



HAL
open science

Le merveilleux dans les romans d'antiquité

Natsuki Muto

► **To cite this version:**

Natsuki Muto. Le merveilleux dans les romans d'antiquité. Littératures. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL012 . tel-04048652

HAL Id: tel-04048652

<https://theses.hal.science/tel-04048652>

Submitted on 28 Mar 2023

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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

Mondes antiques et médiévaux - ED 1

Étude et édition de textes médiévaux - EA 4349

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études médiévales

Présentée et soutenue par :

Natsuki MUTO

le : 20 mars 2023

Le merveilleux dans les romans d'antiquité

Sous la direction de :

M. Jean-René VALETTE – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Catherine CROIZY-NAQUET – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Joëlle DUCOS – Professeur, Sorbonne Université

Mme Mireille DEMAULES – Professeur, Université d'Arras

Remerciements

En premier lieu, je tiens à témoigner ma profonde gratitude à Jean-René Valette, professeur et directeur de l'unité « Étude et édition de textes médiévaux » à Sorbonne Université, qui m'a généreusement accordé son soutien. Ses conseils ont orienté ce travail, conçu au Japon en 2018 par nos échanges de messages électroniques, et élaboré dans les circonstances exceptionnelles depuis 2020. Je ne saurais dire combien ses qualités humaines et sa confiance m'ont toujours rassurée dans les moments difficiles. Je le remercie donc chaleureusement d'avoir accepté de diriger ma thèse et de m'avoir m'accompagnée tout au long de mon parcours.

Mes remerciements vont également à Madame Catherine Croizy-Naquet, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) et à Madame Joëlle Ducos, professeur à Sorbonne Université, dont j'ai pu bénéficier les conseils. Les échanges avec elles dans le cadre de mon comité de suivi m'ont permis de nourrir mes réflexions. Je remercie également Madame Mireille Demaule, professeur à l'Université d'Arras, qui m'a fait l'honneur de bien vouloir évaluer mon travail.

Je souhaiterais aussi à remercier Monsieur Cédric Giraud, professeur de langue et littérature latines médiévales à l'Université de Genève, qui a eu l'amabilité de me présenter à Monsieur Jean-René Valette. Si je ne l'avais pas rencontré à Tokyo, ce présent travail n'aurait jamais vu le jour.

En ce qui concerne la rédaction, je remercie Madame Régine Pajot, qui a bien voulu relire ma thèse et me faire bénéficier de sa correction.

Tout au long de mes études au sein de plusieurs établissements, les rencontres avec des spécialistes du Moyen Âge ont suscité mon intérêt pour la littérature de cette période. Je ne saurais citer tous leurs noms ici, mais je les remercie de m'avoir familiarisée avec cet univers particulier.

Enfin, mes sincères remerciements vont à ma famille, pour leur immense aide quotidienne et constante.

INTRODUCTION

Il y a plus de cent ans, Edmond Faral énumérait, dans un ouvrage consacré à la quête des sources latines des romans médiévaux, les éléments du « merveilleux mythologique¹ » :

[l]es grands dieux, Neptune, Vulcain, Mars, Pluton, Minerve, Vénus, Diane sont familiers aux écrivains de cette époque, et aussi, l'Amour, les Parques, la Renommée, la Fortune, les Géants, et aussi les enfers avec les Champs Élysées, les portes des songes, avec Caron, Cerbère, et aussi une foule de monstres ou divinités accessoires, Oceanus, Egéon, les Sirènes, etc².

Le médiéviste érudit fournit ainsi une liste des noms relatifs à la mythologie grecque et latine : les divinités antiques (Neptune ou Vulcain), les notions personnifiées (Amour ou Renommée), les lieux (Champs-Élysées et les portes des songes), ainsi que les êtres monstrueux (Cerbère ou Sirènes). Tous ces éléments merveilleux sont puisés dans les romans d'antiquité³, qui conservent la trame narrative de la mythologie antique. Il existe une fascination constante du merveilleux dans la littérature française médiévale.

¹ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, Champion, 1913, p. 381.

² *Ibid.*

³ Il existe deux types de dénomination pour désigner cette sorte d'œuvres inspirées de la matière antique. Nous reconnaissons les appellations adjectives comme le « roman antique » et le « roman antiquisant », ce dernier terme étant peu fréquent et employé par Martin Aurell (Martin Aurell, *Le chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2011, p. 35 et p. 125), et substantives (le « roman d'antiquité » et le « roman d'Antiquité »). Jusqu'aux années 1990, le « roman antique » était la dénomination la plus sollicitée. Or cette expression peut évoquer la production romanesque grecque et latine dans l'Antiquité, comme *L'âne d'or* d'Apulée. C'est ainsi qu'Aimé Petit a suggéré d'utiliser le terme de « roman d'antiquité », alors qu'il optait pour le « roman antique », expression adjectivale encore plus courante dans cette période (Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Lille, Centre d'études médiévales de l'Université de Lille III, 1985., p. 11, n. 20 et *id.*, *Les Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2 vol., 1985, t. I, p. 14-15). Catherine Croizy-Naquet la reprend, après avoir d'abord présenté ces romans comme des « romans qualifiés d'antique » (Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1994, p. 11-12). Quant à Francine Mora-Lebrun, elle privilégie l'expression substantivale, car celle-ci désigne mieux le fait que ces œuvres parlent de l'Antiquité (Francine Mora-Lebrun, « *Mètre en romanz* », *Les romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 2008, p. 13-14). En outre, le terme spécifique d'« Antiquité » peut être limité aux époques grecque et latine dans l'espace méditerranéen, alors que le mot « antiquité » comportant un sens plus large peut englober l'époque d'Alexandre le Grand, dont le pouvoir s'étendait jusqu'en Inde. Par ailleurs, le mot *antiquité* apparaît lui-même dans les textes de notre corpus et désigne, d'une manière générale, une époque ancienne (sur ce point, voir notre analyse, p. 310-311). Dans les pages suivantes, nous choisissons donc l'expression substantivale avec « a » minuscule, « roman d'antiquité » plutôt que celle avec l'adjectif « roman antique ». Toutes ces oscillations de nomination semblent refléter l'évolution de la critique sur ce groupe de romans dans l'histoire littéraire.

Le merveilleux fait l'objet de nombreux travaux depuis ces quarante dernières années, comme Paul Zumthor le notait déjà dans son chapitre sur le roman médiéval en 1978⁴. Aujourd'hui, les études sur le merveilleux constituent un champ de recherche privilégié et pluridisciplinaire, qui mobilise « la quasi totalité de l'arsenal méthodologique actuellement en usage dans les sciences humaines⁵ ». Cette abondance de travaux montre l'importance accordée au merveilleux, car celui-ci permet de saisir les multiples aspects du texte lui-même ainsi que de la société médiévale⁶.

En revanche, relativement moins nombreuses sont les études portant sur le merveilleux dans les romans d'antiquité, malgré l'ouvrage fondateur d'Edmond Faral. Celui-ci n'aborde, d'ailleurs, que les mythes antiques transmis par les œuvres latines, tandis que les origines du merveilleux dans les romans médiévaux sont variées : bestiaire, écrits encyclopédiques et gloses contemporains. Il est certain que les romans d'antiquité font l'objet de nombreuses recherches dans leur ensemble⁷. Néanmoins, s'agissant du merveilleux dans ces romans, les travaux précédents traitent, soit l'ensemble d'une œuvre comprenant le merveilleux, soit un seul motif du merveilleux⁸. Si dans son ouvrage pionnier, Daniel Poirion consacre un chapitre aux romans d'antiquité sous le titre « La mythologie antique », le *Roman de Troie* et *Philomena* sont totalement absents de ses

⁴ Paul Zumthor, « Genèse et évolution du genre », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, H.-R. Jauss und E. Köhler hrsg., vol. 4/1, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dir. J. Frappier et R. R. Grimm, t. I, Heidelberg, Winter, 1978, p. 60-73.

⁵ Francis Dubost et Jean-René Valette, « Merveilleux médiéval : synthèse des recherches les plus récentes », *Trente ans de recherches en langues et en littérature médiévales*, dir. Jean-René Valette, *Perspectives Médiévales*, numéro jubilaire, 2005, p. 127-151, p. 127 ; Jean-René Valette, « Merveille et merveilleux : des sollicitations mythiques à l'approche socio-historique. Retour sur quarante ans d'études littéraires », *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali*, dir. Franca Ela Consolino, Francesco Marzella et Lucilla Spetia, Turnhout, Brepols, 2016, p. 117-135. Pour les études encore plus récentes, voir *id.*, « Idéal et Idéel : entre littérature et histoire, la question du merveilleux (XII^e-XIII^e siècle) », *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Études réunies par Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran et Jean-René Valette, Champion, Paris, 2019, p. 501-513

⁶ Voir *Le Merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, dir. Michel Meslin, Paris, Bordas, 1984 ; cet ouvrage propose une grande variété de ce que peuvent montrer les études sur le merveilleux.

⁷ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, *op. cit.* ; Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, *op. cit.* ; *id.*, *Les Naissances du roman*, *op. cit.* ; Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*

⁸ Parmi les études portant sur un motif du merveilleux, citons par exemple Anne Rabeyroux, « Images de la "merveille" : "Chambre de Beautés" », *Médiévales*, t. XXII-XXIII, 1992, p. 31-45 ; Catherine Croizy-Naquet, « Le matériau troyen et le merveilleux, une union aléatoire », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 189-200 ; Francine Mora, « Motif merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaiüs* de Hue de Rotelande », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 201-213 ; Sandrine Hériché-Pradeau, « Quand les oiseaux ne volent plus. De l'animé à l'inanimé dans les objets d'art », *Memini*, t. XXVII-XXVIII, 2017.

analyses⁹. Ainsi, malgré les nombreuses études consacrées au sujet, il manque encore un travail synthétique portant sur l'ensemble des romans d'antiquité, tandis que ceux-ci appellent de plus en plus l'attention des médiévistes, notamment au cours de ces dernières années¹⁰. En marge des riches travaux sur le merveilleux médiéval et les romans d'antiquité, la synthèse que nous présentons entend combler cette lacune. Si les recherches actuelles révèlent les multiples facettes du texte médiéval, nous tenterons de dégager les caractères spécifiques du « merveilleux d'antiquité¹¹ ».

La délimitation des « romans d'antiquité » diffère suivant les médiévistes. Jean-Charles Huchet identifie la « trilogie antique », c'est-à-dire le *Roman de Thèbes*¹², le *Roman d'Énéas*¹³ et le *Roman de Troie*¹⁴ à ce groupe d'œuvres¹⁵. Les autres chercheurs ajoutent quelques œuvres choisies dans cette trilogie, qui constitue l'élément principal des romans d'antiquité. Aimé Petit traite cette trilogie ainsi que le *Roman d'Alexandre*, en excluant de ses travaux les récits brefs inspirés d'Ovide¹⁶. En revanche, Francine

⁹ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, Paris, PUF, 1982, p. 35-45. Signalons également que la portée de son travail se limite aux analyses des aspects mythologiques gréco-latins.

¹⁰ Francine Mora-Lebrun, « *Mètre en romanz* », *op. cit.*, p. 7-11.

¹¹ Nous désignons, suivant l'expression de Jean-René Valette, le merveilleux dans les romans d'antiquité par le terme « merveilleux d'antiquité ». (Delphine Pasques, Judith Rohman et Jean-René Valette, « La merveille et le merveilleux dans l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas* », *De Troie en Thuringe : l'Eneas de Heinrich von Veldeke*, Actes du colloque de la Sorbonne (31 janvier-1^{er} février 2020), dir. Peter Andersen, Patrick del Duca et Delphine Pasques, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 41-106, p. 95.)

¹² *Le Roman de Thèbes*, publication, traduction, présentation et notes par Aimé Petit, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2008. Les citations seront tirées de cette édition, car celle-ci s'appuie sur un manuscrit complet (manuscrit A, BnF., fr. 784) qui transmet la version la plus ancienne. Nous désignons désormais ce roman par *Thèbes*.

¹³ *Le Roman d'Énéas*, Édition et traduction du manuscrit A, présentation et notes de Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2018. Cette édition la plus récente publiée, la plus fidèlement, la forme la plus ancienne transmise par le manuscrit A (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 41, 44), qui contient également le *Roman de Thèbes*. Sur la tradition manuscrite du *Roman d'Énéas*, voir p. 7-40 de l'introduction détaillée de leur édition. Voir aussi Francine Mora-Lebrun, « Digressions savantes *ekphraseis* et *fabulae* : l'héritage de l'école de Chartres dans la tradition manuscrite du *Roman d'Énéas* (XII^e-XIV^e siècles) », *Les Écoles de pensée au XII^e siècle et la littérature romane (oc et oïl)*, dir. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 229-242, qui éclaire les variations de ce récit. Nous désignons désormais cette œuvre par l'*Énéas*.

¹⁴ Nous désignons désormais *Troie* pour le *Roman de Troie*. Toutes nos citations du texte sont tirées d'une seule édition intégrale : Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, coll. « Société des anciens textes français », 6 vol., 1904-1912. Voir aussi *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne D55, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1998.

¹⁵ Jean-Charles Huchet, « ROMANS ANTIQUES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 janvier 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/romans-antiques/>

¹⁶ Aimé Petit, *Les Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans du XII^e siècle*, *op. cit.* ; *id.*, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, *op. cit.*

Mora-Lebrun aborde, dans son ouvrage synthétique sur les romans d'antiquité, les adaptations d'Ovide et le *Roman de Philosophie* de Simund de Freine. Elle analyse également *Athis et Prophilias*, *Floire et Blanchefleur* et *Brut* de Wace, tandis que toutes les versions du récit d'Alexandre sont exclues de son corpus¹⁷. Les romans d'antiquité sont un ensemble de pièces regroupées par la critique moderne. Quant à la définition de ces œuvres, les chercheurs apportent des aménagements suivant leur objet d'étude. Il est donc nécessaire d'établir la logique de choix du corpus de travail.

Afin de délimiter notre corpus, nous aborderons les romans français en vers (le plus souvent en octosyllabes, mais aussi en décasyllabes et alexandrins), inspirés des textes antiques, écrits entre 1150 et 1180¹⁸ : *Thèbes*, *l'Énéas*, *Troie*, le *Roman d'Alexandre*, le *Roman de toute chevalerie* ainsi que *Pyrame et Thisbé*, le *Lai de Narcisse* et *Philomena*¹⁹. Selon l'ordre chronologique, *Thèbes* (ca. 1150) est le premier roman français d'antiquité, composé par un auteur anonyme qui connaît la *Thébaïde* de Stace. En donnant une traduction du texte latin, l'auteur médiéval ajoute des modifications : il supprime volontairement ce qui appartient à la mythologie grecque, comme les songes, les hymnes ou les interventions des divinités. En revanche, il maintient, au début du roman, l'épisode du Sphinx appelé *deable* et d'Œdipe. *Thèbes* est caractérisé par un certain anachronisme : les trois catégories majeures de l'idéologie médiévale à savoir la courtoisie, la chevalerie et la clergie sont présentes dans un univers païen. Cet anachronisme, l'un des traits des romans d'antiquité, est visible dans ce premier roman.

L'Énéas (1155-1160) est un hypertexte de *l'Énéide* de Virgile, tandis qu'il n'y a aucune référence directe à ce poète mantouan, connu à l'époque médiévale. Cette adaptation en français, originelle et novatrice, notamment dans le poids que l'auteur attribue aux épisodes amoureux entre Énéas et Didon ou Lavine, rencontre un succès immédiat et influence les romans contemporains et postérieurs²⁰.

¹⁷ Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*

¹⁸ Cf. Renate Blumenfeld-Kosinski, « Old French Narrative Genres : Towards the Definition of the "Roman Antique" », *Romance Philology*, t. XXXIV, n° 2, 1980, p. 143-159, p. 145.

¹⁹ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, édité et traduit par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000. Le *Lai de Narcisse* sera désormais désigné par *Narcisse*. Quant à *Pyrame et Thisbé*, nous n'abrégeons en rien. Présentés en même temps par le narrateur (v. 12, p. 22), ces deux personnages se constituent un couple inséparable même s'ils ne sont pas unis de leur vivant.

²⁰ Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, 1994.

Pour *Troie* (1155-1160), cette œuvre est composée par un clerc normand nommé Benoît de Sainte-Maure, vraisemblablement sur la commande d'Aliénor d'Aquitaine en Angleterre. S'il n'est pas aisé d'identifier toutes les sources que Benoît a utilisées, cet auteur a sans doute été inspiré de *De excidio Troiae* de Darès le Phrygien et de *l'Ephemeris belli Trojani* de Dictys le Crétois pour reconstruire l'histoire illustre de Troie, ville destinée à la destruction²¹. Dans ce roman, Benoît développe un véritable art de *l'amplificatio*. Il excelle dans les descriptions de villes, de tombeaux, de vêtements, ou encore dans la peinture de la Chambre de Beautés offerte à Pâris et Hélène par Priam. Selon la formule d'Emmanuèle Baumgartner, ces trois amples romans composés en octosyllabes à rimes plates constituent la « trilogie » antique²². Cette trilogie a sans doute servi à la préhistoire de la cour Plantagenêt, visant à justifier le royaume ange-angevin en remontant l'histoire. Elle sera au cœur même de notre analyse textuelle, ce qui ne nous interdit pas d'ajouter d'autres œuvres.

À la même époque, de brefs récits tirés et adaptés en langue vernaculaire des *Métamorphoses* d'Ovide sont composés de manière indépendante : *Pyrame et Thisbé* (vers 1160), *Narcisse* (1165 au plus tard) et *Philomena* (1165-1170), attribué à Chrétien de Troyes. Ces trois récits offrent différents procédés de réécriture. *Pyrame et Thisbé* raconte l'amour réciproque des personnages éponymes et s'achève par leur suicide. Avant leur mort, l'auteur évoque certainement un mûrier qui change de couleur, mais la métamorphose figurant dans le texte ovidien est absente. C'est la fidélité réciproque des amants que le narrateur souligne avec la mort des protagonistes plutôt que cet événement surnaturel. Dans *Narcisse*, adaptation du fameux mythe, l'auteur effectue deux modifications majeures : Écho est remplacé par une figure féminine (Dané, présentée comme la fille du roi de Thèbes), et la métamorphose en fleur y est entièrement supprimée. Est-ce la *merveille* d'Amour que l'auteur médiéval a voulu mettre en scène ? *Philomena* est également une histoire adaptée à partir du mythe des sœurs de Progné et Philomèle.

²¹ Sur les villes dans les romans d'antiquité, voir Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage*, *op. cit.*

²² Emmanuèle Baumgartner, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge, 1050-1486*, Paris, Bordas, 1987, p. 98-101. Par ailleurs, le manuscrit B. N. Fr. 60 regroupant cette trilogie, montre les parallélismes des images. Voir Laurence Harf-Lancner, « L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XII^e siècle et sa mise en images : le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie* et le *Roman d'Énéas* dans le manuscrit B. N. Français 60. », *Le monde du roman grec*, actes du colloque international tenu à l'École normale supérieure (Paris 17-19 décembre 1987), dir. Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann et Monique Trédé, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1992, p. 291-306.

Une si grant merveilleuse produit, à savoir la métamorphose successive²³. Les personnages sont tous trois, à la fin, transformés en oiseaux, à la suite du viol de Philomèle par Térée. Chrétien de Troyes critique toutes les sortes de violences (viol, mutilation et cannibalisme) figurant dans son modèle latin. Même si ces récits semblent éloignés de la trilogie sur le plan de la longueur²⁴, nous les prendrons aussi en considération parce que d'une part le terme de *roman* ne se définit pas, à l'époque, comme une forme déterminée, mais comme une certaine pratique – par laquelle les clercs transposent le texte latin en français – d'autre part, parce que l'importance de la figure d'Ovide marque la production littéraire au XII^e siècle²⁵. En effet, les ouvrages d'Ovide sont utilisés dans l'enseignement scolaire comme modèle de belles-lettres à partir de cette époque. Les auteurs médiévaux semblent donc tous familiarisés avec eux. D'ailleurs, un rapprochement entre *Thèbes* et les *Métamorphoses* n'est pas inenvisageable²⁶. Quant à l'*Énéas*, fortement inspiré par la question de la passion, joue un rôle de « vulgarisateur²⁷ » dans les amours ovidiens. Ces faits confirment les liens entre la trilogie antique et les récits d'Ovide, qui s'inscrivent tous deux dans un certain mouvement littéraire.

Vers 1180, la version continentale d'Alexandre de Paris ou de Bernay, qui a regroupé des versions antérieures à la sienne, est composée avec un véritable succès contemporain²⁸. L'auteur est né à Bernay en Normandie et déploie ses activités culturelles

²³ *Philomena*, v. 1443.

²⁴ Aimé Petit a ainsi, écarté ces récits d'Ovide de son corpus, constitué de la trilogie antique aussi que le Roman d'Alexandre, composés à la même époque. Pour lui, ces œuvres fournissent « un champ d'investigation déjà bien suffisant » (*L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, op. cit., p. 9).

²⁵ Pour l'influence d'Ovide sur le Moyen Âge, la bibliographie est abondante. Parmi ces travaux nous citons quelques-uns : Simone Viarre, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers, Publications du C.E.S.C.M, 1966 ; *Colloque Présence d'Ovide*, éd. Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982 ; *Ovid, The Classical Heritage*, éd. William S. Anderson, New York-Londres, Garland, 1995 ; *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux*, Études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009 ; *Ovid in the Middle Ages*, edited by James G. Clark, Frank T. Coulson and Kathryn L. McKinley, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, particulièrement Frank T. Coulson, « Ovid's *Metamorphoses* in the School Tradition of France, 1180-1400 : Texts, Manuscript Traditions, Manuscript Setting », p. 48-82 ; *Ovide en France du Moyen Âge à nos jours. Études pour célébrer le bimillénaire de sa mort*, dir. Stefania Cerrito et Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Classiques Garnier, 2021.

²⁶ Edmond Faral a rapproché les passages descriptifs de *Thèbes* et ceux des *Métamorphoses* (Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, op. cit., p. 63-71). Tout en réexaminant son travail avec prudence, Aimé Petit signale l'influence visible d'Ovide particulière aux manuscrits *A* et *P* de la version longue de *Thèbes* (Aimé Petit, « Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XII^e siècle », *Colloque Présence d'Ovide*, op. cit., p. 219-240).

²⁷ Aimé Petit, « Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XII^e siècle », art. cit., p. 240.

²⁸ Nos citations des récits d'Alexandre, hormis la version anglo-normande écrite par Thomas de Kent, sont tirées de *The Medieval French Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong et al., Princeton, Elliot

intellectuelles à Paris. Ce récit d'aventures décrit la longue chevauchée et les exploits inédits d'Alexandre le Grand, depuis sa naissance surnaturelle jusqu'à sa mort énigmatique. La critique a, jusqu'à présent, distingué les récits d'Alexandre des romans dits d'antiquité (qui sous-tendent la trilogie), en raison de l'écart d'une tradition manuscrite entre ces deux groupes d'œuvres²⁹. Si les récits d'Alexandre se trouvent aux frontières de la chanson de geste et du roman³⁰, nous avons choisi de les retenir dans notre corpus pour les trois raisons suivantes. Premièrement, ce *Roman d'Alexandre* montre une pratique de la « mise en roman » des modèles latins. Alexandre de Paris exprime lui-même son intention de *traiter* des textes d'antiquité dans une langue *romane*³¹. Le mot *roman* ne signifie qu'à l'origine le choix d'une langue d'écriture. Il se définit en opposition au latin en tant que langue officielle et savante. Comme le *Roman d'Alexandre* repose sur des sources latines, il mérite toute notre attention. Cette œuvre est le fruit du transfert du texte latin dans celui en langue vernaculaire. Deuxièmement, nous entendrons, par le mot « antiquité », les temps anciens où le christianisme ne s'était pas encore imposé dans le système social, culturel et littéraire. L'écart entre la civilisation antique et la société médiévale en Occident marque ce roman tout comme d'autres œuvres de notre corpus. Troisièmement, en lien avec notre propos sur le merveilleux, ce roman présente un panorama riche de toutes les merveilles de l'Orient : animaux exotiques, Amazones,

Monographs, 7 vol., 1937-1955. La version d'Alexandre de Paris sera désormais désignée par *Roman d'Alexandre*, suivie par l'indication de la branche citée. En effet, les éditeurs ont d'abord choisi le manuscrit *M* (B N fr. 24365, début du XIV^e siècle) pour la première branche et le manuscrit *G* (B N fr. 25517, seconde moitié du XIII^e siècle) pour les deuxième, troisième et quatrième branches afin d'éditer le texte d'Alexandre de Paris. Ils n'ont pas opté pour le manuscrit *G*, pourtant considéré comme le meilleur, en raison de son modèle défectueux dans la première branche. Cependant, ils ont également publié le texte de cette partie dans le volume III qui contient d'autres versions. Quand Laurence Harf-Lancner reprend ces textes dans son édition (*Le Roman d'Alexandre*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1994), elle suit le manuscrit *G* en vue d'adopter une cohérence. Mais plusieurs séquences des première, deuxième et troisième branches sont omises dans cette édition bilingue. C'est pourquoi nous nous appuyons, dans cette thèse, sur les deux tomes (volumes II et III) de *The Medieval French Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong *et al.*, afin de compléter notre recherche sur le texte d'Alexandre de Paris transmis par le manuscrit *G*.

²⁹ C'est la raison pour laquelle Francine Mora-Lebrun n'a pas abordé les récits d'Alexandre dans sa synthèse (Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*, p. 16). Pour notre part, nous nous focaliserons sur le procédé littéraire de « mise en roman » plutôt que sur les contextes historiques ou les manuscrits. Signalons également que son travail, largement synthétique, ne traite pas les questions autour du merveilleux et de la merveille dans son corpus.

³⁰ Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998 ; *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval. Sur l'imaginaire de l'Autre*, Paris, Champion, 2003.

³¹ *Roman d'Alexandre*, branche I, v. 30-31.

filles-fleurs ou monstres. Il importe également d'étudier le *Roman d'Alexandre ou Roman de toute chevalerie*, version anglo-normande de Thomas de Kent, composé entre 1175 et 1185³². En effet, l'auteur déclare, dès son prologue, de raconter ses *vers merveillus*³³. C'est vers le milieu du XII^e siècle que l'on assiste à l'émergence d'une pratique de « mise en roman ». Les clercs médiévaux s'attachent à *metre*³⁴ en français des textes des temps antiques, tout en introduisant des innovations. Nous avons ainsi choisi des œuvres qui témoignent explicitement de cette pratique, étant un critère commun de notre corpus.

Ces adaptations en langue vernaculaire des sources latines sont favorisées par un contexte, la « Renaissance du XII^e siècle », qui se définit par un retour aux origines antiques dans un milieu social, religieux et culturel. Cette période voit la *translatio*, à savoir le transfert du pouvoir, de la culture et du savoir de l'Orient en Occident³⁵. Celle-ci est caractérisée par tous les renouveaux culturels et artistiques (*renovatio*), ainsi que les réformes sociales et religieuses (*reformatio* et *restauratio*)³⁶. À cette époque, les universités émergent, les écoles prolifèrent, et la théologie et la scolastique se développent. Les manuscrits des textes antiques (Cicéron ou Virgile) sont diffusés.

Parmi les formes de cet épanouissement culturel, c'est la « mise en roman » des textes latins qui distingue véritablement la Renaissance du XII^e siècle des Renaissances précédentes (carolingienne et ottonienne³⁷). Une telle démarche littéraire était inconnue

³² Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, Traduction, présentation et notes de Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, avec le texte édité par Brian Foster et Ian Short, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2003 (désormais *Roman de toute chevalerie*). Les autres versions seront épisodiquement citées à titre de comparaison avec ces versions principales, car certaines sont composées à l'époque antérieure à la période considérée. C'est notamment le cas de la version d'Albéric de Pisançon, qui remonte au premier tiers du XII^e siècle, d'où un écart significatif du genre littéraire et de l'état de langue des œuvres au milieu du XII^e siècle (voir Aurelio Roncaglia, « L'Alexandre d'Albéric et la séparation entre chanson de geste et roman », *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, p. 37-52). Quant aux textes latins composés dans cette période, tels que l'*Alexandreis* de Gautier de Châtillon, voir Joseph De Ghellinck, *L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle*, 2^e édition, Bruxelles-Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1955.

³³ *Roman de toute chevalerie*, v. 26. Voir aussi notre commentaire sur cette occurrence dans le dernier chapitre, p. 314-316.

³⁴ *Troie*, v. 37.

³⁵ Sur l'idée de *translatio* dans les textes littéraires, voir Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française*, Paris, PUF, 1999, « Chapitre III - L'Histoire entre péché et *renovatio* », p. 53-74.

³⁶ Jacques Verger, *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, Cerf, 1996, p. 14.

³⁷ La *translatio* et la « mise en roman » se rapprochent, car toutes deux renvoient aux manifestations de développement culturel, mais dans différentes perspectives. La critique se sert du concept de *translatio* d'un point de vue historique et social, tandis que la « mise en roman » relève de la question poétique et textuelle. Les procédés de « mise en roman » méritant d'être étudiés séparément, nous aborderons donc les romans

avant ce siècle. Les romans d'antiquité comprennent déjà un certain nombre de caractéristiques que présentent les œuvres postérieures appelées « romans » : introduction de l'amour, description psychologique, volonté de moraliser, ainsi que de divertir ou encore d'écrire de la fiction. Les romans d'antiquité ne sont donc pas de simples traductions, fidèles à la source latine, ce sont des œuvres aptes à constituer un véritable laboratoire de l'écriture romanesque au cours de la dernière moitié du XII^e siècle.

Sur le plan géographique, c'est en particulier la cour Plantagenêt qui constitue le centre de production de ces textes en langue vernaculaire. La trilogie antique a vraisemblablement été composée, en vue de légitimer cette cour, en la situant dans la lignée des héros antiques. Henri II, roi d'Angleterre, avait des notions de latin, fait relativement rare pour un souverain mondain de l'époque. Il maîtrisait plusieurs langues : l'anglo-saxon et un dialecte de la langue vulgaire, c'est-à-dire l'anglo-normand. Il est aisé de supposer que sa culture et son plurilinguisme ont contribué à l'éclosion des textes en langue vernaculaire. Aliénor d'Aquitaine, petite-fille de Guillaume IX, l'un des premiers troubadours, épouse d'Henri II en secondes noces, a également joué un rôle significatif de patronage des auteurs et des poètes³⁸. Ce mariage a conduit à créer un environnement propice à l'épanouissement littéraire.

Dans la cour Plantagenêt, des clercs latinistes et des laïcs illettrés occupaient des fonctions dans la haute administration³⁹. Ces administrateurs, participant à l'établissement d'une monarchie, étaient d'origine relativement modeste. Les fonctions qu'ils exerçaient auprès d'Henri II ont favorisé leur ascension sociale. C'est ainsi que le brassage entre les latinistes et les illettrés a permis le contact des langues latine et romane, la naissance d'une couche sociale nouvelle et, par conséquent, l'émergence de textes en langue vernaculaire⁴⁰. Une nouvelle catégorie sociale a alors donné naissance à une autre forme de littérature.

d'antiquité sous cet angle, sans toutefois nous interdire d'évoquer les contextes historiques. Pour plus de détails sur ce transfert textuel, voir Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*

³⁸ Sur le rôle qu'a joué cette reine, voir Rita Lejeune, « Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 3, 1958, p. 319-337.

³⁹ Egbert Türk, *Nugae curialium. Le règne d'Henri II Plantagenêt (1145-1189) et l'éthique politique*, Genève, Droz, 1977.

⁴⁰ Martin Aurell, *Le chevalier lettré*, *op. cit.*, en particulier, les p. 7-45. Sur la cour Plantagenêt, voir aussi *L'Empire des Plantagenêt (1154-1224)*, *id.*, Paris, Perrin, 2003 ; Amaury Chauou, *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 ; *id.*, *Les Plantagenêts et leur cour 1154-1216*, Paris, Presses universitaires de France, 2019.

Dès la dernière moitié du XII^e siècle, la dynastie capétienne et la cour Plantagenêt étaient en concurrence. Comme les origines des Capétiens remontaient à Charlemagne, il s'avérait nécessaire, pour Henri II, de trouver la souveraineté de sa propre cour. La cour Plantagenêt s'est alors efforcée d'établir des liens avec les héros de l'Antiquité, notamment Énée : celui-ci quitta Troie pour s'installer à Latium. Brutus, arrière-petit-fils d'Énée, partit pour l'Angleterre. En concurrence avec la cour capétienne et continentale de France, il importe, pour la cour Plantagenêt, de garantir sa légitimité en montrant une continuité avec l'Antiquité.

C'est dans ces circonstances que Geoffroy de Monmouth écrit, en 1137, *Historia regum Britanniae*. Cette œuvre à caractère propagandiste relate l'histoire des ancêtres en Angleterre depuis les origines antiques jusqu'à l'époque des Saxons. En 1155, Wace s'inspire du texte latin de Geoffroy, et compose le *Roman de Brut*⁴¹. L'originalité de l'œuvre en langue vernaculaire se trouve dans l'importance accordée au roi Arthur. La cour Plantagenêt a ainsi participé à la riche production d'œuvres en langue vernaculaire.

D'ailleurs, il est possible d'identifier la *riche dame de riche rei*⁴², propos élogieux dans l'une de ses interventions narratives, adressée à Aliénor d'Aquitaine⁴³. Le nom de Benoît « de Sainte-Maure », indiqué par l'auteur dans son prologue⁴⁴, évoque les régions tourangelles, territoire de cette suzeraine. L'auteur fait allusion aux milieux dans lesquels il commence sa carrière littéraire. Il est, selon l'expression d'Emmanuèle Baumgartner, un clerc « très tôt engagé » dans « une carrière “mondaine⁴⁵” ». Benoît procède à la vulgarisation de ses connaissances, acquises au cours de sa formation auprès d'un établissement religieux, dans le monde profane.

Thèbes ne comporte pas de référence explicite à Henri II ni à Aliénor d'Aquitaine. Cependant, Aimé Petit observe plusieurs allusions, sous la forme d'anachronismes, aux ascendants de la famille Plantagenêt⁴⁶. L'histoire des luttes fratricides dans cette lignée recoupe, en effet, l'un des sujets de *Thèbes* : guerre entre Étéocle et Polynice, deux fils

⁴¹ Wace, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940, 2 vol.

⁴² *Troie*, v. 13468.

⁴³ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard, éd. cit., p. 18.

⁴⁴ *Troie*, v. 132.

⁴⁵ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard, éd. cit., p. 18.

⁴⁶ Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, op. cit., p. 53-64.

d'Édipe. C'est probablement en concurrence avec ces romans que l'adaptateur de l'*Énéide* a procédé à sa « mise en roman », mais il ne nous a laissé aucune dédicace ni allusion.

Quant aux auteurs des deux récits d'Alexandre, ils semblent également entretenir des relations avec le territoire de Plantagenêt : Thomas de Kent est d'origine anglaise et Alexandre de Paris est né à Bernay, en Normandie. Faute de références dans leurs œuvres, il n'est pas possible de rattacher leur service à la cour d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine⁴⁷. Cependant, il est certain qu'ils exerçaient leur activité au sein des domaines de la cour Plantagenêt, qui s'étendaient de l'Angleterre jusqu'à l'ouest de la France : Aquitaine, Anjou et Normandie.

Il convient d'évoquer d'autres romans que nous n'avons pas retenus. Il existe en effet des autres œuvres que l'on pourrait qualifier « d'antiquité » au sens élargi. Le *Roman de Philosophie* de Simund de Freine est une adaptation en langue française de la *Consolatio Philosophiae* de Boèce. Mais cette œuvre ne figure pas notre corpus, car elle est composée entre 1189 et 1200, hors de notre empan chronologique. Le *Roman de Brut*, que nous avons évoqué, est également un texte transposé de l'œuvre latine de Geoffroi de Monmouth. Cependant, nous l'avons exclu de notre corpus malgré sa filiation avec les autres œuvres composées à la cour Plantagenêt. En effet, cette œuvre est marquée par l'histoire de la « Table Ronde », inventée par Wace, tandis que nous nous concentrons sur la matière antique. Le *Roman d'Athis et Prophilias*, composé dans les années 1170, vraisemblablement avant 1176⁴⁸, est inspiré par *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse⁴⁹. L'auteur, qui se nomme *Alixandre* à la fin de la version de Tours, raconte une amitié exemplaire entre deux héros, l'Athénien Athis et le Romain Prophilias. S'il s'inscrit dans la continuité des romans antiques pour son projet d'écriture historique en mettant en scène le destin des cités d'antiquité⁵⁰, cette œuvre est une adaptation d'un texte non pas antique

⁴⁷ Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, éd. cit., « Introduction » par Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, p. IX-XV.

⁴⁸ *Li romanz d'Athis et Prophilias (L'estoire d'Athenes)*, nach allen bekannten Handschriften zum ersten Male vollständig herausgegeben von Alfons Hilka, Halle, Niemeyer, 1912-1916, 2 vol. Cette édition s'attache à reproduire intégralement la version longue de ce récit, transmise par le manuscrit BnF. fr. 794. Une édition plus récente reste fidèle au manuscrit qui transmet la première version brève (*Li romans d'Athis et Procelias*, édition du manuscrit 940 de la bibliothèque municipale de Tours, publiée par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 2006).

⁴⁹ Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis. Sapienza orientale e scuola delle novelle*, éd. Cristiano Leone, Roma, Salerno Editrice, 2010.

⁵⁰ *Li romans d'Athis et Procelias*, éd. Marie-Madeleine Castellani, « Introduction », p. 125.

mais plutôt contemporain. Le considérant comme une « mise en roman » d'une génération postérieure, nous l'avons exclu de notre corpus. La première version de *Floire et Blanchefleur* est, certes, écrite vers 1150 et montre des ressemblances avec *Pyrame et Thisbé* et avec l'*Énéas*⁵¹. Pourtant, ce *conte* n'est ni une traduction ni une adaptation du texte latin, sa source étant sans doute arabe ou perse, ce qui ne nous permet pas de l'inclure dans notre corpus. Alors que l'auteur de *Partonopeu de Blois* évoque la généalogie antique au début de son roman, nous ne l'avons pas traité, car l'univers antique ne sert plus de cadre au récit après le prologue. De plus, il est difficile de trouver les sources latines de ce roman si complexe par sa nature, qu'on appelle « roman grec et byzantin », « roman courtois », « roman réaliste » ou encore « féerie romanesque⁵² ». Il en va de même pour *Éracle* (vers 1176) de Gautier d'Arras ou *Protheselaiüs* (vers 1180) d'Hue de Rotelande, car ces textes ne sont pas issus d'une traduction en langue vernaculaire à partir du modèle latin. En ce qui concerne les *Faits des Romains* et *Histoire ancienne jusqu'à César*, ils sont composés au début du XIII^e siècle et ne seront pas traités dans les pages suivantes, car notre analyse se concentrera uniquement sur la période de naissance du *roman*, qui se définit d'abord comme une langue, puis comme un genre littéraire. D'ailleurs, ces compilations relèvent du genre historique. Quant à *Florimont* et *Ipomédon*, nous ne les avons pas non plus retenus dans le corpus pour les mêmes raisons de datation. En outre, nous nous intéressons essentiellement à l'écriture et à la réécriture du merveilleux dans les romans inspirés des textes latins, alors que ces romans postérieurs ne reposent plus sur des sources⁵³.

À notre connaissance, cette étude n'a, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'aucun ouvrage de synthèse. Les recherches sur le merveilleux médiéval se sont, de manière générale, nourries des récits bretons. Cependant, les romans d'antiquité ne cessent d'être lus,

⁵¹ Sur ce conte, voir Maurice Delbouille, « À propos de la patrie et de la date de *Floire et Blancheflor* », *Mélanges Mario Roques*, Paris, 1952, t. IV, p. 53-98 ; Francine Mora-Lebrun, « Le *Conte de Floire et Blancheflor* peut-il être considéré comme un roman d'antiquité ? », *Mélanges Aimé Petit*, 2007, p. 613-625.

