessus, 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie § 1. a. 1. Thècle d'Iconium.*

²¹⁷ Même si, à l'époque de la rédaction de la chanson, on ne pratiquait plus de baptême par immersion totale, cf. Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1987, p. 26. Mais pour Keith Sinclair cette première scène du bain d'*Yde et Olive I*, qui n'est pas vraiment justifiée à ce moment de la narration, serait une tentative, de la part de l'auteur de la chanson, de conformer à un cadre épique une scène de bain analogue qu'il aurait trouvée dans sa source, un conte indien en vieux gujarati, cf. *Tristan de Nanteuil : thematic infrastructure and literary creation*, Tübingen, M. Niemeyer, 1983, p. 101. Pour la discussion des sources concernant l'épisode de la mutation sexuelle, cf. ci-dessous, 3. 3. *Métamorphose*, 3. 3. 4. *La question des sources : Ovide et le folklore indien.*

²¹⁸ Cf. ci-dessus, I. 1. *Description du manuscrit T*, I. 1. 3. *Des hypothèses sur l'origine du manuscrit T.*

Quant loisir a, s'est au moustier alee ;
 Sovent prioit pour roi Floire son pere,
 Pour cui ele est si tainte et mascuree,
 Et d'Arragonne est en fuiant tournee.
 v. 695-698

De plus, comme les austérités auxquelles les ascètes soumettent leurs corps contribuent à les rendre méconnaissables²¹⁹, ainsi la faim et les péripéties travaillent-elles la physionomie d'Yde²²⁰. Notre héroïne est donc un personnage d'exception, dont la vertu morale sera récompensée par Dieu lui-même avec le coup de théâtre de la transformation sexuelle. Comme pour la plupart des saintes, le déguisement d'Yde n'est pas transitoire, mais il se manifeste comme la première étape d'un changement permanent.

5. *Travestissement du corps, déguisement du langage*

La dissimulation des marques d'identité du personnage, l'habit et le nom, se reflète également au niveau de l'énonciation, dans une utilisation du langage parfois ambiguë. Cela concerne en premier lieu le nom de la protagoniste, dont le genre varie notamment selon l'accentuation. La distribution des formes au féminin, *Yde/Ydain*, ou au masculin, *Ydes/Ydé/Ydés*, ne correspond pas toujours à l'identité que la protagoniste est censée avoir au moment où se déroule l'histoire, d'autant plus que les accents, pas plus que tout autre signe diacritique, n'existent évidemment pas dans le manuscrit. Si, avant la métamorphose, les formes au féminin l'emportent, on compte néanmoins quatorze formes au masculin (v. 402, 635, 650, 657, 658, 816, 819, 832, 837, 852, 864, 875, 925, 1046). D'une manière symétrique, bien que, après la métamorphose, les formes au masculin soient majoritaires, on trouve tout de même quatre formes au féminin (v. 1077, 1509, 1542, 1744). Dans deux cas, au v. 728 (en assonance) et au v. 1834, on rencontre la forme *Ydee/Idee* qui « superpose » les deux genres dans une même forme, signifiant sans doute en même temps l'*idéal* androgyne de l'héroïne. Les signes de la langue peuvent également fluctuer selon la focalisation du récit : le narrateur utilise surtout la forme féminine du nom, parfois renforcée par des appositions et des épithètes du même genre, comme *damois(i)elle* (v. 413, 563) et *la bele* (v. 382, 384, 438, 443, 476), tandis que les autres personnages emploient de préférence la forme masculine. L'héroïne elle-même

²¹⁹ Athanasie apparaît à son mari « similisque Æthiopi, quod ejus venustas præ nimia sui in vita monastica exercitatione marcuisset », AA. SS. Oct. IV, p. 999 ; Euphrosyne d'Alexandrie, « vultus emarcuit præ nimia abstinencia, vigiliis, et lacrymis », AA. SS. Feb. II, p. 540 ; Apollinaria, « Ipsa autem consumpta fuerat ab abstinencia, et a regula », AA. SS. Jan. I, p. 260.

²²⁰ Cf. ci-dessus, § 2. *Le changement d'habit*.

se désigne comme *Ydé(s)* (v. 402, 635), sauf au v. 519 où elle risque de se trahir en affirmant : *J'ai a non Ydes et sui du Pont Elye*. Dans ce vers ainsi qu'aux v. 724 (*E, gentis Ydes ! Et c'as tu em pensee ?*), 747 (*Ydes s'en va a bele compaignie*), 1479 (*Ydes le sot quant les mos ot oïs*), 1528 (*C'est de son droit, Ydes l'a couronné*), et 1809 (*Ydes respont : « Je le vuel bien par si »*), il y a une dissonance entre graphie et prosodie dans la mesure où la graphie seule rend visible la forme masculine du nom par le -s final²²¹. Ainsi le langage tente-t-il de refléter le décalage entre la véritable nature de la protagoniste et son aspect ; comme l'affirme Michèle Perret, « toutes les possibilités des signes seront utilisées pour dire ce que le texte ne cache jamais, mais que le référent imaginaire (le personnage) tente toujours, lui, de dissimuler »²²². Sur le plan de l'énonciation, cette dissonance entre réalité et apparence provoque la complicité entre narrateur, lecteur et protagoniste, aux dépens des autres personnages. Dans les chansons de geste, et dans *Yde et Olive* tout particulièrement, les personnages féminins participent en effet « à un discours qui s'allie à celui du narrateur », selon un procédé qui, selon Sarah Kay, serait inconnu des romans²²³.

Cette dissonance qui se crée au fil du récit peut en outre provoquer des effets comiques. C'est le cas tout particulièrement dans les scènes de bataille où, même si Yde se rend auteur des actes les plus sanglants, elle est toujours désignée comme *la bele* (v. 438, 443, 476) ou *la pucelle eschavie* (v. 773). En outre, on ne peut qu'être surpris de la soumission avec laquelle les malfaiteurs obéissent aux termes du duel établis par la jeune fille :

Sor trestous est Yde bien ensaignie.
 Dist au larron : « Quant l'uevre avés partie,
 Faites en la traire vo compaignie,
 S'amenés cha mon destrier de Nubie,
 Et a l'archon soit m'espee fourbie,
 Que j'ai piecha a prodomme oï dire
 Que cis est faus qui en larron se fie ! »
 Chil l'ont oï, cascuns d'aus li otrie,
 Ensi ont fait com la bele devize.
 v. 548-556

De plus, pendant le corps à corps avec le chef des brigands, l'héroïne fait preuve d'une force herculéenne :

²²¹ On aurait pu ajouter aussi le v. 1529, *Or est venus Ydes pour s'ireté*, où le nom est tout de même accompagné par un participe passé accordé au masculin.

²²² M. PERRET, « Travesties et transsexuelles », art. cit., p. 334.

²²³ S. KAY, « La représentation de la féminité dans les chansons de geste », art. cit., p. 235.

Et ciele vient au larron d'escuellie ;
 Parmi les flans ses bras li lace et plie,
 En haut le lieve plaine paume et demie ;
 Puis l'a estraint encontre sa poitrine :
 Samblant li fait c'a senestre l'encline,
 D'autre part l'a tourné, si le sousvine.

Damoiselle Yde tint par grant hardement
 Entre ses bras le fort larron pullent ;
 A terre l'a jeté si durement,
 Sor .I. perron si dolerousement,
 Ens en sa bouce n'a il remés nul dent
 Qui ne li duelle mout dolerousement,
 Et que la teste en .II. moitiés li fent.
 v. 557-569

Le langage d'Yde se scinde ici en deux tons et registres opposés : d'abord, sa voix s'élève en un cri effronté, mais s'atténue en un chuchotement, quand elle se parle à elle-même :

L'espee traist, si crie hautement :
 « Fil a putain, mauvais larron pullent !
 Vo traïsons ne vous vorra noient,
 Vers moi avés pensé <vila>inement.
 Cis a <luitiet>, je <croi> qu'il s'en repent ;
 Je ne vous dout, se n'estiés plus de .C. ! »
 Dont dist em bas, que nus hom ne l'entent :
 « Bien doi avoir proueece et hardement,
 Quant je sui fille au rice roi Florent ! »
 v. 572-580

Le même dispositif est repris plus loin, lors de la bataille contre les Espagnols (v. 768-775) :

Caïr le voit, et puis li prent a dire :
 « Outre, cuivers, li cors Diu te maudie !
 Mar i venis ! Tel coze as commencie
 Dont plus de mil en perderont la vie ;
 Je vous calenc les plains de Rommenie ! »
 Puis dist em bas la pucelle eschavie :
 « Vrais Dix, sekeur ceste lasse caitive
 Qui pour honor est com uns hom cangie !

Dans ces deux passages, le changement soudain de registre enclenche le comique. Ainsi, tout en se chargeant d'une signification profonde, la ruse du masque confère à certains endroits du texte une tonalité osérisons-nous dire burlesque, voire farcesque.

6. *Déguisement et perfectionnement*

Dans tous les récits de notre corpus, le masque n'est pas seulement un moyen de protection, mais aussi un vecteur d'émancipation, car il permet aux héroïnes d'accomplir ce qu'elles n'auraient pas pu faire en tant que femmes. Dans le *Roman de Silence*, la protagoniste vit avec déchirement sa condition de travestie et elle apparaît en proie à une véritable « psychomachie »²²⁴ qu'Heldris de Cornouailles sonde avec finesse. Dans *Yde et Olive* en revanche, la protagoniste n'est pas caractérisée par les mêmes subtilités psychologiques que la fille de Cador ; jamais elle ne s'interroge sur l'éventualité de délaissier son masque et elle reste fidèle à son choix avec une détermination simple mais forte, qui la rapproche davantage encore d'une figure hagiographique. Tout se passe comme si, en quelque sorte, « le vêtement faisait l'homme et conférait à qui le porte la force nécessaire »²²⁵. De plus, dans notre chanson, l'armure de soldat et les exploits qu'Yde accomplit contre les Espagnols font d'elles un véritable chevalier aux yeux du roi qui l'appelle *mon chevalier Ydé* (v. 832, 864), sans pour autant l'avoir jamais adoubé. Bien consciente d'avoir changé son apparence *pour honor* (v. 775), Yde fait toujours en sorte de se montrer digne des privilèges que son déguisement lui permet ; même au moment le plus périlleux, lorsqu'elle est sommée d'épouser Olive, elle se résout à accepter le mariage pour ne pas renoncer au prestige que le port du masque lui permet :

Et nonpourquant, jou ai dit fausseté :
Puis que j'ai Romme et l'onour conquesté,
J'espouserai la fille au couronné,
Si face Dix de moi sa volenté !
v. 905-908

En s'en remettant à la volonté divine, Yde affronte son destin avec la même foi naïve mais inébranlable que celle des martyres, tant et si bien que Dieu lui-même viendra finalement la sauver.

²²⁴ P. VICTORIN, « Le nu et le vêtu dans le *Roman de Silence* », art. cit., p. 365.

²²⁵ F. BOUCHET, « L'écriture androgyne », art. cit., p. 52.

7. Le renversement d'un quiproquo romanesque

En voilant l'apparence de l'héroïne qui l'endosse, le déguisement trompe le discernement des autres personnages. Selon un schéma répandu dans les récits romanesques aussi bien qu'hagiographiques, la travestie provoque en effet le désir d'une autre femme qui essaie de la séduire et se venge d'avoir été éconduite en l'accablant d'accusations infamantes. Dans *Yde et Olive* en revanche, l'entente au féminin qui se noue entre les protagonistes éponymes constitue un élément novateur, non dépourvu de retombées farcesques. Au moment des fiançailles avec Olive, Yde se soucie avant tout de la manière dont elle pourra posséder sa compagne, car *N'a membre nul qu'a li puist abiter !* (v. 883). Yde s'interroge moins sur la légitimité du mariage avec une personne du même sexe que sur la façon dont elle pourra s'acquitter de ses devoirs conjugaux. Heureusement pour elle, Olive est bien disposée à différer leurs ébats ; pendant quinze jours, le couple s'accorde sur un respect de la continence, de même qu'Athanasie et Andronicus, selon un modèle d'ascèse conjugale répandu dans l'hagiographie orientale²²⁶. Mais si Olive accepte de bon gré de ne pas *jouer a la pate levee* (v. 956), elle ne dédaigne pas pour autant des marques d'affection. Il y a ici un jeu délibérément ambigu et malicieux avec les verbes *baisier* et *accoler* ; Olive affirme : *s'il vous plaist, je serai deportee / Fors du baisier ; bien voel estre accollee* (v. 963-964) ; pourtant, le narrateur nous dit *Dont ont l'un l'autre baisie et accollee* (v. 969), bien que, nous rassure-t-il, *En cele nuit n'i o cri ne mellee* (v. 970). À partir du XIII^e siècle, comme l'a relevé Michèle Perret, de nombreuses œuvres de fiction traitent le thème de l'homosexualité pour « les jeux qu'il propose à l'imagination [...]. En général, ce comportement dont nous savons qu'il était particulièrement grave n'est jamais représenté comme accompli, mais toujours évoqué sur le mode du virtuel »²²⁷. Les quinze jours écoulés, la passivité d'Yde commence à agacer Olive, qui *s'est durement mespensee, / Sa compaignie a sacie et boutee* (v. 987-988). Yde se voit donc obligée de confesser la vérité à sa compagne qui, à nouveau, fait preuve d'une indulgence étonnante :

Olive l'ot, s'en fu espöentee ;
Ydain a mout doucement confortee,
Et si li jure, par la Virge honoree,
Ja nel dira au roi Oton, son pere,
« Le mien seignour qui a vous m'a donnee ;
Mais or soiés toute rasseüree,
Puis que vous estes pour loiauté garde,

²²⁶ Cf. ci-dessus, 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie*, § 1. b. 3. *Athanasie*.

²²⁷ M. PERRET, « Travesties et transsexuelles », art. cit., p. 328.

On aurait pu s'attendre à une réaction de colère de la part de l'épouse ainsi *gabée*, car c'était précisément ce qu'elle craignait quelques vers auparavant : *Mais vous m'aiés .XV. jours deportée, / Tant que la gens soit de chi destournée, / Que jou n'en soie escarnie et gabée* (v. 958-960). Dans la scène homologue de *Tristan de Nanteuil*, lorsque Clarinde découvre que son Blanchandin est, en réalité, Blanchandine, elle la menace de la faire périr au bûcher. En revanche, dans *Yde et Olive*, la complicité malicieuse entre les deux protagonistes est cautionnée par Dieu-lui même, quoique provisoirement. Somme toute, ce n'est que d'un point de vue biologique et narratif que l'homosexualité pose problème : d'une part, elle ne permet pas à l'acte sexuel d'aboutir à la procréation, et, d'autre part, elle provoquerait la fin du cycle épique de *Huon de Bordeaux*, dont chaque volet est consacré à un membre de la descendance du héros bordelais. C'est pourquoi Dieu transformera Yde et gratifiera le couple ainsi institutionnalisé d'un héritier légitime, Croissant.

8. L'exaltation des valeurs épiques

Cette étonnante histoire, qui flirte avec les tabous, brouille la différenciation des sexes et frôle le renversement des rôles établis, a interpellé les études critiques « de genre », au risque, nous semble-t-il, de quelques anachronismes²²⁸. Mais que pouvaient en penser les lecteurs ou auditeurs, et peut-être, surtout les lectrices ou auditrices, de l'époque ? Le parcours d'Yde, après tout, se déroule selon un scénario hagiographique et romanesque répandu : loin d'être une transsexuelle moderne, Yde incarne un modèle de sainteté laïque et guerrière. Comme l'affirme Élisabeth Pinto-Mathieu, « si la sainteté plaît ou attire, c'est peut-être ainsi parce qu'elle est intrinsèquement liée à la littérature. Limitée en apparence à la sphère du vécu et non de l'écrit, à un jugement suprême fermé au profane, la sainteté, ne pouvant se limiter à l'unique Livre, doit emprunter les voies plus suaves de l'universalité mythique de la littérature et en passer, pour vivre et se diffuser, par le plaisir de lire »²²⁹.

Le personnage d'Olive en revanche est potentiellement plus transgressif, car il accepte une union homosexuelle en toute connaissance de cause. Bénéficiant de l'élection divine, les deux protagonistes éponymes incarnent par conséquent deux modèles complémentaires de bravoure au féminin, qui défie la toute-puissance des pères, les lois du pays et les interdits religieux. Ainsi, un nouveau modèle d'héroïsme se redéfinit qui interroge la hiérarchie sociale par-delà les époques et qui

²²⁸ Cf. *Introduction*, n. 38.

²²⁹ Élisabeth PINTO-MATHIEU (dir.), *Les représentations littéraires de la Sainteté du Moyen Âge à nos jours*, Paris, PUPS, 2006, p. 226.

contribue à nourrir l'imaginaire épique du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Cependant, le dénouement du récit nous rappelle que, en fin de compte, Yde et Olive ont été conçues par une mentalité masculine faisant triompher l'ordre établi patriarcal et neutralisant ainsi le potentiel subversif de l'éternel féminin²³⁰. En effet, si, par leur comportement transgressif, la travestie et sa compagne remettent en cause la hiérarchie sociale, cette dernière n'en est pas pour autant ébranlée. Notre chanson de geste, auparavant accusée d'hybridisme et de décadence par rapport à la pureté initiale de l'épopée, se révèle finalement pleinement conforme à l'esprit « originel » du genre, car elle exalte par-dessus tout la valeur guerrière que seul le port d'une armure de soldat peut conférer.

Bilan

Les épilogues littéraires sont souvent énigmatiques. Cependant, la force des récits que nous avons étudiés réside dans la représentation du dépassement de toute polarisation binaire, artificielle et simpliste. Au fil des aventures des personnages, nous sommes en effet entraînés dans une exploration de la complexité des relations humaines, qui fait fi de la toute-puissance du masculin, des préceptes religieux et des tabous sexuels. Comme l'affirme Bernard Guidot, « le déguisement n'est donc pas un simple motif ludique, comique ou pathétique, favorisant les quiproquos, les rebondissements et les péripéties. Il offre aux auteurs et aux lecteurs une réflexion sur l'ambiguïté des signes et des masques, sur la complexité de la nature humaine, sur le Bien et le Mal, ainsi que sur la création en général »²³¹. Ainsi, par la virtualité dont elle est porteuse, la figure de la travestie devient, à l'instar de la littérature, un multiplicateur de possibles. C'est pourquoi, à travers les siècles et les genres littéraires, le personnage de la femme travestie, insaisissable et ambigu, parce qu'il nous confronte au risque de l'interprétation, nous interroge toujours.

²³⁰ J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 5 ; E. PATLAGEAN, « L'histoire de la femme déguisée en moine », art. cit., p. 123.

²³¹ J. DUFOURNET, Cl. LACHET (dir.), *Le déguisement dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 289.

3. 3. Métamorphose

Introduction

Classé D11 dans l'index de Thompson¹, le motif de la métamorphose sexuelle est répandu dans la tradition narrative folklorique, notamment d'origine orientale². Il ne devait toutefois guère surprendre un public occidental familier des *Métamorphoses* d'Ovide, qui relatent notamment l'histoire de deux jeunes filles, Iphis et Caenis, changées en hommes³. Mais le terme de *métamorphose* désignant la transformation d'Yde pourrait se révéler inexact et biaiser l'interprétation du texte. En effet, comme l'affirme Cristina Noacco, « au Moyen Âge, le mot “métamorphose”, synonyme de transformation, dans le sens de passage d'un règne à l'autre de la nature, n'existe pas. Même lorsqu'il fait son apparition dans la langue, au début du XIV^e siècle, il n'est pas utilisé en tant que nom commun, mais il est chargé d'une forte connotation littéraire et renvoie à l'œuvre latine d'Ovide »⁴. Pour pallier l'absence d'un mot précis, on recourait à des synonymes comme *muance*⁵, ou, comme dans notre chanson de geste, à des périphrases : *Hui main iert feme, or est uns hom carnés* (v. 1051). La dynamique du processus de mutation est traduite et synthétisée dans la coordination par asyndète des deux hémistiches, le premier à l'imparfait et le second au présent, commençant tous les deux par une locution et un adverbe de temps, *hui main / or*. De fait, « au Moyen Âge à défaut du mot, [...] on connaît bien la chose »⁶.

Or si, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, nombre de textes romanesques, épiques, hagiographiques et dramatiques sont peuplés de masques, tout particulièrement de femmes se déguisant en homme, l'épopée exploite jusqu'au bout les potentialités du déguisement en faisant de la femme déguisée un homme véritable. Rares sont en effet les textes qui, comme la *Chanson d'Yde et Olive*, prolongent l'intrigue jusqu'à la métamorphose de l'héroïne. Outre notre chanson de geste, dans *Tristan de Nanteuil*, Blanchandine est transformée dans une scène qui, par son homologie avec celle d'*Yde et Olive I* ainsi qu'avec certains *cantari* italiens, fera l'objet d'une analyse détaillée plus loin⁷. En revanche, dans les romans et les représentations sacrées, pourtant riches en événements

¹ S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, op. cit.

² Cf. Norman W. BROWN, « Change of Sex as a Hindu Story Motif », *Journal of the American Oriental Society*, XLVII, 1927, p. 3-24.

³ Cf. ci-dessous, 3. 3. 4. *La question des sources : Ovide et le folklore indien*, § 1. *Iphis et Caenis*.

⁴ Cristina NOACCO, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Laurence HARF-LANCNER (dir.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen âge*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985, p. 3.

⁷ Cf. V. 4. *Étude comparée des micro-séquences*.

merveilleux, la séparation des sexes et des rôles est rétablie à la fin par le démasquement de la travestie et la célébration de son mariage avec le roi. Nous verrons toutefois que dans la scène finale d'*Yde et Olive I*, si extravagante pour un texte épique, retentissent des échos littéraires variés, hagiographiques, classiques, peut-être même orientaux, que la plume de l'auteur harmonise en leur donnant une coloration chrétienne. Dans les pages qui suivent nous tâcherons ainsi de pénétrer dans ce creuset d'influences multiples, moins pour remonter à une prétendue source que pour mettre en relief le syncrétisme qui scelle la fin de la chanson avec un « mélange des genres » à la fois sexués et littéraires.

3. 3. 1. Hagiographie et brouillage sexuel : Onuphre et Wilgeforte

Dans l'univers hagiographique, nombreuses sont les femmes qui délaissent leurs habits féminins, mais aucune n'est transformée à jamais par l'intercession divine ; tout au plus, comme c'est le cas pour Perpetua, elles en rêvent en vision⁸. Pourtant, en marge de la dévotion officielle, on remarque des figures de saintes, comme Onuphre et Wilgeforte, dont l'histoire présente le plus grand intérêt dans la perspective littéraire et narrative qui est la nôtre.

Selon une version cappadocienne de la vie de saint Onuphre citée par Caroline Cazanave⁹, l'anachorète était en réalité une femme qui, voulant expier ses péchés et ayant obtenu de Dieu de changer son ancienne beauté en laideur, fut pourvue d'une longue barbe. Certaines représentations iconographiques, comme la fresque de l'Ylanli Kilise en Cappadoce, dans la vallée de Göreme, mettent en évidence l'androgynie de la sainte dotée à la fois d'une poitrine féminine et d'une barbe masculine¹⁰.

Si cette légende s'ancre dans une réalité géographique circonscrite et isolée, se répand au cours du XIV^e siècle dans toute l'Europe la légende d'une autre « sainte poilue », Wilgeforte¹¹. Le culte de cette *virgo fortis* (d'où dériverait son nom)¹² se serait développé en concomitance avec la cir-

⁸ Edward C. Everard OWEN, *Some authentic acts of the early martyrs translated with notes and introductions*, Oxford, Clarendon Press, 1927, cit. par J. ANSON, « The Female Transvestite in Early Monasticism », art. cit., p. 10.

⁹ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 131-132.

¹⁰ Cf. *Dossier iconographique*, image 4.

¹¹ AA. SS. Jul. V, p. 50-70 ; BS XII, p. 1094-1099. Elle est connue aussi sous d'autres appellations, selon les lieux : Livrade, Liberata, Débarras, dans le monde méditerranéen, et Kummernis, Uncumber, Ontcommer, dans les pays germaniques, cf. F. VILLEMUR, « Saintes et travesties du Moyen Âge », art. cit., p. 10-12. Cf. aussi *Dossier iconographique*, images 5, 6 et 7.

¹² Mais sur la question complexe de l'étymologie, cf. Jean GESSLER, *La Vierge Barbue. La Légende de sainte Wilgeforte ou Ontcommer*, Buxelles-Paris, Édition Universelle-Éditions Picard, 1938, p. 39-41.

culatation des crucifix byzantins qui, comme le *Volto Santo* de Lucques¹³, représentaient le Christ habillé d'une longue tunique (et non pas d'un simple pagne) : ne le voyant plus torse nu, on le prit pour une femme et des légendes populaires commencèrent à circuler sur sa véritable identité¹⁴. Dans l'une d'entre elles, répandue notamment en Bavière, le motif de la pilosité faciale est associé à celui de l'inceste : fille unique d'un prince portugais aux désirs incestueux¹⁵, la jeune fille se voit pousser une barbe touffue, qui rebute le père lubrique. Dépit, ce dernier la fait alors crucifier¹⁶.

Or dans ce genre de récits, si le système pileux protège la sainte persécutée, il ne change pas pour autant sa nature. D'ailleurs, une barbe pousse aussi à Galla et Paola¹⁷ et, d'une manière similaire, selon certaines versions de la vie de Pélagie, l'habit masculin qu'elle revêt ne serait qu'une tunique de poils¹⁸. Enfin, dans la vie d'Agnès relatée par Jacques de Voragine, lorsque la sainte est conduite, nue, dans un bordel, Dieu donne une telle épaisseur à ses cheveux, « qu'ils la cachaient mieux que des vêtements »¹⁹. Dans les légendes de Wilgeforte, Galla, Paola, Pélagie et Agnès, le miracle final ne consiste donc pas en un changement sexuel, mais en l'apparition soudaine d'une barbe ou d'une chevelure surnaturelles. Bien que la pilosité en effet soit un attribut considéré comme masculin, elle relèverait avant tout de croyances archaïques qui attribuaient à la barbe, et aux poils plus généralement, des pouvoirs apotropaïques. Selon François Delpech, le motif de la pilosité faciale repoussant les ennemis serait à rapprocher des figurations architectoniques frontales qui, le plus souvent sous la forme de masques ou de visages barbus, ont connu dans toute l'aire indo-européenne, des applications talismaniques²⁰. De plus, ces images de saintes velues ne sont pas sans rappeler les nombreuses déesses barbues de l'Antiquité, de l'Aphrodite chypriote à la Venus Barbata, de probable origine moyen-orientale²¹. Les différentes formes d'association entre la femme et la barbe relèveraient, en somme, d'un thème mythico-rituel d'origine indo-européenne : dans la mythologie

¹³ Dossier iconographique, image 8.

¹⁴ H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, op. cit., p. 103, 135 et René AIGRAIN, *L'hagiographie : ses sources, ses méthodes, son histoire*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000 [reprod. éd. Paris, Bloud et Gay, 1953], p. 288. Mais F. Villemur signale que la pratique de l'habillage des statues du Christ, très répandue notamment en Espagne, aurait pu également contribuer à la formation de cette légende, cf. « Saintes et travesties du Moyen Âge », art. cit., p. 11-12. De tout autre avis, A. Krappe considère cette sainte aux dénominations multiples comme une hypostase, christianisée, de la Magna Mater anatolienne, une divinité sémitique bisexuée, importée en Europe par les Germains entre le III^e et le IV^e siècle (et dont relèverait aussi la Venus Barbata latine), cf. « The Bearded Venus », art. cit., p. 334-335.

¹⁵ Dans d'autres versions, tantôt son père veut la contraindre à se marier contre sa volonté, tantôt elle est menacée de viol par une bande de soldats ivres : cf. J. GESSLER, *La Vierge Barbue*, op. cit., p. 18. Cf. aussi Didier LETT, *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 128.

¹⁶ F. VILLEMUR, « Saintes et travesties du Moyen Âge », art. cit., p. 9.

¹⁷ Respectivement, AA. SS. Oct. III, p. 147-163 ; BHL 3234 ; BS VI, p. 8-9 et AA. SS. Feb III, p. 174 ; BS X, p. 122.

¹⁸ P. PETITMENGIN, *Pélagie la Pénitente*, op. cit., vol. 1, p. 90, 122, 311, 347, 360.

¹⁹ JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU, M. GOULLET (éd.), op. cit., p. 141.

²⁰ François DELPECH, « Pilosités héroïques et femmes travesties : archéologie d'un stratagème », *Bulletin Hispanique*, 100, 1, 1998, p. 131-164, p. 142.

²¹ *Ibid.*, p. 144 et A. H. KRAPPE, « The Bearded Venus », art. cit., p. 326 et 332.

indienne, la déesse Draupadi fait pousser une barbe miraculeuse sur sa propre statue afin de sauver un de ses dévots²² tandis qu'en Sicile, où le culte d'Onuphre était encore vivant au moins jusqu'au siècle dernier, les fidèles en appelaient à ses poils, « pi li Vostri Santi pila »²³.

Si, dans le monde épique, Dieu transforme la nature des travesties, dans les vies des saintes en revanche, Dieu intervient en *cachant*, non pas en *changeant* le sexe de ses protégées²⁴. Toujours est-il que l'hagiographie et l'épopée partagent une même tendance au brouillage de l'identité sexuelle des personnages : sur la voie de la béatitude et de l'héroïsme, la différenciation des sexes est dépassée et sublimée. En se situant par conséquent à mi-chemin entre le divin et l'humain, le saint et le héros épique incarnent l'idéal, christianisé, de l'androgynie²⁵. Comme le constate Mircea Éliade²⁶, tout en incarnant le mélange suprême des genres sexuels, ce mythe n'a cessé de charmer au croisement des genres littéraires, des langues et des cultures :

Ce n'est pas un hasard que Balzac, le créateur du roman réaliste moderne, ait repris dans son plus beau roman fantastique un mythe qui obsédait l'humanité depuis d'innombrables millénaires. Goethe comme Balzac croyaient dans l'unité de la littérature européenne et considéraient leurs propres œuvres comme appartenant à cette littérature. Ils auraient été encore plus fiers s'ils avaient pressenti que cette littérature européenne remonte au-delà de la Grèce et de la Méditerranée, au-delà du Proche-Orient antique et de l'Asie ; que les mythes réactualisés dans *Faust* et dans *Séraphita* nous arrivent de très loin dans l'espace et dans le temps ; qu'ils nous arrivent de la préhistoire.

3. 3. 2. La métamorphose dans l'épopée : *Tristan de Nanteuil*

Comme l'a relevé Alban Georges, dans *Tristan de Nanteuil* l'épisode de la transformation en homme de Blanchandine atteint les proportions d'un « drame mystique »²⁷. À la poursuite du cerf qui avait semé le désordre à la cour, Blanchandine se fraie un chemin au milieu de la forêt, tandis que

²² F. DELPECH, « Pilosités héroïques et femmes travesties », art. cit., p. 146 et 161.

²³ Giuseppe PITRÉ, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Bologne, Forni, 1969 [1881], p. 270.

²⁴ Thècle aussi est protégée par une nuée de feu lorsque, dénudée, elle est exposée dans l'arène parmi les fauves (cf. 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie*, § 1. a. 1. *Thècle d'Iconium*) ; Euphémie est couverte d'un voile pendant le martyre (AA. SS. Sep. I, p. 605-608, p. 608 ; BHL 2706-2707 ; BS V, p. 163-164) ; citons encore Agapé, Chiona et Irène, dont « les vêtements adhèrent à leur corps et il fut impossible de les dévêtir », JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU, M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 60.

²⁵ Même si, selon E. Patlagean il ne faudrait pas remonter jusqu'à l'androgynie antique, car ce serait dans la pensée gnostique, dans certains évangiles apocryphes et dans les marges de l'orthodoxie chrétienne que l'on retrouverait la « référence théorique » pour tous ces cas de travestissements et transfigurations, cf. « L'histoire de la femme déguisée en moine », art. cit., p. 607-608. Cf. aussi 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 1. *Pour un aperçu philosophique et anthropologique de l'androgynie et du déguisement*.

²⁶ M. ÉLIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, *op. cit.*, p. 154.

²⁷ A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil : écriture et imaginaire*, *op. cit.*, p. 564.

des ronces et des épines déchirent ses habits et meurtrissent son corps, comme le souligne avec insistance le narrateur :

La ou plus ot d'espines et la voye fermee
Se mussa la roïne [...]
v. 16056-16057
De ronsses et d'espines trouva telle maree
Que laidement en fut sa cote dessiree
v. 16061-16062
D'espines et de ronsses ot dessiré ses draps
v. 16075
Adonques s'achemine parmi les espinas
v. 16083
Or s'en va par le bois la roïne au corps gent,
Elle pleure et souspire assés piteusement ;
Les jambes et les piés lui estoient senglant
v. 16084-16086
Passa sur une espine ycy sy roidement
Que tout oultre le piét luy passa largement.
v. 16107-16108

Le long de ce parcours semé de souffrances, Blanchandine semble revivre dans sa chair la Passion du Christ dont elle imite aussi la miséricorde, car chaque nouvelle blessure est accueillie avec une prière de remerciement à Dieu :

Et elle joint ses mains amont vers la nuee
Et dist « Pere des cieulx qu'en la Vierge honoree
Te voulsis enombrer par vertu ordonnee,
De la paine que j'ay, soit ta vertu loee ! »
v. 16063-16066
Mainte oroison a dite a Dieu et a sa croix :
« Dieu, veulle moy conduire ainsy que tu saras.
Se j'ay paine ne haire, je le tieng a soulas.
Bien doy souffrir pour toy, quant pour moy avalas
Sa dessoubz en la Vierge et la mort enduras »
v. 16076-16080
A nuz genoulx se gette d'amourable tallant
Et dit : « Dieu, je t'aoure et te graci granment
De quanques que m'envoyes ; mon corps en gré le prent »
v. 16088-16090

La dame sent le mal, adonc dist hautement,
 Regardant vers le ciel : « Peres omnipotent,
 En gré je le reçoys aussi tres doucement
 Que pour moy tu receus la mort et grant tourment »
 v. 16109-16112
 De toutes ses grieftés Jhesus Crist aoura.
 v. 16124

Ce véritable « chemin de croix » ne se termine qu'au cœur de la forêt où le cerf se laisse enfin approcher. La présence d'un tel animal dans cette scène chargée d'une symbolique sacrée forte n'est pas anodine. Dans la mythologie et l'iconographie gréco-latines le cerf est constamment associé à Artémis et Cybèle qui, à leur tour, constitueraient des hypostases de la Grande Déesse dont le culte était répandu dans la région du moderne Proche Orient et dans toute l'Europe²⁸. Étant traditionnellement associé à la fécondité et au renouvellement printanier, le cerf constitue « une image archaïque de la rénovation cyclique »²⁹ dont le christianisme s'emparera pour en faire un symbole de la résurrection du Christ. À la fois lié à la vie (il annonce le soleil) et à la mort (il transporte les âmes dans l'autre monde), le cerf constitue un « intermediario tra uomini e dei, essendo in grado di attraversare la frontiera [...] tra mondi diversi : per questo ha in molti testi la funzione specifica di animale guida »³⁰. Dans cette épopée fantastique, l'image du cerf apparaît souvent au fil des vers : avant de rencontrer Blanchandine, le héros éponyme lui-même est élevé par une biche sauvage, une *cerve*, et il en sera de même pour le fils de Blanchandin et Clarinde, le futur saint Gilles. Le cerf assume donc tantôt le rôle de l'animal nourricier tantôt celui de l'animal meurtrier, comme quand il sème la terreur dans les terres de Galafre ; ainsi le cerf sacrificiel qu'accomplit la métamorphose de Blanchandine constitue-t-il une sorte de médiation entre ces deux aspects complémentaires de la symbolique associée à l'animal³¹. De plus, le cerf se charge d'une connotation érotique, ses bois tout particulièrement symbolisant puissance, abondance et fécondité (de même que les cornes d'autres animaux comme le rhinocéros et l'éléphant)³². Dans *Tristan de Nanteuil*, cette « chasse mystique »³³ se charge en effet d'une valeur initiatique propice à la reproduction, car elle précède la nuit de noces où sera engendré le futur héritier, destiné à devenir un grand saint de la chrétienté. Or si, dans les

²⁸ Carlo DONÀ, « La cerva divina, Guigemar e il viaggio iniziatico », *Medioevo Romanzo*, 20, n° 3, 1996, p. 340.

²⁹ « Cerf », Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2014 [1969], p. 195-198, p. 196.

³⁰ C. DONÀ, « La cerva divina », art. cit., p. 337.

³¹ Alban GEORGES, « Androgynie et médiation dans *Tristan de Nanteuil* », Marie-Étiennette BELY, Jean-René VALETTE, Jean-Claude VALLECALLE, *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, Presses Universitaires Françaises, 2003, p. 151-165, p. 157, n. 22.

³² « Cornes », J. CHEVALIER ET A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 289-291.

³³ A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil : écriture et imaginaire*, op. cit., p. 580.

romans et les *lais* (*Guingamor* et *Graelent*)³⁴, la chasse au cerf se termine traditionnellement par l'apparition d'une fée, elle engendre ici la vision de l'ange. Dans la christianisation du réseau symbolique associé au cerf, l'auteur de cette épopée tardive établit donc une correspondance étroite entre l'animal et le ministre céleste puisque « l'un [l'ange] apporte la lumière et la caution divines, l'autre [le cerf] porte les attributs symboliques de la déesse antique avec leurs valeurs universelles, souveraineté et fertilité, que Blanchandin assimile, au sens étymologique, de façon presque magique ou totémique, par l'acquisition du trophée de chasse »³⁵.

3. 3. 3. La configuration du motif dans *Yde et Olive I*

1. *Le retour du père*

Dans notre chanson de geste, l'action commence par le dessein sacrilège du père d'Yde et, d'une manière symétrique, l'aventure se termine lors de l'épreuve du bain organisée par le père d'Olive. Comme dans une sorte de jeu de miroirs, au seuil de l'intrigue le narrateur se concentre sur les binômes des pères et des filles de telle sorte que ce sont les choix imprudents voire inconsidérés des premiers qui déclenchent et terminent l'action. La focalisation sur la figure si encombrante du père est obtenue dans les deux cas par l'élimination de la figure maternelle : la mère d'Yde meurt en couches selon le canevas des contes ATU 510B et 706 ; celle d'Olive n'est qu'une figurante muette du cortège qui, le lendemain de la nuit de noces, rend visite au couple : *Au matinet est la bele levee, / Et ricement vestue et acesmee, / Et la roïne est après li alee. / Otes l'a mout au matin esgardee / S'elle s'estoit cangie ne müee* (v. 972-976)³⁶. Florent et Othon incarnent cependant deux différentes conceptions de la paternité, possessive jusqu'au crime pour le premier, libérale jusqu'à l'excès pour le second, car Olive est promise au brave vassal Ydé, un parfait inconnu seulement quelque temps auparavant. À l'aspiration endogamique du roi Florent, correspond donc la tendance exogamique du roi Othon³⁷ ; de plus, le mariage auquel le roi Othon donne son consentement est même hypergamique³⁸, car Olive est fille de roi, alors qu'Ydé, bien qu'il ait fait preuve de sa valeur, a un

³⁴ Le cas est plus complexe dans le *Lai de Guingemar* de Marie de France où « il cervo non conduce direttamente l'eroe in un castello oltremondano o dalla fata che lo ama, come accade sempre, bensi da una cerva bianca, contro cui egli scaglia una freccia fatale », cf. C. DONÀ, « La cerva divina, Guigemar », art. cit., p. 335.

³⁵ A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil : écriture et imaginaire*, op. cit., p. 581-582.

³⁶ Mais selon C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 150, « la roïne dont il est question n'est autre qu'Olive, désignée par ce titre ».

³⁷ Bien que dans la généalogie fantaisiste inventée par Yde, cette dernière apparaisse du parenté d'Othon (v. 642).

³⁸ Nous empruntons ces adjectifs d'*endogamique*, *exogamique* et *hypergamique* à Martin AURELL, « Stratégies matrimoniales de l'aristocratie », art. cit., p. 18.

statut inférieur aux yeux des Romains, qui ne connaissent pas encore sa véritable identité. L’auteur cultive une « esthétique du double » appliquée aux rapports au sein de la famille : tout comme le thème incestueux était répété et amplifié en deux séquences parallèles³⁹, ainsi sont présentés deux modèles symétriques, mais antithétiques, de mariage.

Il faut pourtant nuancer cette dichotomie : comme l’affirme le messager se précipitant à la cour de Rome, le roi d’Espagne est en train de mettre à feu et à sang la ville, *Pour vostre fille qui li fu refusee* (v. 716). Aussi bien en Aragon qu’à Rome, les souverains exercent un pouvoir absolu envers leurs filles, dont les unions matrimoniales représentent des enjeux majeurs pour le sort des pays. Dans le premier cas, le narrateur s’insurge contre l’anéantissement qu’une union incestueuse provoquerait ; de même, le mariage manqué entre Olive et le roi espagnol est déploré par le messager : *Il venist mix qu’il l’eüst espousee, / Que tant de gent en fust morte et finee* (v. 717-718). Un réseau de correspondances lexicales accentue davantage encore le parallélisme entre ces deux situations : de même que la jeunesse aragonaise sera dépossédée (*Tante jovente en iert deshyretee*, v. 199), de même le messager prédit à Othon : *ta ville iert deshertee !* (v. 720). De plus, si la terre sur laquelle règne Florent sera *destruite et gastee* (v. 198), la *Romenie* apparaît déjà *exillie et gastee* (v. 727) dans le cri de détresse d’Othon.

Ainsi la question éminemment épique des rapports de sang et de pouvoir constitue-t-elle le fil rouge de la narration et justifie le miracle final, puisque seul un héritier mâle peut être gage de stabilité et de continuité.

2. Le dédoublement de la scène du bain

L’« esthétique du double » que le narrateur applique aux rapports familiaux apparaît également à l’œuvre dans une scène, celle du bain, qui se rencontre à deux reprises, à l’occasion du déguisement et de la métamorphose d’Yde. Nous avons déjà remarqué la « valeur baptismale » de ces ablutions⁴⁰ ; or, d’un point de vue narratif, il importe de souligner davantage encore les correspondances entre les deux épisodes. Au début de la chanson, le bain que le souverain prépare pour sa fille est interrompu par l’arrivée soudaine de Désier de Pavie que Florent est obligé d’accueillir en permettant en même temps la fuite d’Yde. Si, l’auteur a puisé pour cette scène à une source proche des contes orientaux, il en aurait retravaillé le canevas en deux directions : dédoublement de l’épisode unique du bain et transposition de certains éléments dans la

³⁹ Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 6. *La configuration du motif de l’inceste père-fille dans Yde et Olive* § 3. *L’annonce public et le redoublement de la scène*.

⁴⁰ Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 7. *La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive* § 4. *Une transfiguration hagiographique*.

première scène. En effet, de même que, dans un conte indien en vieux gujarati transmis par le *Panchâkyâna-vârttika*⁴¹, le bain est interrompu par un tigre, dans *Yde et Olive I*, d'une manière beaucoup plus épique, le premier bain est interrompu par l'arrivée d'une armée étrangère. En outre, si la protagoniste du conte oriental décapite le fauve en en rapportant la tête comme trophée, dans *Yde et Olive II*, Ydé décapitera métaphoriquement Désier qui avait usurpé le trône de Rome. L'interruption du bain ayant été transposée dans la première scène, il aurait paru quelque peu redondant de la répéter lors de la deuxième, d'autant plus que l'auteur y intercale une scène d'aveux « excentrique » par rapport au conte indien (nous y reviendrons)⁴². En outre, la sympathie qui unit Yde et Olive (dans le sens étymologique de « souffrir ensemble ») est rare dans la tradition narrative occidentale de « la fille en garçon » et témoigne de la porosité du concept de transgression. Bien que l'homosexualité soit condamnée au Moyen Âge, la *Chanson d'Yde et Olive* montre la relativité de cet interdit, relevant d'exigences sociales et narratives plus que d'impératifs moraux.

3. Une coloration chrétienne

Dans le moment le plus dramatique de l'action, lorsqu'Othon ordonne à la protagoniste de se déshabiller sous peine de mort, Yde et Olive n'ont plus qu'à se vouer à la protection divine :

Yde trambla, Olive a souspiré,
A genouillions a Diu merci crié.
v. 1032-1033

Aussitôt, tel un véritable *deus ex machina* de nom et de fait, Dieu se manifeste à travers la descente d'un de ses émissaires :

De vers le ciel descent une clartés ;
Ce fu uns angles, Dix le fist avaler.
v. 1040-1041

La métamorphose d'Yde est donc le signe évident et tangible que Dieu, ayant *par tout poissance et pöesté* (v. 1052), récompense la vertu morale de ses fidèles : *Honme l'a fait Diex par ses dignités* (v. 1835), comme le rappelle plus tard Olive à l'abbé, dans la partie « de raccord » *Yde et Olive II*⁴³. De plus, à l'instar de la scène évangélique de l'Annonciation, l'ange prédit la naissance d'un

⁴¹ Cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 273-275.

⁴² Cf. ci-dessous 3. 3. 4. *La question des sources : Ovide et le folklore indien*, § 3. *Une source orientale ?*

⁴³ Mais sur le référent de ce syntagme, *par ses dignités*, cf. II. 3. *Notes*, n. 109.

filz : *.I. fil aront, Croissans iert apellés* (v. 1056). Relevant des plans de la Providence, l'engendrement du filz est dépourvu de toute forme de concupiscence : le narrateur se limite à affirmer que *en cel jour fu Croissans engenrés* (v. 1062) et précise, dans la laisse suivante, *Yde n'Olive n'orent nul enfant plus* (v. 1076).

Ainsi, si extravagant et transgressif qu'il puisse paraître dans un texte épique, le changement sexuel que subit la protagoniste répond au goût pour le miraculeux chrétien typique des chansons de gestes⁴⁴. Si les termes de « miracle » et de « merveille » renvoient également à des événements prodigieux, la différence essentielle entre les deux réside dans « la légalité supérieure et indiscutable du premier. Le miracle n'a pas à être expliqué. Il est une manifestation (*monstrance*) et une démonstration (*demonstrance*) de la toute-puissance de Dieu, s'exerçant contre toute prévisibilité et contre les lois de la Nature. Il s'impose par l'effet de la seule évidence et entraîne avec lui la glorification de son auteur Tout-Puissant »⁴⁵. De plus, annulant toute ambiguïté, le miracle final de la métamorphose achève le parcours de mutation sexuelle inaugurée par le déguisement et rétablit ainsi la traditionnelle (et rassurante) séparation des sexes. Cette métamorphose finale rappelle également le dénouement des légendes hagiographiques de Wilgeforte et Onuphre. Revêtu d'une coloration chrétienne, ce motif folklorique aux réminiscences antiques acquiert alors une valeur exemplaire agrémentée du goût pour les coups de théâtre, dont les lecteurs d'épopées tardives ainsi que les auditeurs de prêches étaient friands. La frontière entre les genres littéraires recoupe ici la frontière entre les genres sexués des personnages qu'ils mettent en scène. Ainsi, c'est grâce à cette figure insaisissable de la sainte virile que l'épopée tardive et l'hagiographie romanesque renouent le rapport privilégié qu'elles entretiennent dès leurs origines.

3. 3. 4. La question des sources : Ovide et le folklore indien

Au vu des ressemblances entre l'épisode de la transformation sexuelle dans *Yde et Olive I* et *Tristan de Nanteuil*, on peut se demander si l'auteur de ce dernier ne se serait pas inspiré du nôtre ou bien, ce qui semble plus probable, si tous les deux n'auraient pas puisé à une source commune. Sans pour autant céder à une « hantise des origines » qui, comme le soulignait Marc Bloch, amène à vouloir expliquer le plus proche par le plus lointain « jusqu'à l'hypnose »⁴⁶ – c'est pourquoi Jacques Le Goff

⁴⁴ Cf. H. R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, op. cit., p. 210-211.

⁴⁵ Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale : XII^e-XIII^e siècles. L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, p. 87.

⁴⁶ Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Colin, 1997 [1949], p. 53.

préférerait parler d'héritages plutôt que de sources et d'origines⁴⁷ – il est utile de rendre compte des différentes théories sur la « préhistoire » d'*Yde et Olive* pour saisir la portée de l'opération syncrétique à laquelle se livre son auteur. Deux hypothèses principales s'opposent : celle d'une dérivation classique, de l'épisode ovidien d'Iphis, et celle d'une origine orientale, d'un conte indien du *Panchakhyâna-varttika*⁴⁸.

1. *Iphis et Caenis*

Dans le livre IX des *Métamorphoses* (v. 666-797)⁴⁹, Ovide relate la transformation en homme d'Iphis, fille de Ligdus et Thelethuse, des paysans habitant l'île de Crète. Tiré à son tour de l'épisode de Leucippe d'une œuvre perdue, les *Heteroeumena* de Nicandre de Colophon, mais dont le contenu est relaté dans les *Métamorphoses* d'Antoninus Liberalis (17, 1-2)⁵⁰, le récit ovidien s'ouvre sur la menace de Ligdus à sa femme enceinte de tuer leur enfant au cas où ce serait une fille. Une nuit, peu avant l'accouchement, la déesse Isis apparaît à Thelethuse en lui enjoignant d'épargner l'enfant et, le cas échéant, de le déguiser en garçon. La femme crétoise obéit à la déesse et, après avoir mis au monde une fille, la déguise et décide de l'appeler du nom ambigu d'Iphis. Seule une nourrice est au courant de la véritable identité de cette dernière qui grandit et qui est élevée comme un garçon. À l'âge de treize ans, Ligdus promet « son fils » en mariage à la jeune Ianthé ; les deux jeunes filles tombent amoureuses l'une de l'autre, mais si cette dernière ne se doute pas de la nature véritable de

⁴⁷ J. LE GOFF, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 457.

⁴⁸ La première est soutenue notamment par Nancy V. DURLING, « Rewriting Gender : *Yde et Olive* and Ovidian Myth », *Romances Languages Annual*, 1, 1989, p. 256-262, p. 256, n. 2, qui affirme : « given the importance of the *Metamorphoses* in the 13th and 14th centuries, this opinion [celle d'une source orientale] is untenable ». La seconde a été soutenue d'abord par Alexandre Haggerty KRAPPE, « Tristan de Nanteuil », *Romania*, t. 61, n° 241, 1935, p. 55-71, p. 67 : « l'analogue le plus proche de ce dernier [*Tristan de Nanteuil*] n'est pas l'épisode des *Métamorphoses*, mais certains contes, très répandus dans l'Inde, où le motif du changement de sexe est d'ailleurs des plus goûtés et des plus populaires ». L'éditeur de *Tristan de Nanteuil* partage la même opinion dans son étude thématique, K. SINCLAIR, *Tristan de Nanteuil. Thematic Infrastructure*, op. cit., ainsi que A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil : écriture et imaginaire*, op. cit., p. 574-582. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 133-151, maintient une position intermédiaire en affirmant que si, d'un côté, « une thèse indianiste trop stricte manque de solidité » (p. 138), d'autre part les divergences avec l'épisode ovidien sont trop importantes pour que l'on puisse parler d'une influence directe. Dans son édition des continuations, B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 57, l'éditrice ne s'étend pas sur la question des sources et affirme simplement ne pas avoir trouvé de modèle spécifique pour la transformation de sexe d'Yde.

⁴⁹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Georges LAFAYE (éd.), op. cit.

⁵⁰ Leucippe est la fille de Lampros et Galatée, de pauvres habitants de Crète. Le père ne voulant que des enfants mâles, elle est élevée par sa mère sous un accoutrement masculin. Au fil du temps cependant, la dissimulation se révélant de plus en plus difficile, Galatée obtient de la déesse Latone qu'elle métamorphose sa fille en homme. Cet épisode, qu'on peut lire dans M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, op. cit., p. 9, aurait une fonction étiologique car il expliquerait l'origine des *Ekdysia*, des fêtes centrées sur le déguisement intersexuel, où les garçons enlevaient leur travestissement féminin, tandis que les jeunes filles faisaient des sacrifices à Latone pour qu'elle leur donnât un membre viril. Sur le sens de ces rites ancestraux, cf. *ibid.*, p. 17.

son fiancé, Iphis souffre à cause de sa passion homosexuelle qu'elle considère comme étant une abomination. À la veille des noces, Iphis et sa mère se rendent au temple d'Isis pour supplier la déesse de les aider. Cette dernière intervient en transformant en homme la travestie qui pourra alors s'unir légitimement à Ianthé.

Un deuxième épisode de changement de sexe se déroule au livre XII des *Métamorphoses* (v. 189-209)⁵¹. Caenis, une jeune fille de Thessalie, s'obstine à refuser toutes les propositions de mariage dont elle fait l'objet. Un jour, lors d'une promenade sur une plage, elle est violée par le dieu Neptune qui lui accorde néanmoins la possibilité d'exaucer un de ses souhaits. Sans aucune hésitation, Caenis affirme vouloir être transformée en homme pour ne plus avoir à endurer à l'avenir un tel outrage.

2. Analogies et dissemblances avec Yde et Olive

Si l'histoire de Caenis est singulière et ne partage avec *Yde et Olive I* que le dénouement, celle d'Iphis recoupe la chanson de geste à deux endroits importants : de même qu'Yde, Iphis est contrainte au mariage avec une autre fille ; ensuite, seule une intervention divine rendra légitime cette « union impossible » grâce à la métamorphose de la travestie. Cependant, d'importantes différences demeurent. D'abord, dans l'épisode ovidien, la situation de départ est tout à fait différente : l'action n'est pas enclenchée par une menace d'inceste qui constitue précisément le thème de l'histoire précédente de Byblis et Caunos (IX, v. 441-665)⁵². Le cadre aussi présente des divergences non négligeables : les parents d'Iphis sont pauvres, c'est pourquoi le père ne souhaite avoir que des garçons qui puissent l'aider dans les champs. En outre, la mère ne meurt pas en couches ; au contraire, elle joue un rôle de premier plan au sein de l'intrigue dans la mesure où c'est elle qui déguise sa fille et qui prie pour qu'elle soit enfin transformée en homme. En revanche, aussi bien dans *Yde et Olive* que dans le texte ovidien, la figure du père est une présence encombrante et oppressive ; mais dans ce dernier elle est contrebalancée justement par la présence de Thelethuse, une mère amoureuse et protectrice qui sauve la vie de sa fille à deux reprises⁵³. Dans le récit ovidien, la métamorphose, qui

⁵¹ Au livre VIII (v. 725-884) on peut lire un autre épisode de transformation sexuelle : Mestra, fille d'Érysichthon, obtient de Neptune d'être transformée en homme. Cependant, ce changement n'est qu'une ruse temporaire qui permet à la jeune fille de fuir son père qui voulait la vendre en tant qu'esclave ; une fois le danger passé, elle récupère son aspect féminin.

⁵² C'est pourquoi N. V. Durling affirme que l'auteur d'*Yde et Olive* aurait fondu dans un seul et même canevas les deux thèmes à l'origine distincts, dans une « conflation of mythic topoi : incest and gender change », cf. « Rewriting Gender », art. cit., p. 257. Cependant, Caunos et Biblis sont frère et sœur ; de plus, cette dernière n'est pas une victime, mais bien celle qui agit en première.

⁵³ Mais selon V. DURLING, « Rewriting Gender », art. cit., p. 259, la disparition prématurée de la figure maternelle dans la chanson s'expliquerait par la volonté, de la part de l'auteur, de la remplacer par la figure de l'héroïne qui concentre

a lieu la veille des noces, est donc vivement souhaitée par les personnages ; dans la Suite bordelaise au contraire, elle se produit de manière inespérée, après le mariage des protagonistes. En outre, les sentiments éprouvés par les jeunes filles déguisées sont divergents : Iphis est véritablement amoureuse de sa future épouse, alors qu'Yde est effrayée à l'idée de devoir épouser Olive et, bien que les deux héroïnes épiques se nouent finalement d'amitié, il n'est pas question d'une authentique passion amoureuse comme dans les *Métamorphoses*. L'écart entre les deux textes se creuse davantage encore si l'on considère le cadre où se déroule la transformation finale puisque l'élément aquatique, central dans *Yde et Olive*, est absent du récit ovidien⁵⁴.

En dépit de toutes ces divergences, il n'est pas impossible que l'auteur de la chanson ait connu l'histoire de la transsexuelle ovidienne, comme des résonances onomastiques le laisseraient penser. Dans le nom d'Yde retentit en effet celui de l'héroïne ovidienne dont la forme *Iphis* du nominatif devient *Iphide* à l'ablatif ; à son tour, ce dernier est en paronomase avec celui de la déesse elle-même *Isis*, *Isidis*. De plus, cette dernière entretient une relation privilégiée avec la lune : lors de son apparition nocturne en effet, elle porte sur son front des cornes lunaires (*Inerant lunaria fronti cornua*, v. 688-689), qui semblent à nouveau scintiller pendant la métamorphose de la protagoniste, (*imitatque lunam cornua fulserunt*, v. 783-784). Dans *Yde et Olive*, l'astre céleste préside à la naissance du fils de la transsexuelle, Croissant, dont le nom, ainsi que son histoire à phases alternées de richesse et pauvreté, indiquent clairement sa nature lunaire⁵⁵. Dans *Tristan de Nanteuil* en revanche, c'est le cerf qui renvoie symboliquement à la lune, puisque ses bois se forment et tombent périodiquement en relation avec les cycles lunaires.

Or, s'il est possible qu'Ovide ait contribué à répandre l'intérêt pour le thème général de la métamorphose, d'autant plus qu'il s'agit de l'un des auteurs classiques parmi les plus lus et connus au Moyen Âge, il n'y a pourtant pas d'indices majeurs qui puissent vérifier l'hypothèse d'une influence textuelle, ni au niveau diégétique ni au niveau du discours.

3. Une source orientale ?

« En partant d'une Inde merveilleuse, les caravanes traversent des déserts, dispersant de par le vaste monde les trésors des motifs, formes d'une intertextualité universelle »⁵⁶. Dans la littérature

donc en elle « a number of functions reserved for the mother in the Iphis myth : she chooses her disguise (unlike her own mother), and she articulates the prayer which results in her change of sex ».

⁵⁴ Dans le cas de Caenis en revanche, il apparaît à travers la figure de Neptune, dieu des mers ; pour le mythe d'Hermaphrodite métamorphosée lors d'une baignade, cf. ci-dessus, 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 1. *Pour un aperçu philosophique et anthropologique de l'androgynie et du déguisement*.

⁵⁵ Cf. IV. *La Chanson de Croissant*.

⁵⁶ A. J. GREIMAS, « Avant-propos à la "lettre" dans le conte populaire français », art. cit., p. 154.

orientale, notamment indienne, les histoires de changement de sexe sont effectivement très répandues. Dans l'*Annexe* de son ouvrage consacré aux continuations de *Huon de Bordeaux*, Caroline Cazanave a recensé quatre contes centrés sur le thème de la métamorphose sexuelle⁵⁷. Dans un épisode du *Panchatantra* (IV^e-VI^e siècles), on relate le travestissement de la fille du roi Nihla-Kétou qui, désirant avoir un enfant mâle, est en colère contre sa femme qui ne lui a donné que des filles. C'est le premier ministre de ce dernier qui a l'idée du déguisement et qui, de plus, lui fait croire qu'il ne pourra pas voir « son fils » avant son mariage, à cause d'un mauvais présage. Ensuite, grâce à un échange avec un *brahma-râkshasa* (un géant Brahme), la protagoniste obtient de devenir un homme à part entière et pourra s'unir à l'épouse que les hommes du roi lui avaient destinée⁵⁸. Dans un conte tiré de l'*Océan des rivières de contes* de Somadeva (seconde moitié du XI^e siècle), c'est un homme, Manahsvamin, qui, grâce à une pilule magique, obtient une apparence féminine le jour et reprend son identité masculine la nuit (ce qui ne va pas sans provoquer des équivoques). Un récit d'un recueil tardif, le *Katharatnakara* (XVII^e siècle), raconte que la fille du ministre royal, élevée et habillée comme un garçon, est ensuite promise en mariage à la fille du roi lui-même : seule l'ablution dans une eau sacrée lui permettra de changer de sexe et de s'unir avec son épouse. Si, dans ce conte, la métamorphose se déroule dans un cadre aquatique semblable à celui d'*Yde et Olive*, dans un épisode d'un autre recueil du XVII^e siècle, le *Panchâkyâna-vârttika*, les correspondances s'accroissent davantage encore. C'est en effet l'histoire d'une jeune fille qui, déguisée en garçon pour pouvoir hériter des biens paternels, est contrainte d'épouser une autre jeune fille. La nuit des noces, la travestie tourne le dos à sa compagne qui, le lendemain, s'en plaint à la reine mère. Cette dernière prévient le roi qui décide d'organiser un bain public où une masseuse aura la mission de vérifier la nature du « garçon ». Mais la nouvelle qu'un tigre a assailli le troupeau royal sème l'affolement à la cour, l'armée du roi, à laquelle se joint la travestie partant à la poursuite du fauve. Ayant perdu ses traces, les soldats reviennent à la cour à l'exception de la protagoniste qui, seule, atteint l'animal, le tue et lui tranche la tête. Sur le chemin du retour, la jeune fille arrive au bord d'un lac où la déesse Dévi avait l'habitude de se baigner ; en voyant sa jument entrer dans l'eau et en ressortir transformé en étalon, elle aussi décide de se baigner : au contact de l'eau sacrée, la travestie est aussitôt transformée en homme. Ainsi, une fois retournée à la cour, elle apportera comme trophée la tête de l'animal et portera victorieusement à terme le bain interrompu.