⁵² Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, « Fluctuations génériques et jeu de la merveille dans le *Roman de Partonopeu de Blois*. Matérialité manuscrite et configuration de la fable », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 233-266, p. 238.

⁵³ Marie-Madeleine Castellani considère que *Florimont* appartient au groupe de romans d'antiquité « de la seconde génération », c'est-à-dire romans qui « se situent dans un cadre antique mais sans s'appuyer sur un texte-source antique » (Marie-Madeleine Castellani, « Les motifs merveilleux dans les deux versions du *Florimont* », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 215-231, p. 215).

remaniés et traduits dans d'autres langues vernaculaires et mis en prose aux siècles suivants :

[l]'apparition d'un nouveau d'un genre nouveau ne signifie jamais la disparition d'un genre voisin qu'il concurrence. [...] le prestige de Chrétien de Troyes et des *Tristan* fait oublier qu'*Athis et Prophilias*, *Le Roman de Jules César* ou même *Ipomedon* d'Hue de Rotelande (un poète assez retors pour combiner la matière antique et celle de Bretagne) ont connu la faveur d'un large public, et que *Thèbes* ou l'*Enéas* ont fait l'objet de nombreux remaniements au cours du XIII^e siècle tandis que se multipliaient les continuations du *Roman d'Alexandre*⁵⁴.

Ces romans ont donc influencé les productions littéraires tout au long du Moyen Âge. D'ailleurs, ce type de romans est le fruit d'une fusion culturelle de la société médiévale et de la civilisation antique. Étudier les pensées et les formes d'écriture dans les romans d'antiquité permet ainsi de dégager les particularités du texte se situant à la croisée du christianisme et du paganisme. Il sera donc utile de revenir sur le merveilleux dans ces romans. Quelles sont les attitudes générales et spécifiques des auteurs médiévaux face à la matière païenne ? Dans leurs adaptations, comment procèdent-ils aux réinterprétations du merveilleux d'origine antique⁵⁵ ? À partir de ces questions, nous nous attacherons à mettre au jour les aspects que présente la « mise en roman ». Se concentrant ainsi sur cette pratique intellectuelle et littéraire, notre travail vise à mettre en relation le *roman* et le merveilleux.

À cet effet, notre thèse est divisée en trois parties. La première est consacrée aux approches lexicales et conceptuelles du merveilleux et de la merveille. La deuxième présente deux répertoires des motifs merveilleux, ainsi que l'analyse de leur intertextualité. Ces répertoires commentés seront utiles aux lecteurs de tous les romans médiévaux, car ils montrent le fonctionnement des motifs merveilleux dans le récit. La troisième et dernière partie se concentre sur les rapports entre « la mise en roman » et le contexte de la Renaissance du XII^e siècle ainsi que sur la poétique de la merveille.

Nous espérons que ce travail pourra retenir l'attention des chercheurs qui s'intéressent non seulement au merveilleux, mais aussi à la question générale des formes

⁵⁴ Jean-Charles Payen, *Le Moyen âge. I. Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970, p. 88.

⁵⁵ Nous utilisons l'expression du « merveilleux d'origine antique » pour désigner le merveilleux en tant que tel dans la culture antique, alors que le « merveilleux d'antiquité » renvoie à celui transféré dans les textes médiévaux.

narratives, car les romans d'antiquité de l'époque sont bien les « ancêtres⁵⁶ » de nos romans modernes.

⁵⁶ Robert Marichal, « Naissance du roman », *Entretiens sur la Renaissance du 12^e siècle*, dir. Maurice De Gandillac et Édouard Jeaneau, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 449-476, p. 450.

Première partie : Les *merveilles* et le merveilleux : mots et concepts

PREMIÈRE PARTIE : Les *merveilles* et le merveilleux : mots et concepts

Dans *Troie*, Anténor, ambassadeur envoyé en vue de proposer des pourparlers de paix entre les Grecs et les Troyens, commence son discours par le mot *merveille* :

« Seignor, » fait il, « une *merveille* –
Onc nus hom n’oï sa pareille –
Avient toz jorz a ceus de Troie,
Que ja n’avront repos ne joie
Ne grant prosperité ne pais.
(*Troie*, v. 24845-24849⁵⁷.)

Il emploie le terme de *merveille* afin de capter l’attention de l’assistance. *Merveille*, rimant avec *pareille*, souligne une guerre d’exception, celle de Troie, car une telle guerre n’a encore jamais eu lieu. Anténor récapitule les événements principaux, par le seul mot *merveille*, puis il décrit la guerre telle qu’elle se déroule.

Le mot *merveille* est, dans les textes médiévaux, un marqueur de tout ce qui évoque l’étonnement exceptionnel, extraordinaire et inattendu, que ce soit au sens positif ou négatif, de ce qui dépasse la norme. Afin de traiter le merveilleux dans notre corpus, la première partie de cette thèse, divisée en deux chapitres, s’articule autour des deux versants : les mots et les concepts. Il existe des termes tels que *merveille*, *merveillous* et *soi merveillier* dans le texte, tandis que « le merveilleux » est une notion élaborée postérieurement au Moyen Âge. L’objectif de cette partie est donc de mettre en évidence le merveilleux dans les romans d’antiquité à partir des indices textuels, ainsi que les multiples aspects que peut présenter son concept. Le « mot » sera compris au sens le plus large comme suit : « les mots sont un ensemble de formes phoniques et graphiques autonomes, stables, qui constituent le lexique d’une langue⁵⁸ ». Il sera considéré comme une unité minimale et indépendante dans nos analyses textuelles. Il « dénote un objet (substantif), une action ou un état (verbe), une qualité (adjectif), une relation (préposition)⁵⁹ ». Ainsi, le premier chapitre sera consacré aux mots figurant dans les textes, dans une perspective « sémasiologique », c’est-à-dire une démarche qui part des

⁵⁷ C’est nous qui soulignons.

⁵⁸ Irène Tamba, *La sémantique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 4^e éd., 1998, p. 64.

⁵⁹ *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, dir. Jean Dubois, Mathée Giacomo-Marcellesi et Louis Guespin, Paris, Larousse, 2018 [1994], p. 312.

mots pour définir le concept⁶⁰. L'étude sémasiologique s'oppose à l'onomasologie qui, inversement, à partir du concept recherche les signes. Celle-ci « part de la considération de la substance du contenu (concept) pour aboutir à la forme du contenu (signes linguistiques correspondant au découpage du champ conceptuel)⁶¹ ». Afin d'aborder le merveilleux dans les romans d'antiquité, pourquoi est-il nécessaire de partir du mot et non pas du concept ? Car celui-ci est une fabrication déterminée à partir de mots. Robert Martin définit le concept en soulignant sa nature artificielle comme suit :

[I]e « concept » est un artefact obtenu dans une démarche abstractive à partir de mots ou d'étymons ; un « concept » comme celui d'*institution*, qui prend certes son départ au mot *institution*, vise une réalité dont on fixe explicitement le contenu, de telle sorte que l'*institution* n'est plus une notion liée à une langue particulière, mais une notion construite, strictement définie, au besoin modifiable, associée directement aux données du monde⁶².

Le concept est certainement une fabrication déterminée à partir de mots. Il est associé aux mots, mais il existe comme une notion fixe, indépendamment d'un pur état de langue.

La tension entre les mots et les concepts de merveille et de merveilleux est, en effet, marquée dès l'émergence des discours critiques sur le merveilleux médiéval. Le concept du merveilleux, au cours de l'évolution, est mis en opposition avec le mot *merveille*, ce qui conduit également à une conceptualisation, au cours de laquelle s'élabore une distinction entre le merveilleux et les notions voisines (fantastique ou étrange)⁶³. Il existe donc un écart lexical et sémantique quant aux mots entre le Moyen Âge et aujourd'hui, car

⁶⁰ La sémasiologie est ainsi définie : « [...] une étude qui part du signe pour aller vers la détermination du concept. C'est dire que la démarche sémasiologique type est celle de la lexicologie, visant à représenter des structures (axe paradigmatique et axe syntagmatique) rendant compte d'une unité lexicale » (*Ibid.*, p. 423).

⁶¹ *Ibid.*, p. 334.

⁶² Robert Martin, Compte rendu du livre de F. Duval, *Dire Rome en français. Dictionnaire onomasiologique des institutions*, Genève, Droz, 2012, *Romania*, t. CXXXI, 2013, p. 511-512.

⁶³ Sur le merveilleux et le fantastique au Moyen Âge, voir en particulier l'ouvrage majeur de Francis Dubost : *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 vol. Voir aussi Laurence Harf-Lancner, « Merveilleux et fantastique dans la littérature médiévale : une catégorie mentale et un jeu littéraire », *Dimensions du merveilleux*, Actes du colloque international et interdisciplinaire (23-28 juin 1986), Oslo, Université d'Oslo, 1987, 4 vol., t. I, p. 243-256 ; Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 301-306. Il est possible de reconnaître la présence du « fantastique médiéval » dans les textes. Sur l'étrange médiéval, nous citons la définition donnée par Jacques Le Goff : « le merveilleux s'oppose à l'étrange en ce qu'il demeure non expliqué et contient une référence positive ou négative, le plus souvent ambiguë, au surnaturel » (Jacques Le Goff, « Merveilleux », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 709-724, p. 710).

[e]ntre la merveille et le merveilleux s'établit non seulement une durée de six siècles, mais encore la distance qui sépare un mot de la langue commune ou de la langue littéraire d'un mot devenu, par le truchement d'une opération linguistique, une catégorie critique⁶⁴.

La merveille médiévale ne correspond pas totalement au merveilleux, catégorie créée à l'époque moderne⁶⁵. Le conte « merveilleux » en tant que catégorie littéraire apparaît, en effet, à la fin du XVII^e siècle, avec les *Contes* de Charles Perrault (1695). L'adjectif *mervillos* devient alors un terme général de dénomination d'un groupe de certaines œuvres littéraires⁶⁶. S'il n'existait aucun genre littéraire, ni fantastique, ni merveilleux au Moyen Âge, il convient de revenir sur les principes méthodologiques :

[L]es notions de merveilleux et de fantastique méritent être utilisées non comme des notions génériques (placées sous l'étroite dépendance d'un genre littérairement constitué) mais comme des catégories sémantiques ou comme des catégories de l'imaginaire propres à introduire le lecteur, grâce au filtre de la réflexion critique, au sein des textes littéraires médiévaux. Que les clercs du Moyen Âge ne connaissent que les merveilles ne doit pas pousser le poéticien contemporain à tenter de les réduire à notre concept intellectuellement unifié de merveilleux, bien au contraire. Il peut être intéressant, au plan herméneutique, de préserver la distinction entre la merveille et le merveilleux⁶⁷.

La distinction entre les mots dans les textes médiévaux et le concept moderne élaboré sera donc prise en compte tout au long de notre parcours textuel.

⁶⁴ Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 28.

⁶⁵ Nous employons désormais le mot « merveilleux » qui implique le surnaturel, pour signifier la notion ou la catégorie générique, tandis que la « merveille » renvoie plutôt à l'objet d'étonnement que le groupe littéraire. La *merveille* en italique est utilisé pour désigner la merveille médiévale, et plus spécifiquement, ce mot en ancien français.

⁶⁶ Sur le merveilleux aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975, ouvrage qui aborde l'ensemble des contes merveilleux écrits par des auteurs tels que Madame d'Aulnoy (1650-1705) ou Charles-Joseph de Mayer (1751-1825), toujours en lien avec la société contemporaine. Contrairement à l'approche traditionnelle de J. Barchilon, les *Recherches sur le conte merveilleux* (recueil publié sous la direction de Georges Jacques, Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1981) regroupent des études proposant des interprétations structuralistes, sémiologiques et symboliques du conte merveilleux. Voir aussi *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, actes du colloque organisé par l'UMR CNRS LIRE (Université Grenoble 3 et Lyon 2), Grenoble, les 21, 22 et 23 septembre 2000, dir. Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, Paris, Kiné, coll. « Détours littéraires », 2002. Se préoccupant de la question de la poétique du genre du « conte merveilleux », les travaux analysent le rapport entre l'apparition du merveilleux et les signes du conte : « l'éventail du merveilleux n'est pas seulement offert à l'étonnement, mais il fait sens, il crée du sens. Ce sens n'est pas toujours nettement décodable » (« Préface » par Régine Jomand-Baudry, p. 18).

⁶⁷ Sylvie Bazin-Tacchella, Thierry Revol et Jean-René Valette, *Le Merlin de Robert de Boron*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2000, p. 67.

Le merveilleux médiéval peut échapper à une définition stricte ou unanime dans le discours critique. Ainsi, aborder ce thème ou ce motif à partir des travaux modernes peut conduire à un pur anachronisme. De même, nous intéresser uniquement au mot de *merveille*, très fréquent, voire banalisé dans les textes médiévaux est susceptible de conduire à une impasse. La lecture peut être une passerelle entre les mots dans les textes et le concept appartenant à la critique. Elle permet de rapprocher les deux versants distincts de l'époque médiévale et de nos jours, entraînant une réévaluation du merveilleux. À cet effet, le premier chapitre étudie les aspects lexicaux et sémantiques, tout en analysant les techniques stylistiques liées à la merveille et au merveilleux. Quant au merveilleux, matière qui nous occupe, il s'agit d'une élaboration conceptuelle et construite tout en s'inspirant de la mythologie, de la sémiologie, de la poétique, de l'histoire et de l'anthropologie. Avant d'approfondir les aspects culturels, historiques et littéraires que présente le merveilleux dans le reste de notre travail, il importera de présenter une mise au point théorique sur les romans d'antiquité. Dans le deuxième chapitre, nous proposerons ainsi un état de recherche afin d'exposer les caractéristiques du merveilleux dans les romans d'antiquité, à travers une approche « onomasiologique ». Plusieurs points seront soulignés : le merveilleux au singulier en tant que concept, les *merveilles* médiévales au pluriel, la différence de ces concepts avec d'autres notions, comme le fantastique, ainsi que la distinction entre le merveilleux et la merveille. Ces études permettent d'étudier, de plus près, la conceptualisation du merveilleux au sein de notre corpus.

Chapitre 1 – Les mots

Chevalier merveillos, a mout grant merveille ou mainte merveille... Dans les romans d'antiquité, les expressions hyperboliques sont très fréquentes. Les auteurs médiévaux disent aussi : *si bele, plus riches et meillors, molt esbahis, si effrée, ont grant paor...* La *merveille* est un marqueur d'orientation épideictique dans le récit. Les mots sont utilisés pour éveiller l'admiration ou provoquer la crainte auprès du public.

Ce sont ces mots qui nous intéressent dans notre perspective sémasiologique. Ainsi, ce chapitre sera consacré aux mots de la famille de *merveille* ainsi qu'à ceux qui créent l'univers du merveilleux⁶⁸. Nous étudierons ces mots figurant dans notre corpus, dans le but de révéler le merveilleux à travers le lexique de la *merveille*. Afin de les traiter, nous ne les considérerons cependant pas comme un ensemble d'éléments totalement isolés dans le texte. Réduire le mot à une simple forme risquerait de conduire à une erreur⁶⁹. Les mots ne sont ni la trace ni le reflet du monde déterminé et préexistant. Ce sont des composantes, certes indépendantes et fondamentales, mais qui existent aussi de manière interactive, avec d'autres mots dont le texte dispose. Ces mots créent un monde fictionnel sous une influence réciproque, en s'unissant les uns aux autres. Ce qui nous préoccupe ici, ce sont ces liens entre tel mot et tel autre, ainsi que les relations entre le lexique et les faits littéraires.

Or, le mot *merveille*, si fréquent dans les textes médiévaux, possède un large éventail de significations, comme le résume Francis Dubost :

[u]n terme clé qui englobe tous les prodiges, le miracle, le merveilleux, le fantastique, l'impensable,

⁶⁸ Sur les études portant sur les mots dans le corpus arthurien, voir Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 31-102, qui analyse le mot *merveille* et d'autres dans le corpus tout en s'appuyant sur les théories linguistiques (saussurienne et guillaumienne) ; Jean-Charles Herbin, « Mots et merveilles dans le *Merlin 747* ou *Merlin l'enchanteur ?* », *L'information grammaticale*, n° 87, octobre 2000, p. 37-43, qui présente des données sémantiques du mot *merveille* dans le *Merlin 747* avant d'en analyser les emplois ainsi que ceux des signes annexes de la *merveille* ; Francis Dubost, « La *merveille* dans la *Suite-Huth du Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien*, dir. Nathalie Koble, Paris, Garnier, 2016, p. 207-240, en prenant la *Suite-Huth du Merlin* comme un champ d'investigation, examine le lexème *merveille*, puis propose une typologie du merveilleux de la *merveille* avant de montrer son fonctionnement. Christine Ferlampin-Acher, observe, quant à elle, une évolution des emplois du mot *merveille* dans des œuvres romanesques du XII^e au XV^e siècle (*Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 25-42). En se fondant sur un corpus constitué de romans « réalistes » en vers du XIII^e siècle, Isabelle Arseneau examine statistiquement la *merveille* tout en procédant à des comparaisons avec d'autres œuvres antérieures et contemporaines (*Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 45-76).

⁶⁹ Roland Eluerd, *La lexicologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2000, p. 63.

mais qui reste apte par ailleurs, hors contexte surnaturel, à exprimer des situations porteuses d'étonnement, d'admiration, de stupeur, de terreur...⁷⁰

C'est un terme qui subit une surcharge sémantique à l'époque médiévale. Tout ce qui provoque une réaction affective d'étonnement peut être qualifié de *merveille*. La *merveille* médiévale peut comprendre tous les phénomènes désignés par des notions voisines utilisées par la critique moderne, comme l'étrange, le fantastique et le merveilleux. Toute la *merveille*, dans les textes, ne peut cependant être considérée comme le merveilleux qui implique le surnaturel dans le langage de la critique moderne. D'ailleurs, le terme de « surnaturel » peut être employé dans des sens différents, car

[...] on ne saurait mettre sur le même plan le surnaturel chrétien, lié à la culture savante officielle, et le surnaturel païen, expression de croyances pré-chrétiennes qui surviennent dans la culture dite populaire⁷¹.

Le surnaturel désigne, au sens spécifique, la Divinité chrétienne, à savoir le miracle. Il englobe également tout le surnaturel d'origine païenne⁷². Pourtant, le mot médiéval de *merveille* et ses dérivés renferment tous ces sens.

Il convient donc, tout d'abord, de distinguer la merveille du merveilleux. À l'époque médiévale, il n'y avait aucun concept de roman « merveilleux » en tant que désignation du genre littéraire. L'historien Jacques Le Goff, pionnier d'une approche historique du merveilleux⁷³, souligne ce point :

[I]es clercs du Moyen Âge n'avaient pas à proprement parler une catégorie mentale, littéraire, intellectuelle correspondant exactement à ce que nous appelons le merveilleux. Ce qui correspond à notre merveilleux, là où nous voyons une catégorie [...] un univers d'objets, une collection plus qu'une catégorie⁷⁴.

⁷⁰ Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, « Avant-propos » par Francis Dubost, p. 9.

⁷¹ Laurence Harf-Lancner, « Merveilleux et fantastique dans la littérature médiévale : une catégorie mentale et un jeu littéraire », art. cit., p. 243.

⁷² Pour notre part, nous employons le terme de « surnaturel » dans un sens plus large, au substantif ou à l'adjectif, afin de désigner tout ce qui ne peut s'expliquer par les lois naturelles, sauf dans des cas spécifiques.

⁷³ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », art. cit.

⁷⁴ *Id.*, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval » [1978], *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 17-39, p. 18.

Bien avant la naissance du concept de merveilleux, les auteurs médiévaux ne disposaient que du mot de *merveille* et de ses dérivés. Ces mots renvoient à un pur étonnement du narrateur ou d'un personnage. Qu'il s'agisse, dans nos romans d'antiquité, de métamorphoses, de géants ou de divinations, c'est la critique moderne qui regroupe ces éléments par la désignation de merveilleux. Il vaut donc mieux partir des mots, qui constituent « une collection », et qui restent dans les textes médiévaux.

Dans la première section de ce chapitre, nous étudierons les mots de la même famille que *merveille*, de manière distincte et indépendamment d'autres mots chargés du champ sémantique du merveilleux. Dans la section suivante, nous examinerons d'autres mots, en tant que témoins du champ sémantique voisin des *merveilles* et du merveilleux. Du même, le champ sémantique de la peur (verbes tels qu'*esfreer* et *esbahir*) et celui de l'étrangeté (adjectifs comme *estrang* et substantifs comme *fantasme*, *nigromance* ou *enchantement*) seront aussi traités.

Au cours de ces analyses, nous aborderons également des traits stylistiques à partir des mots concernés dans les romans d'antiquité. Certaines rimes composées du mot *merveille* et d'autres termes participent à la mise en scène du merveilleux dans le texte. Emmanuèle Baumgartner note ainsi les relations des rimes avec le sens du texte, dans son article consacré au roman arthurien :

[à côté cependant de rimes banales et banalisées, on peut relever dans ces mêmes textes un certain nombre de mots rime[s] dont la répétition paraît concertée et dont le sens est souvent en correspondance avec le sens global du texte⁷⁵.

En lien avec d'autres termes, les rimes de *merveille* peuvent créer un univers particulier dans le roman d'antiquité et y intégrer le lecteur⁷⁶. Par ailleurs, il existe d'autres échos phoniques et sémantiques dans les textes : plusieurs mots de *merveille* apparaissent, à plusieurs reprises, afin de créer un effet insistant dans un passage. L'examen de tous ces

⁷⁵ Emmanuèle Baumgartner, « Jeux de rimes et roman arthurien », [1982], *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XI^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 50.

⁷⁶ Travaillant sur les œuvres « réalistes » au XIII^e siècle, Isabelle Arseneau affirme que la « “merveille” et ses dérivés ne pourraient être que des mots commodes à la rime, récupérés par des romanciers qui n'entendent rien à l'esthétique du merveilleux » (Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle, op. cit.*, p. 50). Son propos sur les romans qui ne comportent pas le merveilleux, ne correspond pas aux résultats d'analyse de notre corpus. Au contraire, les auteurs des romans d'antiquité laissent les indices stylistiques liés à la merveille et au merveilleux.

jeux de mots nous permettra de révéler les techniques relatives au merveilleux et à la merveille, volontairement proposées par les adaptateurs médiévaux.

A] Le champ lexical

Dans cette section dédiée au lexique, nous nous emploierons à étudier le mot *merveille* ainsi que tous ses dérivés. Dans nos analyses, nous avons choisi d'écarter ces mots de *merveille* du champ lexical du merveilleux constitué d'autres termes, ils seront étudiés ultérieurement.

Les mots de la même famille que *merveille* méritent d'être traités séparément pour deux raisons principales. Premièrement, ils présentent un taux important d'occurrences dans notre corpus. Par exemple, *Thèbes* contient 41 attestations sur 10562 vers octosyllabes, c'est-à-dire 1 tous les 258 vers en moyenne. Les résultats dans d'autres œuvres sont les suivants :

1 sur 179 vers dans l'*Énéas*
1 sur 122 vers dans *Troie*
1 sur 222 vers dans *Pyrame et Thisbé*
1 sur 126 vers dans *Narcisse*
1 sur 184 vers dans *Philomena*
1 sur 224 vers dans le *Roman d'Alexandre*
1 sur 200 vers dans le *Roman de toute chevalerie*⁷⁷

Notre corpus est composé de romans à rimes plates en octosyllabes et d'autres qui contiennent des laisses d'alexandrins monorimes. Malgré l'hétérogénéité de la forme métrique, le mot *merveille* apparaît aussi fréquemment dans une œuvre que dans une autre. Par ailleurs, les occurrences de ce mot sont les plus élevées dans *Troie*. En comparaison avec les résultats statistiques menés par Isabelle Arseneau, nous pouvons indiquer que ces mots apparaissent autant, voire plus fréquemment que dans les romans de Chrétien de Troyes, par exemple ⁷⁸. S'il existe une différence d'occurrences dans nos romans d'antiquité, le mot *merveille* y occupe une place significative.

⁷⁷ Dans le texte édité par Brian Foster et Ian Short, ces derniers ont recours à plusieurs manuscrits. Tout en reprenant l'édition de B. Foster publiée par l'Anglo-Norman Text Society (t. I, 1976, et t. II, 1977), ils choisissent le manuscrit *D* en tant que base. Cependant, ils utilisent également les manuscrits *C* et *P* en raison de la lacune importante et de l'interpolation d'un passage du texte du *Roman d'Alexandre* des folios du *D*. Pour les dénombrements lexicaux, nous nous appuyons sur les leçons d'autres manuscrits, susceptibles de contenir le mot *merveille*. En respectant le choix des éditeurs qui s'attachent à présenter l'intégralité du texte, nous avons additionné les vers dans trois manuscrits pour ce compte.

⁷⁸ Voir son « Tableau 1. 3 – La fréquence des occurrences », *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 276. Dans les romans de Chrétien, le taux approximatif d'occurrences est 1 attestation tous les 200 vers. Sur la merveille et le merveilleux chez Chrétien, citons Francis Dubost, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes » [1997], *La Merveille médiévale*, *op. cit.*, p. 49-68 ; Jean-René Valette, « Merveille et merveilleux dans le *Conte du Graal* :

Deuxièmement, le mot *merveille* marque avant tout l'étonnement, ce qui caractérise ses attestations dans les romans d'antiquité. Les significations de toutes les occurrences maintiennent un lien avec le sens étymologique :

[a]vec les *mirabilia*, nous avons au départ une racine *mir-* (*miror*, *mirari*) qui implique quelque chose de visuel. Il s'agit d'un regard. [...] il y a cette référence à l'œil qui me paraît importante, parce que tout un imaginaire peut s'ordonner autour de cet appel à un sens⁷⁹.

La base *merveil-* (ou *mervoil-*) provient de l'adjectif latin *mirus*, signifiant « étonnant » ou « étrange », d'où une autre forme verbale *miror* (« regarder avec étonnement ou admiration »). Du latin impérial au latin ecclésiastique, l'adjectif épithète *mirabilis* donne un nom pluriel *mirabilia* (**miribilia*). Ce substantif *mirabilia* est à l'origine du mot *merveille* en ancien français, lequel sera intégré dans la catégorie des substantifs féminins se terminant par *e*. La racine *mir-* de *miror* (« s'étonner ») implique avant tout une vision, à la différence d'autres termes qui véhiculent le concept de merveille et de merveilleux.

Certaines paires de rimes composées de *merveille* et d'autres mots sont particulièrement fréquentes, elles méritent d'être évoquées. Parmi elles, les couples les plus représentés sont les suivants : « *merveille* : *conseil* » (27 couples sur le total des occurrences), « *merveille* : *vermeille* » (21), « *merveille* : *appareille* » (10) et « *merveillos* : *perillos* » (7). Le couple composé de *merveillos* et de *perillous* n'apparaît que sous forme d'adjectif. En revanche, les combinaisons d'autres rimes prennent plusieurs formes morphologiques : le verbe *soi merveillier* rime, dans les couples « *merveille* : *conseille* » et « *merveille* : *appareille* », avec la forme conjuguée : « *conseillent* : *merveillent*⁸⁰ » ou « *merveillié* : *apareillié*⁸¹ ». Toutefois, il convient de signaler l'hétérogénéité de la forme métrique des œuvres de notre corpus afin de traiter la question de la rime. La trilogie antique (*Thèbes*, l'*Énéas* et *Troie*), et les brefs récits d'Ovide (*Pyrame et Thisbé*, *Narcisse* et *Philomena*) sont composés en vers octosyllabiques à rimes plates, tandis que les deux versions du *Roman d'Alexandre* sont

éléments de poésie », *Le Conte du Graal. Chrétien de Troyes*, dir. Danielle Quéruel, Paris, Ellipses, 1998, p. 118-135 ; Armand Straubel, « Le roman, la merveille... », *Un transfert culturel au XII^e siècle. Érec et Énide de Chrétien de Troyes et Érec de Hartmann von Aue*, dir. Patrick Del Duca, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 61-76.

⁷⁹ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », art. cit., p. 18.

⁸⁰ *Thèbes*, v. 4011-4012.

⁸¹ *Troie*, v. 6275-6276.

en vers dodécasyllabes (alexandrins) répartis en laisses monorimes. Compte tenu dans ces écarts de la forme métrique, nos analyses sur la rime porteront uniquement sur le premier groupe d'œuvres en vers à rimes plates.

La première section étudiera le lexique de la *merveille*. Pour des raisons de commodité d'explication, nous aborderons ces termes à travers leurs formes grammaticales dans l'ordre suivant : *merveille* (substantif et locution adverbiale), *merveillous* (adjectif), ainsi que *soi merveillier* et ses dérivés (verbe). Le substantif est la forme la plus attestée dans notre corpus. Nous étudierons également les expressions adverbiales qui révèlent, en particulier, la subjectivité. L'adjectif, qui sera examiné par la suite, est un dérivé du substantif, variable selon la forme de ce dernier. Vient ensuite la forme verbale d'une autre origine latine (*mirari*), celle-ci étant moins représentée que le substantif.

Merveille

Le substantif est une unité lexicale accompagnée, dans la plupart des cas, d'autres éléments grammaticaux : articles, adjectifs possessifs ou démonstratifs. Le substantif *merveille* est le plus représenté dans notre corpus. Il occupe en réalité presque la moitié des occurrences (202 occurrences sur une totalité de 482 dans toutes les œuvres étudiées⁸²). Ces formes substantivées sont accompagnées ou non de l'article défini ou indéfini. Le nombre significatif de *merveille* figurant sans article laisse apparaître une fréquence élevée de locutions verbales et adverbiales composées dans cette forme substantivée. Nous avons identifié des locutions verbales comme *avoir merveille* ou *(re)tenir (a) (grant) merveille(s)*. Nous avons également considéré le mot *merveille* qui se trouve dans des locutions verbales et lexicalisées telles que *c'est merveille(s) si / que...*, *avoir merveille* et *(re)tenir a merveille*, dans lesquelles le substantif garde le sens et la forme originels. À titre d'exemple, un passage tiré de l'*Énéas* fournit une locution qui peut être traduite par « considérer ... comme... » : « Bien retenoient li plusor / A mervoille

⁸² Nous signalons que les variantes en bas de pages ou en annexe des éditions ne seront désormais traitées ni dans l'analyse ni dans la statistique générale figurant dans l'annexe de notre thèse. Il existe aussi des variantes graphiques dues aux manuscrits d'origine. Par exemple, la forme avec *o* (*mervoille*) apparaît dans les textes des éditions de l'*Énéas* et de *Troie*. Seul le *Roman d'Alexandre* atteste une forme sans la voyelle *i* (*merveille*).

del mireor⁸³ ». Ce type de mot *merveille* est traité dans cette catégorie de substantif lors de notre examen statistique.

Mais cette forme apparaît aussi en tant qu'adverbe. L'adverbe est une composante qui apporte une détermination (quantité ou manière) sémantique à un adjectif, à un verbe, à un autre adverbe ou à l'intégralité de la phrase. Sans la généralisation de la forme de cette catégorie grammaticale, l'adverbe poserait une question de délimitation dans les textes médiévaux. Les formes identifiables sont *a merveille(s)*, avec une préposition ou simplement *merveilles*. Le linguiste Claude Buridant inclut *merveilles* et *a merveilles* dans une liste de mots qui tendent à se procurer le « s » adverbial⁸⁴. Le mot *merveille* acquiert, par analogie, le « s » pour devenir adverbe, suivant ainsi le modèle d'autres adverbes qui contiennent originellement un « s », comme *plus* ou *ades*. La fréquence de ces expressions adverbiales n'est pas égale dans tout notre corpus⁸⁵. Elles sont absentes de *Pyrame et Thisbé* et de *Narcisse*, tandis qu'elles sont fréquemment attestées dans *Troie* (68 occurrences sur 30316 vers). Ces mots sont parfois accompagnés de l'adjectif intensif *grant* : (*a*) *grant merveille(s)*.

Par ailleurs, on reconnaît un certain nombre d'occurrences graphiques de simple *merveille* au sens adverbial. Les mots sont utilisés sans déterminant dans ces locutions verbales et adverbiales. La distinction des catégories grammaticales entre le substantif et l'adverbe, valable à l'époque moderne, n'est pas forcément automatique. Elle reste ambiguë en ancien français dans nos textes, puisque la *merveille* de l'expression *faire merveilles*⁸⁶ peut être considérée comme substantif (« faire des choses étonnantes ») ou comme adverbe (« agir d'une manière étonnante⁸⁷ »). L'emploi du substantif *merveille* est moins figé que de nos jours. Pour notre analyse statistique, nous traitons le mot *merveille* avec complément d'objet direct ou indirect (*faire merveilles* ou *tenir a merveille*) dans la catégorie du substantif, tandis qu'il est compris dans l'adverbe s'il concerne l'intégralité de la phrase.

⁸³ *Énéas*, v. 7545-7546.

⁸⁴ Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 505.

⁸⁵ Voir p. 330.

⁸⁶ *Troie*, v. 17159, etc.

⁸⁷ Cf. Jean-Charles Herbin, « Mots et merveilles dans le *Merlin 747* ou *Merlin l'enchanteur ?* », art. cit., p. 37.

Par ailleurs, on observe la coexistence de plusieurs formes de locutions adverbiales au sein de la même œuvre. Par exemple, l'*Énéas* fournit une expression adverbiale dans les vers suivants : « Quant ont lo mantel esgardé, / A grant mervoille l'ont loé⁸⁸ ». Dans un autre passage, le texte de ce roman donne la graphie d'un seul mot : « Li orles fu mervoilles biax / Et fu de gorges d'uns oisiax⁸⁹ ». Dans tous les cas, ces expressions adverbiales ont une fonction intensive. Ainsi, devenant un adverbe plus ou moins désémantisé, le mot *merveille* peut signifier tout simplement « beaucoup ».

En ce qui concerne la référence, ce mot présente une grande variété de typologies sémantiques. Il peut renvoyer à une réaction affective d'étonnement, à un événement extraordinaire, à un ouvrage humain (objet d'art ou édifice), à une beauté humaine ou encore au comportement inhabituel et supérieur d'un individu. *Merveille*, dans notre corpus, appartient souvent à la « merveille sans merveilleux⁹⁰ », c'est-à-dire la merveille sans aucun référent surnaturel. Les créatures imaginaires ou extraordinaires sont qualifiées de *merveille*, tout comme les animaux exotiques en Orient (lion ou serpent). Dans *Thèbes*, est désignée par ce mot l'histoire d'une guivre apprivoisée :

En la vile une guivre avoit,
souz ciel sa per hom ne savoit.
Oïr em pouez grant *merveille*.
(*Thèbes*, v. 4511-4513).

Selon Aimé Petit, il est difficile de considérer cette guivre comme un serpent, c'est-à-dire une créature maléfique, à la différence du même mot *guivres*⁹¹ qui signifie la « vouivre⁹² ». Cet animal apprivoisé, sans doute inspiré des tigresses de la *Thébaïde*, peut manger du pain et de la viande, et boire un grand setier de vin tenu par une main d'homme. Dans ce passage, il s'agit d'une curieuse créature.

Dans *Troie*, l'épisode de la Toison d'or puisé dans la mythologie grecque est pure *merveille* :

⁸⁸ *Énéas*, v. 795-796.

⁸⁹ *Énéas*, v. 3945-3946.

⁹⁰ L'expression appartient à Jean-René Valette, qui a pris en compte la distinction entre la merveille et le merveilleux dans *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 192.

⁹¹ *Thèbes*, v. 650.

⁹² Aimé Petit, « Autour du *Roman de Thèbes*. À propos de quelques ouvrages récents », *Le Moyen Âge*, t. CIX, 2003, p. 567-574, p. 573.

En icel tens, ço truis lisant,
Avint une *merveille* grant
En l'isle de Colcos en mer,
Ensi l'oï l'autr'ier nomer.
La ot, ço set l'om, un mouton
Qui tote aveit d'or la toison.
(*Troie*, v. 763-767.)

Il existe, dans l'île de Colchos, un bélier doté d'une toison d'or qui ne sortait jamais de cette île. La Toison permet de déclencher l'aventure de Jason, car après ce passage de présentation, le narrateur raconte le départ de ce personnage, la construction de la nef Argo et la rencontre avec Médée suivant les sources.

Des remarques communes à ces deux épisodes de *merveille* s'imposent : situé au début de la scène, le mot *merveille* est le marqueur de la qualité extraordinaire de ce qui sera raconté, car il « joue d'abord le rôle d'un signal. Il annonce ou commente certains passages de l'histoire narrée qui résistent à l'épreuve de vérité⁹³ ». Ce mot semble porter, dans les citations mentionnées plus haut, sur l'histoire merveilleuse plutôt que sur l'existence même des créatures mythiques. Ce qui doit être retenu en tant que *merveille*, ce sont les comportements d'un être fabuleux ou les aventures de Jason autour de la Toison d'or. Ce mot souligne les aspects inexplicables du récit. La *merveille* est ce qui est à raconter.

Dans notre corpus, existent aussi les lieux de la métamorphose, seul phénomène surnaturel appelé *merveille*. Afin de décrire les personnages métamorphosés en oiseaux à la fin de *Philomena*, le narrateur introduit l'expression *grant merveille*⁹⁴. La métamorphose des vieillards en jeunes gens dans la fontaine de Jouvence, à laquelle assiste Alexandre, est la *graindre merveille*⁹⁵ du monde. Il est à remarquer que le mot *merveille* est accompagné de l'adjectif hyperbolique *grant* dans ces deux exemples. La *merveille* apparaît alors comme une manifestation de subjectivité dans les textes médiévaux :

[I]a subjectivité dont il s'agit n'a rien de psychologique. Elle est le lieu où s'accomplit la réception des signes merveilleux. L'extraordinaire met en scène le sujet, chargé d'identifier l'objet-signé et

⁹³ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 64.

⁹⁴ *Philomena*, v. 1443

⁹⁵ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3707.

de faire la preuve de ses compétences de lecture. Il détermine ainsi sa valeur éthique⁹⁶.

La *merveille* implique le regard qui identifie un événement, un être ou un objet comme extraordinaire. C'est ainsi que la merveille relève du registre hyperbolique.

Conservant un sens littéral, les formes adverbiales du mot *merveille* révèlent la subjectivité. Dans un passage tiré de *Philomena*, l'on pourrait traduire cette expression par « avec étonnement » :

Trop est forsenez Thereüs,
Et si forsene plus et plus.
Pour ce me vient *a grant merveille*
Que nulle raison le conseille.
– Raison ? Comment ? – Ja se retrait
Dou fol penser qu'il avoit fait
Et dist qu'encor veult essayer
S'il porra vaintre par proier.
(*Philomena*, v. 487-494⁹⁷.)

La locution adverbiale *a grant merveille* avec le complément d'objet indirect signifie « à mon étonnement » dans la description psychologique de Térée. Le narrateur lui-même exprime son étonnement à l'égard de la folie de ce personnage. Fasciné par la beauté de Philomena qui est la sœur cadette de sa femme Procné, Térée entend enlever cette jeune fille. Chrétien développe longuement l'analyse sur l'idée insensée de Térée menée par le narrateur sous forme de débat intérieur⁹⁸. Il critique la *demesure* de l'action de Térée poussée par l'Amour néfaste. Marqueur d'étonnement, le mot *merveille* est un signe de subjectivité de l'énonciateur dans la « mise en roman ». À propos du fonctionnement de la merveille du Graal, Jean-René Valette note en ces termes :

[...] tandis que l'objet se trouve constitué en tant que tel par le regard d'étonnement-admiration que porte sur lui le sujet qui se merveille, le sujet, en retour, est défini éthiquement par l'objet merveilleux qui lui est apparu. Faisant appel une écriture de la théâtralité, le Graal repose ainsi sur une double mise en scène : mise en scène de l'extraordinaire, mise en scène d'un regard⁹⁹.

⁹⁶ Jean-René Valette, « Le Graal et le sujet de la merveille : poétique, sémiotique et idéologie de l'objet », *Lire les objets médiévaux*, dir. Fabienne Pomel, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 169-185, p. 177. Sur la subjectivité littéraire, voir aussi Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985. Selon lui, la subjectivité littéraire est définie comme « qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience » (p. 8).

⁹⁷ C'est nous qui soulignons.

⁹⁸ *Philomena*, v. 381-494.

⁹⁹ Jean-René Valette, « Le Graal et le sujet de la merveille : poétique, sémiotique et idéologie de l'objet », art. cit., p. 184-185.

Le Graal entretient des liens avec le sujet qui perçoit la merveille, ce qui conduit à une mise en scène du pur extraordinaire et du regard qui la reconnaît. Quant à l'amplification effectuée par Chrétien, elle est, en effet, totalement absente de la version latine d'Ovide. Le mot *merveille* est, de manière subjective, introduit dans le débat intérieur du narrateur, jouant un rôle de modalisateur dans ce passage¹⁰⁰. Il permet au narrateur d'intervenir dans son propre récit, d'y manifester son étonnement et de critiquer les actions des personnages fictifs.

Il convient également d'étudier les aspects syntaxiques de *merveille*. Suivant l'étymologie, *merveille(s)* se reconnaît à travers le regard. C'est aussi par le regard que le locuteur se réfère à un événement extraordinaire dans son discours. Dans une scène de rencontre entre les Grecs et Hypsipyle dans *Thèbes*, cette dernière emploie ce mot pour visualiser les événements qu'elle racontera. Les armées grecques sont assoiffées après de longues chevauchées. Tydée découvre Hypsipyle dans un jardin et celle-ci lui montre une rivière. Après avoir sauvé les Grecs, elle leur raconte ce qui s'est passé dans son pays. Originaire de l'île de Lemnos, elle garde seule l'enfant du roi Lycurgue :

Unne *merveille* avint el regne,
onc tel ne vit houme ne fame,
car les dames par lor outrage
pourparlerent une grant rage.
Par merveilleuse traïson
ocist chascune son baron ;
qui baron n'ot, s'ocist son frere,
filz ou neveu, cosin ou pere.
(*Thèbes*, v. 2323-2330¹⁰¹.)

Le verbe d'action *advenir* au passé simple se réfère à *unne merveille*, c'est-à-dire à un événement étonnant : des homicides commis par les femmes dans le pays d'Hypsipyle. Parallèlement, le verbe de perception *veoir* est lié à ce substantif. Dans le discours de ce personnage féminin, la *merveille*, appartenant au passé de l'histoire, est ainsi présentée et racontée. Hypsipyle médiatise, de manière rétrospective, ce qu'elle a vu de ses yeux.

¹⁰⁰ Voir aussi Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, particulièrement les p. 37-42, qui étudient le substantif *merveille* et ce mot dans des tournures adverbiales afin de mettre l'accent sur la subjectivité dans ces expressions.

¹⁰¹ C'est nous qui soulignons.

Le mot *merveille* est lié à un choix restreint de verbes. Il apparaît, le plus souvent, comme le complément d'objet direct des verbes de perception (*veoir, oïr et conoistre*). Considérée comme un événement, la *merveille* est souvent associée au verbe *advenir*. En somme, elle désigne tout ce qui mérite d'être raconté, d'où la fréquence du verbe *conter*. La *merveille* marque ainsi toute l'action humaine qui dépasse la normalité.

Les auteurs médiévaux disposaient d'une réserve de mots, commodes pour rimer, dans laquelle ils pouvaient puiser les couples qui convenaient le mieux à la composition de leurs vers, tout en procédant à des variations selon le contexte. Mais notre corpus atteste plusieurs occurrences d'une même paire de rimes, qui contribuent au merveilleux dans le passage en question. Dans l'*Énéas*, la rime « *mervoil : consoil* » conduit à une structure identique dans deux discours de personnages différents. Le premier exemple se trouve dans la scène où Énéas arrive en terre de Latium. Le roi Latin (ou Latinus sous la forme latine) décide de marier sa fille Lavine à Énéas, qui est sous la tutelle des dieux. Se méfiant des Troyens, la reine est troublée par la volonté de son époux de donner leur fille à un étranger. Elle entame ainsi son discours :

« Rois », fait ele, « molt me *mervoil*
Ou tu as pris icest *consoil*
Que nostre fille vels doner
Al Troïen d'oltre mer [...]. »
(*Énéas*, v. 3199-3202¹⁰²)

Dans le second exemple, le mot *conseil*, fréquent et polysémique dans les textes médiévaux, signifie « idée » dans ce passage. Mis à la rime avec ce terme, le mot *merveille* qu'emploie la reine souligne la singularité du projet du roi Latin. L'auteur de l'*Énéas* reprendra la même structure syntaxique dans les paroles de Turnus :

« Sire », fait il, « molt me *mervoil*
Ou tu as pris icel *consoil*,
Qui Troïens vels retenir. »
(*Énéas*, v. 3733-3735¹⁰³.)

Pendant que la reine s'oppose au roi, les Troyens, accueillis par ce dernier, ravagent ses terres et tuent les gens de son pays. Turnus, prétendant de Lavine, profite de la situation

¹⁰² C'est nous qui soulignons.

¹⁰³ C'est nous qui soulignons.

pour argumenter contre le séjour des Troyens. Les reproches par la rime des mots *mervoil* et *consoil* sont, dans ces deux citations, adressés au roi Latin. La reprise d'un tel mot ou d'une telle expression est loin d'être dévalorisante, au contraire, elle constitue une esthétique médiévale au sein des textes. Pour l'auteur, elle facilite la composition, la mémorisation et l'accentuation. Le public, de son côté, devait se faire une joie d'entendre ainsi des tournures faisant écho à celles qu'il connaissait déjà. L'auditeur, à l'écoute des exemples ci-dessus, pouvait penser aux vers précédents qu'il avait entendus.

La rime « *merveille : vermeille* » évoque l'image vivante d'un spectacle frappant ou d'une beauté humaine. Dans une scène d'horribles carnages, le mot *vermeille* renvoie à la couleur du sang. Dans le commentaire métanarratif de l'*Énéas*, le narrateur montre la difficulté de décrire la scène de combat ayant fait de nombreuses victimes¹⁰⁴ :

Molt sereit fort tot a nomer
Et les jostes a aconter,
Les proescs que chascuns fist,
Qui i fu morz et qui l'ocist,
Mes molt en i muert a *mervoille* :
La mers en est tote *vermoille*.
(*Énéas*, v. 5529-5534¹⁰⁵.)

Le couple « *merveille : vermeille* » active l'image de la vive couleur du sang dans le combat sur le rivage au sein du public. La mer devient littéralement une mer de sang. Sans donner une description détaillée, l'auteur se contente de raconter en cinq lignes la scène de meurtres, en employant cette paire de mots. La *merveille* ne consiste pas à expliquer ou à représenter. Au contraire, elle évoque une image en tant que signe, car le « texte médiéval fonctionne [...] beaucoup plus comme système de signes que comme système de représentation¹⁰⁶ ».

Lors de la cérémonie d'anniversaire de la mort d'Hector, Achille reconnaît Polyxène, fille cadette de Priam et d'Hécube. Au premier coup d'œil, il en tombe

¹⁰⁴ Sur ce topos de l'indescriptible dans la littérature du XII^e siècle, voir Françoise Chambefort, « Le topos de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XII^e siècle », *Bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1993, p. 119-129, qui montre une grande variété du procédé des interventions du narrateur dans les romans de ce siècle.

¹⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶ Francis Dubost, « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, dir. Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 49. Le titre d'un autre ouvrage de Francis Dubost portant sur les scènes du Graal le montre bien : Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Champion, 1998.

passionnément amoureux. Déchiré entre la loyauté envers les Grecs et la passion irrésistible pour la jeune Troyenne, Achille souffre du mal d'amour¹⁰⁷. Au cours de la destruction de la ville de Troie, Polyxène est découverte et menée au tombeau d'Achille par les Grecs. Le narrateur évoque sa beauté extraordinaire qui se dissipe à cause de l'idée de sa mort prochaine :

Pitié en ont, n'est pas *merveille*.
Li lis e la rose *vermeille*
Sont envers li descoloré.
Quant qu'ot Nature de beauté
Mist ele en li par grant leisir.
(*Troie*, v. 26449-26453.)

À la vue de Polyxène, l'assistance éprouve une vive pitié¹⁰⁸. Mis à la rime avec le mot *vermeille*, la *merveille* suggère le blanc du front de la jeune femme et le rouge vif de ses joues¹⁰⁹. Le narrateur met en relief la disparition de ce beau contraste, car la jeune fille sera condamnée à l'immolation dans le tombeau d'Achille.

Il est possible de trouver un écho sonore entre les termes de *merveille* et de *vermeille* en dehors de la rime :

Jusqu'as ventres sont li destrier
En sanc *vermeil*. Ne puet hom dire
La *merveille* ne le martire
Qui fu le jor sor ceus dedenz.
(*Troie*, v. 24372-24375¹¹⁰.)

Dans la scène de combat, Benoît de Sainte-Maure combine ces deux mots en créant une symétrie dans les vers successifs. Le mot *vermeille* marque, à la césure, la couleur rouge du sang tandis que *merveille* renvoie à l'indescriptibilité, comme nous venons de l'évoquer dans l'exemple précédent¹¹¹.

¹⁰⁷ *Troie*, v. 17545-17747.

¹⁰⁸ En utilisant les pronoms indéfinis tels que *l'om* (v. 26431), *tuit* (v. 26443) et *chascuns* (v. 26444) ou encore le mot *pueples* (v. 26431), le narrateur prend soin d'éviter de préciser quel camp est le témoin de la mort de Polyxène. Il est possible de supposer qu'il y ait une assistance grecque et troyenne.

¹⁰⁹ Concernant ce contraste, on songe à la célèbre scène du sang sur la neige dans le *Conte du Graal*, dans laquelle Perceval pense à Blanchefleur.

¹¹⁰ C'est nous qui soulignons.

¹¹¹ Nous observons la même technique dans ce roman : « Sor un cheval sist merveilleos : / De besanz vaut un mui o dous ; / En Grece n'ot onc son pareil. / Tot l'ot covert d'un drap vermeil. » (*Troie*, v. 22773-22776.)

La paire « *merveille : pareille* », qui donne cinq occurrences dans notre corpus, mène, le plus souvent, à une tournure négative du comparatif marquant la supériorité¹¹². À la fin de *Philomena*, Térée est transformé, par la fatalité, en oiseau sale. Dans cette scène, la rime « *merveille : pareille* » prépare « l'espace de la métamorphose, de la *muance*¹¹³ » :

La, si com plot aus destinees,
Avint une si grant *merveille*,
Onques n'oïstes sa *pareille*,
Quar Thereüs devint oisiaus
Ors et despis, petis et viaus.
(*Philomena*, v. 1442-1446.)

Le verbe *advenir*, repris dans les vers suivants, signale, par le mot *merveille*, un événement exceptionnel. Comme le note Emmanuèle Baumgartner, Chrétien choisit ces termes plus généraux que la *muance*, autre mot qui résume l'histoire et qui figure dans le prologue de son *Cligès*¹¹⁴. Si la métamorphose est une *merveille*, c'est parce qu'il n'y a pas d'égal et que personne n'en a jamais entendu parler.

Cette rime fait référence à la vision, apanage de la *merveille*, dans les deux vers suivants de *Troie*: « Por esgarder la grant *merveille*, / Qu'onques ne vit nus sa *pareille*¹¹⁵ ». L'une des caractéristiques de la *merveille* est qu'elle est sans *pareille*. À propos de la structure de la *merveille* dans les scènes du Graal, Jean-René Valette note :

[L]a merveille relève de l'incomparable : en cristallisant autour d'elle une tension extrême entre la rime qui fonde le rapprochement *mervoille/paroille* sur l'homophonie et la structure syntaxique qui l'exclut, elle se désigne comme inouïe, jamais vue, échappant à toute expérience¹¹⁶.

La combinaison de la rime « *merveille : pareille* » souligne ainsi l'aspect singulier du spectacle, inscrivant la *merveille* dans l'incomparable.

¹¹² Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 75.

¹¹³ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, éd. Emmanuèle Baumgartner, éd. cit., p. 253.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Troie*, v. 1989-1990.

¹¹⁶ Jean-René Valette, « Merveille et merveilleux dans le *Conte du Graal* : éléments d'une poétique », art. cit., p. 122.

Merveillos

Pour l'adjectif provenant du substantif *merveille*, nous utilisons la forme *merveillos*. Celle-ci, employée dans les manuscrits de base de l'*Énéas* et de *Troie*, est la plus représentée au sein de notre corpus¹¹⁷. L'adjectif est apparu par l'extension en *-os* ou *-us*, dérivé du substantif dans la langue latine, donnant la graphie *-ous* ou *-eus* en ancien français¹¹⁸. Dans trois brefs récits d'Ovide, il manque cette forme adjectivale qui se trouve dans les autres romans. *Merveillos* qualifie soit positivement, soit négativement des qualités supérieures de tout ce qui évoque l'étonnement. À la différence du sens moderne de l'adjectif « merveilleux », *merveillos* peut se référer, de manière négative, à la laideur, à la folie, à la souffrance ou à une action honteuse. Dans *Troie*, Jason rencontre Médée, fille du roi Oïtès dans l'île de Colchos. Ce personnage féminin lui raconte les épreuves qui l'attendent dans ses aventures. Il y a un dragon, qui garde la Toison d'or et crache du feu. Médée évoque, brièvement, la hideur de ce monstre :

Granz est e fiers e trop hisdos,
Onc hom ne vit si *merveillos* :
Ne porreit mie estre conquis
Ne engeigniez a estre ocis.
Que t'en fereie lonc sermon ?
(*Troie*, v. 1377-1381¹¹⁹.)

L'adjectif *merveillos*, en rimant avec *hisdos*, traduit l'idée d'incomparable de cette créature. Il se traduit par « étonnant » ou « extraordinaire », signifiant la qualité qui dépasse la norme.

Merveillos est, le plus souvent, employé dans des scènes de combat : nous trouvons 9 occurrences de *coup merveillos* sur un total de 97 dans le corpus et 6 occurrences de *chevalier merveillos*. Parfois, les héros tels que Hector (2 occurrences) ou Achille (2 occurrences) sont aussi dotés de cet adjectif afin que le narrateur puisse souligner leurs qualités physiques et guerrières dans leur portait. L'adjectif *merveillous*

¹¹⁷ La graphie *merveillos* donne 66 occurrences sur un total de 97.

¹¹⁸ Dans le manuscrit de base de l'édition de *Thèbes* (BnF. fr. 784), le copiste préfère la graphie qui finit par *-ex*, où le *x* correspond à *-us*. La forme *merveilleux*, très rare dans les textes médiévaux, y apparaît deux fois (v. 4217 et v. 4545).

¹¹⁹ C'est nous qui soulignons.

appartient ainsi au lexique de guerre¹²⁰. Il peut également qualifier des êtres humains, des situations (*noise merveilleuse*¹²¹), un acte (*merveilleuse traïson*¹²²), ou encore le degré de manifestation d'une émotion (*merveilleuse joie*¹²³). Ces mots principaux dans l'ensemble, n'ont aucune valeur surnaturelle. Comme l'adjectif est une partie du discours associé à un mot essentiel, *merveillos*, est rarement empreint de surnaturel.

Un exemple tiré de l'*Énéas* montre la combinaison de l'adjectif *merveillos* et du substantif *anchantement*. Délaissée par Énéas, Didon décide de se donner la mort. Avant de se suicider, elle raconte son désespoir face au départ de son amant. Elle explique à Anna les pouvoirs magiques d'une *sorciere* qui habiterait près de chez elles :

Tot face ardoir et tot destrure,
Et el fera par son augure,
Par *merveillos* anchantement,
Que s'amor ne me griet noiant.
(*Énéas*, v. 1951-1954¹²⁴.)

Selon Didon, cette sorcière exercerait des pratiques magiques : ressusciter les morts, prédire l'avenir ou faire aimer ou haïr. Cependant, la pratique magique n'est jamais mise en œuvre, car l'enchantement de la sorcière est seulement évoqué dans la fantaisie de Didon. En dépit du vocabulaire lié à la magie, cette scène n'a rien de surnaturel. Tout comme dans le texte de Virgile, Didon sera brûlée sur le bûcher préparé par sa propre sœur.

Quant à Bucéphale, cheval d'Alexandre qui avait une tête de bœuf dans la tradition antique, il n'est plus un monstre redoutable. Les auteurs médiévaux n'ont pas repris tous les éléments de la tradition antique de ce cheval¹²⁵. Chez Thomas de Kent, Bucéphale est une fois qualifié de *merveillus*¹²⁶ lors de sa présentation. Alexandre le

¹²⁰ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 19-20.

¹²¹ *Énéas*, v. 9719.

¹²² *Thèbes*, v. 2327.

¹²³ *Troie*, v. 27542.

¹²⁴ C'est nous qui soulignons.

¹²⁵ Francis Dubost, « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire » [1992], *La Merveille médiévale*, op. cit., p. 291-311, p. 298. Sur les représentations de cet animal, voir aussi D. J. A. Ross, « A funny Name for a Horse : Bucephalus in Antiquity and the Middle Ages », *Autour du Roman d'Alexandre, Bien dire et bien aprendre*, n° 7, 1989, p. 49-76.

¹²⁶ *Roman de toute chevalerie*, v. 459.

libère, puis le maîtrise¹²⁷. Dès lors, Bucéphale considère Alexandre comme le seul maître dans le monde, et ce dernier le monte et le fait galoper devant tout le monde¹²⁸.

Chez Alexandre de Paris, cette créature farouche est d'abord qualifiée de *beste*¹²⁹, dotée d'une queue de paon, d'une tête de bœuf, d'yeux de lion et d'un corps de cheval :

Les costés a bauçans et fauve le crepon,
La quee paonnace, faite par divison,
Et la teste de buef et les ieus de lion
Et le cors de cheval, por ç'a Bucifal non.
(*Roman d'Alexandre*, I, v. 430-433.)

Après la rencontre avec Alexandre, Bucéphale s'agenouille, indiquant par là un geste féodal¹³⁰. Apprivoisée et humanisée, cette créature suivra son maître dans les deux versions médiévales.

Ce qui est frappant, c'est que le mot *clerc* est, à plusieurs reprises, qualifié de *merveillos* dans le prologue de *Troie* :

Omers, qui fu clers *merveillos*
E sages e esciëntos,
Escrist de la destrucion,
Del grant siege e de l'acheison
Por quei Troie fu desertee,
Que onc puis ne fu rabitee.
Mais ne dist pas sis livres veir,
Quar bien savons senz nul espeir
Qu'il ne fu puis de cent anz nez
Que li granz oz fu assemblez.
(*Troie*, v. 45-54.)

Merveillos se réfère à la sagesse extraordinaire d'Homère. *Clerc*, issu du mot grec *kleros* (« héritage ») est un terme qui s'oppose au laïc en latin ecclésiastique, signifiant globalement un « lettré, savant » en ancien français. Tous les auteurs médiévaux qui savent lire et écrire peuvent être des clercs. Homère, poète grec du VII^e ou VIII^e siècle avant notre ère, est intégré dans cette conception sémantique au Moyen Âge. Dans ce prologue, le narrateur fait l'éloge de ce poète, soulignant en particulier son savoir et son talent pour l'écriture à travers le mot *merveilleus*. Mais en même temps, il le critique car,

¹²⁷ *Ibid.*, v. 527-529.

¹²⁸ *Ibid.*, v. 852-859.

¹²⁹ *Roman d'Alexandre*, I, v. 423.

¹³⁰ *Ibid.*, I, v. 461-463.

né après la guerre de Troie, il n'a pas pu raconter toute la vérité. De cette manière, c'est sur un savoir extraordinaire mais comprenant des erreurs que le narrateur a voulu insister. L'inexactitude d'Homère s'oppose à la vérité du récit que Benoît de Sainte-Maure racontera par la suite. L'auteur médiéval justifie la validité et la véracité de son propos par rapport à l'autorité antique¹³¹.

La rime « *merveillos : perillos* » accentue le sens de *merveille*, inquiétante et étrangère, qui provoque l'étonnement ou la crainte. Dans *Thèbes*, une armée d'Argiens avance dans la montagne. Convoqué par Adraste, Tydée, son gendre, chevauche le premier¹³² :

Devant en vet o sa compaigne ;
jouste le pié d'une montaigne ;
en un val entre *merveillex*,
mout parfont et mout *perilleux* ;
de deus parz est li vaus enclos
de granz forés et de granz bos.
(*Thèbes*, v. 2151-2156.)

Le val est d'abord qualifié de *merveillex* en relation avec sa qualité extraordinaire, puis sa description est suppléée par d'autres qualificatifs tels que *parfont* et *perilleux*. Éloignés de la ville, les *val*, *foréz* et *bos* suggèrent les périls de la chevauchée.

Soi merveillier

Le verbe *soi merveillier*, très représenté dans les textes médiévaux, a disparu au cours des siècles pour être absorbé par une autre forme « s'émerveiller », avec le préfixe du français moderne. Pourtant, l'émerveillement a de l'importance dans le langage au Moyen Âge. Nous considérons trois verbes dans notre corpus : *merve(o)(i)llier*, *esmerv(i)llier*¹³³ *amerveiller*¹³⁴. Les deux derniers sont les dérivés préfixaux du premier.

¹³¹ D'ailleurs, la combinaison du mot *clerc* avec cet adjectif est reprise deux fois dans le texte (*Troie*, v. 80 et v. 99).

¹³² Sur Tydée, voir Aimé Petit, « Tydée dans le *Roman de Thèbes* », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, Hommage à Francis Dubost, études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 481-495. Ce personnage fait l'objet d'humanisation dans le processus de « mise en romanz » à partir de la *Thébaïade* de Stace.

¹³³ Celui-ci est un dérivé préfixal et présente 3 occurrences sur un total de 72 concernant les verbes : *Roman d'Alexandre*, I, v. 1676, *Roman de toute chevalerie*, manuscrit P, v. 66 et v. 4625 (*D*, manuscrit de base de l'édition).

¹³⁴ Cette forme apparaît une seule fois dans le *Roman de toute chevalerie* (v. 3853).

S'y ajoutent la variation du verbe pronominal (*soi merveillier* ou *s'esmerveillier*) et celle du verbe intransitif qui sont utilisées sans véritable distinction.

Concernant le signifié, ces verbes provenant du latin *mirari* peuvent se traduire par « s'étonner », conservant son sens étymologique dans tous les cas d'occurrences. Daniel Poirion met en avant l'idée de l'étonnement, du mot *merveille*, tout en signalant ses nuances : « [l]'étymologie du mot *merveille* (*mirabilia*) implique d'abord un étonnement, qui se nuance ensuite de crainte, d'admiration ou de fascination¹³⁵ ». Parallèlement à l'étonnement, les verbes constitués de la base *mir-* désignent les manifestations affectives : « admirer » ou « s'effrayer, avoir peur ». Dans la présentation du héros de *Narcisse*, c'est Amour lui-même qui exprime son étonnement à l'égard de la beauté du jeune homme :

Amors meïsme *s'en merveille*
Coument ele l'a fait si bien :
Tout esgarde, n'i blasme rien
(*Narcisse*, v. 106-108¹³⁶.)

Nous constatons ici un léger glissement sémantique de l'étonnement vers l'admiration. Quant à la crainte, cette réaction psychologique est souvent liée au verbe *soi merveillier* comme le montrent les vers suivants du *Roman d'Alexandre* : « Li rois entent la vois, prist *soi a merveillier*, / Paor ot de la mort, molt se crient d'engignier¹³⁷ ». Le verbe *soi merveillier*, qui provoque la première manifestation d'étonnement du personnage, est lié à un autre sentiment de peur.

Sur le plan syntaxique, nous pouvons nous demander qui peut *soi merveiller* dans le discours ou dans la narration. Ce qui semble caractériser le sujet des formes verbales de *soi merveillier*, dans nos romans d'antiquité par rapport aux autres romans, c'est le poids accordé à la première personne, voire au narrateur. Le relevé suivant illustre la personne liée au verbe :

Première personne : 20 sur 72 occurrences, soit 28%
 Deuxième personne : 3 sur 72 occurrences, soit 4%

¹³⁵ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 61.

¹³⁶ C'est nous qui soulignons.

¹³⁷ *Roman d'Alexandre*, III, v. 2824-2825. C'est nous qui soulignons.

Troisième personne : 35 sur 72 occurrences, soit 49%¹³⁸

Le sujet présentant un tiers des occurrences du verbe associé à l'étonnement est la première personne « je ». D'ailleurs, le sujet du verbe des 7 sur 20 occurrences de la première personne est le narrateur¹³⁹. Celui-ci est volontairement présent pour faire part de ses réactions concernant ses propres récits. Néanmoins, nous observons un écart statistique au sein de notre corpus. Les deux versions du récit d'Alexandre, composées en laisse monorime, ainsi que *Philomena*, ne présentent aucune occurrence de la première personne. L'importance de cette personne caractérise les romans en octosyllabes, notamment la trilogie antique.

Par ailleurs, 6 des 7 occurrences où le sujet du verbe est le narrateur se trouvent, en réalité, dans la tournure négative (qui se traduit par « je ne m'étonne pas si ... »). En employant le verbe pronominal *soi merveillier*, le narrateur prétend ne pas être déconcerté par la réaction d'un personnage ou par un événement qui se déroule dans son récit. Celui de *Narcisse* commence son histoire en ces termes :

Qui tout veut faire sans conseil,
Se maus l'en vient, *ne m'en marvel* :
En toute riens est bien droture
C'on i esgart sens et mesure.
(*Narcisse*, v. 1-4¹⁴⁰.)

Il donne des commentaires préalablement à son récit, utilisant un ton moralisateur. La critique porte sur celui qui veut agir sans prendre conseil. En suggérant la fin de la vie de Narcisse, héros de ce lai, le narrateur montre ainsi sa maîtrise en s'abstenant de s'étonner. Il connaît tous les événements dans son propre récit. De ce fait, l'auteur peut alors revendiquer la véracité de sa propre création comprenant l'inimaginable.

Sur ce point, un extrait tiré de *Troie* fait exception. Le narrateur exprime directement son étonnement par un verbe accompagné d'une locution adverbiale d'intensité, *a grant maniere* :

¹³⁸ La deuxième personne est toujours utilisée à l'impératif dans l'adresse au public. Nous avons exclu les participes présents, qui donnent quatre occurrences au total dans notre corpus. Neuf occurrences de l'infinitif sont également exclues.

¹³⁹ Voir p. 332.

¹⁴⁰ C'est nous qui soulignons.

De Paflagoine, une contree
Que assez est poi renomee, –
Quar si est loinz vers le soleil
Qu’a grant maniere *me merveil*
Com faitement l’om i ireit.
(*Troie*, v. 6807-6811¹⁴¹.)

Dans l’énumération des rois des pays alliés de Priam, le narrateur fait part de son étonnement à propos d’un pays peu renommé et éloigné, ainsi que sur l’installation du roi *Philemenis*¹⁴² sur ce territoire sauvage. *Troie* est une œuvre qui contient de nombreuses occurrences du mot *merveille*. De surcroît, l’intervention du narrateur est plus fréquente que dans les autres œuvres de notre corpus. En effet, *Troie* se caractérise par la présence significative du narrateur dans le récit. C’est une entreprise littéraire de Benoît de Sainte-Maure, qui est

[...] le seul à doubler sa pratique d’écrivain non d’une réflexion théorique mais d’un commentaire assez fourni sur les modalités de la “mise en roman” de ses sources latines. Les récits tardifs de DARÈS et de DICTYS. Commentaire qui s’élabore tout au long du récit, de l’ample prologue aux nombreuses interventions du “narrateur¹⁴³”.

Conscient de sa démarche intellectuelle, cet auteur médiéval inscrit les commentaires narratifs par rapport aux événements racontés. À travers le mot *merveille*, le narrateur exprime son étonnement¹⁴⁴.

Contrairement au narrateur qui prétend ne pas s’étonner, les héros expriment leur étonnement, soit à la première personne dans le discours, soit à la troisième personne dans

¹⁴¹ C’est nous qui soulignons.

¹⁴² Pour les noms propres dont la traduction moderne n’est pas encore proposée, nous conservons leur graphie en ancien français. Ils sont désormais signalés toujours en italique. En revanche, nous employons la graphie moderne pour les mots déjà traduits.

¹⁴³ Emmanuèle Baumgartner, « Vocabulaire de la technique littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure » [1987], *De l’Histoire de Troie au livre du Graal*, *op. cit.*, p. 27-36, p. 27.

¹⁴⁴ À titre de comparaison, le résultat sur le *Lancelot en prose* du XIII^e siècle, roman arthurien en prose plus tardif que notre corpus, est le suivant :

1^{re} personne : 28

2^e personne : 3

3^e personne : 231

(Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 48.)

Par rapport à ses 262 occurrences verbales (excepté les infinitifs), le taux de la première personne est de 10,5% tandis que celui de la troisième s’élève à 87,1%. *Lancelot en prose* ne représente, certes, pas tout le corpus arthurien, mais le narrateur à la première personne se dissimule généralement dans cette prose arthurienne, en privilégiant la focalisation interne. Autrement dit, son regard est assimilé à celui du personnage, d’où l’absence d’intervention du narrateur. Au contraire, le narrateur est actif dans certaines œuvres de notre corpus. Nous constatons une différence significative de la personne du verbe entre les romans en vers octosyllabe du XII^e siècle et l’œuvre arthurienne en prose du siècle suivant.

la narration. Citons à cet égard les personnages principaux : Alexandre *se merveillie* à la troisième personne (2 fois dans le *Roman d'Alexandre*, 2 fois dans le *Roman de toute chevalerie*), Agamemnon, à la première personne (2 fois dans *Troie*) et Achille, à la première personne (3 fois dans *Troie*). Dans son analyse des mots relatifs à la *merveille* sur la matière troyenne, Catherine Croizy-Naquet note que « le terme *merveille* suggère la rupture ou le décalage avec un horizon déterminé, qu'il dénote l'inattendu, l'inouï, l'excès en bien ou en mal¹⁴⁵ ». Cette réaction surgit en présence d'un décalage entre ce qui se passe réellement et l'horizon d'attente. Les personnages s'étonnent ainsi devant un spectacle inédit, un objet extraordinaire, une action inimaginable (d'autres personnages), un être inconnu ou encore une idée inconcevable.

Parmi les occurrences d'une réaction d'émerveillement, il est intéressant d'observer que les êtres extraordinaires, qui devraient faire l'objet de *merveille*, manifestent leur étonnement dans le *Roman d'Alexandre*. Après avoir visité les trois fontaines magiques en Inde, Alexandre reprend sa route. Fatigué par la chevauchée sous la chaleur du soleil, il s'arrête au bord d'un étang. Ses armées y rencontrent des hommes de grande taille : leur corps est velu comme celui des bêtes et fendu jusqu'au nombril. À leur vue, ceux-ci s'étonnent, se fâchent et commencent à les attaquer :

D'autre part de la rive ot homes parcreüs,
 Chascuns iert par le cors dusq'au nombril fendus
 Et environ le dos comme bestes velus.
 Des Grieus *se mervellierent* qant il les ont veüs ;
 Molt par les veïssiés dolens et irascus
 Qant veü ont teus homes, qu'il n'ont pas conneüs ;
 Vers aus vinrent corant, molt fu grans lor vertus.
 (*Roman d'Alexandre*, III, v. 3139-3145.)

Dans cette scène, c'est l'« autre », pour le lecteur du Moyen Âge, qui manifeste son étonnement. Ces hommes, marqués par l'anomalie physique, apparaissent soudainement sous les yeux des protagonistes¹⁴⁶. La réaction immédiate des soldats grecs n'est décrite

¹⁴⁵ Catherine Croizy-Naquet, « Le matériau troyen et le merveilleux, une union aléatoire », art. cit., p. 191. Cet article montre le lien entre le merveilleux et la matière troyenne, après avoir analysé les indices textuels de la *merveille* dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure ainsi que dans la *Prose I*.

¹⁴⁶ Cf. La définition de l'« autre », proposée par Keith Busby au début de son article portant sur les *Continuations de Perceval* : « [...] j'entends par "l'autre" la manifestation apparemment physique de personnes ou d'objets dont la présence est suffisamment inattendue et inexplicable pour suggérer l'imposition ou l'intrusion d'un monde extérieur et parallèle sur ou dans celui où existent les protagonistes du monde arthurien. » (Keith Busby, « "Estrangement se merveilla" : l'autre dans les *Continuations* de

que dans leur action de fuir, car un tourbillon surgit peu après. Le verbe *soi merveillier*, qui marque un écart dans l'horizon d'attente du lecteur ou des personnages, est déplacé vers l'objet de *merveille* dans ce passage. Il met en scène la rencontre avec l'autre. Une remarque de Francine Mora sur la fée qui s'étonne dans *Protheselaiüs* de Hue de Rotelande recoupe notre propos :

[...] ce n'est plus la merveille qui étonne, c'est au contraire la merveille qui s'étonne. C'est l'être merveilleux, surnaturel, qui s'émerveille et reste confondu d'étonnement devant l'exceptionnelle valeur d'un être humain¹⁴⁷.

Des êtres merveilleux peuvent *soi merveillier* eux-mêmes. En d'autres termes, c'est ce verbe qui fait fonctionner l'effet de l'émerveillement, car

[...] ce qui rend le merveilleux *merveilleux*, c'est l'étonnement qu'il provoque, de la part du lecteur sans doute, mais aussi de la part du personnage qui *se merveille*¹⁴⁸.

Les personnages expriment, de cette manière, leur étonnement dans nos romans d'antiquité. Alexandre, sans cesse en quête de *merveille*, et dont l'itinéraire guerrier et aventurier peut être *merveilleuse*, se plaît à *soi merveillier* face à un spectacle exotique d'Orient. Amour, notion personnifiée, exprime son étonnement à l'égard de la beauté du jeune homme dans *Narcisse*. Ce qui caractérise le terme *soi merveillier* dans notre corpus, c'est la présence significative de la première personne « je ». Ainsi la réaction de l'émerveillement joue-t-elle un rôle important dans les romans d'antiquité.

Ayant tous ces termes à sa disposition, Benoît de Sainte-Maure, en particulier, déploie des jeux de mots dans son œuvre, dans laquelle nous observons le parallélisme de construction et le polyptote. L'examen lexical de *merveille* montre que les mots de cette famille sont particulièrement nombreux dans *Troie*¹⁴⁹, et leurs occurrences figurent très souvent au sein d'un même passage. Le mot *merveille* est repris sous des formes identiques ou différentes dans la même séquence.

Perceval », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Études réunies par J. -C. Faucon, A. Labbé et D. Quérueu, Paris, Champion, 1998, 2 vol., t. I, p. 279-297, p. 279.)

¹⁴⁷ Francine Mora, « Motif merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaiüs* de Hue de Rotelande », art. cit., p. 208.

¹⁴⁸ Jean-René Valette, « Le Graal et le sujet de la merveille : poétique, sémiotique et idéologie de l'objet », art. cit., p. 171.

¹⁴⁹ Voir p. 330.

La description de la Chambre de Beautés dans *Troie* crée un effet d'insistance avec les mots provenant de *merveille*. Dans la huitième bataille entre les Troyens et les Grecs, le roi Priam demande à ces derniers de leur accorder une trêve, car Hector est grièvement blessé au visage. Il est soigné par le médecin Broz, qualifié de *li plus senez*¹⁵⁰, dans une Chambre d'albâtre. Le narrateur énumère les pierres précieuses qui se trouvent dans cette pièce¹⁵¹. Il détaille ensuite quatre automates sous forme de jeunes filles et de jeunes hommes, qui s'élèvent aux quatre coins de la Chambre¹⁵². Dans la description du deuxième automate qu'est la jeune fille figurant dans la Chambre de Beautés, le narrateur utilise, à plusieurs reprises, le mot *merveille* :

Merveille semble a esgarder,
 Quar om ne savreit porpenser
 Que devienent après les gieus.
 Des arz e des segreiz des cieus
 Sot cil assez quis tresgeta
 E qui l'image apareilla.
 Qui esgarde la grant *merveille*,
 Qui est qui tel chose apareille,
Merveille sei ço que puet estre.
 (*Troie*, v. 14741-14749¹⁵³.)

Les mots de la même famille que *merveille* sont employés à trois reprises dans neuf vers. Le narrateur insiste sur l'aspect extraordinaire du spectacle. Benoît de Sainte-Maure cherche un effet de dérivation rhétorique, en lien avec la vue, afin d'insister sur un propos. Il s'agit ici de l'emploi d'un substantif et d'un verbe issus de la même racine.

Dans l'exemple suivant, Benoît de Sainte-Maure songe également à la paronomase : « Merveillos fu, merveilles fist¹⁵⁴ ». Dans les portraits des héros troyens, le narrateur évoque les exploits de Memnon, roi d'Éthiopie, allié de Priam. Après avoir brièvement décrit ses traits physiques et moraux, il accentue la merveille de ses exploits dans ce vers. Il place la consonne « f » après l'adjectif et le substantif qui proviennent tous deux du mot *merveille*.

¹⁵⁰ *Troie*, v. 14605.

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 14631-14646.

¹⁵² *Ibid.*, v. 14657-14918.

¹⁵³ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁴ *Troie*, v. 5506.

Mettre le mot *merveille* en début de vers est également le procédé préféré de cet auteur. Dans un échange entre les Grecs et les Troyens, Priam fait l'éloge d'Hélène, à cause de qui la guerre a été déclenchée, afin de la défendre. Il la considère comme la plus sage. Le narrateur décrit la considération du roi portée à la belle jeune femme : « *Merveilles* la lor a loëe, / *Merveilles* lor dit bien de li¹⁵⁵ ». L'adverbe *merveilles* au sens hyperbolique (« beaucoup ») est ainsi placé au début de deux vers successifs¹⁵⁶. Ce jeu de mots prouve que l'auteur est aussi attentif au parallélisme sonore de ses vers.

Concernant le terme de *merveille*, nous observons une grande variété de références ou de relations étroites avec la narration. Compte tenu de la variété de références de ce mot, il n'existe aucune distinction entre la normalité et le surnaturel, comme dans la conception moderne, car « devant un phénomène qui échappe à leur raison, les hommes du Moyen Âge ne s'interrogent pas sur sa réalité mais sur son sens¹⁵⁷ ». Au contraire, il existe une frontière entre l'habituel et l'extraordinaire, englobant tout ce qui relève de l'anormalité. Ce que signifie l'extraordinaire est mis en question dans la pensée médiévale. Toutefois, le merveilleux n'est pas uniquement transmis par le seul terme médiéval de *merveille*. Il existe d'autres mots à analyser, liés au merveilleux médiéval. *Merveille* est, d'ailleurs, souvent associé à des mots voisins dans les œuvres de notre corpus. C'est ainsi que nous nous efforcerons d'examiner le champ sémantique du merveilleux dans la section suivante.

¹⁵⁵ *Troie*, v. 25860-25861. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁶ Un exemple identique se trouve aux vers 16159-16169, où la famille du mot *merveille* apparaît trois fois sur dix vers.

¹⁵⁷ Laurence Harf-Lancner, « Merveilleux et fantastique dans la littérature médiévale : une catégorie mentale et un jeu littéraire », art. cit., p. 244.

B] Le champ sémantique

Les mots de la même famille que la *merveille* sont liés à l'étonnement (crainte ou admiration par extension), à l'Autre, à l'hyperbole ou encore à la subjectivité. D'autres mots côtoient *merveille* dans les textes médiévaux. À propos de la curiosité dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles, Michèle Gally note qu'il existe plusieurs mots qui constituent une certaine notion : « il faut cerner la notion à partir d'une série de termes qui, sans la désigner directement, organisent une constellation sémantique¹⁵⁸ ». Pour notre propos, ce sont les mots voisins de *merveille*, comme *estrange*, *fee* ou *esbahir*, qui nous intéressent dans cette section portant sur la sémantique. Il ne s'agit cependant pas d'étudier tous les termes susceptibles d'être rattachés à la famille du mot *merveille*. Nous ne présenterons pas une statistique générale de ces termes comme dans la section précédente sur la *merveille*. Toutefois, nous tenterons d'examiner, sans prétendre à l'exhaustivité, des mots proches de la *merveille* en relevant leurs similarités ou leurs différences d'emplois au sein de notre corpus¹⁵⁹.