Bien qu'il nous faille avancer avec la plus grande prudence dans ce domaine, force est de constater les correspondances remarquables que ces récits d'origine indienne, et tout particulièrement

⁵⁷ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 271-276.

⁵⁸ Dans l'édition italienne HELDRIS DE CORNOUAILLES, *Il romanzo di Silence*, A. AIRO (éd.), op. cit., p. 33, il est rapporté un épisode semblable de changement de sexe qui concerne Shikhandin, personnage du *Mahabharata*.

l'épisode du *Panchâkyâna-vârttika*, entretiennent avec *Yde et Olive* et *Tristan de Nanteuil*, ainsi qu'avec le *Miracle de la fille d'un roy*. En 1935 déjà, le folkloriste Alexander Haggerty Krappe⁵⁹ considérait le conte indien comme la source où l'auteur de *Tristan de Nanteuil* aurait puisé pour la transformation de Blanchandine (même s'il ajoute, à tort, qu'aucune autre chanson de geste n'avait jusque-là retravaillé le motif de la métamorphose sexuelle). La *Chanson d'Yde et Olive* est bien antérieure à la longue geste du descendant de Doon et il est même possible que l'auteur de cette dernière ait connu notre texte⁶⁰. Mais peut-on parler de « source » lorsque l'on sait que la version du conte telle qu'elle nous a été transmise par le *Panchakhyâna-vârttika* a été rédigée entre 1673 et 1674⁶¹ ? S'il est légitime de postuler une circulation orale antérieure, l'hypothèse d'une transmission indienne reste, de fait, invérifiable par nous puisque nous n'avons pas les compétences suffisantes pour mener des recherches approfondies dans ce domaine.

D'ailleurs, la première séquence de ce récit diverge considérablement de nos textes épiques ainsi que du miracle, car le déguisement de la protagoniste est décidé dès sa naissance, comme dans le *Roman de Silence*. Dans les *Mille et une nuits* également, l'histoire de la princesse Badoure ressemble à celle des héroïnes épiques : tout comme Blanchandine, Badoure est en effet contrainte de se séparer de son mari, dont elle revêt les habits. Déguisée de la sorte, elle suscite l'amour d'une autre princesse dont elle doit accepter la main. Mais lors de la nuit de noces, Badoure confesse la vérité à sa compagne qui, de même qu'Olive, promet de garder le secret. Dans la suite de l'intrigue cependant, la princesse orientale n'est pas transformée en homme et récupère son identité initiale. L'origine orientale de ce noyau narratif paraît être, sinon confirmée, du moins renforcée par l'homonymie d'Yde avec *Ida*, une déesse hindoue au sexe changeant, qui apparaît dans des textes védiques comme *Vishnu Purana*, ainsi que dans les grandes épopées du *Ramayana* et du *Mahabarata*⁶². On pourrait d'ailleurs se demander si la déesse égyptienne *Isis-Isidis*, qui accomplit la métamorphose d'Iphis dans le récit ovidien, ne serait pas qu'une hypostase de la déesse indo-européenne.

⁵⁹ A. H. KRAPPE, « Tristan de Nanteuil », art. cit., p. 70.

⁶⁰ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 140.

⁶¹ *Ibid.*, p. 138.

⁶² Pio RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Florence, Sansoni, 1975 [1900], p. 47, n. 1.

Bilan

Pour les deux épisodes du mariage homosexuel et de la métamorphose, il est possible que l'auteur d'*Yde et Olive I* ou de sa source se soit inspiré de certains canevas narratifs répandus dans la tradition orientale, qu'il a ensuite habilement adaptés au cadre épique qui était le sien, et à l'« horizon d'attente » de ses lecteurs. Contrairement à *Tristan de Nanteuil* ou au *Miracle de la fille d'un roy*, dans *Yde et Olive I* les éléments plus merveilleux sont éliminés, la métamorphose n'étant pas accomplie par un animal, mais par un ange. L'auteur de la Suite christianise cet épisode et le revêt d'une coloration épique, teintée de réminiscences hagiographiques. De plus, il insère la séquence exotique de la mutation sexuelle après une ouverture incestueuse qui, renouant avec le cycle de *La Manekine*, devait être familière au public contemporain. La *Chanson d'Yde et Olive* se positionne ainsi à la croisée d'héritages narratifs multiples, orientaux, classiques, folkloriques et hagiographiques. Ce que Jacques Le Goff affirme à propos des civilisations, peut sans nul doute être appliqué à cette œuvre, « chaque société secrète – plus ou moins – du merveilleux, mais surtout elle se nourrit d'un merveilleux antérieur – au sens baudelairien – de vieilles merveilles »⁶³.

⁶³ J. LE GOFF, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 457.

3. 4. Tableau récapitulatif de la déclinaison des thèmes de l'inceste, du déguisement et de la métamorphose dans le corpus des textes français										
	G	M	D	S	H	YO	BH	LB	TN	MND
	1230	1240	1238-1247	milieu XIII	début XIV	avant 1311	milieu XIV	milieu XIV	XIV	1379
<u>INCESTE</u>	-	x	x	-	x	x	x	x	-	x
Place de l'épisode		ouverture	ouverture		ouverture	ouverture	ouverture + enchâssement	enchâssement		ouverture
Cadre initial	Allemagne	Hongrie	Irlande	Angleterre	Vercell (Italie)	Aragon	Constantinople et Rome	Chypre (pour l'épisode incestueux)	(Nanteuil) et voyage par mer vers Aufalme	Non précisé
Fille unique comme manque		Période de stérilité de dix ans, puis naissance d'une fille qui ne pourra pas gouverner le royaume	-	La jeune fille ne pourra pas hériter	Période de stérilité puis naissance d'une fille grâce aux prières des parents	-	-	La jeune fille ne pourra pas gouverner le royaume	-	Manque initial d'enfants tout court ; puis conception miraculeuse
Mort reine mère		Quand la fille est très petite	Après quelques temps	-	Quand la fille a quatorze ans	En couches	En couches	Quand la fille a quatorze ans	-	En couches
Adjuvants		-	Le prêtre Géréberne	-	Libera, une femme pieuse	Deux nourrices qui ne jouent aucun rôle	La nourrice Béatrix	L'écuyer Thierry	-	La nourrice Anne et l'écuyer Uséré

								dans l'intrigue					
Baptême fille								x	x	-	-	-	-
Promesse contraignante								-	-	x	-	x	(mais elle ne se déroule pas sur scène)
Quête infructueuse								-	x	x	-	x	
Age de la jeune fille								15	13-14	14	-	-	-
Demande en mariage de la part d'autres barons								x	x	-	-	-	-
Le roi veut épouser sa propre fille								Par inspiration diabolique	Spontanément (poussé aussi par le diable)	Sur le conseil des barons (mais il y avait songé lui aussi)		Sur le conseil des barons	Sur le conseil des barons
Consentement de l'autorité religieuse								-	x	-	-	x	-

Ressemblance mère-fille		x	x	-	x	x	x	x					x
Déclaration du roi à sa fille		En privé, dans la chambre de sa fille	-	En privé	Devant l'assemblée plénière des barons	En privé, dans la chambre de sa fille	Devant l'assemblée plénière des barons	Devant l'assemblée plénière des barons					Devant l'assemblée des barons, alors que ceux-ci en sont déjà au courant
Demande d'un délai de la part de la jeune fille		C'est le roi qui le demande à ses barons	40 jours	Elle fait une preuve de vie en ermitage à la maison	-	-	-	-					Un mois ou deux
Automutilation		x	-	-	-	(la mutilation a lieu plus tard dans le récit)	x	-					-
Éloignement	Séparation de la famille à cause d'une guerre	Bannissement	Fuite	Fuite	Fuite	Fuite	Bannissement	Blanchandine se déguise pour ne pas se séparer de Tristan					Fuite
<u>DEGUISEMENT</u>	En écuyer	-	En jongleur	En garçon En jongleur	En ermite	En garçon	-	En soldat					En homme

Agent du déguisement	Le jeune fille elle-même	Mer, dans un bateau sans voile ni mât	Le jeune fille elle-même	Les parents	Le jeune fille elle-même	Le jeune fille elle-même	Terre + mer, dans un bateau avec un marin	Mer	Sur le conseil de Tristan	Sur le conseil d'Anne
Moyen de l'éloignement	Terre Toute seule	Mer + terre Triade : Dymphe, le prêtre, le bard (et son épouse)	Mer	Mer	Terre Toute seule	Forêt Toute seule	Terre + mer, dans un bateau avec un marin	Mer		Terre + Mer, dans un bateau avec un marin
Quiproquo amoureux	-	-	x	Motif de la « femme de Putiphar »	-	x Mariage avec Olive		-	x Mariage avec Clarinde	x Mariage avec la princesse de Constantinople
Fils de l'héroïne	-	1	-	-	-	Croissant	2 jumeaux, Brice et Martin	2 jumeaux	Gilles	-
Sort du père incestueux		Il se repent	Il retourne en Irlande		Le narrateur n'en dit plus rien	Il meurt	Il se repent	Retrouvailles finales		Il épouse la princesse de Constantinople
<u>METAMOR-</u> <u>PHOSE</u>						x		-	x	x Mais temporaire

Légende

G : épisode de Grisandole
M : *La Manekine*

D : Vie de Dymphe
S : *Le roman de Silence*
H : Vie d'Hugoline

YO : *Yde et Olive*
BH : *La Belle Hélène*
LB : *Lion de Bourges*

TN : *Tristan de Nanteuil*
MND : *Miracles de Nostre Dame*

PARTIE IV

LA CHANSON DE CROISSANT

Introduction

IV. 1. Données matérielles

La *Chanson de Croissant* nous est parvenue à travers trois versions en vers du XIV^e siècle et une version en prose dont l'original remonterait au XV^e, mais qui nous a été transmise par huit imprimées du XVI^e siècle¹. La version la plus longue et la plus ancienne de la chanson, rédigée avant 1311, est celle en décasyllabes assonancés que le manuscrit de Turin L. II. 14 (*T*) nous a transmise avec l'ensemble des continuations de *Huon de Bordeaux*. Récemment, deux courtes versions en alexandrins rimés ont été découvertes par Thomas Städtler, sur les plats inférieurs de la reliure d'un imprimé du XVI^e siècle des *Comédies* de Térence, conservé à la Bibliothèque Nicolaus Matz de Michelstadt, en Allemagne (ms. Michelstadt C 294)². Ces deux nouveaux fragments, en tout 187 vers caractérisés par des traits picards et qui remonteraient à la seconde moitié du XIV^e siècle, ont été édités pour la première fois par T. Städtler en 2003³. Le premier fragment modifie considérablement l'intrigue et les noms des personnages que nous trouvons dans *T* ; en revanche, on peut relever des traits en commun avec la version en prose qui s'en serait inspirée à certains endroits, comme dans la scène initiale de bataille entre chrétiens et païens⁴. Le second fragment relate une histoire plus romanesque, mais différente et sans doute antérieure aux allusions contenues dans le manuscrit BNF,

¹ *La Chanson de Croissant en prose*, Michel J. RABY (éd.), *op. cit.* Cette édition a été établie sur six imprimés antérieurs à 1550, dont le plus ancien, sorti en 1513 des ateliers parisiens de Michel Lenoir, a été pris comme texte de base. Pour la description des imprimés, cf. *ibid.*, p. XIII-XXVIII, où l'auteur reprend les observations qu'il avait formulées précédemment dans un autre ouvrage, cf. ID., *Le Huon de Bordeaux en prose*, *op. cit.*, p. XXIII-XXVII. Sur la dénomination de « chanson » au lieu de « roman », qui serait plus adaptée pour la prose, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 176. Les principes qui ont présidé à l'édition dans son ensemble manquent parfois de rigueur, cf. le c.r. de Nadine HENRARD dans *Le Moyen Age*, CIX, 2003/3, p. 665-668.

² C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 175, donne la cote D 294, sans doute par erreur.

³ Thomas STÄDTLER, « Zwei Fragmente des verschollen altfranzösischen Heldenepos "Chanson de Croissant" », WOLFGANG SCHMITZ (dir.), *Bewahren und Erforschen. Beiträge aus der Nicolaus-Matz-Bibliothek (Kirchenbibliothek) Michelstadt. Festgabe für Kurt Hans Staub*, Michelstadt, 2003, p. 283-305. Peu après, en 2007, l'auteur a fait paraître une version en français du même article, ID., « Deux fragments d'une chanson de geste perdue, la *Chanson de Croissant* », *Romania*, t. 125, n° 497-498, 2007, p. 213-228, p. 213.

⁴ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 175 ; T. STÄDTLER, « Deux fragments d'une chanson de geste perdue », art. cit., p. 226-227, transcrit tout le passage en prose concerné.

fr. 1451 (R), qui nous a transmis une version du cycle de *Huon de Bordeaux* en alexandrins⁵. C'est justement la mention que ce témoin fait d'un *roumant [...] de Croissant* (f. 225)⁶ qui a fait longtemps croire aux critiques que la *Chanson de Croissant* en décasyllabes n'était qu'un résidu d'une chanson antérieure et indépendante, en alexandrins, irrémédiablement perdue. Aujourd'hui, grâce notamment aux recherches de François Suard⁷ et aux découvertes de Thomas Städtler, on considère que c'est bien dans le manuscrit turinois que l'on trouve la forme primitive de la chanson⁸.

IV. 1. 1. Place de la chanson au sein du cycle de Huon de Bordeaux et du manuscrit T

Se déroulant sur 13 laisses pour un total de 395 vers, l'histoire de l'héritier d'Ydé et Olive se distingue des autres continuations de *Huon de Bordeaux* par sa brièveté ; comme le souligne Caroline Cazanave, « l'effet dégressif fait partie des techniques d'écriture qu'applique le rédacteur du long continuum qui constitue ce corpus »⁹. Il ne s'agit pas pour autant d'un récit « de raccord », n'ayant qu'une fonction de remplissage ou de transition, comme c'est le cas pour *Yde et Olive II*. Au contraire, l'enchâssement du récit au sein du cycle relève d'un projet unitaire, comme en témoignent des anticipations et des rappels textuels disséminés en amont et en aval de la chanson elle-même. Dans le dénouement d'*Yde et Olive I*, comme nous l'avons vu, l'ange métamorphose Yde et annonce la naissance d'un héritier mâle dont il anticipe également un destin funeste : *En sen venir fera mout de bontés / A mout de gent dont il iert poi amés, / Et si ara mout de grans povertés* (v. 1057-1059). Plus loin, *Yde et Olive II* débute par une répétition de l'épilogue de *Croissant* qui confirme le rétablissement du protagoniste éponyme sur le trône de Rome : *Verités est, de ce soit cascuns fis, / Sifaitement rot Croissant son païs / Des haus barons, des dus et des marchis, / Et les honnages par Ronmenie a pris, / E empereres fu puis tant con fu vis, / Et Olivë refu empeeris* (v. 1459-1464). L'arrière-petit-fils de Huon apparaît à nouveau magiquement à la fin de cette partie de raccord, dans les retrouvailles générales que le héros bordelais organise pour fêter la victoire définitive sur l'usurpateur Désier : *Au roi Huon Esclarmonde pria / Qu'i souhaidast que rois Croissans fust la : / Et si fu il, leus qu'i le devisa, / Et sa moullier qu'il a Ronme espousa* (v. 1859-1861). Enfin, dans le dénouement de la *Chanson de Godin*, le narrateur fait allusion à la mort d'Ydé et de Croissant, *Ydes morut et Croissans li menbrés* (v. 18940)¹⁰.

⁵ Cf. *Introduction, I. Présentation et contextualisation de l'œuvre*.

⁶ La citation est rapportée par C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 174.

⁷ F. SUARD, « Le cycle en vers de *Huon de Bordeaux* », art. cit., *Mélanges René Louis*, en particulier p. 1043-1046.

⁸ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 204.

⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰ *La Chanson de Godin*, F. MEUNIER (éd.), op. cit.

La *Chanson de Croissant* représente donc une unité parfaitement intégrée dans l'enchaînement des suites, ainsi qu'au sein du manuscrit *T* dans son ensemble. L'histoire de Croissant, à la surface si extravagante, développe une réflexion profonde sur le rapport entre les jeunes générations et l'héritage, la gestion des biens et la largesse aristocratique. La conduite irréfléchie de l'héritier de Rome rappelle d'une part celle du héros éponyme de *Hervis de Mes*, que le ms. *T* nous a transmis avant le cycle de *Huon de Bordeaux* : à l'instar de son grand-père, le duc Pierre de Lorraine, Hervis dilapide le patrimoine paternel, court de tournoi en tournoi, achète même une captive sarrasine (qui se révélera être la fille du roi de Tyr) avant d'être finalement chassé de la maison¹¹ ; d'autre part, elle devance en partie le contenu du texte qui clôt le codex, le *fabliau* de la *Housse partie*, centré sur la gestion des ressources confiées par un père généreux à un fils dissipateur et ingrat.

En dépit d'un hybridisme qui rend cette œuvre presque inclassable, la *Chanson de Croissant* est traversée par le même questionnement que celui qui retentit dans *Yde et Olive* concernant la légitimité du pouvoir, sa conservation et sa transmission. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux allusions multiples à d'autres œuvres et au mélange des genres qui semble atteindre son paroxysme dans ce court texte. Relatant les enfances et l'initiation au pouvoir d'un futur roi, l'intrigue développe tout de même un canevas épique, teinté d'échos romanesques, que nous analyserons dans une deuxième partie. Enfin, nous nous concentrerons sur la dimension à la fois exemplaire et plaisante de la chanson dont le but principal consiste, nous semble-t-il, à suggérer la conduite du bon souverain dans un monde cupide et soumis aux aléas de la fortune.

¹¹ Philippe Haugeard remarque que, dans les *Enfances Vivien*, le héros éponyme dépense l'argent qu'on lui confie d'une manière similaire à celle d'Hervis. Cependant, dans la chanson dont ce dernier est l'objet, le narrateur reconnaît l'utilité sociale de la classe marchande en promouvant implicitement l'activité économique, « seule voie de salut pour un personnage qui a réduit ses proches – femme, enfants et bienfaiteurs – à la misère la plus noire », cf. *Ruses médiévales de la générosité : donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2013, p. 179.

IV. 2. Étude littéraire de la *Chanson de Croissant*

2. 1. La *Chanson de Croissant* à la croisée des genres

La frontière entre les genres, déjà labile dans *Yde et Olive*, est sinon totalement absente du moins presque inconsistante dans *Croissant*. C'est pourquoi il est difficile, voire impossible, de classer cette œuvre selon les catégories traditionnelles, ce qui expliquerait d'ailleurs la pénurie d'études critiques dont elle a fait l'objet¹². Si, par rapport à *Yde et Olive I*, ce volet du cycle rétablit la distinction entre les genres sexués des personnages, il contrebalance ce retour à l'ordre établi par un mélange des genres littéraires encore plus poussé. Comme l'affirme Caroline Cazanave, « l'exercice littéraire mené dans *Croissant* porte à son comble le travail sur la mixité des modèles et des genres qui s'interpénètrent, sans qu'aucun ne prenne véritablement le dessus »¹³. Ainsi l'histoire de l'héritier de Rome représente-t-elle un sommet inégalé, tant par sa variété que par sa concentration, de la pratique de l'intertextualité typique des épopées du XIV^e siècle. Dans l'espace de moins de 400 vers, cette chanson de geste assume les traits d'un *exemplum* aux accents évangéliques ; en même temps, elle est traversée par une inspiration « bourgeoise » qui, comme dans le théâtre arrageois, se traduit dans la représentation de tranches de vie « réalistes ». Enfin, de même que dans l'histoire de ses parents, on décèle dans *Croissant* des résonances hagiographiques.

2. 1. 1. La dimension exemplaire

La *Chanson de Croissant* possède deux des caractéristiques typiques des *exempla* : la brièveté et le but édifiant¹⁴. Sa concision est donc bien différente de celle d'*Yde et Olive II* : elle n'est pas le fruit d'un compilateur en manque d'inspiration, mais relève d'une volonté précise d'offrir une histoire à méditer, d'autant plus salutaire qu'elle sera concise. Or, dans cette chanson, qui ne se définit jamais en tant qu'*essample* mais bien comme *estore* (v. 1458), la morale demeure tout de même

¹² À notre connaissance, il n'y a que l'ouvrage que Caroline Cazanave a consacré à l'ensemble des suites qui ait relevé le défi, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 173-205. Michel RABY, « Le Miracle de l'argent dans la chanson de Croissant en prose du XV^e siècle (1454), éditée par Michel Le Noir, 1513 », *Études Médiévales*, 3, Amiens, 2001, p. 46-54, étudie la version en prose qui présente d'importantes divergences avec la version en décasyllabes. Dans leurs éditions, *La Chanson de Croissant en prose*, M. J. RABY (éd.), op. cit., et T. STÄDTLER, « Deux fragments d'une chanson de geste perdue », art. cit., les auteurs se concentrent sur les aspects philologiques du texte, sans fournir un commentaire littéraire.

¹³ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 200.

¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

implicite. Les *exempla* en revanche, bien qu'ils se caractérisent comme un « genre carrefour »¹⁵, explicitent généralement l'enseignement qu'ils véhiculent. Le narrateur de la chanson, au contraire, ne commente pas ouvertement l'action ; tout au plus laisse-t-il percevoir la suite douloureuse des événements lorsqu'il s'écrie : *Par tans savra quex amis trouvera !* (v. 1118), ou s'apitoie sur le sort du héros : *Si gentis hom a trop grant poverté !* (v. 1212). Le comportement de Croissant suscite débat, comme en témoigne ce passage où s'affrontent les deux entités opposées du peuple et du *sages hom* (v. 1102), partagées sur la conduite du jeune prince :

Cascuns s'en est loés au departir ;
 Dist l'uns a l'autre : « Croissans est mout gentis,
 Quant ensi donne et son vair et son gris ;
 S'il le maintient, il montera em pris ! »
 Uns sages hom, qui les ot, respondi :
 « Seignor, fait il, pour le cors Saint Esprit,
 Or pensés bien a chou que je vous di :
 Il donra tant qu'il demourra caitis,
 Se ne li rent li rois de paradis ! »
 v. 1098-1106

Dans ce passage, le dernier individu qui prend la parole représente la voix de la sagesse s'adressant implicitement au lecteur aussi ; de son côté, Croissant demeure sourd à ces paroles : *n'a mie entendu a lors dis, / Ains mainne joie et a mené tout dis* (v. 1107-1108). La présence du *sages hom* se démarquant de la *vox populi* constitue donc un signal important dans la mesure où « cette apparition brève et anonyme fournit de manière intégrée, en prenant quelque avance, la façon dont doit être perçue l'anecdote contée »¹⁶. Une fois contraint à l'exil, Croissant ne cesse de susciter le débat autour de son attitude ; certains le maudissent : *Jamais nul jour Croissans ne revenra, / Et s'il revient, nul bien ne nous fera. / Mal dehait ait qui mais le connistra !* (v. 1124-1126) ; d'autres lui reconnaissent sa grande générosité : *Le grant trezor son taion aloua, / As compaignons l'avoir abandonna : / Ains si courtois ne but ne ne menga !* (v. 1127-1129) ; mais le débat se clôt sur une voix singulière qui, comme celle du *sages hom*, retentit encore comme une prémonition : *Li tiers a dit : « Par foi, mal l'emploia / Vous verrés bien, quant il retournera / En cest païs, qui le festiera ! »* (v. 1130-1132). Tout en étant omniscient, le narrateur n'intervient pas directement dans son récit :

¹⁵ Claude BREMOND, Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT, *L'« Exemplum »*, Turnhout, Brepols, « Typologie des sources du Moyen Âge Occidental », 1982, p. 9. D'ailleurs, le terme même de « genre » se révèle quelque peu artificiel appliqué à l'*exemplum*, car ce dernier est en fait plus proche d'un procédé de démonstration que d'un véritable genre littéraire tel que nous l'entendons aujourd'hui.

¹⁶ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 180.

l'histoire paradigmatique du jeune prince doit elle-même servir de paradigme et c'est dans la polyphonie du discours des personnages que le lecteur, comme dans toute œuvre littéraire romanesque, est appelé à discerner par lui-même le bien et le mal.

Dans l'admonition que prononce au début le personnage du sage, figure stéréotypée des « contes à moralité »¹⁷, retentit la formule évangélique « Donnez et l'on vous donnera » (*Lc* 6, 38)¹⁸. Plus loin, se laissant dépouiller par une bande de voleurs rencontrés dans une taverne, Croissant met en pratique un autre précepte tiré de l'Évangile de Luc : « À qui t'enlève ton manteau, ne refuse pas ta tunique. À quiconque te demande, donne, et à qui t'enlève ton bien ne le réclame pas » (6, 29-30)¹⁹. Dans sa répugnance innée pour les jeux de hasard, Croissant va jusqu'à payer pour les brigands de sa propre initiative, avant même de tenter sa chance aux dés, *L'oste apella Croissans qui s'est dreciés ; / Les dés desfent, s'a tout l'escot paiiet, / Et li ribaut l'en ont mout merchiiet* (v. 1178-1180). Bien qu'il refuse une seconde fois de jouer (*Deportés m'ent ! dist Croissans li legiers*, v. 1188), Croissant est enfin contraint de céder et se résout à jeter les dés. Il totalise quatorze points, ce qui est considéré comme un coup de chance²⁰, mais il ne réagit pas lorsque les brigands le somment de payer et de se déshabiller :

Croissans a dit : « Seignor, ne me touciés !
Je finerai, puis que vous le jugiés. »
Adont a tous les siens dras despoulliés.
« Seignour, dist il, vers moi faites pecié ;
Jou cuidoie estre anuit bien herbergiés ! »
v. 1197-1201

Croissant subit sans rechigner cet outrage et, conscient de ne rien pouvoir contre ces brigands, adopte à l'égard de ses persécuteurs une attitude qui reflète l'enseignement évangélique de *Matthieu* 5, 39 : « Moi, je vous dis de ne pas tenir tête au méchant : au contraire, quelqu'un te donne-t-il un soufflet sur la joue droite, tends-lui encore l'autre »²¹. De plus, Croissant agit à l'image du Christ lui-même dans la Passion, également dépouillé de ses vêtements que les soldats partageront entre eux par tirage au sort²².

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*

¹⁹ *Ibid.* C'est C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant, op. cit.*, p. 181, qui décèle ces deux allusions au *Nouveau Testament*.

²⁰ *Ibid.*, p. 186, n. 41.

²¹ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*

²² *Mt* 27, 35 ; *Mc* 15, 24 ; *Jn* 19, 23-24.

Si, au fil des vers, le protagoniste de cette chanson tend à exprimer une symbolique christique, sa conduite n'est, à ses débuts, pourtant pas irréprochable et rappelle plutôt celle de l'enfant prodigue de la parabole évangélique (*Lc* 15, 11-32). Mais, contrairement à ce dernier, Croissant apparaît doué d'une bonne nature ; s'il dilapide les richesses reçues en héritage, ce n'est pas pour s'adonner à des plaisirs aussi éphémères qu'illicites, mais bien parce qu'il croit obéir à l'avertissement que son père lui avait donné avant de partir : *Donne du tien as contes et as dus : / Par donner sont maint home cier tenu* (v. 1085-1086).

C'est le manque total de discernement qui provoque la déchéance de Croissant, de prince héritier à *pannosus*, « le gueux vêtu de haillons »²³, méprisé par tous : *Parmi la ville ont l'un l'autre conté / Que Croissans est ribaus estrumelés ; / Cascuns li a son ostel refuzé* (v. 1227-1229). Ainsi Croissant incarne-t-il l'ambivalence que l'humiliation représente aux yeux des hommes du Moyen Âge : « la civilisation médiévale, féodale et chevaleresque, est, comme toute civilisation de ce type, une civilisation de l'honneur, qui redoute et abomine l'humiliation plus que tout. Mais sa religion, le christianisme, est une religion de l'humilité, dont la scène fondatrice, celle de la Passion du Christ et de sa mise en croix, est une scène d'humiliation. [...] La civilisation médiévale est déchirée par cette contradiction »²⁴. Quand on a l'immense privilège de jouir du pouvoir et de la richesse, comment peut-on concilier la générosité que la société exalte et l'humilité que la religion requiert ? Et encore, quand on est roi, comment peut-on être en même temps « maître des hommes » et « maître d'humilité »²⁵ à l'instar du Christ ? Telles sont les questions que l'auteur pose implicitement, à travers la représentation du fabuleux destin d'avilissement et de réintégration d'un prince héritier.

2. 1. 2. La dimension dramatique et bourgeoise

Cette « charmante parabole »²⁶ s'ancre, au moins dans la première partie, dans un cadre spatial que l'on ne saurait pas localiser précisément mais où l'on reconnaît des scènes de la vie quotidienne. Après avoir gaspillé ses richesses, Croissant est contraint de quitter sa ville, abandonné par tous : *De Romme issi, nul homme n'en mena* (v. 1120). Mais au-delà des remparts de Rome s'étendent des landes isolées et sans nom : le narrateur dit simplement que Croissant *Grant piece fu u païs ou ala* (v. 1121), *par poverté est alés en essart* (v. 1150), et que *Ore a Croissans par le païs alé* (v. 1210). Dans un premier temps, l'errance de *Croissant le musart* se déroule en des lieux vagues,

²³ J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 441.

²⁴ Michel ZINK, *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 10.

²⁵ *Doctor humilitatis* est l'épithète que saint Augustin donne au Christ, cf. M. ZINK, *L'humiliation*, op. cit., p. 37 et 218, n. 29.

²⁶ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 178.

à l'écart, en dehors de tout contact humain. Les saisons passent et, par une nuit d'hiver, le protagoniste tente à nouveau de se rapprocher de la société des hommes, en décidant d'entrer dans une ville anonyme, *u il couroit marciés* (v. 1157). C'est un espace à la fois indéterminé mais concret, offrant des tranches de vie teintées de « réalisme » : le premier bruit que Croissant entend est celui du pilon qu'on frappe au mortier : *Oit le pestel c'on hurtoit au mortier* (v. 1159). Poussé par les affres de la faim, il décide de suivre cet « appel » et se retrouve dans une taverne. Ce lieu ne laisse rien pressentir de prometteur, car, depuis les textes du théâtre arrageois tels que *Courtois d'Arras*, le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel et le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle²⁷, il est connoté d'une manière négative : des soirées arrosées d'alcool qui s'y déroulent, le protagoniste en sort toujours berné et humilié. Il en va de même dans notre texte, où Croissant perdra, dans l'ordre, son argent, ses vêtements, *tous les siens dras* (v. 1199), et même ses chaussures, *et cauces et cauciers* (v. 1203). C'est tout particulièrement de *Courtois d'Arras* que l'auteur aurait repris le « substrat évangélique »²⁸ en le retravaillant en direction profane, car Courtois et Croissant représentent deux avatars, l'un bourgeois et l'autre aristocratique, du fils prodigue des Écritures. En outre, l'auteur s'est sans doute inspiré de Jean Bodel pour la partie de dés à laquelle participe une tablée tout au masculin. En effet, aussi bien dans la taverne du poète arrageois que dans celle de notre chanson, il n'y a pas de femmes : dans la *Chanson de Croissant*, Rogiers (v. 1186) et Guillebers (v. 1189) seuls se démarquent de la bande des *compaignon* (v. 1160, 1162), *houlier* (v. 1166), *ribaut* (v. 1168, 1180) et *pautonnier* (v. 1205), dont on ne connaît pas le nombre exact ; dans le *Jeu de saint Nicolas*, on trouve trois voleurs bien individualisés, Rasoir, Cliquet et Pinchedé. Dans *Courtois d'Arras* en revanche, ce sont deux prostituées, Porette et Mancevaire, qui jouent un tour au protagoniste éponyme : d'abord, elles le grisent de force, puis elles le dépouillent et s'enfuient. Si la taverne romaine où échoue Croissant demeure donc un lieu de perdition et d'escroquerie, elle n'est pas pour autant touchée par la véritable débauche qui caractérise certaines tavernes d'Arras.

2. 1. 3. Des résonances hagiographiques

Le fils d'Ydé et Olive est caractérisé par une candeur d'âme que ses modèles évangéliques et dramatiques ne connaissent pas, et qui lui confère une aura de sainteté. Ainsi l'auteur de cette continuation a-t-il pu s'inspirer également de textes hagiographiques tels que la *Vie de saint Alexis*²⁹. Dans cette œuvre qui, remontant au XI^e siècle, est considérée comme l'un des plus anciens textes en

²⁷ C. Cazanave cite les deux premiers textes (*ibid.* p. 185), mais dans le *jeu* du Bossu d'Arras aussi on trouve une scène de taverne similaire.

²⁸ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 181.

²⁹ *Ibid.*, p. 187.

langue d'oïl, l'histoire débute également à Rome : Alexis est le fils d'un sénateur romain que sa famille oblige à se marier. Mais le protagoniste s'enfuit le soir même des noces et entreprend un long voyage en Orient pour se consacrer entièrement à la religion ; après avoir distribué tous ses biens aux pauvres, il retourne à Rome où, sans être reconnu, il mène une vie de mendiant en s'abritant sous l'escalier, *soz le degré* (v. 218, 231, 246, 261, 345, 486)³⁰ de la maison de son père. L'auteur de la Suite s'est sans doute souvenu de l'humiliation que subit Alexis – les serviteurs de son père lui jettent sur la tête leurs ordures – pour l'élaboration d'une scène analogue où un aubergiste renverse un chaudron d'eau sur Croissant :

Mainte gens l'ont a cel jour esgardé
 Qui sont du sien en grant avoir monté,
 Mais il ne l'ont de noient conforté.
 Sor .I. perron, par devant .I. ostel,
 S'assist Croissans, s'a tenrement plouré.
 Viandes voit et vin laiens porter ;
 Le bourgeois a hautement escrié :
 « Pour l'amour Diu, donnés moi a disner ! »
 Li bourgeois l'ot, prist soi a ramembrer,
 .I. caudron d'iaue li fist aval jeter ;
 Croissans s'en va, s'a tenrement plouré.
 v. 1243-1253

De même que les pécheurs de l'Enfer de Dante sont soumis au principe du *contrappasso*, c'est-à-dire qu'ils endurent des peines ayant un rapport d'analogie ou d'opposition avec la faute commise durant leur vie, ainsi Croissant paye-t-il sa libéralité démesurée en demandant l'aumône, *S'il voelt mengier, pour Diu l'a demandé* (v. 1211). C'est le comble du déshonneur pour le héros : lui qui avait pourtant tout donné ne reçoit rien en retour, hormis un seau d'eau infamant, et l'attitude de cet hôte sans cœur est d'autant plus répréhensible qu'elle a lieu le jour de Pâques, le *haut jour* (v. 1242) de la chrétienté³¹.

La réflexion sur le devoir féodal de largesse s'enrichit et se complexifie par sa mise en résonance avec la question de la charité chrétienne dans la mesure où le don relève à la fois de la *potestas* et de la *caritas*³². Or si, dans la représentation littéraire des XII^e et XIII^e siècles, le premier aspect prime³³, dans la *Chanson de Croissant* on assiste à une mise en question des limites des deux

³⁰ *La Vie de saint Alexis*, Maurizio PERUGI (éd.), Genève, Droz, « TLF », 2000.

³¹ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 187-188.

³² Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, *op. cit.*, p. 280.

³³ *Ibid.*

démarches. Selon les principes d'universalité du christianisme théorisés par Thomas d'Aquin, on ne doit pas faire de distinction dans la charité, chacun devant bénéficier du même traitement et le don suprême être « sans attente de retour »³⁴. C'est ce que fait au début Croissant et c'est aussi ce qui entraîne sa déchéance sociale, car, paradoxalement, il n'en est que méprisé : *Tant a donné as grans et as petis / Que ses avoirs est auques amenris. / Enlaidi l'ont li rice du païs ; / N'a que donner, si en est plus despis* (v. 1111-1114). Mais le dédain qu'il inspire aux yeux du monde deviendra une marque d'élection spirituelle, puisque Croissant sera finalement récompensé de tous ses malheurs et regagnera son rang ainsi que sa richesse.

Dans la *Belle Hélène de Constantinople*, un autre personnage est caractérisé par la même attitude que Croissant : Lion, l'un des deux fils de la protagoniste, le futur saint Martin³⁵. En tant que bouteiller auprès de la cour de Bavière, il décide de distribuer tous les vivres du palais à la population en proie à la famine, ce qui lui vaudra le bannissement de la ville. Ensuite, après avoir délivré Boulogne des païens, Lion distribue à nouveau toutes ses richesses, hormis un manteau de valeur dont il donne la moitié à un mendiant – lequel n'est autre que le Christ ayant voulu ainsi prouver la charité du futur bienheureux de la chrétienté – rencontré à une porte de la ville d'Amiens. Après avoir été baptisé par l'archevêque de Tours, Martin est nommé à nouveau bouteiller en raison de sa bonne mine ; il continue ses distributions de vivres auprès des plus démunis, parmi lesquels se cache aussi Hélène sa mère. Mais cette générosité fait courir des bruits, comme en témoigne le discours qu'un écuyer tient à l'archevêque :

« Sire, par Jhesucrist, Martin a mal ouvré
 Car sçachiés qu'il a tout pour Jhesucrist donné
 Quanque on avoit cheens pour disner apresté.
 Un trestout seul capon n'y a point demoré ;
 Ne sçarés que mengier, par Dieu de magesté,
 Ne trestout ly baron qui sont chy assamblé. »
 v. 6866-6871

Martin se défend de cette accusation, ainsi que des réprimandes que lui fait son protecteur, au nom de la véritable charité qui exige le don sans réserve et la dépossession de soi :

– Sires, che dist Martins, Dieux ne vous scet nul gré
 Quant vous donnés pour luy le relief tout ordé,

³⁴ *Ibid.*, p. 279.

³⁵ Dont la générosité a sans doute été inspirée par la légende de saint Eustache, cf. JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, A. BOUREAU et M. GOULLET (éd.), *op. cit.*, p. 881-888.

Et le pain dehequiet, detailliet et copé
 Et les os de la char dont ly bons est osté.
 Cuidiés vous que Jhesus, ly rois de Trenité,
 Prengne en gré sy fait don ? Vous avés fol penser.
 Nenil, je suis certains ne vous en scet nul gré ;
 Vous ne faites pour luy ung denier monnéé
 Que le viande as quiens avés pour luy donné.
 Tant que seray cheens, par sainte carité,
 Aront ly povre Dieu, sçachiés en verité,
 Trestout du milleur mes c'on ara apresté.
 Ja de viande as quiens ne sceront conforté.
 v. 6883-6895

Certes, Martin ne connaît pas le dénuement extrême où se retrouve malgré lui Croissant ; au contraire, dès son enfance, il aime faire bonne chère et ne se nourrit que du gibier : *Tout sans pain et sans sel en mengoit a fuisson / Car ne pouoit juner en nulle saison* (v. 5503-5504)³⁶. C'est en revanche son frère, Bras, le père du futur saint Brice, qui se nourrit seulement d'herbes et de racines³⁷ ; ce régime ascétique rappelle celui de Croissant, contraint à se nourrir de joncs pendant le Carême : *Croissans ala tout droit en .I. fossé. / Joing i avoit, tant en a assamblé, / Assés en ot de pain pour lui disner* (v. 1234-1236). Le caractère « bon vivant » de Martin se manifeste également dans les miracles qu'il accomplit : lors du siège de Bavière qu'installe le comte de Clochestre après avoir été éconduit par la reine Clariande, les cuisines du palais se remplissent d'une profusion de nourriture ; de même, à Tours, une nourriture miraculeuse vient remplacer celle que le saint avait distribuée aux pauvres. La véritable charité chrétienne va bien au-delà de la largesse féodale, car elle nécessite un choix de vie radical que seule l'intervention de Dieu peut conforter. Dans l'histoire de saint Martin et de Croissant se réalise ce que le *sages hom* de notre chanson de geste avait prédit : ce que l'on donne dans cette vie, Dieu seul peut le rendre.

Les parallélismes que l'on peut établir entre les deux figures de Martin et Croissant ne se terminent pourtant pas là. En effet, tous les deux sont des enfants d'une mère ayant été menacée d'inceste et, selon Claude Roussel, cette dynamique qui, d'une situation de fermeture extrême, amène

³⁶ La présentation du solide appétit de Martin, ainsi que de son amour pour le vin, s'expliquent, selon Cl. ROUSSEL, *Conter de geste, op. cit.*, p. 253, par les festivités accompagnant la fête du saint (11 novembre) : « on y goûtait le vin nouveau dit *vin de la Saint Martin*, on y mangeait *l'oie de la Saint Martin*. Il s'agissait d'une des grandes fêtes de l'année, où l'on allumait des feux de joie, et d'une date importante puisqu'à la foire de saint Martin on embauchait les valets de ferme, on payait les fermages, etc. [...] Cette équation entre beuverie, ripaille et fête de saint Martin ne pouvait guère qu'influencer la perception populaire du saint lui-même ».

³⁷ Dans cette opposition de régimes alimentaires se reflète également une opposition plus profonde entre *chevalerie* et *clergie*, cf. Cl. ROUSSEL, *Conter de geste, op. cit.*, p. 252.

à la situation opposée d'une totale ouverture vers l'autre, ne serait pas anodine mais relèverait d'un schéma mythique répandu où l'inceste initial est toujours « exorcisé » et ainsi « corrigé »³⁸. Mais si l'auteur de la *Chanson de Croissant* a sans doute eu à l'esprit le modèle hagiographique de saint Martin, il retravaille ses sources d'une manière inédite. Complètement démuní, le héros s'abrite dans un vieux palais délabré : *En .I. palais de vielle antiquité, / Grant tans avoit c'on n'i avoit esté, / Gastes estoit, creutes i ot plenté, / En .I. escons, la est Croissans entrés. / Grant duel mena car trop avoit juné, / Iluec atent tant qu'il fu avespré* (v. 1254-1259). Le roi Guimart, qui avait entre-temps usurpé le trône de Rome, est pris de remords et se rend auprès du misérable qu'on lui dit être l'héritier légitime :

Vint a Croissant, nus ne l'a esgardé,
Si l'a dormant en la creute trouvé,
Et dalés lui avoit mout grant clarté.
Dont a mis jus le pain et le pasté,
Desus Croissant a sa houce jeté.
v. 1272-1276

Croissant est donc à la fois une image du grand chevalier chrétien ainsi que du mendiant qui reçoit en don son manteau ; c'est le riche qui devient pauvre aux yeux du monde mais encore plus riche aux yeux de Dieu. Ainsi le parcours que suit Croissant s'enrichit-il d'échos pauliniens, l'auteur des Épîtres soulignant à plusieurs reprises « ce retournement de la faiblesse à la force et de l'humiliation à la glorification »³⁹. La tendance à l'ébranlement des valeurs établies se transmet donc de génération en génération : de même que ses parents, mais dans un tout autre contexte, Croissant est un personnage sinon subversif du moins dérangeant, parce qu'il incarne le renversement des valeurs que prône le christianisme.

2. 2. Entre enfances épiques et roman

2. 2. 1. Initiation et expiation du héros

Si, du point de vue de la forme et du style, la *Chanson de Croissant* appartient bel et bien au genre épique dont elle réactualise les applications techniques les plus courantes (vers d'intonation,

³⁸ *Ibid.*, p. 181. L'auteur cite Georges DUMEZIL, *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1970, p. 63-64.

³⁹ M. ZINK, *L'humiliation*, *op. cit.*, p. 40.

prologue interne, etc.)⁴⁰, du point de vue sémantique « le caractère épique a pratiquement disparu »⁴¹. Dans le volet précédent d'*Yde et Olive I*, la protagoniste s'était elle-même illustrée lors de trois combats successifs sous l'apparence d'un jeune homme d'armes ; dans la *Chanson de la Belle Hélène de Constantinople*, Martin s'illustre également dans des combats héroïques, notamment lors du siège de Boulogne. *Largesse* et *prouesse* sont étroitement liées et, par la facilité avec laquelle les deux termes riment, cette association devient même un lieu commun de la littérature médiévale⁴². Cependant, dans la *Chanson de Croissant*, le protagoniste éponyme ne met jamais la main à l'épée ; paradoxalement, si cette chanson constitue un « échantillon » représentatif du mélange des genres typique de l'épopée tardive, le lien avec l'arrière-plan épique, aussi bien « traditionnel » que « d'aventure », pourtant encore visible dans le volet précédent, semble s'estomper presque totalement. Il n'en demeure pas moins que Croissant est un rejeton de la noble lignée de Huon de Bordeaux et que son histoire est à la fois épique, en ce qu'elle raconte la récupération d'un pouvoir légitime mais usurpé, et romanesque, car elle relate une initiation à la royauté.

Dans l'ouverture de *Huon de Bordeaux*⁴³, le héros éponyme et Gérard son frère entreprennent seuls le chemin de la cour de Charlemagne, non sans que leur mère leur ait au préalable recommandé de se montrer généreux envers tous, le souverain, les hommes de la cour, l'Église et les pauvres :

« Anffan, dit elle, vous yrés cortioier ;
N'i allez mie com villain pautonnier,
Menés o vous jusqu'a .XXX. solmier
Que vous ferez de mon avoir chergier.
Au plux prodomme vous allez acointier,
Car de proudomme puet venir tout li bien.
Filz, n'aiez cure de malvaix lozangier ;
A sainte Eglise pancez dou repairier,
Portez honnour et amour a clergie,
Au povre gens despartez vollantier.
v. 432-441

Croissant reprend et renverse ce début stéréotypé, car ce sont Ydé et Olive qui partent de la cour de Rome, en quittant leur fils sur le même avertissement. Contrairement à son aïeul, Croissant est très jeune, il a douze ans (v. 1075), et n'est pas encore chevalier ; le lecteur devine alors un « récit

⁴⁰ Cf. III. 1. *Étude des motifs épiques*.

⁴¹ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 198.

⁴² Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 34.

⁴³ *Huon de Bordeaux*, W. KIBLER et F. SUARD (éd.), op. cit.

de formation » dans le genre des *enfances* épiques relatant « les épreuves qui permettent à un jeune homme de révéler ses qualités guerrières et fondent son statut de héros »⁴⁴. Cette situation de départ est proche également de celle de romans comme le *Conte du Graal* ; de même que Croissant, Perceval est en effet « l'un des rares personnages de la narration médiévale à être doté d'une histoire singulière, à être présenté en devenir, comme un être problématique avec des incohérences, des manquements incompréhensibles, des engouements, des remords, des intuitions retenues et des moments de rêverie »⁴⁵. Dans l'œuvre de Chrétien de Troyes⁴⁶, Perceval est un jeune *vaslet* (v. 681, 688, 729, etc.), que le narrateur définit comme *nices* (v. 681, 1012, 1299), *fol* (v. 688, 1010, 4668), voire *bestiax* (v. 1299). Mais si le fils de la *veve dame* (v. 74) est tenu volontairement à l'écart du monde chevaleresque, cet isolement n'empêche pas pour autant la formation d'une réelle vocation guerrière. Dès le début, Perceval est ébloui à la vue d'un groupe de chevaliers traversant les terres de sa mère qu'il prend pour des anges : « *Ha ! sire Dex, merci ! / Ce sont ange que je voi ci* » (v. 137-138) puis fait son apprentissage des armes au château de Gornemant de Goort avant, enfin, d'être fait chevalier. Or, la *Chanson de Croissant* se distingue aussi bien des *enfances* épiques que du roman arthurien, car le protagoniste ne fait pas ses preuves sur les champs de bataille et s'il récupère finalement le trône de Rome, ce n'est pas grâce à des exploits militaires, mais grâce à son honnêteté. Croissant semble reconnaître ses torts : *Las, dist Croissans, com jou ai mal ouvré / Et mon avoir folement assené !* (v. 1218-1219) ; cependant, il ne sera jamais adoubé et restera au fond un écuyer perpétuel, comme en témoignent les appositions et les épithètes telles que *escuier* (v. 1089), *enfes* (v. 1089, 1115, 1122, 1339, 1361), *musart* (v. 1149), soulignant toujours son jeune âge, bien que le récit soit censé se dérouler pendant une quinzaine d'années⁴⁷. La temporalité semble se figer autour de ce niais perpétuel de Croissant qui, n'étant pas soumis au temps qui passe, devient ainsi un personnage symbolique. En outre, si l'isolement est imposé à Perceval par sa mère, dans la chanson de geste c'est le héros lui-même qui, honteux d'avoir tout perdu, se dérobe à la société des hommes. Cet auto-exil correspond à une mort symbolique nécessaire à l'initiation du héros pour permettre une renaissance dans un second temps, car « le nouvel initié, en fin de parcours et en état de grâce, recouvrera sa fortune et son rang, mais non sans l'intervention compensatoire de la merveille et du miracle »⁴⁸.

⁴⁴ *La Chevalerie Ogier. Enfances*, Muriel OTT (éd.), *op. cit.*, p. 109.

⁴⁵ F. DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes, Perceval ou le Conte du Graal*, Daniel POIRION (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

⁴⁷ Le flottement dans la précision de la durée, de *.XIII. ans u plus*, (v. 1110) à *.XV. ans u plus* (v. 1116), est typique des chansons de geste, cf. C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 198, n. 75.

⁴⁸ M. RABY, « Le Miracle de l'argent » *art. cit.*, p. 48.

2. 2. 2. La restauration du pouvoir

La question de la largesse, à la base de l'éthique chevaleresque, est centrale dans nombre de romans⁴⁹ où elle prend des formes variées, du riche banquet offert à des invités à l'équipement donné à l'occasion de l'adoubement d'un jeune chevalier ou au don d'animaux de chasse comme les éperviers. Plus particulièrement, la *Chanson de Croissant* entre en résonance avec le roman de *Guillaume d'Angleterre*, par une déclinaison plus pragmatique de cette vertu aristocratique, à travers le rôle qu'elle réserve à l'argent comptant. Dans l'ouverture de cette œuvre « hybride »⁵⁰ que l'on a longtemps attribuée à Chrétien de Troyes⁵¹ mais qui serait plus tardive, du début du XIII^e siècle, le protagoniste éponyme est sommé par une voix divine de distribuer ses richesses et de quitter son royaume. Accompagné de sa femme enceinte, Guillaume exécute ces ordres ; après l'accouchement de la reine au milieu de la forêt, une bande de marchands les assaille, enlève la femme et lance au roi une aumônière contenant cinq besants d'or que le roi refuse et qui reste suspendue à la branche d'un arbre :

« Biax dous amis, créés conseil :
.V. besans de fin or vermel
Vos donrai, se vos remanés ;
Car après nos por nient venés.
Prendés, amis, par ma priere,
Et les besans et l'aumosniere,
Car mestier vos porra avoir.
- Sire, n'ai soing de vostre avoir,
Je n'ai cure de vo present.
Vostre soient vostre besant,
Car jou nes prendroie a nul fuer.
- Vassal, trop estes de grant cuer.
U trop sos u trop desdaigneus
Quant d'avoir estes besoignex
Ne ne daigniés .V. besans prendre.
Ancui sera vostre ire mendre,
Et jou lairai ci, si venrés,

⁴⁹ Des romans de matière antique aux romans bretons, en vers et en prose, cf. les nombreux exemples qu'en donne Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, *op. cit.*

⁵⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Daniel POIRION (éd.), *op. cit.*, p. 1410.

⁵¹ Sur la question de l'attribution, cf. le résumé qu'en est fait dans la dernière édition de l'œuvre, CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre*, Christine FERLAMPIN-ACHER (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2007, p. 11-14.

Quant vos plaira, si les prendrés. »

v. 723-740

Après avoir perdu également ses deux enfants, l'un emporté par un loup et l'autre recueilli par un bourgeois, Guillaume se souvient de l'aumônière et voudrait s'en saisir, mais un aigle la lui ravit au moment même où le héros tend son bras vers la bourse⁵². C'est le comble de l'avilissement pour Guillaume qui perd tour à tour femme, enfants et argent tandis que, au début du roman, le chapelain avait assuré son seigneur de la récompense divine, avec une anticipation proche de celle du *sages hom* de notre chanson de geste : *Et Diex, quant li termes venra, / A .C. doubles le vos rendra / Ne descroitera pas vostre moebles, / Car vos rarés tot a .C. doubles, / Le guerredon et le merite* (v. 161-165). En effet, au bout de maintes aventures parallèles – Guillaume est engagé comme serviteur, sa femme est contrainte au mariage (non consommé) avec un vieux souverain d'un royaume lointain, les deux enfants se mettent à la recherche de leurs parents – le héros retrouve sa famille et récupère l'aumônière perdue grâce à un miracle :

Et maintenant sont avenues

Miracles : par devers les nues

Vint l'aumosniere et li besant.

Diex lor envia en present.

v. 2825-2828

Dans l'épilogue, Guillaume reprend jusqu'à la couronne d'Angleterre dont son neveu s'était entre-temps saisi.

L'auteur de *Croissant* combine certains de ces motifs d'une manière similaire : dans l'ouverture, le prince se dépouille de toutes ses richesses (bien qu'il le fasse de manière spontanée, sans qu'une voix divine le lui recommande), ensuite, les besants de l'épreuve de loyauté sont entourés d'une aura merveilleuse, enfin, l'usurpateur Guimart ne rechigne pas à céder le trône à l'héritier légitime. Fondée sur une même structure « faisant se succéder un départ et un retour, un exil et une restauration politique »⁵³, la *Chanson de Croissant*, de même que le roman de *Guillaume d'Angleterre*, peut être considérée comme un « roman de restauration »⁵⁴, voire « d'expiation »⁵⁵. Cette dialectique cependant, nous semble trop universelle pour que l'on puisse postuler une influence

⁵² Cet épisode a sans doute été inspiré par celui de l'*Escoufle* de Jean Renart, où l'oiseau qui donne le titre au roman (identifié à une sorte de milan) s'empare de l'aumônière contenant l'anneau qu'Aelis avait donné à Guillaume en gage de leur amour, cf. CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre*, C. FERLAMPIN-ACHER (éd.), *op. cit.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, *op. cit.*, p. 110.

directe de *Guillaume d'Angleterre* sur notre texte (bien que cette hypothèse ne soit pas tout à fait invraisemblable, l'un des deux manuscrits qui ont transmis le roman ayant été rédigé à Arras au début du XIV^e siècle⁵⁶, c'est-à-dire à la même époque et dans une région proche de celle du ms. *T* des Suites bordelaises). D'ailleurs, le roman est centré sur une réflexion sur le rapport entre la classe chevaleresque et la classe marchande dont on ne trouve pas trace dans la chanson de geste. En s'écartant de la représentation traditionnellement négative des marchands, le roman met ces derniers sous un jour positif et témoigne ainsi « d'une évolution favorable des mentalités à l'endroit d'un groupe dont le succès économique et l'élévation sociale semblent constituer pour la classe chevaleresque quelque chose comme un affront [...] et une menace »⁵⁷. Dans *Croissant* en revanche, non seulement il n'y a pas de marchands, mais les personnages non aristocratiques que cette chanson met en scène – les habitants de Rome, le tavernier, les voleurs – n'échappent pas à une représentation foncièrement négative, alors que Guimart, bien qu'il soit un usurpateur, est présenté sous un beau jour : *fu prodom voirement* (v. 1393). En dépit de sa datation tardive et de son apparence si peu épique, l'idéologie que véhicule la *Chanson de Croissant* apparaît bien plus conservatrice que celle de *Guillaume d'Angleterre*.

2. 2. 3. *Un important legs onomastique*

Si, comme le dit la mère de Perceval, *par le nom conuist an l'ome* (v. 562), le nom de Croissant souligne davantage encore la puérilité du personnage qui le porte, destiné à devoir grandir toujours. Mais ce nom renvoie également à la lune, dont les phases alternées scandent le sort contrasté du héros. Dès sa naissance, Croissant entretient un rapport particulier avec cet astre, car il est né au printemps, à la nouvelle lune :

Nouviex tans est, le croissant ont veü ;
 L'enfant ont pris quant delivree fu.
 Au baptizier lor en est souvenu.
 Croissans ot non pour chou qu'il l'ont veü.
 v. 1070-1073

Selon les croyances populaires, cette conjonction astrale particulière avait des conséquences sur les nouveau-nés : Croissant est par conséquent « un être faible, vulnérable, passif ; ses actes ont

⁵⁶ Pour la présentation des manuscrits, cf. CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre op. cit.*, C. FERLAMPIN-ACHER (éd.), p. 38-41.

⁵⁷ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité, op. cit.*, p. 102-103.

quelque chose d'insensé »⁵⁸. De plus, l'auteur institue une dialectique ambivalente entre le nom du personnage et son histoire. En dépit de ce choix onomastique de bon augure, la première phase de la vie de Croissant est caractérisée par un *decrecendo*⁵⁹ de richesses et de prestige ; on peut suivre le protagoniste sur la pente de cette « descente aux enfers » qui, de sa demeure au cœur de la ville (*Emmi la ville avoit son ostel pris*, v. 1092), le fait échouer d'abord dans une taverne où *Li compaignon atournent a mengier* (v. 1160), puis dans des lieux désertés, une cabane, *En une escrienne* (v. 1207) et enfin *.I. fossé* (v. 1234). D'une manière inversement proportionnelle, les épreuves qui parsèment sa route iront, quant à elles, *crescendo*. Les auditeurs-lecteurs ne devaient pas pour autant prendre au pied de la lettre ce « nom parlant » antiphrastique : de même que le protagoniste éponyme de *Courtois d'Arras*, Croissant porte un nom apparemment ironique, du moins jusqu'à l'épilogue. En effet, « le brusque renversement qu'introduit la partie conclusive du récit dévoile que ce suivi sémantique inversé était inexact. C'est sans cruelle raillerie que Croissant mérite son nom pittoresque »⁶⁰.

2. 2. 4. Des résonances historiques

Dans l'histoire de cette créature lunaire et lunatique qu'est Croissant transparaîtraient aussi des références historiques, quoique plus voilées. Caroline Cazanave a souligné la récurrence de la conjonction entre Rome, Othon et « un certain Crescentius-Croissant »⁶¹, dans nombre de textes en latin et en langue vernaculaire⁶². La première attestation se trouverait dans le *Pèlerinage de Charlemagne* qui cite, au v. 367, *Crisans de Rome* ; bien que la critique ait au début identifié ce personnage avec Trajan ou César, il s'agit en réalité du « célèbre Crescentius, qui fut maître du môle d'Hadrien »⁶³. En effet, le nom de Croissant apparaît tout particulièrement lié à son château, dans l'expression *Chastel* ou *Tour Croissant*, qui n'est autre que le château Saint-Ange⁶⁴. Mais c'est dans le *Roman des Sept Sages* que l'on ajoute à cette précision toponymique la mention d'un trésor magique. Dans la version K de ce roman, deux contes font allusion à la « Tour Croissant », *Roma* et

⁵⁸ Philippe WALTER, *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La mort Artu*, Paris, Champion, 1989, p. 653-654, cit. par C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 182.

⁵⁹ Nous empruntons ce terme du langage musical ainsi que, plus loin, son contraire *crescendo*, à C. Cazanave, *ibid.*, p. 182-184.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁶¹ *Ibid.*, p. 189.

⁶² Comme le *De Nugis Curialium* de Gautier Map, la *Version blanche* de *Fierabras* (le poème perdu qui a servi de base à ce dernier), la *Destruction de Rome*, la *Chronique rimée* de Philippe Mousket, la *Chevalerie Ogier* ; toutes ces citations sont tirées de C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 190, 192.

⁶³ Gaston PARIS, « La Chanson du Pèlerinage de Charlemagne », *Romania*, t. 9, n° 33, 1880, p. 1-50, p. 45-46, cit. par C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 190.

⁶⁴ *Ibid.* Le nom de Saint-Ange aurait été attribué par la suite, à cause de l'apparition légendaire de l'archange Michel à son sommet, en 590, pendant une épidémie de peste, cf. *ibid.*, p. 191.

Gaza ; de plus, ce dernier spécifie à plusieurs reprises que le trésor enfermé dans le palais appartient à Octavien. Cette précision onomastique permettrait en outre de comprendre pourquoi, dans la rubrique au f. 394v du manuscrit *T*, au-dessus de l'enluminure, le copiste écrit que *Ydes [...] epousa Olive, le fille Othevien, l'empereur de Rome* : Othon et Octavien tendaient à se superposer dans l'imaginaire commun, d'autant plus que le roman d'*Octavian* (du XIII^e siècle) avait contribué à populariser la figure de cet empereur romain »⁶⁵.

Quoi qu'il en soit, *Croissant* est la seule œuvre qui accorde un « petit rôle de vedette »⁶⁶ au personnage éponyme qui se confond partout ailleurs avec le palais qui lui est associé. Ainsi l'auteur de cette Suite se démarque-t-il par une volonté de conférer au matériau narratif qu'il retravaille une empreinte singulière, voire archaïsante. Si, dans *Yde et Olive I*, il greffe une suite d'aventures épiques et romanesques à une « souche » folklorique, avec la *Chanson de Croissant* il s'inspire d'un détail onomastique et toponymique recueilli par le domaine épique, mais au demeurant assez flou, pour relater un conte profitable et merveilleux.