Pour des commodités de présentation, nous étudierons des termes selon leur fonction grammaticale, de la même manière que dans la section précédente. Notre propos commence par un groupe de substantifs, dont une série de mots peut correspondre aux significations du mot *merveille*. En suivant partiellement la classification proposée par Francis Dubost¹⁶⁰, nous traiterons séparément les personnages (catégories existentielles) et les phénomènes ou les actions (« catégories événementielles », « catégories cognitives » et « catégories opératives »). Ensuite, nous aborderons les adjectifs qui accompagnent l'adjectif *merveillous*. Enfin, nous traiterons les verbes traduisant la peur pour les différencier du verbe *soi merveillier*. Notre analyse portera également sur les

¹⁵⁸ Michèle Gally, « Curiosité et fictions médiévales. Le questionnement sur l'Autre comme ressort du récit », *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, dir. Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, Paris, ENS Éditions Fontenay Saint-Cloud, 1998, 2 vol., t. II, p. 261-281, p. 262.

¹⁵⁹ Pour le choix de ces mots, nous nous sommes appuyée sur les textes ainsi que sur plusieurs travaux : Robert-Léon Wagner, « Sorcier » et « Magicien ». *Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, Paris, Droz, 1939 ; Jean-René Valette, *La poésie du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.* ; Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*, « chapitre 4 : La merveille », p. 61-92. L'auteur répartit les phénomènes surnaturels en quatre catégories : « catégories événementielles » (métamorphoses), « catégories cognitives » (clairvoyance ou prophétisme), « catégories existentielles » (monstres ou géants) et « catégories opératives » (magies) (p. 61-63).

liens qu'entretiennent ces mots selon le contexte ainsi que sur l'ambiguïté de certains termes.

Djyable, enchanteur, sorciere ...

Il existe plusieurs mots pour désigner des êtres surnaturels comme *enchanteur*, *deable* et *sorciere*. Pourtant, leur examen peut montrer la rationalisation de la part des adaptateurs médiévaux. *Enchanteur* est utilisé au sens neutre dans l'*Énéas*. Le héros et sa compagnie arrivent dans la ville de Pallantée au moment où se déroule la célébration de la commémoration d'Hercule qui a tué le monstre Cacus. Le roi Évandre les accueille et organise une grande fête à laquelle participe Énéas :

Eneas leva del mengier
Et apela un chevalier,
Se fist venir ses tumberors,
Ses geus et ses *anchanteors* ;
Devant lo roi, qui ot grant joie,
Lor fist fere les geus de Troie.
(*Énéas*, v. 4685-4690¹⁶¹)

Anchanteors, rimant avec *tumberors*, désigne des prestidigitateurs. Provenant du latin *incantāre* « chanter », ce mot indique des artistes qui font plaisir au roi ainsi qu'aux assistants dans ce pays. Il est lié, dans cette scène, à une ambiance festive sans renvoyer forcément à la magie¹⁶².

Le mot *enchanteur* présente une certaine négativité, notamment dans les premières versions en langue vernaculaire du récit d'Alexandre. Dans *Alexandre décasyllabique*, le roi Nicolas qualifie Alexandre de fils d'enchanteur et évoque la généalogie royale :

¹⁶¹ C'est nous qui soulignons. Sur le mot incertain *geus* (v. 4688), Aimé Petit note que ce mot est remplacé par *vasleiz*, *engins* ou *genz* dans les autres manuscrits (*Roman d'Éneas*, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 60, traduction, présentation et notes d'Aimé Petit, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1997, p. 433)

¹⁶² En guise de comparaison, nous renvoyons au *Bel Inconnu*, roman arthurien en vers composé par Renaud de Beaujeu au début du XIII^e siècle, où les musiciens et les jongleurs participent visiblement à la magie noire d'Evraïn et de Mabon. Guinglain voit ces artistes à l'entrée de la cité (v. 2882-2918) et Blanches Mains lui révèle ainsi leur nature maléfique : « Li gogleor que vos veïstes, / Quant vos en la sale venites, / Estoient del encantement ; / Molt par i avoit fiere gent » (Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. Michèle Perret, trad. Michèle Perret et Isabelle Weil, Champion, Paris, 2003, v. 3363-3366, p. 200).

Ben te conois, sur Daire fu ta mere,
Trente citez vi tenir a ton pere,
Il fu mis uncles, je fui filz de son frere ;
Mis cosins es, sim deis estra aiüere.
E Alixandres fu filz d'un *enchantere*
Gurpis lo fil de la pute de mere¹⁶³.

Le mot *enchantere* est empreint d'une valeur péjorative. Lié à la *mere* dans le vers successif de la laisse, il dénonce la naissance illégitime et surnaturelle d'Alexandre. L'origine de ce roi macédonien est ambivalente dans la tradition antique : elle suppose une certaine intervention d'une force supra-humaine, mais également une bâtardise, qui n'est pas digne du roi.

Dans le texte du manuscrit *L*, l'un des plus anciens du *Roman d'Alexandre*, le narrateur s'efforce de contester cette ombre qui accompagne le héros :

A icel t(i)ans en furent les gens espoëntés,
Et dirent d'Alixandre ke dut estre engenrés
D'un maistre *encantaour* en dragon figurés.
Mais iche fu mençoingne, ne fu pas vérités¹⁶⁴.

Le narrateur ajoute un commentaire à propos de l'origine prétendue surnaturelle d'Alexandre. Il considère cette légende répandue comme un pur mensonge. Pourtant, le roi Philippe est effrayé, de même que son entourage, par des signes de la nature (obscurité du ciel et tempête) :

Li rois ses pere en fu forment espoëntés.
Por l'enfant ki fu nes s'iert li signes mostrés :
Ce fu senefianche k'il seroit mout senés
Et que il en sa vie conkerroit maint regnés.
Et il en conquist maint, chou est la verités.
Contre son naissement fu mout grans li orés,
Tona, foudres caïrent et li airs fu troublés
Et plut plueve vermelle si comme sans meslés ;
Itel tormente fu ke fondoient cités¹⁶⁵.

¹⁶³ *Medieval French Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong *et al.*, Princeton, Princeton University Press, t. III, version of Alexandre de Paris : variants and notes to branch I, prepared by Alfred Foulet, 1949, v. 635-636, p. 93. C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁴ *Ibid.*, v. 135-138, p. 104. C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁵ *Ibid.*, v. 126-134, p. 104.

Cette description de la crainte empêche d'effacer totalement les aspects sinistres de la naissance d'un fils supposé du roi légitime.

La famille du mot *sorciere* est moins présente que celle d'*enchanteur* dans notre corpus. Dans *Troie*, Ulysse, roi d'Itaque, rencontre Circé et Calypsa dans les îles d'*Eoli* au cours de sa navigation¹⁶⁶. Ces deux souveraines forment des figures de femmes redoutables. Ne pratiquant pas les coutumes monogames, elles séduisent Ulysse et ses troupes. Dans la description de la magie de Circé, le mot *sorceries* est employé :

Ses *sorceries*, ses essaies
A fait por lui e ses charaies ;
Fort sont li art a li conjure,
Auques le torne a sa mesure.
(*Troie*, v. 28755-28758¹⁶⁷.)

La magie de Circé est tellement puissante qu'elle retient Ulysse, lequel succombe à son enchantement. Comme le précise le narrateur, l'amour, loin d'être *fine amor*, se réduit aux voluptés ardentes¹⁶⁸. Mais il dévoile aussitôt les connaissances de l'enchantement d'Ulysse :

S'el sot des arz, il en sot plus,
Si que il en fu al desus :
Ne li sot rien bastir ne faire,
Dès qu'il bien voust, qu'il preisast guaire ;
Ses uevres, ses conjureisons,
Ses charaies e ses poisons
Ne li valurent pas dous auz.
(*Troie*, v. 28775-28781.)

Ulysse est supérieur à Circé en matière d'arts. C'est grâce à son savoir qu'il échappe à l'enchantement de la magicienne dans la tradition antique, comme chez Benoît de Sainte-

¹⁶⁶ Sur les aventures d'Ulysse dans ce roman, voir Stefania Cerrito, « La mer dans le *Roman de Troie* : les aventures d'Ulysse au Moyen Âge », *Mondes marins du Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2006, p. 79-93. Sur la figure de la magicienne, voir Anne Berthelot, « Magiciennes et enchanteurs : Comment apprivoiser l'autre "faé" », *Chant et Enchantement au Moyen Âge*, Travaux du Groupe de Recherches « Lectures Médiévales », Université de Toulouse II, Toulouse, Édition Universitaires du Sud, 1997 ; Francis Dubost, « La magicienne amoureuse dans le récit médiéval (XII^e-XIII^e siècles) », *La Magie*, dir. Alain Moreau et Jean-Claude Turpin, Publications de l'Université Paul Valéry, Montpellier, 2000, 4 vol., t. III, *Du monde latin au monde contemporain*, p. 149-172.

¹⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁸ « Mais n'i esteit pas fine amor, / Que traïson e decevance. » (*Troie*, v. 28744-28745.)

Maure. Mais la figure d'Ulysse n'était pas explicitement liée à la magie jusque là. L'adaptateur développe les aspects savants de ce personnage, pour qu'il vainque la magicienne néfaste. Ulysse réussit aussi à échapper aux charmes des sirènes dans les vers ultérieurs¹⁶⁹.

Quant au terme de *sorciere* qui désigne une personne, il apparaît uniquement dans le discours de Didon et d'Anne dans l'*Énéas*. Pour faire préparer le bûcher par sa sœur Anna, Didon évoque une sorcière voisine, qui pourrait lui faire oublier son amour pour Énéas¹⁷⁰. Mais la sorcière évoquée par la reine n'est en rien un véritable acteur dans le récit. Après avoir compris que le propos de sa sœur n'était que pure invention, Anna reprend les mots liés à l'enchantement :

Et ou est ore la *sorciere*
Qui si forment set *anchanter*,
Qui vos devoit faire oblîer ?
Cî a molt lait *anchantement*,
Ce veons nos apertement !
(*Énéas*, v. 2108-2112¹⁷¹.)

Anna glisse, dans son discours, l'effet de l'enchantement imaginé par Didon. Elle évoque ce mauvais sort par lequel Didon va tout oublier. Les propos d'Anna, comprenant les mots relatifs à cette pratique magique, est une invention de l'adaptateur médiéval. Lors de la mort de Didon, Anna se lamente et ne reprend pas la fantaisie sur la sorcière évoquée par sa sœur chez Virgile¹⁷².

Il en va de même pour le mot *fee*. Dans nos textes, si le personnage de la « fée » n'apparaît pas dans le récit, le mot *fee* existe¹⁷³. Les auteurs médiévaux mentionnent les créatures féériques uniquement pour rehausser la beauté ou l'habileté extraordinaire des personnages. Dans *Narcisse*, le jeune homme regarde son ombre dans la fontaine :

Cil l'esguarda, si la vit bele.
Por ce qu'a tele eure est levee,

¹⁶⁹ *Ibid.*, v. 28837-28874.

¹⁷⁰ *Énéas*, v. 1921 et v. 1962.

¹⁷¹ C'est nous qui soulignons.

¹⁷² Virgile, *Énéide* (Livres I-IV), texte établi et traduit par Jacques Perret, 2^e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, Livre IV, 672-685, p. 136-137.

¹⁷³ Sur la fée dans la littérature médiévale, voir Laurence Harf-Lancner : *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984 ; *ead.*, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003 ; Pierre Gallais, *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Cuide que soit diuesse ou *fee*.
(*Narcisse*, v. 452-454¹⁷⁴.)

Juxtaposée à la *diuesse*, la *fee* traduit la beauté splendide de son image. Ce mot se trouve également dans le syntagme nominal *fee de mer* :

Avis li est que le regart.
Cuide ce soit *fee de mer*,
Qui la fontaine ait a garder.
(*Narcisse*, v. 654-656.)

Narcisse rapproche son apparence avec cette créature qui rappelle la nymphe. Tous ces termes offrent l'image de la beauté. Narcisse contemple l'eau de la fontaine et croit rencontrer une fée, qui n'est que son propre reflet.

Le mot *fee* désigne également une habileté extraordinaire dans les ouvrages manuels. La broderie qui orne le splendide vêtement de Camille est fabriquée par *trois fees sorores* :

La porpre fu a or broudee,
Par grant entante fu ovree :
Trois *fees sorores* la firent,
An une chanbre la tissirent.
(*Énéas*, v. 3923-3926¹⁷⁵.)

Le narrateur n'emploie pas directement le mot *duesse*, à la différence d'un passage dans *Narcisse*. Cette expression fait-elle allusion aux Parques, les trois déesses de la destinée dans la mythologie antique ? L'auteur ne le précise pas, mais il se limite à mettre en relief la qualité extraordinaire de la broderie par le mot *fee*.

Chez Alexandre de Paris, Bos, roi de Carthage, monte sur un cheval noir offert par une fée : « Il sist el cheval noir que li tramist la *fee* / Por cui amor passa un bras de mer salee¹⁷⁶ ». Le narrateur évoque l'amour de Bos, qui franchit la mer pour cette amante-fée. Chez Benoît de Sainte-Maure, c'est aussi une fée nommée Orva, qui chérit Hector et lui offre un cheval appelé *Galatee* :

¹⁷⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁶ *Roman d'Alexandre*, III, v. 1840-1841. C'est nous qui soulignons.

Hector monta sor Galatee,
Que li tramist Orva la *fee*,
Que mout l'ama e mout l'ot chier
Mais ne la voust o sei couchier :
Empor la honte qu'ele en ot
L'en haï tant come el plus pot.
(*Troie*, v. 8023-8028¹⁷⁷.)

Le narrateur évoque la pudeur de cette fée, qui ne s'abandonne pas à Hector. Dans les deux exemples, la *fee* est liée à l'amour et à la richesse qui lui permet d'offrir un cheval extraordinaire à son amant. Outre ces occurrences substantives, le mot *fee* est aussi employée comme adjectif : les trois fontaines magiques que découvre Alexandre sont qualifiées de *faees*¹⁷⁸. Après les avoir visitées, le héros et ses soldats rencontrent des filles-fleurs dans une forêt. Celles-ci femmes d'une beauté extraordinaire désirent des hommes sans scrupule. Elles choisissent un soldat des armées, lesquels passent trois nuits de plaisir. Alexandre veut emmener l'une de ces femmes, mais celle-ci implore pitié en pleurant : ces êtres perdent la vie en dehors de leur forêt. Alexandre la trouve très belle, plus qu'une fée : « Alixandres l'esgarde, plus iert bele que *fee*, / Por ce qu'ele ot plouré ot la color müee¹⁷⁹ ». Le fée, dont la beauté dépasse la normalité, fait partie d'un monde imaginaire. Dans tous ces exemples, la créature désignée par le mot *fee* n'est pas le véritable acteur du récit. Sur ce point, Roger Dubuis, au terme de ses analyses portant sur le merveilleux dans les *Lais* de Marie de France note comme suit :

[l]e merveilleux est presque toujours présent, il est presque toujours sensible, mais la place qu'il occupe, quelque brillante et importante qu'elle soit, n'est que la seconde¹⁸⁰.

L'existence de la fée est épisodiquement évoquée, et cette créature constitue plutôt un décor narratif ou descriptif. À la différence de l'enchanteur ou de la magicienne, la fée ne joue pas le rôle central dans la trame du récit¹⁸¹.

Quant aux diables, ils sont présents dans les romans d'antiquité, en conséquence d'une christianisation. Les créatures d'origine païenne sont qualifiées de diables, d'où le

¹⁷⁷ C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁸ *Roman d'Alexandre*, III, v. 2990.

¹⁷⁹ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3501-3506. C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁰ Roger Dubuis, *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen âge*, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 368-369.

¹⁸¹ C'est pour cette raison que nous ne considérons pas la « fée » comme le motif dans les deux répertoires de la deuxième partie.

syncrétisme. Ainsi le monstre sphinx qu'Œdipe rencontre est-il présenté comme *deables* au début de *Thèbes* par le narrateur¹⁸² :

Dejouste Thebes, en un mont
haut et naïf et bien roont,
s'iert uns *deables* herbergiez
qui mout ert fel et enragiez.
Pyn l'apeloient el païs.
(*Thèbes*, v. 267-271¹⁸³.)

Tout en conservant le mot *Pyn*, appellation « locale » du sphinx, le narrateur présente cet être comme le diable. Et c'est ce même le terme qui sera repris dans la suite du récit¹⁸⁴. Le narrateur n'emploie qu'une fois le mot *deable*, considérant le monstre en tant que tel. Par ailleurs, le comportement de ce sphinx suit la trame mythologique. Le monstre propose aux voyageurs une énigme et les tue s'ils ne parviennent pas à résoudre. Œdipe y arrive et devient ainsi un héros. Nous voyons là une tension entre le paganisme et l'appellation christianisée. Cet être montre le processus de la diabolisation des créatures d'origine païenne. La miniature initiale du manuscrit BnF fr 60 fournit une image du sphinx. Selon la description de Laurence Harf-Lancner,

[...] le peintre va s'inspirer de divers référents iconographiques : le monstre mi-homme mi-bête, mais aussi le géant et l'homme sauvage. Son sphinx ressemble à un lion pour le bas du corps, ce qui le relie à l'iconographie antique ; mais le haut du corps est celui d'un homme, un homme gigantesque et chevelu qui brandit une massue, l'arme du géant et de l'homme sauvage¹⁸⁵.

Le sphinx se trouve à la frontière entre l'homme et l'animal, d'où son anormalité morphologique. Les créatures monstrueuses semblent suivre le même code : de nombreux êtres extraordinaires dans les récits d'Alexandre sont décrits comme étant à la fois animaliers et humains. C'est aussi le cas d'un monstre appelé Zéphus. Suivant les

¹⁸² Sur le sphinx dans ce roman, voir Valérie Fasseur, « L'énigme du Sphinx. Le début du *Roman de Thèbes* ou le lecteur médiéval du signe antique », *Troianalexandrina*, t. VI, 2006, p. 151-169 ; Daniel Poirion, « Edyppus et l'énigme du roman médiéval » [1980], p. 285-298. *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 141-150.

¹⁸³ C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁴ *Thèbes*, v. 284, v. 295, v. 315 et v. 369.

¹⁸⁵ Laurence Harf-Lancner, « L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XII^e siècle et sa mise en images : le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie* et le *Roman d'Énéas* dans le manuscrit B. N. Français 60 », art. cit., p. 295.

ouvrages de Solin, Thomas de Kent énumère des êtres extraordinaires de l'Éthiopie. Parmi eux, le narrateur mentionne une créature monstrueuse :

Un mostres ad al regne, Zephus est nomee.
Corn[e]s ad e gros chef, al menton est barbee.
Piez derere ad cum home e quisses e costee ;
Si cum meins d'ome sunt devant formee.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 6804-6807.)

Ce monstre a des cornes et la partie inférieure d'un homme, se trouvant donc à la frontière de l'animal et de l'être humain. Relevant de la merveille, tous les êtres extraordinaires ne font pas nécessairement l'objet d'une interprétation ou d'une moralisation. Ils consistent à évoquer le pur étonnement ou la crainte. Ils ne sont pas forcément identifiés à des diables. Mais leur description, qui peut revenir à leur mise en image dans les manuscrits, suggère la parenté avec le diable dans l'imaginaire médiéval.

La diabolisation prend également forme dans les vers ultérieurs de *Thèbes*. En marche vers le territoire thébain, les Argiens rencontrent un diable qui les empêche d'avancer :

Astarot ot non li deables,
d'Enfer iert mestre connestables ;
en lieu de vielle se figure,
devant lor vient grant aleüre.
Par sa menace l'ost destorbe ;
grant ot le nés comme une corbe,
les braz si granz comme granz très,
les mains comme entree de nés.
(*Thèbes*, v. 2891-2898.)

Ce diable nommé Astaroth, prend la figure d'une vieille femme. Le narrateur met en avant sa grandeur en comparant ses parties du corps à une jante, à des mâts ou à des entrées de navire¹⁸⁶. Suivant sa description, ce diable se situe entre l'être humain et la machine. Les Argiens arrivent à le tuer par une réponse à l'énigme proposée. Astaroth rejoue alors le rôle du sphinx, et propose la même énigme à Œdipe au début du récit.

Alexandre rencontre un esprit enfermé dans le val périlleux, qui est qualifié d'*aversier* : « Lai ens sous cele pierre avoit un aversier / Felon, qui cuidoit faire tout le

¹⁸⁶ Il s'agit des traductions proposées par Aimé Petit : *corbe* pour « morceau de jante », *trés* pour « mâts » et *entree de nés* pour « entrée de navire ». (*Le Roman de Thèbes*, éd. Aimé Petit, p. 226-227.)

mont perillier¹⁸⁷ ». Le narrateur nomme cette créature aux aspects maléfiques par le terme de *male chose* :

Icele male chose le prist a araisnier,
Sous la pierre ou estoit commença a huchier :
« Sire, rois Alixandres, car me venés aidier,
Et je t'ensegnerai or endroit le sentier,
Comment porras issir de cest val de legier,
Si que ja n'i perdras la monte d'un denier. »
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 2818-2823.)

Ce diable demande à Alexandre de l'aider à sortir du val. Face à sa séduction, Alexandre refuse sa demande et lui promet de l'aider *après* que le diable lui aura montré le bon chemin. À ces mots, le diable rit et lui indique l'inscription dans le val pour accéder à la sortie. Puis, le héros revient vers lui et le libère :

Au diable revint, ne s'est mie desdis,
Ains sousleva la pierre sous qui iert enfois.
Li diables saut sus si a jeté deus cris.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 2864-2866.)

Le diable apprécie la prudence rusée d'Alexandre et, finalement, l'oriente vers la bonne voie qui le conduit à la sortie.

Si une créature est maléfique, c'est à cause des paroles énigmatiques. Le narrateur prend Apollon pour un diable, tout comme le sphinx. Après avoir évoqué le temple de Delphes où Apollon répond à la question d'Œdipe, il critique ce dieu païen :

Pour ce sachiez tres bien de voir
que pour cest siecle decevoir
est la parole du *deable*
double touz jors et decevable.
(*Thèbes*, v. 193-196¹⁸⁸.)

L'adaptateur médiéval rapproche les êtres païens des diables, car leur parole est ambiguë.

Enchantement, engin, nigromance...

¹⁸⁷ *Roman d'Alexandre*, III, v. 2813-2814.

¹⁸⁸ C'est nous qui soulignons.

Les mots rattachés à une pratique magique, à un art habile ou à un savoir extraordinaire sont aussi nombreux que variés, notamment dans le récit d'Alexandre. Des termes tels que *conjecturation*, *sort* ou *charme* sont concentrés, en particulier, dans les premières laisses du *Roman de toute chevalerie*, où le narrateur raconte la naissance d'Alexandre. Désignant les pratiques de la prédiction (*conjecturation*) ou de la magie (*sort* ou *charme*), ces mots se superposent. Convoqué par le roi Philippe, Antiphon, sage qui peut anticiper l'avenir grâce à son art de prédiction, interprète le sens du songe du roi et prévoit la mort d'Alexandre : « Cil en fet tost ses sors e sa *conjecturacion*, / Puis si l'espont au roy par mult clere reison¹⁸⁹ ». Il s'agit, dans ces vers, d'une divination de ce sage.

Le narrateur met en scène une pratique de sorcellerie de Nectanabus, à la suite de laquelle Olympias tombe enceinte dans le songe qu'il suscite. En arrivant en Macédoine, ce magicien est ébloui par la beauté d'Olympias. Celle-ci croit Nectanabus sur parole. Le magicien se métamorphose alors en dragon et gagne son lit. Il engendre, à travers un songe, le futur roi :

Le non de la royne par lettres figura,
En un lit qu'il ot fet l'ymage cocha.
Environ icel lit chandeilles aluma,
Del jus qu'il ot fet des herbes l'ymage arosa,
Par *charmes* qu'il savoit sovent la *conjura*.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 228-232¹⁹⁰.)

Après une description détaillée des actions de ce magicien, apparaît le mot *charme*, combiné au verbe *conjur*er et désignant explicitement la magie.

La version d'Alexandre de Paris fournit une attestation rare des mots de la même famille que *fantosme* dans notre corpus. Frappés par le cataclysme du ciel, Alexandre et ses soldats descendent dans une vallée. Ils trouvent une grotte pour s'y réfugier. Ce lieu doit être béni et sacré, selon le narrateur, par Arthur et Liber. Pourtant, il s'avère que tous les hommes envoyés dans cet espace sont retrouvés morts. Alexandre demande aux vieillards de ce pays de l'informer sur Arthur et Liber qui y ont séjourné :

L'un des deus avant l'autre a forment conjuré,

¹⁸⁹ *Roman de toute chevalerie*, v. 374-375.

¹⁹⁰ C'est nous qui soulignons.

Que de cele mervelle qui l'a si effréé
Li dient ambedui toute la verité :
S'en la cave a *fantosme*, serpent ne enferté
Qui si soutainement a cest lieu deserté.
Li dui viellart respondent, qui sont de grant aé,
Que Artus et Libers par lor grant deïté
Entoschierent le lieu si l'ont *enfantosmé*.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 3239-3246¹⁹¹.)

Ce sont, en réalité, ces deux personnages qui ont enchanté (*enfantosmé*) le lieu en s'adonnant à un certain art (*lor grant deïté*). Les mots *fantosme* et *enfantosmé* sont négativement liés à la crainte des deux vieillards qui font part de la vérité à Alexandre¹⁹².

Le sens de mots tels que *nigromance*, *engin* ou *enchantement*, lesquels sont relativement plus représentés que ceux figurant ci-dessus, est ambigu. *Nigromance*, malgré le préfixe *nigro-* provenant du grec *nekr-* suggérant un lien avec la résurrection des morts, désignifie, de manière générale, le domaine des sciences comme dans l'*Énéas*. Le narrateur énumère les connaissances extraordinaires de Sibylle, à la fois prêtresse et guide d'Énéas dans les enfers :

Del soloil set et de la lune
Et des estoilles de chascune,
De *nigromance*, de fusique,
De restorique et de musique,
De dialetique et gramaire.
(*Énéas*, v. 2209-2213¹⁹³.)

Nigromance est juxtaposé à d'autres sciences, et nous pouvons y voir les sept arts du Moyen Âge avec une légère modification¹⁹⁴.

Quant à la magicienne Circé dans *Troie*, son pouvoir est explicitement désigné par ce mot :

Circès, icele que tant sot
Que les homes transfigurot
E muöt en mainte semblance
Par estrange art de *nigromance*,
Icele aveit un dameisel

¹⁹¹ C'est nous qui soulignons.

¹⁹² Sur ce mot de *fantastique*, voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 47-59.

¹⁹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁹⁴ Voir la note de Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, *Le Roman d'Énéas*, éd. cit., p. 295. L'arithmétique et la géométrie sont absentes. L'auteur remplace ces deux sciences par la *fusique* et la *nigromance*. L'astronomie n'est mentionnée qu'indirectement dans les deux premiers vers.

D'Ulixès, sage e gent e bel,
Qui nomez ert Telegonus.
(Troie, v. 29975-29981¹⁹⁵.)

Nigromance, articulé avec le mot *estrange*, désigne les pouvoirs magiques de Circé : elle est capable de métamorphoser les êtres humains en d'autres formes. Cependant ce mot est ambigu, comme le note Robert-Léon Wagner :

[...] *artimaire* lié par la rime au mot *gramaire* paraît désigner proprement l'action des enchanteurs et s'appliquer à des effets miraculeux mais non diaboliques. Mais on n'oserait l'affirmer quand on voit *nigromance* tantôt lié au terme *artimaire* comme son synonyme, tantôt rapporté seul aux enchanteurs, tantôt enfin employé lorsqu'il s'agit explicitement de sorcières. Dans ce dernier cas, on ne peut le rendre que par le mot moderne de *sorcellerie* alors qu'ailleurs il équivaut sans doute à ce que nous appelons *magie*¹⁹⁶.

Le terme de *nigromance* ne peut être appliqué automatiquement à la magie blanche ni à la magie noire. Ce qui importe, c'est sa combinaison avec d'autres mots dans le contexte.

De même, le mot *engin* présente une étendue sémantique dans les textes médiévaux. Il désigne essentiellement la finesse de l'adresse dans un travail de fabrication d'objets d'art ou d'un monument :

[...] *engin* dénote une aptitude intellectuelle à inventer des procédés de toutes sortes pour atteindre des fins pratiques sans user de la force ou les manifestations matérielles de cette aptitude. La capacité d'invention étant conceptuellement corrélée aussi bien à l'art qu'à l'artifice soit aussi à la ruse et au mensonge, *engin* peut s'intégrer dans les unités lexicales signifiant l'adresse voire le talent comme dans le vocabulaire de la tromperie et, dans ce cas, est souvent employé péjorativement¹⁹⁷.

Ainsi la ville de Carthage a-t-elle été bâtie *par merveillos angin* selon le narrateur¹⁹⁸.

Dans ce vers, *angin* signifie l'habileté extraordinaire avec laquelle la ville a été construite.

Ce sens peut également être négatif dans un certain contexte :

[...] *engin*, c'est la situation contextuelle qui permettra de savoir, quant à ce qui est ainsi dénommé,

¹⁹⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁹⁶ Robert-Léon Wagner, « Sorcier » et « Magicien ». *Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, op. cit., p. 77-78. Sur ce mot polysémique, voir aussi Robert W. Hanning, « Engin in Twelfth-Century Romance : an Examination of the Roman d'Enéas and Hue de Rotelande's Ipomedon », *Yale French Studies*, t. LI, p. 82-101, qui compare ses emplois dans les deux romans inspirés par l'antiquité.

¹⁹⁷ Nelly Andrieux-Reix, *Ancien français. Fiches de vocabulaire*, Paris, PUF, 1987 (7^e édition corrigée 2000), p. 65.

¹⁹⁸ *Énéas*, v. 538.

s'il s'agit d'une qualité intellectuelle ou d'une machine¹⁹⁹.

Engin est un mot capable de donner des sens contraires l'un à l'autre au sein de la même œuvre. Dans le passage suivant de l'*Énéas*, Didon accueille Énéas à Carthage. Le héros éponyme raconte à la reine de cette ville splendide la chute de Troie :

Mais tuit an fumes deceü.
Se cil fussent dedanz seü,
Ars fussent dedanz lo cheval ;
Ancor n'eüst Troie nul mal
N'eüst detrenchiez et ocis.
Ja un sol d'als n'an issist vis,
Ne fussons pas ansi destruit ;
Par cel *engin* perimes tuit.
(*Énéas*, v. 963-970²⁰⁰.)

Il parle d'une anecdote du cheval de bois : les Grecs l'ont fabriqué pour l'offrir aux Troyens. Et ceux-ci furent vaincus par des soldats cachés dans ce cheval. Ce stratagème n'est, aux yeux du vaillant Troyen, qu'une ruse conduisant à la destruction totale de sa ville. Le mot est visiblement employé au sens négatif et péjoratif.

Le terme d'*enchantement* renvoie généralement à une pratique d'art magique ou innocente. Sibylle exerce son pouvoir afin d'endormir Cerbère, gardien de l'entrée des enfers :

La prestresse dist a consoil
Entre ses danz, tot belement,
Un *charme* et un *anchantement* ;
Ainz que li *charmes* fust feniz,
Fu Cerberus bien andormiz.
(*Énéas*, v. 2594-2598²⁰¹.)

Quant à *charme*, désignant la formulation de paroles magiques, il supplée le sens du mot *anchantement* qui renvoie à l'art de la prêtresse.

Ce qui est intéressant ici de noter, c'est que Benoît de Sainte-Maure utilise ce mot pour résumer son histoire dans le prologue adressé au public :

Iluec orreiz *enchantemenz*,

¹⁹⁹ Nelly Andrieux-Reix, *Ancien français. Fiches de vocabulaire, op. cit.*, p. 8.

²⁰⁰ C'est nous qui soulignons.

²⁰¹ C'est nous qui soulignons.

Tresgiez e merveillos e genz,
Si granz com cuers puet porpenser.
(*Troie*, v. 389-391²⁰².)

En relation avec l'adjectif *merveillos*, *enchantemenz* valorise manifestement ce que va raconter l'auteur. Par l'emploi de ce mot, il essaie de capter l'attention de son public.

Bel, grant, riche ...

Les mots de la même famille que *merveille* sont des indices marquant la grande quantité ou la haute qualité provoquant une certaine réaction auprès du lecteur, de l'auditeur, du personnage ou encore du narrateur. Il existe toute une gamme d'adjectifs que les auteurs médiévaux accolent au mot *merveille*, tels que *bel, grant, riche, etc.*. Ces adjectifs forment, avec *merveillos*, un couple d'expression subjective de haut degré et permettent le renforcement. Dans les phrases hyperboliques, ces adjectifs sont souvent juxtaposés, comme le montre la description du tombeau d'Hector dans *Troie* :

Tres de devant l'autel major,
Firent trei sage engeigneur
Un tabernacle precios,
Riche e estrange e merveillos.
(*Troie*, v. 16649-16652.)

Precios, riche, estrange et merveillos, tous ces adjectifs servent à mettre en valeur le travail des artisans expérimentés qui ont fabriqué ce tabernacle. Le narrateur superpose ces qualificatifs dans l'intention d'accentuer la qualité extraordinaire du tombeau. Par ailleurs, la paire « *precios : merveillos* », rime qui donne huit occurrences dans notre corpus, assure la rareté du tabernacle. Nombreux sont les adjectifs qui peuvent accompagner le mot *merveillos* et qui donnent des précisions sur les détails d'objets d'art ou sur les portraits de personnages.

La *merveille* se rapporte non seulement à la beauté, mais aussi à la hideur excessive. Des adjectifs à valeur négative accompagnent ainsi la description d'une bête dans le *Roman de toute chevalerie* :

²⁰² C'est nous qui soulignons.

Si cum Alisandre avoit aventures querant,
Eis lur une beste – unc ne virent si grant !
Hiduse fut e fiere ; deus testes i ot devant,
L'une de cocatrice e l'autre de tel semblant.
Le dos ot endenté si cum sie e trenchant,
Corbes denz e longs, piez de olifant.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 5701-5706.)

Alexandre rencontre une redoutable bête à deux têtes. La laideur de cette bête est due à sa forme composite : celle-ci a une tête de crocodile et des pattes d'éléphant. Dans ce passage, il n'y a pas de mot *merveille*, mais le narrateur traduit, au vers 5702, l'idée de l'incomparable relevant de la merveille, car personne n'a jamais vu pareille bête.

Estrange

Parmi les adjectifs accolés à *merveillos*, le mot *estrange*, l'un des plus proches du champ lexical de *merveille*, mérite d'être étudié séparément. Il signifie très souvent « étranger²⁰³ ». Essentiellement polyvalent, il partage également l'aspect subjectif du mot *merveille*. Il présente comme la merveille, le regard d'une personne qui s'étonne. Dans l'exemple suivant de *Thèbes*, le mot *estrange* souligne la singularité sans pareille de la vaillance d'Hippomédon, avec une reprise syntaxique :

Ypomedon le leur destourbe,
Ypomedon le leur desfent ;
granz colees i donne et prent ;
de granz colees i font changes,
ainz ne veïstes si *estranges*.
(*Thèbes*, v. 6616-6620²⁰⁴.)

Dans cette intervention du narrateur qui s'adresse directement au public (*veïstes*), l'adjectif *estrange* est utilisé pour rehausser les exploits guerriers d'Hippomédon. *Estrange*, comme *merveillos*, marque une situation incomparable d'une scène de combat. Ces mots sont, d'ailleurs, tous deux liés à la vue, plus précisément au regard du narrateur.

Estrange s'ouvre sur une certaine pratique magique, notamment avec d'autres termes. Dès la scène de présentation de Nectanabus, celui-ci exerce des sortilèges. Roi

²⁰³ « “Lasse”, fait el, “malaüree, / Que ma fille sera donee / A un home d'estrange terre / Qui toz est essilliez par guerre, / Qui s'en enbla par coardise / De la cité, quant al fu prise ! [...]” » (*Énéas*, v. 3275-3280.)

²⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

astronome et magicien de Libye, il est condamné à mort dans son pays, pour l'avoir trahi. Ayant appris ce dessein sur sa propre mort, il détruit entièrement son royaume avant de prendre la fuite :

Ewe fist donc metre al bacin de laton,
Fist *sors* e dist *charmes* en *estrange* sermon.
Quant fet ot ceo qu'il volt par sa *conjureison*,
Adonc vist de son regne [tote] la confusioun.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 71-74²⁰⁵.)

Estrange sermon peut être traduit par « langue étrangère » au sens littéral. Pourtant, associé à d'autres mots (*sors*, *charmes* et *conjureison*) suggérant la magie, ce syntagme évoque les activités du magicien.

En ce qui concerne l'adverbe *estrangement*, il se traduit par « beaucoup » ou « vraiment », plutôt que par « bizarrement²⁰⁶ ». Il met l'accent sur le haut degré d'une référence, comme nous l'observons dans la combinaison d'*estrangement* et du verbe *soi merveillier* dans le discours d'Achille. Celui-ci prononce un discours contre la guerre en raison de l'amour pour Polyxène :

Nostre gent est trop bosoignose
E trop malement sofraitose.
Mout me merveil *estrangement*
Que tant a ici sage gent
Qui n'en ont pris autre conrei,
Tuit n'i veient ço que j'i vei.
(*Troie*, v. 18183-18188²⁰⁷.)

Au début de sa prise de parole, ce dernier critique les vains efforts menés pendant la guerre déclenchée par le rapt d'Hélène et qui a causé d'innombrables dommages. En tant qu'adverbe de renforcement, le mot *estrangement* traduit clairement la subjectivité. *Soi merveillier*, qui marque la subjectivité du personnage ou du narrateur lui-même, comme nous l'avons vu, est accompagné de l'adverbe *estrangement* dont la connotation est proche de la racine que comporte ce verbe.

²⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

²⁰⁶ On observe un processus grammatical de désémantisation lié à l'adverbe.

²⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

esbahir, s'esmaier...

Un autre aspect de la *merveille* est son lien avec la réaction psychologique due à l'étonnement ou à la crainte. Nous reconnaissons une série de verbes qui traduisent la crainte et qui peuvent, certes, se rapprocher du verbe *soi merveillier*, mais ils peuvent également s'en éloigner dans les textes : *esbahir, s'esmaier, s'espoanter* ou *s'esfrayer*. Ces verbes apparaissent, le plus souvent, dans une scène de combat meurtrier, d'événements sinistres ou lors de la mort d'un personnage.

Dans *Pyrame et Thisbé*, l'héroïne est *esbahie* face au danger de mort. Pyrame et Thisbé sont des amis d'enfance, issus de deux familles rivales. Leurs parents leur interdisent de se voir, mais quand ils atteignent l'âge adulte, ils s'aiment réciproquement, et passent leur temps à se plaindre de leur malheur. Suivant un songe révélateur, Thisbé propose à son amoureux de quitter avec elle la cité de Babylone. Lors de la nuit du rendez-vous pour la fuite, elle arrive à la fontaine, endroit fixé, avant Pyrame, puis s'enfuit à la vue d'un lion qu'elle rencontre :

Vait s'en fuiant par une voie
Et crient que li lyons la voie,
Mes tant est *esbahie* et simple
Qu'en mi sa voie laist sa guimple.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 646-649.)

En proie à la peur, Thisbé abandonne son voile. Cette action conduit à une fin tragique de suicide réciproque, car Pyrame la voit tachée de sang, et est persuadé de sa mort. L'*esbahissement* est, en effet, le sentiment souvent observé dans les chansons lyriques. Devant la dame désirée, l'amant peut être *esbahi* ou bien *hardi*. À propos des pièces des trouvères du XII^e siècle, Roger Dragonetti note en ces termes :

[i]l s'agit là d'un amant entreprenant dont l'audace lui crée un succès qui risque d'évincer les *esbahiz*. Or, c'est précisément cette assurance qui est suspecte aux yeux des poètes courtois, parce que, selon leur doctrine, l'ammour est chose angoissante par définition ; et s'il est véritablement éprouvé ainsi, il ne permet aucune de ces formes de maîtrise qui cachent le mensonge²⁰⁸.

²⁰⁸ Roger Dragonetti, « Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les *Arts d'aimer* (contribution à l'étude de la thématologie courtoise) », [1959], *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, 1986, p. 125-168, p. 144.

L'amour par sa nature provoque l'angoisse. L'*esbahissement* s'avère aussi être le signe du véritable amour.

S'esmaier, aussi fréquent que *s'esbahir*, exprime également une expérience négative. Toutefois, il semble que ce mot possède un sens moins fort que les autres verbes désignant la crainte. Il figure parfois dans une tournure négative à l'impératif. Au début de son long discours, Énéas s'adresse ainsi à ses hommes :

« Seignor », fait il, « franc chevalier,
Ne vos devez mie *esmaier*
Se vos avez eü peor
An ceste mer, mal et dolor.
(*Énéas*, v. 311-314²⁰⁹.)

Les gens d'Énéas étaient effrayés par les périls de la mer. Ces personnes, qui ont *grant dote*²¹⁰, peuvent transgresser les comportements idéaux de la chevalerie : ne pas être bouleversés. Après avoir survécu à la tempête, Énéas les encourage lorsqu'ils arrivent en Libye. Dans ce passage, *s'esmaier* se trouve proche des sens de « s'inquiéter » ou de « se préoccuper » plutôt que de ceux de « s'esbahir » ou de « s'effrayer », signifiant une grande crainte.

Quant aux verbes *s'espoanter* et *s'esfrayer*, relativement moins présents que *s'esbahir* et *s'esmaier*, ils désignent de vives appréhensions éprouvées chez les personnages. Dans le *Roman de toute chevalerie*, les vieux paysans que rencontre Alexandre lui racontent un épisode des arbres du Soleil et de la Lune à sa demande d'*estrangle merveille*²¹¹. Alexandre est si étonné qu'il considère leur histoire comme des mensonges. Il ordonne à ses hommes, par plaisanterie, de frapper les vieillards. Ceux-ci *mult sunt esp[o]antez*²¹², à l'idée d'être brutalisés et blessés.

Après avoir présenté le récit d'Œdipe comme un prélude du fratricide entre Étéocle et Polynice, l'adaptateur médiéval suit la trame du texte de Stace. Après la discorde entre les deux frères, un accord sur l'héritier du trône s'établit : l'alternance annuelle de l'accès au pouvoir de la royauté. Étéocle monte sur le trône. Quant à Polynice, il essuie une tempête sur la route d'exil et se réfugie sous la voûte d'un palais. Il y

²⁰⁹ C'est nous qui soulignons.

²¹⁰ *Énéas*, v. 303

²¹¹ *Roman de toute chevalerie*, v. 7026.

²¹² *Ibid.*, v. 7061.

rencontre Tydée, duc de Calydon, qui lui demande un espace pour s'abriter. Polynice refuse, et tous deux se livrent à un combat acharné à l'épée. Ce bruit réveille Adraste, roi d'Argos :

Ce sai que ja ne remainsist
tant que li uns l'autre oceïst,
mes Adrastes li rois s'esveille,
touz *esfraez* pour la *merveille*,
Pour la noise li rois *s'esfroie*.
(*Thèbes*, v. 801-805²¹³.)

Ici, le verbe (*s'esfreer*) marque la crainte la plus vive du roi et l'intensité du combat. Tous ces verbes traduisant le sentiment de peur évoquent l'éventuel danger de mort par blessures.

Or il convient de différencier tous ces verbes du mot *soi merveillier*. Ce dernier conduit à la fois à l'admiration et à la crainte à la vue d'un spectacle, d'un monument ou d'une beauté humaine. Il marque la positivité comme le remarque Jean-René Valette :

[...] c'est la positivité de *soi merveillier* qui retient l'attention : le sujet, soumis à l'expérience de la surprise, loin de se laisser dominer par l'étonnement, fait retour sur lui-même pour mesurer l'écart qui sépare ce qui est ou ce qui survient et ce qui était attendu²¹⁴.

L'étonnement exprimé par la famille du mot *soi merveillier* est lié à l'admiration de l'extraordinaire ou à la découverte de la nouveauté. En revanche, le verbe *s'esbahir* se trouve, à côté d'un péril causé par un phénomène naturel ou par une violence humaine :

[a]vec *esbahir*, s'affirme une expérience négative, voire *traumatique*, de l'étonnement, qui se caractérise par un déséquilibre du rapport du sujet au monde : l'inattendu, au sens propre du terme, semble provoquer un reflux de la conscience vers l'intériorité, lequel s'accompagne d'émotion et parfois de douleur²¹⁵.

Le verbe *esbahir* traduit un sentiment négativement éprouvé. *S'esbahir* ou *estre esbahi*, fréquemment employés par les auteurs médiévaux, signalent, comme *soi merveillier*, l'étonnement ou la crainte du personnage, mais sous un angle différent. L'étonnement traduit par les formes verbales d'*esbahir* n'est pas souhaitable, il éveille négativement la

²¹³ C'est nous qui soulignons.

²¹⁴ Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 45.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

crainte dans tous les cas. Nous pouvons ajouter que *soi merveillier* est une réaction plus spontanée que la forme passive d'*estre esbahi*, laquelle est plus fréquente. *S'esbahir* ou *estre esbahi* traduisent donc un aspect différent de la *merveille*. Cette dernière est plus valorisante et polyvalente que l'ébahissement :

[à] la différence de l'*esbahissement*, qui rive le sujet à la stupeur du voir « extra-ordinaire », la *merveille* est d'essence fondamentalement dynamique. Elle suscite action ou réaction, appelant son propre dépassement²¹⁶.

En tant que première réaction du personnage en proie à ce sentiment, la *merveille* entraîne d'autres actions. Par le biais du verbe *soi merveillier*, une action est enchaînée à une réaction qu'elle a causée. Il est à remarquer que le verbe *s'esbahir*, de même que d'autres verbes, n'est jamais employé par le narrateur à la première personne, à la différence de *soi merveillier*. Des verbes relevés dans cette section diffèrent fondamentalement de la nature de ce dernier, en raison de l'étendue sémantique de ce verbe. Plus actif et plus positif, le verbe *soi merveillier* est employé pour valoriser l'inattendu, l'inconnu ou l'inouï. Si le narrateur peut *soi merveillier*, il ne doit jamais être *esbahi* par son propre récit.

Ce constat n'interdit pas d'observer la coexistence de plusieurs mots liés à l'étonnement dans un passage. Par exemple, un extrait de *Troie* présente le champ sémantique de la crainte ou de la douleur. Dans une entrevue entre Achille et Hector, celui-ci propose à son adversaire grec un combat singulier. À l'idée de la perte de leur chef, les Troyens sont bouleversés :

Por la *paor*, par l'*esmaiance*,
Por la pitié, por la *dotance*,
Ont mout ploré e grant *duel* fait.
Quos en fereie plus lonc plait ?
Ne vuelent sofrir Troïen
A nesun fuer n'a nesun sen
Qu'Ector se combate por eus.
Onc tel *merveille* ne teus dueus
Ne vit mais nus hom a gent faire.
(*Troie*, v. 13231-13239²¹⁷.)

²¹⁶ Jean-René Valette, « Le Graal et le sujet de la merveille : poétique, sémiotique et idéologie de l'objet », art. cit., p. 174.

²¹⁷ C'est nous qui soulignons.

Les Troyens ne veulent pas la mort d'Hector. Afin de marquer ce refus, le narrateur multiplie les termes traduisant le sentiment de peur, en lien avec la *merveille*. Ce mot permet de récapituler l'extraordinaire de cet événement raconté et de la réaction détaillée des Troyens dans ce passage.

Malgré la fréquence élevée et la grande diversité de tous ces mots liés au merveilleux, doit-on s'étonner de la rareté du merveilleux au sens surnaturel ? Dans les romans d'antiquité, la famille du même mot que *merveille* est étroitement liée à l'étonnement que contient son étymologie. Ce terme concerne principalement les actions ou les événements extraordinaires. Il n'y a rien de surnaturel en son sens propre. D'ailleurs, les enchanteurs ou les fées ne sont pas nécessairement les véritables acteurs dans les récits de notre corpus. Pourtant, certains emplois de ces mots suggèrent un phénomène surnaturel comme la métamorphose ou la magie pratiquée par Circé ou Nectanabus, ce qui relève du merveilleux. En effet, ce concept contient de multiples aspects suivant le passage en question. C'est ainsi que nous étudierons, dans le chapitre suivant, une organisation conceptuelle du merveilleux au sein de notre corpus.

Chapitre 2 – Les concepts

Dans le présent chapitre, nous prendrons le chemin inverse par rapport au chapitre précédent consacré à l'étude des mots médiévaux dans une perspective « sémasiologique ». L'approche « onomasiologique » sera notre point d'appui dans les pages suivantes. Dans cette optique, nous examinerons le concept de merveilleux pour découvrir les « signes linguistiques qui lui correspondent²¹⁸ », c'est-à-dire les mots relatifs à la merveille et au merveilleux figurant dans les textes médiévaux. Le concept du merveilleux est une fabrication intellectuelle qui s'est déroulée au cours des deux derniers siècles. Ainsi, nous nous appuyerons sur les réflexions menées par la critique afin d'éclairer l'univers constitué par les mots concernant le merveilleux.

Il importe, avant tout, d'être conscient du caractère artificiel de tout concept, comme le souligne Robert Martin²¹⁹. Si des mots de la même famille que *merveille* sont présents dans les textes, il n'existait aucune catégorie générique du « merveilleux » au Moyen Âge²²⁰. Ce qui distingue le concept de merveilleux des autres notions dégagées des textes et définies par les médiévistes, telles que l'« amour courtois » et le « chevalier errant », c'est le fait qu'il a émergé dans la période classique pour connaître une abstraction au cours du XX^e siècle. À la fin du XVII^e siècle, on assiste à une utilisation substantivée de l'adjectif *merveilleux*²²¹. L'attestation du mot désignant un genre littéraire allait ouvrir le terrain au discours critique. Dans la continuité de cette substantivation, la critique moderne a poussé la théorisation du merveilleux médiéval.

Edmond Faral, l'un des médiévistes de la première période, reconnaît le merveilleux dans les descriptions des textes médiévaux²²². Plus tard, Philippe Ménard adopte, de son côté, la distinction entre le fantastique et le merveilleux dans son ouvrage sur le rire au Moyen Âge²²³. Pour lui, le fantastique est « lourd de fantasmes troublants,

²¹⁸ *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, op. cit., p. 334.

²¹⁹ Robert Martin, Compte rendu du livre de F. Duval, *Dire Rome en français. Dictionnaire onomasiologique des institutions*, art. cit., p. 511-512.

²²⁰ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval » [1978], « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 17-39, p. 18.

²²¹ Sur le processus d'une cristallisation du merveilleux, voir Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 27-29.

²²² Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, op. cit., p. 307-308.

²²³ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.

d'images oppressantes, d'évocations macabres, qui exprime l'éternelle angoisse des hommes », alors que le merveilleux est « aimable et rassurant²²⁴ ». La négativité du fantastique s'oppose à l'ambiguïté du merveilleux. Tout en valorisant le merveilleux, Philippe Ménard conclut qu'il s'agit d'« une réalité éminemment complexe. Il suscite à la fois défiance et admiration, étonnement et enchantement²²⁵ ». Selon lui, le merveilleux peut être maléfique ou bénéfique, contrairement au fantastique angoissant. Le concept du merveilleux est ainsi défini en relation avec celui du fantastique.

L'historien Jacques Le Goff oppose la multiplicité du merveilleux médiéval à la conceptualisation sur laquelle repose le merveilleux aujourd'hui :

[j]e crois quand même qu'il faut prendre en considération – ce qui est tout à fait normal dans le flux de l'histoire qui change – une non-coïncidence conceptuelle, [entre] le *mirabilia* collectif pluriel médiéval, et le merveilleux singulier collectif actuel²²⁶.

Comme l'auteur le souligne, le Moyen Âge ne connaît pas de catégorie abstraite ou littéraire du merveilleux. C'étaient plutôt les *merveilles* au pluriel qui existaient véritablement dans les textes médiévaux. Toutefois, la pluralité est également l'une des caractéristiques du concept de merveilleux, car chaque critique s'efforce, respectivement, de reconnaître et de saisir les éléments qui constituent le merveilleux médiéval. Cet effet est particulièrement visible à partir des années 1970, où l'on assiste à l'élaboration du concept de merveilleux avec notamment la parution du livre de Tzvetan Todorov sur le fantastique²²⁷. Il n'existe donc pas de « concept » unique et fixe. Faute de définition préexistante, ce sont des « concepts » du merveilleux médiéval, délimités, redéfinis et concrétisés par la critique moderne, notamment au cours de ces quatre dernières décennies que nous trouvons²²⁸.

²²⁴ *Ibid.*, p. 377.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Jacques Le Goff, « Réflexions sur le merveilleux en guise d'ouverture », *Démons et merveilles au Moyen Âge*, actes du IV^e Colloque International, éd. Denis Menjot et Benoît Cursente, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1990, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

²²⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

²²⁸ Voir Jean-René Valette, « Idéal et Idéel : entre littérature et histoire, la question du merveilleux (XII^e-XIII^e siècle) », *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Études réunies par Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran et Jean-René Valette, Champion, Paris, 2019, p. 501-513. Ce bilan de recherche le plus récent sur le merveilleux médiéval s'articule autour d'un double axe : « mots et concepts » ; « approche littéraire » et « approche historique ». Consulter également Jean-René Valette, « Merveille et merveilleux : des sollicitations mythiques à l'approche socio-historique. Retour sur quarante ans d'études littéraires », *Aspetti*

Malgré la divergence manifeste des discours critiques, des accords semblent s'établir, aujourd'hui, sur certains points que nous reprendrons. Lié à l'étonnement, le merveilleux concerne tout ce qui est extraordinaire, inattendu et inouï²²⁹. Il implique, contrairement à la *merveille*, un élément surnaturel²³⁰. Par ailleurs, il est caractérisé par l'altérité, comme le souligne Daniel Poirion :

[i]ndice de la réception d'une culture par une autre culture, symptôme du trouble suscité par la présence d'un autre en soi-même, le merveilleux médiéval, plus qu'aucune autre manifestation littéraire, relève d'une critique de la "réception", notre lecture moderne prenant le relais d'une lecture médiévale où se creusait déjà l'écart entre divers systèmes de signes²³¹.

Le merveilleux apparaît, dans les textes médiévaux, comme témoignage de la réception d'une culture par une autre culture. Les romans d'antiquité, qui reflètent le regard médiéval sur la civilisation antique, nous montre cette présence d'altérité.

L'approche onomasiologique mérite d'être évoquée pour une autre raison : ce merveilleux médiéval n'est pas toujours manifesté à travers des signes linguistiques qui soient évidents dans le texte, ainsi que l'indique Francis Dubost :

[...] le signal « merveilleux » n'accompagne pas systématiquement les manifestations de l'impensable, y compris dans les occurrences pour lesquelles le contexte indique sans la moindre ambiguïté un contenu surnaturel. Le texte narratif présente ainsi des merveilles déclarées comme telles à côté de merveilles que rien ne signale²³².

Le merveilleux peut également se déployer indépendamment des mots issus de la même famille que *merveille* ou que d'autres termes que nous avons relevés dans le chapitre précédent. C'est donc nous, en tant que lecteur moderne, qui sommes à la recherche du merveilleux, en nous fondant sur les diverses réflexions.

Dans cette perspective, ce chapitre reprendra d'abord les questions relatives au merveilleux médiéval, sans pour autant prétendre être exhaustif. Notre objectif d'évoquer les principaux travaux sur ce sujet. En fondant notre étude sur ces

del meraviglioso nelle letterature medievali, dir. Franca Ela Consolino, Francesco Marzella et Lucilla Spetia, Turnhout, Brepols, 2016, p. 117-135 ; Francis Dubost et Jean-René Valette, « Merveilleux médiéval : synthèse des recherches les plus récentes », art. cit.

²²⁹ Jacques Le Goff, « Réflexions sur le merveilleux en guise d'ouverture », art. cit., p. 10 ; Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 4.

²³⁰ Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, op. cit., « Avant-propos » par Francis Dubost, p. 10.

²³¹ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 6.

²³² Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, op. cit., « Avant-propos » par Francis Dubost, p. 12.

résultats, nous nous intéresserons, ensuite, au merveilleux et à la merveille dans les romans d'antiquité au sein des discours critiques, en vue d'en dégager les aspects essentiels. À travers la synthèse des approches, remarques et avis différents, nous chercherons à saisir les particularités du merveilleux dans notre corpus, ce que nous appelons, à la suite de Jean-René Valette, le « merveilleux d'antiquité²³³ ».

²³³ Delphine Pasques, Judith Rohman et Jean-René Valette, « La merveille et le merveilleux dans l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas* », art. cit., p. 95.

A) Concepts du merveilleux médiéval

Dans le discours critique sur le merveilleux au Moyen Âge, nous observons souvent une attitude que l'on peut qualifier de précaution scientifique, comme dans ce propos d'Anita Guerreau-Jalabert :

[I]es caractères mêmes d'une grande partie des textes narratifs médiévaux et, en particulier, la forte présence, dans l'épopée et le roman, de thèmes *que l'on regroupe, faute de mieux, sous les étiquettes de merveilleux, de fantastique ou d'amplification épique*, interdisent que l'on y voie de purs et simples reflets du réel²³⁴.

L'historienne, en abordant les fonctions socioculturelles de la littérature médiévale, évite soigneusement de nommer le « merveilleux », caractère omniprésent des textes narratifs. Pourquoi observe-t-on ainsi des expressions modulées dans la dénomination du merveilleux au sein de nombreux travaux de médiévistes ? C'est que, bien évidemment, ni le mot substantivé de « merveilleux » ni la notion de ce genre n'existait au Moyen Âge. Cet état exige une réserve pour traiter le merveilleux à cette époque. Nous nous attacherons à montrer, dans cette première section, l'éclosion du « merveilleux médiéval », ses aménagements conceptuels et son appropriation générale. Comment le merveilleux est-il défini, modifié et accepté dans le processus de conceptualisation ?

Le concept de merveilleux est, souvent, saisi par rapport à des concepts voisins qui figurent dans le discours critique portant sur la littérature en général : l'étrange ou le fantastique. L'ouvrage de Tzvetan Todorov consacré au fantastique dans la littérature moderne a exercé une influence significative concernant la matière qui nous occupe :

[I]e fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité » telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève de l'autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux. Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un

²³⁴ Anita Guerreau-Jalabert, « Histoire médiévale et littérature », *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, actes de la Rencontre de Cerisy-la-salle, dir. Jacques Le Goff et Guy Lobrichon, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 137-149, p. 138. C'est nous qui soulignons.

genre autonome²³⁵.

La distinction faite dans ce passage entre l'étrange, le merveilleux et le fantastique a stimulé les réflexions sur le merveilleux dans le champ des études médiévales depuis les années 1970. Selon Tzvetan Todorov, les phénomènes ou les événements apparemment surnaturels dans l'étrange donnent lieu à une explication logique et rationnelle. Le merveilleux réside dans l'acceptation, par le lecteur, de nouvelles lois dans un univers fictif et surnaturel, alors que le fantastique est déterminé par l'hésitation du lecteur se trouvant à la frontière de ces deux mondes. Nous constatons, au sein de la médiévistique, différentes réactions allant à l'encontre de la théorie de Tzvetan Todorov sur le fantastique : scepticisme, acceptation partielle ou refus de distinction. En général, les médiévistes se réfèrent à cette théorie pour contester un point. Paul Zumthor, poéticien médiéval, manifeste son doute à l'égard de l'application de cette distinction dans la littérature médiévale. Il observe :

[...] le fantastique est ce à propos de quoi un « lecteur implicite » (qui peut être un personnage du récit) hésite sur l'explication à donner. Mais il n'y a plus, dans le texte médiéval tel que nous le connaissons, de lecteur implicite : il y a nous, par-delà une distance de tant de siècles. Le fantastique que nous attribuons au roman médiéval est le nôtre²³⁶.

L'auteur évoque ainsi le problème de la réception : si le fantastique sollicite la participation du lecteur, qui peut ainsi jouer un tel rôle dans la lecture des textes médiévaux ? Selon la position de Paul Zumthor, la théorie du fantastique n'est applicable qu'aux romans modernes, parce qu'il n'existe pas de lecteur dans les textes médiévaux anonymes. C'est ainsi que le Moyen Âge ne connaît ni le fantastique ni le merveilleux, ni non plus l'étrange. Soulignant une distance « irrécupérable²³⁷ » entre cette période et l'époque moderne, Paul Zumthor refuse le fantastique proposé par Tzvetan Todorov.

Mais il est tout à fait possible de trouver des témoignages de la réaction du lecteur dans les textes médiévaux, ce que souligne Daniel Poirion :

[...] l'étrange, le merveilleux, le fantastique désignent le même phénomène, mais selon différentes perspectives, à savoir celles de la psychologie, de la littérature et de l'art. Quant au phénomène lui-même, on peut le définir comme la manifestation d'un écart culturel entre les valeurs de référence,

²³⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 46.

²³⁶ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 138.

²³⁷ *Ibid.*, p. 19.

servant à établir la communication entre l'auteur et son public, et les qualités d'un monde *autre*²³⁸.

Le médiéviste ayant publié un livre pionnier sur le merveilleux au Moyen Âge, ne distingue pas les trois catégories de l'étrange, du merveilleux et du fantastique. Dans le domaine de la littérature médiévale, il favorise le terme de merveilleux. Ce qui importe, c'est que ces phénomènes marquent une distance entre les valeurs différentes.

En même temps, les chercheurs ont apporté des modifications à ce qu'avait proposé Tzvetan Todorov, théoricien de la littérature moderne, afin de traiter le merveilleux dans le champ des études médiévales. Nous voyons alors s'établir un consensus au sein de la critique sur un point particulier : le merveilleux est l'étonnement. Jacques Le Goff retient l'étonnement lié à la *merveille* provenant du latin *mirabilia*, plutôt que l'hésitation sur laquelle Tzvetan Todorov se fonde :

[s]i je voulais reprendre à propos du merveilleux médiéval la définition de Todorov, je crois qu'il faudrait l'infléchir à peu près de la façon suivante : le merveilleux, c'est l'étonnement. Personnellement, plus que l'hésitation, je mettrai en avant l'étonnement qui me paraît être la démarche tout à fait fondamentale²³⁹.

De même que Daniel Poirion, Jacques Le Goff préconise l'utilisation du mot « merveilleux » pour désigner cette catégorie littéraire, « collection » d'éléments relatifs au merveilleux selon son expression²⁴⁰. Il met l'accent sur l'importance de l'étonnement ainsi que sur l'admiration que suscite le merveilleux :

[I]à où nous définissons une catégorie, un type de réalités, le Moyen Âge latin voit un ensemble, une collection d'êtres, de phénomènes, d'objets possédant tous la caractéristique d'être *étonnants* au sens fort [...] Le merveilleux médiéval se caractérise par la rareté et par l'étonnement en général admiratif qu'il suscite²⁴¹.

L'étonnement est la réaction d'un sujet à une situation extraordinaire. Il peut également susciter une autre émotion : l'admiration ou l'effroi. Daniel Poirion souligne, dans ses propos, l'étonnement et la crainte, provoqués par la rencontre avec une autre réalité :

²³⁸ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 3-4. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁹ Jacques Le Goff, « Réflexions sur le merveilleux en guise d'ouverture », art. cit., p. 10.

²⁴⁰ *Id.*, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », art. cit., p. 18.

²⁴¹ Jacques Le Goff, « Merveilleux », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 710. C'est l'auteur qui souligne.

[c]ette distanciation culturelle nous suggère la nature du principe se trouvant à l'origine du merveilleux : l'étonnement naît de la rencontre avec l'objet d'un désir ou d'une crainte, que la réalité ne peut offrir habituellement. Le merveilleux est donc lié à l'étrangeté d'un désir, la crainte littéraire nous renvoyant à un désir de crainte²⁴².

Le merveilleux, au sens propre, est défini par de telles réactions vis-à-vis de l'objet d'un désir. Les textes médiévaux écrits en langues vernaculaires se présentent ainsi comme une littérature du désir²⁴³.

Les travaux de Francis Dubost sur un vaste corpus, abordant le merveilleux médiéval à partir de la notion de fantastique, ont marqué un tournant décisif dans la théorisation au sein de l'analyse de textes. La critique littéraire manifeste, généralement son scepticisme à l'égard de la notion de fantastique. Cependant, Francis Dubost reconnaît, dans les textes médiévaux, « quelque chose²⁴⁴ » de fantastique en tant que catégorie sémantique, et non pas seulement générique, tout en s'intéressant aux questions autour du merveilleux et de la merveille.

Dans un article consacré au merveilleux et au fantastique dans le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, il souligne la verticalité et l'horizontalité dans la perception du monde extérieur dans un Moyen Âge dominé par les représentations chrétiennes :

[I]l'élaboration du monde impliquait deux attitudes générales, que pourraient figurer deux axes qui se croisent. Sur l'axe horizontal se situe la causalité naturelle : les faits s'y disposent selon l'ordre perçu dans la nature et s'y enchaînent selon la rationalité que l'époque a pu introduire dans l'explication du monde. L'axe vertical se construit entre Ciel et Enfer et représenterait la causalité surnaturelle, bénéfique ou maléfique, qui, à tout moment, vient croiser, et même surdéterminer, les événements qui font l'histoire générale et les histoires individuelles. Dans ce système, la pensée horizontale, ou discursive, se trouve toujours sous la tutelle de la pensée verticale, ou symbolique [...] Lorsqu'un phénomène échappe aux cadres de l'expérience commune ou reste rebelle à toute saisie intellectuelle, la pensée saute du plan horizontal (immanence) au plan vertical (transcendance) où les principes d'explications sont représentés par les puissances surnaturelles²⁴⁵.

²⁴² Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 4.

²⁴³ Sur la conception de la littérature médiévale comme une « littérature de désir », voir par exemple les études menées par Laurence Harf-Lancner sur les fées amantes : Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984. L'accent est mis sur le lien étroit entre l'interdit imposé par les êtres surnaturels et la structure des récits de rencontre entre un mortel et un être surnaturel. Francis Gingras rapproche, de son côté, les lieux où le surnaturel surgit de l'amour dans la matière féerique des romans de l'époque (Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002). Il relie l'érotisme au merveilleux.

²⁴⁴ Voir l'un de ses articles : Francis Dubost, « *Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique... remarques sur la naissance d'un concept critique* » [1997], Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, op. cit., p. 103-120.

²⁴⁵ Francis Dubost, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », art. cit., p. 64-65.

Ce qui faisait sens dans l'intervention du merveilleux à l'époque médiévale, où la société était fondée sur une causalité surnaturelle englobée par le christianisme, est aujourd'hui différent. Notre perception du monde s'appuie sur une causalité à la fois naturelle et rationnelle. Au Moyen Âge, il en allait autrement : le merveilleux, qui se réfère à un élément surnaturel dans le langage de la critique, occupait une place prépondérante dans les textes littéraires. De ce fait, pour le merveilleux médiéval, il convient de prendre en compte la verticalité ainsi que l'horizontalité dans une vision globale du monde.

C'est ainsi qu'une voix mystérieuse détermine les dispositions funéraires d'Alexandre. Après sa mort, les conflits surgissent, car Babyloniens, Macédoniens et Perses veulent tous que le corps de leur roi repose chez eux. *Dieu* apporte le jugement oraculaire à la suite des prières des habitants de ces différents pays :

Quant del corps ensevelir ne lur poet convenir,
Si se mistrent en ceo qu'il dussent sortir,
E le voloir as dieux volent entre eaux oir,
Si se sunt en oreisons mis par lur commun pleisir.
Une voiz donc lur dit qe pas n'estrivassent,
Mes le voloir a Dieu fere tost lessassent :
Le corps Alisandre en Egypte portassent,
A la cité qu'il fist honorablement l'enterrassent.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 7971-7978.)

La voix fait immédiatement cesser les querelles, et l'on procède à l'enterrement d'Alexandre en Égypte. Les personnages s'adressent aux dieux païens pour demander conseil, tandis que c'est Dieu qui donne la réponse. Alexandre se distingue ainsi des autres, par sa spiritualité chez Thomas de Kent. Cette spiritualisation d'Alexandre n'est pas marquée dès le début du roman, mais c'est l'« itinéraire spirituel » que l'auteur anglo-normand inscrit dans son récit, car « plus le récit avance, plus sa démarche revêt une dimension religieuse²⁴⁶ ». Après la rencontre d'Alexandre avec Dieu à Jérusalem, son itinéraire apparaît comme suit :

[...] les vraies épreuves confrontent le héros à la toute puissance de Dieu ; parce qu'il accepte de se

²⁴⁶ Huguette Legros, « Alexandre dans le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent, un itinéraire spirituel des dieux à Dieu », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 515-529, p. 519.

soumettre, Alexandre en sort vainqueur et parvient à un certain degré de perfection intérieure qui lui permet d'atteindre à la sagesse²⁴⁷

Le récit prend fin avec sa mort, mais la scène de révélation suggère qu'il se trouve sous la tutelle de Dieu, inaccessible à ses barons et aux habitants conquis. Cette voix de l'Être invisible semble venir du Ciel, ce qui permet d'associer la merveille à la transcendance.

La définition du merveilleux médiéval, comme le surnaturel, exigerait une précision sur la merveille médiévale. Aujourd'hui, la critique distingue le merveilleux de la merveille sans toutefois nier de possibles interférences, comme le formule Jean-René Valette :

[m]ême s'il est possible de distinguer un merveilleux sans merveille, qui n'assortit pas le motif du retentissement subjectif que procure l'expérience de la merveille, même si, inversement, il est aisé d'isoler une merveille sans merveilleux, c'est-à-dire un étonnement-admiration qui ne porte pas sur un élément relevant du surnaturel ou qui correspond à un emploi affaibli du mot, c'est pourtant dans les liens que nouent merveille et merveilleux, dans leur concordance ou dans leurs discordances, qu'il importe de rechercher les clés d'une véritable poétique²⁴⁸.

Le merveilleux se fonde sur une existence surnaturelle, tandis que la merveille renvoie à toute marque d'étonnement perçu à travers le regard subjectif, y compris le merveilleux. Francis Dubost propose, pour sa part, de nommer cette sorte de merveille « merveille blanche » : « [l]es merveilles “blanches” sont celles qui ne font intervenir aucune forme de transcendance, ni le Ciel ni l'enfer ni la féerie²⁴⁹ ». Certaines scènes privées de surnaturel peuvent comporter ces merveilles, car celles-ci sont liées à l'émerveillement reconnu du point de vue narratif.

Une autre idée, largement partagée, c'est que la merveille est un dépassement de l'attente ou de la norme au Moyen Âge :

[l]a *merveille* déborde toujours l'attente du sujet. Elle est invitation à l'exploration des limites et des extrêmes : extrême beauté de l'héroïne, extrême laideur du monstre. Elle construit des êtres, des objets, des situations, qui n'existent pas dans la réalité familière ni dans l'expérience courante,

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 528-529.

²⁴⁸ Jean-René Valette, « Les motifs merveilleux à l'épreuve du Graal : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, Paris, Champion, 2007, p. 755-768, p. 760-761.

²⁴⁹ Francis Dubost, « Merlin, la merveille et le roman », *La Merveille médiévale*, Champion, Paris, 2016, p. 76.

et qu'elle emprunte le plus souvent aux légendes d'autrefois²⁵⁰.

Que ce soit la beauté ou la laideur, tout ce qui déborde la normalité relève du merveilleux. Une sirène ou l'enchanteur Nectanabus peuvent donc relever du merveilleux sans merveille pour leur existence ou de la merveille du narrateur, des personnages et du lecteur. Des personnages humains extraordinaires appartiennent plutôt à la merveille : Capanée, l'un des chefs argiens, ne dort que très peu ; Camille se signale par sa beauté ainsi que par ses talents guerriers ; Palefroi multicolore ; tombeau extraordinaire ; songe prophétique. Tels sont les éléments récurrents que nous rencontrons dans différentes œuvres ou séquences de la même pièce de notre corpus. Ce type de merveille, constituant un « motif », peut cependant être intégré, par extension, au merveilleux au sens le plus large de tout ce qui dépasse l'attente. À cet égard, la merveille se définit par la relation qu'elle entretient avec un tel phénomène dans sa réception.

Mais qu'est-ce qu'un « motif » ? Dans les pages suivantes, nous présenterons les principales questions autour du motif, en nous appuyant sur les travaux précédents. Nous ne donnerons aucune synthèse sur le motif dans la littérature médiévale. Toutefois, nous nous visons à délimiter le champ d'application du syntagme « motif merveilleux » aux éléments figurant dans le texte.

Jean-Jacques Vincensini en formule une définition très générale, à propos de la littérature médiévale :

[...] on appelle généralement « motifs », ces micro-récits récurrents, reconnaissables grâce à une physionomie stable mais malléables selon leur migration et les œuvres sur lesquelles ils se greffent. Plus précisément, les motifs qui intéresseront ces pages sont des séquences narratives stéréotypées dont l'identité est définissable et irréductible, alors que leurs apparitions, ou leurs réalisations, dans un texte particulier sont aléatoires. On utilisera donc « stéréotype (narratif) » ou « séquence (stéréotypée) » comme synonymes de « motif²⁵¹ ».

Après avoir évoqué la récursivité du motif, l'auteur souligne ses deux facettes fondamentales, mais apparemment contradictoires, que sont la constance et la plasticité. Le motif est un élément interchangeable, mais à la fois « interchangeable » dans les textes. À propos du géant dans les romans médiévaux, Anita Guerreau-Jalabert note ainsi, avant

²⁵⁰ Francis Dubost, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes » [1997], art. cit., p. 49.

²⁵¹ Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 2.

de donner des analyses individuelles de leurs occurrences :

[L]es traits des géants sont constants : ils se reconnaissent à leur taille, bien sûr, à leur laideur, à leur accoutrement grossier, à leur force et à leurs armes redoutables, mais non chevaleresques, les massues (ou éventuellement des haches)²⁵².

L'aspect stable de l'élément permet d'identifier, classer et comparer le motif, tandis que les traits variables se dévoilent selon les textes. L'examen se fait dans un mouvement alternatif, autour de ces deux axes que présente le motif.

Les études médiévales sont riches de plusieurs tentatives définitoires, dont chacune met l'accent sur un aspect particulier, parmi d'autres. Par exemple, Paul Zumthor aborde cette question du motif dans le cadre du lyrisme. Selon lui, le motif est un composant qui « s'identifie avec ce qui fait l'unité sémantique de tel ou tel champ lexical²⁵³ ». C'est une unité dans le texte, tirée à partir de mots. Dans son étude sur la chanson de geste, Jean Rychner établit une hiérarchisation des éléments : sujet, thème, motif et formule²⁵⁴. Les thèmes, comme la « jeunesse du héros²⁵⁵ », constituent le sujet qui unifie une œuvre. Des motifs « plus restreints [...] sont traités dans un certain langage, à l'aide de certains moyens d'expression : stéréotypés²⁵⁶ ». Le motif est ainsi défini par rapport aux unités apparentées repérées dans la chanson de geste. Jean-Pierre Martin pousse sa réflexion afin de distinguer les motifs narratifs (stéréotypes de diégèse) et les motifs rhétoriques (stéréotypes d'expression) dans le genre épique²⁵⁷.

À côté de ces approches théoriques des médiévistes, il existe des travaux d'indexation dans des domaines respectifs. Sur les contes populaires, nous disposons du catalogue commencé par Paul Delarue, et poursuivi par Marie-Louise Tenèze²⁵⁸. Pour la mythologie grecque et romaine, Pierre Grimal a publié un dictionnaire consacré à ce

²⁵² Anita Guerreau-Jalabert, « Histoire médiévale et littérature », art. cit., p. 142.

²⁵³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 230.

²⁵⁴ Jean Rychner, *La chanson de geste*, op. cit., p. 126.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Jean-Pierre Martin, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale)*, Villeneuve-d'Ascq, Centre d'Études Médiévales et Dialectales, 1984. Une nouvelle édition complétée et mise à jour de cet ouvrage a été récemment publiée : Paris, Champion, 2017.

²⁵⁸ Paul Delarue et 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, Île Maurice, La Réunion*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. I-IV/1, 1976-1985.

sujet²⁵⁹. Dans le domaine des textes latins se trouve un index des *exempla* de Frederic C. Tubach, complété par les réflexions qui en découlent, en vue de l'établissement d'un nouveau répertoire²⁶⁰.

Les travaux classificateurs de Stith Thompson, folkloriste américain qui a repris ceux d'Antti Aarne, son collègue finlandais, s'imposent en tant que références indispensables pour l'indexation²⁶¹. Pour lui, le motif est défini comme le « plus petit élément d'un conte pourvu du pouvoir de se maintenir dans la tradition, pouvoir qui lui vient de ce qu'il y a en lui quelque chose d'insolite et de frappant²⁶² ». C'est une unité minimale et essentielle dans le récit. Mais que signifie « quelque chose d'insolite ou de frappant » et comment l'identifier ? Malgré les contestations auxquelles a donné lieu cette définition subjective, la hiérarchisation empirique en divisions ou encore la formulation ambiguë, les index désormais publiés s'appuient sur le schéma de catégorisations mené dans les travaux d'Antti Aarne et de Stith Thompson. En prenant appui sur ce cadre, Anita Guerreau-Jalabert a établi le répertoire des motifs narratifs dans un corpus délibérément limité aux romans arthuriens médiévaux²⁶³.

Nous observons un certain nombre de notions qui côtoient le motif. Le type est le « conte traditionnel qui a une existence autonome²⁶⁴ », ainsi défini par Stith Thompson. Cette unité narrative et formelle lui a servi de base dans son travail d'indexation. Dans le

²⁵⁹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

²⁶⁰ Frederic C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of medieval religious tales*, Helsinki, Folklore Fellows Communications, 1969 [réimpression 1981] ; *Les exempla médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'index exemplorum de Frederic C. Tubach*, dir. Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, avant-propos de Claude Bremond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Carcassonne, GARAE-Hésiode, 1992 ; *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives*, dir. Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Champion, 1998.

²⁶¹ Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, *Folklore Fellows Communications*, n° 184, Helsinki, 2^{ème} éd. 1961 [1928] ; Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature, A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 6 vol., 2^{ème} éd. 1955-1958 [1932-1936] : https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm ; *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [1946] Reprinted. Sur la mise au point des travaux des folkloristes et leur réception, voir Madeleine Jeay, « À la recherche d'unités discrètes de narration. Le motif chez les folkloristes et ethnologues à la suite d'Antti Aarne et Stith Thompson », *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 33-45.

²⁶² Stith Thompson, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [1946] Reprinted, p. 415.

²⁶³ Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992.

²⁶⁴ Stith Thompson, *The Folktale*, *op. cit.*, p. 415.

sillage d'E. R. Curtius²⁶⁵, Paul Zumthor situe le type à un niveau plus étendu, dans le rapport avec les composants intérieurs, en le distinguant du *topos* :

[j]e regroupe sous le nom de *types* toutes les marques formelles en question : variétés nombreuses de manières de dire, que des relevés partiels ont désignés, souvent de façon contradictoire, par les termes de clichés, *topi*, formules, images clés, motifs, et d'autres. Un type sera ici tout élément d'« écriture » à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisables, indéfiniment, dans des contextes différents²⁶⁶.