2. 3. Un « conte épique » : exemplarité et émerveillement

2. 3. 1. Des résurgences folkloriques

De même que l'histoire de ses parents, celle de *Croissant* est parsemée de motifs narratifs répandus dans la littérature orale et folklorique⁶⁷. Dans le parcours de splendeur et misère de l'arrière-petit-fils de Huon de Bordeaux se reflètent des motifs appartenant notamment aux sections *D – Magic*, *H – Tests*, *L – Reversals of Fortune* et *Q – Rewards and Punishments* du *Motif-Index of Folk-Literature*. La déchéance du jeune héritier à cause de sa générosité correspond aux motifs L 419.2, *King (prince) becomes beggar* et Q 42.1.3, *Excessive hospitality causes chieftain to become poor*. Ensuite, dans la section *D – Magic*, et en particulier dans la catégorie D 840, *Magic objects*, plusieurs motifs recoupent la découverte du trésor magique dans le dénouement de la chanson : D 845, *Magic object found in underground room*, D 1252.3, *Magic gold* et D 1390, *Magic object rescues person*. L'épreuve visant à reconnaître *Croissant* parmi la foule de mendiants invités à la cour relève en outre de la section H 0, *Identity tests* et converge tout particulièrement avec le motif H 1555.1, *Test of honesty : man entrusted with treasure*. L'épilogue, au demeurant fort stéréotypé, où

⁶⁵ *Ibid.*, p. 193, n. 65.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁷ Pour le bref relevé qui suit nous nous sommes appuyée sur S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, op. cit.

Croissant récupère le trône et épouse la fille de l'ancienne usurpateur, coïncide avec les motifs Q 112.0.1, *Kingdom as reward* et Q 112.0.5, *Kingdom and hand of princess as reward for virtuous life*, auxquels il nous faut ajouter le Q 111.6, *Treasure as reward*, qui permettra au héros de vivre en prospérité jusqu'à la fin de ses jours. Enfin, c'est toujours dans cette section *Q – Rewards and Punishments* que l'on trouve les motifs qui touchent le plus à la « morale » de l'histoire, à savoir Q 61, *Self-abnegation rewarded*, Q 66, *Humility rewarded*, Q 68.2, *Honesty rewarded* et Q 72.1, *Reward for loyalty to king*.

Selon Caroline Cazanave, la *Chanson de Croissant* recouperait plus particulièrement le conte ATU 745 A, *Predestined Treasure*⁶⁸. Mais ce type de canevas, répandu notamment dans la littérature orientale, diverge considérablement du texte épique : un misérable cache dans le creux d'un arbre, puis jette à la mer un trésor qu'une voix lui dit être prédestiné pour quelqu'un d'autre. Après être passé de main en main, le trésor magique revient à son propriétaire légitime⁶⁹. En revanche, Barbara Brewka, l'éditrice américaine des continuations de *Huon de Bordeaux*, affirme que l'auteur aurait pu être influencé par l'histoire de Sindbad transmise dans les *Mille et Une Nuits*⁷⁰. Celui qui deviendra par la suite le grand navigateur que nous connaissons avait commencé son existence en dilapidant l'héritage paternel, et c'est pour pallier le manque de ressources que Sindbad décide de se faire marin, à l'instar de son père. Mais le thème du « gaspillage » est trop commun pour que l'on puisse établir des parallélismes précis⁷¹, car, de même que celui de l'inceste dans le volet précédent, il fonctionne en tant qu'embrayeur narratif dans la mesure où il déclenche la suite des aventures selon un parcours par ailleurs bien différent, se déroulant sur terre, pour Croissant, et par mer, pour Sindbad. La tradition narrative folklorique est riche également de récits d'abaissement, comme en témoignent les contes ATU 510B, 706, que nous avons déjà examinés⁷², et 938. Dans ce dernier conte-type connu aussi comme *Placidus (Eustacius)*⁷³, du nom du protagoniste, saint Eustache, avant sa conversion, ce dernier est caractérisé par une grande générosité et doit par la suite endurer une série d'épreuves, dont la dégradation par rapport à sa condition d'origine et la dispersion de sa famille, d'où une autre appellation de ce conte, celle de « La famille séparée »⁷⁴. Si *Yde et Olive* s'écarte de la tradition folklorique et romanesque de l'héroïne persécutée, la *Chanson de Croissant* fait de l'humiliation la séquence centrale ; ce qu'*Yde et Olive* avaient réussi à contourner, la honte et la

⁶⁸ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 189.

⁶⁹ H.-J. UTHUR, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 396.

⁷⁰ B. A. BREWKA, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I*, op. cit., p. 58.

⁷¹ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 179.

⁷² Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

⁷³ H.-J. UTHUR, *The Types of International Folktales*, op. cit., vol. 1, p. 580-581.

⁷⁴ Claude BREMOND, « La famille séparée », *Communications*, 39, 1984, p. 5-45 (numéro thématique : « Les avatars d'un conte »).

réprobation publique, touche à présent leur enfant. Cette « transposition » de la séquence d'humiliation d'une génération à l'autre témoigne également de la persistance de l'intérêt que les auteurs et le public portaient à ces scènes aux réminiscences christiques, où l'on s'identifiait presque naturellement avec l'humilié⁷⁵.

Dans cette continuation de *Huon de Bordeaux*, un autre personnage joue un rôle décisif, à la fois pour la réintégration finale du héros et pour la cohésion de ce volet au sein du cycle : Guimart. En effet, ce dernier est le neveu de ce même Désier de Lombardie, dont l'arrivée soudaine à la cour du roi Florent dans *Yde et Olive I* avait permis la fuite déguisée d'Yde. Du palais qu'il occupe illégitimement, Guimart voit le héros en détresse et décide de lui rendre visite en bon chrétien, en disant à lui-même : *J'ai receü le roi de maïsté, / Ne doi avoir homme deshyreté* (v. 1268-1269). C'est en effet le jour de Pâques et Croissant n'a eu pour nourriture que celle, spirituelle, du corps de Christ ; voilà donc que le roi décide d'aller à son secours avec des aliments terrestres : *.I. pain a pris et avoec .I. pasté* (v. 1271). Ébloui à la vue de l'or, il pose ces provisions et recouvre Croissant de son manteau, dans une scène aux échos hagiographiques⁷⁶ : *Et dalés lui avoit mout grant clarté. / Dont a mis jus le pain et le pasté, / Desus Croissant a sa houce jeté* (v. 1274-1276). Un moment il pense même, de manière inopinée, pouvoir s'emparer du trésor ; mais ayant été rabroué par deux gardiens matérialisés sur-le-champ, il promet de rendre le royaume ainsi que de donner la main de sa fille, après avoir soumis Croissant à l'épreuve des besants :

Avoec les povres u vous verrés Croissant
Les jeterés, ne le laissiés noient !
Ne nus fors il nes trouvera noiant ;
S'il est prodom, tu les raras esrant.
A toi venra quanqu'il porra courant,
Par chou saras que c'estera Croissans.
Fai le honorer tost et isnelement
Et mariage fai tost de ton enfant,
Se li rent Romme et tout son chasent.
Et dist li rois : « Je ferai <vo commant> ! »
v. 1321-1330

Selon Michel Raby, Guimart aurait donc le même rôle que le Guide dans les anciens mythes où ce personnage « offrait au héros des amulettes et lui prodiguait des conseils. Ceux-ci lui permet-

⁷⁵ M. ZINK, *L'humiliation*, op. cit., p. 11, 84-86.

⁷⁶ Cf. ci-dessus 2. 1. *La Chanson de Croissant à la croisée des genres* § 2. 1. 3. *Des résonances hagiographiques*.

taient d'aborder, dans les meilleures conditions possibles, le monde des ténèbres »⁷⁷. Mais il est plus correct, nous semble-t-il, de considérer ce personnage « médiateur » comme un *donateur* ou *pourvoyeur*, selon la terminologie proppienne⁷⁸. En effet, « habituellement le héros le rencontre par hasard dans la forêt, sur la route, etc. [...] Le héros – qu'il soit quêteur ou victime – reçoit de lui un moyen (généralement magique) qui lui permet par la suite de redresser le tort subi. Mais avant de recevoir l'objet magique, le héros est soumis à certaines actions très diverses, qui, cependant, l'amènent toutes à entrer en possession de cet objet »⁷⁹. C'est ce qui passe dans la *Chanson de Croissant* où le protagoniste récupère ses richesses et son statut perdus grâce au trésor où il pourra puiser pleinement après une « épreuve d'honnêteté ». Lors de la donnée au château en effet, Croissant est le seul qui rend au souverain les besants, car il sait bien qu'il serait accusé de vol si on trouvait sur lui ces pièces d'or : *Se fust argens, il me fust demourés ; / Puis que c'est ors, je l'averioie emblé / Se au seignour ne l'avoie porté : / N'arresteraï si i arai esté !* (v. 1354-1357).

D'une manière similaire, dans la légende hagiographique de sainte Dymphe⁸⁰, le sort de la protagoniste est lié à des pièces de monnaie ; mais la conséquence sera des plus désastreuses car elles permettent à son père de la retrouver en terre étrangère et de la tuer. Dans la *Chanson de Croissant* en revanche, les pièces d'or permettent la reconnaissance du héros, ainsi que les blancs gardiens l'avaient prédit à Guimart. Le destin du héros est donc irrémédiablement lié à l'argent, source ambivalente de ruine et d'essor, de chute et d'élévation.

2. 3. 2. *Richesse et pauvreté*

Sans pour autant renoncer au plaisir du conte merveilleux, l'histoire de Croissant développe une réflexion sur le rapport entre richesse et pauvreté qui permet l'introduction d'un « élément réaliste »⁸¹ au sein du cycle d'*Huon de Bordeaux*. L'auteur peint l'indigence du protagoniste selon les images traditionnelles de la faim, des logements misérables, du manque de vêtements, de la solitude, du mépris et de l'humiliation⁸². Cette dernière tout particulièrement est d'autant plus cuisante que le héros est un noble, voire un prince héritier ; comme l'a mis en lumière Michel Zink, « l'humiliation du pauvre pur et simple [...] est une réalité si constante et, si l'on ose dire, si naturelle, une réalité qui

⁷⁷ M. RABY, « Le Miracle de l'argent » art. cit., p. 49. L'auteur cite Joseph CAMPBELL, *The Hero with a thousand Faces*, Princeton University Press, Bollingen series, 1973 [1949], p. 72-73.

⁷⁸ V. I. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Cf. ci-dessus, 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*.

⁸¹ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 36.

⁸² Jean LARMAT, *Les pauvres et la pauvreté dans la littérature française du Moyen âge*, Nice, Centre d'études médiévales, Université de Nice Sophia Antipolis, 1994, p. 9-30.

va tellement de soi qu'elle est peu mise en scène en littérature. Sauf dans deux cas : lorsque le pauvre est un riche devenu pauvre et lorsque le poète peint sa propre misère. Dans les deux cas, l'humiliation n'est pas le résultat d'un état stable et constant, mais d'une chute, d'une déchéance, d'une dégradation »⁸³. L'histoire de Croissant relève de la première catégorie. Au départ, nul ne se plaint de la générosité de Croissant, bien au contraire : *Cascuns s'en est loés au departir, / Dist l'uns a l'autre : Croissans est mout gentis / Quant ensi donne et son vair et son gris : / S'il le maintient, il montera em pris !* (v. 1098-1101). En effet, c'est dans la richesse et la libéralité que l'on reconnaît la vraie noblesse puisque, comme l'affirme Philippe Haugeard, « donner et dépenser [...] constituent un art de vivre – celui de vivre noblement : ils déterminent donc une identité sociale »⁸⁴.

Les études d'anthropologie et d'ethnologie ont montré que la logique qui règle le don n'est pas unilatérale dans la mesure où le don entraîne une « triple obligation [qui est] celle de donner, de recevoir et de rendre »⁸⁵. Plus particulièrement, la générosité et la prodigalité ont une « efficacité pratique, sociale et politique »⁸⁶, car, tout en renforçant la domination de celui qui l'exerce, elles établissent une sorte de contrat tacite de secours dans le besoin. Ainsi, « tant qu'il y a un équilibre entre donner et recevoir, donateur et donataire, l'argent maintient le régime féodal dans son intégrité et sa cohérence »⁸⁷. Or, le train de vie de Croissant ne peut pas durer car ses obligés ne lui rendent pas ce qu'il leur donne et, à force de donner aveuglément, sans rien attendre en contrepartie ni étoffer les réserves par des activités guerrières, les ressources du jeune héritier sont inévitablement destinées à s'épuiser. Dans la *Chanson de Croissant*, le pacte de confiance réciproque qui lie le seigneur et ses vassaux, et sur lequel se base l'équilibre précaire du pouvoir, apparaît fortement affaibli. Dès que l'argent manque, tout le système s'effondre ; ainsi, dans une gradation ascendante, Croissant perd ses amis, son trône et même ses vêtements. Ses sujets n'éprouvent aucune pitié envers celui qui les a pourtant enrichis de ses propres biens, *Mainte gens l'ont a cel jour esgardé / Qui sont du sien en grant avoir monté, / Mais il ne l'ont de noient conforté* (v. 1243-1245).

Si la chanson peint un univers bien sombre, où l'ingratitude règne en souveraine, elle montre aussi les dangers d'une mauvaise interprétation de la largesse qui consisterait à distribuer trop et sans discernement. Dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun⁸⁸, l'allégorie de Folle Largesse, placée

⁸³ M. ZINK, *L'humiliation*, op. cit., p. 129.

⁸⁴ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 25. L'auteur cite notamment Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1999 [1923-1924, l'*Année sociologique*, t. 1], p. 145-279.

⁸⁵ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 9.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁷ M. RABY, « Le Miracle de l'argent », art. cit., p. 48.

⁸⁸ GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, Felix LECOY (éd.), Paris, Champion, « CFMA », 3 vol., 1965-1970, t. I, v. 7913-7930. C'est Ph. Haugeard qui renvoie à ce passage du *Roman de la Rose*, cf. *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 70.

entre Richesse et Largesse, a frayé un chemin appelé Trop Donner qui conduit tout droit à Pauvreté. Avant de quitter son fils, Ydé avait bien précisé : *Donne du tien as contes et as dus* (v. 1085) ; cependant, Croissant applique à tort et à travers cette recommandation, en distribuant aveuglement *aux escuiers gentis* (v. 1093), *aux pucelles et meschins* (v. 1095), *as grans et as petis* (v. 1111), sans jamais rien refuser à qui que ce soit, *Onques du sien ne fu hom escondis* (v. 1091). Si, selon les codes de l'éthique aristocratique, la largesse doit bien se manifester envers des bénéficiaires d'un statut inférieur, quoique toujours de condition noble⁸⁹, Croissant applique à outrance ce principe en descendant trop bas dans la hiérarchie sociale – *En male gent ot son avoir couciet !* (v. 1153) – et en ne rencontrant par là que de l'égoïsme, de la cupidité et de l'ingratitude. L'histoire de Croissant met donc en garde implicitement sur la responsabilité qu'ont les souverains de donner avec sagesse et circonspection, car dans le cas où le même univers de valeurs ne serait plus partagé, ni la même éthique nobiliaire respectée, tout le système risquerait de se briser.

Paradoxalement, c'est lors d'une autre manifestation de la largesse chevaleresque, la *donnée*, (v. 1335), à savoir la distribution d'argent aux pauvres, que le héros réintègre sa place dans la société en restituant au roi les besants qu'il trouve par terre. « Croissant, qu'il le veuille ou non, est destiné à donner. Toute l'ironie de la chanson de *Croissant* réside dans ce comportement à la fois destructeur et créateur »⁹⁰. Mais cette forme de largesse que pratique Guimart est différente de celle que le protagoniste pratiquait au début⁹¹ ; puisqu'elle vise explicitement les pauvres et se situe du côté de la religion, elle n'est pas soumise à la même logique du contre-don que la largesse aristocratique et elle ne représente donc pas un danger⁹². Comme l'affirme Philippe Haugeard, « largesse et charité constituent très manifestement [...] deux régimes de la générosité tout à fait distincts »⁹³.

Dans l'épilogue, les besants que le héros rend à Guimart lui permettent de recouvrer ses fonctions et lui assurent même une descendance. En effet, en dépit de la réprobation des courtisans, le roi donne à Croissant la main de sa fille, l'énorme richesse du prince étant à elle seule un gage suffisant de fiabilité :

<Mais la> roïne <et> trestoute la g<ent>
 <Ent ont> le roi blasmé mout du<rement>,
 Quant de sa fille en tel lieu fait present
 Que on ne set dont il est ne de quel gent.
 Mais li rois dist : « Ne m'en blasmés noient !

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁰ M. RABY, « Le Miracle de l'argent », art. cit., p. 53.

⁹¹ Même si Guimart aussi fait preuve de largesse lorsqu'il s'installe à Rome : *En cele nuit grant avoir i depart* (v. 1138).

⁹² Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 86.

⁹³ *Ibid.*, p. 91.

Si riche n'a, desous le firmament,
Conme il sera, sē il vit longement.
Et s'ai a tort tenu son casement,
Or li rendrai de ceur et bonnement. »
v. 1401-1409

Ainsi la chanson de geste se clôt-elle avec une scène de liesse et de prodigalité qui rappelle la situation d'ouverture :

Grant fu la joie en Ronme demenee
Pour le tresor qu'il ont en la journee ;
Au grant palais en mainnent grant quareez.
Pour Croissant ont la vile engourdiee,
Cil danselon mainte lance ont quassee ;
Croissant, le jour, a sa fenme espousee,
La joie fu de toute gens menee.
Couronne d'or beneoite et sacree
O<n>t sor son chief et assise et posee.
Par Ronmenie ont fëauté juree ;
Sa volonté fu tout par tout gracee,
Si con l'estore le nous a racontee.
v. 1447-1458

Après avoir dilapidé les richesses reçues en héritage, *le trezor qui au roi Oton fu* (v. 1081), Croissant est donc récompensé avec un trésor merveilleux. Mais peut-on véritablement croire aux bonnes résolutions du héros, *Li bers ot droit, povreté endura ; / D'ore en avant, amender se vaura* (v. 1419-1420) ? Cette situation de bien-être retrouvé est-elle destinée à durer ? On craint qu'elle ne dure qu'une phase lunaire... En effet, comme l'ont montré Anita Guerreau-Jalabert et Bruno Bon, « dans les textes en vernaculaire dès leur origine, notamment dans les romans et les épopées des XII^e et XIII^e siècles, où s'exprime l'idéologie chevaleresque, trésor et don sont systématiquement associés »⁹⁴. Ce sont les personnages connotés négativement qui se démarquent par un désir d'accumulation qui les conduit à commettre le péché capital d'avarice puisque, en dépit de l'étymologie, le trésor n'est pas fait pour être thésaurisé, mais bien pour être distribué et partagé.

Plus tard, le compilateur de la mise en prose veillera à résoudre toute ambiguïté en explicitant la nature intarissable de ce dernier trésor ; les chevaliers *faez* qui le gardent rassurent en effet Croissant : *Ja n'en sçauvez tant emporter ne prendre en toute vostre vie que en riens en puisse*

⁹⁴ Anita GUERREAU-JALABERT, Bruno BON, « Le trésor au Moyen Âge : étude lexicale », art. cit., p. 27.

amoindrir ne descroitre (f. 187d)⁹⁵. Dans l'épilogue de la chanson en revanche, l'auteur jette une ombre sur le destin de Croissant dont on redoute qu'il soit à nouveau victime de ses anciens démons ainsi que de la décroissance de l'astre qui préside à son destin.

2. 3. 3. *Entre miraculeux et merveilleux*

La *Chanson de Croissant* s'ouvre sur une problématique typiquement épique, celle de la largesse, puis développe une dialectique de l'éloignement et du retour proche de celle des romans et recourt finalement au merveilleux pour démêler tous les fils de l'intrigue et réaffirmer la suprématie de la noblesse. De même que dans *Yde et Olive I*, c'est le merveilleux qui cautionne la continuité et l'unité du cycle épique, en représentant le seul recours pour sortir des impasses qui parsèment des intrigues de plus en plus extravagantes. Mais par rapport à la chanson précédente, ici le merveilleux est connoté plus à la manière des contes de fées que de l'hagiographie chrétienne. Lorsque le roi Guimart, qui se trouve encore dans son château, aperçoit Croissant gisant au sol dans le palais délabré, il s'écrie : *Si m'aït Dix, merveille ai esgardé / De cel ribaut dont on a tant parlé* (v. 1263-1264). Sa première réaction est donc celle de l'émerveillement qui sera destiné à augmenter davantage encore à la vue de l'énorme trésor :

Voit .I. celier ouvert et desfermé,
Et .I. trezor, ains mais hom ne vit tel !
Letre i avoit qui bien a devisé
Que c'est Croissant qui la est enclinés
Et qu'autres hom nel doit d'iluec oster.
Li rois Guimars a resgarder s'en prist
Pour le celier qu'il a veü ouvrir,
De le clarté s'en est tous esbahis
Que li ors jete, qui forment resplendist.
Si grant tresor onques mais hom ne vit !
v. 1278-1287

Comme hypnotisé par le miroitement de l'or, Guimart s'apprête à saisir quelques pièces, quand deux gardiens habillés d'un haubert blanc féérique surgissent soudain devant lui pour l'en empêcher :

Prendre en cuida, mais lui fu contredis :

⁹⁵ *La Chanson de Croissant en prose*, M. J. RABY (éd.), *op. cit.*

Doi serjant sont par devant lui sali,
 Cascuns avoit .I. blanc hauberc vesti,
 Et en sa main le branc d'acier fourbi.
 Dient au roi : « Alés vous ent de chi,
 Ou autrement ja serés mal baillis !
 v. 1288-1293

Ces deux personnages qui se matérialisent aussitôt devant les yeux de Guimart ont la même fonction que l'ange descendant impromptu dans l'épilogue d'*Yde et Olive*, car ils sauvent Croissant d'une énième spoliation et permettent son rétablissement sur le trône de Rome. En outre, ils font eux aussi une prédiction, quoique plus elliptique que celle du ministre de Dieu : *Mais pour itant que tu venis ichi, / Ces .III. besans emporteras o ti, / Dont tu seras durement esjoïs ; / Done ta fille au baron posteïs !* (v. 1297-1301). Guimart n'en croit pas ses yeux ; c'est pourquoi il demande si le trésor est le fruit d'un sortilège (*Pour l'amour Diu, est cis trezors faés ?*, v. 1308), à quoi les gardes répondent négativement, mais en spécifiant qu'il a tout de même été prédestiné à Croissant : *Nenil, font il, mais il est conjurés ; / A Croissant est, chou est la verités* (v. 1309-1310). Ces vers restent néanmoins ambigus : les deux participes passés, *faés* et *conjuré*, ont en effet un sens que l'on ne peut aisément départager, bien que le premier semble plus en lien avec le monde de la merveille et le second avec celui du surnaturel chrétien. Dans les deux cas, il s'agit d'un trésor magique, comme en témoigne l'émerveillement du roi Guimart : *Grant merveille a de chou c'a escouté / Et de l'avoir qui fu la amassés* (v. 1303-1304).

Dans *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Daniel Poirion définit le merveilleux comme un « écart culturel entre les valeurs de référence, servant à établir la communication entre l'auteur et son public, et les qualités d'un monde *autre* »⁹⁶. À la suite de Daniel Poirion, Francis Dubost a mis en lumière que le terme de *merveille* est un signal que l'auteur utilise afin « d'introduire la réalité de l'incroyable »⁹⁷ et de signifier par là « que les événements ont changé de nature »⁹⁸ ; cependant, lorsque le même terme est introduit dans le discours d'un personnage, comme c'est le cas dans cette chanson, son sémantisme en est atténué⁹⁹. Dans *L'imaginaire médiéval*, Jacques Le Goff distingue le merveilleux pré-chrétien du surnaturel et du miraculeux chrétiens, tout en tempérant cette dichotomie puisque, selon le savant « le christianisme a peu créé dans le domaine du merveilleux. [...] Dans la littérature, presque toujours, c'est un merveilleux aux racines pré-

⁹⁶ Daniel POIRION, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, p. 3-4.

⁹⁷ F. DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative, op. cit.*, p. 4.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 64-65.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 65.

chrétiennes »¹⁰⁰. Dans la *Chanson de Croissant*, le narrateur n'explicite jamais l'origine des apparitions et le merveilleux acquiert un statut quelque peu flou, au demeurant plus féérique que chrétien. Quand Guimart amène finalement le héros voir de ses propres yeux le trésor qui lui revient de droit, bien que ce dernier invoque Dieu, c'est une voix aussi indéfinissable que mystérieuse qui retentit :

Li damoisiaus hautement s'escria :
« Diex, secour moi ! Se chaiens nullui a
Qui puist parler, si se traie a moi cha ! »
A icés mos .I. vois s'escria :
« Ves la Croissant c'atendons grant piecha ;
Cor li rendons l'avoir que siens sera ! »
v. 1432-1437

Paradoxalement, alors que les peines que Croissant a essuyées sont dues à la plus stricte observance des préceptes chrétiens, ce n'est pas Dieu ni, à défaut, un ange qui viennent le sauver dans le dénouement du récit. Certes, comme l'avait dit en ouverture le *sages hom*, la réintégration de Croissant est cautionnée par la grâce de Dieu ; ainsi le trésor devient-il une image concrète de la toute-puissance divine :

Ceci fait pour une bonne part la fascination d'un imaginaire qui ne se limite pas au Moyen Âge occidental. Mais dans le Moyen Âge chrétien, les trésors revêtent l'enjeu tout particulier de marquer un « lieu » culturel à partir duquel il devenait possible de saisir la question de l'articulation entre l'ici-bas et l'au-delà, ces deux stations de l'histoire du salut, dans une combinaison toujours renouvelée des représentations visuelles et des autorités textuelles offertes par la tradition. Dans leur oscillation entre le matériel et l'immatériel, l'ici-bas et l'au-delà, le charnel et le spirituel, les trésors du Moyen Âge fondent leur signification au centre du mystère chrétien et se présentent, dans le même mouvement, comme imagination devenue matérialité¹⁰¹.

D'une manière similaire, dans *Girart de Roussillon*¹⁰², le protagoniste éponyme paye son orgueil et sa démesure dans la largesse en travaillant comme charbonnier, tandis que son épouse devient couturière. À la fin, il exhume un trésor magnifique, une *fortune / merveilleuse e granz* (v. 9034-9035), qui avait été enfoui par les Sarrasins, mais dont l'existence lui avait été révélée en songe. Si cette vision est présentée comme un don de Dieu en relation à la future sainteté de Berthe,

¹⁰⁰ J. LE GOFF, *Un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 457.

¹⁰¹ L. BURKART et al. (dir.), *Le trésor au Moyen âge*, op. cit., p. 7.

¹⁰² *La Chanson de Girart de Roussillon*, Micheline DE COMBARIEU DU GRES et Gérard GOUIRAN (éd.), Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1993.

l'épouse de Girart, elle se démarque tout de même des songes prémonitoires épiques en ce qu'elle « permet de justifier cette faveur divine et de rendre *vraisemblable* une découverte aussi improbable »¹⁰³.

Contrairement à cette épopée du baron révolté ainsi qu'à *Yde et Olive*, *Croissant* ne se termine pas par un miracle « conclusif et résolutif »¹⁰⁴. Quoique dépourvue des aspects les plus sensationnels, la merveille du trésor *conjuré* creuse « autour du héros l'espace incertain et périlleux de l'aventure »¹⁰⁵ où l'on devine de possibles crises futures, avant qu'un compilateur plus pragmatique que fantaisiste n'arrête aussitôt ce souffle romanesque avec *Yde et Olive II*.

Bilan

Étonnant destin que celui de Croissant : bien qu'il descende d'une noble famille de héros et héroïnes guerriers, il ne semble avoir rien gardé de cet important legs épique. Dans son histoire retentissent des échos littéraires multiples et variés, de l'*exemplum* à l'hagiographie, de la parabole évangélique au conte merveilleux, du drame bourgeois au roman de formation. Comme l'affirme Caroline Cazanave, « l'intertexte est très abondant, constamment sollicité, mais il ne renvoie pas aux épopées de la première génération et peu aux épopées de la seconde. Cette formulation composite marque donc l'apogée d'un art poétique dont la quête de modernité se traduit par un grand écart pris avec le reste de la tradition »¹⁰⁶.

Pourtant, s'enchaînant sans solution de continuité dans l'ensemble des Suites, la *Chanson de Croissant* et *Yde et Olive I* forment un diptyque unitaire dans le cycle de *Huon de Bordeaux* ainsi qu'au sein du seul manuscrit qui nous a transmis cet ensemble. Les deux continuations sont scandées par une même réflexion autour de la souveraineté et des mécanismes pour la conserver et la transmettre. Dans ce contexte, le mariage se révèle un instrument de première importance, comme en témoigne la présence, en l'espace de seulement 1458 vers, de trois pères – Florent, Othon et Guimart – en quête d'un époux pour leurs filles uniques – Yde, Olive et la princesse anonyme qui épousera Croissant. En outre, de même que dans *Yde et Olive* retentissait l'écho du débat contemporain sur le mariage et les degrés de parenté, *Croissant* dramatise, d'une manière voilée, le questionnement sur la pauvreté qui, au cours du XIII^e siècle, notamment par le succès des Ordres mendiants, interrogeait l'É-

¹⁰³ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité*, op. cit., p. 66.

¹⁰⁴ F. DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ C. CAZANAVE, *D'Esclarmonde à Croissant*, op. cit., p. 203.

glise et la société contemporaines¹⁰⁷. Mais Croissant ne cherche pas la mortification, il la subit ; il n'éprouve aucune « joie dans l'humiliation »¹⁰⁸ et endure sa pauvreté comme une honte ; le héros de cette chanson n'est pas un émule du *poverello* d'Assise et son comportement ne représente assurément pas un modèle à suivre, mais plutôt à éviter.

Si les personnages ne s'y affrontent plus sur les champs de bataille, *Croissant* reste tout de même un texte épique en ce qu'il relate la réappropriation de la couronne par le descendant de Huon de Bordeaux, en interrogeant tout particulièrement l'attitude de l'aristocratie face à la *largesse*. Bien que, dans l'épilogue, seul le merveilleux cautionne, provisoirement, la sortie de la crise – le protagoniste réintégrant la place qui lui est due grâce à une intervention surnaturelle – la chanson de geste se démarque par une intelligence singulière et, oserions-nous dire, « pragmatique » du fait social, dont elle pointe les dangers, les dérives et les contradictions¹⁰⁹. Comme l'affirme Philippe Haugeard :

Ce n'est pas – bien sûr – que la littérature épique et courtoise des XII^e et XIII^e siècles reproduise fidèlement la réalité de la vie de ce que Georges Duby appelle la « classe chevaleresque », mais elle est toute imprégnée de son idéologie et se fait largement l'écho de ses aspirations sociales et économiques. La place exceptionnelle faite au don, à la libéralité et à la richesse dans nos plus anciens textes s'explique ainsi par l'ancrage sociologique de la littérature médiévale dans l'histoire d'un groupe social construisant son identité sur un système de valeurs où la largesse apparaît parfois en effet comme la première des vertus, et qui tend de plus en plus, vers la fin du XII^e siècle, à définir son essence sociale moins dans sa fonction guerrière que dans la jouissance de la richesse (alors même que ce groupe, économiquement hétérogène, n'en a pas toujours les moyens financiers)¹¹⁰.

L'auteur de ces deux continuations accomplit une opération de brassage remarquable : il donne une forme épique et homogène à plusieurs motifs et canevas narratifs issus de la tradition folklorique et que l'hagiographie, le roman et le drame avaient également retravaillés. C'est justement dans cette œuvre de réélaboration et d'agencement inédits que l'auteur d'*Yde et Olive I* et de *Croissant* fait preuve d'une originalité inégalée. En effet, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, si l'histoire héroïque d'Yde et Olive a eu une postérité, notamment en Italie, celle de Croissant est

¹⁰⁷ C'est ce qu'avance Cl. ROUSSEL, *Contes de geste, op. cit.*, p. 247, à propos de Martin et de sa charité dans *La Belle Hélène de Constantinople*. Cf. aussi Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité, op. cit.*, p. 125-126, qui rappelle comment, au sujet de la charité, il y avait des positions divergentes et parfois même contraires, au sein de l'Église elle-même.

¹⁰⁸ M. ZINK, *L'humiliation, op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁹ À l'inverse, comme l'affirme Ph. Haugeard, « la plupart des textes littéraires du XII^e et du XIII^e siècle portent un imaginaire économique dans lequel la richesse s'accroît d'elle-même, en circulant, grâce notamment au pouvoir magique d'une largesse dont la forme accomplie est la prodigalité », cf. *Ruses médiévales de la générosité, op. cit.*, p. 56 et, plus loin, p. 74, « la richesse apparaît comme une donnée immuable et naturelle de la condition aristocratique ; elle en devient même presque magique ou surnaturelle : venue de nulle part et sans cesse renouvelée, elle coule, sans retour ».

¹¹⁰ Ph. HAUGEARD, *Ruses médiévales de la générosité, op. cit.*, p. 8.

passée presque inaperçue dans les mailles de l'histoire et de la critique littéraire. À notre connaissance, si le fils d'Ydé et Olive n'est pas à l'origine d'une « lignée narrative » ayant eu la même fortune que celle de ses parents, son caractère ne demeure pas complètement isolé dans sa singularité. Finalement, sa candeur et son honnêteté font de Croissant un être d'exception qui survit aux vicissitudes de son existence tel un lointain ancêtre de Candide.

PARTIE V

LA RÉCEPTION EN ITALIE

Introduction

1. Notes préliminaires sur le genre des cantari

Comme l'indique le substantif lui-même, le *cantare*, dérivé par conversion de l'infinitif « chanter », désigne une composition littéraire en *ottava rima*¹, destinée à l'origine à être chantée et souvent accompagnée d'un instrument de musique. Bien que les premiers *cantari* aient dû circuler déjà au cours du XIII^e siècle, comme en témoignent les traits lancés par le juriste Odofredo contre les conteurs qui « cantant de domino Rolando et Oliverio »², le véritable essor du genre se situe au cours du siècle suivant – le cantare le plus ancien qui nous soit parvenu, celui de *Fiorio e Bianciflore*, date de 1343³ – et atteint son apogée dans la seconde moitié du XIV^e siècle.

Actifs dans l'Italie centrale, notamment en Toscane et tout particulièrement à Florence, « la patria dei cantimbanco »⁴, les *canterini* s'adressaient à un vaste public venant les écouter sur la place publique :

Loro compito e scopo era, più semplicemente, quello di rielaborare, diffondere, riproporre temi e storie già variamente noti, sintetizzandoli in serrate sequenze narrative ed esponendoli in un linguaggio piano, sempre facilmente intelligibile e insieme abbastanza colorito e incisivo da poter avvincere un pubblico borghese e popolare ; ciò che

¹ Armando BALDUINO (dir.), *Cantari del Trecento*, Milan, Marzorati, 1970, p. 19. Sur la question complexe de l'origine de cette forme métrique typique de la poésie populaire italienne, cf. Alberto LIMENTANI, « Struttura e storia dell'ottava rima », *Lettere Italiane*, XIII, 1961, p. 20-77 ; Carlo DIONISOTTI, « Appunti su antichi testi », *Italia medioevale e umanistica*, VII, 1964, p. 99-131 ; Aurelio RONCAGLIA, « Per la storia dell'ottava rima », *Cultura neolatina*, XXV, 1965, p. 5-14 ; Guglielmo GORNI, « Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima », *Metrica*, I, 1978, p. 80-94 ; Armando BALDUINO, « *Pater semper incertus*. Ancora sulle origini dell'ottava rima », *Metrica*, III, 1982, p. 107-158 ; ID., « Le misteriose origini dell'ottava rima », Michelangelo PICONE, Maria BENDINELLI PREDELLI (dir.), *I Cantari : struttura e tradizione. Atti del Convegno internazionale di Montreal : 19-20 marzo 1981*, Florence, L. S. Olschki, 1984, p. 25-47. Enfin, plus récemment, Renzo RABBONI, « Boccaccio e i cantari : un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII. 23, cc. 138-178) e il Corbaccio », Antonio FERRACIN, Matteo VENIER (dir.), *Giovanni Boccaccio : tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, p. 173-187, en part. p. 178-179.

² Vittore BRANCA, « Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari », *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Vérone, A. Mondadori, 1963, p. 88-108, p. 88. Une réimpression de cet article se trouve dans ID., *Studi sui cantari*, Florence, L. S. Olschki, 2014, p. 95-114.

³ A. BALDUINO (dir.), *Cantari del Trecento*, op. cit., p. 19.

⁴ Marco VILLORESI, *La letteratura cavalleresca : dai cicli medievali all'Ariosto*, Rome, Carocci, 2000, p. 39.

importava, ancora, era riuscire a provocare commozione e consensi (magari, appunto, con abili riprese di situazioni topiche e già familiari), introdurre al momento opportuno le dovute variazioni di tono, suscitare rapide ma non troppo impegnate riflessioni, ottenere una partecipazione pronta e costante, talvolta informare e commentare pur senza assumere accenti di troppo rigido moralismo, sorprendere con trovate ad effetto ma al tempo stesso neppure deludere le aspettative degli esperti conoscitori del genere per taluni passaggi obbligati, offrire, in definitiva, i prodotti più adatti all'intrattenimento, all'evasione fantastica e simili, pur senza dare mai l'impressione del gioco superficiale e puramente meccanico⁵.

Bien que cet auditoire varié soit éminemment bourgeois, il témoigne encore d'une prédilection « anachronique »⁶ pour les thèmes courtois et chevaleresques. Les *canterini* n'inventent donc pas des histoires « originales », mais ils évoluent dans une « littérature reflétée et d'importation »⁷.

Au sein de cette littérature aussi vaste que variée, on peut distinguer différents sous-genres : *cantari* chevaleresques et légendaires, tirés de nouvelles, de sujets sacrés, classiques, historiques ou encore politiques⁸. Dans le socle de la tradition romanesque en langue vernaculaire, les *cantari* toscans s'inspirent d'abord de sujets antiques, *Istoria di re Alessandro*, *Apollonio di Tiro*, *Guerra di Troia*, et d'histoires ovidiennes, *Piramo e Tisbe*, *Geta et Birria*, avant de réélaborer des intrigues d'aventures chevaleresques, *Bel Gherardino*, *Tristano*, *Carduino*, *Febus-el-forte*. Ainsi, au commencement de leur histoire, les *cantari* montrent une prédilection pour les matières de Rome et de Bretagne, alors que la matière de France n'y apparaît que plus tard, vers la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, sans doute grâce à la médiation de la littérature franco-vénitienne, de peu antérieure.

2. La spécificité des *cantari* de la Reina d'Oriente et de la Bella Camilla

Comme pour les chansons de geste françaises, le premier trait qui caractérise ce genre, du moins à ses débuts, est l'oralité. Cependant, la longueur et les allusions à la tradition littéraire qu'affichent certaines compositions prouvent un degré d'élaboration écrite plus grande que ce que l'on pourrait croire. La popularité de la littérature *canterina* n'est pas toujours le produit d'auteurs peu lettrés et naïfs ; c'est justement le cas des deux *cantari* que nous étudions.

Si la constellation de textes français ayant trait, de près ou de loin, à la *Chanson d'Yde et Olive*, demeure pour la plupart anonyme, de l'autre côté des Alpes les réélaborations du même canevas narratif relèvent d'une tradition d'auteur. Cela est d'autant plus remarquable que, à l'instar

⁵ A. BALDUINO (dir.), *Cantari del Trecento*, op. cit., p. 7-8.

⁶ V. BRANCA, « Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco », art. cit., p. 89.

⁷ A. BALDUINO (dir.), *Cantari del Trecento*, op. cit., p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 15-16 ; V. BRANCA, « Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco », art. cit., p. 90.

des chansons de gestes, les *cantari* sont généralement anonymes (du moins les plus anciens). On connaît donc le nom des auteurs des textes qui feront l'objet de notre étude, la *Reina d'Oriente* et la *Bella Camilla*, respectivement Antonio Pucci et Pietro de Sienne. Ils étaient des hommes de lettres ainsi que des personnalités publiques éminentes, car ils occupaient des charges prestigieuses dans l'administration de leurs villes respectives, Florence et Sienne, dont celle d'« araldi della Signoria »⁹. Le prestige social et la maîtrise littéraire de ces auteurs se reflètent dans leurs œuvres, où l'inspiration populaire est sublimée au profit de la recherche d'une légitimation culturelle haute.

V. 1. Présentation des auteurs

1. Antonio Pucci (1309 ?-1388)

L'opera di Antonio Pucci è così abbondante, multiforme e complessa che, nelle storie letterarie, accade spesso di vederla sminuzzata e divisa in vari paragrafi : per una parte accostata alla poesia popolare anonima, per un'altra al genere didattico, per un'altra ancora al moraleggiante, e infine per molti aspetti al familiare e al burlesco. Gioverebbe invece vederla raccolta tutta in un punto, e messa in rilievo l'unità spirituale e umana, se non poetica, che la regge e la guida nelle sue manifestazioni apparentemente varie e disformi. Avrebbe così risalto, di sullo sfondo anonimo della letteratura popolare o popolareggiante, una figura, che è tra le più singolari e vive e simpatiche del Trecento¹⁰.

Ainsi écrivait Natalino Sapegno en 1931 dans un essai aujourd'hui contenu dans ses *Pagine di storia letteraria*. Depuis, des études récentes et de nouvelles éditions critiques ont en partie remédié à la pénurie documentaire que Sapegno déplorait, mais il est vrai qu'une monographie exhaustive sur l'un des plus grands poètes du Trecento manque toujours.

Né à Florence vers 1310, peut-être un peu avant, Antonio Pucci y passera toute sa vie jusqu'à sa mort en 1388. Un des traits qui caractérisent ce poète « bourgeois » est sa participation active et affective à tout ce qui concerne sa ville, où il occupe des charges administratives importantes entre 1349 et 1369¹¹ : il est *banditore*, *approvatore* et *dicitore* civique¹². Ce « florentinisme » que Pucci

⁹ Barbara PAGLIARI, « Pietro da Siena : un canterino a servizio della Repubblica », *Studi di erudizione e di filologia italiana*, I, p. 7-51, p. 27. Sur les fonctions attachées à cette charge, cf. Francesco NOVATI, « Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini del comune di Firenze nel Trecento », *Giornale storico della letteratura italiana*, 19, 1892, p. 55-79, p. 63-75.

¹⁰ Natalino SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, Palerme, U. Manfredi, 1986 [1931], p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 88-89.

¹² Antonio PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, Attilio MOTTA, William R. ROBINS (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, « Collezione di opere inedite o rare », 2007, p. XVIII.

revendique souvent avec complaisance¹³ se reflète dans sa poésie : le *Centiloquio*¹⁴ est une histoire de Florence en *terza rima* ; les sirventès, de nombreux sonnets et la *Guerra tra' Fiorentini e Pisani*, un poème en *ottava rima*, sont centrés sur les événements politiques et belliqueux qui opposaient Florence aux autres villes toscanes¹⁵. Dans les *Proprietà di Mercato Vecchio*¹⁶, le poète florentin célèbre un lieu emblématique de sa ville tandis que dans d'autres compositions, il déplore les calamités dont elle fut victime, comme la crue de l'Arne de 1333, la famine de 1346 et la peste de 1348¹⁷. La production poétique de Pucci s'enrichit en outre de vers gnomiques, satiriques, de circonstance et de matière amoureuse d'inspiration stilnoviste¹⁸. La variété des intérêts du poète se manifeste également dans l'hétérogénéité des genres qu'il pratique : outre ces nombreux vers relevant du courant « bourgeois et réaliste »¹⁹, il écrit une chanson tirée d'une nouvelle de Boccace²⁰, une œuvre dialogique, le *Contrasto delle donne*²¹, une composition en *terza rima* où il énumère tout ce qui l'ennuie, *Le Noie*²², et une sorte de zibaldone, le *Libro di varie storie*²³. En ce qui concerne la production *canterina*, en plus de la *Reina d'Oriente*²⁴, le poète a écrit au moins quatre autres *cantari* de sujets variés : *Apollonio di Tiro*²⁵, *Madonna Leonessa*, *Bruto di Bertagna*, *Gismirante*²⁶. À ces

¹³ N. SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, op. cit., p. 99.

¹⁴ Roberta CELLA, « Il *Centiloquio* di Antonio Pucci e la *Nuova cronica* di Giovanni Villani », Maria BENDINELLI PREDELLI (dir.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del convegno di Montréal, 22-23 ottobre 2004, McGill University*, Fiesole, Cadmo, 2006, p. 84-110. Cf. aussi Patrizia GASPARINI, « L'épopée des *usciti* dans le *Centiloquio* de Antonio Pucci », Anna FONTES-BARATTO, Marina GAGLIANO, *Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Arzanà », 2013, p. 87-112.

¹⁵ N. SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, op. cit., p. 99-103.

¹⁶ Franca BRAMBILLA AGENO, « Per l'interpretazione delle *Proprietà di mercato vecchio* di Antonio Pucci », *Lingua nostra*, 37, 1976, p. 9-11 ; Giovanni CHERUBINI, « Rileggendo Antonio Pucci : il *Mercato Vecchio* di Firenze », *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Rome, Studi storici, 1988, p. 197-214.

¹⁷ Alessandro BENCISTÀ, *L'alluvione dell'Arno nel 1333 e altre storie popolari di un poeta campanaio*, Reggello, Firenze Libri, 2006. Cf. aussi G. CHERUBINI, « Rileggendo Antonio Pucci », art. cit., p. 104-109, et Anna BETTARINI BRUNI, « Intorno ai cantari di Antonio Pucci », M. PICONE, M. BENDINELLI PREDELLI (dir.), *I Cantari : struttura e tradizione*, op. cit., p. 143-160, p. 144.

¹⁸ *Ibid.*, p. 148-149 ; N. SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, op. cit., p. 93-99, 105-107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁰ A. BETTARINI BRUNI, « Intorno ai cantari », art. cit., p. 149-150.

²¹ Antonio PACE (éd.), Menasha, George Banta Publishing Company, 1944. Cf. aussi William ROBINS, « Antonio Pucci's *Contrasto delle donne* and the circulation of fourteenth-century florentine dramatic poetry », *The papers of the bibliographical society of America*, 95, 1, 2001, p. 5-19.

²² Kenneth MCKENZIE (éd.), New York, Kraus Reprint, 1965 [Princeton, Princeton University Press, 1931].

²³ Alberto VARVARO (éd.), Atti della Accademia di Scienze e Lettere e Arti di Palermo, IV, vol. XVI, partie II, fasc. II, 1957. Cf. aussi Alberto VARVARO, « Antonio Pucci e le fonti del *Libro di varie storie* », *Filologia Romanza*, IV, 1957, p. 362-388.

²⁴ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), op. cit.

²⁵ A. PUCCI, *Cantari di Apollonio di Tiro*, Renzo RABBONI (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, « Collezione di opere inedite o rare », 1996.

²⁶ *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Elisabetta BENUCCI, Roberta MANETTI, Franco ZABAGLI (éd.), Rome, Salerno Editrice, « I novellieri italiani », 2002, 2 vol., respectivement t. I, p. 87-105, p. 109-127, p. 131-164.

récits de paternité sûre, il faut sans doute en ajouter un autre, *Gli Otto Santi*²⁷ et, peut-être, *La dama del Verzù*²⁸.

2. Pietro de Sienne (1343-1421)

Pietro ou Piero de Sienne, connu aussi sous le nom de Pietro Corsellini et Pietro di Viviano, naît à Sienne le 21 septembre 1343. Entre 1388 et 1419 il assume la fonction de la suprême magistrature financière de sa ville natale, celle des *regolatori*²⁹, d'où il ne s'éloignera que pour de brèves périodes³⁰. La présence de Pietro à Sienne est attestée pour la dernière fois le 22 août 1421, quand il reçoit douze florins d'or de l'administration communale³¹.

La production de l'auteur est plutôt variée : outre le *Cantare di Camilla*, le poète siennois a composé deux *cantari* historiques, *Della sconfitta di Montaperto*³², une œuvre sans doute de jeunesse, et *Sulla morte e sui funerali di Gian Galeazzo Visconti*³³, rédigé à proximité de la mort du grand-duc de Milan en 1402. Écrit sûrement en 1410, le *Papalisto*³⁴ est un poème en *terza rima* consacré aux papes, de Pierre à Grégoire XII ; en revanche, pour le *Ternario sulla natura della frutta*, relevant de la tradition *canterina* des prosopopées des fruits³⁵, on n'a pas de datation sûre. Enfin, l'attribution à cet auteur d'autres compositions poétiques mineures est toujours objet de discussion³⁶.

²⁷ Anna BETTARINI BRUNI, « Un cantare da attribuire ad Antonio Pucci », Isabella BECCHERUCCI, Simone GIUSTI, Natascia TONELLI (dir.), *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico de Robertis*, Lecce, Pensa Multimedia, « Quaderni per leggere – Strumenti », 2012, p. 115-153.

²⁸ Alessio RICCI, « La dama del verzù : un altro cantare di Antonio Pucci ? », *Studi di filologia italiana*, 74, 2016, p. 47-67, p. 47, n. 1.

²⁹ *Cantare di Camilla di Pietro canterino da Siena. Storia della tradizione e testi*, Roberto GALBIATI (éd.), Rome, Edizioni di storia e letteratura, « Temi e testi », 2015, p. VII, n. 2.

³⁰ En 1399 il est à Pavie pour une ambassade, cf. *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. VIII ; quelques années plus tard, lors de la mort de Gian Galeazzo Visconti, il se trouve peut-être à Milan, cf. B. PAGLIARI, « Pietro da Siena : un canterino a servizio della Repubblica », art. cit., p. 8, 16.

³¹ *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. VIII.

³² Luigi SPAGNOLO, *La sconfitta di Monte Aperto : una cronaca e un cantare trecenteschi*, Sienne, Betti, 2004.

³³ B. PAGLIARI, « Pietro da Siena : un canterino a servizio della Repubblica », art. cit., p. 41-43.

³⁴ *Ibid.*, p. 35-41.

³⁵ F. NOVATI, « Le poesie sulla natura delle frutta », art. cit.

³⁶ *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. VIII.

V. 2. Le *Cantare de la Reina d'Oriente* d'Antonio Pucci (RO)

1. Contextualisation, structure, éditions

La production littéraire de Pucci se déroule entre 1349 et 1369, en parallèle avec l'activité administrative et politique que l'auteur exerce dans sa ville natale. À défaut d'une datation précise, la *Reina d'Oriente* a été considérée comme une œuvre tantôt de jeunesse, tantôt de maturité ; néanmoins, le *terminus ante quem* de 1375, que représente une allusion dans une lettre du marchand florentin Lorenzo Simoni, ainsi que la maîtrise stylistique et les allusions littéraires, plus ou moins voilées, dont Pucci parsème le récit, feraient croire à une rédaction tardive, œuvre d'un auteur mûr³⁷.

Le texte est réparti en quatre *cantari*, chacun composé de 50 huitains, hormis le dernier, plus court, qui n'en compte que 44. *RO* apparaît ainsi constituée d'un triptyque unitaire, auquel le poète aurait ajouté un dernier volet, une sorte d'appendice relançant l'action : l'œuvre débute avec les aventures épico-romanesques de la protagoniste homonyme, elle continue avec l'histoire folklorique de la travestie changée en homme et rebondit avec le combat contre un autre personnage féminin, la perfide Madonna della Spina.

La *Reina* a dû connaître une diffusion et une fortune considérable, comme en témoigne sa tradition comprenant treize manuscrits (dont deux falsifications du XIX^e siècle), quatorze imprimés et au moins neuf autres témoins disparus (manuscrits et imprimés)³⁸.

Nous disposons à présent de six éditions³⁹ : Bonucci 1864 et 1867, Levi 1914, Balboni, 1934, Martelli 1974, Motta et Robins 2007 ; c'est sur cette dernière édition critique que nous nous appuyons pour notre étude.

2. Synopsis

I – La reine d'Orient gouverne le royaume à la place de son mari, un vieil homme infirme. C'est une souveraine vertueuse et secrètement pénitente, mais elle ne dédaigne pas les divertissements mondains : c'est pourquoi l'empereur de Rome la dénonce au pape pour débauche. En dépit de l'opinion de ses barons, la reine décide de se rendre en personne auprès du saint père pour se défendre de cette calomnie. Le pape, convaincu de la probité de la reine, lui accorde son

³⁷ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. XVII-XVIII. Nous rapportons la citation ci-dessous, cf. § 3. 1. 2. *Une ouverture exotique : un « patchwork » d'auteur ?*.

³⁸ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. XXXV-XXXVI. Pour la description codicologique, cf. *ibid.*, p. XXXVI-LXX. Pour l'analyse des rapports entre les témoins, cf. *ibid.*, p. LXXVIII- CXII.

³⁹ Pour les références, cf. A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. LXXIII-LXXIV. À ces six éditions, il faudrait ajouter un mémoire rédigé par Piccino, un élève de Mario Casella à l'École Normale Supérieure de Pise, qui n'a jamais paru, cf. *ibid.*, p. LXXIII-LXXIV.

pardon et acquiesce même à sa demande de pouvoir avoir un enfant. Entre-temps, l'empereur s'éprend de la reine et, par le biais de sa mère, il lui fait parvenir une invitation dans son palais, dans le but secret de l'agresser. Pressentant le danger, la reine, accompagnée d'une suite d'hommes déguisés en femmes, résiste à la violence de l'empereur et tue l'impératrice mère.

II – Craignant la vengeance de l'armée romaine, la reine d'Orient s'adresse au pape ; ce dernier lui conseille de se déguiser en soldat et de venir se cacher auprès de lui, mais elle est bien décidée à se battre. À la vue des troupes impériales rangées pour l'assaut, elle adresse une prière à Dieu : un ange descend du ciel et lui donne une baguette magique qui fait aussitôt fuir l'armée ennemie. Une fois rentrée dans ses terres, la reine convainc son mari de rompre le vœu de chasteté qu'ils avaient jusque-là observé ; elle tombe enceinte tandis que ce dernier meurt subitement. La reine annonce publiquement qu'elle attend un enfant en assurant, imprudemment, qu'il s'agit d'un garçon. Ainsi, suivant le conseil de dame Berta, sa confidente, elle substitue au moment de l'accouchement un petit garçon à sa fille. Au bout de sept ans, elle renvoie ce dernier et fait venir à sa place sa fille, que l'on avait entre-temps habillée et élevée comme un garçon, loin de la cour. Accompagnée de dame Berta, la travestie est ensuite envoyée faire ses études à Bologne jusqu'à l'âge de quinze ans, lorsqu'elle est à nouveau rappelée dans le royaume. À Rome, l'empereur aussi a une fille du même âge qu'il doit marier ; le pape lui suggère le « fils » de la reine d'Orient qui se voit donc contraint de se présenter à la cour romaine pour accepter la main de la princesse.

III – Après les noces, la travestie dévoile la vérité à son épouse qui décide de garder le secret. La reine d'Orient, en feignant une maladie, rappelle le couple auprès d'elle. Les deux femmes vivent en harmonie sans éveiller aucun soupçon jusqu'au jour où elles réprimandent Berta qui les avait surprises à s'embrasser dans le verger ; vexée d'avoir été grondée, la servante les dénonce à l'empereur. Le couple est ainsi sommé de se présenter à Rome pour participer à une chasse qui, selon les intentions de l'empereur, doit être suivie d'une baignade publique pour vérifier l'identité de son « gendre ». Pendant la chevauchée dans la forêt, un membre de la suite prévient la travestie des intentions de l'empereur. La jeune fille se désespère et s'éloigne du cortège, mais un ange apparaît entre les bois d'un cerf et la transforme en homme. Pendant le bain elle peut donc afficher toutes les marques de sa nouvelle masculinité et l'empereur lui permet de rentrer en Orient avec son épouse. Mais Madonna della Spina, une dame qui assistait à la baignade, tombe amoureuse du jeune homme et, grâce à ses arts magiques, le retient prisonnier dans son château.

IV – L'empereur envoie son armée à la rescousse du gendre, mais seule l'intervention de la reine d'Orient, qui fait creuser un parcours souterrain, résout (temporairement) le conflit en délivrant le roi fraîchement métamorphosé et en capturant Madonna della Spina. Avec l'aide du roi de France, cette dernière retrouve la liberté et emprisonne à nouveau toute la famille royale. Seule la fille de l'empereur de Rome arrive à s'échapper et, après avoir battu en duel la terrible Madonna della Spina, elle l'enferme en prison une deuxième fois. Entre-temps, l'empereur de Rome meurt et la ville tombe aux mains des infidèles ; Madonna della Spina s'adresse à Mahomet, qui envoie le terrible géant Ronciglione pour obliger les souverains d'Orient à révoquer le bannissement qu'ils avaient prononcé contre elle. C'est encore une fois la reine d'Orient qui, en appelant Dieu, vainc le géant et permet l'heureux dénouement de l'histoire.

3. Étude littéraire de la *Reina d'Oriente*

Le *Cantare della Reina d'Oriente* se place, dès l'ouverture, sous le signe de la contradiction⁴⁰ :

Superna Maestà da cui procede
ciò che nel mondo d'altrui bene si stanza,
e ssè {re} cortese a ch'unque ti richiede
divota mente chiegioti merzede
che doni gratia a me, pieno d'ignoranza,
ch'io rimi sì l<a> presente legenda
ch'a tutta gente diletto ne prenda.

Avendomi, signori, posto nel quore
di non perdere più tenpo a far {cc} ccantari,
u-libro che mi pare degli altri el fiore
di sé, legendo, mi fe' innamorare;
poi che rimato l'ò per vostro amore,
per Dio, signori, vi piacia d'ascoltare,
però ch'io credo che, la vostra vita,
si bella istoria non avete udita.

I, 1-2

En s'adressant à Dieu pour qu'il le soutienne dans son entreprise littéraire, l'auteur affirme avoir composé son œuvre à partir d'une légende qu'il aurait mise en vers. Il s'était pourtant proposé de ne plus « gâcher son temps » en « faisant des *cantari* » ; mais la beauté du sujet, « l'histoire la plus belle qu'on ait jamais entendue », l'autorité de la source, « la fine fleur des livres », et la volonté de délecter son public, « pour votre amour », l'ont finalement convaincu de retremper sa plume. Cet incipit s'inscrit dans la topique du genre, l'invocation divine et l'allusion à une source écrite étant des motifs rhétoriques courants dans la pratique des *canterini*⁴¹. L'auteur affirme ne plus vouloir écrire

⁴⁰ Toutes les citations sont tirées de A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.* ; nous les transcrivons selon les usages typographiques italiens. Nous regrettons de ne pas pouvoir, par manque de temps, fournir une traduction en français dans ces pages ; pour pallier cette absence, nous soulignons les vers qui pour nous semblent particulièrement importants, en espérant ainsi en rendre plus aisée la lecture.

⁴¹ A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, *op. cit.*, p. 17. Cependant, dans un autre de ses *cantari*, *Bruto di Bertagna* (cf. *Cantari Novellistici*, E. BENUCCI, R. MANETTI, F. ZABAGLI (éd.), *op. cit.*), Pucci avait employé la même expression, *un libro che mi par degli altri il fiore* (2, 2), pour indiquer sa source, ici clairement identifiée avec le traité *De Amore* d'André Chapelain (que le poète connaissait probablement à travers une vulgarisation italienne), cf. A. BETTARINI-BRUNI, « Intorno ai cantari di Antonio Pucci », art. cit., p. 152. Plus loin dans *RO*, on retrouve deux autres allusions à une source écrite, *se ver'è ciò che dice, el libro antico*, (I, 27, 8), et *s'e-libro non era* (IV, 34, 6).

des *cantari* mais, paradoxalement, il scelle l'une de ses œuvres les plus réussies, ainsi que « uno dei fiori più freschi e vividi della letteratura italiana »⁴². Les deux premiers huitains sont révélateurs de la tension dialectique qui parcourt toute l'œuvre de Pucci, entre intérêt pour les légendes anciennes et réélaboration personnelle, plaisir du conte et prestige des textes écrits, enfin goût pour l'affabulation d'empreinte orale et légitimation littéraire haute. Cette « double fidélité »⁴³ du poète donne à son œuvre un statut hybride mais fécond, entre *cantare* légendaire et poésie d'auteur. Si le *canterino* retravaille le canevas narratif folklorique de la « fille en garçon », répandu dans la tradition épique et romanesque française, il est pourtant vrai qu'il en renverse le sens dans une visée originale, que l'on pourrait définir comme « protoféministe ». C'est sans doute que le but de Pucci dans la *Reina d'Oriente* n'est ni qu'il répète un conte déjà connu ni qu'il fasse une apologie des femmes ou du matriarcat, mais qu'à travers un jeu littéraire inédit il puisse inviter son public à (re)découvrir un récit ancien, dont l'auteur mélange savamment les cartes.

3. 1. Pucci face au matériau folklorique : permanences, réminiscences, extravagances

3. 1. 1. Noyau folklorique et diffraction de motifs « parents »

Ce n'est que vers la fin du deuxième *cantare* que l'œuvre de Pucci rejoint le canevas habituel de la travestie contrainte à accepter le mariage avec une autre jeune fille. Le troisième *cantare* débute justement avec une nouvelle référence à la « fleur de la légende », où le poète aurait puisé sa matière :

I' priego Idio, che 'nfino a qui m'a dato
 lo 'ngegno di rimar sì bela storia,
 che non {i} guardi secondo 'l mio peccato,
 e doni grazia ne la mia mimoria,
 sì ch'io la poscia, come ò cominciato,
 a tutta buona gente far notoria,
 e priego voi che ciaschedun m'intenda,
 però che questo è 'l fior de la ligenda.
 III, 1

⁴² Ezio LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano*, op. cit., p. 121.

⁴³ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), op. cit., p. XIV.

Le poète s'écarte ainsi de la tradition typiquement médiévale de l'incipit incestueux⁴⁴, et il retravaille le noyau narratif le plus « stable », et sans doute le plus archaïque, celui du mariage homosexuel et de la métamorphose, qu'il place au cœur de sa *Reina*. Par le biais d'une ouverture inattendue, l'auteur semble dérouter les attentes de son public ; mais ce n'est qu'un moyen pour capturer et ménager son attention jusqu'au 45^e huitain du deuxième volet, où les auditeurs-lecteurs retrouveront l'intrigue connue.