Le *topos* est un terme employé et exploité dans le champ de la rhétorique. Renvoyant à un lieu commun, il se trouve au niveau de l'expression langagière dans le texte.

Concernant le rapport entre le motif et le thème, la discussion peut se complexifier. Ce que définit Jean Rychner par « thème » dans la matière épique recouvre ce qu'aborde Francis Dubost selon le terme de « motif²⁶⁷ ». Francis Gingras précise, à propos du motif merveilleux, ces deux notions proches :

[p]ar rapport au motif, le thème serait donc à la fois englobant et englobé ; ainsi le thème de l'*amour* englobe-t-il le motif de l'*amour provoqué par un agent merveilleux*, tout en étant englobé par le motif dont il est un élément constitutif²⁶⁸.

Le motif serait donc inclus dans le thème. Il s'agit d'un élément narratif plus petit que le thème et morcelé. Pourtant, Jean-Jacques Vincensini propose une formulation opposée :

[...] la différence entre *motif* et *thème* est de nature et de rang : le premier englobe le second. C'est pourquoi le motif n'est pas de même niveau (rang) que le thème : il englobe et exprime divers invariants parmi lesquels des thèmes, unités englobées donc²⁶⁹.

Selon cet auteur, c'est le motif qui englobe plusieurs thèmes. C'est ainsi que la critique peut utiliser un terme identique à des sens distincts.

²⁶⁵ E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par J. Bréjoux, Paris, PUF, 1936.

²⁶⁶ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 82. Sur le type et le *topos*, voir p. 82-96 de cet ouvrage.

²⁶⁷ Francis Dubost, Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* de la littérature médiévale », *Transferts de thèmes, transferts de textes : mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, dir. Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martinez, PPU, Barcelone, 1997, p. 21-47, p. 24.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 165.

²⁶⁹ Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, op. cit., p. 70.

Aucune de ces réflexions théoriques et pratiques n'est conçue pour la délimitation du « motif merveilleux ». Nous observons des unités qui auraient des rapports avec le merveilleux dans d'autres divisions (« B100-199 : Magic animals » ou « M300-M399 : Prophecies »), tout comme dans le chapitre intitulé « F. Marvels » dans le *Motif-index* de Stith Thompson²⁷⁰. Si le choix d'Anita Guerreau-Jalabert, qui suit la classification de Stith Thompson en tant que base dans son propre index sur les motifs narratifs peut être justifié, ce classement folkloriste ne convient pas à notre répertoire, qui regroupe uniquement les motifs merveilleux. L'épithète « narratif » est plus englobante que le terme de « merveilleux ». Les motifs narratifs peuvent être dotés de motifs merveilleux ou en être dépourvus. De même, toutes les interrogations sur les motifs dans la chanson de geste ne correspondraient pas à la question des motifs merveilleux dans notre corpus. Il est vrai que le roman hérite des structures formelles de la chanson de geste, et que le statut du motif dans ces genres diverge : les romans d'antiquité modifient les motifs existant dans la matière précédente, leur accordant une fonction différente de celle dans la chanson de geste. Comme le résume François Suard à propos de *Troie*, Benoît de Sainte-Maure est l'un des témoins de cette mutation :

[s]ous sa plume, les motifs traditionnels – scènes de combat ou de conseil – sont subvertis et transforment, grâce à l'apport de topoï (descriptions et portraits) ou thèmes nouveaux (l'amour) les personnages et leur fonction dans le récit. S'expérimentent ainsi des termes et des concepts qui façonneront progressivement l'imaginaire romanesque²⁷¹.

Des notions voisines telles que le thème ou le *topos* se trouvent à des niveaux différents. En relation avec ces composantes, les motifs sont renouvelés au sein de notre corpus. Si le motif est, généralement, défini comme une unité minimale dans le récit, comment cet aspect particulier peut-il se dégager dans les textes ? Comment distinguer un motif merveilleux d'un motif narratif ?

Pour la réalisation du projet du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale*²⁷², Francis Dubost a proposé une formulation de ces motifs, tout

²⁷⁰ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, *op. cit.*

²⁷¹ François Suard, « De l'épopée au roman », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 171-184, p. 183.

²⁷² Ce projet a été lancé par Francis Dubost au sein de l'équipe MA-REN-BAR (Moyen Âge-Renaissance-Âge Baroque) à Montpellier en 1994, et est poursuivi par Francis Gingras, Armand Strubel et Jean-René Valette. Ce programme de recherche se donne pour objectif de répertorier, à l'aide de l'outil informatique, les motifs merveilleux à partir de l'unité narrative. Il a également donné naissance à deux colloques : *Pour*

en prenant en considération les relations entre l'objet et le prédicat. Il définit le motif merveilleux comme :

[...] toute unité textuelle (narrative ou descriptive) organisée en un couple THÈME – PRÉDICAT, dont l'un des termes au moins possède un contenu surnaturel²⁷³.

Le contenu surnaturel est le critère fondamental pour déterminer le motif merveilleux. Un élément courant, dépourvu de surnaturel, peut également être qualifié de merveilleux quand l'implique son rapport avec le prédicat. L'exemple de « l'arbre parle » est cité en guise d'illustration ; ainsi le substantif « arbre » et le verbe « parler » sont-ils des termes qui n'ont aucune connotation surnaturelle en soi:

[r]ien de surnaturel dans l'arbre ni dans la parole ne pris isolément, mais l'attribution du prédicat « parle » à un arbre crée un énoncé impossible, une proposition impensable, une difficulté référentielle que seule peut contourner l'option surnaturelle. C'est donc ici la relation prédicative, et elle seule, qui est constitutive du motif²⁷⁴.

Par conséquent, c'est la combinaison des deux mots « arbre » et « parler » qui crée le surnaturel. La remarque sur la tempête dans les textes médiévaux étudiés par Chantal Connochie-Bourgne recoupe justement cette définition de Francis Dubost sur le thème :

[...] il fallait un bouleversement cosmique, qualifié de *merveille*. La tempête elle-même n'apparaît comme merveilleuse que parce qu'elle est jointe à une naissance. La conjonction du ciel et de l'enfant, voilà qui semble extra-naturel ou providentiel²⁷⁵.

La tempête, tout comme l'arbre, n'est pas un élément merveilleux en tant que tel ; cependant elle peut le devenir lorsqu'elle est extraordinaire, occasionnée par des divinités ou liée à un autre événement inédit. Ainsi les arbres du Soleil et de la Lune

un *Thesaurus des motifs merveilleux au Moyen Âge* – roman, chanson de geste, hagiographie (Paris X-Nanterre, 18-19 mai 2006), organisé par Jean-René Valette ; *Merveilleux et poésie des genres au Moyen Âge* (Université de Montréal, 31 mai et 1^{er} juin 2007), organisé par Francis Gingras. Les Actes de ce second colloque ont été publiés aux éditions Classiques Garnier, *op. cit.*

²⁷³ Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes... », art. cit., p. 26.

²⁷⁴ *Id.*, « De quelques motifs merveilleux rattachés à la Catalogne dans les *Otia Imperialia* et leur traitement dans le *Thesaurus* informatisé (équipe MA-REN-BAR) », actes du Colloque *Languedoc - Roussillon – Catalogne* (Montpellier 20-22 mars 1997), éd. Christian Camps et Carlos Heusch, Presses de l'Université Paul-Valéry, Montpellier 1998, p. 123-142, p. 127.

²⁷⁵ Chantal Connochie-Bourgne, « L'apaisement de la tempête dans la littérature médiévale : quelques exemples », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 107-120, p. 108, n. 3.

rendant l'oracle, ou la tempête lors de la naissance du héros, dans les deux versions du récit d'Alexandre, seront-ils constitutifs du motif merveilleux dans nos répertoires²⁷⁶.

Certains objets présentent des fonctions spécifiques dans notre corpus. Médée offre un anneau protecteur à Jason afin qu'il surmonte les épreuves dans la conquête de la Toison d'or. Cet anneau le protège contre toutes les attaques et le rend invisible²⁷⁷. Les harpes qui jouent automatiquement de la musique dans le tombeau de l'émir de Babylone n'obéissent pas à une loi naturelle²⁷⁸. Le contenu surnaturel que présentent ces objets suffit pour les considérer comme des motifs merveilleux. À la différence de ces deux cas, il n'y a aucune transgression de la loi de la nature dans le lit de Médée du *Troie* :

En un chier lit d'or et d'argent,
Qu'onques nus hom ne vit plus gent,
Dont li quatre pecol equal
Furent tuit ovré a esmal,
A esmeraudes verdeianz
E a rubins clers e luisanz.
(*Troie*, v. 1551-1556.)

Le narrateur décrit la literie de la chambre de la magicienne : lit, matelas, draps, oreillers, couvertures et tentures. Il évoque les pierres précieuses qui ornent le lit. Il détaille, d'ailleurs, chaque meuble, tout en mettant l'accent sur sa rareté à travers un enchaînement d'expressions hyperboliques, telles qu'*onques nus hom ne vit plus gent*²⁷⁹, *onc meilleur n'en ot en Thesaile*²⁸⁰ ou *onques pucelle n'ot si chiers*²⁸¹. Les mots comme *merveille*, *enchantement* ou *fee* sont absents du passage présentant le lit de Médée. Il n'y a aucune transgression de causalité naturelle dans sa description. Seul, le style hyperbolique participe de « l'écriture de la merveille²⁸² ». Il est tout à fait possible de distinguer, à la suite de Jean-René Valette, la merveille du merveilleux afin d'analyser les relations qu'entretiennent ces deux pôles :

[m]ême s'il est aisé de distinguer un merveilleux sans merveille, qui n'assortit pas le motif

²⁷⁶ Voir notre deuxième partie.

²⁷⁷ *Troie*, v. 1661-1702.

²⁷⁸ *Roman d'Alexandre*, III, v. 7132-7140.

²⁷⁹ *Troie*, v. 1552

²⁸⁰ *Ibid.*, v. 1558

²⁸¹ *Ibid.*, v. 1562

²⁸² Jean-René Valette, « Merveille et merveilleux dans le *Conte du Graal* : éléments de poétique », art. cit., p. 119.

merveilleux du retentissement subjectif que procure l'expérience de la merveille, même s'il est possible d'isoler une merveille sans merveilleux, c'est-à-dire un étonnement qui ne porte pas sur un élément relevant du surnaturel ou qui correspond à un emploi affaibli du mot, on aura tout intérêt à se pencher sur les rapports qui s'instituent entre eux et à rechercher dans leur discordance la clé d'une poétique²⁸³.

Outre le merveilleux au sens propre qui existe en soi, nous reconnaissons ainsi une merveille sans merveilleux en tant que signe d'étonnement, dont le lit de Médée peut faire partie. Ce qui définit la merveille, c'est le regard d'une personne qui s'étonne :

[c]'est le regard qui définit et qui construit la merveille. Si celle-ci semble conquérir autonomie et altérité à la faveur du sublime chevaleresque, lorsque le chevalier devient opérateur de merveille(s), c'est toujours sous le regard d'autrui. À cet égard, il importe de définir la merveille comme un *phénomène*, c'est-à-dire, en termes médiévaux, une *aventure* au sens le plus neutre possible et le plus proche de l'étymologie verbale (*adventura*). La merveille, c'est ce qui apparaît à un sujet²⁸⁴.

La merveille est ce qui ne surgit pas de soi-même ; il faut toujours un sujet qui assiste à un événement et qui le regarde avec étonnement. Les filles-fleurs que nous avons évoquées plus haut, provoquent également l'étonnement d'Alexandre et de ses soldats qui les rencontrent dans la forêt²⁸⁵. C'est donc ce regard qui définit la merveille, signalée par les mots concernés :

[i]l va de soi que nous prendrons en compte aussi bien les motifs spécifiés par le lexème « merveille » (ou termes apparentés) fonctionnant comme une sorte de signal textuel, que les motifs non spécifiés²⁸⁶.

On reconnaît un certain nombre d'occurrences relevant de la merveille, et non pas du merveilleux. Nous incluons ces merveilles relatifs aux espaces, aux objets et aux êtres dans notre répertoire de motifs merveilleux, même elles sont dépourvues de merveilleux. S'agissant de considérer ces merveilles comme des motifs, la présence du contenu surnaturel ne s'avère pas nécessaire. L'extension de la définition du motif merveilleux, proposée par Francis Dubost lui-même, est envisageable :

[p]rendront place ainsi dans le *Thesaurus* des actions extraordinaires qualifiées de « merveilles » sans que l'intervention du surnaturel soit pour autant patente²⁸⁷.

²⁸³ *Ibid.*, p. 125.

²⁸⁴ Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 98.

²⁸⁵ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3485-3544.

²⁸⁶ Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes... », *art. cit.*, p. 25.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

Suivant ses propositions, les deux interprétations du saut merveilleux d'Alexandre seraient possibles. Dans sa marche vers l'Orient, Alexandre assiège Tyr, ville phénicienne se trouvant sur une île. Les armées grecques ont bâti un beffroi sur le port maritime. Afin de pénétrer à l'intérieur de la ville par un saut prodigieux depuis ce beffroi, Alexandre est le premier à franchir le mur :

Molt a bien Alixandres li rois son dart segu,
Qant du berfroï ou iert, de si haut com il fu,
Est saillis tous armés, a son col son escu,
Sor les murs de la vile si que tuit l'ont veü.
(*Roman d'Alexandre*, II, v. 1965-1968.)

Cependant, ce saut est-il dû aux capacités physiques, surnaturelles ou naturelles d'Alexandre ? Ou bien est-il un signe de la grâce de Dieu qui l'aide ? Dans tous les cas, c'est la merveille des autres personnages qui est mise en scène. Le narrateur souligne le regard de toute l'assistance face à cette action extraordinaire en racontant : *tuit l'ont veü* (v. 1968). Cet épisode prodigieux peut être retenu comme un motif, en suivant la poétique de la merveille dans les romans, examinée par Jean-René Valette, ainsi que l'extension du motif merveilleux proposée par Francis Dubost. Même s'il présente des aspects probablement non surnaturels, la scène du saut est accompagnée de regards subjectifs. Il remplit les critères de contenu merveilleux au sens le plus large. L'action digne de mémoire est, d'ailleurs, reprise par le narrateur dans les passages ultérieurs²⁸⁸. Cette récursivité du saut autorise à le considérer comme un motif.

Il convient cependant de reconnaître les frontières de la délimitation ou de la catégorisation. Si la merveille est déterminée par les liens entre le sujet et tout ce qui évoque l'étonnement, comment l'écarter en tant que catégorie thématique, de tout autre usage apparemment « banalisé » de ce terme, sans dépendre de l'aspect subjectif ? Et si l'on procède à une extension du concept, c'est-à-dire, si l'on considère la merveille intrinsèquement médiévale comme la catégorie du merveilleux, comment cela se déroule-t-il ? Francis Dubost note les « cas-limites », s'agissant « des actions extraordinaires qualifiées de “merveilles” sans que l'intervention du surnaturel soit pour autant

²⁸⁸ *Roman d'Alexandre*, II, v. 2149, III, v. 1128 et III, v. 2629-2630.

patente²⁸⁹ ». En suivant sa démarche, l'on peut se demander si la merveille des femmes de Lemnos, qui tuent les hommes de leur famille²⁹⁰, peut relever du merveilleux. Il n'y a rien de surnaturel, mais quelque chose d'extraordinaire et de légendaire.

Or, tout anneau n'est pas nécessairement merveilleux, et ne relève pas forcément de la merveille. Étant donné que notre répertoire regroupe des motifs merveilleux, nous ne citerons pas tous les éléments appartenant à un même objet. C'est une relation entre le thème et le prédicat qui valide la délimitation du motif ; nous excluons donc les anneaux dépourvus de merveilleux et de la merveille dans l'*Énéas* et le *Roman d'Alexandre*, même si ceux-ci jouent un rôle symbolique, étant le signe d'engagement ou d'amour²⁹¹.

Il en va de même pour le cheval extraordinaire. Il existe des chevaux surnaturels, splendides et infatigables. Il se trouve également des chevaux normaux, en tant que montures dans les combats. À cet égard, le cheval de Clin, l'un des douze pairs d'Alexandre, ne possède ni prédicat lié au surnaturel ni description particulière dans les scènes de son apparition. Dans un combat contre Porus, roi d'Inde, le cheval de Clin est nommé Boniface :

Porus vait par le champ, des Griens fait grant maçacre,
De sanc et de ceruele est coverte la place.
Et qant Dans Clins le voit, si broche Boniface,
Puis a dreicié l'espié, le fort escu enbrace.
Porus le vit venir sel feri d'une mace,
Que son escu li fent com se il fust de glace
Et lui et son cheval abat en mi la place.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 2068-2074.)

Dans cette scène, le narrateur ne laisse pas de marque de merveille. Au contraire, nous observons une série de motifs épiques liés au cheval dans ce combat singulier : éperon donné au cheval ou chute du chevalier depuis son cheval. Des êtres peuvent constituer des motifs merveilleux, seulement lorsqu'il est question d'une description ou de la présentation de relations surnaturelles.

²⁸⁹ Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes... », art. cit., p. 22.

²⁹⁰ *Thèbes*, v. 2323-2330.

²⁹¹ Sur les anneaux dans ces romans, voir Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 83-89.

Le merveilleux doit donc être défini par la réaction de l'étonnement. Par le rapport avec les autres notions telles que l'étrange, le fantastique et la merveille, le concept de merveilleux finit par s'installer dans les études médiévales. Il marque le moment de toute la rencontre d'une culture avec une autre culture, y compris le surnaturel. Ce surnaturel peut renvoyer à la transcendance de Dieu à l'époque où la société se fonde sur l'Histoire sainte. Cependant, ces propos n'impliquent pas forcément tous les romans médiévaux. Les recherches sur le merveilleux médiéval bénéficient d'une grande variété, tandis qu'elles analysent, notamment, les récits bretons des XII^e et XIII^e siècles. Les romans d'antiquité et les romans de Bretagne ont certains traits communs, mais ils se différencient par d'autres traits. C'est ainsi que nous examinerons, en particulier, les liens entre le merveilleux et la matière antique.

B] Vers la définition d'un merveilleux d'antiquité

En ce qui concerne le merveilleux, nous constatons la richesse des réflexions ainsi qu'une approbation générale, posant toujours la question de la perception d'une autre culture. Par le biais du merveilleux, l'on peut partir à la recherche d'un versant étranger à la chrétienté ou à la clergie, culture de base au Moyen Âge, et montrer la tension entre ces deux courants. S'agissant spécifiquement du merveilleux dans les romans d'antiquité, nous sommes confrontés à différentes observations qui sont parfois contradictoires : le discours critique suppose-t-il le merveilleux et la merveille dans ces textes inspirés de l'antiquité ? Les exemples et les illustrations fournis sont généralement puisés dans la matière bretonne, comme dans les romans de Chrétien de Troyes ou dans les *Lais* de Marie de France. Les riches observations relatives à cette matière, plus tardive, pourraient-elles être appliquées aux romans d'antiquité ? Quels sont les états du merveilleux et de la merveille dans ces romans ? Dans les pages suivantes, nous présenterons, d'abord, un état de recherche sur les romans d'antiquité puis nous dégagerons les caractéristiques du merveilleux dans ces œuvres.

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, les romans d'antiquité ont subi un jugement relativement négatif en raison de leur statut ambivalent. D'une part, ils ont été considérés comme les traductions des sources antiques, d'autre part, ces « traductions » présentent toutes sortes d'anachronismes dans les scènes : les hoptiles dans l'Antiquité sont transformés en chevaliers médiévaux ; Alexandre le Grand, roi de Macédoine, apprend les sciences ainsi que les sept arts libéraux ; le devin Amphiaraüs devient archevêque dans *Thèbes*. Par conséquent, les valeurs littéraires des romans d'antiquité ont fait l'objet de nombreuses discussions. Néanmoins, l'évaluation de la critique à l'égard de ces romans a grandement évolué²⁹², particulièrement depuis les années 1970.

Sous le signe du romantisme, Gaston Paris a fait l'éloge de la manifestation naïve des sentiments dans l'*Énéas* et *Philomena*²⁹³. Il a également valorisé le développement des épisodes d'amour dans *Troie*, en considérant cette œuvre comme le « premier représentant » du roman courtois, « qui devait s'épanouir si richement après lui²⁹⁴ ». La

²⁹² Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*, p. 7.

²⁹³ Gaston Paris, *Littérature française au moyen âge (XI^e-XIV^e siècle)*, 2^{ème} éd., Paris, Hachette, 1890, p. 78-79.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

plupart des travaux du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle consistait à établir la chronologie de la composition des œuvres²⁹⁵ ou à déterminer les sources²⁹⁶. Cependant, les médiévistes de cette période portaient des jugements sévères sur les romans d'antiquité en raison de l'anachronisme assumé.

Gaston Paris critique, dans le chapitre de son ouvrage intitulé « Imitation de l'Antiquité », leur anachronisme en l'imputant au manque de connaissances sur les sociétés et les langues gréco-latines :

[...] le moyen âge n'a jamais eu conscience de ce qui le distinguait si profondément de l'antiquité ; il s'est toujours représenté le monde comme ayant été de tout temps ce qu'il le voyait être ; il se figurait naïvement Alexandre avec ses capitaines comme un roi de France ou d'Angleterre entouré de ses barons, et traduisait *milites* par *chevaliers* sans se douter de la différence qui existait entre ces deux termes²⁹⁷.

Comme le montre le propos de cet érudit, les romans d'antiquité sont considérés comme les reproductions des textes latins. Les modifications apportées par les traducteurs médiévaux ne font que, pour lui comme pour ses contemporains, déformer le texte original en latin. Aux yeux de la critique, les romans d'antiquité méritent un certain intérêt, car ils sont les premières manifestations de la production littéraire en langue romane.

Cette vision semble se développer au cours de débats vifs sur l'origine du « roman » qui ont lieu entre 1960 et 1970. Si Robert Marichal reconnaît l'émergence du genre romanesque au XII^e siècle, il n'exclut pas le caractère primitif des romans d'antiquité. Il note que :

[...] la naissance du roman moderne se situe entre 1130 et 1170 et que les premiers représentants du genre sont bien *Alexandre, Brut, Thèbes, Enéas, Troie*. C'est l'enfance du genre, si l'on veut, l'âge adulte serait celui de *Chrétien de Troyes, des Tristans*²⁹⁸.

²⁹⁵ Ernest Langlois, « Chronologie des romans de *Thèbes*, d'*Eneas* et de *Troie* », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXVI, 1905, p. 107-120 ; F. A. G. Cowper, « Date and dedication of the *Roman de Troie* », *Modern Philology*, t. XXVII, n° 3, 1929-1930, p. 379-383.

²⁹⁶ En plus de l'ouvrage magistral d'Edmond Faral (*Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, *op. cit.*), nous pouvons citer, par exemple J.-J. Salverda de Grave, « Recherches sur les sources du *Roman de Thèbes* », *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, p. 598-618 ; Albert Henry, « Étude sur les sources du *Roman d'Alexandre* de Lambert li Tors et Alexandre de Bernay. Importance de l'*Historia de preliis* », *Romania*, t. LXII, 1936, p. 433-480.

²⁹⁷ Gaston Paris, *Littérature française au moyen âge (XI^e-XIV^e siècle)*, *op. cit.*, p. 75.

²⁹⁸ Robert Marichal, « Naissance du roman », *art. cit.*, p. 452.

Si les romans d'antiquité sont les premiers romans, les œuvres postérieures sont plus raffinées aux yeux du lecteur moderne. Pierre Gallais décale, de son côté, la période d'apparition du roman de quelques dizaines d'années, celles qui correspondent aux activités de Chrétien de Troyes :

[...] je conteste que les premiers représentants du genre soient *Alexandre, Brut, Thèbes, Énéas* et *Troie* : ce sont *Érec, Yvain, Lancelot* et *Perceval*, que je ne considère pas du tout comme les « fils légitimes » des romans dits antiques²⁹⁹.

Pour lui, les auteurs des romans d'antiquité « ne sont que des traducteurs », car ils n'ont créé aucune histoire eux-mêmes, à la différence de Chrétien qui est « un créateur³⁰⁰ ».

D'après Omer Jodogne, c'est l'*Énéas* qui mérite la qualification de « premier roman » parmi ces productions littéraires. Concernant le récit d'*Alexandre* composé par Albéric de Pisançon en langue franco-provençale, le philologue conclut que ce poème suit le modèle hagiographique :

[j]e ne crois pas que la *Chanson d'Alexandre* soit le premier roman français ; à mon avis, par sa forme et par quelques motifs, c'est le roman d'*Énéas* qui peut revendiquer ce titre [...] ce roman [*Chanson d'Alexandre* d'Albéric] a contribué à désacraliser non la chanson de geste, mais l'écrit hagiographique, la biographie. Volontairement, Albéric de Pisançon a préféré, pour son adaptation, le moule de la *Vita*³⁰¹.

Après avoir procédé à l'examen métrique de ce texte, Omer Jodogne ne classe pas cette adaptation dans le groupe des romans, il la situe parmi les œuvres hagiographiques en langue vernaculaire comme la *Vie de saint Alexis* et la *Vie de saint Léger*. En ce qui concerne *Thèbes*, il le considère comme une œuvre charnière, entre la chanson de geste et le roman :

[...] les formules et les procédés formels du *Roman de Thèbes* nous sollicitent à le comprendre avant tout comme une chanson de geste et un peu comme un autre genre qui

²⁹⁹ Pierre Gallais, « De la naissance du roman. À propos d'un article récent », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 53, 1971, p. 69-75, p. 69. L'auteur de l'article omet, sans doute délibérément, *Cligès*, texte réécrit à partir de *Tristan*. Aux yeux de la critique moderne, la réécriture ne peut-elle être considérée comme un « roman » au sens restreint ?

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁰¹ Omer Jodogne, « Le caractère des œuvres “antiques” dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg, du 29 janvier au 2 février 1962, publiés par Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1964, p. 55-83, p. 57.

s'affirmera bientôt en roman³⁰².

L'auteur considère *Thébaïade* comme précurseur des récits narratifs en langue vernaculaire, mais il évite de qualifier cette œuvre de « roman ». Les romans d'antiquité sont constamment comparés, soit aux sources latines, soit aux romans médiévaux de matière bretonne, ou même aux romans modernes pour subir un jugement plutôt négatif sur leurs valeurs littéraires.

En même temps, la critique s'intéresse de plus en plus à l'anachronisme, art reconnu dès le XIX^e siècle, accompagné d'un jugement plutôt défavorable. L'article fondateur de Guy Raynaud de Lage suggère d'apprécier l'anachronisme dans les romans d'antiquité, car cette technique reflète une création fictive³⁰³. Selon lui, la « fictionalisation » des éléments antiques est un procédé littéraire et représentatif des romans d'antiquité, dans lequel ce groupe de romans constitue un nouveau genre littéraire³⁰⁴. Tout en gardant une attitude nuancée, Jean Frappier, qui reprend la question centrale que posent ces romans, termine ses analyses par ce propos :

[d]es traits modernes nuancent, enrichissent l'esprit et le cœur des personnages antiques. Cette fusion, faite évidemment avec plus ou moins de bonheur, cette symbiose du passé et du présent contribuent à suggérer une image de l'homme permanent, si l'homme permanent, fondamental, n'est pas une illusion. Au lieu d'accabler nos vieux romanciers sous le poids de leurs anachronismes, j'ai préféré montrer ce qu'avait déjà de fécond leur imitation des Anciens³⁰⁵.

L'auteur apprécie ainsi la coexistence du passé et de l'actualité dans les romans d'antiquité. Cette question est reprise par Raymond J. Cormier, qui propose trois fonctions assumées de l'anachronisme : cet art facilite la communication entre l'auteur et le public dans les adaptations des textes latins, permet la désacralisation des héros antiques et assure la continuité avec le passé lointain.

³⁰² *Ibid.*, p. 64.

³⁰³ Guy Raynaud de Lage, « Les Romans antiques et la représentation de l'Antiquité », *Le Moyen Âge*, t. LXVII, 1961, p. 247-291.

³⁰⁴ *Id.*, « Le premier roman », *Orbis mediaevalis. Mélanges de la langue et littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, éd. G. Güntert, M.-R Jung et K. Ringger, Berne, 1978, p. 323-327.

³⁰⁵ Jean Frappier, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, op. cit., p. 13-54, p. 54.

Toutes ces discussions sur la place qu'occupent les romans d'antiquité dans l'histoire littéraire semblent préparer la réévaluation de leurs valeurs dans le dernier quart du XX^e siècle. Depuis les années 1970, la situation des auteurs de ces romans tourne en leur faveur. Tout en soulignant le pathétisme de ce nouveau genre, Jean-Charles Payen conclut que :

[...] *Troie* ou *Piramus* sont les ouvrages achevés de maîtres sûrs de leur art. Le roman antique marque un grand moment de l'histoire littéraire au XII^e siècle³⁰⁶.

Les romans d'antiquité ne sont plus des œuvres primitives. Pour l'auteur, ce sont des productions littéraires déjà accomplies. En 1984, Jean-Charles Huchet affirme que le roman est né avec la trilogie antique³⁰⁷. Enfin, plusieurs travaux d'Aimé Petit sur ces œuvres qui analysent les techniques romanesques marquent un tournant décisif³⁰⁸. Parmi celles-ci, l'anachronisme, déprécié au cours du siècle précédent, n'est plus un signe de manque de connaissances des auteurs médiévaux. Au contraire, le procédé de « médiévisation³⁰⁹ » contribue à la création d'un univers hybride. Les romans d'antiquité méritent d'être examinés, dès lors, non seulement pour leur statut précurseur, mais aussi pour leurs traits littéraires. Ces romans se caractérisent soit par l'ampleur de la description³¹⁰, soit par la valorisation du savoir³¹¹.

Depuis la fin du XX^e siècle jusqu'à nos jours, les approches des études sur les romans d'antiquité ont beaucoup varié : interprétations historiques³¹², approches

³⁰⁶ Jean-Charles Payen, *Le Moyen âge. I. Des origines à 1300*, op. cit., p. 150.

³⁰⁷ Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 9.

³⁰⁸ Aimé Petit, « "Monseigneur" Amphiaräus ? », *Les Lettres Romanes*, t. XXXIII, 1979, p. 163-171 ; *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle* ; *Les Naissances du roman*, op. cit. ; « De l'hypotexte à l'hypertexte. L'*Enéide* et le *Roman d'Eneas* : remarques sur les techniques de la transposition au XII^e siècle », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 4, 1988, p. 59-74.

³⁰⁹ Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, op. cit. Ce terme est employé, par exemple, à la page 19.

³¹⁰ *Précis de littérature française du Moyen âge*, dir. Daniel Poirion, Paris, PUF, 1982, Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « Chapitre III : La mise en roman », p. 83-127, p. 103

³¹¹ *Le récit médiéval. XII^e - XIII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 19-37.

³¹² Outre les travaux de Francine Mora-Lebrun, ceux de Martin Gosman s'inscrivent dans ce courant : Martin Gosman, « Le *Roman d'Alexandre* et les *juvenes* : une approche socio-historique », *Neophilologue*, 66 (1982), p. 328-339 ; *id.*, « Le descriptif idéologique dans le *Roman d'Alexandre* », *La description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, 11 (1993), p. 207-220.

comparatives³¹³ et thématiques³¹⁴. Par ailleurs, la critique déborde, de plus en plus, du cadre de la littérature française pour traiter les productions littéraires en langues romanes, dans une vision paneuropéenne³¹⁵. À l'heure de la réhabilitation des romans d'antiquité, « beaucoup de choses restent encore à découvrir³¹⁶ ». Il est donc utile de les réexaminer, à la lumière du merveilleux et de la merveille.

Philippe Ménard note, dans son ouvrage consacré au rire à l'époque médiévale, que le merveilleux est rare dans ces romans :

[l]e merveilleux profane reste fort discret dans les romans antiques, quoi qu'ait prétendu E. Faral. Exception faite de *Partonopeus*, il n'est guère abondant non plus dans les romans courtois qui n'appartiennent pas à la littérature arthurienne³¹⁷.

Pour lui, le merveilleux appartient aux romans arthuriens. Curieusement, c'est également lui qui tente de distinguer le merveilleux dans les romans d'antiquité et dans les romans

³¹³ Jean-Charles Huchet abandonne la comparaison systématique entre l'*Énéide* et l'*Énéas* afin d'examiner ce roman en tant qu'œuvre indépendante (Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, op. cit., p. 14). Toutefois, des approches comparatives semblent entrer dans leur nouvelle phase, car les œuvres latines ne sont plus considérées comme les modèles prestigieux, susceptibles d'écraser les productions littéraires en langue romane. Ainsi Pierre Gallais et Joël Thomas montrent-ils les différences entre la civilisation antique et la société médiévale, à travers le motif symbolique de l'arbre : Pierre Gallais et Joël Thomas, *L'arbre et la forêt dans l'Énéide et l'Énéas. De la psyché antique à la psyché médiévale*, Paris, Champion, 1997. En 2020, un colloque consacré aux réécritures de l'*Énéide* a eu lieu : *De Troie en Thuringe : l'Eneas de Heinrich von Veldeke*, Actes du colloque de la Sorbonne (31 janvier - 1^{er} février 2020), dir. Peter Andersen, Patrick del Duca et Delphine Pasques, Paris, L'Harmattan, 2020. Ces approches ne consistent plus à démontrer les déformations des textes antiques dans les adaptations médiévales, mais la créativité de leurs auteurs.

³¹⁴ Si les critiques commençaient à apprécier les valeurs poétiques des romans d'antiquité dans les années 1970, leur intérêt se focalisait sur l'art de l'anachronisme, et les études thématiques étaient relativement moins nombreuses. Depuis les années 1990, les romans d'antiquité ne sont plus considérés comme des œuvres-charnières, ils sont intégrés dans un contexte plus large de productions romanesques. Ils font ainsi l'objet d'études thématiques comme celles de la métamorphose et du rêve : Cristina Noacco, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; Mireille Demaules, *La corne et l'ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2010. Ces deux ouvrages portent non seulement sur les romans d'antiquité, mais sur l'ensemble des textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles.

³¹⁵ Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, Presses universitaires, 1992 ; Marc-René Jung *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyses des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel-Tübingen, Francke, 1996 ; *La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X^e-XVI^e siècle)*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2014.

³¹⁶ Francine Mora-Lebrun, « Les romans d'antiquité et la pensée chartraine », *Les Écoles de pensée au XII^e siècle et la littérature romane (oc et oïl)*, dir. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 49-62, p. 62.

³¹⁷ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge (1150-1250)*, op. cit., p. 376.

de Bretagne. Il souligne que le merveilleux n'est jamais traité avec distance par le narrateur, mais qu'au contraire, il est pris au sérieux dans les romans d'antiquité :

[i]l est remarquable que les romans antiques ne traitent point le merveilleux avec humour et fantaisie. Les évocations des hommes ou des pays étranges, les descriptions du char d'Amphiaräus dans le *Roman de Thèbes*, du tombeau de Camille dans l'*Énéas* ou de « la chambre de beautés » dans le *Roman de Troie* cherchant seulement à éblouir les imaginations au spectacle des brillantes et fabuleuses réalités de l'Orient³¹⁸.

Le merveilleux dans les romans d'antiquité vise fondamentalement à fasciner les lecteurs par un spectacle magnifique. En effet, les auteurs des romans bretons, comme Chrétien de Troyes, maintiennent une certaine distance avec le merveilleux, le traitant avec humour. En revanche, les auteurs des romans d'antiquité décrit le merveilleux pour séduire le public. C'est l'une de ses caractéristiques que l'on peut dégager à partir des propos de Philippe Ménard.

Anthime Fourier oppose, pour sa part, les romans antiques et celtiques aux romans « réalistes », où l'on observe, en général, l'absence ou l'effacement du merveilleux :

[...] il n'existe pas une conception fondamentale du genre narratif dont elles sont la manifestation à la fois une et diverse, en d'autres termes, si en dehors du roman qui fait appel au merveilleux – « roman antique » ou roman « breton » – et en réaction contre lui, le Moyen Âge n'a pas connu une forme de l'art adonné³¹⁹[...].

Le but de l'auteur étant avant tout de définir les romans « réalistes » par rapport aux autres romans médiévaux, les romans d'antiquité ainsi que les romans de Bretagne sont invoqués pour leur définition. Dans la vision d'Anthime Fourier, les romans d'antiquité sont considérés comme des œuvres qui ont souvent recours à l'introduction d'éléments relatifs au merveilleux. Le merveilleux est donc l'apanage de tels textes. Ceux-ci s'opposent à l'ensemble des romans, dits réalistes, dont le scénario narratif ne repose sur aucun surnaturel³²⁰.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 390.

³¹⁹ Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen âge*, Nizet, Paris, 1960, p. 9.

³²⁰ Cependant, le rapport entre le merveilleux et le « réalisme » constitue une question épineuse : le merveilleux peut-il s'opposer au réalisme au Moyen Âge ? Même si le scénario narratif ne présente pas le merveilleux proprement dit dans ces romans, il y existe les mots relatifs au merveilleux, tout comme dans les romans de notre corpus antique. D'ailleurs, on voit une insertion fréquente des motifs tirés du roman

Au sein de deux recherches magistrales dans les années 1960, non conçues pour le merveilleux ni pour les romans d'antiquité, nous relevons des remarques contraires. Le merveilleux est-il une composante majeure dans ces romans ou non ?

La typologie du surnaturel dans l'Occident médiéval proposée par Jacques Le Goff a profondément enrichi les réflexions en la matière. Cet historien distingue ainsi les registres du surnaturel par trois adjectifs latins selon l'origine :

[i]l me semble qu'aux XII^e et XIII^e siècles le surnaturel occidental se répartit en trois domaines que recouvrent à peu près trois adjectifs : *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus*. *Mirabilis*. C'est notre merveilleux avec ses origines préchrétiennes. Il occupe le domaine dont j'ai essayé de dresser plus loin l'inventaire. *Magicus*. Le terme en soi pourrait être neutre pour les hommes de l'Occident médiéval, puisque théoriquement on reconnaissait l'existence d'une magie noire qui était du côté du Diable, mais aussi d'une magie blanche qui était licite. En fait le terme *magicus*, et ce qu'il recouvre, très rapidement, ont balancé du côté du mal, du côté de Satan. *Magicus*, c'est le surnaturel maléfique, le surnaturel satanique. Le surnaturel proprement chrétien, ce que l'on pourrait appeler justement le surnaturel chrétien, c'est ce qui relève du *miraculosus*, mais le miracle, le *miraculum*, ne me paraît être qu'un élément, et je dirais un élément assez restreint du vaste domaine du merveilleux³²¹.

Cette tripartition permet de saisir la richesse des sources du merveilleux médiéval. *Mirabilis* correspondrait à toutes les composantes du merveilleux d'origine « païenne » : ouvrages historiques et encyclopédiques, mythes germaniques et celtiques ou encore contes orientaux depuis l'antiquité. Ce surnaturel est à nouveau divisé en cinq catégories différentes : le merveilleux biblique, le merveilleux antique, le merveilleux barbare, le merveilleux oriental et le folklore³²². Le *mirabilis* comprend justement le merveilleux dans les romans d'antiquité comme l'une des sources fondamentales. D'après Jacques Le Goff, le « merveilleux antique » est principalement composé de personnages mythologiques, d'où l'importance des mythologies grecque et romaine : Vulcain, Minerve, les Parques, Vénus, Virgile³²³. En ce qui concerne l'adjectif *magicus*, il était essentiellement neutre au Moyen Âge, mais il s'est progressivement chargé de connotations surnaturelles maléfiques sous la plume des clercs. Au contraire, *miraculosus*,

arthurien dans le *Roman de la Violette*. Voir aussi Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004, qui soutient l'idée d'un « roman gothique ». L'auteure rapproche l'esthétique des romans prétendus réalistes (*Escoufle* de Jean Renart ou *Joufroi de Poitiers*) du XIII^e siècle de celle de l'architecture contemporaine. C'est ainsi qu'elle emploie l'adjectif « gothique », « pour qualifier des techniques d'écriture médiévales proches de celles de ces arts » (p. 20, n. 58). La définition du groupe de ces romans est à nouveau remise en cause.