Mais si le *canterino* surprend son public au seuil du récit, il ne le désoriente pas pour autant, car il parsème cette séquence liminaire de motifs narratifs répandus, comme celui du déguisement intersexuel. Le cortège fastueux qui suit la régente jusqu'à Rome est composé de soldats parés en demoiselles :

E ' ordinò che mille Turchi armati
la segu<i>sino vesti[ti] come donne;
agli altri disse: «Istate aparechiati
di seghitarmi, se bisogno aronne»
e molto amaestrò e' *Turchi velati*.
I, 46, 1-5

Dans l'épisode de Grisandole de la *Suite Merlin* et dans le *Roman de Silence*, la femme de César et la reine Euphème sont également entourées de pages déguisés. Mais si, dans les romans français, les travestis sont les amants secrets des souveraines perfides et débauchées, dans le texte italien en revanche, les *Turchi velati* ne sont là que pour assurer l'intégrité de leur régente. L'auteur retourne le sens d'un motif connoté de manière négative en faveur de la protagoniste et de son admirable prévoyance. En effet, cette suite apparemment inoffensive se révèle fondamentale lorsque l'empereur tend un guet-apens :

*E quelle donne turchie no· lasciaro{no}
serare, che n'era· prima amestrate,
ma senpre istavano atenti a riparo
e prima avie· prese tutte l'entrate;
i baroni del signore tutti andaro{no}
e sospinso· le donne più fiate,
ma non che le smagasino d'in su l'u[s]cio,
ch'a petto a loro non valevano un g[uscio].*

⁴⁴ Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 1. *L'inceste en littérature : entre folklore et histoire*.

Disse lo 'nperadore: «*Tre donne qu[i]nci
non saprete levare, tristi baroni?!*»
I, 48 – 49, 2

Ensuite, après avoir tué pour légitime défense la mère de l'empereur, la reine d'Orient demande l'aide du pape qui lui propose de se réfugier, camouflée, auprès de lui :

*Ma prendi vestimenta di ribaldo,
e torna ad{i}reto e staràti co·meco
alquanto che sfoghi l'ira sua,
e po' ti puo' tornare a casa tua.*
II, 6, 5-8

Le saint père lui-même prône un subterfuge pourtant condamné par la Bible et les autorités ecclésiastiques⁴⁵, alors que la reine préférera se battre ouvertement.

À côté de cette « femme forte », il en est une autre dont le portrait s'alourdit de traits diaboliques : la mère de l'empereur. Après avoir été informée des sentiments de son fils, elle prend l'initiative de l'invitation de la souveraine d'Orient :

*Lo 'nperadore, per seghitare sue vogli<a>,
alla sua madre el fatto ebbe contato,
dicendo: «Madre, i' mi moro di doglia
per la reina, che m'à innamorato:
s'i' le potessi fare passare la soglia
d'esto palazzo, sare' sanicato».*
Ed ella allora, vedendo 'l suo valore,
disse: «Io andrò per lei e non temerò».

E l'altro die in persona and{r}ò per lei,
e setanta reine menò seco,
e ringraziolla e poi disse: «*Io vorei
al mio palazzo alquanto essere con teco:
no·mmi disdire, ch'io no·mi partirei
se prima mossa non fussi co·meco*»;
e lla reina sospirò nel core:
«Ma pure ~ io verò, per vostro amore».
I, 44-45

⁴⁵ Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 4. *Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie*.

Le *canterino* semble pousser à l'extrême l'attitude des princes des contes ATU 884 qui s'adressent à leur mère pour s'assurer de la vraie identité de la princesse-soldat⁴⁶. Ici l'empereur apparaît complètement subjugué par la reine-mère qui devient la responsable d'une véritable tentative de viol. Par sa perfidie, cette dernière rappelle en outre les belles-mères des contes ATU 706, comme celles de la Manekine et d'Hélène⁴⁷, mais contrairement aux filles aux mains coupées, la reine d'Orient déjoue le piège et tue l'assaillante.

De même que cette première embuscade se termine par une intervention angélique aux échos bibliques⁴⁸, ainsi, d'une manière symétrique, la dernière embûche représentée par l'armée païenne de Madonna della Spina est vaincue sous l'effet d'une apparition céleste :

*E l'angiol, poi che l'orazione è detta,
l'aparve e disse: «Non ti isgome[n]tare,
ché perché istata sè di Dio diletta
mandat<o> m' à per non ti abandonare»;
e po' le disse: «Te' questa bacchetta
e tra ' nimici tuoi la va gittare,
dicendo: "Gite come fumo a vento";
e llo tuo cuore di loro sarà contento».*
II, 13

*E detto l'orazion, l'angiol di Dio
l'aparve, e dise: «Non aver temenza,
ché 'l venir di colui ch'è tanto rio
permesso fu per molta altrui falenza;
ma se ttu vuo' vedere il tuo disio
va franca mente ne la sua presenza,
dicendo "Verbon caro fatonm-este"
e vedrai sùe forze manifeste».*
IV, 39

Comme dans les chansons de geste tardives, dans la *Reina d'Oriente* les interventions célestes se multiplient en « encadrant » de cette manière l'épisode de la métamorphose prodigieuse⁴⁹.

Quand bien même la « fine fleur du livre » où Pucci aurait puisé son inspiration serait une version proche d'*Yde et Olive*, le poète en contourne l'incipit incestueux et en prolonge l'intrigue au-delà de la scène du miracle. Le schéma folklorique originaire apparaît ainsi enchâssé dans un récit aux contours mobiles, où se déploient la mémoire littéraire mais aussi et surtout la fantaisie de l'auteur.

⁴⁶ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*, III. 2. 4. *Un développement à la croisée des contes-type ATU 425K, 514 et 884*.

⁴⁷ Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 2. *L'inceste père fille dans la tradition romanesque* et 3. 2. 4. *L'inceste père-fille dans l'épopée*.

⁴⁸ Les éditeurs du *cantare* ont décelé de possibles calques de certains *Psaumes* et du *Livre de la Sagesse* d'une *Bible* en vulgaire, cf. A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. 167, n. 13.5-7.

⁴⁹ C'est pourquoi A. Bettarini-Bruni, affirme que ce *cantare* relèverait de la tradition hagiographique, cf. « *Intorno ai cantari di Antonio Pucci* », art. cit., p. 158.

3. 1. 2. Une ouverture exotique : un « patchwork » d’auteur ?

L’histoire de la *Reina d’Oriente* débute dans un cadre oriental. Le choix de ce contexte exotique relèverait de l’influence de la littérature romanesque, comme le *Roman d’Alexandre* et *Apollonius de Tyr*, ainsi que des récits de voyage. Pucci nous plonge dans une cour fastueuse où retentissent les échos des descriptions des royaumes du Catay visités par le marchand vénitien Marco Polo et que l’auteur pouvait avoir lues dans la version toscane du *Devisement du monde*⁵⁰. La souveraine règne en maîtresse absolue, entourée d’une suite angélique qui l’accompagne dans ses occupations mondaines. Les jours s’écoulaient ainsi paisiblement au son de la musique et des chants :

Ma se del mondo avëa alcuno diletto
questa gli volea tutti in suo cospetto,

sì come s’era *canti di vantagio*
e ’istamenti d’ogni conditione,
che cento damigelle d’un paragio
cantava<n>o e sonavano per ragione,
ed era tanto belle nel visagio
che ’angioli pareano per ragione;
questo facëa quando mangiava,
quando dormiva e quando si levava.
I, 4, 7 – 5

La garde impériale est composée de *mille Turchi, gente paladina, / ch’eran più neri ch’el carbone ispento* (I, 6, 3-4) : cette comparaison entre la couleur de la peau et le « charbon éteint » constituerait une allusion directe au *Dittamondo* de Fazio degli Uberti, un récit de voyage allégorique sur le modèle de la *Comédie* de Dante, où la même similitude est appliquée aux habitants de la Mauritanie⁵¹. Un peu plus loin, lors du départ de la reine pour Rome, une longue séquence se déroule sur huit huitains (I, 23-30). Le narrateur insiste sur l’élégance des participants – *mille dottori con mantella di vaio*, (I, 23, 7), *mille donzelle, / di seta ad uno colore tutte vestite*, (I, 24, 1-2) – ainsi que

⁵⁰ Après la version primitive en franco-italien, fruit de la collaboration entre Marco Polo et Rustichello, le livre du grand voyageur vénitien avait été rapidement traduit en latin ainsi que dans la plupart des langues européennes, cf. Marco POLO, *Milione. Le Divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, Gabriella RONCHI (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1982, p. XV-XVI. Cf. aussi Marco POLO, *Le Devisement du monde*, Philippe MENARD et al. (éd.), Genève, Droz, « TLF », 5 vol., 2001. Attilio Motta cite aussi le *Libro d’Oltremare* de Niccolò de Poggibonsi comme possible source du *canterino*, cf. « Le Regine (d’Oriente) di Pucci », M. BENDINELLI PREDELLI (dir.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento*, op. cit., p. 219-241, p. 223.

⁵¹ A. PUCCI, *Cantari della Reina d’Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), op. cit., p. 164, n. 6.3-4.

sur la magnificence de la caravane – *mille carra chiuse di scarlatto* (I, 24, 7), *carri ch'io vi dico eran tirati / ciascuno da dua destrieri a[n]bianti e forti, / che per due neri Turchi eran guardati*, (I, 25, 1-3), *un carro d'oro fino / tiravan dieci grossi palafereni, / latati bianchi più che l'ermelino, / e d'oro avieno tutti e quanti e' fereni* (I, 26, 1-4), *le some / e ' muli con canpanelle d'ariento* (I, 27, 1-2). Cette description fastueuse se termine par l'allusion à un fleuve qui, après être sorti directement du Paradis, traverse les terres de la reine en charriant de l'or, de l'argent et des pierres précieuses :

*Per lo reame suo corea un fiume
che usciva del paradiso lutiano,
e priete pretiose per costume
menava, ~ oro e ariento deo sovrano;
non era fiumicello, ma di volume,
per la largheza u-miglio intero e sano,
e coreva pel suo ben trenta miglia:
se questo è vero e' non è meraviglia.*
I, 28

Cette parenthèse descriptive, qui marque une halte dans la diégèse, dut exercer une vive impression sur l'imagination des lecteurs-auditeurs, comme en témoigne la citation qu'en donne le marchand Lorenzo Simoni dans une de ses lettres en parlant du cortège des ducs d'Anjou et de Bourgogne : « E dipoi vennono a dì XXIX di dicembre con tanta magnificenzia, che se non che io ti voglio dare che leggere, direi che tu ti ricordassi della storia della Regina d'Oriente, et in quella la figurassi⁵² ». Mais par rapport à la provision de merveilles que la littérature de voyage déploie depuis au moins deux siècles, *RO* atténue les aspects les plus sensationnels et étranges, en précisant que la reine est *divota ~ e amica di Dio* (I, 4, 2).

Lorsque l'empereur de Rome entend parler des vertus de la reine, il tombe aussitôt amoureux d'elle. Mais cet *amor de lohn* de dérivation troubadouresque est vite perverti dans l'espace d'une strophe. L'amant ne s'embarque pas vers l'inconnu pour aller rejoindre sa dame au risque de sa propre vie ; c'est au contraire cette dernière qui est attirée à lui, par le biais d'une calomnie :

*Quando lo 'nperadore di Roma intese
della beleza e senno ch'avìa tanto,
subita mente del suo amore s'acese,
e pensò d'acusalla al pare santo,*

⁵² *Ibid.*, p. XVII. Cette lettre datée de 1375 est, nous l'avons mentionné, très importante pour délimiter la datation du *cantare*, cf. ci-dessus § 1. *Contextualisation, structure, éditions*.

a ciò ch'a Roma andasse a fare difese
per riverentia del papale amanto,
pensando: «Se la viene i mia balia
quel ch'io vorò converà che sia».

E disse al papa: «In cotale parte regna
una che fa del mondo paradiso,
e fuora che questa 'gni altra vita isdegna:
mondani dilette vuole per non divi<so>;
se questo è vero el'è di morte degna,
e tutto el suo reame essere conquiso:
però ce[r]tar la fate che in persona
venga dinanti a voi, santa corona».
I, 7-8

L'accusation de débauche dont le souverain occidental accable la protagoniste du *cantare* s'inscrit dans la tradition narrative de la régente orientale dissolue et hérétique. Dans la *Comédie*, qui constitue l'un des modèles de Pucci et de générations entières de *canterini*⁵³, Dante aussi avait décrit Sémiramis, Didon et Cléopâtre, selon la topique de ce « sous-genre » mysogine : *A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fé licito in sua legge, / per tòrre il biasmo in che era condotta. / Ell'è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa : / tenne la terra che 'l Soldan corregge. / L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo ; / poi è Cleopatràs lussuriosa*, (*Inf.*, V, 55-63)⁵⁴.

Si l'écho de ces vers consacrés aux luxurieux de l'*Enfer* dantesque retentit dans la calomnie visant la reine⁵⁵, un autre texte aurait contribué davantage encore à nourrir l'imaginaire du poète *campanaio* : le *De mulieribus claris* de Boccace⁵⁶. Rédigée entre 1361 et 1362, cette œuvre se compose de cent six chapitres⁵⁷, chacun centré sur une femme de pouvoir illustre, historique ou

⁵³ N. SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, op. cit., p. 141-142, affirme que Pucci vouait à Dante une « ammirazione costante e senza limiti ». Cf. aussi A. VARVARO, « Antonio Pucci e le fonti del *Libro di varie storie* », art. cit., p. 384-388, et A. RICCI, « *La dama del verzù* : un altro cantare », art. cit., p. 58, n. 40.

⁵⁴ Dante ALIGHIERI, *Commedia*, Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2015 [1991-1994], 3 vol., t. 1.

⁵⁵ Pour d'autres emprunts de Dante chez Pucci, cf. A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), op. cit., p. XXII.

⁵⁶ Giovanni BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vittore BRANCA (dir.), 10 vol., Milan, Mondadori, 1964-1994, *De mulieribus claris*, t. X, Vittorio ZACCARIA (éd.), 1970 [1967]. Pour la traduction française, cf. ID., *Les femmes illustres*, *De mulieribus claris*, Jean-Yves BORIAUD (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2013. Cf. aussi la traduction en anglais, ID., *Famous women*, Virginia BROWN (éd.), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2001 ; ces deux derniers ouvrages s'appuient sur le texte établi par V. Zaccaria.

⁵⁷ Ou cent quatre, si l'on considère ensemble les chapitres XI-XII et XIX-XX traitant de deux binômes de reines des Amazones, Marpésia-Lampedo et Orithye-Antiope, cf. G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, V. ZACCARIA (éd.), op. cit.,

légendaire. Le recueil de Boccace se termine par un panégyrique de la reine de Naples Jeanne d'Anjou qui en est aussi l'une des dédicataires⁵⁸. La nièce de Robert d'Anjou fut une figure très controversée : en survivant à ses deux maris, André de Hongrie d'abord et Louis de Tarente ensuite, Jeanne continua à exercer le pouvoir en régente (et non pas simplement en tant que reine-consort). Cette dernière offrait ainsi « una suggestione ben più che letteraria »⁵⁹, car elle régna à Naples de 1343 à 1382, c'est-à-dire pendant toute la période créative de Pucci et sûrement pendant la rédaction de la *Reina d'Oriente*. Si attentif à l'histoire et à la chronique de son temps, le poète aurait donc sciemment joué avec les « zone di sovrapposizione »⁶⁰ que le *cantare* produisait avec la réalité contemporaine ainsi qu'avec une mémoire littéraire partagée. Dans la vaste galerie des portraits féminins décrits par Boccace, défilent différentes déclinaisons de « femmes fortes »⁶¹ : des femmes-guerrières, comme les reines des Amazones Marpésia, Lampédo (XI-XII), Orithye, Antiope (XIX-XX), Penthésilée (XXXIII), et la vierge latine Camille (XXXIX) ; des régentes orientales avides et lascives, comme Sémiramis (II) et Cléopâtre (LXXXVIII), ainsi que d'autres « reines d'Orient », symboles de courage et vertu, comme Didon (XLII), Nicaula (XLIII) et Zénobie (C). Or la Reina anonyme de Pucci ne recoupe pas l'une de ces figures en particulier puisque dans sa connotation se (con)fondent plusieurs traits que Boccace avait attribués à différents personnages. D'une part, la protagoniste du *cantare* ressemble à la fondatrice de Carthage qui, à l'opposé de l'image transmise par la vulgate virgilienne, est présentée comme l'emblème de la veuve sage⁶². Aucune allusion n'est faite à sa passion malheureuse pour le héros troyen ; au contraire, elle préfère finir ses jours sur le bûcher pour préserver sa chasteté. L'épisode qui provoque sa mort entre notamment en résonance avec la venue à Rome de la reine du *cantare*. Épris d'elle, le roi des Massitani appelle Didon à la cour pour civiliser son peuple ; mais il s'agit d'un prétexte pour obliger cette dernière à se rendre auprès de lui et à l'épouser. D'autre part, le départ en grande pompe de la reine de Pucci rappelle celui de Nicaula, souveraine d'Éthiopie, se rendant auprès du roi Salomon⁶³. La protagoniste du *cantare* rappelle aussi Zénobie, reine de

p. 6 ; ID., *Les femmes illustres*, J.-Y. BORIAUD (trad.), *op. cit.*, p. XVIII ; ID., *Famous women*, V. BROWN (trad.), *op. cit.*, p. XXIII, n. 2.

⁵⁸ En fait, la vraie dédicataire du recueil était la comtesse d'Altavilla Andrea Acciaiuoli, dont la famille était l'un des soutiens les plus solides de la souveraine angevine. Sur les raisons d'une telle dédicace « par défaut », qui peut paraître maladroite pour les lecteurs modernes que nous sommes, cf. A. MOTTA, « Le Regine (d'Oriente) di Pucci », art. cit., p. 229 et G. BOCCACCIO, *Famous women*, V. BROWN (trad.), *op. cit.*, p. XIV-XVI.

⁵⁹ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. XXI. Cf. aussi A. MOTTA, « Le Regine (d'Oriente) di Pucci », art. cit., p. 227.

⁶⁰ PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. XXII.

⁶¹ Mais sur l'attitude au demeurant ambiguë de Boccace envers les femmes, cf. G. BOCCACCIO, *Les femmes illustres*, J.-Y. BORIAUD (trad.), *op. cit.*, p. X, XV-XVI, XX-XXI ; ID., *Famous women*, V. BROWN (trad.), *op. cit.*, p. XVIII-XIX.

⁶² G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, V. ZACCARIA (éd.), *op. cit.*, p. 10. D'autres figures de veuves admirables sont Artémisia, Théoxène, Antonia la jeune, Paulina, cf. ID., *Les femmes illustres*, J.-Y. BORIAUD (trad.), *op. cit.*, p. XXII.

⁶³ Dans les épisodes bibliques qui relatent la même histoire, la reine est connue sous le nom de reine de Saba.

Palmyre. Cette dernière est en effet décrite comme une reine- guerrière redoutable et un modèle de chasteté : de même que notre héroïne romanesque, elle ne se serait unie avec son mari qu'une seule fois, dans le but d'assurer l'héritage du royaume. Le *De mulieribus claris* connut une grande popularité, comme en témoigne une tradition de plus d'une centaine de manuscrits⁶⁴. Ainsi Pucci devait-il connaître le recueil de son illustre concitoyen, d'autant plus qu'il y a sans doute puisé pour une autre de ses œuvres, le *Contrasto delle donne*⁶⁵.

L'héritage littéraire de Boccace ne se manifeste pas seulement au « premier degré » dans la centralité qu'acquiert le personnage de la reine, mais il transparaît aussi en filigrane, dans la logique narrative qui préside à la séquence initiale. Dans son incipit, *RO* renoue avec la vaste tradition narrative de *Floire et Blancheflor*⁶⁶ qui avait également intéressé le premier Boccace, celui de la période angevine. Cette histoire d'amour tourmenté commence lorsque les deux héros éponymes viennent au monde le même jour à la cour d'un roi sarrasin : Floire est le fils de ce dernier, tandis que Blancheflor est la fille d'une reine chrétienne capturée lors d'un pèlerinage. En dépit de leurs origines différentes, les deux enfants grandissent ensemble et deviennent inséparables ; mais après avoir été éloignés par le père de Floire, opposé à une union avec une jeune chrétienne qu'il croit d'un rang inférieur, ils ne seront destinés à se retrouver qu'après bien des pérégrinations⁶⁷. De probable dérivation orientale du conte *Neema et Noam* des *Mille et une nuits*⁶⁸, le noyau le plus ancien de l'intrigue devait déjà circuler en France aux environs de 1150⁶⁹. Répandue rapidement à l'échelle européenne⁷⁰, cette légende était connue en Italie depuis au moins la première moitié du XIV^e siècle, à travers plusieurs versions : le *cantare* de *Fiorio e Blanciflore*⁷¹, le *Filocolo* de Boccace⁷² et

⁶⁴ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, V. ZACCARIA (éd.), *op. cit.*, p. 15 ; ID., *Les femmes illustres*, J.-Y. BORJAUD (trad.), *op. cit.*, p. XXV ; ID., *Famous women*, V. BROWN (trad.), *op. cit.*, p. XXI.

⁶⁵ A. PACE, *Il Contrasto delle Donne*, *op. cit.*, p. 10-20.

⁶⁶ Pour l'édition de la version dite « aristocratique » de la légende, cf. ROBERT D'ORBIGNY, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, Jean-Luc LECLANCHE (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2003. Sur l'opposition entre cette version et une dite « populaire », à laquelle il faudrait préférer une opposition conte/roman, cf. *ibid.*, p. XXV, n. 2.

⁶⁷ Sur la structure de la légende, cf. Antonio PIOLETTI, *La fatica d'amore : sulla ricezione del « Floire et Blancheflor »*, Soveria Mannelli, Rubbettino, « Medioevo romanzo e orientale – Studi », 1992, p. 5-7.

⁶⁸ ROBERT D'ORBIGNY, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, J.-L. LECLANCHE (éd.), *op. cit.*, p. XVI ; pour d'autres possibles sources orientales, cf. A. PIOLETTI, *La fatica d'amore*, *op. cit.*, p. 32-37.

⁶⁹ ROBERT D'ORBIGNY, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, J.-L. LECLANCHE (éd.), *op. cit.*, p. XVI-XVII ; A. PIOLETTI, *La fatica d'amore*, *op. cit.*, p. 22-24.

⁷⁰ On en connaît des versions en ancien français, ancien norrois, suédois, danois, moyen anglais, bas-rhénan, moyen-haut allemand, moyen-bas allemand, moyen néerlandais, grec, espagnol, tchèque et yiddish ; sur l'irradiation et les canaux de transmission de cette histoire, cf. ROBERT D'ORBIGNY, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, J.-L. LECLANCHE (éd.), *op. cit.*, p. XXIV-XXVI ; A. PIOLETTI, *La fatica d'amore*, *op. cit.*, p. 2-4.

⁷¹ *Il cantare di Fiorio e Bianciflore*, Vincenzo CRESCINI (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, 2 vol., 1969 [Romagnoli, 1889] ; une éd. plus récente se trouve aussi aux p. 33-70 de A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, *op. cit.*

⁷² G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. BRANCA (dir.), *op. cit.*, t. I, *Filocolo*, Antonio Enzo QUAGLIO (éd.), 1967.

*L'istoria della reina Rosana*⁷³ en prose et en forme de représentation sacrée⁷⁴. À un premier abord, rien ne semble rapprocher ce conte d'amour et de péripéties méditerranéennes de l'intrigue de la *Reina* ; pourtant, au niveau de la séquence liminaire, on décèle des points de convergence intéressants. D'abord, dans *Fiorio*, *Filocolo* et *Rosana*, l'action commence par un manque d'héritiers⁷⁵ qui pousse la reine à émettre un vœu : si cette dernière obtient la grâce d'avoir un enfant, elle fera un pèlerinage, à Saint-Jacques de Compostelle (dans les deux premiers) ou à Jérusalem (dans le dernier). C'est après avoir obtenu la grâce, lors du voyage de remerciement aux lieux saints, que les Sarrasins attaquent le couple de dévots en capturant la reine et en tuant le roi. Pucci reprend cette situation initiale, tout en la retravaillant dans une direction plus « séculière ». Dans *Fiorio*, *Filocolo* et *Rosana*, la stérilité est subie par la reine, tandis que dans le *cantare* elle est voulue par la protagoniste, car c'est bien elle qui impose à son mari la plus stricte abstinence. Ensuite, si, dans les trois versions italiennes de *Floire et Blancheflor*, la souveraine s'adresse directement à Dieu, dans *RO* elle se limite à son vicaire, le pape. La reine d'Orient, nous l'avons vu, rassemble en elle des traits que Boccace avait attribués à différentes régentes dans son recueil biographique ; aussi est-elle catholique, comme les souveraines de *Fiorio* et *Filocolo*, mais, à cause de son origine orientale, potentiellement païenne, comme celle de *Rosana*. Dans cet entrelacs de réminiscences dont Pucci farcit sa première séquence, l'image du roi subit pourtant un changement profond : le mari de la reine d'Orient meurt peu de temps après avoir engendré l'enfant, sans doute à cause de l'effort accompli, tandis que, dans *Fiorio*, *Filocolo* et *Rosana*, le souverain trouve la mort pour une cause bien plus « noble », sur la route du pèlerinage. Certes, à elles seules, ces correspondances ne prouvent pas de rapports directs entre ces textes et *RO* ; mais la présence d'un même toponyme contribuerait à rapprocher du moins les deux *cantari* de *Fiorio* et *Biancifiore* et de la *Reina d'Oriente*. Dans ces deux œuvres en effet, il est fait référence au *palazzo della milizia* (*Fiorio*, 3, 2) ou *castello delle milizie* (*RO*, I, 36, 8), où la reine prononce son vœu (dans le premier) et où elle se retire après avoir obtenu la grâce du pape (dans le second)⁷⁶. Selon Vittorio

⁷³ *La leggenda della reina Rosana e di Rosana sua figliola*, Alessandro D'ANCONA (éd.), Livorne, Francesco Vigo, 1871 ; cf. aussi Rosanna BETTARINI, « Sguardo alla fabulosa storia della reina Rosana », *Testi e interpretazioni : studi del Seminario di filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milan-Naples, Ricciardi, 1978, p. 65-146 ; Alessandro ANGELUCCI, « Tradizione medievale nel teatro moderno. La "Rosana" abruzzese tra problemi e progetti », Elisabetta FAZZINI, Giorgio GRIMALDI, *Ricerche e prospettive di teatro e musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie*, « Il segno e le lettere – Saggi », 2015, p. 133-153, p. 137 (disponible en ligne, <http://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/index.php?pg=/Il-Segno-le-Lettere/762-Ricerche-Prospettive-Teatro-Musica.html> ; dernière consultation 31/03/2019).

⁷⁴ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Alessandro D'ANCONA (éd.), Florence, Successori Le Monnier, 1872, 3 vol., t. III, p. 361-414.

⁷⁵ Ce qui est aussi une situation courante, comme en témoignent les ouvertures de *La Manekine* et du *Miracle de la fille d'un roy*, cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 2. *L'inceste père-fille dans la tradition romanesque* et 3. 2. 5. *L'inceste père-fille dans la tradition dramatique*.

⁷⁶ Dans *Filocolo* aussi il est cité un *militare palagio* (V, 12, 2) cf. A. E. QUAGLIO (éd.), *op. cit.*

Crescini, le premier éditeur de *Fiorio e Bianciflore*, ce lieu ne constituerait pas un « château de l'armée » quelconque, mais il désignerait la tour du cloître du monastère de sainte Catherine de Sienne, non loin du forum de Trajan à Rome⁷⁷. Cette allusion serait un clin d'œil de Pucci au *cantare* de *Fiorio e Bianciflore*, l'œuvre fondatrice du genre qu'il pratiquait lui-même. Quoi qu'il en soit, notre auteur devait connaître la légende de cette « fatica d'amore »⁷⁸ par le biais des réélaborations italiennes, de même que, nous l'avons vu, il connaissait des récits de voyage et des romans comme l'*Apollonius de Tyr* à travers des vulgarisations toscanes. Ce dernier roman aurait d'ailleurs exercé une importante « influenza gravitazionale »⁷⁹ sur l'histoire de *Floire et Blancheflor* qui, comme l'a montré Antonio Pioletti, partage le même canevas narratif où s'entrecroisent des influences hellénistiques, orientales et classiques.

La première séquence est donc le lieu du récit où se déploie toute la verve créative et ironique de Pucci qui transforme la *Reina* en une sorte d'anti-*Floire et Blancheflor* de telle sorte que la travestie et son épouse représenteraient le pendant subversif du couple idyllique de la légende. Dans le dédale de réminiscences littéraires qui insufflent l'ouverture du *cantare*, émergent aussi quelques titres de la bibliothèque du *canterino*. Il s'agit, en réalité, d'une bibliothèque « idéale », car l'on ne peut pas toujours établir quels textes occupaient ses étagères et, surtout, quelles œuvres il devait connaître par cœur. Ce que l'on peut déduire, à lumière de l'analyse que nous avons menée jusqu'ici, c'est que Pucci affiche une préférence pour les *best-sellers* contemporains, filtrés à travers des versions en langue vernaculaire, ainsi que pour les œuvres du Boccace « féministe ». La désinvolture avec laquelle il puise son inspiration aux uns et aux autres constitue, nous semble-t-il, l'un des points forts de la *Reina d'Oriente* ainsi que la preuve de la sensibilité littéraire de son auteur, d'une finesse remarquable pour un « simple » chantefable.

3. 1. 3. *Un rebondissement inattendu*

Les zones liminaires de l'œuvre de Pucci apparaissent particulièrement exposées à des influences littéraires variées : de même que l'*incipit* constitue un « solo » d'auteur, ainsi l'épilogue, à partir de la strophe 44 du troisième *cantare*, clôt le récit sur une note « insolite ». La scène du bain où la travestie découvre ses formes métamorphosées devant l'assemblée des barons ne scelle plus la fin de l'histoire, comme dans *Yde et Olive I* et les autres récits que nous avons étudiés. Au contraire,

⁷⁷ *Il cantare di Fiorio e Bianciflore*, V. CRESCINI (éd.), *op. cit.*, t. I, p. 107-109.

⁷⁸ Nous reprenons le titre de l'essai monographique d'A. PIOLETTI, *La fatica d'amore*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

cet épisode fonctionne comme un ressort narratif, car la nudité du nouveau roi d'Orient charme la terrible Madonna della Spina et relance l'action :

*E ' una, ch'iera la magior reina
che 'n que' paesi alor fose trovata
– chamatt'era la dona de la Spina –
er'al bagnar del re innamorata;
e pensò di pigliarlo s'el camina,
ond'ela molta gente à raunata
a la sua roca, donde dovea gire.
III, 44, 1-7*

Tout le dernier volet du récit est ainsi consacré aux entreprises de cette dame redoutable pour satisfaire son désir avec le roi d'Orient fraîchement transformé. D'abord, elle le charme en mobilisant l'art de la parole, *ragionando a la corttese* (III, 46, 5) ; ensuite, telle une magicienne diabolique, elle l'enferme dans son palais : *ad arte il fe'a la roca apresare: / quando si vide da sua gente forte, / sì 'l mise dentro e poi serrò le portte* (III, 46, 6-8). Enfin, elle l'endort à l'aide d'un philtre d'amour, un *beveragio* (III, 48, 2), qui provoque des hallucinations : le roi d'Orient cède donc aux avances pressantes de Madonna della Spina car *eser si crede con la vera sposa* (III, 49, 4). Lorsqu'il se rend compte de la tricherie, le prisonnier est complètement désemparé de telle sorte que l'empereur de Rome et la reine d'Orient mobilisent une armée entière pour lui prêter secours. En fin stratège, la souveraine fait creuser des voies souterraines par où l'on parvient à prendre la citadelle, délivrer l'otage et capturer la geôlière. Bien qu'il s'agisse d'une situation courante⁸⁰, l'idée de ce stratagème pourrait être venue à l'esprit de Pucci en lisant la *Teseida* de Boccace (*T*), « le premier poème épique italien »⁸¹. Dans la première partie de l'œuvre consacrée à la guerre entre Athènes et la capitale des Amazones, Thésée met en œuvre la même tactique pour vaincre Hyppolite, la reine des femmes-guerrières (bien que cette dernière se rende enfin spontanément) :

T, I, 94-95⁸²

Elli stette più mesi ad tal berzaglio
et poco v'aquistò, anzi niente,

RO, IV, 5-6

E domandò com'egli era guernita
la roca che sì forte dimostrava;

⁸⁰ A. BETTARINI-BRUNI, « Intorno au cantari di Antonio Pucci », art. cit., p. 146-147.

⁸¹ Giovanni BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, Edvige AGOSTINELLI, William E. COLEMAN (éd.), Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, p. XIII. Une édition antérieure se trouve dans l'édition intégrale de G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. BRANCA (dir.), op. cit., t. II, *Teseida delle nozze di Emilia*, Alberto LIMENTANI (éd.), 1964.

⁸² Nous citons de l'édition d'E. Agostinelli et W. E. Coleman, op. cit.

fuor che paura et onta con travaglio;
 perché lle donne dentro assai sovente
 di morte si metteano ad ripentaglio,
 predando sopra loro arditamente:
 cotanto s'eran già assicurate
 per lo non potere esser soperchiate!

Di ciò era Theseo assai crucciato,
 et nel pensiero sempre già cercando
 come potesse abbacter loro stato.
*Un dì advenne che e' cavalcando
 ad la terra dintorno, fu advisato
 ch'ella s'avrebbe socterra cavando;
 per che, avendo mastri di tali arti,
 cavar la fè da una delle parti.*

fule risposto: «El'è sì ben fornita
 che tuto 'l mondo non cura una fava»;
*e la reina, saputa ed ardita,
 da più partte d'intorno ordinò cav<a>:
 e fu la prima che mai sì facese
 a ttera, che per cave s'arendese.*

Tre mesi o più statt'era già l'asedio,
 quando le cave giunsoro a le mura;
 poi che tagliatto fu 'l forte resedio,
 fe' dar di fuor battaglia forte e dura,
 e per le cave intrrar, sì che remedio
 non ebe contro {a} la gente sicura:
 sì che la roca con lo re acquistaro,
 e quella dona e moltti ne menaro.

Une fois emprisonnée, Madonna della Spina ne s'avoue pas vaincue puisqu'elle arrive même à obtenir l'aide du roi de France. Ce dernier remarque le gant qu'elle avait fait exposer sur la place publique et, en preux (et naïf) chevalier, décide aussitôt d'accepter le défi : *«Battaglia dimandar si de' quel guanto»; / apreso corse e spicòl da la lancia, / puosels' in capo dicendo: «Mi vanto / di questo guanto oserver la proposta!»* (IV, 10, 4-7). Dans le pervertissement des lois de la courtoisie qu'opère la dame de la Spina, on décèle l'ironie du poète qui tourne en ridicule le code de comportement promu par la littérature courtoise antérieure. Mais selon cette tendance au « brouillage » que Pucci suit dès la séquence introductive, si la Madonna della Spina représente une déclinaison de la *domina* féodale et de toute une littérature « surannée », le pays où elle se retire, *Valentra*, (IV, 19, 8), se référerait à un lieu historique bien précis. Attilio Motta suggère en effet qu'il s'agisse de Valentré, le pont fortifié érigé entre 1355 et 1378 près de Cahors, dont la construction advint, selon la légende, par l'intervention du diable⁸³. Ville natale du second pape avignonnais, Jean XXII, Cahors était à l'époque considérée une terre d'usure et d'hérésie, et représente donc un cadre de vie idéal pour ce « coacervo di infedeltà »⁸⁴ qu'est la dame de la Spina.

Pucci termine donc son œuvre comme il l'avait commencée, en superposant des allusions littéraires⁸⁵ avec des références à la réalité de son temps. D'un point de vue formel cependant, le qua-

⁸³ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. XXII.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ezio Levi entrevoyait aussi des échos du *Parthenopeus de Blois* dans ce dernier noyau narratif, cf. A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. XX.

trième *cantare* est le seul qui ne soit pas régulièrement composé de cinquante huitains, mais bien de quarante-quatre. Le dernier volet de la *Reina d'Oriente* se démarque ainsi des trois précédents par un caractère factice et quelque peu répétitif qui rappelle la partie « de raccord » d'*Yde et Olive II*.

3. 2. Une stratégie du renversement

3. 2. 1. Le déplacement de la focalisation : de la travestie à la reine

Comme l'indique le titre du *cantare* lui-même, la *Reina d'Oriente*, la protagoniste du récit est l'héroïne éponyme. Contrairement aux textes de la tradition française, il y a donc un déplacement de focalisation de la travestie à la reine. Dès l'incipit, le poète souligne le caractère exceptionnel de ce personnage qui, *giovane e bella*, s'oppose de manière antithétique à son mari, *vechio e da niente* :

*Truovo che lla reina d'Urie
fu sanza pari nel mondo di sàvere,
e non fu mai, da levante a, ponente,
donna che fussi di sì gran potere,
e 'l suo marito vechio e da niente,
ond'ella si face[a] molto temere;
era giovane e bella oltre a misura,
più qu'a qu[e]l tempo fusse criatura.
I, 3*

Quelques strophes plus loin, le contraste entre la reine et les personnages masculins s'étend à toute la cour, car elle décide d'entreprendre le voyage pour Rome, en dépit de l'opposition de ses barons : *i' sono pure ferma di fare l'ubidienza / del papa, ch'è vicaro di Dio nel mondo: / omai mi date quella compagnia / che pare a voi, e ~ onorevol sia* (I, 20, 5-8). À la tête de son cortège solennel, la reine exerce un charme irrésistible, presque surnaturel : *dicean l'uno col'altro de' Romani: / «Di vero questi non sono corpi umani»*, (I, 30, 7-8). Le pape aussi se déclare vaincu : *«Tu m'à vinto»* (I, 34, 8), à la vue du cilice qui, depuis quinze ans, torture la reine telle une sainte martyre. C'est grâce à cette preuve irréfutable de sa foi que la souveraine obtient du saint père de pouvoir engendrer un enfant ; ensuite, c'est toujours elle qui annonce imprudemment attendre un garçon. De plus, si, dans les textes français, la reine-mère meurt après avoir mis au monde sa seule fille, dans *RO* c'est au contraire le roi qui meurt : l'art du renversement pratiqué par Pucci atteint ici le comble du paroxysme. Tout au long des quatre *cantari*, la reine joue un rôle incontournable : aidée par sa servante, elle

est également à l'origine du camouflage et de l'éloignement de sa fille. Après le mariage de cette dernière avec la fille de l'empereur romain, elle obtient que le couple la rejoigne en Orient, grâce au stratagème d'une lettre trompeuse :

E fe' fare une lettera mostrando
che la mandase la vechia reina,
ne la qual contenea, brieve parl[ando]:
«Sapi, figliuol, che la mia vita fin[a],
e poi che mi lasciaste suspiran[do]
non posa' mai, né sera né mattina:
però, se metti di mia vitta cura,
fa' che ti muova, letta la scritur[a]».
III, 19

Si, au fil des vers, la reine de Pucci déclenche à chaque fois l'action, dans le dénouement final elle la résout admirablement. En effet, par intercession divine, elle vainc le géant Ronciglione, allié de Madonna della Spina, et restaure triomphalement la chrétienté :

*Tutta le gentte s'era convertita,
battendosi co molta riverenza,
e la reina e 'l re tuta lor vita
al mondo fêr sì aspra penitenza,
che poi, al tempo de la lor finita,
in vita eterna andar con pazienza,
a la qual ci conduca il Salvatore.
Antonio Puci il fieci al vostr' onore.*
IV, 44

Contrairement aux œuvres de la tradition narrative française, dans le *cantare* italien la reine mère acquiert donc un rôle de premier plan⁸⁶, car c'est elle qui tire jusqu'au bout les ficelles de l'intrigue.

⁸⁶ Ce qui recoupe, dans la littérature folklorique, notamment les motifs P 20.1, *Clever queen* et P25, *Queen meddles in state affairs*, cf. S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, op. cit.

3. 2. 2. *Un discours protoféministe ?*

Si certaines contributions des études de genre appliquées à *Yde et Olive* frôlent, selon nous, l'anachronisme⁸⁷, pour le *cantare* de Pucci en revanche, une lecture en direction « protoféministe » apparaît plus légitime. Si la sagesse et la beauté qui caractérisent la reine sont des motifs rhétoriques, le pouvoir dont elle est investie constitue un trait autant inédit que subversif⁸⁸. Comme l'affirme Attilio Motta, « l'intero poema si incarica chiaramente di dimostrare come proprio la donna che *non* si trasforma assommi su di sè capacità amministrative, diplomatiche e militari senza pari »⁸⁹. L'audace qu'affiche la régente au fil des vers ternit la figure de sa fille qui se réduit à un simple « pion » de l'intrigue. Contrairement à ses homologues de la tradition française, jamais la travestie n'accomplit d'exploits guerriers ; sa passivité persiste même après sa transformation sexuelle : au lieu de porter aussitôt à son terme l'épreuve du bain et de satisfaire sa jeune épouse, elle/il erre dans la forêt dans une sorte de ravissement mystique (non dépourvu de comique), *e cominciò a cantare divotamente: / «Te deo lodamus», e poi si fu aviato; / partìse di que-luoco ov'era statto* (III, 34, 6- 8). D'ailleurs, les autres personnages masculins du *cantare*, le mari de la reine, l'empereur de Rome, le pape lui-même, ne brillent pas non plus par leur esprit.

La supériorité que le *canterino* attribue à la protagoniste éponyme est liée à une féminité pleinement assumée ; même quand le pape lui suggère de prendre *vestimenta di ribaldo* (II, 6, 5) et de se mettre en sécurité auprès de lui, elle refuse en faisant preuve d'une vaillance qui n'a pas besoin d'un masque pour se manifester. De plus, elle se démarque d'un autre personnage féminin qui fait fi des codes vestimentaires, Madonna della Spina. Dans le dernier volet du *cantare*, c'est sous un faux-semblant de chevalier, *come cavaliere armato* (III, 45, 5), qu'elle emprisonne la travestie fraîchement changée en homme et se bat pour la/le garder auprès d'elle :

Poi corse ad uno albergo e *fusi armata*
con arme travisatte ch'el'avìa,
ed a ferir nel torniamento andava,
escavalando quanti ne trovava.

Dando e togliendo, quel dì fu mestiere
ch'el rimanese a lei il campo adorno;
ciascun dicea: «Chi è quel cavaliere
ch'à fatto sì ben d'arme questo giorno?» IV, 13, 5 – 14, 4

⁸⁷ Cf. *Introduction* et, pour les renvois bibliographiques, *ibid.*, n. 38.

⁸⁸ A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, A. MOTTA, W. R. ROBINS (éd.), *op. cit.*, p. 163.

⁸⁹ *Ibid.*, p. XX.

Le travestissement de la dame de la Spina ne représente pourtant pas un vecteur d'émancipation, mais l'une de ses ruses diaboliques. Ainsi, contrairement aux textes épiques que nous avons étudiés, dans *RO* ni le port d'un masque masculin ni la métamorphose sexuelle ne garantissent un progrès dans la hiérarchie sociale. Sous la plume du poète florentin, être homme n'est décidément pas une condition enviable.

3. 2. 3. Une réflexion sur le pouvoir féminin (sous toutes ses formes)

Le caractère exceptionnel de la reine n'est pourtant pas dépourvu de zones d'ombre⁹⁰. Au fond, elle représente une menace potentielle pour l'ordre établi, une menace dont elle-même semble être consciente lorsqu'elle annonce publiquement qu'elle attend un héritier mâle. Sa régence, si admirable qu'elle soit, interroge sur la légitimité de la charge qu'elle revêt, car elle représente « un'enclave matriarcale all'interno di un sistema patriarcale che tende al suo assorbimento »⁹¹. Le « féminisme » de Pucci devrait donc être nuancé, d'autant plus que l'univers féminin qu'il peint dans son *cantare* est loin d'être uniforme. Si deux autres personnages féminins, la mère de l'empereur et Madonna della Spina, assument des rôles de contrepoids négatifs à l'image positive de la reine, la figure de Berta aussi interroge par son ambiguïté. Dans un premier temps, en servante avisée, elle met en garde sa dame du danger qu'elle court avec sa proclamation *di figliulo maschio avere [...] / Scandalo {ne} nascerà di tal profferta / tra la tua gente, se femina fai* (II, 25, 4-6). Ensuite, en devenant sa complice, elle contribue à atténuer la responsabilité de la reine. C'est en effet Berta qui, au moment de l'accouchement, opère un rapide échange d'enfants : *cilato un fanciullo maschio fe' venire* (II, 26, 4), et c'est toujours elle qui, quelque temps après, se charge de l'éducation de la fille jusqu'à sa formation universitaire :

Levatasi dal parto la reina
face latere il maschio nel palagio,
e donna Berta face la fantina
cilata mente istare senza disagio;
e po' che sendo a modo mascolina,
la faceva vestire e stare ad agio,
sicché maschio pare verage mente,
più ch'altro mai belisimo e piacente.

E quando di sette anni fu in etade,

⁹⁰ A. MOTTA, « Le Regine (d'Oriente) di Pucci », art. cit., p. 226.

⁹¹ *Ibid.*, p. 230.

*e lla reina a donna Bertta disse
che rimandasse il maschio i sue co[n]trade,
sì com'ella ordinò che vi venise;
e po' che fatta fu suo volontade,
sicché non fu persona che 'l sentisse,
ed ella fe' tornare la sua figliuola,
sì come maschio per mandarlo a scuola.*

*E disse a donna Berta: «E' ti conviene
a[n]dare con questa fanciulla a Bologna,
però ch'i' temere' che senza tene
no ricevesse biasimo o vergogna:
e teco potre' stare se no bene.
Prendi tesoro quanto ti bisogna,
e là non dire chi sia, falla istudiare:
e s'io no mando per te, non tornare».*
III, 29-31

Mais après avoir contribué, pendant bien des années, à mystifier la vérité, un jour Berta se venge d'avoir été grondée par la travestie et son épouse en les dénonçant auprès de l'empereur de Rome :

*E dona Bertta alor, molto cruciata,
fra suo cor dise: «Io ne farò vendetta»;
subitta mentte a caval fu montata
ed a Roma n'andò co molta freta,
ed a lo 'nperador fu apresentata
e tutta la novela gli ebe detta,
dicendo: «La ttua figlia è ancor pulcela,
ché femina è lo sposo sì com'ela».*
III, 25

Par un retournement soudain, la servante devient la délatrice des amours « pervers » du couple⁹². En fait, cette dénonciation est la conséquence d'une blessure de l'amour-propre de Berta et, en outre, comme le souligne A. Motta, elle « non sembra tanto rimproverare le due del comportamen-

⁹² Dans « Le Regine (d'Oriente) di Pucci », art. cit., p. 225, n. 7, Attilio Motta remarque des ressemblances avec un épisode de la *Magna Vita Sancti Hugonis* d'Adam de Eynsham. Dans cette biographie d'Hugues, évêque de Lincoln (en Angleterre), on raconte qu'une femme stérile, épouse d'un homme âgé, feint d'être enceinte pour des questions d'héritage. Elle simule donc l'accouchement d'un enfant, qu'une nourrice lui avait amené d'un village voisin. Mais après bien des années, cette dernière dévoile la supercherie et déclenche ainsi une série de contentieux.

to in sè [...] quanto dolersi del fatto che esse possano essere viste, e dunque trasferire il giudizio di inaccettabilità di quel comportamento dal piano della morale privata a quello della dimension sociale »⁹³. Enfin, après s'être repentie, elle termine sa vie en odeur de sainteté : *la qual, pentuta de le sue pecata, / fe' poi tal vita ch'ela fu beatta* (IV, 43, 7-8).

Qu'elles soient de simples servantes ou des reines puissantes, les femmes de Pucci, du moins celles qui ne se cachent pas derrière un masque, sont rusées et imprévisibles. À l'instar de Boccace dans le *De mulieribus claris*, mais dans une visée plus plaisante, Pucci offre une galerie de « femmes fortes » représentant autant de types du pouvoir au féminin.

3. 3. Une volonté de démarcation forte : de canterino à cantautore

3. 3. 1. À l'ombre de Boccace : héritage, émulation, relève

À travers la *Reina d'Oriente* on aperçoit la stratégie d'un auteur qui essaie de se tailler une place dans l'arène culturelle de son temps. Dans un siècle « saturé », ce ne devait pourtant pas être chose aisée, pour ceux qui, comme Pucci, nourrissaient une ambition littéraire haute. En effet, Pucci a eu la (mal)chance d'être contemporain des deux couronnes du Trecento, Boccace et Pétrarque. Le premier notamment, par son goût pour l'affabulation et la prééminence qu'il accorde aux personnages féminins, a sans doute contribué à nourrir l'imaginaire de Pucci. Mais il s'agit d'une influence qui, du moins pour la *Reina d'Oriente*, s'exerce plus à un niveau « idéologique », sous le signe de l'émulation, que dans une collaboration active et concrète. Si Pucci avait eu accès à une version proche d'*Yde et Olive*, que Boccace aurait pu traduire et emmener avec lui à Florence de la cour angevine de Naples, on devrait en avoir une trace manuscrite ; mais Boccace non plus ne copiait pas les textes français qui ont pourtant nourri en grande partie sa production littéraire parthénopéenne⁹⁴. Ce que nous suggérons par là, c'est que ni la cour des Anjou à Naples ni Boccace n'ont joué un rôle de « trait d'union » dans la transmission d'*Yde et Olive* ou, du moins, nous n'en avons aucune preuve matérielle. D'ailleurs, toute la première partie du *cantare*, l'agent de la métamorphose, un cerf, et l'esthétique « protoféministe » mise en œuvre par l'auteur constituent autant de différences majeures avec la Suite bordelaise. Tout au plus, Pucci se serait inspiré de la scène de métamorphose de *Tristan de Nanteuil* dont des réélaborations en langue vernaculaire devait circuler, sans doute oralement, le

⁹³ A. MOTTA, « Le Regine (d'Oriente) di Pucci », art. cit., p. 234-235.

⁹⁴ Marcello BARBATO, Giovanni PALUMBO, « Fonti francesi di Boccaccio napoletano ? », Giancarlo ALFANO, Teresa D'URSO, Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, *Boccaccio angioino : materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 127-147, p. 146.

poète ne pratiquant d'autres langues que l'italien⁹⁵. Quoi qu'il en soit, le canterino a travaillé le canevas de la « fille en garçon », dans une visée à la fois compétitive et polémique. La deuxième moitié du siècle marque en effet un tournant dans la relation entre les deux poètes florentins : si Boccace délaisse la littérature en langue vulgaire pour se consacrer, à l'instar de Pétrarque, à la production en latin et à l'étude des classiques, Pucci, lui, ne reniera jamais son penchant pour l'affabulation « populaire »⁹⁶. Dans ce Moyen Âge finissant, une fracture commence à se creuser entre humanistes et *canterini*, littérature « haute » et littérature « basse ». Deux pas du *Corbaccio*⁹⁷ et du *Triumphus Cupidinis*⁹⁸ sont révélateurs de ce décalage où se reflète la modernité naissante. La veuve hideuse décrite par Boccace est une lectrice avide de fables arthuriennes et de *cantari* :

So che le sue orazioni e i suoi paternostri sono i romanzi franceschi e le canzoni latine, e' quali ella legge di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d'Isotta e le loro prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e le semblee. Ella tutta si stritola quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli, raunarsi, sì come colei alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri, come di loro imagina, così farebbe ; avvenga che ella faccia sì che di ciò corta voglia sostiene. Legge la Canzone dello indovinello e quella di Florio e di Biancifiore e simili altre cose assai⁹⁹.

De plus, elle se compare aux protagonistes de ces histoires mensongères :

E 'l non consentirle le favole e le bugie sue, delle quali ella è più ch'altra femina piena, niuna cosa sarebbe se non un volersi con lei azuffare ; la qual cosa ella di leggieri farebbe, sì come colei alla qual pare di gagliardia avanzare Galeotto delle lontane Isole o Febus. E già assai volte, millantandosi, ha detto che se uomo stata fosse, l'arebbe dato il cuore d'avanzare di forteza, non che Marco Bello, ma il bel Gherardino che combatté con l'orsa¹⁰⁰.

Vers la fin de sa carrière, Boccace s'inscrit dans le sillon de Pétrarque qui, dans le *Triumphus Cupidinis*, avait également fustigé *quei che le carte empion di sogni : / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti / ove conven che'l vulgo errante agogni*¹⁰¹. Ce revirement du Boccace humaniste, pourrait donc expliquer, en partie, l'opération de Pucci. Avec sa *Reina*, « digne des nouvelles les plus licen-

⁹⁵ A. RICCI, « *La dama del verzù* : un altro cantare », art. cit., p. 52, n. 21.

⁹⁶ « Populaire » non dans le sens d'« ingénu », mais bien opposé à « individuel », cf. *Novella della figlia del re di Dacia. Testo inedito del buon secolo della lingua*, Aleksandr N. VESELOVSKI (éd.), Pise, Nistri, 1866. On peut lire cet essai dans D'ARCO S. AVALLE, *Veselovskij-Sade*, op. cit.

⁹⁷ G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. BRANCA (dir.), op. cit., t. V, 2, *Corbaccio*, Giorgio PADOAN (éd.), 1994.

⁹⁸ Francesco PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, Vinicio PACCA, Laura PAOLINO (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1996.

⁹⁹ G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, G. PADOAN (éd.), p. 499 § 316, 1.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 490-491 § 272.

¹⁰¹ *Triumphus Cupidinis III* (v. 79-81), V. PACCA, L. PAOLINO (éd.), op. cit.

cieuses du *Décameron* »¹⁰², le *canterino* aurait souhaité prendre la relève de la lignée narrative « féministe » que son confrère si encombrant avait entre-temps reniée pour se tourner vers d'autres horizons.

3. 3. 2. Sublimation d'un genre « inférieur » : vers les poèmes de la Renaissance

Comme le remarquait déjà le folkloriste russe A. Veselovski à la fin du XIX^e siècle, Pucci n'est pas seulement un interprète, mais bien l'initiateur d'un autre axe qui, parallèle à celui de Pétrarque et Boccace, amènera à Pulci, Boiardo et Arioste¹⁰³. Certes, si les poèmes chevaleresques italiens fondent la matière carolingienne et la matière arthurienne, en chantant *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*¹⁰⁴, la *Reina d'Oriente* reste au fond isolée dans son extravagance, à un détail près. Angélique, la princesse qui, dans l'*Orlando Innamorato* et l'*Orlando Furioso*, provoque l'amour et la folie du paladin de Charlemagne, vient elle aussi d'Orient.

Mais au-delà de ce détail au demeurant anodin, l'œuvre de Pucci témoigne de la complexité de l'importation de thèmes et motifs littéraires de provenance française. À côté des deux filons à succès ayant comme protagonistes Arthur et Roland, et dont l'influence sur la littérature chevaleresque italienne est incontestée, d'autres histoires « extravagantes » et « inclassables » ont pénétré de l'autre côté des Alpes, bien que par d'autres voies plus difficiles à déceler, sans doute par « colportage », peut-être même de bouche à oreille. Cependant, dans le vaste répertoire des *cantari* italiens, la *Reina d'Oriente* se démarque par un degré majeur d'élaboration littéraire. Au fil des vers, le poète tisse un dialogue entre les œuvres les plus en vogue dans le panorama culturel contemporain, tant « haut » que « bas ». Sur une toile de fond de roman d'aventures, encadré par une ouverture de récit de voyage et un épilogue en style courtois, le récit est parsemé de références, plus ou moins directes, à Boccace et à d'autres *cantari* ou représentations sacrées. Ce jeu subtil de renvois crée un effet de polyphonie qui, s'il n'est pas propre au seul *cantare* de Pucci, retentit dans ce dernier avec un éclectisme et une ironie qui n'ont pas d'égaux, nous semble-t-il, dans d'autres textes du même genre. Ainsi, tel un chansonnier moderne, Pucci a-t-il contribué à donner ses lettres de noblesse à un genre considéré inférieur sans pour autant couper les liens avec sa base populaire.

¹⁰² Alessandr N. VESELOVSKI, « Le tradizioni popolari nei poemi d'Antonio Pucci », *L'ateneo italiano. Giornale di scienze, lettere ed arti*, 15, 1866, p. 225-229, p. 226.

¹⁰³ Renzo RABBONI, « Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij », M. BENDINELLI PREDELLI (dir.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento, op. cit.*, p. 271-315, p. 296.

¹⁰⁴ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, Lanfranco CARETTI (éd.), Turin, Einaudi, 2005 [1992], 2 vol. t. I, 1.

V. 3. Le *Cantare di Camilla* de Pietro de Sienne (CC)¹⁰⁵

1. Contextualisation, structure, éditions

L'œuvre de Pietro de Sienne est composée de huit *cantari* de longueur variable, comprise entre un minimum de 44 huitains à un maximum de 62, selon le schéma suivant : I-49, II-55, III-44, IV-58, V-53, VI-52, VII-62, VIII-51. Avec en tout 3392 vers, CC est une œuvre longue qui marque le passage de la composition représentée sur la place publique au texte destiné à la lecture, c'est-à-dire du *cantare* proprement dit au poème¹⁰⁶.

Sa tradition manuscrite compte cinq témoins s'échelonnant entre la seconde moitié du XIV^e et la première moitié du XV^e siècle¹⁰⁷. Les deux filigranes présents sur la section *canterina* de l'un de ces manuscrits sont en commerce respectivement à partir de 1371 et 1379¹⁰⁸ ; CC serait donc de peu postérieur à RO.

Il existe une édition critique moderne du *cantare*, établie par Roberto Galbiati et parue en 2015, qui apporte de remarquables améliorations dans l'établissement du texte par rapport à la précédente édition de 1892 de Vittorio Fiorini¹⁰⁹.

2. Synopsis

I – Le roi de Valence Amideo et sa jeune épouse Idilia fêtent la naissance de Camilla, leur première fille, avec de grandes réjouissances. Le temps passe et, à l'âge de quinze ans, la jeune fille est d'une beauté et d'une intelligence inégalées ; de plus, elle brille dans des activités traditionnellement masculines, telles que la chasse et les tournois. Mais des rumeurs commencent à circuler sur la réticence du roi à marier sa fille ; dans ce contexte de suspicion croissante, la reine tombe gravement malade. À l'article de la mort, elle obtient de son mari la promesse que jamais il ne prendra une femme d'une beauté inférieure à la sienne. Ainsi, après la mort d'Idilia, Amideo envoie chercher dans tout le royaume une femme dont la beauté puisse égaler celle de la reine disparue, mais la quête se révèle infructueuse. Le roi décide ainsi d'épouser sa propre fille, en la menaçant de mort en cas de refus.

¹⁰⁵ Nous adoptons le même titre que celui choisi pour l'édition la plus récente de R. Galbiati, *op. cit.* Toutefois, ce texte est connu aussi sous les titres de *Cantare di Camilla bella*, *Libro d'Amadio*, *Libro de Chamila*, cf. *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. IX-X.

¹⁰⁶ Marco VILLORESI, « La tradizione manoscritta dei testi cavallereschi in volgare. Cantari, poemi, romanzi in prosa », *La fabbrica dei cavalieri : cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Rome, Salerno Editrice, 2005, p. 11-37, p. 1-2, n. 1, cit. dans *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. VII, n. 1. Mais selon l'éditeur du *cantare*, les deux modalités de production, écrite et orale, ne s'excluent pas mutuellement (cf. *ibid.*, p. 125, 137-138).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 3-22. Pour la description des témoins, cf. *ibid.*, 59-73.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. IX.

¹⁰⁹ *La bella Camilla : poemetto*, Vittorio FIORINI (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1969 [reprod. éd. Romagnoli, 1892].

II – Pour temporiser, Camilla feint de consentir à la proposition paternelle et obtient de pouvoir se retirer à la Rocca della Spina pour se préparer aux noces. Une fois dans ses chambres, elle se confie à Mambriano, son frère de lait, qui l'incite à s'enfuir. Camilla suit ce conseil et, déguisée en homme, lui demande de l'accompagner ; sous les faux noms d'Amadio et de Fedele, les deux jeunes gens s'embarquent et quittent Valence. À la nouvelle de la fuite de sa fille, le roi s'effondre et meurt de douleur. Entre-temps, les fuyards accostent l'île Sûre, où Babellina, la fille du roi du pays, tombe aussitôt amoureuse de la travestie. Camilla/Amadio essaie de détourner les avances de la princesse en prétextant des origines humbles et en affirmant être déjà mariée, mais Babellina la menace de mort si elle s'obstine à refuser sa main. Une bataille rangée s'engage entre les partisans des deux camps.

III – L'arrivée par mer d'une armée providentielle met fin au combat et Camilla s'enfuit à nouveau avec ses compagnons. Lors d'une halte destinée à se reposer de la bataille, la nouvelle qu'un marquis fait chercher partout sa fille décide la protagoniste à se remettre en mer, car elle croit qu'il s'agit de son père. Au bout d'un mois de navigation, la travestie descend à nouveau à terre et parvient dans un monastère, où elle suscite le désir de toutes les bonnes sœurs. Après la confession d'amour de la mère supérieure elle-même, Camilla regagne à nouveau son bateau ; mais une terrible tempête se déclenche en haute mer...

IV – Tous les membres de l'équipage sont à l'agonie, quand un autre bateau leur prête secours et les ramène sains et saufs sur la côte. Ricciardo, le capitaine du bateau rescapé, décide de quitter son état et de consacrer le reste de sa vie au service de Dieu tandis que Camilla s'installe avec le reste de ses hommes dans un beau palais de la ville, la noble et riche Aquilée. Felice, son roi, a une fille unique qu'il devrait marier mais, après avoir entendu dire que seule la fille du roi de Valence est plus belle que sa fille Cambragia, il regrette qu'aucune des deux ne soit un garçon pour pouvoir les marier ensemble. Entre-temps, Felice fait convoquer le jeune homme qu'on lui dit être arrivé au port. Camilla/Amadio est officiellement engagé(e) au palais en qualité de serviteur. Bacchibella, la voyante de la cour, prédit à Cambragia qu'elle va bientôt se marier et qu'Amadio deviendra roi ; la princesse promet à la magicienne de la récompenser en lui offrant l'une de ses plus belles robes si sa prédiction se réalise. Intriguée par ces vaticinations, Cambragia envoie sa servante Viola Bianca en ambassade chez son père pour voir qui est cet inconnu ; mais, à la vue du nouveau venu, cette dernière tombe aussitôt amoureuse de lui. Elle confesse ses sentiments à sa dame qui organise une sortie de chasse afin de permettre une rencontre entre les deux ; mais pendant la sortie, Cambragia, elle aussi, tombe amoureuse de Camilla et arrive même à obtenir de cette dernière un baiser. Bouleversée, la travestie s'enfuit avec Fedele en abandonnant son cheval.

V – Viola Bianca retire la selle du cheval et l'enveloppe dans un tissu de soie, avant de continuer la partie de chasse. De son côté, Camilla confie à Mambriano ses craintes concernant les sentiments qu'elle a involontairement suscités chez Cambragia ; mais, pour son serviteur, cette affection ne durera pas longtemps dans la mesure où, selon lui, la princesse sera bientôt mariée par son père et devra donc quitter la cour. Le roi Felice vient justement de conclure un accord matrimonial avec Charles, le fils du roi de Hongrie. Mais Cambragia convainc son père et tous ses barons de refuser ce projet de mariage avec un étranger, sous le prétexte que ce dernier pourrait la répudier et s'emparer ainsi de ses terres. Cependant, les barons comprennent vite la ruse de la princesse pour pouvoir en revanche obtenir Amadio : outragés par le fait qu'un écuyer puisse devenir leur roi, ils décident de le défier au tournoi.

VI – Au courant des manigances des barons, Cambragia fait d'abord appeler le châtelain Riscialco en le sommant d'aider Amadio lors du tournoi ; ensuite, elle ordonne à Fedele d'équiper son favori avec les armes et le cheval qu'elle a choisis elle-même. Le tournoi commence. Un des barons remarque que l'écuyer porte sur le sommet de son heaume une manche de la robe de la princesse : la bataille ne fait que s'envenimer. Au plus fort de la rencontre, seule

l'intervention de Riscialco en faveur d'Amadio permet à ce dernier de remporter la victoire ; un notaire certifie sur-le-champ l'union entre Cambragia et Amadio, qui, à demi évanoui, donne son consentement au mariage.

VII – Le mécontentement vis-à-vis de cette union jugée inégale agite les barons. Louis, le marquis de Brandebourg, s'accorde avec le roi pour envoyer un nain espionner dans la chambre des époux. En feignant de vouloir simplement leur rendre visite, Felice entre dans leur chambre et le nain, caché sous son manteau, se glisse sous le lit. Ne se doutant pas d'être espionnée, Camilla confesse la vérité à Cambragia qui lui assure sa fidélité. Le lendemain, le nain prévient aussitôt le roi. Ce dernier décide donc de convoquer tous ses barons à une baignade publique, à laquelle son « gendre » aussi est sommé de participer.

VIII – Pour temporiser, Fedele affirme que son seigneur ne peut pas se baigner pour des raisons de santé. Soudain, une lionne se rue sur les baigneurs : tout le monde s'enfuit, sauf Camilla qui, au contraire, s'avance pour que le fauve la dévore. Mais ce dernier se révèle être un ange qui change l'héroïne en homme et lui permet ainsi de reprendre la baignade interrompue. Amadio raconte tout de même sa véritable histoire, pour empêcher la mise à mort du marquis, condamné pour calomnie. On célèbre aussi le mariage entre Mambriano et Viola Bianca, qui deviendront roi et reine de Valence, tandis que Cambragia et Amadio régneront sur Aquilée.

3. Etude littéraire du *Cantare di Camilla*

Vo' rinovare una antica storia (I, 2, 4), affirme le poète, au seuil de son œuvre : contrairement à la *Reina d'Oriente*, il n'y a pas de tension dans l'ouverture de ce *cantare* où, sans besoin de se justifier, l'auteur affirme vouloir renouveler une histoire ancienne. C'est justement en partant de la thèse selon laquelle les *cantari* italiens constituent les formes écrites les plus anciennes des contes oraux que Carlo Donà écrit dans *Fiabe, cantari e filologi* que « per la prima volta in tutta l'area europea, la fiaba popolare ha trovato un'espressione letteraria insieme compiuta e puntuale »¹¹⁰. Pour lui les *cantari* sont les ancêtres des contes et c'est en tant que tels qu'ils doivent être étudiés, au risque de fausser leur nature propre qui plonge ses racines dans le substrat folklorique commun. Cette perspective a le mérite de mettre en avant l'influence, parfois négligée, que la tradition narrative populaire a eue sur la littérature de cet automne du Moyen Âge italien. Mais elle tend toutefois à minorer tout ce qui relève de l'art du poète, le travail qu'il fait sur ses sources, la préférence qu'il accorde à l'aventureux et au romanesque, ses réminiscences littéraires particulièrement nombreuses dans un texte long et tardif comme le nôtre. Le *Cantare di Camilla* n'est pas qu'un conte populaire. Si, d'une part, il réélabore le canevas actantiel de la « fille en garçon », d'autre part, il est caractérisé par une esthétique de l'amplification qui constitue sa spécificité stylistique. Reste que cette œuvre présente un degré de « théâtralité » qui la rapproche, dans son ouverture, à la tradition des

¹¹⁰ Carlo DONÀ, « Cantari, fiabe e filologi », Mariangelo PICONE, Luisa RUBINI (dir.), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura : atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005*, Florence, L. S. Olschki, 2007, p. 147-170, p. 164.

dramas sacrés italiens, le *Sacre Rappresentazioni*, et devance, dans le développement de son intrigue, certaines comédies shakespeariennes.

3. 1. Le renouement avec la tradition narrative folklorique

3. 1. 1. Une ouverture de conte : retour à la figure du père incestueux

Le *Cantare di Camilla* s'ouvre sous le signe, typiquement médiéval, de l'inceste. Après être resté veuf, le roi de Valence demande en mariage sa propre fille :

Disse lo re: «Da po' che Dio m'ha tolto
cole' che mi toglie<va> ogni tormento,
la figlia mia, che pare un giglio d'orto,
vo' tôrre, e ssarà salvo il saramento
che fe' al corpo ch'è di vita sciolto».
Mandò per lei senza tardamento.
Com'ella giunse, disse alla primiera:
«Bella figliuola, i' ti vo' per mogliera».
I, 46

Contrairement à son confrère florentin, Pietro de Sienne s'inscrit dans la lignée de la tradition narrative épique et romanesque en langue d'oïl où la figure du père incestueux, nous l'avons vu, constitue un vrai leitmotiv¹¹¹. Sous sa plume, ce personnage liminaire est connoté davantage encore à la manière de ses homologues des contes oraux dans la mesure où l'union sacrilège que le roi Amideo envisage est la conséquence d'une promesse formulée au chevet de la reine mourante : *Lo re Amideo per contentar sue voglie / disse: «Io imprometto a dDio e a ttene / di non prender mai moglie in vita mia, / che ssi bella o ppiù di te non fia»* (I, 42, v. 5-8). Mais après avoir cherché partout dans le royaume une telle femme, les barons reviennent seuls à la cour :

E rimanendo i· re con tanto affanno,
molti messaggi mandò per lo mondo.
Ritornaro a llui in capo d'uno anno
e ssi gli dissono: «Signor giocondo,
ristoro non troviamo al tuo gran danno,
in tutto l'universo a tondo a tondo

¹¹¹ Cf. 3. 1. Inceste, 3. 2. 1. L'inceste en littérature : entre folklore et histoire.

*donna ch'abbia in sè bellezza mobilia
come la vostra reina Idilia».*
I, 45

Le roi décide donc de demander la main de sa fille, la seule dont la beauté puisse égaler celle de sa mère. Le *canterino* construit cette première séquence traditionnelle avec les motifs de la promesse contraignante et de la quête infructueuse, répandus notamment dans les versions orales des contes ATU 510B et 706¹¹². Si ces deux motifs complémentaires sont absents d'*Yde et Olive*, en revanche, ils apparaissent dans le roman de *La Manekine*, ainsi que dans la pièce dramatique du *Miracle de la fille d'un roy*, à peu près contemporaine de CC. Dans le canevas folklorique que suit le poète siennois retentissent aussi des réminiscences hagiographiques : de même que sainte Dymphe, Camilla entreprend un voyage par mer ; de plus, la scène où elle est menacée de mort par son père brandissant sur elle une épée rappelle la scène analogue où la sainte irlandaise trouve la mort par décapitation :

Di gran dolore l'alto re si comprese,
quando s'udì sì forte rampognare;
pe' suo biondi cape' lo re la prese,
alzò la spada per volerle dare.
I, 49, 1-4

La légende de Dymphe devait être connue en Italie aussi, comme en témoigne la place que le théologien et prêcheur dominicain Girolamo Razzi lui accordera plus tard, à la fin du XVI^e siècle, dans son recueil hagiographique *Vite delle donne illustri per santità*¹¹³. D'ailleurs, Pietro de Sienne n'avait pas besoin d'aller chercher loin, car la tradition hagiographique italienne aussi offrait des exemples de saintes menacées d'inceste comme Hugoline¹¹⁴.

De plus, la figure de la jeune fille persécutée était l'un des sujets privilégiés des drames sacrés, comme en témoignent les *Sacre Rappresentazioni*, de *Guglielma*, *Stella* et *Uliva*¹¹⁵. Or, si la première est persécutée par son beau-frère et la deuxième par sa belle-mère, la dernière est, de même que Camilla, persécutée par son propre père. Ainsi, l'histoire d'Uliva, qui devait circuler déjà vers le

¹¹² Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

¹¹³ Florence, Giunti, 1595-1606, 6 vol., t. 3, p. 43, cit. dans *La Rappresentazione di santa Uliva, riprodotta sulle antiche stampe*, Alessandro D'ANCONA (éd.), Pise, Nistri, 1863, p. XIII, n. 1.

¹¹⁴ Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*.

¹¹⁵ *Sacre rappresentazioni*, A. D'ANCONA (éd.), *op. cit.*, t. 3, respectivement p. 199-234, 317-359, 235-315. Une reproduction de cette dernière édition, dont nous tirons les citations, se lit aussi chez D'ARCO S. AVALLE, *Veselovskij-Sade, op. cit.*, p. 130-173.

XII^e siècle¹¹⁶ et dont il existe aussi une version postérieure en *ottava rima* et une en prose¹¹⁷, relève moins de la légende hagiographique de la sainte homonyme de Palerme¹¹⁸ que des contes folkloriques ATU 706 : menacée d'inceste par son père, la protagoniste se coupe les mains et s'enfuit et après avoir essuyé bien des infamies, elle retrouve ses mains ainsi que son mari dont elle avait été injustement séparée. À l'exception du motif de la mutilation, l'ouverture de *CC* recoupe de près celle du drame sacré, cette homologie se manifestant même au niveau des motifs « accessoires » de la promesse contraignante et de la quête infructueuse que les deux œuvres partagent. En outre, de même que Camilla feint d'acquiescer à la proposition paternelle qu'elle ne prend pas au sérieux, ainsi Uliva croit d'abord à une plaisanterie de la part de son père :

CC

Camilla bella gli rispuose: «Quando
vogliamo questo parentado fare ?
Se voi volete, sia vostro comando!
E subito il facciamo senza indugiare!».
Con vaghe risa dice motteggiando,
Credendos'ella co-llui motteggiare.
I, 47, 1-6

Rappresentazione di santa Uliva

Uliva risponde :
Oimé, padre mio, che è quel ch'io sento ?
Dite voi da dovero, o motteggiate ?
p. 131

Il s'agit peut-être d'une coïncidence, mais il est également remarquable que, dans la *Sacra Rappresentazione*, l'une des dames de compagnie de la protagoniste s'appelle justement Camilla.

Ainsi, si Pucci avait fait preuve d'un grand éclectisme au début de son œuvre, Pietro de Sienne renoue avec la tradition narrative de la « jeune fille persécutée », établie depuis plus d'un siècle et popularisée au cours du Trecento par le biais de l'hagiographie et du théâtre sacré.

3. 1. 2. Recentrage sur la figure de la travestie

Le poète siennois joue d'emblée la carte de la reconnaissance auprès d'un public sans doute accoutumé à de telles entrées en matière. Tout au long des huit *cantari*, l'intrigue connue de la jeune fille déguisée et transformée en homme demeure toujours reconnaissable, même en dépit des accidents, rencontres et situations imprévues qui s'enchaînent nombreux par la suite. En effet, parmi

¹¹⁶ *La Rappresentazione di santa Uliva*, A. D'ANCONA (éd.), *op. cit.*, p. XIX.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. VIII-IX. Cf. aussi Cl. ROUSSEL, *Contes de geste au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 119-120.

¹¹⁸ *La Rappresentazione di santa Uliva*, A. D'ANCONA (éd.), *op. cit.*, p. XI-XII. Cf. aussi Lucrezia LORENZINI, « Legenda Sancte Olive. Liber thermitanus. Tra agiografia siciliana e africana, motivo novellistico e sacra rappresentazione », Antonio PIOLETTI (dir.), *Medioevo romanzo e orientale : il viaggio dei testi. III Colloquio Internazionale, Venezia, 10-13 ottobre 1996*, Soveria Mannelli, Rubbettino, « Medioevo romanzo e orientale – Colloqui », 1999, p. 409-417.

la foule des personnages, la protagoniste incontestée reste l'héroïne éponyme que le narrateur poursuit d'aventure en aventure, comme le rappellent de nombreuses transitions :

*Or come la donzella si difese
voi udirete nell'altro cantare
e della storia tutto il suo mestiero.*
I, 49, 5-7

*Or vi ritorno a dire com'Amadio,
comandò a sua gente Babellina
ch'elli e Fedele fossono impiccati.*
III, 1, 8 – 2, 2

*Dove arivò costei ch'ha 'l viso bello
nell'altro dir fia la novella detta
e come e dove fortuna arivollo.*
III, 44, 5-7

*Io vi lasciai quando Amadio divoto
partissi per dolore che fu baciato.*
V, 2, 1-2

*Nell'altro dire sarete ristorati,
quando cantando per me udirete
come que' <gigli>, di magio 'mpiantati,
femine <ri>trovârsi; ascolterete
come maschio Iddio fe<ce> costui.
Nel settimo cantar dirò di lui.*
VI, 52, 3-8

*Io vi lasciaï come disarmossi
Amadio bel per mano di quella dama
e come disarmato ritrovossi
marito di colei che tanto l'ama
e come a Geso Cristo lamentossi.
Or seguirò oltre con gran brama.*
VII, 2, 1-6

*Con' Amadio, al bagno esendo giunti,
di non bagnarsi nell'altro cantare,
signor, dirò colle rime latine
al vostro onore. A questo faccio fine.*
VII, 62, 5-8

À l'instar d'Yde dans notre chanson de geste et Ysabel dans le *Miracle de la fille d'un roy*, c'est Camilla qui décide de s'enfuir de la maison paternelle :

*Come fue <fatto> chiaro l'altro die,
la donzella di buona volontade
sanza stormento a caval salie;
celatamente uscì della cittade
e quanto può vèr la rocca ne gie.
E tanto cavalcò in veritade,
ch'ella giunse alla rocca e dentro entròe
ella e chi volse, e gli altri ne mandòe.*
II, 20

En outre, c'est elle qui a l'idée de se camoufler ; enfin, c'est toujours elle qui affronte bravement toutes les embûches qui parsèment sa route, jusqu'au miracle final. Même dans son déroulement, le *cantare* se révèle plus proche des textes transalpins que de *La Reina d'Oriente*, que

le *canterino* devait pourtant avoir à l'esprit, comme en témoigne la description du cortège fastueux du roi Beltram d'Angleterre qui rappelle celui de la protagoniste éponyme du *cantare* de Pucci¹¹⁹, ainsi que la présence d'un même toponyme, la Rocca della Spina¹²⁰.

3. 1. 3. *Filiation littéraire ou mémoire partagée ?*

On peut se demander si cette affinité entre *CC* et la tradition épique et dramatique française relève d'une filiation directe ou si elle ne serait que l'expression d'une mémoire partagée, ancrée dans un substrat folklorique commun. Pietro de Sienne a-t-il travaillé sur un texte en langue d'oïl, du moins par le biais d'une vulgarisation italienne, ou bien a-t-il confectionné son « histoire ancienne » à partir des contes oraux ? D'une part, le *Cantare di Camilla* réélabore des canevas folkloriques universellement répandus, ATU510 B et 706, *Peau d'Âne* et *La fille aux mains coupées*, 884 B, *La fille soldat*, et 514, *Le changement de sexe*. D'autre part, leur enchaînement dans cet ordre particulier ne semble pas attesté dans la tradition anonyme des contes oraux¹²¹ et ce n'est que dans *Yde et Olive* qu'on le trouve pour la première fois. Nous suggérons que Pietro de Sienne aurait travaillé sur une version écrite relevant de la tradition que notre chanson de geste a contribué sinon à fonder, du moins à mettre par écrit. Il s'agissait peut-être de réélaborations en franco-italien, ou peut-être de textes destinés à la mise en scène, comme le *Miracle de la fille d'un roy* qui est caractérisé par la même tripartition d'inceste, déguisement et transformation (quoique temporaire). D'ailleurs, le genre même des *cantari*, du moins à ces débuts, est fortement théâtralisé. L'homologie structurelle d'*Yde et Olive I*, du *Miracle de la fille d'un roy* et de la *Bella Camilla* nous paraît par conséquent trop patente pour être fortuite¹²².

3. 2. Une esthétique de l'amplification

3. 2. 1. « *Nostalgies gothiques* » et rêves dorés

Si, comme l'a mis en lumière Carlo Donà, les contes populaires (et donc les *cantari* d'où ils descendraient) sont caractérisés par une « nature double »¹²³ faite de « moelle » folklorique et « os » littéraire, ce dernier tend à primer dans *CC*. Sous la plume de Pietro de Sienne, le canevas primitif tel

¹¹⁹ Cf. ci-dessous § 3. 2. 1. « *Nostalgies gothiques* » et rêves dorés.

¹²⁰ *CC*, II, 5, 6 et *RO*, IV, 2, 2.

¹²¹ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

¹²² Nous y reviendrons plus loin, cf. V. 4. *Étude comparée des micro-séquences*.

¹²³ C. DONÀ, « Les "Cantari" et la tradition écrite du conte populaire », art. cit., p. 227.

qu'on peut le voir dans notre chanson de geste s'enrichit de séquences, scènes et détails typiquement courtois, « che miravano a stupire, a incantare, per far vivere questa società nell'ambiente generale di incanto e di stupore »¹²⁴. Ainsi le rythme enjoué des aventures ralentit-il lors des descriptions de la vie de cour, des tournois et parties de chasse que le *canterino* livre avec un regard rêveur et enchanté, dès le commencement. Sur les quarante-neuf huitains du premier *cantare*, la séquence des réjouissances organisées pour la naissance de Camilla en occupe presque la moitié (I, 12-32). Pour contenter les désirs de sa femme Idilia, le roi Amideo fait d'abord des offrandes dans une église à l'aspect d'un lieu de culte païen, un *tempio d'oro* (I, 12, 1) ; ensuite, il convoque tous les barons du royaume. Le roi Beltram d'Angleterre, *lo primo che del suo reame mosse* (I, 13, 1), est décrit par le poète à la tête d'un cortège, *cento destrieri, trenta palafreni, cento cavalieri* (I, 13, 7-8 ; 14, 1), qui rappelle et amplifie celui de la reine protagoniste du *cantare* de Pucci. L'éclat de l'église se reflète dans le défilé des *carra d'oro* (15, 7) ; le scintillement du métal précieux est tacheté par des enseignes rouges, *con cavalieri e cavagli a 'nsegne rosse* (I, 13, 3). Le cortège est également composé de jongleurs et fauconniers : aux premiers on offre des vêtements précieux, selon l'usage médiéval¹²⁵, tandis qu'aux autres, *fini ucellatori* (I, 15, 6), est confié le soin des rapaces, *sparvieri, bracchi, girfalchi e falconi* (I, 15, 5). La description des bijoux que Beltram offre à la reine et à la nouvelle-née occupe une strophe entière et le *canterino* s'arrête tout particulièrement sur une croix ciselée dont la pierre précieuse a des propriétés magiques :

Alla reine Idilia, sua comare,
 recò per don quindici ricche anella.
 Fé una bella croce lavorare,
 la qual tenesse adosso la zitella ;
 tra carbonchi vi dé dentro fermare,
nel mezzo fece porre una petrella,
ch'avea virtù chi adosso l'avesse
non potea far cosa ch'a dDio spiacesse.
 I, 16

La précision du vocabulaire que Pietro emploie pour les oiseaux de chasse et les produits d'orfèvrerie témoigne de son goût pour les occupations et les beaux objets du monde doré des aristocrates.

Après un banquet plus somptueux que celui du roi de France et de tous les rois de l'Antiquité, c'est toujours le roi Beltram qui invite les chevaliers à se mesurer avec lui dans un tournoi qui se

¹²⁴ Vittore BRANCA, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Florence, Sansoni, 1936, p. 66.

¹²⁵ *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. 155, n. 14.

déroule ensuite pendant huit strophes et demie (I, 25 – 33, 4). Bien que des milliers de chevaliers se fassent violemment renverser, leur sang n'éclabousse pas *l'erbetta verde* (I, 28, v. 8) ; l'issue meurtrière des joutes ne gâche pas non plus le spectacle auquel les dames assistent en se penchant d'une estrade en bois comme des loges d'un théâtre :

Fatt'era[n] intorno allo steccato quadre
altissime bertesche di legname;
e ssu vi stavan le donne leggiadre,
confortando i baroni del lo· reame
con chiarissime viste chiare e lladre:
ch'egli avessono onore molto eran brame.
Or combattendo i forti e ' più possenti,
più di mille di lor ne fur dolenti.
I, 31

Un autre tournoi, organisé par les barons d'Aquilée, occupe tout le sixième *cantare* qui se termine avec le mariage sur-le-champ entre Cambragia et Camilla. Ici c'est Cambragia qui arme et équipe son champion de son *destrier senza resta: / nessun di lui miglior porta sella; / fort'è e, andante, ben porta la testa; / le sopravest'e coverte gioiose / son tutte a perle e pietre preziose* (VI, 11, 4-8). C'est toujours elle qui, selon le code courtois, attache une manche dorée sur le heaume du chevalier, ainsi qu'une enseigne avec un chien blanc et une grue sur ceux de Fedele et Riccardo. Ces trois compagnons sont donc immédiatement reconnaissables, d'autant plus qu'ils sont tous habillés en vert, *Egli eran tutti e tre vestiti a verde* (VI, 33, 1). La dimension visuelle et spectaculaire est accentuée lors de cette rencontre, pour laquelle on érige des tribunes imposantes et somptueuses :

Ove si debbono far mortal tresche
intorno intorno fecioro steccare,
e poi intorno altissime bertesche
dove le donne potessono stare.
A petto a lloro, i· re ne fé manesche
per loro vedere e poter giudicare
i vertudiosi cavalier gai
coverti a drappi d'oro fini e vai.
VI, 16

Larghe eran le bertesche da danzare
di belle dam'e d'uomini discreti ;
coverte a drappi senza bisognare,

*sarge, cortine di panni, tappe[t]i
di lunga parte si vedie adobbare,
tant'eran di virtù magne e coperti.
Compiuto ch'anno ogni fornimento,
il dì venne del gran torniamento.
VI, 18*

Parmi tous les spectateurs, le roi bénéficie d'un point de vue privilégié ; la place qui lui est réservée, diaprée de bijoux et recouverte de tissus précieux, a de surcroît des pouvoirs magiques :

*E una sedia in alt'ha· rilevata,
fatta v'era con gioie maravigliose;
con drappi ad oro ell'era covertata;
pien'è di priete molte virtudiose.
La sedia era di sopra incoronata
di grosse priete molte dilettose.
Avie·vi priete nella sedie lie,
vertù avien della notte far die.
VI, 17*

Si ce deuxième rendez-vous courtois passe à travers un « vernissage de merveilleux »¹²⁶ typique de l'esthétique des *cantari*, il est tout de même caractérisé par une violence grandissante. Comme dans une sorte de gradation ascendante, le duel à la lance (VI, 29, 4) cède le pas au combat à l'épée (VI, 32, 5), le combat à l'épée débouche sur une bagarre (VI, 34, 7) et cette dernière atteint l'acmé d'une mêlée générale, déréglée et à l'allure infernale :

*Di spade e di coltella e di spuntoni
fediensi insieme come <fiero> verro;
alle braccia pigliavansi i baroni,
qual si fedieno di mazze di ferro.
Fediti e morti, abbattiensi i baroni.
VI, 36, 1-5*

*Or si comincia d'arme maraviglie;
come nel libro truovo, dirollo:
i verdi cavalieri lascion le briglie;
i forti scudi ciascuno abbracciollo;*

¹²⁶ C. DONÀ, « Les «Cantari» et la tradition écrite du conte populaire », art. cit., p. 236.

molte camicie bianche fêr vermiglie,
dilacciando elmi e scudi da ccollo.
E quando i tre gli giugnieno a ffaccia,
gli gittavano a tterra colle braccia.

Co' brandi ignudi g<i>eno i buoni guerieri
partendo membra e teste dagli imbusti,
e lle teste tagliavano a' destrieri,
quando giugnieno in fallo i colpi giusti,
piccoli e grandi da' tre cavalieri.
† uedendo dagli altri cota frusti †
dicia ciascuno : « Così adicerno
che non sono uomini ma diavoli d'onferno».
VI, 42-43

Pourtant, la ville d'Aquilée avait été présentée comme une sorte de royaume idéal, peuplée d'hommes au cœur pur, *Uomini gentili e mercatanti / (molta fornita à abondevolmente) / niente per invidia erano ispentì: / come fratelli s'amava ciascuno, / disiderando ognuno il ben comune* (IV, 16, 4-8) et régie par un souverain « illuminé » : *benigno e giusto e pieno d'ogni onore. / Ed è colla ragione ch'a costui lice / da tutti esser servito per amore, / ché mille anni avēa signoregiato / il sangue ove costui era nato* (IV, 17, 5-8).

À cheval entre le quatrième et le cinquième *cantare* (IV, 47 – V, 15), on trouve une scène cardinale, celle de la partie de chasse au faucon, théâtre de l'éclosion du sentiment amoureux de Cambragia pour Camilla. Bien que la fille du roi Felice ait proposé d'aller *uccellare* (IV, 47, 4) pour favoriser la rencontre entre Camilla et Viola Bianca, sa dame de compagnie, la situation se renverse car c'est Cambragia elle-même qui tombe amoureuse du « chevalier », au grand désespoir de la demoiselle : *Omè dolente, ch'io veggio [che] Cambragia / ha già di lui più ch'io il core in bragia*, (IV, 54, 7-8). Viola Bianca devra donc se contenter de la selle qu'elle avait prêtée au jeune chevalier et qu'elle gardera ensuite religieusement comme une relique :

Ma sse da voi, donzella, i' hone
grazia doman che mie sella cavalchi,
vostre fedele sempre vi sarò<n>e:
ma' non sarà ch'io di fede vi manchi.
Come fie sceso, d'or la coprirò<n>e;
po' se saran d'amore mie sensi stanchi,
la sella e 'l freno, dama, riguardando,
scampo sarà di mie vita ch'ha bando». IV, 49

Ainsi, la princesse d'Aquilée succombe, elle aussi, au bel aspect du chevalier qu'une même sollicitude pour les oiseaux réunit : lorsqu'un faucon se fait attaquer par un aigle, Camilla n'hésite pas à voler à son secours. Cambragia profite alors du chahut général pour embrasser son bien-aimé, en dépit de la boue dont il s'était couvert dans son élan pour sauver l'oiseau :

Ed ella vide scendere un falcone,
di mano uscì ad una bastarda,
e cadde in terra con uno aguirone.
Amadio il soccorse, e più non tarda.
*La donna il vide, tosto dietro andolli:
l'uccello atando, la bocca baciolli.*
IV, 56, 3-8

*Al soccorso che del falcone e' fène,
cadde e'mbrattossi l'u- lato di mota;
così con Fedel vane e vide i- rene,
lasciando il palafreno a ssella vota.*
IV, 58, 1-4

Ainsi, le coloris féodal d'*Yde et Olive* cède à la tonalité courtoise du *cantare* : ce ne sont plus les exploits guerriers et militaires qui font brèche dans le cœur de la princesse, mais bien l'agilité du *donzello* et sa prévenance envers un faucon, même au prix d'une chute embarrassante.

3. 2. 2. *Un flot d'aventures maritimes*

Si l'insertion de ces pittoresques tableaux de vie courtoise produit un ralentissement de la diégèse, un tourbillon d'aventures maritimes s'enchaîne tout au long des huit *cantari* en relançant constamment l'action. Après une première halte dans une *rocca* (II, 20, 5), la même *Rocca della Spina* (II, 5, 6) qui constitue sans doute un clin d'œil à Pucci¹²⁷, où elle se change d'habit, Camilla n'entreprend pas un parcours terrestre, comme avait fait la protagoniste de notre chanson de geste, mais elle s'embarque sur un bateau : *un legno [...] più bello ch'un giglio d'orto, / del mare maestro e d'ogni ardir cagliardo* (II, 22, 5-6). Son long périple l'amènera, dans l'ordre, sur les côtes de l'Île Sûre, dans une contrée guère mieux précisée, dans un monastère de bonnes sœurs et, enfin, après avoir frôlé la mort en haute mer, dans la ville d'Aquilée. Le thème du voyage par mer, qui confère à

¹²⁷ Cf. ci-dessus § 3. 1. 2. Recentrage sur la figure de la travestie.

CC une atmosphère de roman byzantin¹²⁸, a pu être inspiré par des textes à succès comme *Floire et Blancheflor* et *Apollonius de Tyr*, que Pietro, de même que son confrère Pucci¹²⁹, devait connaître à travers des versions en langue vernaculaire. En outre, l'homonymie entre le roi d'Aquilée et le roi païen d'Espagne dans *Fleur et Blanchifleur*, Felice et Felis, laisserait entrevoir, sinon un emprunt direct, du moins une réminiscence onomastique de la part du poète siennois. D'autre part, le choix d'un éloignement maritime est presque une constante dans les textes du cycle de la Manekine, où la protagoniste est abandonnée au gré des flots au moins une fois dans ses péripéties¹³⁰. Aussi CC renoue-t-il avec la tradition hagiographique, dans la mesure où Dymphe et Uliva sont également exposées à la mer, encore que cette dernière le soit à un autre nœud dramatique de l'action, lors de son bannissement après la naissance d'un enfant. L'élément aquatique contribue donc à connoter le *Cantare di Camilla* à la manière d'une Vie de sainte, mais aussi et surtout à le rapprocher du *Miracle de la fille d'un roy*, où Ysabel, de même que la protagoniste homonyme du *cantare*, s'embarque en compagnie de sa nourrice et d'un serviteur.

3. 2. 3. *Un redoublement des quiproquos amoureux (et des revers pathétiques)*

L'intrigue du *cantare* avance au gré des rencontres (amoureuses) que chaque halte provoque. Au bout d'un mois de navigation, l'équipage de Camilla aborde les côtes de l'Île Sûre, théâtre des réjouissances que Babellina, la fille du roi, avait organisées pour charmer un chevalier dont elle s'était éprise. Mais avec la versatilité propre à ses quinze ans, la princesse tombe aussitôt amoureuse de Camilla qu'elle voit étendue sur l'herbe avec ses compagnons. Venue sur la plage pour courtiser un jeune aristocrate du pays, le cœur volage de la princesse se laisse ainsi charmer par un inconnu ; le *canterino* développe la thématique du coup de foudre avec la métaphore habituelle du dard d'amour : *Amor fedilla e dièlle d'un quadrello, / sì ch'ogn'altro pensier rimase a fondo; / e al postutto e ad ogni partito / puosesi in cuore di tollo per marito* (II, 36, v. 5-8). Babellina renvoie donc brusquement son premier amour : « *I' ti comando che ttu di mia festa tosto ti parta a pena della testa!* » (II, 37, v. 7-8), et essaie de retenir l'autre par le biais du chantage : *Se ttu non di' che tu m'abbi in disire, / subito d'amor m'ucciderò quie* (II, 44, v. 7-8). De son côté, Camilla refuse en alléguant une prétendue

¹²⁸ Qui, à son tour, relève de la « lignée narrative » d'inspiration grecque, des *Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse, en passant par les *Éthiopiennes* d'Héliodore, cf. Florence MEUNIER, *Le roman byzantin du XII^e siècle : à la découverte d'un nouveau monde?*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2007.

¹²⁹ Cf. ci-dessus 3. *Étude littéraire de la Reina d'Oriente* § 3. 1. 2. *Une ouverture exotique : un « patchwork » d'auteur ?*.

¹³⁰ Bien que dans une série de textes elle soit abandonnée dans une forêt, comme dans la *Vie d'Offa I^{er}*, dans le *Roman du comte d'Anjou*, dans l'épisode de « La fille du comte de Poitou » dans la *Scala Coeli* de Jean Gobi, dans la *Novella della figlia del re di Dacia*, dans la nouvelle latine *De origine inter Gallos et Britannios belli historia* et dans un des *Miraculi de la gloriosa verzene Maria*, cf. Cl. ROUSSEL, *Conter de geste au XIV^e siècle*, op. cit., p. 73-132.

pauvreté et des origines obscures ; puis, elle amplifie le mensonge en affirmant être déjà mariée :

«*Sappi ch'io sono figliuol d'un villano,
e 'l fortunoso mare colle forte onde
di mie paesi fatto m'ha lontano.
I'ho mogliera e ho in m[i]e difetto
ch'io non ti potre' dare d'amor diletto.*

E non sarebbe ragionevol cosa,
pur potendo, ch'io fossi tuo marito:
mai in tua corte non potre' aver posa,
anzi sare<▷ da ogni uomo scernito».
II, 45, v. 4 – 46, v. 4

Si Camilla essaie de refuser la main de Babellina en s'appuyant sur la raison d'état, comme avait fait Yde avec Olive, la princesse éconduite ne se montre pas aussi compréhensive que la fille du roi Othon. Pourtant, il y a un parallélisme patent entre l'héritière de Rome et celle de l'Île Sûre dans la mesure où toutes les deux sont filles uniques et héritières du royaume. Mais le tempérament de Babellina est colérique comme celui de Clarinde dans *Tristan de Nanteuil*, voire pervers comme celui de la reine Euphème dans le *Roman de Silence* qui se venge d'avoir été repoussée en accusant la protagoniste de viol. Or si le motif de la « femme de Putiphar » est un motif narratif répandu dans les contes-type ATU 425 K¹³¹ et s'il ne prouve pas une influence directe du texte d'Heldris de Cornouailles sur le *cantare*, il témoigne en revanche, encore une fois, de la fidélité du *canterino* aux schémas actantiels d'origine populaire.

L'emploi de ce motif contribue d'ailleurs à relancer l'action, selon une esthétique de l'amplification qui insuffle toute l'œuvre. Grâce à l'intervention d'une armée divine qui débarque providentiellement de la mer, Babellina est vaincue et l'équipage peut reprendre son voyage. Ils accostent ensuite sur une terre inconnue et on ne peut plus indéterminée puisque l'on sait seulement qu'il y a un *bel porto* dominé par un *bel castello* (III, 16, 2-3). Ils y séjournent seulement pendant *di ventotto* (III, 18, 1), le temps d'un cycle lunaire : dans cette indication transparaît peut-être la réminiscence du voyage de la Manekine dont les étapes sont scandées selon un calendrier précis ayant une symbolique saisonnière forte¹³². Ce temps écoulé, ils repartent hâtivement en apprenant que le marquis de la contrée fait partout chercher sa fille. Contrairement à *Yde et Olive*, où la figure du père

¹³¹ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

¹³² PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, M.-M. CASTELLANI (éd.), *op. cit.*, p. 54-58.

incestueux est confinée à la première séquence, ce personnage de conte fonctionne dans *CC* à la fois comme un motif embrayeur et comme un efficace ressort narratif en planant ainsi, comme un spectre menaçant, au milieu du troisième *cantare*.

Camilla et son équipage arrivent par la suite dans un monastère, juste au moment où les religieuses sont en train de célébrer la messe. Mais la flamme de l'amour sacré est vite éteinte par celle de l'amour profane : la mère supérieure et toutes les bonnes sœurs tombent les unes après les autres amoureuses de la travestie. L'abbesse arrive même à offrir ouvertement toute sa personne au nouvel arrivé : « *Se 'n questo loco / tu vogli albergar, figliuol mio, / i' ti darò di me diletto e gioco, / però che llo tuo amor m'è in disio* » (III, 25, 3-6). Se voyant convoitée par un monastère entier, Camilla n'a plus qu'à repartir en mer.

Après cette parenthèse comique aux réminiscences « décaméroniennes », (nous y reviendrons)¹³³, Camilla atteint les côtes d'Aquilée. C'est finalement dans le quatrième *cantare*, après trois étapes fâcheuses et une tempête qui aurait pu tourner à la catastrophe, que se déroule l'épisode correspondant, dans notre chanson de geste, à celui d'Yde à Rome. Selon le scénario habituel, le roi d'Aquilée aussi a une fille unique, Cambragia, en âge de prendre mari. Mais cette dernière a une dame de compagnie, Viola Bianca, qui deviendra sa rivale : toutes les deux en effet se disputent les faveurs de Camilla, qui se retrouve, toujours malgré elle, au centre des convoitises féminines.

Tous ces épisodes qui viennent « se greffer » sur le canevas original provoquent un effet de multiplication qui, comme dans une sorte de *crescendo*, atteint ici son apogée. Cette esthétique de la surenchère, loin d'être propre au seul *CC*, est un trait typique du genre des *cantari* dans son ensemble, où « innovation est presque toujours synonyme d'amplification »¹³⁴. Si le *cantare* de Pucci se démarquait par son « extravagance », celui de Pietro de Sienne s'écarte moins, après tout, de l'esthétique du genre. En dépit de sa longueur, le *cantare di Camilla* demeure donc une œuvre plus traditionnelle qu'excentrique, moins insolite que populaire.

¹³³ Cf. ci-dessous 3. 3. 2. *Entre Boccace, Pétrarque et Pucci : le féminisme « modéré » de Pietro de Sienne*.

¹³⁴ Giovanni FONTANA, « Le problème des remaniements dans les textes épiques et dans les cantari italiens du XIV^e et du XV^e siècles », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, Publications du CUERMA, (*Senefiance*, 20), 1987, 2 vol., t. 1, p. 513-530, p. 514.

3. 3. Un entrelacs de réminiscences littéraires dans une atmosphère de comédie

3. 3. 1. Les « livres de chevet » du canterino

Par rapport à Antonio Pucci, Pietro de Siennese se conforme davantage à l'« horizon d'attente » de son public qui pouvait retrouver, au fil des huitains, des échos d'œuvres déjà lues ou entendues. Le voyage par mer, tout en scandant les textes du cycle de la Manekine et d'autres jeunes filles persécutées, est aussi un thème essentiel du *Roman d'Éneas*, qui retrace le périple du héros éponyme de Troie jusqu'aux côtes du Latium. Aussi l'influence de la matière de Rome transparait-elle dans le choix onomastique de la protagoniste du *cantare* : Camilla est en effet le nom de la princesse des Volsques qui s'opposa à Énée et mourut en bataille, dont l'histoire est relatée au livre XI de l'*Énéide* de Virgile, et que Dante et Boccace évoquent respectivement dans l'*Enfer* (I, 107, IV, 124) et dans le *De mulieribus claris* (XXXIX). De plus, il n'est peut-être pas anodin que l'un des soldats de Babellina qui affronte Camilla dans un combat singulier s'appelle Ettore : *Sopr'Amadio giunse un ch'avie nom Etorre : / Amadio lo fedì di valor giusto, / taglioli i- d[i]ritto braccio dallo'mbusto* (II, 51, 6-8). Mais bien que ce personnage porte le nom d'un autre héros troyen, le sort qui lui est réservé rappelle celui des nombreuses filles sans mains ; d'ailleurs, dans notre chanson aussi, Yde tranchait le poignet d'un de ses assaillants. Dans ce contexte de réminiscences antiques, Babellina assume les traits d'une nouvelle Didon capricieuse et tyrannique. Dépitée d'avoir été éconduite, elle essaie de retenir son bien-aimé au prix de menaces de mort, mais elle doit enfin se résigner à le voir lever l'ancre :

Istretti stretti e tondi come mele,
venoro alla riva e poi ne' legno entraro
e sopra l'alber drizzâr le vele:
per l'alto mare come venoro andaro.
El bi< o >ndo capo Babellina si pela,
Vedendon'ito il suo drudo caro.
III, 14, 1-6

D'autre part, tout cet épisode se déroulant sur l'Île Sûre rappelle l'arrivée de la Manekine sur les côtes d'Écosse : dans les deux cas, la jeune fille descend à terre lors des réjouissances se déroulant sur la côte. Mais si, dans le roman de Philippe de Remi, ces dernières s'inscrivent dans un moment précis de l'année, le jour des Brandons, et acquièrent une dimension rituelle, dans notre *cantare* elles relèvent de questions bien plus profanes :

M, v. 1172-1181¹³⁵

Trestout droit le jour des Brandons
Les gens de Beruïch estoient
Sur la mer ou il se jouoient.
Li un trepent, li autre salent,
Trestout de jouer se travaillent.
Ainsi l'avoient maintenu ;
Maint an i estoient venu.
Avoec auls estoit li prevos
Pour çou qu'il ne fuissent tant os
Quë il entr'aus eüst mellee.

CC, II, 34

E questa nobilissima era usata
venir con donn'e co molti stormenti;
di cavalieri menava gran brigata,
facie loro fare giostre e tornamenti.
*Ell'era fortemente innamorata
d'un bel donzello nato di sue genti:
Per cagion di potere a llui parlare,
Prese in usanza questa festa a fare.*

Si ces correspondances peuvent s'expliquer par la persistance et l'universalité de certains schémas folkloriques, d'autres allusions, plus explicites, visent des auteurs et des œuvres contemporains de Pietro. La lionne qui se rue sur les baigneurs, *calda e rabbiosa* (VIII, 12, 6), n'est pas sans rappeler le lion qui, *con rabbiosa fame* (*Inf.*, I, v. 47), empêche la montée du pèlerin Dante au mont du Purgatoire et le repousse dans la forêt au début de l'*Enfer*¹³⁶. En outre, si l'épisode de la halte dans un couvent de bonnes sœurs se trouve dans la *Belle Hélène de Constantinople* aussi, le canterino l'enduit d'une tonalité grivoise qui constitue sans doute un clin d'œil à la première nouvelle de la troisième journée du *Decameron* de Boccace. Dans la journée consacrée à l'obtention d'une chose longtemps désirée, Filostrato, l'un des jeunes de la brigade, raconte l'histoire de Masetto da Lamporecchio qui, feignant d'être sourd-muet, devient horticulteur dans un monastère où il suscite (et satisfait) les désirs de toutes les saintes femmes. Enfin, nombreux sont les emprunts à Pucci. Les noms de la *Rocca della Spina* (II, 5, 6), où Camilla se retire pour s'éloigner de son père, et de *Bianca Spina* (IV, 12, 5), le cheval de la protagoniste, renvoient à la terrible Madonna della Spina de la *Reina d'Oriente*. En outre, de même que *RO*, *CC* aussi est scandé par deux interventions divines (en plus du miracle de la métamorphose) permettant de sortir de l'impasse et de relancer l'action. La première a lieu lorsque le père de la protagoniste brandit sur elle son épée et manque la tuer ; la deuxième arrive par la mer à travers une armée providentielle qui permet de remporter la victoire sur les troupes de Babellina. En revanche, le poète siennois prend ses distances par rapport à son confrère florentin lorsque, de manière diamétralement opposée à *RO*, il fait dire à sa reine qu'elle attend une fille : *Po' disse: « Signor moi, fatt'ho mia stima / ch'ella è femina, nostra genita prima »* (I, 7, 7-8).

¹³⁵ PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, M.-M Castellani (éd.), *op. cit.*

¹³⁶ Mais l'épisode biblique de Daniel dans la fosse aux lions (*Dn* 6) a pu également constituer une source d'inspiration.

La « fraîcheur » qui se dégage du *Cantare di Camilla* n'est donc pas simplicité, voire naïveté. Pietro de Sienne veille à satisfaire les goûts hétérogènes de son public, tout en se montrant particulièrement sensible à l'œuvre d'Antonio Pucci qu'il prend comme une sorte de « pierre de touche ».

3. 3. 2. *Entre Boccace, Pétrarque et Pucci : le féminisme « modéré » de Pietro de Sienne*

L'ampleur que prennent les scènes plus grivoises dans ce *cantare* témoigne de l'influence que le Boccace des nouvelles a exercée sur le *canterino*. De même que les bonnes sœurs précédemment rencontrées, Cambragia aussi brûle de passion pour Camilla et elle ne désire rien d'autre que de se retrouver entre ses bras : *La verace donzella innamorata / di que· cantar là nïente si cura; / mill'anni le par che nel letto spogliata / co· llui in braccio si truovi ignuda !* (VII, 14, 1-4). Aussi la scène de la première nuit des noces s'étend-elle sur bien dix-neuf huitains (VII, 14-33). Dans la même lignée que son confrère florentin, le poète siennois ne laisse planer aucun doute sur la relation amoureuse qui s'établit entre les deux femmes : *A ssicurtà ciascuna abbracciossi, / e cento volte insieme si baciaro. / E Cambragia molto di lui saziassi / a ssuo disio, salvo il diletto amaro / il quale a molti già ha tolto la vita* (VII, 33, 3-7).

Mais si Pucci, héritier lui aussi de Boccace, met en œuvre une stratégie narrative décidément « féministe »¹³⁷, Pietro de Sienne fait preuve d'une attitude plus modérée. De même que ses devancières de la tradition folklorique et épique, Camilla est un personnage extraordinaire *en dépit de* sa féminité qui part donc d'une situation d'infériorité inhérente à sa nature propre. En effet, à la nouvelle que la reine Idillia attend une petite fille, le roi son mari se presse de la rassurer avec la perspective d'une future descendance masculine :

*Benché ffemina sia, nulla tristezza,
po' ch'ha voluto Iddio, non ce ne diamo,
ché noi siàn pieni di tanta giovinezza,
se 'nsieme alquanto tempo viviamo,
de maschi n'arem<o> molta allegrezza.*
I, 8, 1-5

Dans les paroles du roi retentissent les mêmes arguments que Pétrarque avait exposés dans sa lettre du 23 mai 1358 à l'impératrice Anne, épouse de Charles VI, venant d'avoir une enfant, « À

¹³⁷ Cf. ci-dessus, 3. *Étude littéraire de la Reina d'Oriente* § 3. 2. 2. *Un discours protoféministe ?*.

l'impératrice Anne, félicitations pour avoir mis au jour cet enfant, même s'il s'agit d'une fille »¹³⁸. Le poète siennois se montre ainsi plus conforme à l'univers idéologique des textes de la « fille en garçon », où c'est le masque (et, le cas échéant, la transformation) qui permet à l'héroïne de se dépasser et d'accéder à un statut supérieur. Mais de même que dans *Yde et Olive*, dans ce *cantare* aussi la travestie est accompagnée d'une autre figure féminine, Cambragia, dont l'esprit d'initiative n'a pas besoin d'un déguisement pour se manifester. Encore plus qu'Olive, cette dernière révèle une étonnante audace, aussi bien en matière de sentiments, où elle obtient un baiser « volé » d'Amadio/Camilla, qu'en matière diplomatique, où elle convainc les barons de l'utilité d'un mariage avec ce dernier pour raison d'état.

Cambragia représente donc un « contrepoids » positif dans l'univers encore fortement sexiste du *cantare* ; de plus, avec Viola Bianca, sa dame de compagnie, et Bacchibella, la voyante de la cour, elle contribue à animer le récit qui se peuple ainsi de personnages « shakespeariens ».

3. 3. 3. « *Le jeu des rôles* » : dimension théâtrale du *Cantare di Camilla*

Cette « dimension théâtrale », qui nous apparaît comme l'un des traits distinctifs de ce *cantare*, assume différentes formes : si, en ouverture, elle se décline à la manière des représentations sacrées, à partir du quatrième volet, elle vire vers la comédie. En particulier, le jeu de quiproquos que le déguisement de Camilla provoque auprès de Cambragia, devance, en partie, l'intrigue de *La Nuit des Rois* de Shakespeare. Représentée pour la première fois en 1602, elle raconte comment Viola, déguisée en homme et sous le faux nom de Cesario, arrive à la cour d'Olivia après avoir survécu à un naufrage. Elle devient ainsi le page du duc Orsino qui, amoureux de la comtesse, le prie d'aller plaider sa cause auprès d'elle. Mais cette dernière se laisse au contraire charmer par le « jeune homme » ; son trouble grandit davantage quand débarque à la cour Sébastien, le jumeau de Viola que l'on croyait mort pendant la tempête marine. Maria, la dame de compagnie d'Olivia, tombe elle aussi amoureuse de la travestie et, après une série de malentendus, Viola est contrainte de dévoiler son identité. Dans le dénouement on célèbre un double mariage : l'ancienne travestie épouse Orsino, tandis que son frère s'unit à Olivia. Le canevas qui sous-tend cette œuvre présente de nombreuses correspondances avec le *Cantare di Camilla*, ainsi qu'avec le *Miracle de la fille d'un roy* (bien que d'une manière plus discontinue). D'abord, le couple de jumeaux rappelle le binôme Camilla-Mambriano, frères de lait dans *CC*, et celui d'Ysabel-Useré, princesse et écuyer dans le *Miracle*. Ensuite, la comtesse Olivia renvoie à Cambragia, de même que sa servante Maria trouve un parallèle dans Viola Bianca (qui, à son tour, renvoie par son nom à la Viola shakesperienne). De plus, par l'éloquence dont elle fait preu-

¹³⁸ G. BOCCACCIO, *Les femmes illustres*, J.-Y. BORIAUD (trad.), *op. cit.*, p. XI.

ve lorsqu'elle soutient sa décision d'épouser Camilla devant toute la cour, Cambragia fait penser à un autre personnage féminin non-protagoniste de Shakespeare, celui de Portia dans *Le Marchand de Venise*. Se faisant passer pour un « docteur de la Loi », cette dernière obtient de l'usurier Shylock qu'il renonce à prélever une livre de chair à Antonio, coupable de ne pas avoir remboursé sa dette et attaqué en justice par Shylock. Bien que dans cette tragi-comédie Portia plaide sa cause déguisée en homme, son esprit d'initiative et son éloquence ne sont pas sans rappeler les traits de caractère de Cambragia.

Or le dramaturge de Stratford n'a sans doute pas puisé directement au *cantare* de Pietro de Sienne, mais à des recueils de nouvelles comme ceux de Giovanni Sercambi¹³⁹ et de Giovanni Fiorentino¹⁴⁰, qui circulaient dans des versions imprimées. Cette contiguïté entre le *Cantare di Camilla* et le genre de la nouvelle témoigne d'une même tendance à la mise par écrit et à la réélaboration de récits de dérivation orale et populaire. Aussi bien le *cantare* que la nouvelle participent ainsi à une même « finalità edonistica »¹⁴¹ qui consiste à entretenir et amuser le public avec des histoires qu'il connaissait déjà, mais qu'il ne se lassait pas de réentendre.

¹³⁹ Giovanni SERCAMBI, *Il Novelliere*, Luciano ROSSI (éd.), Rome, Salerno editrice, 1974.

¹⁴⁰ Giovanni FIORENTINO, *Il Pecorone*, Enzo ESPOSITO (éd.), Ravenna, Longo, 1974.

¹⁴¹ Maria Cristina CABANI, *Le Forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1988, p. 57-59.

V. 4. Étude comparée des micro-séquences

Introduction

Dans le vaste ensemble des récits que nous avons cités jusque là en relation avec la *Chanson d'Yde et Olive*, il convient, pour conclure, de se concentrer sur les œuvres retravaillant le même schéma actantiel, afin de vérifier l'hypothèse d'une influence directe de la chanson de geste.

La *Manekine*, le *Roman de Silence*, l'épisode de Grisandole dans la *Suite de Merlin*, *La Belle Hélène de Constantinople*, *Lion de Bourges* ou encore les légendes de Dymphe et de Hugoline partagent avec *Yde et Olive* (YO) des thèmes (l'inceste et le déguisement) ou des motifs (la jeune fille persécutée, la princesse-soldat), qui sont toutefois trop généraux pour que l'on puisse établir des rapports de descendance. En revanche, le *Miracle de la fille d'un roy* (M), *Tristan de Nanteuil* (TN), *La Reina d'Orient* (RO) et le *Cantare di Camilla* (CC) relèvent de la même « famille narrative » de la jeune fille déguisée et métamorphosée en garçon, parfois même menacée d'inceste. Ces textes constituent en effet à nos yeux autant de pétales d'une rosace unitaire dont *Yde et Olive*, par son ancienneté, constituerait l'oculus central. Cette métaphore architecturale nous semble adaptée à ce contexte, dans la mesure où chaque élément décoratif n'apparaît pas directement relié aux autres, des zones d'ombres s'interposant et mettant en relief les particularités de chacun. L'étude comparative qui suit permettra ainsi, nous l'espérons, de saisir les enjeux de la réception d'un même canevas narratif d'origine folklorique à travers un corpus de cinq œuvres littéraires rédigées entre la fin du XIII^e et pendant tout le XIV^e siècle, entre la France et l'Italie, dans une démarche plus heuristique que prescriptive, moins scientifique que littéraire.

1. Cadre et antécédents¹

Dans tous les textes, il y a un roi, une reine et leur enfant unique, une fille ; mais l'histoire de ce noyau familial se déroule sur une toile de fond qui varie d'une œuvre à l'autre. Si, comme dans les contes folkloriques, le cadre temporel demeure uniforme dans son indétermination, le cadre spatial est en revanche plus variable. Dans YO et CC, l'histoire débute en Espagne : dans le royaume

¹ Les citations qui suivent sont tirées des éditions de référence que nous avons déjà citées. Pour les *cantari*, nous rapportons les citations en les adaptant aux conventions typographiques françaises (espace blanc entre un mot et les guillemets, les deux points, le point virgule, les points exclamation et interrogatif).

d'Aragon dans le premier, dans celui de Valence dans le second. Que cette contiguïté topographique² relève d'une coïncidence fortuite ou bien d'une réminiscence consciente du *canterino*, elle représente à elle seule une indication trop ténue pour qu'on puisse en tirer des conclusions fiables. Dans *M* et *RO* en revanche, le cadre géographique demeure plutôt flou. Dans le premier, l'action de la séquence liminaire se passe dans un royaume de la *crestienté* (v. 6) aussi vaste qu'indéterminée ; dans le second, l'histoire débute dans un Orient guère mieux précisé. Les *cento damigelle* (I, 5, 3) qui peuplent cette cour exotique rappellent, peut-être, le cortège de Clarisse dans *YO*³ : *Encontre va Clarisse tout riant, / Et de pucelles i avoit plus de .C.* (v. 8-9). Mais, hormis cet élément accessoire, l'incipit de *RO* diverge considérablement de celui d'*YO*, ainsi que de celui de tous les autres récits. Seul le *Miracle* partage avec le *cantare* de Pucci un trait particulier : la naissance de l'héritière interrompt une longue période de stérilité. Dans *RO*, celle-ci est la conséquence de l'abstinence que la reine pratique depuis trente ans (II, 21, 5), tandis que, dans *M*, elle contrarie les projets dynastiques du couple. La pièce débute par un dialogue entre le roi et la reine déplorant leur infertilité et continue, pendant les 133 premiers vers, avec les scènes de l'église, du sermon sur l'Annonciation (entièrement relaté dans un long passage en prose) et de la demande de grâce à la Vierge. Ainsi, selon un procédé hagiographique répandu⁴, la reine tombe miraculeusement enceinte de telle sorte que l'engendrement de l'enfant se configure comme une deuxième « divine conception », tout en permettant l'éloignement du père qui part en pèlerinage pour la Terre Sainte⁵. Dans le *cantare*, si la conception de l'enfant se produit selon les lois de la nature, elle ne constitue pas moins un événement prodigieux. En effet, Pucci emprunte une « voie médiane » : la reine d'Orient prie le pape de lui permettre de s'unir charnellement avec son mari afin d'assurer l'héritage du royaume :

Royne du hault firmament
 Qui le fruit de vie portastes,
 Qui, vierge, homme et Dieu enfantastes
 Et qui vierge fustes après
 L'enfanter, dame, a mes regrès,
 Que ci vous pence a descouvrir,
 Deigniez voz oreilles ouvrir
 De pitié, royne des cieulx,

« I' voglio, Santo Padre, che vi piaccia
 di pregare el Signore che mi conceda
 ch'io uno figliuolo col mio marito faccia,
 che del tesoro mio rimanga reda » ;
 e 'l padre santo disse : « Va, procacia,
 che del tuo ventre arai di cor[t]o preda ».
 Ed ella n'andò piena di letizie,
 e albergò al castello delle melizie. *RO*, I, 36

² Historiquement, Valence fut annexée au royaume d'Aragon en 1238, bien qu'elle ait pu garder son statut d'entité autonome, cf. « Aragon » et « Valence », dans C. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, op. cit., p. 75a et 1425b.

³ Comme le supposent les éditeurs du *cantare*, A. Motta et W. Robins, cf. *Cantari della Reina d'Oriente*, op. cit., p. 164.

⁴ Comme dans la Vie d'Hugoline, cf. 3. 1. *Inceste* § 3. 2. 3. *L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques*.

⁵ Quoique pour des raisons différentes (pour une guerre ou pour un tournoi), dans les textes du cycle de la Manekine aussi le roi quitte la maison, en exposant involontairement sa femme aux persécutions de la belle-mère.

Et aussi de voz tresdoulz yeulx
 Qui plain sont de misericorde,
 Si com l'escripture recorde,
 Regardez qu'a vostre plaisir
 Qu'avenir puisse a mon desir,
 C'est que l'eure je puisse voir
 Qu'enfent je puisse concevoir.
M, v. 90-104

S'agissant d'une continuation, le remanieur d'*YO* doit ajuster le début de la chanson aux autres parties du cycle de *Huon de Bordeaux*. Nous l'avons vu, le noyau proprement folklorique est précédé par deux laisses « de transition », centrées sur le retour de Florent, la maladie et la mort du roi Garin, son père. Les rituels qui accompagnaient le vieux souverain dans ses derniers instants de vie se répètent, dans *CC*, bien qu'au chevet de la reine Idillia, mère de la protagoniste. Dans les deux cas, le roi fait venir des médecins qui avouent leur impuissance :

Mander li font les maistres pour aidier ;
 Cascuns d'aus dist : « Confors n'i a mestier ».
YO, v. 32-33

Fini maestri vi fece apportare
 Niuno gli promettea di farla sana.
CC, I, 41, 5-6

On remarque l'emploi du même mot, *maistres* et *maestri*, pour désigner les médecins, les maîtres en médecine, que l'on trouve dans cette acception également chez Boccace⁶. La séquence de la mort se déroule par la suite selon un schéma similaire ; le mourant offre à Dieu ses biens, puis il formule une prière et enfin adresse ses dernières pensées à son enfant :

Ses lais a fait, ne s'i volt atargier ;
 Quanqu'il avoit a tout pour Diu laissiet.
 Dix ait de s'ame et merci et pitiet !
 Ses .II. mains joint, si regarde le ciel ;
 Diu reclama, le Pere droiturier :
 [...]
 Son cier enfant a clerement huciet :
 « A Diu, Florent, mon roiaume ai laissiet ;
 Proiiés a Diu qu'il ait de moi pitiet ! ».

Lasciò per Dio molto oro e argento ;
 divotamente con Dio s'aconciava.
 La figlia sua, piena di valimento,
 con chiedere perdonanza acomandava
 a re e a' baron con gran disio.
 L'altro giorno rendé l'anima a Dio
CC, I, 43, 3-8

⁶ Salvatore BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, Unione tipografico-editrice torinese, 21 vol., 1961-2002 (*GDLI*).

Si se couça, que n'a .I. mot raisniet.
YO, v. 36-48

Mais si la chanson de geste accentue le pathétisme de la scène, en laissant Garin s'exprimer au discours direct à deux reprises, le *cantare*, en revanche, retire la parole à la reine mourante et abrège cet événement douloureux, en le rapportant au discours indirect. De même, dans *YO*, la douleur que provoque la disparition de la reine-mère se manifeste le long de 54 vers (v. 77-131), tandis que *CC* n'y consacre qu'un huitain :

Morto quella reina di valore,
signori, il libro e lla storia mi dice
che' re la soppelli co magio onore
ch'avesse mai alcuna imperadrice.
Ed e' r*>*mase con tanto dolore ;
com'a ssi fatto mestiere è '<n>felice,
usci[a] per ira e per duolo di memoria.
E questo è vero : ciò dice la storia.
I, 44

De plus, contrairement à *YO* et à *M*, dans *CC* les conseillers ne jouent aucun rôle dans la consolation de leur roi resté veuf.