³²¹ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », art. cit., p. 22.

³²² *Ibid.*, p. 31-32.

³²³ *Ibid.*, p. 31.

miracle, renvoyant au surnaturel chrétien, signifie nécessairement l'intervention bénéfique de Dieu ou des saints.

Le substantif latin *mirabilia*, d'où est issu l'adjectif *mirabilis*, donne en ancien français *merveille* d'un point de vue lexicologique³²⁴. Toutefois, la substance et la forme de la *merveille* dans les textes en ancien français sont loin d'équivaler à celles de l'étymon. Comme le signale Dominique Boutet, la distinction « canonique » de Jacques Le Goff, conçue pour des *exempla*, ne correspond pas forcément aux textes littéraires en langue vernaculaire, mais l'on constate des écarts entre les deux termes³²⁵. Quels sont les éléments qui appartiennent à la catégorie qu'il distingue par l'adjectif *mirabilis* ? Le *miraculosus* existe-t-il dans les romans d'antiquité, dont le sujet et la matière datent de l'époque préchrétienne ? Et si apparaissent le surnaturel blanc et le surnaturel maléfique évoqués par Jacques Le Goff à travers le terme de *magicus*, comment pourrait-on les distinguer l'un de l'autre dans un monde sans Dieu ?

C'est un monde païen sans grâce ni salut que les clercs ont mis en scène dans leurs romans d'antiquité. Cependant, le *miraculosus* ne semble pas complètement absent de notre corpus. *Thèbes* présente des épisodes d'inspiration religieuse. Amphiaräus, homme religieux mais aussi combattant, est décrit comme un personnage qui peut prédire l'avenir³²⁶. Grâce à un don de prophétie, il anticipe le moment de sa propre mort : au cours d'un combat avec Thébains, la terre engloutit soudainement ce personnage. Comme le souligne Jean-Charles Payen, « l'univers du *Roman de Thèbes* est en effet celui d'avant la Rédemption et n'offre aucune possibilité de salut³²⁷ ». Après la mort brutale et

³²⁴ FEW inclut *merveille* comme un dérivé de *mīrabilia*, avec les exemples les plus anciens de la *Vie de Saint Alexis* et la *Chanson de Roland* (Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden Druck, 1922-2002, 25 vols, t. VI / 2, p. 143).

³²⁵ Dominique Boutet, « Merveilleux et interférences génériques dans la chanson de geste de *Tristan de Nanteuil* », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, op. cit., p. 21-38. Cet article propose une distinction « entre “merveilleux de transcendance” (incluant le diabolique, mais renvoyant à un ordre de réalité qui relève théologiquement du possible) et “merveilleux d'altérité”, où le sujet (et le lecteur) se trouve confronté à l'expérience du radicalement autre » (p. 23). Nous empruntons l'adjectif « canonique » à la page 21. Quant aux *mirabilia* dans les textes antiques, voir par exemple « *Mirabilia* ». *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, actes du colloque international, Lausanne, 20-22 mars 2003, éd. Philippe Mudry, Olivier Bianchi et Olivier Thévenaz, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt-New York-Oxford-Wien, 2004 ; Valérie Naas, « Y a-t-il une beauté du merveilleux dans la Rome antique ? L'exemple des *mirabilia* dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien », *La beauté du merveilleux*, dir. Aurélia Gaillard et Jean-René Valette, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 43-56.

³²⁶ *Thèbes*, v. 5053-5060.

³²⁷ Jean-Charles Payen, « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », *Le Moyen Âge*, t. XXVI, 1970, p. 493-513, p. 508.

mystérieuse d'Amphiaräus, le roi d'Amyclée propose, lors du conseil des barons, que l'on élise un autre archevêque. Théodamas, qui est alors devenu le successeur d'Amphiaräus, ordonne trois jours de jeûne. Les Argiens suivent ce conseil et font une procession le troisième jour :

Au tierz jour après eure nonne
(ot vestu unne noire gonne
et emprés sa char unne haire),
procession commande a faire.
Li Grieu par grant devocion
firent cele procession ;
puis s'agenouillent a la terre,
proieres font por merci querre,
et li solsis sempres reclost.
(*Thèbes*, v. 5381-5389.)

C'est là où se produit le miracle : le gouffre se referme suivant les prières. Dieu accepte leur pénitence manifestée par la pratique du jeûne³²⁸. Dans la *Thébaïde*, le gouffre se renferme après la disparition de l'ancien archevêque³²⁹. Ensuite, Thiodamas³³⁰ tue des brebis pour les offrir en sacrifice aux dieux suivant la coutume de l'époque³³¹. Cependant, la « mise en roman », offre une tonalité chrétienne avec une scène de procession :

[s]i ce passage sonne chrétien, ce n'est pas seulement à cause des événements qu'il relate. L'auteur de *Thèbes* s'est permis d'autant plus volontiers une série d'anachronismes que sa source latine utilise, à cet endroit du poème, un langage religieux de coloration presque mythique³³².

L'auteur médiéval a donc actualisé l'épisode de la disparition d'Amphiaräus, tout en conservant la trame narrative du texte latin. Le récit et l'Histoire sainte se déroulent simultanément dans la « mise en roman » :

[...] il n'y a pas de place dans la pensée médiévale pour un autre mythe d'origine que le mythe chrétien. Acclimater à la culture et aux structures mentales du XII^e siècle les mythes antiques ne peut se faire que par le biais, le support de l'histoire, par l'ancrage du récit dans un temps pré-chrétien sans doute, mais qui se déroule cependant sous le regard de Dieu et qui co-occure, avant

³²⁸ Guy Raynaud de Lage, « Les Romains antiques et la représentation de l'Antiquité », art. cit., p. 280-282.

³²⁹ Stace, *Thébaïde* (Livres V-VIII), Texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1991, Livre VII, 794-824, p. 105-106.

³³⁰ Nous employons cette graphie latine dans l'édition citée. Dans l'édition de *Thèbes* préparée par Aimé Petit, ce personnage donne *Theodamas*, d'où la forme modernisée de « Théodamas ».

³³¹ Stace, *Thébaïde* (Livres V-VIII), éd. cit., Livre VIII, 259-341, p. 117-120.

³³² Jean-Charles Payen, « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », art. cit., p. 510.

de s'y fondre, avec le temps de l'Histoire sainte³³³.

Les adaptateurs médiévaux s'efforcent de réconcilier la pensée du temps et le mythe antique. C'est ainsi que l'auteur de *Thèbes* conserve le merveilleux d'origine antique d'engloutissement. En même temps, il invente les épisodes du miracle et de la procession afin de christianiser la scène.

Par ailleurs, il existe de nombreuses créatures dont l'existence échappe à une définition. Les frontières entre les monstres et les animaux, ou entre les hommes et les monstres s'estompent, en particulier dans les récits d'Alexandre. Crocodiles, dragons et souris de grande taille apparaissent au même niveau, en tant qu'êtres extraordinaires, sans distinction entre animal réel et monstre. Comme Dominique Boutet qui s'interroge sur la sirène dans *Tristan de Nanteuil*³³⁴, nous pouvons nous demander si ces êtres relèvent du bestiaire ou bien de la collection des *mirabilia* quant à leur nature exceptionnelle. Dans la version anglo-normande de Thomas de Kent, le narrateur se plaît à observer et à décrire la *merveille* des mœurs du peuple de l'Orient. Il dresse ainsi l'inventaire des habitants de l'Inde : hommes-porcs, hommes-chiens, hommes à unique pied et femmes enfantant à l'âge de cinq ans³³⁵. La description de certains habitants peut être terrifiante, comme dans le cas de Sibylle, mais il n'y a rien de maléfique. D'autres sont dépourvus de surnaturel, voire d'anormalité, comme ceux qui contemplent le ciel, identifiés à des gymnosophistes. Tous ces êtres appartiennent-ils au merveilleux de *mirabilis* ou à celui de *magicus* ? Ils se situent à la fois entre l'humanité extraordinaire et le bestiaire, entre la monstruosité et le bestiaire à travers le regard du narrateur. La distinction entre *mirabilis*, *magicus* et *miraculosus* peut donc poser problème pour les textes médiévaux en langue vernaculaire, inspirés de la matière antique.

Francis Dubost propose, de son côté, une classification en quatre catégories de la merveille médiévale dans les textes en langue vernaculaire suivant la nature des phénomènes : « catégories événementielles » (métamorphoses), « catégories cognitives »

³³³ Emmanuèle Baumgartner, « Remarques sur la réception des mythes antiques dans la littérature française du XII^e au XIII^e siècle », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot et Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 135-148, p. 136-137.

³³⁴ Dominique Boutet, « Merveilleux et interférences génériques dans la chanson de geste de *Tristan de Nanteuil* », art. cit., p. 22.

³³⁵ *Roman de toute chevalerie*, v. 4632-4751.

(clairvoyance ou prophétisme), « catégories existentielles » (monstres ou édifices) et « catégories opératives » (*art* au sens médiéval, contenant la magie au sens moderne)³³⁶. Ces critères pourraient être applicables aux romans d'antiquité. Parmi ces catégories, Francis Dubost attache de l'importance aux premières :

[L]e caractère transgressif des événements présentés comme des *merveilles* est en effet une composante essentielle de la notion. La métamorphose transgresse le principe d'identité et la relation de permanence qui unit l'être et le paraître ; la résurrection, l'apparition d'un mort, les revenants sont autant de *merveilles* qui inversent l'ordre naturel orienté de la vie vers la mort³³⁷.

Les catégories événementielles présentent la transgression de la loi de nature, ce qui permet de délimiter le surnaturel. Un phénomène indubitablement surnaturel dans notre corpus est la métamorphose successive des personnages en oiseaux, à la fin de *Philomena*³³⁸. Une variation de la métamorphose se trouve dans le *Roman d'Alexandre*. En Inde, le héros éponyme apprend l'existence de trois fontaines magiques par quatre vieillards mi-hommes, mi-animaux : une fontaine de jouvence, une fontaine d'immortalité et une fontaine de résurrection. La première fontaine, capable de rendre la jeunesse à un homme âgé, n'intéresse pas le héros, car il est suffisamment jeune. C'est la deuxième qu'il convoite. Plus tard, en assistant au rajeunissement d'un personnage, il s'émerveille :

« Seignor, ce dist li rois, molt me vois mervellant.
C'est la graindre merveille de cest siecle vivant
Que cist sont si müé qu'il sont joene et enfant. »
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 3706-3708.)

À la vue de la métamorphose d'un vieillard en adolescent, Alexandre exprime son étonnement par le biais du verbe *soi merveillier*. Ce rajeunissement est une merveille qui transgresse l'ordre de la nature. Après avoir vu la fontaine, il apprend sa future mort et l'accepte, d'une part, parce que la fontaine d'immortalité reste inaccessible pour lui, d'autre part, parce qu'il écoute les oracles des arbres du Soleil et de la Lune sur sa propre mort. Ainsi le héros exceptionnel, païen et vaillant est-il destiné à la mort à la fin du récit.

³³⁶ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, p. 61-63.

³³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³³⁸ *Philomena*, v. 1442-1453.

Les catégories événementielles auxquelles le phénomène météorologique appartient, sont marquées par la transgression de la loi naturelle de ce monde. Elles englobent la métamorphose et la résurrection. La métamorphose empêche l'identification d'un être ou d'un objet par sa mutation morphologique. La résurrection inverse le courant de la vie, destinée à la mort. L'auteur cite également d'autres exemples :

[...] la multiplication, ou l'escamotage, des objets contrevient à l'expérience commune de la stabilité des choses ; les objets rendus automobiles par une action magique introduisent la confusion entre l'animé et l'inanimé ; les phénomènes de lévitation ou de flottaison démentent les lois de la gravité des corps³³⁹.

Tous les phénomènes produits par une causalité surnaturelle concernent ces catégories. Par extension de la notion de merveilleux, nous incluons également certains événements frappants comme la tempête, ou des actions extraordinaires comme le saut d'Alexandre, s'il existe la marque de merveille.

Les catégories cognitives renvoient à la merveille relevant d'un savoir extraordinaire ou inexplicable comme « clairvoyance, divination, prophétisme, omniscience, oniromancie³⁴⁰ ». Nous identifions trois motifs rapprochés de ces catégories dans notre corpus : oracle, prophétie et révélation. Il s'agit de phénomènes surnaturels qui transmettent une connaissance, proposent une inspiration ou livrent un message. Comment distinguer ces expériences cognitives ? Ce sont des personnages qui consultent l'oracle, et des êtres divins émettent le message :

Appolo, le dieu de conseil,
par grant cure et par grant esveill
donne respons en une croute
de cele chose que l'en doute.
(*Thèbes*, v. 183-186.)

Ainsi Apollon, dieu de conseil, rend l'oracle dans *Thèbes*. Non seulement les divinités, mais aussi les Arbres du Soleil et de la Lune rendent l'oracle dans les récits d'Alexandre³⁴¹. Ces arbres, qui comprennent et parlent toutes les langues rendent un

³³⁹ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, p. 61.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

³⁴¹ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3801-3845 ; *Roman de toute chevalerie*, v. 7178-C6 et C40-C58.

oracle à celui qui désire le consulter. La distinction entre l'oracle et la prophétie semble résider dans la caractéristique de l'émetteur du message. Dans l'oracle, des êtres surnaturels transmettent directement aux personnages leurs paroles. Pour la prophétie, des personnages doués, comme Cassandre, servent d'intermédiaires entre les êtres humains et les divinités.

Quant à la révélation, elle renvoie à une transcendance³⁴². Une inspiration, un message ou une voix descendent, d'une manière inattendue et inexplicable, du Ciel. Ce type d'intervention surnaturelle a lieu uniquement dans les récits d'Alexandre. Il est destiné à ce héros ou aux autres personnages. Au cours d'un combat contre les peuples de Gog et Magog, Dieu manifeste sa volonté :

E solum l'estorie des anciens barons,
De ciel li vint le sen e de Dieu li dons
E [le] conseil par ont veintra les glotons.
Apris ly fu del ciel la fier[e] vengeions
Par ont Alisandre destruit les males naciones
E enclost e enserra vint e deus regions.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 6520-6525.)

En recourant à l'autorité de l'histoire ancienne, le narrateur garantit la véracité de son récit, dans lequel a lieu une intervention verticale de Dieu. Les noms de Gog et Magog se trouvent dans le livre d'*Ezéchiel* ainsi que dans *l'Apocalypse de Saint Jean*. Ils désignent des peuples barbares et malfaisants, ou les pays dans lesquels ils habitent. Ce sont des alliés opposés aux peuples de bien. Dieu promet d'aider à Alexandre à enfermer ces peuples qui représentent le mal. La révélation valide ainsi le récit de la conquête d'Alexandre³⁴³.

En ce qui concerne les catégories existentielles, elles regroupent

[...] toutes les formes étranges ou aberrantes que l'imaginaire a pu concevoir : les composés hybrides, la confusion des règnes, l'alliance dans un même organisme vivant du minéral et de

³⁴² Sur la révélation au Moyen Âge, voir *Littérature et révélation au Moyen Âge. I – Visible, invisible*, actes du colloque de l'Université Paris X Nanterre (29-30 octobre 2004), organisé par Mireille Demaules, Jean-René Valette et Jean-Pierre Bordier, *Littérales*, n° 40, 2007 ; *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean Pierre-Bordier*, éd. Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2017.

³⁴³ Huguette Legros, « Alexandre dans le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent, un itinéraire spirituel des dieux à Dieu », art. cit.

l'humain, du végétal et de l'animal, entre autres possibilités combinatoires³⁴⁴.

Elles concernent tous les êtres inanimés (anneau, lampe et mappemonde) et animés (bélier à la Toison d'Or, géant ou oiseau) à caractère merveilleux. Il existe, dans notre corpus, toutes sortes d'êtres merveilleux, animaux, divins, humains ou monstrueux, que nous avons déjà partiellement évoqués et que nous reprendrons par la suite. Les créatures appartenant à ces catégories sont nombreuses : le sphinx³⁴⁵, les chevaux extraordinaires³⁴⁶, les monstres de l'Orient³⁴⁷, ou encore l'enchanteur (Nectanabus dans le récit d'Alexandre³⁴⁸) et les enchanteresses (Médée³⁴⁹ et Circé³⁵⁰). Il existe également les magnifiques tombeaux (de Camille³⁵¹, de Pâris³⁵² et d'Hector³⁵³), ainsi que la Chambre de Beautés³⁵⁴. Nous observons également toutes sortes d'espaces naturels, tels que le verger, le val et la fontaine, relevant de ces catégories. Ces espaces où surgissent le merveilleux et la merveille font souvent l'objet de descriptions.

Les dernières catégories désignent « l'art, au sens médiéval du terme, qui inclut et combine les ressources de la technique et celles de la magie³⁵⁵ ». Ces catégories renvoient à tous les arts :

[L]es *merveilles* de l'art sont souvent attribuées aux orientaux. On leur prête une maîtrise parfaite de la mécanique, de l'orfèvrerie, de la statuaire, des techniques d'imitation de la vie et d'animation de la matière, ce qui leur permet de réaliser les automates les plus perfectionnées³⁵⁶.

La merveille dans les catégories opératives concerne tout le savoir ou le savoir faire. Dans notre corpus, il existe en effet les références aux ouvriers ou aux maîtres d'art qui fabriquent les objets : les armes d'Énéas sont façonnées par Vulcain³⁵⁷, le moule du

³⁴⁴ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, p. 62.

³⁴⁵ *Thèbes*, v. 267-280.

³⁴⁶ *Thèbes*, v. 6241-6260, *Troie*, v. 8023-8024, etc.

³⁴⁷ *Roman d'Alexandre*, II, v. 1311-1464 ; *Roman de toute chevalerie*, v. 5034-5139, etc.

³⁴⁸ *Roman d'Alexandre*, I, v. 185-194 ; *Roman de toute chevalerie*, v. 46-95, v. 142-407 et v. 476-509.

³⁴⁹ *Troie*, v. 1211-1248.

³⁵⁰ *Ibid.*, v. 28709-28761.

³⁵¹ *Énéas*, v. 7445-7638.

³⁵² *Troie*, v. 23046-23070.

³⁵³ *Ibid.*, v. 16764-16848.

³⁵⁴ *Ibid.*, v. 14631-14939.

³⁵⁵ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 63.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 63. C'est l'auteur qui soulignons.

³⁵⁷ *Énéas*, v. 4314-4448.

tombeau d'Hector est fabriqué par trois maîtres d'œuvre³⁵⁸ et le vaisseau d'Alexandre par plusieurs ouvriers³⁵⁹. La description de ces objets d'art font l'éloge du savoir-faire de ces fabricants.

Quant à la magie au sens strict, il se trouve quatre personnages dont l'opération magique est mise en scène : Sibylle la prêtresse, Circé la magicienne, Ulysse et Nectanabus le magicien. Dotée d'un savoir extraordinaire, Sibylle endort Cerbère, chien gardien des enfers³⁶⁰. La formule qu'elle murmure permet le passage du héros dans l'espace infernal. Au contraire, la magie néfaste de Circé retient Ulysse, qui échappe aussi à la magicienne grâce à ses connaissances en la matière³⁶¹.

Tous ces personnages mythologiques sont les éléments centraux du merveilleux dans les romans d'antiquité. Après avoir souligné la place majeure de la description dans le chapitre qu'il a consacré au merveilleux, Edmond Faral l'a ainsi noté :

[p]armi les personnages de caractère merveilleux qui tiennent une place dans les descriptions de romans, il faut citer au premier rang ceux qui ont été empruntés à la mythologie antique³⁶²

Les personnages provenant des mythologies grecque et latine occupent une place privilégiée du merveilleux dans les œuvres en langue vernaculaire. Comment les mythes antiques y sont-ils intégrés ?

Au début de *Thèbes*, suivant la trame du récit des sources latines, la prédiction d'Apollon, nommé « dieu », domine le destin du héros. Œdipe, au cours de son voyage, entre dans une grotte sur la grève. Il s'adresse à ce dieu qui est son père. Apollon lui répond par une énigme :

Li diex respont : « Quant tu seras
issuz de ci, si trouveras
un houme que tu ocirras ;
ainsi ton pere connoistras. »
(*Thèbes*, v. 203-206.)

³⁵⁸ *Troie*, v. 16729-16732.

³⁵⁹ *Roman d'Alexandre*, III, v. 422-427.

³⁶⁰ *Énéas*, v. 2594-2598.

³⁶¹ *Troie*, v. 28775-28781.

³⁶² Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, Champion, 1913, p. 308.

Cette énigme prend forme dans les passages suivants. Près de la cité de Phocée, Œdipe assiste, sur son chemin, à une fête qui célèbre un certain dieu. Au milieu d'une bagarre, il tue le roi Laïus sans savoir qu'il est son propre père. L'énigme d'Apollon est alors une sorte d'intervention de divinités, car son propos est repris et sa signification est révélée dans la suite du récit. Ainsi, l'énigme et sa résolution, d'origine mythologique, structurent la trame de la première partie du roman, consacrée à l'histoire d'Œdipe.

Le baiser de Vénus joue aussi un rôle fondamental, dans la naissance de l'amour passionnel de Didon pour Énéas :

Ele ot d'amor la poëste ;
Quant vit que ses fiz ot mandé,
Soëf antre ses braz lo prent,
Molt lo baisa estroitement.
An cel baisier li a doné
De faire amer grant poësté :
Qui anprés li lo baisera
Del feu d'amor espris sera.
(*Énéas*, v. 769-776.)

Vénus, mère d'Énéas, confère à son fils le pouvoir puissant de se faire aimer. On observe des développements et des modifications de l'auteur médiéval à partir du modèle de Virgile dans ce passage. Dans le texte latin, Vénus ne fait que suggérer à son fils Cupidon de se métamorphoser en Ascagne et d'embraser Didon du feu de l'amour lorsqu'elle embrasse le fils d'Énéas³⁶³. Dans le texte médiéval, c'est Vénus elle-même qui exerce le pouvoir d'amour. À cause de l'intervention divine, Didon est prise de passion quand elle embrasse Énéas :

Molt fait que fole qui l'atoche
Envers son vis ne a sa boche :
Venus i ot sa flume mise.
Dido l'estraint, qui est esprise ;
Mortal poison la dame boit,
De son grant duel ne s'aperçoit ;
O le baisier tel rage prent
D'amor que li cors li esprenent.
(*Énéas*, v. 807-814.)

³⁶³ Virgile, *Énéide* (Livres I-IV), éd. cit., Livre I, 683-694, p. 31-32.

Associé à la thématique du poison, l'amour est considéré comme néfaste, préparant le désespoir de Didon dans la première partie du récit³⁶⁴.

La merveille, effrayante, réfère également au meurtre, au massacre ou à la trahison. Parmi les romans de notre corpus, *Philomena* fait exception. Chrétien de Troyes accorde un caractère maléfique à chaque occurrence du mot *merveille*. Si la beauté et la grâce de Philomena sont évoquées par le mot *merveille* au début de cette œuvre³⁶⁵, celui-ci est chargé de connotations manifestement funestes dans la plupart des passages. Épris par Philomena, Térée tente de séparer sa belle-sœur de la protection de son beau-père, le roi Pandion. Son idée est considérée comme une *merveille* :

Et comment peüst ç'avenir
Que s'apensast de la *merveille*
Que li tirans li apareille ?
Ja de ce ne se pensast nus !
(*Philomena*, v. 680-683³⁶⁶.)

Le narrateur souligne l'excentricité de la conduite de Térée. Après avoir réussi à convaincre le roi par une rhétorique rusée, Térée accumule ses méfaits : Philomena est violée par son beau-frère qui arrache ensuite sa langue pour lui imposer le silence. Sont mis en scène non seulement l'action de ce *tirans*³⁶⁷, mais également les actes diaboliques des autres personnages. Le récit est dominé par une série de manifestations de la monstruosité des personnages, comme le résume Emmanuèle Baumgartner :

[à] l'exception peut-être de *Philomena*, qui consent cependant à l'odieuse vengeance méditée par Procne et qui l'aide à préparer son festin barbare, tous les personnages sont des monstres³⁶⁸.

³⁶⁴ La mort d'amour est due au monde antique, où il n'existe ni grâce ni révélation : « [c]ar le monde antique décrit un univers tragique. Dans ce monde sans la grâce, qui ne connaît pas la révélation, le désespoir – ce péché contre l'espérance que les médiévaux identifient au péché contre l'esprit, celui qui ne peut être pardonné – aboutit au suicide, c'est-à-dire au crime majeur, contre soi-même, celui qui a pour effet la damnation infaillible ». (Jean-Charles Payen, « Figures féminines dans le roman médiéval français », *Entretien sur la Renaissance du 12^e siècle*, op. cit., p. 412). Sur l'amour et le suicide de Didon, voir aussi Marie-Noëlle Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1979, p. 35-57.

³⁶⁵ Plus exactement, le narrateur considère l'action de décrire sa figure exceptionnelle comme une *merveille* (*Philomena*, v. 127). Voir aussi notre analyse, p. 278.

³⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

³⁶⁷ *Philomena*, v. 682.

³⁶⁸ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, éd. cit., p. 277.

Des personnages mythologiques se comparent aux diables pour ses affreux comportements. Ayant appris la détresse de sa sœur grâce à sa tapisserie éloquente, Procné décide de venger son mari Térée :

La mere voit son fil venir
Et dist em bas une *merveille*,
Si com dyables li conseille.
(*Philomena*, v. 1296-1298³⁶⁹.)

Elle passe à une horrible action sur les conseils du diable, tandis que le texte originel d'Ovide ne mentionne en aucun cas cet être. En toute complicité avec *Philomena*, Procné tue son fils et invite son mari, père de l'enfant, à manger le corps de son propre fils. Dans cette œuvre, le merveilleux renvoie explicitement à la monstruosité dans un univers païen, à la différence des autres œuvres. La violence, les ruses ou la transgression s'expliquent donc, par l'altérité, ou sous prétexte de moralisation.

À côté de ces occurrences à valeur négative, le caractère laudatif est également une spécificité du merveilleux dans les romans d'antiquité. Catherine Croizy-Naquet affirme que « [d]ans les romans antiques, ses acceptations sont chargées de connotations positives³⁷⁰ ». Il s'agit de faire l'éloge, via l'*ekphrasis* qui s'étend sur plusieurs dizaines de vers, des exploits des personnages ou du raffinement des objets d'art³⁷¹.

La tente, par exemple, fait l'objet d'une telle description dans notre corpus³⁷². Avant d'entreprendre la description très détaillée de la tente du roi Adraste, l'auteur de *Thèbes* dépeint la tente du duc de Calydon, partie de Tydée. Le narrateur achève son éloge par la description d'un aigle d'or, en multipliant les expressions hyperboliques :

Et l'aigle d'or est a neel
qui est assis sus le pommel,

³⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

³⁷⁰ Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage*, *op. cit.*, p. 410, p. 171.

³⁷¹ Nous verrons, de plus près, l'importance accordée à la description dans notre sixième chapitre, p. 278-293.

³⁷² Tente d'Adraste (*Thèbes*, v. 4217-4302) ; Tente d'Alexandre (*Roman d'Alexandre*, I, v. 1948-2070). Voir Emmanuèle Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII^e siècle », *Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit : mélanges de littérature médiévale et de linguistique allemande offerts à Wolfgang Spiewok à l'occasion de son soixantième anniversaire par ses collègues et amis*, dir. Danielle Buschinger, Stuttgart, Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales, 1988, p. 3-11 ; Aimé Petit, « Les premières descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans le *Roman de Thèbes* » [1993], Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 107-119.

c'onques nus hom n'oï parler
de tant bel oysel, de tant cler,
n'onques nen ot rois Salemons
itel aigle en ses paveillons ;
tant y ot pierres naturels,
tant calcidoines, tant esmax,
tanz escharboucles cler ardanz,
tantes jagonces reluisanz,
des que soleil et vent la touche,
feu ardant giete par la bouche.
(*Thèbes*, v. 3201-3212.)

Le narrateur énumère les pierres précieuses utilisées dans la fabrication de cette statue d'aigle, qui reflètent les rayons de soleil. L'hyperbole, marqueur de la merveille, figure partout dans ce type de description. Ainsi, à travers des adverbes (*mout* ou *tant*), des adjectifs (*grant* ou *riche*) ou encore la négation, le narrateur souligne la splendeur et la rareté de la statue.

À cet égard, Daniel Poirion associe le merveilleux aux objets artistiques. Pour lui, « [u]n trait original du merveilleux antique est son association fréquente avec le travail artistique³⁷³ ». Les espaces urbains ainsi que les objets d'art s'ouvrent à l'*ekphrasis* : le Palais de Didon³⁷⁴, l'épée de Tydée³⁷⁵ ou le manteau de Briseïda³⁷⁶. Toutes ces merveilles de l'ingéniosité de l'art humain constituent une caractéristique du merveilleux dans les romans d'antiquité.

Dans un ouvrage à caractère général sur les motifs et les thèmes de Jean-Jacques Vincensini, nous relevons l'association directe entre le mot *merveilleux* et la matière antique :

Le développement de la littérature romane qui, on l'a dit, s'érige sur une culture profane et celui des thématiques nouvelles tirées aussi bien des mythes, thèmes et motifs de l'Antiquité gréco-romaine que de la tradition folklorique. Le « merveilleux antique » profite de cet essor au même titre que celui de traditions d'origine celtique³⁷⁷.

Tout comme le merveilleux d'origine celtique, le merveilleux d'origine antique prend bel et bien forme dans la « mise en roman ».

³⁷³ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 39.

³⁷⁴ *Énéas*, v. 499-518.

³⁷⁵ *Thèbes*, v. 1575-1590.

³⁷⁶ *Troie*, v. 13341-13409.

³⁷⁷ Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, op. cit., p. 22.

La mythologie païenne est, en particulier, l'élément principal du merveilleux dans les romans d'antiquité. Les adaptateurs développent les scènes où celui-ci apparaît, tout en suivant la trame narrative. Pourtant, les mythes païens posent la question de l'altérité chez les clercs. C'est ainsi que l'auteur de *Thèbes* introduit le *miraculosus* dans l'épisode de la disparition d'Amphiaräus, et que Chrétien accentue la monstruosité des personnages dans *Philomena*.

Par ailleurs, le goût pour les objets d'art est une nouveauté de la « mise en roman ». L'intérêt des adaptateurs se focalise notamment sur la description des espaces ou sur les œuvres, qui est moins développée dans les sources latines. Ces traits, déjà évoqués par la critique, forment le « merveilleux d'antiquité³⁷⁸ ».

³⁷⁸ Delphine Pasques, Judith Rohman et Jean-René Valette, « La merveille et le merveilleux dans l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas* », art. cit., p. 95.

Ce chapitre a présenté les questions relatives au merveilleux médiéval, afin de dégager les aspects essentiels de cet élément dans les romans d'antiquité. La distinction entre le merveilleux et la merveille mérite d'être retenue. Suivant la proposition de Jean-René Valette, un merveilleux sans merveille désigne le merveilleux qui existe en soi, tandis qu'une merveille sans merveilleux renvoie à toute marque d'étonnement³⁷⁹. En nous appuyant sur ces définitions, nous pouvons également appeler un merveilleux qui contient une référence surnaturelle « merveilleux avec merveilleux ». C'est en effet l'alliance des deux pôles constitués du merveilleux et de la merveille qui caractérisent les romans d'antiquité.

Les modalités de la merveille catégorisées par Francis Dubost peuvent révéler plusieurs formes présentes dans ces romans. D'une part, on observe un certain nombre d'éléments appartenant aux merveilles sans merveilleux ; d'autre part, il existe des éléments comme la magie, la métamorphose et l'oracle, qui relèvent du « merveilleux avec merveilleux ». Par exemple, la révélation divine est mise en scène par Thomas de Kent dans son *Roman de toute chevalerie*. Les aventures d'Alexandre en Orient acquièrent une dimension spirituelle dans la « mise en roman ». Toutefois, l'adaptateur développe également, au début de son œuvre, les merveilles et le merveilleux liés au sulfureux magicien Nectanabus. Par ailleurs, il énumère des merveilles provenant des animaux et des monstres orientaux. Ainsi reconnaissons-nous toutes les formes du merveilleux et de la merveille, dont la coexistence marque l'univers fictionnel dans les romans d'antiquité.

³⁷⁹ Jean-René Valette, « Les motifs merveilleux à l'épreuve du Graal : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* », art. cit., p. 760-761.

Au terme de ces approches lexicales et conceptuelles du merveilleux et de la merveille, nous reconnaissons quelques traits communs du merveilleux médiéval. La *merveille* conserve, le plus souvent, le sens étymologique de l'étonnement. Liée à l'hyperbole, elle présente une grande variété de références. Parmi ces occurrences, il existe également celles qui relèvent du « merveilleux avec merveilleux ». Les termes apparentés, tels qu'*enchantement*, *engin* et *estrange*, créent un univers du merveilleux en lien avec d'autres mots ou apparaissant dans le cadre de la rime. montrent la coexistence de ces deux pôles dans les romans d'antiquité.

Quant à la figure de Nectanabus chez Thomas de Kent, elle concerne toutes ces catégories de la merveille proposées par Francis Dubost. Ce magicien sulfureux se métamorphose en dragon, puis en aigle³⁸⁰. Il pratique aussi un certain *art* qui lui permet de produire des songes :

Quanque mester ly fust a cel *art* purchacea :
Les herbes acceptables colli e tribla,
Puis en ad pris le jus, par son sen les medlla
E de virge cire un[e] ymage fet a.
Le non de la royne par lettres figura,
En un lit qu'il ot fet l'ymage cocha.
Environ icel lit chandeilles aluma,
Del jus qu'il ot fet des herbes l'ymage arosa,
Par charmes qu'il savoit sovent la conjura.
Quanque Nectanabus a l'ymage parla
La royne en son lit par avision songa.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 224-234³⁸¹.)

À travers l'*ymage*, – mot repris trois fois – et par une formule spécifique, Nectanabus exerce la magie. Il génère des songes pour engendrer Alexandre en Olimpias, reine de Macédoine, épouse du roi Philippe. Par ailleurs, il prédit sa propre mort³⁸² ainsi que l'avenir de son fils Alexandre³⁸³. Nectanabus s'adonne ainsi à l'art de la magie, ce qui constitue un moteur narratif dans les premières parties du récit d'Alexandre. Nous observons toutes sortes de « merveilleux avec merveilleux ».

Toutefois, cette observation ne vaut pas, bien entendu, pour toutes les occurrences du merveilleux et de la merveille dans notre corpus. Chez Alexandre de Paris, les

³⁸⁰ *Roman de toute chevalerie*, v. 336-359.

³⁸¹ C'est nous qui soulignons.

³⁸² *Roman de toute chevalerie*, v. 499-500.

³⁸³ *Ibid.*, v. 403-408.

pratiques magiques de ce magicien ne sont pas mises en scène³⁸⁴. Ce premier parcours textuel dévoile en effet des différences parmi les textes de notre corpus. Au sein de *Troie* aussi, Médée la magicienne aide Jason, tandis que Circé retient Ulysse dans sa prison d'amour. Il importe donc d'étudier chaque occurrence du merveilleux et de la merveille. Si le merveilleux d'antiquité est identifiable, sous quelles formes concrètes se manifeste-t-il ? Quel est la différence entre divers occurrences de cet élément ? L'élaboration de deux répertoires des « motifs merveilleux » propose de répondre à ces questions.

³⁸⁴ Sur ce point, voir p. 301-304.

Deuxième partie : Motifs merveilleux

DEUXIÈME PARTIE : Motifs merveilleux

Dans l'introduction au colloque international sur les motifs merveilleux, qui s'est déroulé à l'Université Western Ontario en 2002, Francis Gingras a ainsi écrit :

[d]epuis les tout premiers textes en langue française, le surnaturel s'est décliné sous différents modes, allant du miraculeux au fantastique, en passant par l'intervention magique, qu'il s'agisse de magie blanche ou de magie noire. Ces explorations toujours renouvelées de l'autre face de la réalité peuvent se penser en termes de *motifs*, c'est-à-dire d'éléments récurrents identifiables dans différents contextes, par-delà les aires culturelles et les époques³⁸⁵.

C'est l'omniprésence du merveilleux que souligne l'organisateur du colloque. Le merveilleux prend diverses formes dans les textes de tous les siècles, de tous les genres et de toutes les matières. Ces éléments récurrents sont traités sous l'appellation de « motifs ».

Actuellement, les motifs font l'objet de réflexions poussées dans plusieurs domaines³⁸⁶. Cependant, les romans d'antiquité ne sont pas particulièrement abordés sous cet angle. S'il est un projet d'indexation des motifs merveilleux lancé par Francis Dubost sous le titre de *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*³⁸⁷, suivi par plusieurs travaux³⁸⁸, aucun d'eux ne concerne les motifs figurant dans les romans d'antiquité. À cet égard, il nous paraît utile d'offrir un panorama de ceux présents au sein de notre corpus.

Nous nous demanderons dès lors quelles formes adoptent les motifs merveilleux dans les romans d'antiquité. Comment les repérer et les classer ? Nous observons en effet des motifs à une seule occurrence. Faut-il, dans ce cas, les considérer comme des motifs merveilleux, dont fait partie, par exemple, l'anneau de Médée dans *Troie* ? Pélias, roi grec,

³⁸⁵ *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de London-Canada (3-5 octobre 2005), dir. Francis Gingras, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 1.

³⁸⁶ Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955 ; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit. ; Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit. Voir aussi notre deuxième chapitre, p. 83-87.

³⁸⁷ Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes... », art. cit. ; *id.*, « De quelques motifs merveilleux rattachés à la Catalogne dans les *Otia Imperialia* et leur traitement dans le *Thesaurus informatisé* (équipe MA-REN-BAR) », art. cit.

³⁸⁸ Voir Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge*, *Revue des Langues Romanes*, t. C, n° 2, 1997, p. 163-179 ; Jean-René Valette, « Les motifs merveilleux à l'épreuve du Graal : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* », art. cit.

demande à Jason, son neveu, de partir à la conquête de la Toison d'or, afin de se débarrasser de lui. Jason accepte l'épreuve et part avec sa nef nommée Argo. À son arrivée en Colchide, Médée, fille du roi Oëtès, tombe amoureuse du héros grec. Elle lui explique quelles sont les épreuves qui l'attendent et lui offre un anneau magique, capable de le protéger contre toutes sortes d'attaques : armes, feu, morsures, noyade ou poison. Et cet anneau a la particularité de le rendre invisible :

Tant com l'anel avras sor tei,
Mar avras dote ne esfrei.
Ancore a il autres vertuz :
Se tu ne vueus estre veüz,
La pierre met defors ta main :
Adonc puez bien estre certain
Que ja rien d'ueil ne te verra.
(*Troie*, v. 1687-1693.)

Dans l'île de la Toison d'or, Jason se défend contre les attaques des animaux à l'aide de son anneau, afin d'accomplir sa mission³⁸⁹.

L'anneau d'invisibilité n'est pas attesté dans nos autres romans d'antiquité. La comparaison avec une œuvre postérieure montre, cependant, que cet exemple constitue l'un des éléments récurrents dans les récits médiévaux³⁹⁰. Ainsi, dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, Lunette remet à Yvain un anneau rendant invisible celui qui le porte³⁹¹. Grâce à la protection de cet objet, ce héros échappe à l'attaque des vengeurs d'Esclados le Roux, tout comme Jason avait échappé aux animaux gardiens.

Les sources des motifs isolés, dans notre corpus, sont les textes latins. D'après Francis Dubost, une seule occurrence d'un élément dans un corpus ne suffit pas pour délimiter un motif propre. Mais l'élargissement du corpus est possible selon lui :

[...] un motif n'offre parfois à notre investigation qu'une seule occurrence – et dans ce cas, bien sûr, ce n'est pas encore un motif au sens où nous l'entendons – mais, si l'on entend la recherche, on peut fort bien le trouver ailleurs sous d'autres formes. Plus l'assise s'élargit, plus augmentent nos chances de reconstituer une formation topique³⁹².