Nous avons vu dans la citation ci-dessus (*CC*, I, 44) que le *canterino* fait trois fois allusion à un « livre » et à une « histoire » où il aurait puisé sa matière : mais quand bien même il aurait eu sous les yeux (ou, mieux, dans les oreilles) une version d'*YO*, Pietro procède à un élagage considérable de la scène correspondante, la référence à une autorité écrite constituant d'ailleurs un motif rhétorique répandu, aussi bien dans les chansons de geste que dans les *cantari*⁷. Il n'en reste pas moins qu'*YO* et *CC* présentent un réseau de « micro-correspondances » narratives inconnues des autres textes. Par exemple, dans les deux cas, l'auteur décrit une scène d'offrande à l'église, qui se déroule au retour de Florent, dans la première laisse d'*YO*, et pour la naissance de Camilla, dans *CC* :

Ensamble vont au mostier simplement ;
Florens i osfre .I. paille mout tres gent
Et .I. marc d'or, puis osfrent autre gent.
YO, v. 13-15

Al tempio d'oro i re fè grande oferta
di buoi e di cavalli e di castroni.
CC, I, 12, 1-2

⁷ Cf. III. 1. *Étude des motifs épiques* ; V. 2. *Le Cantare de la Reina d'Orient d'Antonio Pucci* et V. 3. *Le Cantare di Camilla de Pietro de Sienne*.

Ou encore, aussi bien l’auteur de la chanson que celui du *cantare* notent le détail des rues bondées de gens, lors de l’assemblée plénière des barons de Florent et à l’occasion des réjouissances pour le baptême de Camilla :

En Arragonne tant de gent entré a
Que li marciés et la ville em puepla.
YO, v. 225-226

La città dentro, per monti e per valli,
tutta quanta era pien d’orevol genti.
CC, 20, 1-2

En outre, les occasions festives se déroulent toujours autour d’un banquet, que des jongleurs et des musiciens animent :

Mout ont de més du tout a lor talent.
Aprés mengier se juent li auquant :
A escremir aprendent li enfant,
Et li pluisour vont as tables juant ;
Cil jongleur les vont mout deduisant.
YO, v. 19-23

Au grant palais ont le mangier donné ;
Li jongleur ont grant joie mené,
Harpes, vieles i oïst on sonner,
Dames, pucelles treskier et caroler,
Et ces dansiax noblement demener.
YO, 928-932

Se mai apparecchiato <ha>’ re di Francia
o altro re che fosse anticamente,
credo che fosse ogni altra cosa ciancia
appo questa di cui parlo presente.
A’ giocolar fu fatta ricca mancia,
contenti fur<o> con ogni altra gente.
Mangiato, levossi uno senza dimoro
e cominciò a ssonare uno corno d’oro.

Suona sì ben<e>, che perfette lode
dàgli ciascuno da cui era scoltato ;
per tutta la città la boce s’ode,
con tanta virtù da llui era sonato.
CC, I, 22, 1 – 23, 4

Enfin, de même que Clarisse seule avait pu apaiser les désirs de Florent, *Et a repos estoit ma chars entree* (v. 87), d’une manière semblable, mais moins connotée érotiquement, Idillia faisait cesser tous les tourments de son mari, *cole’ che mi toglie<va> ogni tormento* (I, 46, v. 2).

Or, aucun élément linguistique majeur prouve un contact direct entre *YO* et *CC* et d’ailleurs, tous ces échos retentissent notamment dans des scènes fort stéréotypées, comme celle de l’assemblée et des réjouissances, construites sur des motifs narratifs et rhétoriques répandus⁸. Mais si ces résurgences sont trop menues pour qu’elles puissent être attribuées au souvenir précis d’*YO*, elles

⁸ III. 1. *Étude des motifs épiques*, III. 1. 3. *Motifs narratifs*, § 1.1. et III. 1. 4. *Motifs rhétoriques*, § 3.9.

témoigneraient, néanmoins, de la proximité du *canterino* avec l'univers idéologique et stylistique des chansons de geste, qu'il évoque avec une pointe de « nostalgie gothique »⁹.

Contrairement à *Yde et Olive* et au *Miracle*, la naissance d'une fille ne constitue pas une bonne nouvelle du côté des textes italiens. Dans *CC*, avant même la naissance, la reine soupçonne qu'elle attend une fille (« *Signor mio, fatt'ho mia stima / ch'ella è femina, nostra genita prima* », I, 7, 7-8) et le roi la console avec l'idée qu'ils sont encore jeunes et que l'avenir leur accordera des héritiers mâles (I, 8, 1-5). Dans *RO*, la reine ne prend même pas en considération la possibilité d'avoir une fille, puisqu'elle annonce sans hésitation qu'elle attend un héritier mâle : « *In figliuolo maschio sono ingravidata* » (II, 22, 7) ; en réitérant même cette proclamation, *E non dubiate, che signore novello / so vera mente ch'avrete di corto* (II, 24, 5-6), la reine montre une imprudence d'autant plus surprenante qu'elle fait preuve, ailleurs, d'une fine clairvoyance. Dans cette circonstance, au contraire, elle se fait même réprimander par sa servante :

Ed una ch'ave nome donna Bertta,
sua sagretiera stata sempre mai,
disse: « Reina, come sè tu cert<a>
di figliulo maschio avere, ch'ancor no sai ?
Iscandalo {ne} nascerà di tal profertta
tra la tua gente, se femina fai » ;
e la reina disse : « Tu di' vero :
ripara tu ch'à' 'l senno tutto intero ».
RO, II, 25

Au moment de l'accouchement, c'est toujours Berta qui escamote avec adresse la vérité : la fille naturelle de la reine, camouflée *a modo mascolina* (I, 29, 5), est éloignée du palais et remplacée promptement par le petit garçon dont elle était la nourrice. Ce dernier reste à la cour jusqu'à l'âge de sept ans, après quoi il est renvoyé ; à sa place, on fait donc revenir la fille de la reine, *sì come maschio per mandarlo a scuola* (I, 30, 8). La témérité de la reine et l'astuce de Berta s'expliquent par la tentative, de la part de l'auteur, d'accorder une première séquence « extravagante » avec le développement usuel.

Hormis le *Miracle de la fille d'un roy* et *Tristan de Nanteuil*¹⁰, les autres textes font aussi allusion, dans des proportions variables, à l'éducation que reçoit la jeune-fille. Par rapport aux *cantari*, *YO* est moins prolixe sur ce sujet : il est dit simplement que la petite-fille de Huon apprend

⁹ Pour reprendre le titre de l'article de V. BRANCA, « Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco », art. cit.

¹⁰ Cette chanson ne mentionne pas l'éducation de Blanchandine qui, en revanche, continue l'instruction de Tristan, (v. 4744-4752, 4783-4785 et, plus loin, v. 12604-12605), précédemment assurée par un ange (v. 4517-4522).

la lecture et l'écriture, aussi bien en latin qu'en langue vernaculaire (v. 134-135). Dans *RO* en revanche, la princesse est envoyée faire ses études à Bologne (ce qui constitue un prétexte pour l'éloigner de la cour, ainsi que pour détourner toute suspicion envers elle). Elle devient donc « savio più che Salamone » (II, 33, 8), tout en s'adonnant à des activités traditionnellement masculines, comme l'escrime et les joutes ; de plus, elle cultive un penchant naturel pour la musique :

E l ore poi, per più chiaro mostrare
 ch'el fosse maschio com'era tenuto,
 aparò di scrimire e di giostrare,
 e ~ in {a} ciscun fu arditto e saputto :
 canttar sapeva e stamenti sonare,
 di gran vanttagio bene arp'e liutto,
 sì che di sua verttù per ogni verso
 fama n'andò per ttuto l'universo.
RO, II, 41

Par l'association de ces vertus militaires et musicales, la fille de la reine d'Orient ressemble à Silence, à la fois vaillant soldat et ménestrel talentueux¹¹.

Dans le cas de Camilla, son éducation est si ouvertement masculine qu'elle *di femina ogni cosa aveva a vile* (I, 35, 8) :

Per lei servire tenie molti donzelli,
 femmine seco non volie vedere,
 e dilettavasi in cani e 'n uccelli.
 Tre scermidori cominciò a ttenere
 a llei insegnare e a certi damigelli
 di gran legnaggi e di gran podere.
 La sera cavalcava e lla mattina,
 di questo diventò maestra fina.
CC, I, 36

Autant Pietro est laconique dans les épisodes funestes, autant il se complaît dans la description de tout ce qui relève de la chevalerie. Sous sa plume, Camilla présente aussi un côté diabolique qui préfigure les magiciennes Alcina et Armida dans l'*Orlando Furioso* et la *Gerusalemme liberata* :

¹¹ Mais la reine mère aussi manifeste ces mêmes qualités, artistiques et guerrières (*RO*, I, 5-6).

e a 'mparare a lleger non fu dura:
la madre volle che tanto vi stesse
ch'ella <di>ventò di scienza sì pratica
ch'alquanto sapie far dell'arte magica.

Vedendo che '<m>parie arte diabolica,
la madre dallo studio l'ha partita.
CC, I, 34, 5 – 35, 2

L'étude du cadre et des antécédents révèle déjà un entrelacs de motifs narratifs, notamment entre *YO* et *CC*, encore qu'ils ne se traduisent pas par des emprunts linguistiques ou lexicaux directs. En revanche, d'importantes divergences éloignent *RO* d'*YO*, et cet écart se creuse davantage encore entre ce dernier et *TN*. La première séquence « extravagante » de *RO* relève sans doute de la plume inventive de Pucci, qui laisse apercevoir, en filigrane, le schéma habituel – un couple royal engendrant une fille, la mort de l'un des deux parents, la question de l'héritage. *TN*, au contraire, dévide le fil de son intrigue longue et enchevêtrée à partir d'un tout autre incipit. Il est vrai que Galaffre d'Arménie a, lui aussi, une fille ; mais cette dernière n'est pas une fille unique et, si elle joue un rôle important parmi la foule des personnages qui peuplent cette chanson, elle n'en est pas pour autant la protagoniste principale. Sa naissance et son enfance ne font pas l'objet d'une séquence narrative dans la mesure où, lorsqu'elle apparaît pour la première fois, elle a déjà treize ans. Son père la promet en mariage à celui qui arrivera à capturer le cerf sauvage qui ravage son royaume. Le roi d'Ivoire, poussé par la perspective d'une union avantageuse, s'attelle à cette mission difficile, sans se douter qu'il y trouvera la mort : *Vers la forest s'en va le fort roy d'Yvorye, / La beste va trassant tout seul sans compaignye. / « Hé ! Mahon, dist ly rois, a jointes mains vous prie / Que me voullés aider vers la beste haye, / Par quoy je puisse avoir Blanchandine a amye. / Elle n'a que .xiii. ans, mais tant est agencie, / Plus a de sens en luy qu'en toute sa lignye »* (v. 1599-1605). Ce n'est qu'après un foisonnement d'aventures, d'emprisonnements et d'enlèvements que, environ onze mille vers plus loin, l'histoire de Blanchandine recoupera, en partie, celle d'Yde, d'Ysabel, de la princesse d'Orient et de Camilla.

2. Configuration du motif du père incestueux

Seuls *Yde et Olive*, le *Miracle de la fille d'un roy* et le *Cantare di Camilla* retravaillent le motif du père incestueux ; cependant, on constate entre ces œuvres des variantes significatives. Dans *YO*, Florent sombre dans le désespoir, son discernement se trouble et les images de sa femme et de

sa fille se superposent presque inconsciemment dans son esprit souffrant¹². *M* aussi mentionne, à plusieurs endroits, la ressemblance entre la mère disparue et la fille (v. 841, 1045-1046, 1064-1065, 1071). Ensuite, dans *YO*, Florent refuse tous les prétendants d'Yde qui seraient pourtant dignes d'elle, *Au pere l'ont rouvee duc et prince / Et conte et roi volentiers le presissent* (v. 139-140). Le roi conçoit donc spontanément son dessein sacrilège et ce n'est que dans un deuxième temps qu'il cherchera l'appui de ses barons. De même que Florent, Amideo rechigne à donner sa fille Camilla en mariage, de telle manière que cette réticence éveille même des soupçons auprès de ses sujets (cf. citation ci-dessous, *CC*, I, 40, 3-4). Mais, à ce stade de la diégèse, les rumeurs qui se répandent dans le royaume de Valence apparaissent prématurées, car la reine est encore vivante et en pleine santé. Cette incohérence acquiert ainsi une valeur « cataphorique », car elle semble anticiper le malheur imminent qui accablera Idillia : *In questo mezzo una gran febbre piglia / la madre, ch'era di bellezza vena, / sì ch'a giacere si puose con gran pena* (*CC*, I, 40, 6-8). Un renversement de situation si soudain constitue selon nous une « fêlure » dans le travail d'adaptation, d'assemblage et de couture (parfois même de rafistolage) que le *canterino* siennois mène sur les différents pans de ses matériaux. Mais quels pouvaient être ces matériaux ? Faute de données linguistiques probantes, nous sommes contrainte à nous appuyer sur des indices bien moindres. Notons par exemple l'affinité entre l'expression de l'état d'âme des Valenciens et celle des sujets du royaume anonyme du *Miracle* (nous soulignons) :

Clers et laiz, vilains et gentilz,
[...]
se merveillent comment tant regne
Le roy ne tant est en veuvage.
M, v. 947-951

Che'·re non la marita era bisbiglio :
del suo reame ciascun *si maraviglia*.
CC, I, 40, 3-4

Bien que pour des raisons différentes – c'est le veuvage prolongé du roi qui préoccupe ses gens dans *M* – tout le monde se montre également *émerveillé* de l'attitude obstinée de leur roi.

Si l'analyse comparée de *M* et *CC* se montre moins productive au niveau linguistique, elle permet néanmoins des rapprochements intéressants au niveau de l'engrenage narratif. Le dessein incestueux d'Amideo est la conséquence de la promesse qu'il avait faite à la reine mourante de ne se remarier qu'avec une femme d'une beauté égale à la sienne. Pour observer ce serment, le roi fait chercher en vain dans le royaume une épouse ayant cette caractéristique. Les motifs narratifs folklo-

¹² Cf. 3. 1. *Inceste*, 3. 2. 6. *La configuration du motif de l'inceste père-fille dans Yde et Olive I*.

riques de la promesse contraignante et de la quête infructueuse sont absents d'*YO*, mais non de *M* (bien qu'ici le serment ne soit pas représenté sur scène) :

LE ROY

Baiux seigneurs, mentir ne vous quier :

Sachiez femme n'espouseray,

Se telle n'est con vous diray :

Que semblable soit a ma femme

Trespassee, dont Diex ait l'ame,

De maniere, de senz, de vis ;

Car je li juray et plevi

Que ja femme n'espouseroie

Ne ma compaigne n'en feroie,

S'elle n'estoit de sa samblance,

De son sens et de sa vaillance ;

Et se de telle savez point,

Mené m'avez jusqu'a ce point

Que la prendray.

[...]

PREMIER CHEVALIER

[...]

Envoyames par mainte terre

Pour demander et pour enquerre

S'on peust ressamblant trouver

A la royne trespassee ;

Longue saison a ja passé,

Et n'ont riens fait.

M, 989-1031

« Se Geso Cristo l'anima mi toglie,

signor mïo, giuratemi per fede

di non prendere in vostra vita moglie

ch'ella non sïa più bella di mene ».

Lo re Amideo per contentar sue voglie

<disse> : « Io imprometto a dDio e a ttene

di non prender mai moglie in vita mia,

che ssi bella o ppiù di te non fia »

CC, I, 42

E rimanendo i-re con tanto affanno,

molti messaggi mandò per lo mondo.

Ritornaro a llui in capo d'uno anno

e ssi gli dissono : « Signor giocondo,

ristoro non troviamo al tuo gran danno,

in tutto l'universo a tondo a tondo

donna ch'abbia in sé belleza mobilia

come la vostra reina Idilia ».

CC, I, 45

Ces deux motifs complémentaires apparaissent aussi dans *La Manekine* qui a sans doute constitué un antécédent littéraire important pour l'élaboration de cette séquence liminaire ; de plus, seul *M*, tout comme le roman, déplace l'initiative du mariage incestueux du roi à ses barons. Or si l'auteur du drame n'avait pas un accès direct à l'œuvre de Philippe de Remi, il devait tout de même en connaître la trame grâce à la réécriture dramatique du *Miracle de la fille du roy de Hongrie*, pièce n° 29 du même recueil des *Miracles de Nostre Dame par personnages*. Quoi qu'il en soit, aussi bien *M* que *CC* retravaillent, pour cette première séquence, un canevas narratif plus proche à la fois de *La Manekine* et des contes oraux, comme en témoignent d'autres endroits du récit. Dans les versions folkloriques du conte ATU 510B, la protagoniste essaie de différer les noces en exigeant de son père

une série d'objets merveilleux¹³. *M* et *CC* rationalisent ce passage en omettant le motif folklorique de la requête impossible, mais en adoptant celui de la demande de temporisation¹⁴:

Veuillez que pour moy attourner
Un moys ou deux aie d'espace,
Et tandis, ains que ce temps passe,
M'ordeneray.
M, 1136-1139

« Cavalcare ch'io vo' domattina ;
voglio ire a stare a quella rocca bella
che nom'ha la Rocca della Spina,
dove a tre parti il mar dintorno batte,
da l'altra parte [di] gran fortezze fatte.

Io voglio ad agio ogni cosa fornire.
Vo' qui dal vostro lato fornirete;
Co' baron vostri potrete venire
E come moglie a ccasa mi merete ».
CC, II, 5, 4 – 6, 4

L'inspiration folklorique imprègne encore plus *CC* que *M* ; de même que, dans la version relatée par Perrault, la jeune fille feint d'acquiescer à la proposition paternelle et obtient de se retirer pour se préparer aux noces, Camilla accepte initialement la demande en mariage de son père :

Camilla bella gli rispuose : « Quando
vogliamo questo parentado fare ?
Se voi volete, sia vostro comando !
E subito il facciamo senza indugiare ! ».
Con vaghe risa dice motteggiando,
credendos'ella co' llui motteggiare.
CC, I, 47, 1-6

Le ton badin qu'elle emploie indique que l'héroïne croit à une plaisanterie ; mais son insouciance tourne vite en désarroi lorsqu'elle se rend compte de la méprise : *Ma quando certa fu di tale errore, / gli occhi levò al vero creatore* (I, 47, v. 7-8).

Un autre dénominateur commun important unit *CC* à *M*. Ne pouvant garder pour elles seules le poids de la menace paternelle, aussi bien Ysabel que Camilla se confient à un autre personnage, un frère de lait (*CC*) ou bien la nourrice (*M*) :

Pour ce, sanz plus terme ne jour,

Come savia pulzella e ardita,

¹³ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*.

¹⁴ Mais, plus loin, Camilla demande aussi *cinque carri di fino oro* (II, 18, 8).

Conseillier m'en vueil hui ce jour
A ma maistresse.
M, v. 1167-1169

sanza peccato un suo fratel chiamòe,
che, quando nacque la stella chiarita,
la balia, che a ppetto l'alevòe
[...]
diedelo a balia per nudrir Camilla.
CC, II, 9, 3-8

Encore une fois, la convergence entre les textes se manifeste davantage dans les rouages de l'intrigue que dans le tissu linguistique. Mais la présence, dans *CC* et *M* seuls, de deux micro-séquences importantes – promesse contraignante et quête infructueuse – ainsi que l'intervention d'un adjuvant, paraissent cautionner l'hypothèse d'une source commune, plus proche des versions folkloriques que de celle utilisée pour *YO*, du moins pour cette première partie.

3. Éloignement et déguisement

Le déguisement constitue l'épisode-pivot de la totalité des récits que nous étudions : Yde, Blanchandine, la fille anonyme de la reine d'Orient, Ysabel et Camilla, toutes sont contraintes de camoufler leur vraie identité. Mais la scène du travestissement ne se déroule pas à chaque fois de la même façon, car sa configuration répond à la logique narrative instaurée dès la première séquence. Dans les textes où la figure du père incestueux est absente, *TN* et *RO*, le déguisement n'est pas assumé volontairement par l'héroïne. Dans le premier, après avoir été longtemps séparés, Tristan et Blanchandine se retrouvent dans les geôles d'Arménie où la princesse sarrasine, qui se fait baptiser, peut s'unir légitimement en mariage à Tristan. C'est justement ce dernier qui l'exhorte à revêtir une armure de soldat et à changer de nom, pour qu'ils puissent s'enfuir plus aisément *en France la garnye* (v. 12814). Dans le second, la reine d'Orient annonce imprudemment qu'elle attend un héritier mâle et c'est Berta, sa servante, qui a l'idée de camoufler l'enfant dès sa naissance. Dans le *Roman de Silence* aussi l'héroïne est travestie toute petite par ses parents, soucieux de lui permettre d'hériter le royaume. Or, s'il est possible qu'Heldris de Cornouailles et Antonio Pucci aient indépendamment puisé à une version très proche de l'épisode ovidien d'Iphis¹⁵, des différences importantes subsistent. D'abord, chez Ovide, le besoin d'avoir des enfants mâles ne relève pas de questions d'héritage, mais de la nécessité de bras vigoureux pour labourer les champs. En outre, c'est la déesse Isis qui suggère l'idée du déguisement à Télétusa, alors que Ligdus, son mari, ne se doute pas du sexe véritable de

¹⁵ C'est l'opinion de Maria BENDINELLI PREDELLI, « Il *Cantare di Camilla* fra tradizione europea e cultura toscana », *Cantari e dintorni*, Rome, Euroma - Editrice Universitaria di Roma, 1999, p. 129-158, p. 143-146.

l'enfant. En revanche, dans le roman anglo-normand, les deux parents sont complices et, dans le *cantare*, contre toute attente, c'est le père qui meurt avant même la naissance de l'enfant.

Dans les récits où l'action est déclenchée par une menace d'inceste, la scène de travestissement est en revanche construite sur une homologie patente. Dans *YO*, *M* et *CC*, tout comme dans les contes ATU 510B, le déguisement de la protagoniste coïncide avec son éloignement de la maison et le début d'une période d'errance et de quête. Mais une « variante séparative » isole *YO* de *M* et *CC*, dans la mesure où la protagoniste s'enfuit seule, alors que, dans ces derniers, elle se fait accompagner par au moins un autre personnage. En outre, juste avant son départ masqué sous un faux nom, Yde se trouve plongée dans un bain dont il n'est fait mention dans aucun autre texte¹⁶. Par une sorte de dédoublement inédit, l'élément aquatique accompagne la première étape de la transfiguration de l'héroïne épique ainsi que sa métamorphose finale.

Dans *M* en revanche, c'est le déguisement qui est double, car aussi bien Ysabel que sa servante se travestissent, avant de s'enfuir avec l'écuyer Uséré :

ANNE
Dame, de ce point ne doubtez,
Puis que ce pais ci guerpir
Voulez et vous ailleurs tapir,
Certainement je vous suivray,
Avec vous mourray et vivray.
Mais je lo qu'ainçois deffaçons
Nostre estat, et robes façons
Dont vestues serons conme hommes,
[...]
C'est bien : suivez me donc ysnel.
Sa, tenir vous vueil par la main.
Dame, vezci que vous amain
Usére, qui nous conduira
Et volentiers nous servira
Et nous gardera loyaument,
Et nous celera bonnement.
M, v. 1222-1264

¹⁶ Pour une analyse de cette scène « atypique », cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 7. *La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive*.

La mise en scène théâtrale devait amplifier davantage encore le jeu des masques, dans la mesure où c'étaient des acteurs hommes qui interprétaient le rôle des femmes déguisées¹⁷. Or, malgré la dimension théâtrale qui caractérise les *cantari* aussi, du moins les plus anciens, *CC* n'exploite pas toutes les potentialités dramatiques de cette scène et Camilla quitte la maison accompagnée seulement d'un autre garçon. Mais après une courte halte dans une *rocca* (*CC*, II, 20, 5, 7), les deux fuyards entreprennent un voyage par mer, tout comme Ysabel, Anne et Uséré qui s'embarquent vers la *Gresce* (v. 1468). Si le bateau sur lequel s'embarque ce trio a perdu la coloration celtique de l'embarcation sans voile ni mât, ce navire prêt à naviguer vers la Grèce garde tout de même quelque chose de « l'autre monde », comme en témoigne le latin parlé par le capitaine. Cette langue en effet l'apparente aux créatures célestes, puisque seul l'ange Gabriel, qui accompagne le trio, la comprend et peut communiquer avec lui :

GABRIEL : Or entendez a moy : vezla
 Le maistre, ce vous fas savoir.
 Je vous dy qu'il vous fault avoir,
 Se voulez parler du passage,
 Un homme parlant son langage,
 Car il n'entent ne bien ne mal
 Le langage de ci aval,
 Ne grain ne goute.
 LA FILLE : Que ferons nous donques ? Sanz doubte
 N'en scé que dire.
 GABRIEL : Vezci quoy : se vous voulez, sire,
 Present vous, a li parleray ;
 Il sara bien que je diray,
 Si feray je ce qu'il dira,
 Et ainsi faire se pourra
 Vostre besogne.
 v. 1540-1555

Le langage du *maistre* est incompréhensible aux oreilles humaines des trois fugitifs. Pourtant, le voyage sur ce bateau de la providence est soumis aux lois marchandes : les passagers doivent payer leur billet qui coûte précisément trente florins (v. 1625). L'ange Gabriel s'empresse de porter à terme la transaction : *mettez ci, mettez : / De li paier sui voulentis* (v. 1638-1639), tout en s'adressant au créancier dans la langue céleste, *Magister, me audiat is : / Domini mei se laudant / De vobis et ideo dant / Vobis hoc aurum precii / Loco boni servicii / Quod eis exhibuistis / Et diligenter*

¹⁷ Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 6. *Le déguisement dans la tradition dramatiques des Miracles*.

fecistis / Per pluries (v. 1640-1647). Le *Cantare di Camilla* aussi est attentif aux détails monétaires ; la protagoniste en effet insiste pour confier à Riccardo, le capitaine du bateau, *d'oro mille lire* (IV, 9, 7).

Cependant, une variante importante distingue *CC* des autres textes, dans la mesure où la scène du travestissement a lieu *après* la fuite :

Come fue <fatto> chiaro l'altro die,
la donzella di buona volontade
sanza stormento a caval salie ;
celatamente uscì della cittade
e quanto può vèr la rocca ne gie.
E tanto cavalcò in veritade,
ch'ella giunse alla rocca e dentro entròe
ella e chi volse, e gli altri ne mandòe.

Giunta che ffu coste' ch'ha 'l viso bello,
subitamente disse a Mambr<ì>amo :
« U· nobile vestire senza rappello
a guisa d'uomo ch'io e tu facciamo ».
CC, II, 20, 1 – 21, 4

Ce décalage, de même que celui qui concernait la mort de la reine¹⁸, serait à nouveau révélateur de l'activité de réélaboration et d'assemblage du *cantarino* sur le scénario commun où le déguisement précède la fuite.

Or, s'il est encore trop tôt pour tirer quelque conclusion que ce soit, nous pouvons tout de même dresser un bilan provisoire. Du fait de sa position liminaire, l'incipit se révèle la séquence la plus instable, exposée à toute sorte de modifications, comme dans *RO*, ou à la pure et simple suppression, comme dans *TN*. Malgré cet aspect « mutant » et adventice, l'ouverture la plus courante reste tout de même celle du père incestueux, concernant trois œuvres sur cinq, *YO*, *M* et *CC*. Cette dernière est très proche de *M*, tandis que *YO*, que la critique a souvent considéré comme la source directe de *M*¹⁹, s'en distingue sur des points importants. Notre chanson de geste se démarque en effet par une plus importante réélaboration du substrat folklorique, dans une direction plus littéraire et,

¹⁸ Cf. ci-dessus § I. *Cadre et antécédents*.

¹⁹ Cf. C. J. HARVEY, *Medieval French miracle plays*, op. cit., p. 139, et K. M. KRAUSE, « The Dramatization of the Persecuted Heroine », art. cit., p. 118.

notamment, épique. Le *Miracle* et le *Cantare di Camilla*, en revanche, restent plus proches des canevas de dérivation orale et populaire.

4. Aventures

Tous nos récits font la part belle à l'aventure. À la charnière des XIII^e et XIV^e siècles, la « frontière » entre épopée et roman est tellement labile que les chansons de gestes de cette période sont justement nommées *chansons d'aventures*²⁰. *Yde et Olive* et, encore plus, *Tristan de Nanteuil* se prêtent aisément à une telle définition, cette dernière notamment déroulant sur 23361 vers un tourbillon d'aventures aussi enchevêtrées qu'extraordinaires. Mais il en va autrement pour le segment narratif qui nous intéresse, au demeurant plutôt dépouillé. Contrairement à *Yde*, Blanchandine n'est pas la protagoniste de l'intrigue : elle se déguise en soldat sur le conseil de son mari Tristan, mais elle n'accomplit pas d'exploits guerriers (qu'elle redoute d'ailleurs, cf. v. 13659-13660, 13732). Le travestissement de Blanchandine, décrit à la laisse CCLXXIV (v. 12801-12818), n'est qu'un moyen nécessaire pour provoquer, quelques vers plus loin, la méprise de Clarinde (l. CCLXXVIII, v. 12937 sqq.) et permettre ainsi l'enchaînement avec la séquence du mariage homosexuel. Ce dernier est pourtant précédé d'une scène romanesque qui n'a pas d'équivalent dans les autres textes : avec l'audace typique des princesses amoureuses, Clarinde invite le *danzel* dans sa chambre (v. 12982). Là, elle lui dévoile sa flamme, mais Blanchandine obtient de ne pas satisfaire ses désirs tant qu'elle ne sera pas baptisée. Une guerre se déclare par la suite : Tristan s'engage dans les rangs du sultan Murgaffier, tandis que Blanchandine redoute de devoir s'armer à son tour. À nouveau sur le conseil de son mari, elle accepte la proposition de Clarinde de venir la rejoindre dans son pavillon, ce qui lui permet, en même temps, de désertir impunément les champs de bataille.

Dans *RO* non plus la travestie ne tire pas vraiment parti de son habit : après avoir achevé ses études bolonaises, elle est rappelée au royaume par sa mère (II, 36), mais elle est vite sommée de se rendre à Rome (II, 44), où l'empereur désire lui donner en mariage sa fille. L'héritière d'Orient n'a matériellement pas le temps de s'illustrer en quelque prouesse que ce soit. Contrainte, dès son enfance, à se conformer à l'habit qu'elle porte malgré elle, elle doit épouser la princesse de Rome, sans même pas avoir pu jouir des privilèges que le port du costume masculin permet, en revanche, à ses « homologues » *Yde*, *Ysabel* et *Camilla*. Ainsi *TN* et *RO* font-ils l'impasse sur les aventures des travesties qui semblent subir leur sort plutôt que le prendre en main, car ni Blanchandine ni l'anonyme princesse d'Orient n'ont volontairement assumé leur déguisement. *TN* et *RO* s'articulent donc selon une même logique narrative qui, dès l'incipit, tend à les écarter d'*YO*, *M* et *CC*.

²⁰ Selon la définition de W. KIBLER, « La chanson d'aventures », art. cit.

Dans *YO* et *M* en revanche, grâce à leur masque, les protagonistes accomplissent des exploits guerriers. En effet, aussi bien Yde qu'Ysabel se font passer pour des soldats mercenaires :

Service kier plus de .XV. jours a.
[...]
Ains doi soldees et querre et demander.
YO, v. 393, 848

Nous sommes sodoiers errans
Par pais, qui maistre querons
[...]
Sachiez nous quatre hommes
Soudoiers d'estrange lieu sommes
Querans service.
M, v. 1720-1721, 1841-1843

Arrivés en Grèce, Ysabel, Anne et Useré sont engagés par l'empereur de Constantinople qui vient de subir l'attaque des Sarrasins. Dans *YO*, la petite fille de Huon s'enrôle spontanément auprès d'Othon ; avant d'en arriver là, elle avait déjà fait preuve de ses vertus militaires en deux autres occasions, contre les Espagnols et contre une bande de brigands. Quand elle arrive à Rome, elle est en quelque sorte déjà « rodée » et l'on s'attend à un nouvel exploit de sa part. En revanche, dans *M*, les prouesses chevaleresques de l'héroïne se déploient sur un seul champ de bataille, théâtre d'une guerre contre les Sarrasins qui *ardent* et *gastent* (v. 1881) les terres chrétiennes de Constantinople. Le même verbe, *gaster*, avait été employé par le roi Othon à propos de sa contrée, *exillie et gastee* (v. 727) par les Espagnols ; mais il s'agit d'un doublet synonymique trop répandu pour qu'il puisse servir de « preuve génétique ». D'ailleurs, la thématique de croisade est absente dans *YO* où les conflits éclatent en-deçà des frontières du monde occidental, entre Allemands, Espagnols et Romains, qui plus est, pour des questions matrimoniales. Ce n'est donc pas dans le texte épique que l'esprit de croisade enflamme les guerriers, mais dans le *Miracle* où la scène du conflit contre les armées de Turquie, de Hongrie, des peuples Tartres, Cerces et Arabiz se dilate sur plus de 200 vers.

YO et *M* divergent aussi dans la description des errements de la travestie, terrestres dans le premier cas, essentiellement maritimes dans le second. La forêt que traverse Yde est parsemée de rencontres acquérant parfois des traits picaresques, comme en témoigne la scène de l'échauffourée avec les brigands²¹ ; la forêt où se perdent Ysabel et ses compagnons au tout début de leur fuite est au contraire la scène de rencontres divines : ne sachant plus quelle direction prendre, ils sont secourus par l'ange Gabriel qui les conduit sains et saufs jusqu'au port. Les parallélismes linguistiques sont comme toujours rares, voire inexistants, si ce n'est pour la concomitance d'une dittologie

²¹ Dans *Lion de Bourges* aussi, Alis est assaillie par une bande de brigands dans la forêt, cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 5. *Le déguisement dans deux chansons de geste tardives*.

synonymique : comme Yde *ne set ne voie ne sentier* (v. 461), ainsi Ysabel affirme ne pas connaître *ne voy chemin ne sentier* (v. 1349).

Dans le socle de *RO*, les aventures de *CC* perdent la connotation guerrière qu'elles ont dans *YO* et *M* : Camilla s'en remet au gré des flots et toute halte sur la terre ferme est l'occasion de revers plus amoureux que militaires. Le long des huit volets du *cantare*, un seul conflit armé éclate sur l'Île Sûre et cet affrontement est provoqué par la princesse Babellina qui se venge d'avoir été éconduite par Camilla en l'accusant de viol, ainsi que tout l'équipage : « *Voluti m'hanno vituperar costoro / e però morti sieno senza dimoro* » (II, 49, 7-8). Le combat qui éclate entre les partisans de l'une et de l'autre est évoqué avec une abondance de détails qui témoigne du charme que les batailles exercent sur le *canterino* s'attardant sur la description des chevaux, de la vaillance des héros et de l'éclat des armements, encore que cela ne signifie pas pour autant une fréquentation directe de la littérature épique en langue d'oïl²². Mais il est possible que Pietro se soit souvenu aussi d'une source proche d'*YO*, comme en témoigne un détail à nos yeux significatif, vers la fin du deuxième *cantare* :

Ciascuno di loro è mastro di schermire.
Vedendo lo stuolo ch'adosso lor corre,
cominciârsi da lloro a ricoprire
colpi crudeli, ch'a llor convenie tôrre.
Ed e' ne cominciò a far morire.
Sopr' Amadio giunse un ch'avie nom Etorre :
Amadio lo fedì di valor giusto
taglioli i · d[i]ritto braccio dall' mbusto.
CC, II, 51

Cette blessure que Camilla inflige à son adversaire, rappelle celle qu'Yde procure à l'un des brigands :

Yde le voit, le branc tot nu descent,
Le pong li cope a cel commencement.
YO, v. 583-584

Mais, contrairement à l'héroïne épique, Camilla n'est pas en mesure d'assurer la victoire que seule l'intervention d'une armée providentielle garantit.

²² Pour cet épisode, l'éditeur du *cantare* voit plutôt l'influence directe de la version ferraraise de la *Spagna in rima*, comme en témoignerait un indice linguistique important, à savoir la présence à la rime du même mot rare, *sciampo* (dans le sens de « carnage », « tuerie »), cf. *Cantare di Camilla*, R. GALBIATI (éd.), *op. cit.*, p. 304.

Après bien des aventures – une escale sur une terre inconnue qu’un marquis fait fouiller à la recherche de sa fille, un séjour dans un monastère de bonnes sœurs libidineuses et une tempête où tout l’équipage faillit périr – Camilla arrive enfin à Aquilée, à la cour du roi Felice. Cette séquence rappelle celle de l’arrivée d’Yde auprès du roi Othon, d’autant plus que les deux souverains ont une fille unique. Si Pietro peut avoir à nouveau puisé à *YO*, il s’en démarque cependant par l’adjonction de certains détails d’inspiration courtoise absents de la chanson. D’abord, il décrit avec minutie la position géographique du royaume (*CC*, III, 15) et la condition sociale de ses habitants (*CC*, III, 16), avant de faire un panégyrique du roi (*CC*, III, 17-19). Ces cinq huitains descriptifs provoquent une pause dans la diégèse absente d’*YO* où, au contraire, l’héroïne arrive à Rome et se rend sur-le-champ au palais d’Othon, en l’espace de seuls quatre vers (v. 594-597). En outre, si Othon réside dans un château-fort médiéval avec sa *grant tor quarree* (v. 713), Felice apparaît comme un seigneur de la Renaissance, dont la cour est peuplée d’une suite de nobles ainsi que d’un personnage inédit, Bacchibella, qui préfigure les *fools* shakespeariens : *Dentro alla corte di costui usava / una fanciulla fuor di sua memoria, / che gran diletto alla gente dava : / ove ella fosse si vivie con grolia. / Ed alcun’ora costei profitezava / di cose ch’avenian, dice la storia* (*CC*, IV, 25, 1-6). Un peu plus loin, à la vue de Camilla, elle prédit avec justesse sa future intronisation : « *Questo gentile donzello degno di mazza, / di lui vi vo’ dire cotal novella: / facciagli sì chi più può onore, / però ched e’ sarà nostro signore* » (*CC*, IV, 29, 5-8). Aux strophes 22, 23 et 24 de la quatrième section de *CC*, se déroule une autre scène absente d’*YO* : Felice entend parler des vertus de Camilla et regrette que cette dernière ne soit pas un garçon à qui il aurait volontiers donné la main de sa fille Cambragia. Ensuite, à la nouvelle de l’arrivée au port d’un beau *donzello* (IV, 26, 3), le roi envoie ses hommes pour qu’ils l’amènent à la cour. Contrairement à Yde, Camilla ne se présente donc pas spontanément au souverain, mais elle est convoquée par ce dernier. Toutes les deux sont finalement retenues à la cour qu’elles enchantent, *CC* accentuant davantage encore le pouvoir de séduction que la travestie exerce malgré elle :

per maraviglia ogni persona il bada,
con grande reverenza ognuno lo ’nchina;
ogni bellezza appo la sua par laida.
CC, IV, 28, 3-5

« Venire veggo uno ch’ha lle più belle membra
ched io vedessi mai a niun donzello :
figliuolo di magior sir di noi asembra,
tanto mi pare in sua figura bello ».
CC, IV, 31, 1-4

Di suo persona, ch'è tanto bellissima,
forte si maraviglia ognun nel core,
e della roba, ch'ha tanto bellissima,
parlano insieme. [...]
CC, IV, 32, 3-6

Uomin e donne di vedella brama,
spesso spesso si muovono a torma :
brigade venien dentro alla cittade
sol per vedere la sua grande biltade.
CC, V, 19, 5-8

De même qu'Yde met en avant ses qualités de service (*Bien sai a table le mengier aporter*, v. 675), l'héroïne du *cantare* prie Felice qu'il lui permette de servir à table : « *Io v'adomando grazia, o nobil sire : / vò'mi lasciare staman servire* » (CC, IV, 33, 7-8). Sur le plan lexical aussi, le dévouement de Camilla n'est pas sans rappeler, quoique fugitivement, celui d'Yde :

Ses services toutes les gens agree.
YO, v. 688

e del suo ben servire ognu<n>o lo loda.
CC, IV, 34, 8

De plus, dans les deux textes les souverains s'enquière de l'origine du nouveau venu et louent ses capacités, en des termes encore une fois proches, quoique davantage dans le sens que dans la forme :

« Dont estes vous, amis, et de quel gent ?
De quel païs, et qui sont vo parent,
[...]
Si m'aït Dix, ce dist li rois Otés,
S'en toi a tant et valour et bonté
Que je t'oi chi et dire et deviser,
Bien te doit on servir et honorer,
En haute court chier tenir et amer.
Forment sui liés quant chaiens iés entrés,
Jamais ne quier que de moi departés ! »
YO, v. 608-682

Disse : « Donzello, dimmi donde e come,
chi sè e donde nato e come ha' nome ». [...]
Donzello, quando credessi
ch'io fossi quel signor che vai caendo,
io ti vore' pregare che rimanessi
nella mia corte e darti ufficio attendo
di coppo o di coltello, qual tu volessi.
Di ciò mi servi ; altro non vo caendo,
se non uno giovane bello come sè tue
che di questo ben fare abbia virtùè.
CC, IV, 35, 7 – 37, 8

Pourtant, contrairement à Yde et à Ysabel, le *donzello* ne devra pas affronter une épreuve qualifiante pour se voir offrir la main de la princesse : lors d'une partie de chasse, Cambragia tombe

amoureuse de Camilla, émue par sa seule beauté. De la même manière, Viola Bianca, la dame de compagnie, tombera éperdument amoureuse de Camilla, selon une multiplication des aventures sentimentales typique de *CC*. Sous la plume rêveuse du *canterino*, comme la violence des champs de bataille cède au plaisir des divertissements chevaleresques, ainsi la prouesse militaire recule-t-elle face aux miracles de Dieu et de la beauté.

La séquence des aventures constitue le lieu privilégié des interventions d’auteur, où les créations de sa fantaisie sont modelées selon l’esthétique du genre dans lequel il s’inscrit. L’agencement des événements dans *YO*, *M* et *CC* permet avant tout de captiver le public et de retenir son attention, tout en nourrissant un effet de suspense. Mais, dans la logique du récit, cette séquence constitue un appendice adventice, dans la mesure où elle est absente de *TN* et *RO*. En effet, son omission ne compromet pas l’enchaînement avec le binôme suivant du mariage et de la métamorphose qui, nous allons le voir, constitue le seul élément proprement fédérateur de tous ces textes.

5. *Mariage et nuit de noces*

Dans le luxueux manuscrit turinois qui nous a transmis l’ensemble des suites de *Huon de Bordeaux*, la seule enluminure concernant *Yde et Olive* représente la scène du mariage²³. C’est évidemment le signe de l’importance que cet épisode revêt au sein de la structure narrative : célébrée avec l’aval du rite catholique, cette union « impossible » est la conséquence extrême et apparemment insoluble du renversement de l’ordre établi provoqué par le déguisement. Pour la première fois, tous les textes sans exception relatent cet événement, bien que son déroulement subisse quelques variations.

Dans *YO*, c’est le roi Othon qui décide de *guerredoner* son « chevalier »²⁴ avec la main d’Olive. Ce projet matrimonial, que l’assemblée des barons ratifie, va également à l’encontre de la volonté de la princesse (qui avait déjà dévoilé ses sentiments à son père). Dans *M* en revanche, ce sont les hommes de l’empereur qui lui conseillent le mariage entre sa fille et Ysabel :

L’AMPEREUR

Biaux seigneurs, que me dites vous

²³ Pour la description de cette enluminure, cf. *I. 1. Description du manuscrit T, I. 1. 4. Quelques précisions codicologiques.*

²⁴ Rappelons qu’Yde n’a jamais été adoubé(e) officiellement, cf. *3. 2 Déguisement, 3. 2. 7. La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive, 6, Déguisement et perfectionnement.*

De mon mareschal ?
 [...]
 Si me dites sanz demourer
 Qu'est bon a faire.
 LE CONTE
 Se j'estoie de vostre affaire,
 Chier sire, et de vostre valeur,
 Je li feroie tel honneur
 Qu'a mariage li donroye
 Une fille, se je l'avoie
 Com vous avez.
 LE PREMIER CHEVALIER
 Et j'aussi.
 [...]
 DEUXIESME CHEVALIER
 Diex ! con toute Contentinoble
 Seroit noblement reparée,
 Se faire y vouloit demourée
 Et femme prendre !
M, v. 2204-2230

Dans la première séquence, les barons avaient également persuadé leur roi d'épouser sa propre fille. À l'opposé de ce qui se produit dans *YO*, où les dispositions royales sont prises en toute autonomie, même en dépit de l'opinion de la cour (*cui qu'en doie anoiier* !, v. 325), dans *M* les décisions des souverains apparaissent toujours soumises à la volonté des barons. D'une manière semblable, dans *RO* c'est le pape qui joue un rôle de promoteur de l'union entre le supposé prince d'Orient et l'héritière de Rome :

Sapiendo il papa la magnificenza
 de lo re d'Oriente, e la verttude,
 dise a lo 'nperador sua convenenza :
 « Questi sarà di tua figlia salutte,
 però ch'e' sol'à del'aparisenza,
 odo ch'egli à tutte biltà conpiute :
 da lui in fuor non so in cristintade
 chi degno sia di tanta nobiltade ».
RO, II, 43

Les princesses au centre de tous ces desseins matrimoniaux ne sont pas toujours de simples pions ; parfois, comme c'est le cas dans *YO* et *RO*, elles arrivent même à inciter leur père à faire en sorte que ce mariage soit conclu le plus tôt possible : « *Peres, dist ele, or pensés du haster ! / Tous jours me samble què il s'en doie aler !* » (*YO*, v. 871-872) ; *Poi ch'a voi piace i' son più che contenta / ma lo 'ndugiare è quel che mi tormenta* (*RO*, III, 7, 7-8). Mais, si dans *YO*, *M* et *RO*, le mariage reste au fond une affaire d'hommes, dans *TN* et *CC*, ce sont les héritières elles-mêmes qui décident de leur avenir conjugal. Dans le *cantare*, Cambragia avait déjà été promise en mariage au fils du roi de Hongrie (*CC*, V, 24) ; ensuite, dans une longue tirade, elle plaide en faveur du renoncement à ce projet qu'elle juge nuisible pour le royaume :

« Padre mio diletto, caro e umano,
la voglia di mio cor ti vo dicendo :
lo mio reame per un altro strano
non vo' lasciar per l'altrui gir cercando,
ché <i>n un bello proverbio si truova
ch'egli è me' la via vecchia che lla nuova.

Io non intendo che per me s'abandoni
per verun modo ch'esser mai potesse,
perché se morte co' suo forti truoni,
i' maritata, a voi mi togliesse,
converrebbe ch'un di nostri baroni
che ll'un di loro la corona prendesse ;
e s'io fossi del mio signor poi rasa,
i' non potre' poi qui tornare a casa.

Però io intendo esser qui maritata
ad uom che 'l cuor m'io contento sia ;
e da voi vogli'esser incoronata
con colui che m'arà in sua balia.
E s'i' sarò poi di lui vedovata,
i' rimarò donna di casa mia,
sempre reina ; e poi s'i' mi voròe,
a ssimil modo mi rimariteròe.

Padre, i' so ch'io fo ragione a<r>dita,
come fa molte volte l'uom ch'è folle :
tal crede vivere assai che lla sua vita,
prima che non si crede morte tolle.

Se al primo uom ch'io sarò stabilita,
se vive più di me sua vita molle,
rimangasi signore senza fallare
e llasci poi i reame a cui gli pare.

Ore al primo propos<i>to m'appicco,
ciò <è> di volermi maritare a scelta :
qual prender mi vorò, povero o ricco,
e qui ogni altra intenzia sia divelta ».
CC, V, 41, 3 – 45, 4

Cambragia arrivera ainsi à obtenir l'aval des barons pour que soit abandonné cet accord, quoique provisoirement. Piqués par ce qu'ils considèrent comme un affront de la part de l'héritière, ces derniers décident d'organiser un tournoi où ils s'engagent à tuer le jeune *valletto* (V, 53, 5). Grâce à l'aide de vaillants défenseurs appelés par Cambragia, Camilla remporte l'épreuve et obtient la main de la princesse. Cette séquence typiquement courtoise, qui se déroule pendant tout le sixième *cantare*, n'a pas d'équivalent dans les autres textes et relève sans doute de l'inspiration chevaleresque propre à CC.

Dans *TN*, une fois restée orpheline de père, Clarinde *peu fut desconfortee* ; / [...] / *Pour ce qu'elle pourra mieulx estre mariée / Et fera son vouloir et toute sa pensee* (v. 14332-14336). Ainsi met-elle sa suite devant le fait accompli :

« Or entendés, mes homes, que dire vous veult on.
Mort est soudant mon pere, qui puist avoir pardon !
Sy devés obeïr a moy, car c'est raison.
[...]
Sy ai trouvé ung prince de tres belle façon
Que je vourroye bien avoir sans mesprisons.
[...]
Car il est beaulx et doulx. Je le vuel a baron.
– Dame, dient paien, commant a il non ?
– Seigneurs, s'a dit la dame, Blanchandin a a non »
v. 14988-15006

De son côté, Blanchandine est désespérée : non seulement on vient de lui annoncer, faussement, la mort de son mari, mais il lui faut de surcroît accepter la main de Clarinde. Son bouleversement rappelle celui d'Yde, à l'annonce qu'elle devra épouser Olive : *Quant Blanchandine l'oÿ, tout le sanc li mua* (*TN*, v. 14618), *Yde l'entent, li sans li est müés* (*YO*, v. 881). Ne voyant pas

d'issue, Blanchandine se soumet à la volonté de Clarinde en des termes qui évoquent, encore une fois, l'acceptation d'Yde : *Dame, dist Blanchandine, a vo devisiōn*, (TN, v. 14639), *Dont dist au roi* : « *Jou ferai a vo gré* », (YO, v. 909). Mais il s'agit dans ces cas d'expressions stéréotypées qui ne témoignent pas, à elles seules, d'une influence textuelle directe.

Sommé de répondre à la demande en mariage, dans les chansons de geste seulement le futur « mari » allègue une prétendue pauvreté, censée empêcher cette union (alors que, dans *M*, Ysabel ne renie pas son origine aristocratique, bien qu'elle refuse de dire d'où elle vient)²⁵ :

– Mercit, bons rois, pour Diu de maïsté,
Jou n'ai u mont vaillant .I. ail pelé ;
Damages iert se bien n'as esgardé
La u tu aies ton enfant marié !
Povres hom sui, ne me voel marier ;
Ains doi soldees et querre et demander.
YO, v. 843-848

Je suis povre marchans, povres homs m'engendra.
TN, v. 15086

Pour ce que je ne vaulx d'avoir entierement
Le noble corps de vous ne le grant tenement,
Car je suis povres homs, n'ay de terre ung arpent,
Sy ne me priserés espoir mye granment.
TN, v. 15136-15138

Les correspondances lexicales sont moindres, mais on peut observer que, lors de sa première entrevue avec le roi Othon, Yde aussi s'était présentée comme un écuyer *n'ayant de terre .I. arpent* (v. 612). Un peu plus loin, l'attitude d'Yde et Blanchandine est à nouveau similaire dans la mesure où, se voyant perdues, les deux jeunes filles invoquent Dieu dans une sorte de prière du plus grand péril qui confine au monologue :

Nostre Seignour a sovent reclamé :
« Glorïous Dix, qui mains en Trinité,
De ceste lasse cor vous prengne pités
Cui il covient par force marier !
He ! Florens, peres, com eüs mal penser
C'a nul baron ne me vausis donner,
Ains me cuidas a moullier espouser !
Mix me laissasse en .I. fu embrase<r> !
Je m'en fuï, pour la honte eskiver,
De ton païs, par ton pecié mortel.
En maint peril a puis mes cors esté.
Or me cuidai dedens Romme garder,
Mais jou voi bien, mes cors ert encusés !

De ceur reclama Dieu qui souffry passiōn :
« Commant me maintenray de ceste occasiōn ?
Se je di a Clarinde la moye entenciōn,
L'estat en quoy je suis et la regnaciōn,
Tost me fera ardoir en ung feu de charbon ;
E se de cy m'enfuy coiemment a larron,
Ne saray ou aller nē en quel regiōn.
Oncques mes dame n'ot au ceur tel marrison.
Aÿ ! Tristan, beaus sire, Dieu vous face pardon
Se vous feussies en vie n'en dominaciōn,
De tout l'anoy que j'ay, n'en donroye ung bouton. »
TN, v. 15019-15029

²⁵ *Ne doubtiez point, noble homme suy, / Mais de quel lieu me tais maishuy, / Ne de quelx gens plus ne sarez* (v. 2277-2279).

La fille au roi a mon cors enamé,
 Or ne sai jou comment puisse escaper !
 Se jou lor di femme sui <par ve>rté,
 Tantost m'aront ochis et decopé,
 U a mon pere diront la verité ;
 Il me rara mout tost, se ci me set !
 U il m'estuet fuïr outre la mer ;
 Comment qu'il voist, malvais plait ai tourvé.
 Et nonpourquant, jou ai dit fausseté :
 Puis que j'ai Romme et l'onour conquesté,
 J'espouserai la fille au couronné,
 Si face Dix de moi sa volenté ! »
YO, v. 884-908

Après un premier refus de la part des travesties, l'échange de répliques avec les souverains, agacés par ce déni, s'exprime aussi d'une manière proche :

– Comment, dist Otes, et c'avés empensé ?
 Avés vous dont mon enfant refusé,
 Et le païs que vous ai présenté ?
 – Naie, en non Diu, sire ! ce dist Ydés,
 Ains le prendrai volentiers et de gré,
 Sē il li plaist et il li vient en gré ;
 Faites errant la pucelle mander. »
YO, v. 849-855

Et lui dist : « Blanchandin, savés que ce sera ?
 Voulés donc reffuser la dame qui tant a
 D'onneur et de noblesse ou païs par deça ?
 [...]

– Dame, dist Blanchandine, on vous respondera »
 [...]

– Dame, dist Blanchandine, puis qu'il est ensement,
 Sy suis moult eüreux, selon mon essient,
 Quant je suis pourveüs de tel mariement.
TN, v. 15119-15151

Or, concernant des moments très stéréotypés, tels que la prière ou le dialogue entre le roi et son vassal, l'affinité que *YO* et *TN* montrent dans ces passages paraît relever davantage de la rhétorique propre au genre épique que d'un contact direct entre les deux textes.

Une fois l'union scellée à l'église ou, dans le cas de Clarinde et Blanchandine, *a la loy de Mahon* (*TN*, v. 15368), l'autre épreuve qui attend les travesties est celle de la nuit de noces. De même qu'Yde venant rejoindre sa compagne *toute esplouree* (v. 942), ainsi le « roi » d'Orient pleure *con gran duoli* (*RO*, III, 13, 8). Camilla non plus *di pianger non ristagna, / e non parlava alla donna niente / e tutto il viso di lagrime si bagna* (*CC*, VII, 17, 1-3). Le silence dans lequel s'enferme cette dernière rappelle celui d'Yde, qui, même au bout de quinze jours, *Ne l'a nient plus que soloit aparlee* (v. 985).

Dans *YO* en effet, le moment crucial est retardé par la demande d'un délai de deux semaines alors que, dans *TN*, l'attente durera tant que Clarinde ne se fera pas baptiser. Dans *M*, en revanche, Ysabel fait appel à Anne, sa servante, dont l'aide se révélera à nouveau fondamentale²⁶. Cette dernière lui conseille de se remettre à Dieu : *je tien qu'il nous aydera / Et grace et secours nous fera / En cest affaire* (v. 2421-2423). C'est effectivement ce qui advient : par le biais de son ange Michel, Dieu fait savoir à l'héroïne qu'elle pourra raconter la vérité à son épouse sans crainte, puisqu'elle ne sera pas trahie :

Femme, qui ci te desconfortes,
 Diex te mande que te deportes
 Et de joie ton cuer envoises
 Et que hardiement t'en voises
 Avec t'espousée jesir :
 C'est le Dieu vouloir et plaisir.
 Tout ton estat li compteras
 Et par li celée seras ;
 Ne t'ara ja pour ce mains chiére,
 Mais d'elle touzjours bonne chiére
 Aras, m'amie.
M, v. 2449-2458

L'auteur dramatique multiplie les interventions directes de Dieu à travers ses ministres puisque dans la pièce, il n'y a pas d'inconnu, mais la certitude de la protection de la part des êtres célestes. Cette prédiction divine annule l'effet de suspense qui devait retenir le souffle des lecteurs-auditeurs d'*YO* et de *TN*.

Les *cantari* empruntent une voie médiane par rapport à *YO* et *M*, dans la mesure où les travesties confessent la vérité à leurs compagnes respectives, dès la première nuit. Dans *RO*, il est dit que la protagoniste *ttuta la novela ebe contata* (III, 14, 5), ce qui rappelle le v. 991 d'*YO* (*De cief en cief li a l'uevre contee*) ; dans *CC*, Camilla prend la parole dans un long monologue où elle retrace toutes ses aventures (VII, 23-27, 5).

Dans *YO* et *TN*, les deux travesties feignent une maladie qui les empêcherait de coucher avec leurs épouses respectives (bien que, dans *TN*, cet épisode ne soit que rapporté) :

« Ma douce amie et loiaus mariee,
 La bone nuis vous soit anuit donnee,

La dame d'Escalonne a Blanchandine va
 Et le print par la main, avec lui l'enmena

²⁶ Rappelons que la servante avait également eu l'idée du travestissement.

Car jou l'arai mout griés, si com jou bee ;
 Jou ai .I. mal dont j'ai ciere tourblee. »
 A icés mos fu Olive accollee.
YO, v. 946-950

Et lui dist coiemment : « Par foy, sire, mal va.
 De vous se plaint no dame ou tant de beauté a.
 Commant avés le ceur, ne le me celés ja,
 De gesir o tel dame que ceste nuyt passa,
 Qu'ains une seulle fye vostre corps nel baisa ?
 – Dame, dist Blanchandine, car ung mal m'aproucha
 Dont je cuiday mourir, toute nuyt me dura.
TN, v. 15537-15545

Par la suite, *YO* et *TN*, qui ont pourtant affiché des concordances remarquables dans cette séquence, s'opposent décidément : si Yde se décide à confesser la vérité à Olive, Blanchandine se mure dans le silence. On est ici à un autre nœud de l'action, où *TN* et, en partie, *RO*, se différencient d'*YO*, *M*, et *CC*. Dans ces trois textes, un espion – un serviteur, un moine ou un nain – se cache dans la chambre des époux, écoute les aveux de la travestie et la dénonce aussitôt au roi. Seuls *M* et *CC* font connaître les antécédents de cette présence importune : dans le premier, c'est l'empereur lui-même qui, poussé par un voyeurisme par ailleurs difficilement justifiable, somme un moine de s'introduire dans la chambre nuptiale. Dans le second, c'est le marquis de Brandebourg qui envoie son nain, dépité par l'union de Cambragia avec ce qu'il considère comme un parvenu :

L'EMPEREUR
 Venez avant, venez, biau père.
 Je vous tien pour homme acensé,
 Si vous vueil dire mon pensé.
 Touzjours vous ay trouvé loyal :
 Je vous pri comme ami feal
 Qu'en la chambre ennuit vous boutez
 De ma fille et si escoutez
 Quanque elle et son mari diront
 Et comment il se demenront,
 Et que me rapportez demain
 Ce qu'arez oy le plus main
 Que vous pourrez.
M, v. 2492-2503

Di Brandinborgo un nobile marchese,
 era per nome Luigi chiamato,
 d'ira nel cuore d'un pensiere accese
 dicendo : « Questi ch'è quivi arrivato,
 chi è non si sa né dello suo paese ;
 forse che me' <che> niuno di noi è nato :
 Idio mandato ce l'ha per nodrire.
 Or vo' saper chi è, senza mentire.
 In questa notte il donzel sovrano
 alla donzella senza tardagione
 a llei contare non sarà lontano,
 In brieve le dirà la sua nazione... ».
 Allora pensò fra ssé : « I' ho u· nano,
 piccolo e mastro, pien d'ogni ragione.
 Io il voglio informa<r> del mio intelletto
 e metter lo voglio qui sotto il letto.
 Ed egli udirà bene ciò che diranno,
 po' domattina sapèrò da ello ».
CC, VII, 7, 1 – 9, 2

Dans la scène suivante, ce sont à nouveau *M* et *CC* qui présentent le plus de traits convergents, aussi bien narratifs que stylistiques. Dans les deux cas, l'attitude souffrante de la travestie préoccupe sa compagne qui lui en demande les raisons. La protagoniste saisit donc l'occasion pour évoquer à nouveau les principales étapes de son destin aventureux, en s'exprimant au discours direct :

Sachiez comme vous femme suy,
 Fille de roy et de royne.
 Ne cuidez pas que je devine :
 Comme evangille vous di voir ;
 Mais pour ce que mon père avoir
 Me vould a femme après la mort
 De ma mère et qu'il s'en fist fort,
 Et je pas m'y consenti,
 Mais le laissay et m'assenti
 A son pais et li laissier
 E moy ci aval adrescier,
 Et pour moy garder de diffame
 Ne me sui point monstrée fame,
 Mais comme homme m'ay maintenu,
 [...]
 Pour Dieu mercy, ne me gastez,
 C'est que vous ne m'encusez pas.
M, v. 2586-2609

Ella cominciò a dir : « Gaia pulcella,
 sappi ch'io sono come tu fantina
 e son di mie virginità pulzella ;
 figliuola son di re e di reina
 La madre mia fu molto bella,
 ma poï si morì una mattina.
 Innanzi che morisse esta mia madre,
 con saramento le promisse mio padre

 di non prender mai moglie per mia fe[d]e
 ch'elle non fosse più bella di lei.
 Morta che fu, assai ne cercò i ree ;
 ciò non trovando, pe' peccati miei
 disse al postutto che voleva mee
 per servare il giuro che fé a llei.
 Per non servire a Dio tanta follia,
 Fugì per mare la fortuna mia
 [...]
 Se fatto t'ho ingiuria e o villania,
 per solo Idio debbimi perdonare. »
CC, VII, 23, 1 – 27, 5

Un autre point de contact entre *M* et *CC* se manifeste dans la preuve « corporelle » qui appuie la confession. Mais si, dans le *Miracle*, Ysabel découvre spontanément ses formes – *J'ai mamelles : tâtez* (*M*, v. 2607) – dans le *cantare*, c'est Cambragia qui veut s'assurer par elle-même de la vérité : *po' il cercò tutto come vento foglia. / Quando ella ha fatto e ella così il trovava, / con alquanta ira alquanto sospirava* (*CC*, VII, 29, 6-8).

Parmi tous nos textes c'est *RO* qui, en décalant la scène de dénonciation, exploite davantage le potentiel érotique de cette relation inhabituelle. En effet, ce ne sera qu'au bout de deux ans que Berta révélera la tricherie au roi, vexée d'avoir été rabrouée par le couple (*RO*, III, 24-25). Entre-

temps, les deux jeunes filles peuvent librement se témoigner des marques d'affection confinant à la lascivité²⁷ :

La sposa ave aco re magior dileto
ch'al mondo avese mai mogli'e marito,
e 'l padre suo n'avea lettere asai
ch'ela si contentava più che mai.

[P]oi che du'ani insieme furo statte,
amandosi l'un l'altro d'amor fino,
per lo gran caldo véne, un dì di state,
ch'el'erano spugliatte inn-un giardino,
e dona Berta le ttrovò abbracciate.
RO, III, 23, 5 – 24, 5

Si *YO* avait joué la carte de l'ambiguïté concernant le rapport qui s'instaure entre les deux jeunes filles, en l'évoquant entre les lignes²⁸, *RO* ne laisse planer aucun doute et *CC* se place entre les deux, entre retenue et grivoiserie : *A ssicurtà ciascuna abbracciosi, / e cento volte insieme si baciato. / E Cambragia molto di lui saziassi / a ssuo disio, salvo il diletto amaro / il quale a molti già ha tolto la vita* (*CC*, VII, 33, 3-7).

Par-delà ces quelques variantes minimales, *YO*, *RO*, *M* et *CC* s'accordent tous sur deux éléments majeurs, à savoir la complicité qu'ils instaurent entre les deux jeunes filles et, hormis *M*, la peine au bûcher à laquelle elles sont initialement condamnées²⁹ :

<p>Olive l'ot, s'en fu espöentee ; Ydain a mout doucement confortee, Et si li jure, par la Virge honoree, Ja nel dira au roi Oton, son pere, « Le mien seignour qui a vous m'a donnee ; Mais or soiés toute rasseüree, Puis que vous estes pour loiauté gardee, <Ens>amble o vous prendrai ma destinee. » <i>YO</i>, v. 995-1002</p>	<p>« Seignour, dist il, quel conseil me donrés ? – Fai les ardoir ! » cascuns li a crié. <i>YO</i>, v. 1037-1038</p>
--	--

²⁷ Bien que, quelques vers plus tôt, le narrateur précise : *E 'nsieme si promiser d'oservare / verginità mostrandosi contente* (III, 16, 1-2)

²⁸ Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 7. *La configuration du motif de la femme travestie dans Yde et Olive*, 7. *Le renversement d'un quiproquo romanesque*.

²⁹ Dans *TN* aussi la peine est la même, *Se vous estes femme que vous aie trouvee, / Vous serés, par Mahon, dedens ung feu gettee* » (v. 15697-8).

<p>E poi le dise, quando ben l'adochia : « Non piangere più, ch'i' sarò tua sirochia ».</p> <p>E 'nsieme si promiser d'oservare verginità mostrandosi contente, e cotal cosa non manifestare in ttuta la lor vita ad uon vivente. <i>RO</i>, III, 15, 7 – 16, 4</p>	<p>Dise 'l signor : « Se questo fia palese, condano al fuoco lei e 'l suo paese ! ». <i>RO</i>, III, 26, 7-8</p>
<p>De ce ne convient plus parler. Or vous mettez hors de soussi, Car tout ce que m'avez dit cy Je vous promet bien celeray, Et tel honneur vous porteray Con doit faire a son mari femme En touz cas, ce vous jur par m'ame, Ne vous aray ja mains chier <i>M</i>, v. 2612-2618</p>	
<p>E lla donzella, quando la 'ntendea, udendo dire tante pene portade, di le' si mosse subito a piatade [...] « Di questo fatto fa che non ti curi : io <ti> prometto ciò ch'i'ho promesso : io t'aterò, poï viviam sicuri ! » <i>CC</i>, VII, 27, 6 – 30, 4</p>	<p>Se tal fatto troverò palese³⁰, Io il faragio al foco menare. <i>CC</i>, VII, 48, 5-6</p>

En outre, le lendemain de la nuit de nocces, *YO*, *RO* et *CC* se rejoignent aussi sur la scène de l'entretien de la princesse avec son père. Bien qu'aucun emprunt linguistique ne transparaisse dans le dialogue des *cantari*, nous décelons une affinité majeure entre *YO* et *RO*, qui se révèle dans l'art de la concision et de la répartie :

Otes l'a mout au matin esgardee
S'elle s'estoit cangie ne müee.

Lo 'nperador la figlia ebe chiamata
perché la vide così lietta in viso,

³⁰ La présence, à la rime, du même attribut qu'au v. 7 de *RO* (III, 26), *palese*, indiquerait ici une influence directe de ce dernier sur *CC*.

« Fille, fait il, comment iés marïee ?
– Sire, dist ele, ensi com moi agreee. »
Adont ot il u palais grant risee.
YO, v. 974-979

e dise : « Figlia, come sè tu stata ? »
Ed ela dise : « Me' che 'n paradiso ». *RO*, III, 17, 1-4

I· re la sua figlia <molto> domanda ;
e sì lle disse : « Figlia discredente,
ha'ttu ben sazia ancor tua comanda ?
[...]
Disse la dama : « Sir, con voi garire
non intendo qu<i>vi in veruno atto ;
a ffar la festa che s'usa, bel sire,
doveresti andare : sarebbe me' fatto ! ».
CC, VII, 38, 4 – 40, 4

Par rapport à la stratégie narrative déployée ici par *YO*, *M*, *RO* et *CC*, celle de *TN* est toute autre : Blanchandine se renferme dans le silence et l'inaction, tandis que Clarinde, dépitée de cette attitude, regrette déjà son mariage. C'est un messenger du frère de la travestie³¹ qui la reconnaît et la dénonce auprès de la reine :

« Par foy, dist le messaige, deffet homē y a.
Sachés, c'est une femme qui cy endroit s'en va ;
Oncques ne fut ungs homs, ne ja ne le sera,
Car cē est une femme qui cy endroit s'en va ;
Dame, dist le message, vous avés a baron,
Pour certain, une dame qui est de grant renon.
Son abit a changé, ne sçay par quel raison ;
car cē est une femme, bien prouver le peut on. »
TN, 15643-15650

En convoquant la suspecte à un bain sous peine de mort, Clarinde va ainsi jouer le rôle qui est normalement dévolu au roi :

« Blanchandin, dist la dame, entendés ma pensee.
Venés vous en baigner en ma salle pavee,
Car le bain et la cuve y est toute aprestee. »
TN, v. 15686-15688

³¹ Jusque là, le narrateur n'avait jamais fait allusion à cet autre fils de Galafre qui n'apparaît que dans ce passage.

Qu'il s'agisse d'un hasard ou d'un indice d'influence directe, dans YO aussi, la même injonction s'insère dans une laisse se terminant par la rime féminine en -ée :

.I. baing fait faire en la sale pavee,
Dedens entra, puis a Yde mandee,
Et elle i vint, li rois l'a commandee :
« Despoulliés vous sans point de demoree !
Venés o moi baignier, ensi m'agree. »
YO, v. 1021-1025

S'agissant pourtant d'une rime courante, cette particularité métrique ne constitue pas, à notre avis, une preuve génétique fiable. Il reste que, s'il n'est pas sûr que l'auteur de *TN* connaissait *YO*, il doit avoir puisé à une source très proche dans la mesure où, tout au long de cet épisode, *YO* et *TN* révèlent une affinité remarquable, que leur commune appartenance au genre épique peut en partie expliquer.

6. Métamorphose

Dans tous nos textes, la métamorphose est liée à l'élément aquatique, l'eau constituant en effet un symbole universel de renouveau et de renaissance³². Dans le conte indien du *Panchakhyana-Varttika* qui pourrait avoir inspiré cette séquence, la transformation se produit justement lors de la plongée dans un lac³³. Chez Ovide en revanche, bien que la métamorphose d'Iphis survienne dans un temple, une autre transformation célèbre, celle d'Hermaphrodite, a lieu dans les eaux d'une source³⁴.

Comme l'a montré Jean-Claude Bologne, le sens de la pudeur a une histoire et, au Moyen Âge, le bain n'était pas associé à la sphère intime, mais il avait une dimension sociale³⁵. Les rois et les chefs des armées plongeaient souvent dans la même cuve avec leurs vassaux ou leurs soldats ; Charlemagne lui-même, d'après ce qu'en rapporte Eginhard, adorait « les bains d'eau naturellement chaude. Dans la piscine de son palais d'Aix-la-Chapelle, il invite ses fils et ses amis à partager ses ébats »³⁶. C'est pourquoi, dans *YO* et *TN*, l'ordre que les souverains donnent de préparer un bain public n'a en soi rien d'étonnant. Mais, au fil du temps, cette pratique tombe en désuétude et, dans *M*, l'empereur de Constantinople sent le besoin de l'expliquer en l'attribuant à des coutumes

³² Voir l'entrée « Eau », dans J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 374-382.

³³ Cf. 3. 3. *Métamorphose*, 3. 3. 4. *La question des sources : Ovide et le folklore indien*.

³⁴ Cf. 3. 2. *Déguisement*, 3. 2. 1. *Pour un aperçu philosophique et anthropologique de l'androgynie et du déguisement*.

³⁵ *Histoire de la pudeur*, op. cit., p. 26.

³⁶ Cette anecdote est citée dans *ibid.*

étrangères : *Il vous convient, n'en rechignez, / Qu'au jour d'uy tout nu vous baigniez / En un vergier, mon ami doulx, / Et vostre femme avecques vous : / C'est la guise de ce pais / Si que n'en soiez esbahiz* (v. 2763-2768) ; Ysabel elle-même s'écrie : *Par foy, sire, je me merveil / de cest usage, qu'il conviengne / Qu'avecques ma femme me baingne* (v. 2808-2810). De plus, comme il s'agit d'une pièce à visée édifiante, cette justification relève sans doute de la censure ecclésiastique dans la mesure où l'église portait un jugement négatif sur ces pratiques séculaires qui, selon elle, pouvaient entraîner des actes considérés comme immoraux³⁷.

Du côté des textes italiens, le bain est connoté comme un divertissement ; dans *RO*, il est organisé après une sortie de chasse, et, dans *CC*, il se généralise en une baignade collective :

E ~ ordinò d'andare fuori a caciare
e di menare la figlia e 'l suo compagno,
e dise a' servi : « Fatte ch'al tornare
per loro in sala fatto truovi un bagno » ;
e questo fe' per vederlo spogliare
mostrando a lui di farli l'onor magno ;
poi cavalcò, e-re seguì la tracia,
non sapiendo perché facea la cacia.
RO, III, 29

E Amadio prese da costei comiato
e giunse a-re e disse : « Che volete ? ».
E-re rispuose no mostrando turbato :
« Or t'aparechia di montare in sella,
ch'io mi sento di puzza calcato
e per cessar via esta briga fella
tutti in brigata al bagno giremo
e questa notte si cci bagneremo ».
CC, VII, 52

Assai baron che v'eran d'onor degni,
tutti si cominciarono a spogliare ;
e-re gridò : « Nel bagno ciascun vegna ! »
CC, VIII, 3, 1-3

Dans *CC*, l'invitation au bain se charge même d'une tonalité grivoise : « *Spogliati, figlio, senza ritegno : / voglioti in braccio a sollazzo tenere* », exhorte-t-il le roi (VIII, 3, 5-6). Un peu plus loin, c'est le comique qui domine : tel un médecin malgré lui, Mambriano affirme ne pas vouloir consentir à l'ablution de Camilla sans avoir d'abord analysé ses selles : « *Sire, vo' dimostrate / d'esser buon medico, ma forte mi doglio / di far bagnar costui a tel disegno, / non avendo prima veduto suo segno !* » (VIII, 6, 5-8). Cette configuration du bain, désormais plus festive que politique, et son association, dans *RO*, avec une activité physique telle que la chasse, semblent préfigurer la baignade récréative de certains récits populaires du type ATU 884 : dans le conte de *Fanta-ghirò*³⁸, répandu notamment en Toscane, le prince invite la travestie à se baigner avec lui dans une *peschiera*, que l'on pourrait traduire par un « vivier ».

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ Cf. III. 2. *Étude du substrat folklorique*, III. 2. 7. *Annexe*, 4. *Fanta-Ghirò, persona bella*.

Recoupant davantage encore le canevas du conte ATU 884³⁹, *M* est le seul texte où d'autres épreuves sont proposées, en plus de celle du bain ; en effet, l'espion conseille à l'empereur de soumettre Ysabel à une série de tests de sexe :

Chier sire, entendez a mes diz.
Ce que je dy vray trouverez :
Vezci comment l'approuverez.
Faittes en une chambre mettre
Vostre fille et avec elle estre
Une quantité de pucelles
Ou autres femmes damoiselles ;
La les menez sanz deporter,
Puis y faictes du fruict porter
Qu'aval la chambre on jettera,
Et, s'il est femme, il y courra
Et se penera d'en avoir.
Oultre encore pourrez savoir
S'il est femme par ceste voie :
Faites qu'avec femmes se voie
Estre tout seul privéement,
Et vous verrez certainement
Se femme est, tout coy se tenra ;
S'il est homme, a eulz se prenra
Et ne se tenra point en paiz
Qu'il ne les taste et pince mais.
Encore un tiers point vous diray,
Et a tant je me cesseray :
Se tout nu, sanz rien espargnier,
Avec vostre fille bagnier
Le faites, la vous apperra
Clérement que femme sera,
Je n'en doubt point.
M, v. 2672-2699

Toutes ces embûches pour faire tomber le masque de la travestie n'auront pourtant pas de suite, car l'empereur veut en avoir le cœur net le plus tôt possible et décide finalement d'inviter son « beau-fils » à se baigner avec lui.

³⁹ Cf. *III. 2. Étude du substrat folklorique*, *III. 2. 4. Un développement à la croisée des contes-type ATU 425K, 514 et 884*.

Qu'il s'agisse d'un bain ou d'une baignade, le moment de l'ablution constitue donc le dénominateur commun de tous les textes. À ce point culminant de l'action, deux stratégies narratives sont mises en œuvre : dans *YO*, le bain est interrompu par la descente d'un ange qui transforme aussitôt la protagoniste ; dans *M*, *TN* et *CC*, le bain est également interrompu mais, cette fois-ci, par un animal – un cerf (*M* et *TN*) ou une lionne (*CC*) – qui transforme la protagoniste au cœur de la forêt. *TN* se distingue néanmoins puisque l'animal divin propose le choix de la métamorphose :

Or te mande Jhesus qui le monde estora,
 Lequel tu aymes mieulx, or ne me celles ja :
 Ou adés estre femme ainsy qu'i te crea,
 Ou devenir ungs hom ? A ton vouloir sera.
TN, v. 16142-16145

Mais parmi tous les textes c'est *RO* qui s'écarte le plus de la trame commune, car le bain se déroule sans interruption aucune, la métamorphose ayant lieu dans la scène immédiatement précédente, sur le chemin qui doit amener la travestie au rendez-vous. D'abord, un personnage du cortège la prévient du danger qu'elle encourt : *Dis 'un ch 'andando li s'acostò a lato : / « Lo 'nperador vuol far la cotal pruova, / ed avi ad aspra mortte condanato / se natura di femina vi truova »* (III, 30, 1-4). Ensuite, après s'être retirée dans une *selva dura* (III, 31, 1) aux réminiscences dantesques, elle assiste à une scène extraordinaire :

'n quela vene un cerbio per la vale,
 busando con le corna e con le spale.

 Giugnendo 'l cerbio, innanzi li soggiorna:
 il re teme' che foser cavalieri,
 ed aparigli un angiol tra le corna,
 dicendo : « Re, non ti dar più pensieri ;
 ardita mentte a la cità ritorna
 e con la sposa fa ciò ch'è mestieri,
 ché tu sei maschio per grazia di Dio
 ed ài ciò che bisogna ». E poi spario.
RO, III, 32, 7 – 33, 8

Malgré ce déplacement de scène, *RO* travaille sans doute sur le même canevas que *M*, *TN* et *CC*, car le médiateur de la métamorphose est représenté par un animal. Dans *CC* cependant, il ne s'agit pas d'un cerf divin, mais d'une *lionessa calda e rabbiosa* (VIII, 12, 5-6), aux accents infernaux ;

dans la *selva oscura* (I, 2) en effet, un lion s'avance vers Dante *con la test'alta e con rabbiosa fame* (I, 47). Dans *CC*, le fauve s'élance sur les baigneurs qui s'enfuient effrayés ; seule Camilla s'avance pour se faire dévorer. L'entraînant derrière elle au milieu d'une forêt, la bête sauvage se révèle être un ange envoyé par Dieu qui, en « récompense » pour tous les maux endurés, transforme Camilla en homme :

« P<er> lo gran mal che dal padre fugisti
e per la pazienza de' tormenti,
vole Iddio Padre che ttu grazia acquisti :
che ttu femina sè, maschio diventi ».
Poi il segnò cantando i salmisti,
allor si scosson suo membri soventi.
Quando fatto [s] ebbe la benedizio<n>e,
Camilla bella trovossi garzone.
CC, VIII, 17

Ensuite, le miraculé tue la bête et l'apporte à la cour en guise de trophée, de même que, dans *TN*, Blanchandin l'avait fait avec la tête du cerf.

On pourrait nous objecter que, dans *M*, le cerf n'est que la forme sous laquelle se présente l'ange Michel (v. 2824-2825), et que ce dernier n'accomplit pas une véritable métamorphose. En effet, ce qui se produit dans le *Miracle* ressemble plutôt à une « illusion d'optique » :

LE CERF
[...]
Pour ce qu'avez en Dieu fiance,
Sur vous fera de sa puissance
Telle vertu, ce vous promez,
Que toy qui fille et mari es,
Quant nu despoulié te seras
Et qu'entrer ou bain deveras
C'on a fait pour toy adviser,
Ne sera nul qui diviser
Puist de toy, tant y prende garde,
Qu'omme ne soies.
M, v. 2909-2918

Ces variantes relèveraient selon nous de la volonté, de la part de l'auteur, de concilier l'inspiration chrétienne de la pièce avec l'intrigue primitive (dans une représentation pieuse, Dieu ne

pouvait pas cautionner une mutation *transgender*). Le caractère « temporaire » de la transformation permet aussi d'achever le spectacle avec une scène typique de comédie : Ysabel épouse l'empereur et le père de la protagoniste la princesse de Constantinople, ainsi tout est *pour le miex* (*M*, v. 3215). De plus, la figure du père incestueux apparaît réhabilitée : dans une optique chrétienne, nul péché n'est si odieux qu'il ne puisse être effacé. Bien que le père de Camilla soit mort (*II*, 28, 5-8), *CC* s'achève également sur un ton de comédie : Camilla, devenue homme, épouse Cambragia, et Mambriano Viola Bianca. Les correspondances entre le *Miracle* et le *cantare* ne se terminent pas ici puisque tous les deux explicitent le sort réservé à l'espion⁴⁰. Accusé d'insinuations calomnieuses, ce dernier est enfin libéré de prison grâce à la confession de l'héroïne, exposée au discours direct dans *M* et rapportée au discours indirect dans *CC* :

Seigneurs, je scé bien vos debaz :
 Mettez les un po en detri
 Et m'escoutez, je vous em pri.
 Mon chier seigneur, vous avez tort,
 Se voulez cestui mettre a mort ;
 Car il vous a voir rapporté,
 Si qu'il doit estre déporté.
 Vostre fille si manderez,
 Et puis après, seigneurs, orrez
 Que je diray.
 [...]
 Premier vous vueil faire savoir
 Et vous dy ainsi : Je sui femme.
M, v. 3118-3157

Camilla fé palese sua nazione
 a·re e a cciascuno suo barone.

 Po' che fu ogni cosa manifesta,
 co molta gioia senza niuno tormento
 <ri>cominciossi di nuovo la festa.
 Poi offerson molt'oro e ariento e
 colui che dovie perder la testa
 perdonossi il capo il mal talento.
 Con gran festa Amadio facea omaggio
 a·rre e a' baron di buon coraggio.
CC, VIII, 25, 7–26

Dans les prisons du miracle a lieu une autre scène d'intervention divine, la plus importante : les prières du religieux arrivent jusqu'au Paradis, où un cortège divin au grand complet, formé par Dieu, la Vierge et les anges, se mobilise pour le libérer. Avec Ysabel, le moine est le seul autre personnage à qui Dieu se manifeste directement ; dans la logique du drame, ce dernier n'est donc qu'une victime injustement accusée, jeté en prison *pour voir dire* (v. 2979).

Le noyau narratif de la séquence de métamorphose qui a inspiré tous ces textes devait donc être centré sur l'intervention d'un animal merveilleux. C'est finalement *YO* qui s'écarte le plus de ce scénario premier, dans la mesure où un ange prend la place de la bête et la transformation a lieu sur-le-champ, dans l'espace d'une seule laisse. Selon une tendance à la condensation qui constitue l'une

⁴⁰ Dans *YO* en revanche, on déduit *a posteriori*, à travers les mots de l'ange, que le *garchons* avait été emprisonné (*Lai le garchon, dist li angles, aler, / Il vous avoit dit voir, mais c'est passé*, v. 1049-1050).

de ses marques stylistiques, cette chanson de geste abrège l'épisode tout en lui insufflant une inspiration épique et chrétienne.

Enfin, à père d'exception, fils d'exception : devenu un *hom carnés* (YO, v. 1051), selon la prédiction de l'ange, Ydé engendre en son épouse un enfant mâle, Croissant, dont l'histoire de déchéance et réhabilitation est relatée dans la continuation suivante. Dans TN aussi, Blanchandin et Clarinde auront un héritier mâle, le futur saint Gilles : le successeur d'un androgyne, traditionnellement considéré comme une créature semi-divine⁴¹, ne peut être qu'un personnage exceptionnel. En effet, même après sa transformation « biologique », les traits de Blanchandin(e) restent inaltérés et provoquent de nouvelles méprises (Doon est toujours persuadé qu'il s'agit d'une femme). Ainsi androgynie et sainteté apparaissent-elles associées dans ce texte épique qui, malgré sa date tardive, se révèle proche du canevas folklorique premier et laisse encore percevoir des réminiscences mythiques. Enfin, dans CC, Cambragia et Amadio auront une riche progéniture : *tre figliuoli e due figlie* (VIII, 48, 1), alors que, dans RO, il n'y est fait aucune allusion, car les formes masculines du prince fraîchement transformé charment la perfide Madonna della Spina et provoquent un rebondissement inédit de l'action qui occupera toute la dernière partie du *cantare*.

7. Tableau récapitulatif

Avant de nous livrer à un bilan, nous avons collecté les données éparses au fil des pages précédentes dans le tableau ci-dessous⁴² :

	<i>Yde et Olive</i> Avant 1311	<i>Tristan de Nanteuil</i> 1350	<i>Reina d'Orient</i> Avant 1375	<i>Miracle de la fille d'un roy</i> 1379	<i>Cantare di Camilla</i> Fin 1300
Cadre	Royaume d'Aragon	Sultanat d'Arménie	Royaume d'Orient	Royaume chrétien (non spécifié)	Royaume de Valence
Antécédents	1. Mort du roi Garin 2. Succession de Florent et Clarisse 3. Naissance d'une fille unique 4. Mort de la reine 5. Douleur excessive du roi et exhortations	1. Blanchandine est la fille du sultan Galafre (qui a aussi un fils) 2. Elle est enlevée par le sauvage Tristan et amenée dans la forêt 3. Elle est à nouveau enlevée par des soldats au	1. Stérilité voulue par le couple royal 2. Accusations de débauche de la part de l'empereur de Rome : la reine se rend chez le pape pour se défendre 3. Elle obtient de ce dernier de	1. Stérilité du couple royal 2. Messe, sermon, prière de la reine à la Vierge 3. Engendrement miraculeux 4. Pèlerinage du roi à Jérusalem	1. Naissance d'une fille unique → mais préférence pour un garçon 2. Réjouissances pour la naissance de Camille 3. Éducation masculine et dans les arts magiques 4. Mort de la reine 5. Douleur du roi

⁴¹ J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 34b.

⁴² En gras nous signalons les traits les plus stables d'une œuvre à l'autre.

	des barons pour que le deuil cesse 6. Éducation d'Yde : apprentissage de la lecture et de l'écriture	service de son père 4. Après bien des aventures, Blanchandine et Tristan se retrouvent et se marient	pouvoir concevoir un enfant 4. Mort du roi 5. Proclamation téméraire du sexe masculin de l'enfant 6. Naissance d'une fille unique → mais préférence pour un garçon 7. La reine fait croire qu'il s'agit d'un garçon 8. Éducation de sa vraie fille déguisée en garçon, mais loin de la cour	5. Naissance d'une fille unique 6. Mort de la reine 7. Douleur excessive du roi et exhortations des barons pour que le deuil cesse	
Configuration du motif du père incestueux	1. Ressemblance mère-fille 2. Le roi ne veut pas concéder la main de sa fille 3. Projet nourri spontanément dans l'esprit du roi 4. Double assemblée des barons 5. Refus de la jeune fille	-	-	1. (promesse contraignante) 2. Les barons pressent le roi de se remarier 3. Quête infructueuse 4. Ressemblance mère-fille 5. Les barons proposent au roi d'épouser sa propre fille 6. Refus de la jeune fille 7. Demande d'un délai 8. La jeune fille se confie à sa nourrice	1. Le roi ne veut pas concéder la main de sa fille 2. Promesse contraignante 3. Quête infructueuse 4. La jeune fille feint d'y consentir 5. Demande d'un délai 6. La jeune fille se confie à son frère de lait
Éloignement et déguisement	1. Florent fait préparer un bain pour Yde 2. Arrivée de Désier de Pavie 3. Fuite déguisée, en solitaire 4. À travers la forêt 5. Changement de nom	1. C'est Tristan qui conseille à Blanchandine la ruse du déguisement 2. Changement de nom	1. C'est la reine d'Orient, sur le conseil de sa servante, qui déguise sa fille en garçon dès sa naissance	1. Ysabel projette la fuite et sa servante lui conseille de se déguiser 2. Fuite déguisée, avec la servante et un écuyer 3. À travers la forêt, puis par mer	1. Fuite avec son frère de lait Mambriano 2. Déguisement 3. Embarquement 4. Changement de nom
Aventures	Aventures militaires et picaresques : 1. Dans les rangs allemands 2. Contre une bande de voleurs	Méprise amoureuse : 1. Lors d'un banquet, Blanchandine suscite malgré	1. La princesse d'Orient est convoquée par l'empereur de Rome qui veut la marier avec sa fille	Aventures militaires : 1. Rencontre avec l'ange Gabriel	Aventures amoureuses et chevaleresques : 1. Ile Sûre – Babellina 2. Contrée inconnue 3. Monastère

	3. Yde offre ses services au roi de Rome 4. Guerre contre les Espagnols 5. Exploits militaires	elle la flamme de Clarinde 2. Cette dernière l'invite dans sa chambre où elle lui dévoile son amour 3. Blanchandine lui fait croire qu'elle ne peut pas la satisfaire car elle n'est pas baptisée 4. En étant le « préféré » de Clarinde, Blanchandine peut se soustraire aux champs de bataille		2. Embarquement pour la Grèce 3. À l'auberge 4. Ysabel est convoquée par l'empereur de Constantinople 5. Croisade 6. Exploits militaires	4. Camille est convoquée par le roi d'Aquilée 5. Partie de chasse 6. Coup de foudre 7. Tournoi 8. Victoire de Camille
Mariage et nuit de noces	1. Par la volonté du roi 2. Accord de l'héritière 3. Fiançailles 4. Célébration du mariage 5. Nuit de noces : prétexte d'un malaise et délai à la consommation de quinze jours 6. Aveux 7. Complicité épouse 8. Espion (serviteur) ; les motivations de sa présence ne sont pas connues	1. Par la volonté de la princesse Clarinde 2. Fiançailles 3. Célébration du mariage 4. Délai à la consommation tant que Clarinde n'est pas baptisée 5. Prétexte d'un malaise 6. Un messenger du frère de Blanchandine la dénonce à Clarinde	1. Sur le conseil du pape 2. Accord de l'héritière 3. Célébration du mariage 4. Nuit de noces : aveux 5. Complicité épouse 6. Délateur (servante), des années plus tard	1. Sur le conseil des barons 2. Célébration du mariage 3. Intervention de l'ange Michel 4. Espion (religieux) ; les motivations de sa présence sont connues 5. Nuit de noces : aveux 6. Complicité épouse	1. Cambragia promise en mariage au fils du roi de Hongrie 2. Plaidoyer pour l'abandon de ce projet 3. Ressentiment des barons 4. Tournoi et victoire de Camille 5. Célébration du mariage 6. Espion (nain) ; les motivations sont connues 7. Nuit de noces : aveux 8. Complicité épouse
Métamorphose	1. Bain ordonné par le souverain 2. Ange 3. Transformation 4. Un héritier mâle	1. Bain ordonné par Clarinde 2. Interruption d'un cerf qui se révélera être un ange 3. Proposition de transformation 4. Transformation 5. Continuation du bain 6. Un héritier mâle	1. Partie de chasse 2. Cerf qui porte un ange entre ses bois 3. Transformation 4. Baignade publique 5. Madonna della Spina qui relance l'action	(1. Tests de sexe) 2. Bain ordonné par le souverain 3. Interruption de l'ange Michel en forme de cerf blanc 4. Illusion d'optique 5. Continuation du bain 6. Confession protagoniste 7. Libération prisonnier 8. Double mariage	1. Baignade publique ordonnée par le souverain 2. Interruption par une lionne-ange 3. Transformation 4. Continuation de la baignade 5. Confession protagoniste 6. Libération prisonnier 7. Double mariage 8. Longue descendance

Bilan

Chacune de ces œuvres montre un degré d'autonomie important, aucun élément linguistique majeur ne nous permettant de parler d'adaptation ou de réécriture. À l'acmé de leur intrigue romanesque, *Yde et Olive*, *Tristan de Nanteuil*, *La Reina d'Orient*, le *Miracle de la fille d'un roy* et le *Cantare di Camilla* insèrent une scène, celle du mariage homosexuel et de la métamorphose, dont les racines plongent dans un même canevas folklorique, sans doute d'origine orientale. Il s'agit à nos yeux de la séquence la plus ancienne, que chaque œuvre a essayé d'enchâsser et d'harmoniser au sein du récit qui lui était propre. Doit-on pour autant penser que les *cantari* italiens n'ont aucun lien avec les textes français ? Pas tout à fait. S'il est vrai que, de l'autre côté de la frontière, la tradition *canterina* se nourrit de schémas narratifs universaux propres aux contes oraux, il n'en reste pas moins que *La Reina d'Orient* et le *Cantare di Camilla* sont des œuvres d'auteur, qui, à l'instar des textes français, ne relèvent pas d'un type folklorique déterminé, mais plutôt d'un assemblage original. *Yde et Olive* est le premier texte qui compose cette mosaïque inédite ; mais la même recomposition, en Italie, a sans doute été favorisée par des versions plus proches de *Tristan de Nanteuil* et du *Miracle de la fille d'un roy*. Rien n'empêche qu'Antonio Pucci ait connu *Yde et Olive*, peut-être dans une vulgarisation en italien dont on aurait perdu les traces ; il est pourtant vrai que, à l'instar de l'auteur de la longue geste de Tristan, le *canterino* florentin supprime le personnage du père incestueux et introduit le cerf en tant que médiateur de la métamorphose. En revanche, si le *Cantare di Camilla* maintient cette connotation « animalesque » de la scène de transformation, il réintroduit la figure liminaire du père incestueux. Est-ce à dire que Pietro de Sienne connaissait la troisième continuation de *Huon de Bordeaux* ? Cela nous semble peu probable. Mais il est vraisemblable qu'il se soit inspiré sinon du *Miracle*, du moins d'une version très proche de celui-ci, car ce *cantare* tardif recoupe de près l'intrigue de la pièce que des compagnies itinérantes pourraient avoir jouée aussi sur les places publiques de Sienne.

En essayant de conjuguer une inspiration plutôt « lachmaniste » avec une méthode proprement « bédieriste », nous avons donc considéré les œuvres dans leur individualité, ainsi qu'à travers leur trame commune, qu'un même écheveau narratif a dévidé dans la nuit des temps. Les motifs du père incestueux, du déguisement de la fille en garçon, du mariage homosexuel et de la métamorphose ont constitué pour nous autant de fils d'Ariane que nous avons tâché de démêler. Or, si la sortie du labyrinthe est encore loin d'être atteinte, nous espérons avoir au moins contribué à baliser un chemin devenu maintenant plus praticable, riche de perspectives et de points de vue.

CONCLUSIONS

Dans sa leçon de clôture au Collège de France, Michel Zink rapportait cette anecdote¹ :

En nous rendant nos dissertations françaises, mon professeur de khâgne nous disait : « Votre dernier paragraphe commence trop souvent par l’affreuse formule : “Que pouvons-nous conclure au terme de cette étude ?” Vous ne pouvez rien conclure, parce que vous n’avez rien étudié.

Nous craignons que cette affirmation cinglante de l’ancien professeur du grand savant, ne puisse, et pour cause, s’appliquer à notre travail. « Conclusion oblige », il convient néanmoins de dresser un bilan, ne serait-ce que partiel et partial.

Les recherches que nous avons menées sur les *Chansons d’Yde et Olive I, Croissant et Yde et Olive II* ont mis à jour une complexité et une richesse inattendues pour un ensemble qui n’atteint même pas deux mille vers. Si la structure imposante des grandes épopées du XIV^e siècle, comme *La Belle Hélène de Constantinople*, *Lion de Bourges* et *Tristan de Nanteuil*, peut être comparée à celle d’une grande cathédrale, le segment de *Huon de Bordeaux* que nous avons isolé ne représente qu’une chapelle latérale ou, mieux encore, un vitrail. Les aventures de la petite fille et de l’arrière-petit-fils du héros bordelais se démarquent en effet à la fois par leur variété et par leur unité ; chacune d’entre elles constitue une pièce en verre bigarrée à laquelle la structure cyclique, comme une « verrière », donne une cohérence d’ensemble. Tels des maîtres verriers aux techniques variées, deux auteurs différents se sont relayés entre *Croissant et Yde et Olive II*, de même que deux copistes se sont par la suite occupés de transcrire *Yde et Olive I, Croissant et Yde et Olive II* dans le manuscrit de Turin. Objet autant luxueux que mystérieux, ce dernier est le fruit d’un atelier de copistes qui devait être situé dans le Vermandois, non loin de l’atelier du maître de sainte Benoîte d’Origny, responsable de la riche décoration. Comme en témoigne la notice que nous avons mise à jour, le projet « idéologique » qui, à l’aube du XIV^e siècle, anima cette entreprise collective visait à rattacher l’épopée à l’histoire sacrée. C’est aussi ce qui pourrait expliquer, à une époque postérieure, la présence de ce manuscrit dans le fonds de la Maison de Savoie, bien qu’aucun signe d’appartenance ni aucune allusion précise dans les anciens recensements livresques n’aient pu être retrouvés. Qu’il s’agisse d’une commande de la famille de Savoie elle-même ou d’une acquisition postérieure, les soins artistiques et paléographiques dont *T* a fait l’objet laissent tout de même croire que le manuscrit a été confectionné pour un haut membre de l’aristocratie.

¹ Michel ZINK, *Ce que nous devons aux anciens poètes de la France. Leçon de clôture prononcée le 10 février 2016*, Paris, Éditions du Collège de France, 2018, p. 9.

Mais pourquoi donc s'intéresser à un objet qui a déjà suscité maintes hypothèses de la part des spécialistes et dont, par ailleurs, nous avons choisi un ensemble narratif que l'on considère souvent comme médiocre et dont on reproche l'enchevêtrement ?

Dans les années 1980, en parlant de l'épopée française tardive, François Suard avait constaté que ces textes demeuraient peu connus et il affirmait attendre « avec impatience »² les éditions qui permettraient de les découvrir. Depuis, nombre de savants ont relevé ce défi en faisant paraître des éditions qui demeurent à ce jour fondamentales, comme celles des chansons de geste que nous avons citées au fil des pages, ou encore celles de *Baudouin de Sebourg*³ et de *Florent et Octavien*⁴. Pour notre part, dans les limites plus modestes de notre thèse, nous avons souhaité contribuer sinon à la découverte, du moins à la mise en valeur d'un segment cyclique complexe « où l'on découvre la persistance de traits initiaux et la présence de modifications qui attestent le pouvoir de renouvellement de la tradition épique »⁵. C'est ce que nous avons tâché de montrer tout particulièrement dans notre chapitre sur l'analyse des motifs épiques. Les auteurs d'*Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II* puisent, chacun à leur manière, dans un réservoir de motifs narratifs et rhétoriques typiques de l'épopée qu'ils élaborent et adaptent à un cadre plus narratif que lyrique. Le plaisir du conte d'aventure et la recherche de véritables effets de suspense provoquent une accélération du rythme ; cependant, par rapport à une autre chanson à peu près contemporaine comme *Tristan de Nanteuil*, où des péripéties extraordinaires s'enchaînent pendant des milliers de vers, les aventures qui scandent nos Suites bordelaises sont au demeurant plus sobres, probable indice de l'ancienneté de leurs sources.

L'auteur d'*Yde et Olive I*, tout particulièrement, réélabore des canevas actantiels d'origine folklorique que des romans du XIII^e siècle fixent pour la première fois à l'écrit. Par son ouverture scabreuse, notre chanson de geste s'insère en effet dans le socle de *La Manekine* de Philippe de Remi ; dans la suite du récit cependant, elle s'en démarque par la mise en scène d'une guerrière dont la vaillance est l'exact contrepoids à la passivité de la fille aux mains coupées. Certes, ce n'est qu'au prix du renoncement à sa féminité que l'héroïne accomplit tant d'exploits, ce qui interroge le potentiel transgressif que la chanson véhicule. Par leur comportement tout au moins anti-conventionnel, *Yde et Olive* ont en effet suscité l'intérêt des *gender studies* qui se sont penchés notamment sur la question de l'homosexualité et du rapport entre sexe et genre. De nos jours, bien que des progrès aient été faits concernant la place et le rôle de la femme au sein de la société, ces questions retentissent avec intensité. Or, dans *Yde et Olive I* la protagoniste est transformée en homme ; d'une figure

² F. SUARD, « L'épopée française tardive (XIV^e-XV^e s.) », art. cit., p. 449.

³ Larry S. CRIST (éd.), Paris, Paillart, « Publications de la Société des anciens textes français », 2002.

⁴ Noëlle LABORDERIE (éd.), Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1991, 2 vol.

⁵ F. SUARD, « L'épopée française tardive (XIV^e-XV^e s.) », art. cit., p. 449.

transgressive elle devient donc un agent de la « norme » hétérosexuelle et masculine. Comme toute œuvre littéraire, cette chanson permet une lecture plurielle. Cependant, elle ne nous semble pas si « moderne » qu'on a voulu le croire et il serait en tout cas plus judicieux de ne pas la lire à travers des catégories qui appartiennent à une sensibilité moderne ; comme l'affirme Jean-Jacques Vincensini, « pour comprendre les œuvres littéraires médiévales, il faut accepter sincèrement leur étrangeté et se garder de les contraindre à la familiarité »⁶. Si, au bout de plus de sept cents ans, la *Chanson d'Yde et Olive* sait encore nous toucher, c'est moins par les réponses que l'on veut y lire que par les questionnements qu'elle suscite. Ainsi, l'œuvre se dérobe à toute lecture préétablie ; « la risposta alle domande che la metamorfosi di un testo pone non può che essere parziale e tale da suscitare nuove domande. Di certo è questa una delle condizioni nelle quali e per le quali le opere vivono nel tempo »⁷.

Si Yde, l'héroïne, ne connaît pas les subtilités psychologiques des personnages romanesques, elle est une image à la fois envoûtante et ambiguë de la sainte persécutée, de la princesse guerrière et de l'androgynisme mythique. Avec sa compagne tout aussi étonnante, Yde devient la protagoniste d'une intrigue qui tient en haleine le lecteur tout en recoupant des canevas issus de l'univers intemporel des contes oraux. Faisant de l'inceste, du déguisement et de la transformation sexuelle ses pivots narratifs, l'épopée superpose ainsi plusieurs contes-types différents, mais complémentaires.

Or, incestes, masques et métamorphoses foisonnent dans la littérature médiévale ; néanmoins, la déclinaison qu'ils assument dans *Yde et Olive I* est inédite, quoique non isolée. Cette même trame où une jeune fille menacée d'inceste se déguise en homme et est transformée apparaît aussi dans *Le miracle de la fille d'un roy* et le *Cantare di Camilla*. Bien qu'aucun indice linguistique ou philologique ne permette de le prouver avec certitude, nous estimons que la pièce théâtrale aussi bien que le poème en *ottava rima* devaient connaître sinon la version d'*Yde et Olive I* transmise par le manuscrit de Turin, du moins une version écrite très proche. Bien que la tradition orale ait certainement contribué à véhiculer certains schémas, comme ceux des contes-types ATU 510B *Peau d'Âne*, 884 *The girl as soldier* et 514 *The shift of sex*, leur enchaînement dans cet ordre apparaît pour la première fois dans *Yde et Olive I* et ne se reproduit que dans le *Miracle* et le *cantare*. Ainsi cet éventail de textes se démarque-t-il par une structure tripartite qui, à notre connaissance, ne se manifeste pas dans d'autres œuvres contemporaines et qui relèverait d'un jeu combinatoire proprement littéraire.

Cette tendance aux contaminations littéraires atteint son comble dans la *Chanson de Croissant* qui, en quelques centaines de vers, brasse des motifs typiques de l'*exemplum*, du roman de

⁶ *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996, p. 400.

⁷ A. PIOLETTI, *La fatica d'amore*, op. cit., p. 48.

formation et du conte merveilleux. Mais, en même temps, ce texte à l'apparence protéiforme et extravagante véhicule une réflexion profonde sur l'héritage, le pouvoir, la richesse et la générosité, autant de questions fondamentales dans la société féodale que dans celle qui se dit moderne.

La littérature médiévale a fondé et nourri un imaginaire qui est encore, en partie, le nôtre. Mais si les textes que nous avons parcourus séduisent notre imagination avec les aventures de la princesse déguisée et du prince déchu, ils nous interrogent plus en profondeur sur la complexité et la précarité de la condition humaine dont ils sont le symbole. Aucune œuvre littéraire n'échappe au contexte historique qui est le sien ; mais si les chansons d'*Yde et Olive* et de *Croissant* sont médiévales, les problématiques qu'elles suscitent ne sont pas pour autant moyenâgeuses. Au contraire, ces œuvres entrent en dialogue avec notre époque en soulevant des questions – le rapport entre réalité et apparence, l'équilibre entre les genres, la relation à l'argent – qui nous interrogent toujours. C'est pourquoi nous espérons qu'un jour elles pourront sortir de la « tour d'ivoire » des spécialistes pour se faire connaître et, nous le souhaitons, apprécier, d'un public plus ample. Comme l'a affirmé Michel Zink au terme d'un cycle d'émissions radiophoniques, « la poésie du Moyen Âge est si lointaine qu'elle nous arrache à nous-mêmes et si proche que nous nous y retrouvons : n'est-ce pas cela même que nous pouvons attendre de la lecture et des arts ? »⁸.

⁸ *Bienvenue au Moyen Âge*, Paris, Équateurs, France Inter, 2015, p. 171.

DOSSIER ICONOGRAPHIQUE

Image 1



Armoirie de la famille Conflans, *Vie de sainte Benoîte d'Origny*, Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 B 16, f. 66.

Image 2



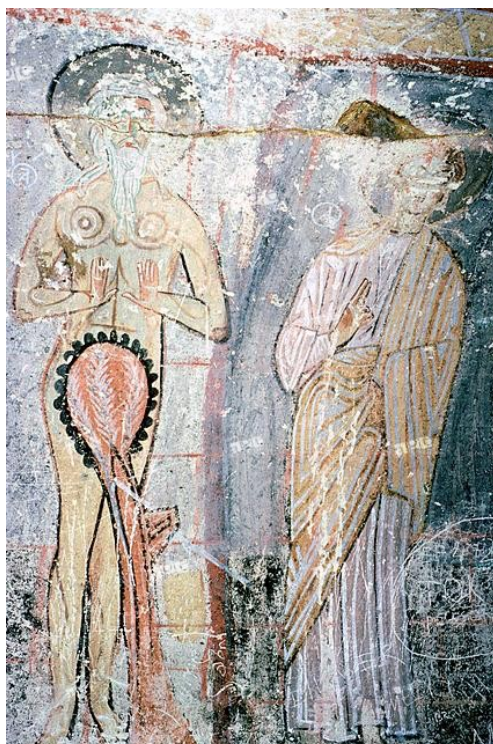
Scène de drôlerie, ms. L. II. 14, f. 105r (marge inférieure), Turin, Bibliothèque Nationale et Universitaire.

Image 3



Le mariage d'Yde et Olive et leur nuit de nocces, *T*, f. 394vb

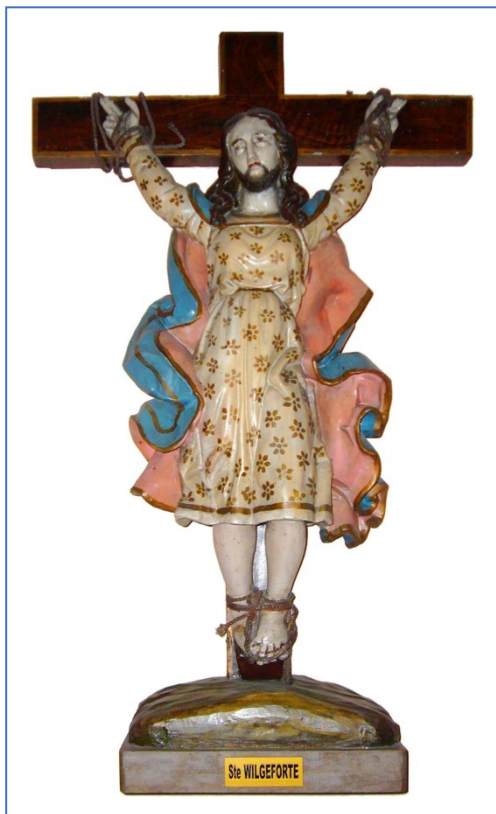
Image 4



Ylanli Kilise, vallée de Göreme (Cappadoce - Turquie)

www.agefotostock.com
HEZ-2480481

Image 5



St. Wilgeforte
Église de saint Nicolas, Wissant (Nord Pas-de-Calais)

Image 6



St. Wilgeforte
Église de saint Étienne, Beauvais (Oise)

Image 7



Anonyme bavarois, *Sankt Kummernis* (XVIII^e s.)

Image 8



« Volto Santo », crucifix en bois, cathédrale de saint Martin, Lucques (Italie)

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS

***Huon de Bordeaux* (par ordre chronologique)**

Huon de Bordeaux : chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours, de Paris et de Turin, François GUESSARD, Charles GRANDMAISON (éd.), Paris, F. Vieweg, 1860.

Huon de Bordeaux, Pierre RUELLE (éd.), Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles ; Paris, Presses universitaires de Paris, 1960.

BERTRAND, Roger, *Huon de Bordeaux, version en alexandrins (BnF., fr. 1451), édition partielle*, thèse de troisième cycle, Université d'Aix-en-Provence, 1978.

KIBLER, William W., « The P Continuation of *Huon de Bordeaux* », *Studies in honor of Hans-Erich Keller*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1993, p. 117-149.

Le Huon de Bordeaux en prose du XV^e siècle, Michel J. RABY (éd.), New York, Peter Lang, « Studies in the Humanities », 1998.

Huon de Bordeaux : chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P), William W. KIBLER et François SUARD (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2003.

Les continuations de *Huon de Bordeaux* (par ordre chronologique)

GRAF, Arturo, *I complementi della chanson de Huon de Bordeaux. Testi francesi inediti, tratti da un codice della Biblioteca di Torino*, Halle, Niemeyer, 1878.

Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive : drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux, nach der einzigen Turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht, Max SCHWEIGEL (éd.), Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, « Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie, LXXXIII », 1889.

Chanson d'Esclarmonde, Erste Fortsetzung des Chanson de Huon de Bordeaux nach der Pariser Handschrift Bibl. Nat. Frc. 1451, Hermann SCHÄFER (éd.), Worms, Boeninge, « Beilage zum Programm des Gymnasiums und der Realschule zu Worms », 1895.

La chanson de Godin : chanson de geste inédite, Françoise MEUNIER (éd.), Louvain, Bibliothèque de l'Université, « Publications universitaires de Louvain », 1958.

Le Roman d'Auberon, prologue de Huon de Bordeaux, Jean SUBRENAT (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1973.

BREWKA, Barbara Anne, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I, Croissant, Yde et Olive II, Huon et les Geants. Sequels to Huon de Bordeaux, as contained in Turin Ms. L. II. 14 : an edition*, Ph. D., Nashville, Vanderbilt University, 1977, 599 p. (dactyl.).

MOTTA, Attilio, *Dalla Chanson d'Yde et Olive alla Reina d'Oriente di Pucci : i testi*, Tesu di dottorato di ricerca in filologia romanza XII ciclo, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento, 31 dicembre 2000, 323 p. (dactyl.).

La chanson de Croissant en prose du XV^e siècle, Michel J. RABY (éd.), New York, Peter Lang, « Studies in the Humanities », 2001.

ABBOUCHI, Mounawar, *Yde et Olive : edition and translation of the text in ms. Turin L. II. 14*, University of Georgia, Master of Arts, August 2015, 190 p. (dactyl.).

Œuvres étudiées

Chansons de geste

La belle Hélène de Constantinople : chanson de geste du XIV^e siècle, Claude ROUSSEL (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1995.

Lion de Bourges : poème épique du XIV^e siècle, William W. KIBLER, Jean-Louis G. PICHERIT, Thelma R. FENSTER (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1980, 2 vol.

Tristan de Nanteuil. Chanson de geste inédite, Keith V. SINCLAIR (éd.), Van Gorcum & Comp, Assen, 1971.

Romans

HELDRIIS DE CORNUALLE, *Il romanzo di Silence*, Anna AIRÒ (éd.), Rome, Carocci, 2005.

HELDRIIS DE CORNUALLE, *Silence : a thirteenth-century French romance*, Sarah ROCHE-MAHDI (éd.), East Lansing, Michigan State University Press, 2007 [Colleagues Press, 1992].

Le livre du Graal, Daniel POIRION, Philippe WALTER (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001-2009, 3 vol.

PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, Marie-Madeleine CASTELLANI (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2012.

Pièces dramatiques

Miracles de Nostre Dame par personnages publiés d'après le ms. de la Bibliothèque Nationale, Gaston PARIS, Ulysse ROBERT (éd.), Paris, F. Didot, 1876, 8 vol.

Cantari italiens

Cantare di Camilla di Pietro canterino da Siena. Storia della tradizione e testi, Roberto GALBIATI (éd.), Rome, Edizioni di storia e letteratura, « Temi e testi », 2015.

PUCCI, Antonio, *Cantari della Reina d'Oriente*, Attilio MOTTA, William R. ROBINS (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, « Collezione di opere inedite o rare », 2007.

Autres œuvres citées

Chansons de geste

Baudouin de Sebourg, Larry S. CRIST (éd.), Paris, Paillart, « Publications de la Société des anciens textes français », 2002.

Beuve de Hamptone, chanson de geste anglo-normande de la fin du XII^e siècle, Jean-Pierre MARTIN (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2014.

Der festländische Bueve de Hantone, Fassung III, nach allen Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar zum ersten Male herausgegeben, Albert STIMMING (éd.), Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, 1914-1920, 2 vol.

Florent et Octavien, chanson de geste du XIV^e siècle, Noëlle LABORDERIE (éd.), Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1991, 2 vol.

Garin le Loherenc, Anne IKER-GITTLEMAN (éd.), Paris, Champion, « CFMA », 1996-1997, 3 vol.

Gerbert de Mez. Chanson de geste du XII^e siècle, Pauline TAYLOR (éd.), Louvain, Nauwelaerts, « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de Namur », 1952.

Hervis de Mes. Chanson de geste anonyme: début du XIII^e siècle. Édition d'après le manuscrit Paris B.N. fr. 19160 avec introduction, notes, variantes de tous les témoins, Jean-Charles HERBIN (éd.), Genève, Droz, « TLF », 1992.

La Chanson de Girart de Roussillon, Micheline DE COMBARIEU DU GRES et Gérard GOUIRAN (éd.), Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1993.

La Chevalerie Ogier. Enfances, Muriel OTT (éd.), Paris, Champion, « CFMA », 2013.

La Chevalerie Vivien, Duncan MCMILLAN, Jean-Charles HERBIN, Jean-Pierre MARTIN, François SUARD (éd.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 39-40), 1997, 2 vol.

Romans

CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes, Perceval ou le Conte du Graal*, Daniel POIRION (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre*, Christine FERLAMPIN-ACHER (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2007.

Le Roman d'Apollonius de Tyr. Version française du 15^e siècle d'après le manuscrit de Vienne, Michel ZINK (éd.), Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2006.

ROBERT D'ORBIGNY, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, Jean-Luc LECLANCHE (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques. Moyen Âge », 2003.

Roman de Mahomet de Alexandre du Pont (1258), Yvan G. LEPAGE (éd.), Paris, Klincksieck, 1977.

WAUQUELIN, Jean, *La Manekine*, Maria COLOMBO TIMELLI (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010.

Récueils hagiographiques et autres textes religieux

GRAF, Arturo, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, 2 vol., t. I, Turin, Loescher, 1882, p. 416-428 [éd. de la *Vie de Pilate* contenue dans T].

GREGOIRE DE TOURS, *Gloria Confessorum*, XVI, Raymond T. VAN DAM, *Glory of the confessors* (éd.), Liverpool, Liverpool University Press, 2004.

JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée et ses images*, Alain BOUREAU, Monique GOULLET *et. al* (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

La Vie de saint Alexis, Maurizio PERUGI (éd.), Genève, Droz, « TLF », 2000.

La Vie des Pères, Felix LECOY (éd.), Paris, SATF, 1987, 1993, 1999, 3 vol.

Li Romanz de Dieu et de sa mere d'Herman de Valenciennes, chanoine et prêtre (XII^e siècle), Ida SPIELE (éd.), Leyde, Presses universitaires de Leyde, « Publications romanes de l'Université de Leyde », 1975.

MUSIL, William, *Le roman de saint Fanuel. Édition critique*, Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1977.

The oldest version of the twelfth century poem La Venjance Nostre Seigneur, Gryting LOYAL (éd.), Ann Arbor, University of Michigan Press, « Contributions in Modern Philology », 1952.

SANT'AMBROGIO, *Discorsi e Lettere. Tutte le opere*, t. 21, Gabriele BANTERLE (éd.), Milan, Biblioteca Ambrosiana, Rome, Città Nuova, 1988.

THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Les exemples du « Livre des abeilles » : une vision médiévale*, Henri PLATELLE (éd.), Turnhout, Brepols, 1997.

Dits et fabliaux

MONTAIGLON, Anatole de, RAYNAUD, Gaston, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits publiés d'après les manuscrits*, 6 vol., Paris, Librairie des bibliophiles, 1877-1890.

NOOMEN, William, VAN DEN BOOGAARD, Nico, *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983, 7 vol.

SCHRADER, Dorothy Lynne, *Le Dit de l'Unicorne (The Unicorn Story)*, Ph. D. dissertation, Florida State University, Tallahassee, 1976.

Œuvres classiques

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Georges LAFAYE (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1994 [1928].

Récits de voyage

POLO, Marco, *Le devisement du monde*, Philippe MENARD et al. (éd.), Genève, Droz, « TLF », 5 vol., 2001.

POLO, Marco, *Milione. Le Divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, Gabriella RONCHI (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1982.

Contes

Fou. *Dixième conte de la Vie des Pères. Conte pieux du XIII^e siècle*, Jacques CHAURAND (éd.), Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1971.

GRIMM, Jakob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*, Natacha RIMASSON-FERTIN (trad.), Paris, Éditions Corti, 2017.

LUZEL, François-Marie, MORVAN, Françoise, BELMONT, Nicole, *Contes populaires de la Basse-Bretagne*, Rennes, Presses universitaires, 1996, 3 vol.

MADAME D'AULNOY, *Contes de fées*, Constance CAGNAT-DEBŒUF (éd.), Paris, Gallimard, 2008, p. 282-336.

ID., *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*, Nadine JASMIN (éd.), Paris, Champion, 2008, p. 797-838.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Catherine MAGNIEN (éd.), Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, « Classiques », 2006.

Œuvres italiennes

ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2015 [1991-1994], 3 vol.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, Lanfranco CARETTI (éd.), Turin, Einaudi, 2005 [1992], 2 vol.

BENCISTÀ, Alessandro, *L'alluvione dell'Arno nel 1333 e altre storie popolari di un poeta campanaio*, Reggello, Firenze Libri, 2006.

BOCCACCIO, Giovanni, *Famous women*, Virginia BROWN (éd.), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2001.

ID., *Les femmes illustres, De mulieribus claris*, Jean-Yves BORIAUD (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2013.

ID., *Teseida delle nozze d'Emilia*, Edvige AGOSTINELLI, William E. COLEMAN (éd.), Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vittore BRANCA (dir.), 10 vol., Milan, Mondadori, 1964-1994.

CALVINO, Italo, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1993.

Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, Elisabetta BENUCCI, Roberta MANETTI, Franco ZABAGLI, (éd.), Rome, Salerno Editrice, « I novellieri italiani », 2002, 2 vol.

FIORENTINO, Giovanni, *Il Pecorone*, Enzo ESPOSITO (éd.), Ravenna, Longo, 1974.

Il cantare di Fiorio e Biancifiore, Vincenzo CRESCINI (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1969 [Romagnoli, 1889], 2 vol.

IMBRIANI, Vittorio, *La novellaja fiorentina. Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare*, Livorne, Vigo, 1877.

La bella Camilla : poemetto, Vittorio FIORINI (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1969 [reprod. éd. Romagnoli, 1892].

La leggenda della reina Rosana e di Rosana sua figliola, Alessandro D'ANCONA (éd.), Livorne, Francesco Vigo, 1871.

La leggenda di Vergogna, testi del buon secolo in prosa e in verso e la leggenda di Giuda, testo italiano antico in prosa e francese antico in verso, Alessandro D'ANCONA (éd.), Bologne, Romagnuoli, 1869.

La Rappresentazione di santa Uliva, riprodotta sulle antiche stampe, Alessandro D'ANCONA (éd.), Pise, Nistri, 1863.

PETRARCA, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, Vinicio PACCA, Laura PAOLINO (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1996.

PUCCI, Antonio, *Cantari di Apollonio di Tiro*, Renzo RABONI (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, « Collezione di opere inedite o rare », 1996.

ID., *Il Contrasto delle Donne*, Antonio PACE (éd.), Menasha, George Banta Publishing Company, 1944.

ID., *Le Noie*, Kenneth MCKENZIE (éd.), New York, Kraus Reprint, 1965 [Princeton, Princeton University Press, 1931].

ID., *Libro di varie storie*, Alberto VARVARO (éd.), Atti della Accademia di Scienze e Lettere e Arti di Palermo, IV, vol. XVI, partie II, fasc. II, 1957.

Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, Alessandro D'ANCONA (éd.), Florence, Successori Le Monnier, 1872, 3 vol.

SERCAMBI, Giovanni, *Il Novelliere*, Luciano ROSSI (éd.), Rome, Salerno editrice, 1974.

SPAGNOLO, Luigi, *La sconfitta di Monte Aperto : una cronaca e un cantare trecenteschi*, Sienne, Betti, 2004.

INSTRUMENTS DE TRAVAIL

Manuels, répertoires bibliographiques, tables de noms propres

COLOMBO TIMELLI, Maria, FERRARI, Barbara, SCHOYSMAN, Anne, SUARD, François, *Nouveau répertoire de mises en prose : (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

GALDERISI, Claudio (dir.), *Le Corpus Transmédie : Répertoire (I)*, 3 vol., vol. 2, t. 1, Turnhout, Brepols, Traditions médiévales, 2011.

MOISAN, André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, 2 t. en 5 vol., Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986.

MUZERELLE, Denis, *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol*, édition hypertextuelle, version, 1.1., 2002-2003 [établi d'après l'ouvrage édité à Paris, Éditions CEMI, 1985].

SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire, XI^e-XV^e siècle*, Paris, Champion, « Moyen Âge – Outils et synthèses », 2011.

TROTTER, DAVID (dir.), *Manuel de la philologie de l'édition*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2015.

Établissement du texte

CAPPELLI, Adriano, *Lexicon abbreviaturarum : dizionario di abbreviature latine ed italiane usate nelle carte e codici specialmente del Medioevo riprodotte con oltre 14000 segni incisi*, Milan, U. Hoepli, 2011 [reproduct. fac-sim. 1^e éd. 1929] [A. CAPPELLI]

CHASSANT, Alphonse, *Dictionnaire des abréviations latines et françaises : usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques les manuscrits et les chartes du Moyen Âge*, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1965, [reprod. éd. Paris, 1884] [A. CHASSANT]

FOULET, Alfred, SPEER, Mary BLAKELY, *On editing Old French texts*, Lawrence, The Regent Press of Kansas, 1979.

VELLIARD, Françoise, GUYOTJEANNIN, Olivier (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, 3 fasc., fasc. 1 et 3, Paris, Éditions du CTHS, École Nationale des Chartes, 2014-2018.

Dictionnaires et encyclopédies

BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, Unione tipografico-editrice torinese, 21 vol., 1961-2002 (GDLI).

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2014 [1969].

DEAF, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français en ligne* (<http://www.deaf-page.de/index.php>) [DEAF] et *Complément bibliographique électronique du DEAF* (http://www.deaf-page.de/fr/bibl_neu.php).

DI STEFANO, Giuseppe, *Nouveau dictionnaire historique des locutions : ancien français, moyen français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2 vol., 2015 [1991]

Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques, Turnhout, Brepols, 2015- [Paris, Letouzey et Ané, 1912-1995].

Dictionnaire de l'Antiquité, Jean LECLANT (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2011 [2005].

DMF, *Dictionnaire du Moyen Français en ligne. Version 2015* (<http://www.atilf.fr/dmf/>) [DMF 2015].

Enciclopedia di lettere, scienze e arti, Rome, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1938-.

GAUVARD, Claude, DE LIBERA, Alain, et ZINK, Michel, (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, 10 vol., Paris, Viewieg, 1880-1902 [GOD].

Le grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Alain REY, Danièle MORVAN (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 vol.

MATSUMURA, Takeshi, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015 [MATSUMURA].

TOBLER, Adolf, LOMMATZSCH, Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 1925-1995, Édition électronique conçue et réalisée par Peter BLUMENTHAL et Achim STEIN, Stuttgart, Franz Steiner Verlag [T-L].

WARTBURG, Walter von, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Tübingen, puis Bâle, 1922- [FEW].

Phonétique, morphologie, syntaxe, versification

BOURCIEZ, Édouard et Jean, *Phonétique française. Étude historique*, Paris, Klincksieck, 2006 [1967] [É. et J. BOURCIEZ].

BRAGANTINI-MAILLARD, Natahalie DENOYELLE, Corinne *Cent verbes conjugués en français médiéval*, Paris, A. Colin, 2012.

BRASSEUR, Annette, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes de Jehan Bodel*, Genève, Droz, « TLF », 1990.

BURIDANT, Claude, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, Sedes, 2000 [Cl. BURIDANT].

CHAURAND, Jacques, *Introduction à la dialectologie française*, Paris, Bordas, 1972 [J. CHAURAND].

DEES, Anthonij, DEKKER, Marcel, HUBER, Onno [et al.], *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Niemeyer, 1987 [A. DEES].

DELBOUILLE, Maurice, « La notion de ‘Bon usage’ en ancien français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 14, n° 1, 1962, p. 9-24.

DUPIRE, NOËL, « Le suffixe latin -Bilis dans l'ancien Picard », *Revue du Nord*, vol. 30, n° 117, 1948, p. 26-38.

ENGLEBERT, Annick, *Introduction à la phonétique historique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2009 [A. ENGLEBERT].

FOUCHÉ, Pierre, *Morphologie historique du français. Le verbe*, Paris, Klincksieck, 1981 [1967] [P. FOUCHÉ, *Morphologie*].

ID., *Phonétique historique du français*, Paris, Klincksieck, 3 vol., vol. I (Introduction, Nouveau tirage), 1973, vol. II (2^e éd. revue et corrigée), 1969, vol. III (2^e éd. revue et corrigée), 1966 [P. FOUCHÉ, *Phonétique*].

FOULET, Lucien, *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion, « CFMA », 1990 [1919] [L. FOULET].

GOSSEN, Charles Téodore, « Considérations sur le franco-picard, langue littéraire du moyen âge », *Les dialectes belgo-romans*, t. XIII, n° 2, p. 97-121.

ID., *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976 [*Petite grammaire de l'ancien picard*, 1951] [CH. GOSSEN].

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *La langue française aux XIV^e et au XV^e siècles*, Paris, Colin, 2005 [1997] [C. MARCHELLO-NIZIA].

MÉNARD, Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1994 [1973] [Ph. MÉNARD].

POPE, Mildred Katharine, *From Latin to modern French with especial consideration of anglo-norman*, Manchester, Univ. Press., 1956 [1934] [M. K. POPE].

REGNIER, Claude, « Quelques problèmes de l'ancien picard », *Romance Philology*, XIV, 1960-1961, p. 255-272 [Cl. REGNIER].

ROQUES, Gilles, « La conjugaison du verbe vouloir en Ancien Français », Anthonij DEES (dir.), *Colloque international sur le moyen français, Actes du IV^e colloque international sur le moyen français*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 227-268.

SHORT, Ian, *Manual of Anglo-Norman*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2013 [2007] [I. SHORT].

SOUTET, Olivier, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992.

TANQUEREY, Frédéric-Joseph, *L'évolution du verbe en anglo-français 12^e-14^e siècles*, Paris, Champion, 1915.

WUEST, Jakob, « Französische Skriptaformen II. Pikardie, Hennegau, Artois, Flandern », *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL)*, Band II, 2, 1995, Tübingen, Niemeyer, p. 300-314 [J. WUEST].

ZINK, Gaston, *Le moyen français (XIV^e et XV^e siècles)*, Paris, PUF, 1990 [G. Zink, *Le moyen français*].

ID., *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 2000 [G. Zink, *Morphologie*].

ID., *Morphosyntaxe du pronom personnel (non réfléchi) en moyen français (XIV^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 1997.

ID., *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 2013 [1989] [G. Zink, *Phonétique*].

Index des folkloristes et autres ouvrages de référence dans le domaine folklorique

AARNE, Antti, THOMPSON, Stith, *The Types of the Folktale : a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, « FF Communications », 1961 [1928].

D'ARONCO, Gianfranco, *Indice delle fiabe toscane*, Florence, Leo S. Olschki, 1953.

DELARUE Paul, TENÈZE, Marie-Louise, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 [reprod. en fac-sim. de l'éd. en 4 vol. 1976-1985].

RANKE, Kurt, (dir.), *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin, De Gruyter, 1977-2014, 14 vol.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1960, 6 vol. [Copenhagen, 1955-1958].

UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 vol., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, « FF Communications », 2004.

VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Picard, 1937-1958, IV vol.

Textes sacrés et ouvrages de référence dans l'hagiographie

Acta Sanctorum, Anvers-Bruxelles, 1643-1925 [AA. SS.].

AIGRAIN, René, *L'hagiographie : ses sources, ses méthodes, son histoire*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000 [reprod. éd. Paris, Bloud et Gay, 1953].

Biblia sacra : iuxta Vulgatam versionem, Robert WEBER *et. al.* (dir.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [1969].

Bibliotheca Hagiographica Graeca, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1969 [1909]. [BHG]

Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1898-1986 [BHL].

Bibliotheca Hagiographica Orientalis, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1970 [1910]. [BHO]

Bibliotheca Sanctorum, Rome, Città Nuova, 1970-2013 [BS].

La Bible de Jérusalem traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Édition de référence avec notes et augmentée de clefs de lectures, Mame, Fleurus, Cerf, 2001 [2000].

MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 161 vol., 1857-1866.

ID., *Patrologiae cursus completus, series latina*, 221 vol., Paris, vol. 1844-1963.

NAU, François, GRIFFIN, René, *Patrologia Orientalis*, Paris, Firmin Didot, 1899-1984. [PO]

TUBACH, Frederic C., *Index exemplorum. A handbook of medieval religious tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, « FF Communications », 1981 [1969].

Catalogues de manuscrits

BENCINI, Francesco, *Catalogo alfabetico dei manoscritti della regia Università di Torino*, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin, 1732.

MACHET, Filippo Maria, *Index alphabétique des livres qui se trouvent en la Bibliothèque Royale de Turin en cette année 1713*, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin, ms. R. I. 5.

MAZZATINTI, Giuseppe, SORBELLI, Albano, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Volume XXVIII, Torino*, Florence, L. S. Olschki, 1952 [1922].

PASINI, Giuseppe, *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei [...] recensuerunt et animadversionibus illustrarunt J. Pasinus, A. Rivautella, F. Berta*, Turin, Ex typographia regia, 1749, 2 vol.

Base de données

Arlima – Archives de Littérature du Moyen Âge, <https://www.arlima.net>.

**ETUDES SUR LE MANUSCRIT L. II. 14 (T) ET ARTICLES SUR L'INCENDIE DE LA
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TURIN**

AVRIL, François, « Manuscrits », *L'Art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

BIAGI, Guido, « La morale dell'incendio di Torino », *Nuova Antologia*, t. 194, n° 110, 1904, p. 294-301.

BONNARDOT, François, « Essai de classement des manuscrits des *Loherains*, suivi d'un nouveau fragment de *Girbert de Metz* », *Romania*, t. 3, n° 10, 1874, p. 195-262.

BOSELLI, Paolo, « Incendio e ricostituzione della biblioteca di Torino (dalla relazione presentata alla Camera dei Deputati) », *Nuova Antologia*, t. 195, n° 111, 1904, p. 705-721.

BOURGIN, Georges, « L'incendie de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXV, 1904, p. 132-140.

BREWKA, Barbara Anne, « A Cautionary Note », *Olifant*, 3/2, 1975, p. 86-89.

CASTRONOVO, Simonetta, *La biblioteca dei Conti di Savoia e la pittura in area savoiarda : 1285-1343*, Turin, Allemandi, 2002.

CHILOVI, Desiderio, « Per la biblioteca di Torino », *Nuova Antologia*, t. 194, n° 110, 1904, p. 697-709.

DANDO, Marcel, « Récits légendaires et apocryphes dans le manuscrit français L. II. 14 de la Bibliothèque Nationale de Turin », *Cahiers d'études cathares*, 88, 1980, p. 3-27.

DOREZ, Léon, « L'incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin », *Revue des Bibliothèques*, XIV, 1904, p. 77-101.

EDMUNDS, Sheila, « The Medieval library of Savoy », *Scriptorium*, t. 24, n° 2, 1970, p. 318-327.

GARDILL, Ingrid, « La *Vie de sainte Benoîte*. Un manuscrit du XIV^e siècle conservé au Kupferstichkabinett des staatlichen Museen de Berlin », *L'art de l'enluminure*, 4, 2004.

GIACOSA, Piero, « Relazione dei lavori intrapresi al laboratorio di materia medica per il ricupero e restauro dei codici appartenenti alla Biblioteca di Torino », *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, XXXIX, 1904, p. 1070-1080.

GIANNINI, Gabriele, « Poser les fondements : lieu, date et contexte (essai sur le recueil L.II.14 de Turin) », *Études françaises*, 48/3, 2012, p. 11-31.

GORRINI, Giovanni, *L'incendio della biblioteca nazionale di Torino (L'incendie de la bibliothèque nationale de Turin)*, Turin-Gênes, Streglio, 1904.

GUARESCHI, Icilio, « Osservazioni e esperienze sul ricupero e sul restauro dei codici danneggiati dall'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino », *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, serie II, t. LIV, 1904, p. 423-458.

LENS, Mieke, « Old French Epic Cycles in MS. Turin L. II. 14 : The Development of Old French Narrative Cycles and the Transmission of Such Cycles into Middle Dutch Epic Poetry », Bart BESAMUSCA, Willem P. GERRITSEN, Orlanda SOEI HAN LIE (dir.), *Cyclification : the development of narrative cycles in the Chansons de geste and the Arthurian romances. Proceedings of the Colloquium on the development of narrative cycles, Amsterdam, 17-18 december, 1992*, Amsterdam, Oxford, New York, Tokyo, 1994, p. 127-134.

MEYER, Paul, « Chronique », *Romania*, t. 33, n° 130, 1904, p. 306-308.

ID., « L'incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 48^e année, n°1, 1904, p. 31-32.

MONACI, Ernesto, « Per le nostre biblioteche », *Nuova Antologia*, t. 194, n° 110, 1904, p. 89-96.

PROST, Auguste, « Les Lohérains. Note sur un manuscrit de la bibliothèque royale de Turin », *Revue de l'Est*, I, 1864, p. 1-9.

STENGEL, Edmund, *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, Halle, Lippert, 1873.

VITALE-BROVARONE, Alessandro, « *Beati qui non viderunt et crediderunt* ? Opinions et documents concernant quelques manuscrits français de la Bibliothèque nationale de Turin », Tania VAN HEMELRYCK, Maria COLOMBO TIMELLI (dir.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille : mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 449-462 [*Mélanges Claude Thiry*].

WAHLGREN, Ernst, « Renseignements sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque nationale de Turin », *Studier i Modern Språkvetenskap*, XII, 1934, p. 79-124.

ÉTUDES LINGUISTIQUES

BRIESEMASTER, Hermann, *Über die Alexandrinenversion der Chanson de Huon de Bordeaux in ihrem Verhältnis zu den anderen Redaktionen*, Greifswald, 1902.

FRIEDWAGNER, Mathias, *Über die Sprache des altfranzösischen Heldengedichtes Huon de Bordeaux*, Paderborn, Schöningh, « Neuphilologische Studien », 1891.

SCHÄFER, Hermann, *Über die Pariser Hss. 1451 und 22555 der Huon de Bordeaux-sage (Beziehung der Hs. 1451 zur Chanson de Croissant; die Chanson de Huon et Calisse ; die Chanson de Huon, roi de Féerie)*, Marburg, N. G. Elwert, « Ausgaben und Abhandlungen », 1892.

SCHWEINGEL, Max, *Über die Chanson d'Esclarmonde, die Chanson de Clarisse et Florent, und die Chanson d'Yde et Olive, drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux*, Marburg, Universitäts-Buchdruckerei (R. Friedrich), 1888.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ALZETTA, Davide, *Scritture agiografiche ed eremitismo irregolare laico in Italia centro-settentrionale (secoli XIII-XIV)*, Università degli Studi di Trieste (XVIII ciclo), 2007, 166 p. (dactyl.).

AMELINEAU, Émile, « Histoire des deux filles de l'empereur Zénon », *Proceedings of the society of biblical archaeology*, 10, 1888, p. 181-206.

AMER, Sahar, *Crossing Borders : Love between Women in Medieval French and Arabic Literatures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, « The Middle Ages Series », 2008.

ANGELUCCI, Alessandro, « Tradizione medievale nel teatro moderno. La “Rosana” abruzzese tra problemi e progetti », Elisabetta FAZZINI, Giorgio GRIMALDI, *Ricerche e prospettive di teatro e musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie*, (« Il segno e le lettere – Saggi »), 2015, p. 133-153.

ANSON, John, « The Female Transvestite in Early Monasticism : the Origin and Development of a Motif », *Viator : Medieval and Renaissance Studies*, n° 5, 1974, p. 1-32.

ARAGON FERNANDEZ, Aurora , FERNANDEZ CARDO, José, « Les traces des formules épiques dans le roman français du XIII^e siècle : le combat individuel », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IX^e congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982*, Modène, Mucchi editore, 1984, 2 vol., t. II, p. 435-463.

ARCHIBALD, Elizabeth, *Incest and the medieval imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1970].

BALDUINO, Armando (dir.), *Cantari del Trecento*, Milan, Marzorati, 1970.

ID., « Le misteriose origini dell'ottava rima », Michelangelo PICONE, Maria BENDINELLI PREDELLI (dir.), *I Cantari : struttura e tradizione. Atti del Convegno internazionale di Montreal : 19-20 marzo 1981*, Florence, L. S. Olschki, 1984, p. 25-47.

ID., « *Pater semper incertus*. Ancora sulle origini dell'ottava rima », *Metrica*, III, 1982, p. 107-158.

BARBATO, Marcello, PALUMBO, Giovanni, « Fonti francesi di Boccaccio napoletano ? », Giancarlo ALFANO, Teresa D'URSO, Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, *Boccaccio angioino : materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 127-147.

BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Élisabeth, *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007.

BENDINELLI PREDELLI, Maria, « Il *Cantare di Camilla* fra tradizione europea e cultura toscana », *Cantari e dintorni*, Rome, Euroma - Editrice Universitaria di Roma, 1999.

BERLIOZ, Jacques, BREMOND, Claude, VELAY-VALLANTIN, Catherine (dir.), *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989.

BERNIER, Hélène, *La Fille aux mains coupées : conte-type 706*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1971.

BETTARINI, Rosanna, « Sguardo alla fabulosa storia della reina Rosana », *Testi e interpretazioni : studi del Seminario di filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milan-Naples, Ricciardi, 1978, p. 65-146.

BETTARINI BRUNI, Anna, « Intorno ai cantari di Antonio Pucci », M. PICONE, M. BENDINELLI PREDELLI (dir.), *I Cantari : struttura e tradizione, op. cit.*, p. 143-160.

ID., « Un cantare da attribuire ad Antonio Pucci », Isabella BECCHERUCCI, Simone GIUSTI, Natascia TONELLI (éd.), *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico de Robertis*, Lecce, Pensa Multimedia, « Quaderni per leggere – Strumenti », 2012, p. 115-153.

BODENHEIMER, Marie-Odile, « La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Notre Dame par personnages* », *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 36), 1994, p. 55- 67.

BOUCHET, Florence, « L'écriture androgyne : le travestissement dans le *Roman de Silence* », *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge, (XII^e-XIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 47), 2011, p. 47-58.

BOUTET, Dominique, « L'insuffisance de l'épique », *Littérales*, vol. 31, 2003, p. 5-11.

ID., *La chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique du Moyen âge*, Paris, PUF, 1993.

BRAMBILLA AGENO, Franca, « Per l'interpretazione delle *Proprietà di mercato vecchio* di Antonio Pucci », *Lingua nostra*, 37, 1976, p. 9-11.

BRANCA, Vittore, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Florence, Sansoni, 1936.

ID., « Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari », *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Vérone, A. Mondadori, 1963, p. 88-108.

ID., *Studi sui cantari*, Florence, L. S. Olschki, 2014.

BREMOND, Claude, « Comment concevoir un index des motifs », *Le bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques (GRSL – École des hautes études en sciences sociales)*, 16, 1980, p. 15-29.

ID., « La famille séparée », *Communications*, 39, 1984, p. 5-45 (numéro thématique : « Les avatars d'un conte »).

BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, *L'« Exemplum »*, Turnhout, Brepols, « Typologie des sources du Moyen Âge Occidental », 1982.

BRETEL, Paul, *Littérature et édification au Moyen Âge : « mult est diverse ma matyre »*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2012.

BROWN, Norman W., « Change of Sex as a Hindu Story Motif », *Journal of the American Oriental Society*, XLVII, 1927, p. 3-24.

BUSBY, Keith, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscripts*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, 2 vol.

BUSCHINGER, Danielle, « Quelques aspects du thème de l'inceste dans la littérature médiévale », Danielle BUSCHINGER, Wolfgang SPIEWOK (dir.), *Sexuelle Perversionen im Mittelalter, Les perversions sexuelles au Moyen Âge: XXIX. Jahrestagung des Arbeitskreises « Deutsche Literatur des Mittelalters »*, (Greifswald/Deutschland-Allemagne), (Brugge/Belgien-Belgique, 22.-25. September 1994), Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, p. 29-56.

CABANI, Maria Cristina, *Le Forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1988.

CASTELLANI, Marie-Madeleine, *Du conte populaire à l'exemplum : « La Manekine » de Philippe de Beaumanoir*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales, Université de Lille III, 1982.

CATAFYGIOTU TOPPING, Eva, « St. Matrona and Her Friends: Sisterhood in Byzantium », *KAΘΗΓΗΤΡΙΑ. Essays presented to Joan Hussey for her 80th birthday*, Camberley, Porphyrogenitus, 1988, p. 211-224.

CAZANAVE, Caroline, *D'Esclarmonde à Croissant : Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008.

ID., « Lier la tradition de *Huon de Bordeaux* à celle de *Doon de Mayence* », Dominique BOUTET (dir.), *La Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et dans ses versions*, Paris, Champion, 2014, p. 217-238.

CELLA, Roberta, « Il *Centiloquio* di Antonio Pucci e la *Nuova cronica* di Giovanni Villani », Maria BENDINELLI PREDELLI (dir.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del convegno di Montréal, 22-23 ottobre 2004, McGill University, Fiesole, Cadmo, 2006*, p. 84-110.

CERQUIGLINI, Bernard, *La parole médiévale : discours, syntaxe, texte*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

CHERUBINI, Giovanni, « Rileggendo Antonio Pucci : il *Mercato Vecchio* di Firenze », *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Rome, Studi storici, 1988, p. 197-214.

CLARK, Robert L., « A heroine's sexual itinerary : incest, transvestism, and same-sex marriage in *Yde et Olive* », Karen J. TAYLOR, *Gender Transgressions : Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Londres, Routledge, 2016, p. 89-105 [Londres-New York, Garland, 1998].

COLBY, Alice M., *The Portrait in twelfth-century French literature, an exemple of the stylistic originality of Chretien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medioevo*, Giorgio PASQUALI, (dir.), Florence, La Nuova Italia, 1981, 2 vol., t. II, [1872 ; reprod. photomécanique de l'éd. 1941].

CONSTANS, Léopold, *La légende d'Oedipe. Étudiée dans l'antiquité au moyen âge et dans les temps modernes en particulier dans Le Roman de Thèbes texte français du XII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1974.

COX, Marian Roalfe, « Cinderella », *Publications of Folk-lore Society*, 18, 1907, p. 191-208.

ID., *Cinderella. Three Hundred and Forty-five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes, Abstracted and Tabulated, with a discussion of Mediaeval Analogues, and Notes*, Londres, Publications of Folk-lore Society, 1893.

D'ANCONA, Alessandro, *Saggi di letteratura popolare: tradizioni, teatro, leggende, canti*, Bologne, Forni, 1969 [reprod. éd. 1913].

D'ARCO AVALLE, Silvio, *Veselovskij-Sade. La fanciulla perseguitata*, Milan, Bompiani, 1977.

DALENS-MAREKOVIC, Delphine, « Le motif du héros travesti dans le roman arthurien », Denis HÜE, Anne DELAMAIRE, Christine FERLAMPIN-ACHER, *22^e Congrès de la société internationale arthurienne/22nd congress of the International Arthurian Society*, Rennes, 2008, p. 1-11.

DAVIS, Stephen J., *The cult of Saint Thecla : a tradition of women's piety in late antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

DE COMBARIEU, Micheline, « Les prières à la Vierge dans l'épopée », *La prière au Moyen-âge : littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 10), 1981, p. 91-120.

DE GAIFFIER, Baudouin, « La légende de Charlemagne. Le péché de l'empereur et son pardon », *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, p. 490-503.

DE RIQUER, Martin, *Les chansons de geste françaises*, Paris, Nizet, 1968 [1957].

DE WEEVER, Jacqueline, « The lady, the knight and the lover : androgyny and integration in *La chanson d'Yde et Olive* », *The Romanic Review*, vol. 82, 1991, p. 371-391.

DELCOURT, Marie « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 153, 1, 1958, p. 1-33.

DELEHAYE, Hippolyte, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, P. Peeters, Société des Bollandistes, 1955 [1906].

DELPECH, François, « Essai d'identification d'un type de conte. Première partie. Le sauvage et la fille travestie », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, t. 20, 1984, p. 285-312.

ID., « *La doncella guerrera* : chansons, contes, rituels », Yves-Robert FONQUERNE et Aurora EGIDO (dir.), *Formas breves del relato*, Casa de Velazquez - Universidad de Zaragoza, 1986, p. 57-86 [reprod. de l'art. paru dans *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne: XVI^e-XVII^e siècles*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1983, p. 29-68].

ID., « Pilosités héroïques et femmes travesties: archéologie d'un stratagème », *Bulletin Hispanique*, 100, 1, 1998, p. 131-164.

DIETZMAN, Sarah J., «En guise d'homme» : *Female Cross Dressing and Gender Reversal in Four Medieval French Texts*, Ph. D., University of Virginia, Charlottesville, 2005.

DIONISOTTI, Carlo, « Appunti su antichi testi », *Italia medioevale e umanistica*, VII, 1964, p. 99-131.

DONÀ, Carlo, « Cantari, fiabe e filologi », Mariangelo PICONE, Luisa RUBINI (dir.), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura : atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005*, Florence, L. S. Olschki, 2007, p. 147-170.

ID., « La cerva divina, Guigemar e il viaggio iniziatico », *Medioevo Romanzo*, 20, n° 3, 1996.

ID., « La Ponzela Gaia e le forme medievali di AT 410 », Luciano MORBIATO (dir.), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare : convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova, 1-2 aprile 2004*, Florence, Olschki, 2006, p. 1-21.

ID., « Les “Cantari” et la tradition écrite du conte populaire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 20, 2010, p. 225-243.

ID., « Vladimir Propp et la morfologia della fiaba », *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padoue, Editoriale Programma, 1993, p. 2103-2125.

DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale : XII^e-XIII^e siècles. L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, p. 87.

DUBREUCQ, Alain, « Le mariage dans la Vie de sainte Dymphe », Michel ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen âge : accord ou crise ? Colloque international de Conques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 53-68.

DUFOURNET, Jean et LACHET, Claude, (dir.), *Le déguisement dans la littérature française du Moyen Âge*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010.

DURLING, Nancy V., « Rewriting Gender : Yde et Olive and Ovidian Myth », *Romances Languages Annual*, 1, 1989, p. 256-262.

FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1982 [1924].

FENSTER, Thelma S., « Joïe mêée de Tristouse: The Maiden with the Cut-Off Hand in Epic Adaptation », *Neophilologus*, 65, 1981, p. 345-357.

FONTANA, Giovanni, « Le problème des remaniements dans les textes épiques et dans les cantari italiens du XIV^e et du XV^e siècles », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 20), 1987, 2 vol., t. 1, p. 513-530.

FORTHOMME, Bernard, *Sainte Dympha et l'inceste : de l'inceste royal au placement familial des insensés*, Paris, L'Harmattan, 2004.

GALLÉ, Hélène, « Déguisements et dévoilements dans le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange* (comparés à d'autres chansons de geste) », Carlos ALVAR et Juan PAREDES NUÑEZ (dir.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e congrès international de la Société Rencesvals, pour l'étude des épopées romanes. Granada, 21-25 juillet 2003*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 245-277.

GALLOIS, Martine, *L'idéal héroïque de Lion de Bourges, poème épique du XIV^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2012.

GASPARINI, Patrizia, « L'épopée des *usciti* dans le *Centiloquio* de Antonio Pucci », Anna FONTES-BARATTO, Marina GAGLIANO, *Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Arzanà », 2013, p. 87-112.

GAUTIER, Léon, *Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, V. Palmé- H. Welter, 1878-1897, 5 vol.

GEORGES, Alban, « Androgynie et médiation dans *Tristan de Nanteuil* », Marie-Étiennette BELY, Jean-René VALETTE, Jean-Claude VALLECALLE, *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, Presses Universitaires Françaises, 2003, p. 151-165.

ID., *Tristan de Nanteuil : écriture et imaginaire épiques au XIV^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006.

GESSLER, Jean, *La Vierge Barbue. La Légende de sainte Wilgeforte ou Ontcommer*, Buxelles-Paris, Édition Universelle-Editions Picard, 1938.

GLUTZ, Rudolf, *Miracles de Nostre Dame par personnages : kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, Berlin, Akademie-Verlag, 1954.

GONZALEZ MARTINEZ, Débora, *Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria*, FMSH-WP-2014-57, halshs-00937303, janvier 2014.

GORNI, Guglielmo, « Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima », *Metrica*, I, 1978, p. 80-94.

GRAF, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, 2 vol., Turin, Loescher, 1892.

GREIMAS, Algirdas-Julius, « Avant-propos à la "lettre" dans le conte populaire français », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, 1995, « Le motif en sciences humaines », p. 154-155.

GRISWARD, Joël, « Un schéma narratif du *Tristan de prose*, le mythe d'Œdipe », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre le Gentil par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, CDU SEDES, 1973, p. 329-339.

GUERREAU-JALABERT, Anita, « Inceste et sainteté. La *Vie de saint Grégoire* en français (XII^e siècle) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 43, 6, 1988, p. 1291-1319.

GUERREAU-JALABERT, Anita, BON, Bruno, « Le trésor au Moyen Âge : étude lexicale », *Le trésor au Moyen âge : discours, pratiques et objets*, Lucas BURKART, Philippe CORDEZ, PIERRE-Alain MARIAUX et Yann POTIN (éds.), Florence, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2010, p. 11-31.

HARF-LANCNER, Laurence, (dir.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen âge*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985

HARVEY, Carol J., *Medieval French miracle plays : seven falsely accused women*, Dublin, Four courts press, 2011.

HAUGEARD, Philippe, *Ruses médiévales de la générosité : donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2013.

HEINEMANN, Edward A., *L'art métrique de la chanson de geste : essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.

HOTCHKISS, Valerie R., *Clothes Make the Man : Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York, Garland, 1996.

INFURNA, Marco, « Guillaume d'Orange o le *chevalier au déguisement* : il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume », *Medioevo Romanzo*, 10, 1985, p. 349-369.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, « Arguments », 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Cesare SEGRE (éd.), Turin, Bollati Boringhieri, 1989 [*Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Munich, W. Fink, 1977].

KAY, Sarah, « La représentation de la féminité dans les chansons de geste », Philip E. BENNETT, Anne Elizabeth COBBY, Graham A. RUNNALLS, *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals, Edinburgh, 4th to 11th August 1991*, Société Rencesvals British branch, Londres, Grant and Cutler, 1993, p. 223-240.

KIBLER, William, « La chanson d'aventures », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IX^e congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982*, Modène, Mucchi editore, 1984, 2 vol., t. 2, p. 509-515.

KONIGSON, Elie, « Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les miracles par personnages du manuscrit Cangé », *Revue d'histoire du théâtre*, 29, 1977, p. 105-127.

KRAPPE, Alexandre Haggerty, « The Bearded Venus », *Folklore*, 56, 4, 1945, p. 325-335.

ID., « Tristan de Nanteuil », *Romania*, t. 61, n° 241, 1935, p. 55-71.

KRAUSE, Kathy M., « The Dramatization of the Persecuted Heroine », MADDUX, Donald, Sara STURM-MADDUX (dir.), *Parisian confraternity drama of the fourteenth century : the « Miracles de Notre Dame par personnages »*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 113-133.

ID., « The Falsely Accused Heroine in the Miracles de Nostre Dame par personnages », *European Medieval Drama*, 3, 2000, 161-175.

KRUEGER, Roberta L., *Women readers and the ideology of gender in Old French verse romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 [1993].

KUNSTMANN, Pierre, *Vierge et merveille : les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen âge*, Paris, Union générale d'éditions, 1981.

LABANDE, Edmond-René, « Le “credo” épique. À propos des prières dans les chansons de geste », *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel, membre de l'Institut, directeur honoraire de l'École des Chartes, par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, p. 62-80.

LAHARIE, Muriel, *La folie au Moyen âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, le Léopard d'or, 1991.

LAVIS, Georges, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.) : étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Les Belles lettres, 1972.

LEJEUNE, Rita, « Le péché de Charlemagne et la *Chanson de Roland* », *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60^o aniversario*, Madrid, Editorial Gredos, 2 vol., t. II, 1961, p. 339-37.

LETURQ, Sandrine, « Les dénominations de la chevelure dans les chansons de geste (XI^e-XIII^e siècles) », Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge. Actes du 28^e colloque du CUERMA, 20, 21 et 22 février 2003, Aix-en-Provence*, Publications de l'Université de Provence, (*Senefiance*, 50), 2004, p. 255-277.

LEVI, Ezio, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Turin, Loescher, 1914.

LIMENTANI, Alberto, « Struttura e storia dell'ottava rima », *Lettere Italiane*, XIII, 1961, p. 20-77.

LORENZINI, Lucrezia, « Legenda Sancte Olive. Liber thermitanus. Tra agiografia siciliana e africana, motivo novellistico e sacra rappresentazione », Antonio PIOLETTI (dir.), *Medioevo romanzo e orientale : il viaggio dei testi. III Colloquio Internazionale, Venezia, 10-13 ottobre 1996*, Soveria Mannelli, Rubbettino, « Medioevo romanzo e orientale – Colloqui », 1999, p. 409-417.

LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Éditions Boivin et Cie, 1949, 9 vol.

MADDOX, Donald, Sara STURM-MADDOX (dir.), *Parisian confraternity drama of the fourteenth century : the « Miracles de Nostre Dame par personnages »*, Turnhout, Brepols, 2008.

MARTIN, Jean-Pierre, *Les motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation (discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2017.

MARTINET, Suzanne, « Le péché de Charlemagne, Gisèle, Roland et Ganelon », Danielle BUSCHINGER, André CREPIN (dir.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen âge : actes du colloque des 24, 25, 26 et 27 mars 1983*, Göppingen, A. Kümmerle, 1984, p. 9-16.

MATTIOLI, Umberto, *Astheneia e andreia : aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica e cristiana antica*, Rome, Bulzoni, 1983.

MESLIER, Bernard, MESLIER, Mireille, *Le thème de l'inceste dans la littérature du Moyen-Âge*, Thèse de 3^e cycle sous la direction de Joël Grisward, Tours, Université François Rabelais, 1981, 362 p. (dactyl.).

MEUNIER, Florence, *Le roman byzantin du XII^e siècle : à la découverte d'un nouveau monde?*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2007.

MICHA, Alexandre, « La femme injustement accusée dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* », ID., *De la chanson de geste au roman : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1976, p. 479-486 [cet article a paru pour la première fois dans les *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Pariz, Nizet, 1950, p. 85-92].

MONFRIN, Jacques, « Sur la date de Huon de Bordeaux », *Romania*, t. 83, n° 329, 1962, p. 90-101.

MOTTA, Attilio, « Le Regine (d'Oriente) di Pucci », M. BENDINELLI PREDELLI (dir.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del convegno di Montréal, 22-23 ottobre 2004*, McGill University, Fiesole, Cadmo, 2006, p. 219-241.

MUSSO, Daniela, *Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIV^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2013, 465 p. (dactyl.).

MUZERELLE, Denis, « Dater les manuscrits. Les enjeux d'une démarche (trop peu) usuelle. Dating Manuscripts : What Is at Stake in the Steps Usually (but Infrequently) Taken », *The Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History*, 11, 2008, p. 167-180.

NOACCO, Cristina, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

NOVATI, Francesco, « Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini del comune di Firenze nel Trecento », *Giornale storico della letteratura italiana*, 19, 1892, p. 55-79.

PAGLIARI, Barbara, « Pietro da Siena : un canterino a servizio della Repubblica », *Studi di erudizione e di filologia italiana*, I, p. 7-51.

PARIS, Gaston, « Le cycle de la gageure », *Romania*, t. 32, n° 128, 1903, p. 481-551.

PATLAGEAN, Evelyne, « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance », *Studi Medievali*, n° 17, 1976, p. 597-623.

PATON, Lucy Allen, « The Story of Grisandole : A Study in the Legend of Merlin », *Publications of Modern Language Association (PMLA)*, vol. 22, n° 2, 1907, p. 234-276.

PAYEN, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale des origines à 1230*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1967.

PENN, Dorothy, *The Staging of the 'Miracles de Nostre Dame par personnages' of MS Cangé*, New York, Columbia University Press, 1933.

PERRET, Michèle, « Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine », *Romance Notes*, vol. 25, n° 3, 1985, p. 328-340.

PETIT, Aimé, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Enéas*, *Troie* et *Alexandre* », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 63-84.

PETITMENGIN, Pierre, (dir.), *Pélagie la Pénitente : métamorphoses d'une légende*, Paris, Études augustiniennes, 1981, 2 vol.

PINTO-MATHIEU, Elisabeth, *La Vie des Pères. Genèse de contes religieux du XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2009.

ID., (dir.), *Les représentations littéraires de la Sainteté du Moyen Âge à nos jours*, Paris, PUPS, 2006.

ID., *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1997.

PIOLETTI, Antonio, *La fatica d'amore : sulla ricezione del « Floire et Blancheflor »*, Soveria Mannelli, Rubbettino, « Medioevo romanzo e orientale – Studi », 1992.

PLOUZEAU, May, « *Vert heaume* : approches d'un syntagme », *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA (*Senefiance*, 24), 1988, p. 589-650.

POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « L'insaisissable entre-deux », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 7, 1973 (numéro entièrement consacré à « Bisexualité et différences des sexes »), p. 13-23.

PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Lise GRUEL-APERT (trad.) Paris, Gallimard, 1983 [1946].

ID., *Morphologie du conte*, Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN (trad.), Postface d'Evguéni Mélétsinski, « L'étude structurale et typologique des contes », p. 201-254, Paris, Éditions du Seuil, « Points/ Essais », 2015 [reprod. ed. « Poétique/Seuil », 1965].

RABBONI, Renzo, « Boccaccio e i cantari : un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII. 23, cc. 138-178) e il Corbaccio », Antonio FERRACIN, Matteo VENIER (dir.), *Giovanni Boccaccio : tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, p. 173-187.

ID., « Il Pucci di D'Ancona e Veselovskij », M. BENDINELLI PREDELLI (dir.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del convegno di Montréal, 22-23 ottobre 2004*, McGill University, Fiesole, Cadmo, 2006, p. 271-315.

RABY, Michel, « Le Miracle de l'argent dans la chanson de Croissant en prose du XV^e siècle (1454), éditée par Michel Le Noir, 1513 », *Études Médiévales*, 3, Amiens, 2001, p. 46-54.

RAJNA, Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Florence, Sansoni, 1975 [1900].

READY, Psyche Z., « "She was really the man she pretended to be" : Change of Sex in Folk Narratives, Master of Arts, George Mason University, Fairfax, 2016, 161 p. (dactyl.).

RICCI, Alessio, « La dama del verzù : un altro cantare di Antonio Pucci ? », *Studi di filologia italiana*, 74, 2016, p. 47-67.

ROBINS, William, « Antonio Pucci's *Contrasto delle donne* and the circulation of fourteenth-century florentine dramatic poetry », *The papers of the bibliographical society of America*, 95, 1, 2001, p. 5-19.

ID., « Three Tales of Female Same-Sex Marriage : Ovid's "Iphis and Ianthe", the Old French "Yde et Olive", and Antonio Pucci's "Reina d'Oriente", *Exemplaria*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 43-62.

ROKSETH, Yvonne, « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècle », *Romania*, t. 61, n° 244, 1935, p. 464-480.

RONCAGLIA, Aurelio, « Per la storia dell'ottava rima, *Cultura neolatina*, XXV, 1965, p. 5-14.

ID., « Roland e il peccato di Carlomagno », Alvar CARLOS (dir.), *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelone, Quaderns Crema, 1984, p. 315-347.

ROOTH, Anna Birgitta, *The Cinderella cycle*, Lund, Gleerup, 1951.

ROSS, DAVID, « Ces deniers qui sont rouges. Le besant dans la littérature et dans la vie de la France et de l'Europe occidentale au Moyen Âge », *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis, publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75^e anniversaire*,

Comité de publication des Mélanges René Louis, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, 2 vol., t. 2, p. 1063-1072. [*Mélanges René Louis*]

ROSSI, Marguerite, *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1975.

ID., « La prière de demande dans l'épopée », *La prière au Moyen-âge : littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 10), 1981, p. 449-475.

ROSSI TAIBBI, Giuseppe, *Martirio di santa Lucia; Vita di santa Marina*, Palerme, Istituto siciliano di studi bizantini e neogreci, 1959.

ROUSSEL, Claude, « Chanson de geste et roman : remarques sur deux adaptations littéraires du conte de La fille aux mains coupées », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IX^e congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982*, Modène, Mucchi editore, 1984, 2 vol., t. II, p. 565-582.

ID., *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans La Belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, « Publications Romanes et Françaises », 1998.

ID., « D'armes et d'amours : l'aventure dans les dernières chansons de geste », *Littérales*, vol. 31, 2003, p. 163-178.

ID., « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 12, 2005 (« La tradition épique, du Moyen Âge au XIX^e siècle »), p. 1-13.

ID., « Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives », C. ALVAR et J. PAREDES NUÑEZ (dir.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e congrès international de la Société Rencesvals, pour l'étude des épopées romanes. Granada, 21-25 juillet 2003*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 65-85.

ROY, Carmen, *Littérature orale en Gaspésie*, Montréal, Leméac, 1981.

RUNNALLS, Graham A., « Medieval Trade Guilds and the Miracles de Nostre Dame par personnages », D. MADDOX, S. STURM-MADDOX (dir.), *Parisian confraternity drama of the fourteenth century : the « Miracles de Nostre Dame par personnages »*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 29-65.

ID., « The manuscript of the Miracles de Nostre Dame par personnages », *Romance Philology*, XXII, 1968-9, p. 15-22.

ID., « The *Miracles de Nostre Dame par personnages* : Erasures in the Ms, and the Dates of the Plays and the 'Serventois' », *Philological Quarterly*, 49/1, 1970, p. 19-29.

- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, « Société de Publications Romanes et Françaises », 1955.
- SAPEGNO, Natalino, *Pagine di storia letteraria*, Palerme, U. Manfredi, 1986 [1931].
- SCHEIN, Sylvia, « The “Female-Male of God” and “Men who were Women”. Female Saints and Holy Land Pilgrimage during the Byzantine Period », *Hagiographica*, V, 1998, p. 1-36.
- SEGRE, Cesare, « Tema / motivo », *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, 16 vol., t. 14, 1981, p. 3-23.
- SINCLAIR, Keith V., *Tristan de Nanteuil : thematic infrastructure and literary creation*, Tübingen, M. Niemeyer, 1983.
- SOBCZYK, Anita, *L'érotisme des adolescents dans la littérature française du Moyen âge*, Louvain, Peeters, « Synthema », 2008.
- STÄDTLER, Thomas, « Deux fragments d'une chanson de geste perdue, la *Chanson de Croissant* », *Romania*, t. 125, n° 497-498, 2007, p. 213-228.
- ID., « Zwei Fragmente des verschollen altfranzösischen Heldenepos “Chanson de Croissant” », WOLFGANG SCHMITZ (dir.), *Bewahren und Erforschen. Beiträge aus der Nicolaus-Matz-Bibliothek (Kirchenbibliothek) Michelstadt. Festgabe für Kurt Hans Staub*, Michelstadt, 2003, p. 283-305.
- STANESCO, Michel, « D'armes et d'amour, la fortune d'une devise médiévale », *Travaux de littérature publiés par l'ADIREL*, II, Paris, 1989, p. 37-54.
- STRUBEL, Armand, *Le théâtre au Moyen âge : naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, Bréal, 2014 [2003].
- SUARD, François, « Chanson de geste et roman devant le matériau folklorique : le conte de la *Fille aux mains coupées* dans *La Belle Hélène de Constantinople*, *Lion de Bourges* et *La Manekine* », Ernstpeter RUHE et Rudolf BEHRENS (dir.), *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive : Diskussionsanstösse zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. Kolloquium Würzburg 1984*, Munich, W. Fink, 1985, p. 364-379.
- ID., « *Huon de Bordeaux*: une tentative originale de renouvellement de l'épique au XIII^e siècle », *Littérales*, vol. 31, 2003, p. 145-161.
- ID., « L'épopée française tardive (XIV^e-XV^e s.) », Jean Marie D'HEUR, Nicoletta CHERUBINI (dir.), *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Liège, Université de Liège, 1980, p. 449-460.
- ID., « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des sciences humaines*, LV, 1981, p. 95-107.

ID., « Le cycle en vers de *Huon de Bordeaux* : étude des relations entre les trois témoins français », *Mélanges René Louis*, t. II, p. 1035-1050.

ID., « Le Motif du déguisement dans quelques chansons du cycle de Guillaume d'Orange », *Olifant*, vol. 7, n° 4, 1980, p. 343-358.

SWAHN, Jan-Öjvind, *The Tale of Cupid and Psyche (Aarne-Thompson 428)*, Lund, Gleerup, 1955.

TALBOT, Alice-Mary, *Holy women of Byzantium : ten saints' lives in english translation*, Washington, Dumbarton Oaks, 1996.

TANASE, Gabriela, *Jeux de masques, jeux de ruses*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010.

THOMPSON, Stith, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [New York, Dryden, 1951].

TOMEA, Paolo, « Il segno di Edipo. Parricidio, incesto e materia tebana nelle fonti agiografiche medioevali (con una Vita inedita di sant'Ursio) », Étienne RENARD, (dir.), « Scribere sanctorum gesta » : *recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 717-761.

TRACHSLER, Richard, « Merlin chez Jules César. De l'épisode de Grisandole à la tradition manuscrite de la *Suite du Merlin* », *Studi Francesi*, 45/133, 2001, p. 61-71.

UELTSCHI, Karin, *La main coupée : métonymie et mémoire mythique*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2010.

USENER, Hermann, « Legenden der Pelagia » (1879), *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig, 1907, p. 190-215.

VAN DER ESSEN, Jean Léon, *Étude critique et littéraire sur les vitae des saints mérovingiens de l'ancienne Belgique*, Louvain, Bureaux du recueil, 1907.

VARVARO, Alberto, « Antonio Pucci e le fonti del *Libro di varie storie* », *Filologia Romanza*, IV, 1957, p. 362-388.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

ID., *La fille en garçon*, Carcassonne, Garae-Hésiode, 1992.

VESELOVSKI, Aleksandr N., « Le tradizioni popolari nei poemi d'Antonio Pucci », *L'ateneo italiano. Giornale di scienze, lettere ed arti*, 15, 1866, p. 225-229.

VICTORIN, Patricia, « Le nu et le vêtu dans le *Roman de Silence* : métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture* », *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge, (XII^e-XIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, (*Senefiance*, 47), 2011, p. 365-381.

VILLEMUR, Frédérique, « Saintes et travesties du Moyen Âge », *Clio*, n° 10, 1999, p. 1-23.

VILLORESI, Marco, *La letteratura cavalleresca : dai cicli medievali all'Ariosto*, Rome, Carocci, 2000.

ID., « La tradizione manoscritta dei testi cavallereschi in volgare. Cantari, poemi, romanzi in prosa », *La fabbrica dei cavalieri : cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Rome, Salerno Editrice, 2005, p. 11-37.

VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

WALTER, Marguerite C., « Cross-gender transformation and the female body in *La chanson d'Yde et Olive* », *Mediaevalia*, 22/2, 1999, p. 307-322.

WALTER, Philippe, *Mythologie Chrétienne*, Paris, Éd. Entente, 1992.

WATT, Diane, « Behaving like a man ? Incest, lesbian desire, and gender play in *Yde et Olive* and its adaptations », *Comparative Literature*, vol. 50, 1998, p. 265-285.

ZINK, Michel, « Bel-Accueil le travesti. Du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à *Lucidor* de Hugo von Hofmannsthal », *Revue des langues romanes*, 114/2, 2010, p. 31-40.

ID., *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.

ZINK, Michel, RAVIER, Xavier (dir.), *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge. Actes du colloque de Toulouse, janvier 1986*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1987.

ZUMTHOR, Paul, « Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège, septembre 1957*, Paris, Les Belles lettres, 1968 [réimpr. anast. 1959], p. 219-235.

ETUDES HISTORIQUES, SOCIOLOGIQUES ET ANTHROPOLOGIQUES

AURELL, Martin, « Stratégies matrimoniales de l'aristocratie », Michel ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen âge : accord ou crise ? Colloque international de Conques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 185-202.

BAROJA, Caro, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979 [*El Carnaval. Analisis historico-cultural*, Madrid, Taurus Ediciones, 1965].

BENVENUTI PAPI, Anna, « In castro poenitentiae » : *santità e società femminile nell'Italia medievale*, Rome, Herder, 1990.

BLOCH, Howard R., « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident », *Les Cahiers du GRIF*, 47, 1993, p. 9-23 [art. tiré et traduit en fr. de *Medieval misogyny and the inventions of Western romantic love*, Chicago, University of Chicago Press, 1991].

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Colin, 1997 [1949].

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1987.

BONTE, Pierre, (dir.), *Épouser au plus proche : inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994.

BOOSE, Lynda E., *Daughters and fathers*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *Chevaleresses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite : mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

ID., *Hermaphroditea : recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles, Latomus, Revue d'études latines, 1966.

DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.

DIONISOTTI, Carlo, *Notizie biografiche dei Vercellesi illustri*, Bielle, 1862.

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

ID., *Mâle Moyen Âge. De l'Amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1990.

ID., *Matrimonio medievale : due modelli nella Francia del dodicesimo secolo*, Milan, il Saggiatore, 1981 [*Medieval marriage : two models from twelfth-century France*, Baltimore, 1978].

DURKHEIM, Émile, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2008 [1896-1897].

ÉLIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1972 [1931].

ID., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 2001 [1949].

- FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou*, André BOURGUIGNON, Pierre COTET et Jean LAPLANCHE (éd.), *Œuvres complètes. Psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, t. XI, 1998 [1911-1913].
- GAUDEMET, Jean, *Le mariage en Occident : les mœurs et le droit*, Paris, les Éditions du Cerf, 1987.
- LARMAT, Jean, *Les pauvres et la pauvreté dans la littérature française du Moyen âge*, Nice, Centre d'études médiévales, Université de Nice Sophia Antipolis, 1994.
- LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1972 [1964].
- ID., *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999.
- LETT, Didier, *Hommes et femmes au Moyen âge : histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2017 [1949].
- LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980.
- MANSELLI, Raoul, « Vie familiale et éthique sexuelle dans les pénitentiels », Georges DUBY et Jacques LE GOFF (dir.), *Famille et parenté dans l'Occident médiéval. Actes du Colloque de Paris, 6- 8 juin 1974*, Rome, École française de Rome, 1977, p. 363-378.
- PASTOUREAU, Michel, *Symboles du Moyen Âge : animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris, le Léopard d'or, 2012.
- ID., *Traité d'Héraldique*, Paris, Picard, 2003 [1979].
- PIPONNIER, Françoise, MANE, Perrine, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, Adam Biro, 1995.
- PITRÉ, Giuseppe, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Bologne, Forni, 1969 [1881].
- PONSO, Aldo, *Duemila anni di santità in Piemonte e Valle d'Aosta. I Santi, i Beati, i Venerabili, i Servi di Dio, le Personalità distinte. Guida completa dalle origini ai nostri giorni*, Turin, Effatà Editrice, 2001.
- RICHE, Pierre, *Éducation et culture dans l'Occident médiéval*, Londres, Variorum Reprints, 1993.
- VAUCHEZ, André, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge : recherches sur les mentalités religieuses médiévales*, Rome, École française de Rome, 2014.

COMPTES RENDUS

HENRARD, Nadine, « *La Chanson de Croissant* en prose du XV^e siècle, éd. Michel J. Raby, New York, Lang, 2001 », *Le Moyen Age*, CIX, 2003/3-4, p. 665-668.

MONFRIN, Jacques, « *La chanson de Godin* (à propos d'un ouvrage récent) », *Le Moyen Âge*, t. 57, 1961, p. 357-361.

PARIS, Gaston, « E. Stengel, *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, 1873 », *Romania*, t. 3, n° 9, 1874, p. 109-111.

ID., « *I Complementi della chanson d'Huon de Bordeaux*, testi francesi inediti tratti da un codice della Biblioteca nazionale di Torino e pubblicati da A. Graf. I, 1878 », *Romania*, t. 7, n° 26, 1878, p. 332-339.

ROQUES, Gilles, « *Le Dit du Prunier*, Conte moral du Moyen Âge, Pierre-Yves Badel (éd.), Genève, Droz, TLF, 1985 », *Revue de Linguistique Romane*, 50, 1986, p. 293-295.

WILMOTTE, Maurice, « Mathias Friedwagner. *Über die spräche des altfranzoesischen Helden-gedichtes Huon de Bordeaux* », *Romania*, t. 20, n° 79, 1891, p. 478-483.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
1. Présentation et contextualisation de l'œuvre.....	1
2. La tradition manuscrite des continuations de <i>Huon de Bordeaux</i>	2
3. Synopsis de la <i>Chanson d'Yde et Olive (I et II)</i> et de <i>Croissant</i>	4
4. État de l'art : éditions et études critiques antérieures	9
5. Justification du projet de recherche	12

PARTIE I – Étude codicologique et linguistique

I. 1. Description du manuscrit <i>T</i>	15
I. 1. 1. Un seul manuscrit, plusieurs cotes	15
I. 1. 2. Quelques repères pour retracer l'histoire du manuscrit <i>T</i>	16
I. 1. 3. Des hypothèses sur l'origine du manuscrit <i>T</i>	19
I. 1. 4. Quelques précisions codicologiques	22
I. 1. 5. Nouvelle notice du ms. L. II. 14 (<i>T</i>)	26
I. 2. La langue de la copie	37
I. 2. 1. Phonétique et graphies	38
Copiste A	38
Copiste B	50
I. 2. 2. Morphologie	55
Copiste A	55
Copiste B	63
I. 2. 3. Syntaxe	69
Copiste A	69
Copiste B	76
I. 2. 4. Lexique	78
Copiste A	78
Copiste B	79
I. 3. La versification	81
I. 3. 1. Le vers	81
I. 3. 2. La laisse	84

PARTIE II - Édition

II. 1. Établissement du texte	89
II. 1. 1. Développement des abréviations	89
II. 1. 2. Présentation du texte	95
II. 2. Édition des textes	99

II. 3. Notes	164
II. 4. Index des noms propres	173
II. 5. Glossaire	178

PARTIE III - Étude littéraire

III. 1. Étude des motifs épiques	253
III. 1. 1. Regain d'intérêt pour l'épopée tardive	253
III. 1. 2. Quelques précisions terminologiques	255
III. 1. 3. Motifs narratifs	257
III. 1. 4. Motifs rhétoriques	274
III. 1. 5. Remarques stylistiques complémentaires	300
III. 1. 6. Bilan	314
III. 2. Étude du substrat folklorique	317
III. 2. 1. Il était une fois... ..	317
III. 2. 2. Relevé des motifs narratifs	318
III. 2. 3. Le motif du père incestueux : entre <i>Peau d'Âne</i> (ATU 510B) et <i>La fille aux mains coupées</i> (ATU 706)	320
III. 2. 4. Un développement à la croisée des contes-type ATU 425K, 514 et 884	327
III. 2. 5. La morphologie d' <i>Yde et Olive</i>	334
III. 2. 6. Bilan	337
III. 2. 7. Annexe	340
III. 3. Étude thématique comparée	348
3. 1. Inceste	348
Introduction	348
3. 1. 1. Le fantasme de l'inceste à travers les siècles : réprobation et fascination ..	348
1. Les théories de l'origine	350
2. La situation au Moyen Âge	353
3. L'inceste père-fille : un tabou « au carré » ?	355
3. 1. 2. L'inceste en littérature : entre folklore et histoire	358
3. 1. 3. L'inceste père-fille dans la tradition romanesque : <i>La Manekine</i> de Philippe de Remi	360
3. 1. 4. L'inceste père-fille dans les légendes hagiographiques	365
1. La Vie de Dymphe	366
2. La Vie d'Hugoline de Verceil (ou de Billiemme)	369
3. 1. 5. L'inceste père-fille dans l'épopée	372
1. <i>La Belle Hélène de Constantinople</i>	372
2. <i>Lion de Bourges</i>	377
3. 1. 6. L'inceste père-fille dans la tradition dramatique : <i>Les Miracles de Notre Dame par personnages</i>	379
3. 1. 7. La configuration du motif de l'inceste père-fille dans <i>Yde et Olive I</i>	388
Bilan	395

3. 2. Déguisement	397
Introduction	397
3. 2. 1. Pour un aperçu philosophique et anthropologique de l'androgynie et du déguisement	398
1. L'androgynie divine	398
2. L'androgynie dans la tradition platonique et gnostique	401
3. Pratiques de travestissement au Moyen Âge	405
3. 2. 2. Une littérature peuplée de masques	406
3. 2. 3. Le déguisement dans les romans : Grisandole et Silence	408
3. 2. 4. Le motif de la femme travestie dans l'hagiographie	411
1. Les modèles byzantins	414
2. Les avatars occidentaux	434
3. Bilan	440
3. 2. 5. Le déguisement dans deux chansons de geste tardives : <i>Tristan de Nanteuil</i> et <i>Lion de Bourges</i>	442
3. 2. 6. Le déguisement dans la tradition dramatique : Le <i>Miracle de la fille d'un roy</i>	445
3. 2. 7. La configuration du motif de la femme travestie dans <i>Yde et Olive</i>	448
Bilan	459
3. 3. Métamorphose	461
Introduction	461
3. 3. 1. Hagiographie et brouillage sexuel : Onuphre et Wilgeforte	462
3. 3. 2. La métamorphose dans l'épopée : <i>Tristan de Nanteuil</i>	464
3. 3. 3. La configuration du motif dans <i>Yde et Olive I</i>	467
3. 3. 4. La question des sources : Ovide et le folklore indien	470
Bilan	476
3. 4. Tableau récapitulatif	477

PARTIE IV - La Chanson de Croissant

Introduction	479
IV. 1. Données matérielles	479
IV. 1. 1. Place de la chanson au sein du cycle de <i>Huon de Bordeaux</i> et du manuscrit <i>T</i>	480
IV. 2. Étude littéraire de la <i>Chanson de Croissant</i>	482
2. 1. La <i>Chanson de Croissant</i> à la croisée des genres	482
2. 2. Entre enfances épiques et roman	490
2. 3. Un « conte épique » : exemplarité et émerveillement	497
Bilan	507

PARTIE V - La réception en Italie

Introduction	511
V. 1. Présentation des auteurs	513
1. Antonio Pucci	513
2. Pietro de Sienne	515
V. 2. Le <i>Cantare de la Reina d'Oriente</i> d'Antonio Pucci (RO)	516
1. Contextualisation, structure, éditions	516
2. Synopsis	516
3. Étude littéraire de la <i>Reina d'Oriente</i>	518
3. 1. Pucci face au matériau folklorique : permanences, réminiscences, extravagances ..	519
3. 2. Une stratégie du renversement	532
3. 3. Une volonté de démarcation forte : de <i>canterino</i> à <i>cantautore</i>	537
V. 3. Le <i>Cantare di Camilla</i> de Pietro de Sienne (CC)	540
1. Contextualisation, structure, éditions	540
2. Synopsis	540
3. Étude littéraire du <i>Cantare di Camilla</i>	542
3. 1. Le renouement avec la tradition narrative folklorique	543
3. 2. Une esthétique de l'amplification	547
3. 3. Un entrelacs de réminiscences littéraires dans une atmosphère de comédie	556
V. 4. Étude comparée des micro-séquences	561
Introduction	561
1. Cadre et antécédents	561
2. Configuration du motif du père incestueux	568
3. Éloignement et déguisement	572
4. Aventures	576
5. Mariage et nuit de nocces	581
6. Métamorphose	593
7. Tableau récapitulatif	599
Bilan	602
Conclusions	605
Dossier iconographique	609
Bibliographie	614

Une continuation de *Huon de Bordeaux* : *Yde et Olive*. Édition critique et commentaire, entre réminiscences folkloriques et résonances littéraires

Résumé

À la charnière des XIII^e et XIV^e siècles un cycle épique s'est constitué autour de *Huon de Bordeaux*. La *Chanson d'Yde et Olive*, qui regroupe en réalité trois continuations différentes, *Yde et Olive I*, *Croissant* et *Yde et Olive II*, est consacrée aux aventures de la petite fille et de l'arrière-petit-fils du héros bordelais. Nous proposons ici une nouvelle édition critique, un commentaire et une étude de la réception de ces textes méconnus. Ils constituent en effet un échantillon représentatif de la plasticité de l'épopée tardive qui puise dans le même réservoir de motifs narratifs que les contes, les légendes hagiographiques et les romans. L'héritage folklorique est particulièrement important dans *Yde et Olive I*, qui a sans doute contribué à transmettre la fabuleuse histoire d'Yde au-delà des Alpes, comme en témoignent certains *cantari* italiens. Ainsi, à la lisière entre oralité et écriture, ces Suites bordelaises entrent en résonance avec d'autres textes appartenant à des genres différents et contribuent à nourrir un imaginaire littéraire qui ne connaît pas de frontières.

Mots-clés : épopée tardive, mélange des genres, folklore, hagiographie, roman, *cantari*, imaginaire

Summary

An epic cycle emerged at the turn of the 13th and 14th centuries, comprising of a series of continuations to *Huon de Bordeaux*. What we call the *Chanson d'Yde et Olive* unites three different sequels, *Yde et Olive I*, *Croissant* and *Yde et Olive II*, which recount the adventures of the granddaughter and the great-grandson of the hero of Bordeaux. We present here a new critical edition, a commentary and a study of the transmission of these narratives, which have hitherto remained relatively understudied. Drawing from the same narrative patterns as *contes*, hagiographic legends and romances, these texts reflect the archetypal fluidity of the late epic, thus comprising representative samples of the genre. Folkloric heritage is particularly important in *Yde et Olive I* which has undoubtedly contributed to the transmission of Yde's fabulous story beyond the Alps, as suggested by certain Italian *cantari*. In this way, these continuations to *Huon de Bordeaux* occupy the margin between orality and writing, resonating with texts across various literary genres and enriching a literary imaginary which knows no boundaries.

Key-words : late epic, genre hybridity, folklore, hagiography, romance, *cantari*, imaginary