³⁸⁹ *Troie*, v. 1877-1976.

³⁹⁰ Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », art. cit.

³⁹¹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2016, v. 1021-1035, p. 198-199.

³⁹² Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes... », art. cit., p. 30.

La comparaison avec d'autres matières ou genres de l'époque peut révéler la filiation des motifs dans la littérature en langue vernaculaire. Un examen comparatif des motifs peut effectivement mettre en évidence des phénomènes d'intertextualité au sein des textes médiévaux :

[i]l serait d'ailleurs facile de montrer que ce jeu de variantes et d'échos se retrouve à tous les niveaux du texte romanesque qui réutilise un nombre assez limité de motifs ou de personnages. Certains de ces motifs apparaissent dès le roman antique et se perpétuent dans le roman breton. Ainsi du motif de la description de la tente qu'inaugure l'auteur de *Thèbes* avec la tente du roi Adraste. De la description à caractère *scientifique*, Marie de France, dans le lai de *Lanval*, ne garde que les éléments textuels qui connotent la richesse et la puissance. [...] En revanche, dans le *Conte du Graal* (v. 636-646), la tente devient le lieu d'un plaisir facile, d'une initiation incomplète à l'amour humain³⁹³.

Si un motif semble isolé dans notre corpus, il peut, par exemple, être lié à des occurrences dans la matière bretonne. Nous citerons donc une composante qui ne présente qu'une seule occurrence, en espérant que la comparaison avec d'autres œuvres permettra de compléter notre travail.

Afin de dégager les échos textuels, la présente partie envisage deux répertoires des motifs merveilleux avec des commentaires. Dans cette perspective, le premier chapitre propose un répertoire des motifs, tandis que le second présente un répertoire des occurrences. Dans chacune des introductions de ces chapitres, nous aborderons les questions méthodologiques liées à l'élaboration de ces répertoires, tout en fournissant au lecteur leurs modes d'emploi. Dans le premier répertoire qui révèle la substance, la forme et les variantes d'un motif, les éléments sont classés selon des catégories. Quant au répertoire des occurrences, le second permet au lecteur de repérer les occurrences des motifs suivant le plan narratif, et d'établir des liens entre eux. De cette manière, ces deux index se complètent mutuellement.

Outre les liens textuels, ces répertoires évoquent les circonstances sociales ou les systèmes symboliques du temps. Pour les occurrences des êtres merveilleux, les adaptateurs se livrent à des digressions pour déployer leur savoir ou leur créativité³⁹⁴. Ces créatures ne font, le plus souvent, que l'objet d'une énumération. Cependant, il serait utile

³⁹³ *Précis de littérature française du Moyen âge, op. cit.*, Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « Chapitre III : La mise en roman », p. 111.

³⁹⁴ Sur cet art au Moyen Âge, voir *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005.

d'évoquer leur place symbolique dans le bestiaire comme le *Physiologus*. Cette œuvre chrétienne, dont différentes versions ont été diffusées, a été composée au II^e siècle ou au IV^e. Elle présente un signifiant animalier, végétal ou minéral, puis relie le signifié à un passage de l'Écriture. La pensée contemporaine cherche des significations spirituelles, dissimulées dans les apparences (*res*)³⁹⁵. L'utilisateur peut alors mettre en relation le statut symbolique des êtres dans le passage en question. Les motifs merveilleux sont ainsi contextualisés dans nos deux répertoires commentés.

³⁹⁵ La symbolisation constitue un mode principal de pensée de l'époque dans la société et dans la littérature : voir Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004. En ce qui concerne les valeurs symboliques, notamment celles des mythes dans la littérature médiévale, voir Daniel Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986.

Chapitre 3 – Répertoire des motifs

Dans ce chapitre, nous présenterons un répertoire qui catégorise les motifs merveilleux figurant au sein de notre corpus. Sur le plan méthodologique, c'est la délimitation du motif « merveilleux » qui est mise en question. Pour l'élaboration d'un répertoire, Francis Dubost note ainsi :

[d]ans le texte médiéval, il est assez fréquent que les lexèmes « merveille », « miracle », « vertu » ou leurs équivalents, apparaissent pour induire un mouvement de prolepse ou d'analepse, signalant ainsi, comme autant de balises métatextuelles, le motif ou le groupe de motifs. C'est donc cet élément merveilleux qui sera isolé et retenu en priorité dans la formulation du motif³⁹⁶.

L'élément merveilleux, marqué par les mots concernés, est à prendre en considération. Nous nous appuyons sur la nature spécifique du motif merveilleux pour le repérer. Il conviendra d'évoquer, dans les pages suivantes, quelques exemples afin de montrer les principes de notre indexation.

Ainsi les filles-fleurs du *Roman d'Alexandre* vivant dans un verger enchanté de la forêt possèdent-elles un caractère merveilleux³⁹⁷. Frappé par la beauté extraordinaire des filles-fleurs, Alexandre désire en ramener une dans son pays. Mais d'après celle qu'il a choisie, ces créatures meurent après avoir quitté l'ombre des arbres de la forêt. Des vieillards révèlent alors à Alexandre leur véritable nature : éternellement jeunes et belles, les filles-fleurs, grâce à leur nature végétale, n'ont besoin ni de se nourrir ni de se vêtir. Elles se métamorphosent dans la terre en hiver pour apparaître sous forme de fleurs blanches en été. Dans notre répertoire, nous nous appuyons sur une telle nature spécifique afin de déterminer si un élément est merveilleux ou non.

Il existe de nombreux êtres animaux, humains et monstrueux, qui ne font que l'objet d'une référence concise ou d'une description détaillée, notamment chez Thomas de Kent. Nous pouvons établir une liste des êtres humains de l'Orient décrits par le narrateur, et qui échappent à la normalité morphologique ou culturelle : gymnosophe³⁹⁸,

³⁹⁶ Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes... », art. cit., p. 25.

³⁹⁷ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3254-3550. Sur les filles-fleurs, voir Philippe Ménard, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes ; les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 7, 1989, p. 5-17, particulièrement les p. 6-11.

³⁹⁸ *Roman de toute chevalerie*, v. 4737-4740.

hommes-porcs³⁹⁹ ou forgerons-nains⁴⁰⁰. Faut-il les regrouper dans nos répertoires ? Sur ce point, nous reprenons les rapports entre les deux pôles, c'est-à-dire :

[...] entre *un merveilleux sans merveille*, qui n'assortit pas le motif merveilleux du retentissement subjectif que procure l'expérience de la merveille, et *une merveille sans merveilleux*, c'est-à-dire un étonnement qui ne porte pas sur un élément relevant du surnaturel ou qui correspond à un emploi affaibli du mot. [...] À l'inverse, le récit de la chute de Troie ne s'accompagne d'aucun motif merveilleux (aucun contenu « surnaturel »). Il suscite pourtant la *merveille* de la reine⁴⁰¹.

La merveille renvoie à l'étonnement des personnages ou du narrateur. Nous avons ainsi inclus les êtres extraordinaires dans les répertoires, si une marque d'étonnement est exprimée ou provoquée. Dans ce cas, la cause surnaturelle n'est plus en question, mais la cause naturelle au degré extrême doit être retenue.

Une fois défini, le motif merveilleux demande une série de précisions sur les méthodes de classification. Comment distinguer les motifs collectés afin de les présenter ? Dans quelles catégories les placer ? Quels sont les critères permettant distinguer ces catégories ? Toutes les occurrences des motifs merveilleux, au sein de notre corpus, peuvent-elles être réparties en une seule catégorie ?

Il nous paraît nécessaire de distinguer les motifs merveilleux dans ce répertoire. À cet effet, nous avons choisi d'utiliser une catégorisation déjà établie plutôt que d'en créer une nouvelle. Les catégories auxquelles nous recourons sont celles proposées par Francis Dubost. Celui-ci répartit les merveilles médiévales en quatre séries de situations : « catégories événementielles », « catégories cognitives », « catégories existentielles » et « catégories opératives⁴⁰² ». Cette catégorisation conçue est valable pour l'ensemble des œuvres en langue vernaculaire des XII^e et XIII^e siècles, dont nos romans d'antiquité font partie. Même si ces catégories transcendent l'étrange, le fantastique ou le merveilleux, elles ne valent en l'occurrence que parce qu'elles permettent de décrire et de classer les phénomènes de l'étrange, du fantastique ou du merveilleux. D'ailleurs, le classement de notre répertoire ne s'appuie, en aucun cas, sur les origines telles que la mythologie

³⁹⁹ *Ibid.*, v. 4698-4701.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, v. 6072-6082.

⁴⁰¹ Delphine Pasques, Judith Rohman et Jean-René Valette, « La merveille et le merveilleux dans l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas* », art. cit., p. 48.

⁴⁰² Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, p. 61-63. Sur cette catégorisation, voir notre deuxième chapitre, p. 103-108.

grecque ou la tradition encyclopédique. Nous nous concentrerons sur la nature et les formes des motifs merveilleux. À cette fin, nous utiliserons la phénoménologie de la merveille proposée par Francis Dubost qui catégorise les éléments suivant leurs modalités.

D'après les critères de catégorisation, les motifs sont présentés selon trois degrés dans notre répertoire : catégorie (catégories événementielles, catégories cognitives, catégories existentielles et catégories opératives), motif (enchanteur, tombeau, automate, oracle...), et « variantes internes⁴⁰³ » d'un motif. Ces variantes internes désignent les différences à l'intérieur d'un même motif : automates gardiens de la forêt des filles-fleurs ou automates dans la Chambre de Beautés. Quelques aménagements ont toutefois été effectués. Concernant les catégories existentielles, elles sont réparties en sections, et ce, pour des raisons de commodité. Dans ces catégories, les motifs sont d'abord classifiés dans les inanimés, c'est-à-dire dans les divisions « Espace » et « Objet », puis « Êtres animaux, divins, humains et monstrueux ». Les motifs sont donc répartis et présentés de la manière suivante :

- catégories événementielles
- catégories cognitives
- catégories existentielles
 - I espace
 - II objet
 - III êtres animaux, divins, humains et monstrueux
- catégories opératives

Réparti de cette manière, un motif est présenté sous quatre rubriques : « DÉNOMINATION », « OCCURRENCES », « COMMENTAIRE » et « BIBLIOGRAPHIE ». Dans la « DÉNOMINATION », nous avons choisi un terme définitoire, distinct d'autres motifs. Cette désignation peut être, dans certains cas, générale et englobante. Par exemple, le narrateur décrit la tenue de Camille dans l'*Énéas*. Celle-ci porte un linge en pourpre noire sur la peau et sous son manteau, mais il n'y a pas de substantif :

Bien fu la dame estroit vestue
De porpre noire a sa char nue ;
La porpre fu a or broudee,

⁴⁰³ Ainsi nommées par Anita Guerreau-Jalabert, qui a suivi l'indexation effectuée par Stith Thompson (*Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 8).

Par grant entante fu ovree :
Trois fees sorores la firent,
An une chanbre la tissirent.
(*Énéas*, v. 3921-3926.)

Le narrateur évoque la broderie de ce sous-vêtement, œuvre d'art de trois fées. Il passe ensuite à la description du manteau et des chaussures de Camille. Comment catégoriser ces éléments vestimentaires du personnage féminin ? Nous choisissons de regrouper les vêtements de dessous, les manteaux, les chapeaux et les chaussures sous l'appellation générale de « vêtements ». De même, l'écu ou l'épée que portent les héros peuvent être réunis sous l'étiquette du motif « arme ». C'est ainsi que plusieurs éléments peuvent être catégorisés sous une dénomination plus générale, à condition qu'ils aient la nature spécifique du merveilleux ou (et) de la merveille.

Quant aux « OCCURRENCES » et au « COMMENTAIRE », ces indications soulignent les différenciations du motif dans notre corpus. Usuellement, un motif présente plusieurs occurrences. Dans la rubrique « OCCURRENCES », les références précises du motif sont indiquées : nous citons les œuvres, les vers intégrant le contenu, ainsi que les variantes internes, signalées par des mots-clés entre parenthèses. Le point-virgule marque la distinction parmi les variantes internes, alors que la virgule sépare les vers et les œuvres dans les occurrences. La rubrique « COMMENTAIRE » contient des remarques ou des précisions à tous les niveaux : concordance et discordance selon le texte, variantes manuscrites, particularités d'un motif déterminé, analyses textuelles ou comparaison avec un autre corpus. Dans ces quatre rubriques, nous avons tenté, autant que possible, d'éviter l'adjectif de « merveilleux ». Ce mot peut se traduire par bien d'autres termes : étrange, extraordinaire, magnifique ou encore surnaturel. Nous avons ainsi privilégié ces termes qui précisent le contenu surnaturel du motif relevé. Enfin, la « BIBLIOGRAPHIE » se veut non pas exhaustive, mais sélective. Nous citons entre une et trois références bibliographiques qui nous paraissent essentielles pour la compréhension et l'examen du motif en question.

Abréviations des œuvres citées

Thèbes : Roman de Thèbes

Énéas : Roman d'Énéas

Troie : Benoît de Sainte-Maure, Roman de Troie

Narcisse : Lai de Narcisse

Philomena : Philomena

RA : Alexandre de Paris, Roman d'Alexandre

RT : Thomas de Kent, Roman de toute chevalerie⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Les folios du manuscrit *D* de base de l'édition sont absents, ils ont été complétés par les leçons du manuscrit *C*.

Catégories événementielles

DÉNOMINATION : Un mûrier changeant de couleur⁴⁰⁵

OCCURRENCES : *Pyrame et Thisbé*, v. 757-762.

DÉNOMINATION : Changement météorologique

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 621-648 (Tempête dans l'exil de Polynice) ; *Thèbes*, v. 5071-5080 (Tremblement de terre et coups de tonnerre lors de la mort d'Amphiaraüs) ; *Énéas*, v. 183-262 (Tempête) ; *Troie*, v. 5061-5092, v. 5928-6000, v. 26375-26396 et v. 27561-27641 (Tempête) ; *RA*, I, v. 22-29, v. 62-94, *RT*, v. 409-416 (Manifestations cosmiques) ; *RA*, I, v. 2746-2770 (Tempête) ; *RA*, III, v. 2706-2745 (Changements atmosphériques dans le val périlleux) ; *RA*, III, v. 3149-3253, *RA*, III, v. 3573-v. 3584 (Tempête) ; *RT*, v. 5785-5860 (Tempête hivernale).

COMMENTAIRE : Le temps change brusquement lors d'un événement inhabituel, comme la naissance du héros dans les récits d'Alexandre. Une tempête surgit également suivant la volonté divine. Dans certains passages, sa cause est dévoilée, alors qu'elle reste mystérieuse ou relève d'un phénomène purement naturel dans d'autres.

BIBLIOGRAPHIE : Chantal Connochie-Bourgne, « L'apaisement de la tempête dans la littérature médiévale : quelques exemples », art. cit.

DÉNOMINATION : Métamorphose

OCCURRENCES : *Philomena*, v. 1442-1453 (Métamorphoses en oiseaux) ; *RT*, v. 342-359 (Métamorphoses en dragon et en aigle de Nectanabus).

COMMENTAIRE : Un être humain peut se métamorphoser en animal ou en monstre. Pour la pensée chrétienne, ce phénomène pose un problème théologique, car il remet en question la création divine⁴⁰⁶. Seul Dieu a le pouvoir de créer des êtres humains, animaux,

⁴⁰⁵ Voir p. 233-235.

⁴⁰⁶ Laurence Harf-Lancner, « De la métamorphose au Moyen âge », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen âge*, dir. Laurence Harf-Lancner, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 3-25, en particulier p. 4 et p. 11.

végétaux et minéraux. Dans la mythologie gréco-latine, les frontières entre les divinités et les autres espèces sont floues : les dieux sont métamorphosés en animaux, et les êtres humains deviennent des plantes. S'inspirant de cette mythologie, les auteurs médiévaux apportent une modification à leurs récits de métamorphoses en langue vernaculaire, pour qu'ils ne dévient pas de la pensée de l'époque.

BIBLIOGRAPHIE : Cristina Noacco, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., particulièrement les p. 78-80.

DÉNOMINATION : Rajeunissement

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 3691-3708.

COMMENTAIRE : Ce phénomène s'observe uniquement chez Alexandre de Paris, dans l'une des trois fontaines magiques. Un personnage âgé rajeunit après avoir plongé dans une fontaine de jouvence.

DÉNOMINATION : Saut d'Alexandre

OCCURRENCES : *RA*, II, v. 1965-2000, *RT*, v. 5873-5879.

COMMENTAIRE : Le héros passe à une action extraordinaire et légendaire. Chez Alexandre de Paris, le roi saute, depuis le beffroi, sur le mur de la ville de Tyr pour y pénétrer. Chez Thomas de Kent, il monte sur le mur dans une cité qui lui apparaît déserte. Si les lieux de scènes sont différents, ces épisodes sont similaires et montrent l'audace, voire la démesure du héros.

Catégories cognitives

DÉNOMINATION : Oracle

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 39-48 (Oracle d'Apollon) ; *Troie*, v. 5794-5816 (Oracle à Delphes) ; *Troie*, v. 28304-28323 (Oracle à Athènes) ; *Troie*, v. 28828-28836 (Oracle que consulte Ulysse dans les îles d'*Eoli*) ; *RT*, v. 518-520 (Oracle d'Apollon) ; *RT*, v. 2275-2276 (Oracle d'Apollon), *RT*, v. 7890-7892 (Oracle à Olympias) ; *RA*, III, v. 3801-3845 (Oracle des arbres), *RT*, v. 7178-C6 (Oracle de l'arbre du Soleil) ; *RT*, C40-C58 (Oracle de l'arbre de la Lune).

COMMENTAIRE : Dans l'oracle, les divinités expriment directement leur volonté aux hommes qui les consultent. Elles leur donnent des conseils à suivre ou des informations sur l'avenir. Lieu de culte d'une déesse-mère depuis l'époque mycénienne, Delphes renferme plusieurs sanctuaires de Minerve ou de Bacchus. L'oracle le plus célèbre est celui d'Apollon écouté dans l'autel de cette ville, comme nous le constatons dans plusieurs œuvres de notre corpus. Dans les récits d'Alexandre, les arbres sacrés peuvent également révéler au héros les informations sur son avenir. De cette manière, ces oracles orientent la trame du récit provenant de la mythologie grecque et latine.

DÉNOMINATION : Prophétie

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 2055-2062 (Don de prophétie d'Amphiaraüs) ; *Thèbes*, v. 5053-5060 (Divination d'Amphiaraüs sur sa propre mort) ; *Énéas*, v. 2871-2958 (Prophétie d'Anchise) ; *Troie*, v. 4089-4118 (Prophétie d'Euforbe) ; *Troie*, v. 271-274, v. 2953-2954, v. 5529-5540 (Don de prophétie de Cassandre) ; *Troie*, v. 4143-4166, v. 4881-4936, v. 10417-10454, v. 27183-27222 (Prophétie de Cassandre) ; *RT*, v. 202-217 (Prophétie de Nectanabus sur le sort d'Olympias).

COMMENTAIRE : Certains personnages humains peuvent anticiper l'avenir. Ils servent ainsi d'intermédiaires entre les hommes et les divinités. La figure la plus représentative du prophète est Cassandre, deuxième fille de Priam. Dans *Troie*, elle fait des prédictions sans jamais être écoutée. Elle prévoit la destruction de la ville de Troie et la chute des

Grecs. Outre ses prises de parole, le narrateur⁴⁰⁷ et les autres personnages⁴⁰⁸ évoquent ses prédictions, ce qui sert d'annonces narratives dans le récit.

BIBLIOGRAPHIE : *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, dir. Richard Trachsler avec la collaboration de Julien Abed et David Expert, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007 ; Anne-Marie Gauthier, « L'adaptation des sources dans le *Roman de Troie* : Cassandre et ses prophéties », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 39-50.

DÉNOMINATION : Révélation

OCCURRENCES : *RA*, IV, v. 1-14 (Monstre, signe de la mort d'Alexandre) ; *RT*, v. 3862-3884 (Apparition du dieu des Juifs devant Alexandre) ; *RT*, v. 6520-6525 (Révélation de Dieu) ; *RT*, v. 6901-6902 (Voix révélatrice) ; *RT*, v. 7975-7978 (Voix de Dieu concernant l'enterrement d'Alexandre).

COMMENTAIRE : La révélation, par laquelle un être divin se manifeste, a lieu uniquement dans les récits d'Alexandre, et s'adresse à Alexandre ou à d'autres personnages. Le narrateur montre, dans un passage, l'origine divine de la révélation : dans un combat contre les peuples de Gog et Magog, Dieu manifeste sa volonté, ce qui valide la conquête d'Alexandre⁴⁰⁹. Dans une autre scène, une voix descend du ciel, l'émetteur du message restant cependant inconnu⁴¹⁰.

BIBLIOGRAPHIE : *Littérature et révélation au Moyen Âge. I – Visible, invisible*, actes du colloque de l'Université Paris X Nanterre (29-30 octobre 2004), organisé par Mireille Demaules, Jean-René Valette et Jean-Pierre Bordier, *Littérales*, n° 40, 2007.

DÉNOMINATION : Songe

OCCURRENCES : *Troie*, v. 3862-3921 (Songe de Pâris) ; *Pyrame et Thisbé*, v. 519-551 (Songe de Thisbé) ; *Troie*, v. 15263-15324 (Songe d'Andromaque) ; *RA*, I, v. 254-269 (Songe d'Alexandre) ; *RA*, III, v. 7307-7334 (Songe d'Aimable) ; *RT*, v. 235-239 (Songe d'Olympias) ; *RT*, v. 360-383 (Songe de Philippe) ; *RT*, v. 5667-5670 (Songe d'Alexandre).

COMMENTAIRE : Le songe peut transmettre des informations aux personnages humains. Comme toute autre *merveille*, il est bénéfique s'il vient d'une inspiration divine, mais il

⁴⁰⁷ *Troie*, v. 22850-22851 et v. 26113-26122.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, v. 16418-16419.

⁴⁰⁹ *Roman de toute chevalerie*, v. 6520-6525.

⁴¹⁰ *Ibid.*, v. 6901-6902.

est maléfique s'il est d'influence diabolique. Son interprétation par les personnages est développée dans le songe d'Andromaque et celui d'Alexandre. Les adaptateurs encadrent aussi ce motif dans leur récit. Le Jugement de Pâris est relaté sous la forme de son songe, et celui de Thisbé conduit les amoureux à leur départ de Babylone. Il s'agit d'une invention de la part des adaptateurs.

BIBLIOGRAPHIE : Mireille Demaules, *La corne et l'ivoire, op. cit.* ; *Le rêve médiéval*, Études littéraires réunies par Alain Corbellari et Jean-Yves Tilliette, Genève, Droz, 2007.

Catégories existentielles

I Espace

DÉNOMINATION : Barrière géographique

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 2338-2432 (Bornes d'Arthur) ; *RT*, v. 4497-4530 (Portes Caspiennes) ; v. 5370-5411 (Bornes d'Hercule).

COMMENTAIRE : De grandes constructions servent de frontières entre les mondes occidental et oriental. Les frontières légendaires appelées les « bornes d'Hercule » deviennent les « bornes d'Arthur » dans les textes médiévaux du XII^e siècle. Chez Thomas de Kent, la désignation originale est conservée, tandis qu'Alexandre de Paris adopte les bornes d'Arthur. Dans tous les cas, il s'agit de colonnes placées dans le détroit de Gibraltar. Le dépassement de ces limites géographiques prouve la démesure du héros. Il en va de même pour les Portes Caspiennes, dont le passage est dangereux et pénible.

BIBLIOGRAPHIE : Laurence Harf-Lancner, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure », *Mélanges de l'École française de Rome*, t. CXII, n° 1, 2000, p. 51-63 ; Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, op. cit., p. 156-157.

DÉNOMINATION : Chambre

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 903-918 (Chambre d'Adraste) ; *Troie*, v. 3099-3128 (Salle de marbre et d'ébène de Priam) ; *Troie*, v. 14631-14939 (Chambre de Beautés).

COMMENTAIRE : La chambre est un espace clos et luxueux. Dans *Troie*, une chambre d'albâtre est ornée de toutes sortes de pierres précieuses qui émettent une lumière éblouissante, comme dans le paradis : or, saphir, topaze, émeraude, rubis... Leur énumération correspond aux textes de l'*Apocalypse de Saint Jean*. La chambre est également le lieu où est représenté le pouvoir tout puissant. C'est ainsi que les auteurs des romans d'antiquité attribuent, dans notre corpus, une chambre ou une salle extraordinaire au roi ou au prince.

BIBLIOGRAPHIE : Valérie Gontero, « La Chambre de Beautés : nouvelle Jérusalem céleste ? », *Le Beau et le Laid*, Actes du colloque du CUER MA organisé du 25 au 27 février 1999 à Aix-en-Provence, *Senefiance*, n° 43, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 2000, p. 125-138 ; Anne Rabeyroux, « Images de la "merveille" : "Chambre de Beautés" », art. cit.

DÉNOMINATION : Fontaine

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 5475-5478 (Fontaine) ; *Troie*, v. 23259-23273 (Vingt-deux fleuves d'Orient) ; *Pyrame et Thisbé*, v. 563-567 (Fontaine où se donnent rendez-vous Pyrame et Thisbé) ; *Narcisse*, v. 639-657 et v. 797-809 (Fontaine où Narcisse contemple son ombre) ; *RA*, III, v. 2983-3011 (Trois fontaines magiques : Fontaine de résurrection, v. 3017-3053, Fontaine d'immortalité, v. 3056-3107, Fontaine de jouvence, v. 3616-3712) ; *RT*, v. 6690-6701 (Source en Éthiopie).

COMMENTAIRE : Dans le *Roman d'Alexandre*, le héros découvre les trois fontaines qui offrent leurs propriétés curatives à ceux qui se trempent dedans. À la différence de ces lieux magiques, il n'y a rien de surnaturel dans celles figurant dans *Pyrame et Thisbé* ainsi que dans *Narcisse*. C'est dans cet espace crucial où Pyrame et Thisbé se donnent rendez-vous et meurent à cause d'un malentendu. Quant à Dané, elle retrouve Narcisse expirant également à côté d'une fontaine. Conservé en tant que motif, ce lieu symbolique sert de lieu de rencontre.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 11, « Le *Roman d'Alexandre* et le fantastique des espaces exotiques », p. 256-282, particulièrement les p. 266-268 ; Pierre Gallais, *La fée à la fontaine et à l'arbre*, op. cit. ; Laurence Harf-Lancner, « La quête de l'immortalité : les fontaines merveilleuses du *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris », *Sources et fontaines du Moyen Âge à l'âge baroque*, Paris, Champion, 1998, p. 31-45.

DÉNOMINATION : Île

OCCURRENCES : *Troie*, v. 1797-1976 (Île de Colchos où se trouve le bélier à la Toison d'or) ; *Troie*, v. 23231-23246 (Neuf îles d'Orient : *Ipopodès*, v. 23233-23234, *Taprobane*, v. 23235-23236, *Elephantine*, v. 23237-23239, *Therose*, v. 23240, *Chipre*, v. 23241, *Rode*, v. 23241, *Citherea*, v. 23241, *Crete*, v. 23242, *Carphata*, v. 23242) ; *Troie*, v. 28701-28709 (Îles d'*Eoli* où règnent Circé et Calypso) ; *RT*, v. 1534 (Îles des Perdus) ; *RT*, v. 4646-4656 (Île de Gangarides) ; *RT*, v. 4657-4661 (Îles de Polibatre) ; *RT*, v. 5425-5626 (Île de Taprobane) ; *RT*, v. 6053 (Île de Meopan) ; *RT*, v. 6083-6100 (Îles des *Rifaires*, peuple hardi et noble).

COMMENTAIRE : Isolées du monde extérieur, les îles orientales se présentent comme

un véritable paradis terrestre ou un site sacré qui renferme les rites des temps anciens. Liée au danger maritime, l'île est également un espace propice aux aventures. Tel est le cas de l'île de Colchos et de celle d'*Eoli* dans *Troie*, où les héros rencontrent des amantes magiciennes. Pour le public continental, l'île reste totalement inconnue et mystérieuse. L'imaginaire médiéval multiplie les aspects que contient l'insularité : l'île est donc un lieu d'amour, d'épreuves, de rêverie, de tentations, de tourments...

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 12, « Le lieu coupé du monde : l'île », p. 283-312 ; Marie-Thérèse Gambin, « L'île de Taprobane », *Géographie du Monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. M. Pelletier, Paris, C.T.H.S., 1989, p. 191-200 ; Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romains d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, op. cit., p. 155-156.

DÉNOMINATION : Montagne

OCCURRENCES : *Troie*, v. 23247-23250 (Sept montagnes d'Orient) ; *RA*, I, v. 2533-2558 (Montagne enchantée) ; *RT*, v. 4667-4672 (Mont Maleus) ; *RT*, v. 6608-6628 (Quatre montagnes : Olympe, v. 6609, v. 6611-6619, Atlas, v. 6609, Arménie, v. 6620-6628, Caucase, v. 6610) ; *RT*, v. 6793-6797 (Montagnes en flammes).

COMMENTAIRE : Peuplée d'animaux cruels et de monstres, la montagne est un espace clos et dangereux pour les personnages. Pour le narrateur également, les montagnes orientales, à la fois réelles et fabuleuses, sont des merveilles. Nous observons leur énumération notamment dans *Troie* et dans le *Roman de toute chevalerie*.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 16, « Le bestiaire fantastique », p. 431-499, particulièrement les p. 459-486, qui ne se concentrent pas forcément sur les romans d'antiquité, mais sur les monstres habitant dans la montagne.

DÉNOMINATION : Palais

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 499-518 (Palais de Didon) ; *RA*, III, v. 871-950 (Palais de Porus).

COMMENTAIRE : Tout comme une chambre, le palais apparaît en tant qu'un espace clos et riche. Le narrateur souligne, en particulier, l'exotisme des trésors que comportent les palais de Didon et de Porus.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 14, « L'espace construit : le château », p. 351-389, particulièrement les p. 361-363.

DÉNOMINATION : Porte

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 5411-5482 (Sept portes de Thèbes : Orgive, v. 5411-5418, Nèste, v. 5419-5426, Emeloÿde, v. 5427-5442, Propirie, v. 5443-5450, Électre, v. 5451-5458, Yphité, v. 5459-5472, Pulmes, v. 5473-5482) ; *RT*, v. 4497-4530 (Portes Caspiennes) ; *Troie*, v. 3139-3172 (Six portes de Troie : Anténoridas, v. 3146 Dardanydès, v. 3148, Ylia, v. 3149, Céca, v. 3150 Tinbrée, v. 3152, Troïana, v. 3153).

COMMENTAIRE : Les auteurs médiévaux présentent des cités antiques comme les forteresses médiévales. Malgré l'actualisation de leurs descriptions, ils évoquent les noms légendaires de plusieurs portes qui entourent les châteaux. Solides et splendides, elles servent de barrières entre les habitants et les intrus.

BIBLIOGRAPHIE : Marie-Madeleine Castellani, « Les portes de Thèbes. Étude des vers 5399 à 5498 du *Roman de Thèbes* », *Méthode*, Agrégation de Lettres 2003, Vallongues, 2002, p. 11-18.

DÉNOMINATION : Temple

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 519-523 (Temple de Didon dédié à Junon à Carthage) ; *Troie*, v. 4261-4372 et v. 10411-10413 (Temple de Vénus) ; *Troie*, v. 16642-16644, v. 21925, v. 21987 et v. 22098-22112 (Temple d'Apollon) ; *Troie*, v. 23029-23045 et v. 25500-25606 (Temple de Minerve).

COMMENTAIRE : Dédié aux dieux païens, le temple est un espace sacré des sacrifices ou des rites funéraires. C'est également le lieu où les personnages passent à une action dramatique et où surgissent les merveilles.

DÉNOMINATION : Tente⁴¹¹

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 3175-3212 (Tente du duc de Calydon) ; *Thèbes*, v. 4217-4302 (Tente d'Adraste) ; *Énéas*, v. 7229-7274 (Tentes-forteresses d'Énéas) ; *Troie*, v. 13818-13845 (Tente de Calchas) ; *Troie*, v. 7590-7619 (Tentes d'Agamemnon) ; *RA*, I, v. 1948-2070 (Tente d'Alexandre).

⁴¹¹ Voir p. 112-113, p. 253-257 et p. 290-291.

DÉNOMINATION : Tombeau⁴¹²

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 6319-6428 (Tombeau de Pallas) ; *Énéas*, v. 7445-7638 (Tombeau de Camille) ; *Troie*, v. 10383-10398 (Tombeau de Patrocle) ; *Troie*, v. 16645-16858 (Tombeau d'Hector) ; *Troie*, v. 22405-22500 (Tombeau d'Achille) ; *Troie*, v. 25794-25800 (Tombeau de Penthésilée) ; *Troie*, v. 23046-23072 (Tombeau de Pâris) ; *RA*, III, v. 7116-7205 (Tombeau de l'émir de Babylone) ; *RT*, v. 1020-1039 (Tombeau de Philippe) ; *RA*, IV, v. 1473-1581, *RT*, v. 7984-8024 (Tombeau d'Alexandre).

DÉNOMINATION : Val

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 2151-2156 ; *RA*, III, v. 2471-2895.

COMMENTAIRE : Comparé à la fosse infernale, le val est rempli de dangers, tout comme la montagne. Il apparaît dans la traversée du désert des armées argiennes dans *Thèbes*. Dans l'épisode du dit val périlleux du *Roman d'Alexandre*, le héros doit affronter, seul, une série d'agressions : une tempête, de la fumée, une certaine puanteur et des attaques de monstres, série se terminant par sa rencontre avec le diable. Ces séquences narratives développées par l'adaptateur médiéval supposent, en effet, le motif oriental de la « montagne d'aimant ». Cette montagne légendaire figurant dans les écrits encyclopédiques antiques attire les bateaux et les conduit au naufrage. Le motif de la montagne et celui du val se réunissent ainsi pour apparaître comme *merveilles* de la nature.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 11, « Le *Roman d'Alexandre* et le fantastique des espaces exotiques », p. 256-282, particulièrement les p. 272-278 ; Catherine Gaullier-Bougassas, « Les deux versions de l'enfermement d'Alexandre au val périlleux dans le manuscrit de Venise du *Roman d'Alexandre* (l. 347-356 ; 435-440). Regard de l'auteur sur Alexandre et regard du héros sur le démon maître du val », *PRISMA*, t. XI, n° 1, janvier-juin 1995, p. 29-53 ; Gédéon Huet, « La légende de la Montagne d'aimant dans le *Roman de Berinus*. Nouvelles recherches », *Romania*, t. CLXXVIII, p. 194-204.

DÉNOMINATION : Verger

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 5419-5422 (Vergers merveilleux) ; *RA*, III, v. 3299-3348

⁴¹² Voir p. 280-284.

(Verger des filles-fleurs) ; *RT*, v. 7094-7106, v. 7131-7134 (Verger des arbres du Soleil et de la Lune).

COMMENTAIRE : Marqué par la paix, le verger est un lieu de description où se cristallisent les rêves de l'Occident médiéval. Selon Ernst Robert Curtius, ce *locus amœnus* est un paysage idéal, agréable et sûr, qui comprend des éléments représentatifs : arbres, plantes, sources d'eau et chants d'oiseaux⁴¹³. Grâce à l'éternité, les visiteurs échappent à la mortalité humaine. Le *locus amœnus* provient de plusieurs traditions. Dans le jardin de l'Éden de la *Genèse*, la verdure est le signe de l'élection divine. Le paysage idyllique des *Bucoliques* et des *Géorgiques* de Virgile établit une tradition antique. Souvent combiné au motif de la fontaine, le verger tout entier est un espace propice à la rencontre avec des êtres étranges. C'est ainsi que le héros fait la connaissance des filles-fleurs et des Arbres du Soleil et de la Lune, autres motifs merveilleux non maléfiques. Omniprésent dans les textes narratifs, le motif du verger varie au XII^e siècle : *Érec et Énide* présente un verger enchanté de la Joie de la Cour où le héros et l'héroïne confrontent leurs antagonistes⁴¹⁴.

BIBLIOGRAPHIE : Philippe Ménard, « Jardins et vergers dans la littérature médiévale », *Jardins et vergers en Europe occidentale*, dir. Charles Higounet, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1989, p. 41-69.

II Objet

DÉNOMINATION : Anneau d'invisibilité⁴¹⁵

OCCURRENCES : *Troie*, v. 1677-1702.

DÉNOMINATION : Armes

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 1575-1590 (Épée de Tydée) ; *Thèbes*, v. 6207-6240 (Armes d'Étéocle) ; *Thèbes*, v. 9037-9044 (Écu de Capanée) ; *Énéas*, v. 4314-4448

⁴¹³ Voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, op. cit., en particulier, « La Topique », p. 99-130.

⁴¹⁴ *Érec et Énide*, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1992, v. 5731-5781, p. 436-441.

⁴¹⁵ Voir p. 118-119.

(Armes d'Énéas) ; *Troie*, v. 1815-1842 (Armes de Jason) ; *Troie*, v. 23429-23462 (Armes de Penthésilée).

COMMENTAIRE : Les armes constituent un motif bien ancré dans la littérature du XII^e siècle. La chanson de geste mentionne l'équipement d'un chevalier dans le déroulement d'un combat. Également influencé par la signification héraldique contemporaine, le roman arthurien dramatise le moment de la reconnaissance d'un chevalier au combat « incognito ». Tout comme ces exemples, la description des armes des personnages, en particulier masculins, est liée à leurs exploits chevaleresques dans les romans d'antiquité. Ce qui est intéressant, c'est que l'auteur anonyme de *Thèbes* attribue à chaque personnage l'équipement caractéristique pour distinguer les uns et des autres : l'épée de Tydée, le haubert d'Étéocle et l'écu de Capanée. Accompagnées de références mythologiques, les armes que portent les héros constituent le signe de l'élection divine, tel est le cas de celles d'Énéas fabriquées par Vulcain et offertes par Vénus.

BIBLIOGRAPHIE : Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, *op. cit.*, p. 28-32 ; Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 51-53.

DÉNOMINATION : Automate

OCCURRENCES : *Troie*, v. 14657-14918 (Quatre automates dans la Chambre de Beautés) ; *RA*, III, v. 3388-3456 (Deux automates à l'entrée de la forêt des filles-fleurs) ; *RA*, III, v. 7196-7205 (Oiseau-automate dans le tombeau de l'émir de Babylone).

COMMENTAIRE : Il existe des éléments merveilleux se trouvant à mi-chemin entre les êtres vivants et les objets : les automates. Il s'agit des statues sculptées à l'image d'êtres humains, munies de mécanismes de mouvements fixes. Le narrateur détaille la beauté et l'ingéniosité de l'artiste qui a créé ces automates. Chez Alexandre de Paris, deux automates surveillent les envahisseurs à l'entrée de la forêt des filles-fleurs⁴¹⁶. Ils fonctionnent comme les défenseurs de l'espace clos. Benoît de Sainte-Maure détaille quatre automates, sous forme de jeunes filles et de jeunes hommes dans la Chambre de Beautés⁴¹⁷. La première porte un miroir tandis que la deuxième danse et s'amuse. Le troisième homme joue de la musique et le quatrième examine les occupants de la Chambre.

⁴¹⁶ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3388-3456.

⁴¹⁷ *Troie*, v. 14657-14918.

Ces automates appartiennent-ils aux êtres vivants, aux animaux ou aux humains dans les catégories existentielles, étant donné qu'ils sont munis d'une grande mobilité ? À moins que ce ne soit que de simples machines figurant dans la catégorie de l'objet, parce qu'ils ne sont pas doués de parole ? Ces merveilles existentielles empêchent de procéder à une classification formelle.

BIBLIOGRAPHIE : Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates » [1988], *De l'histoire de Troie au livre du Graal, op. cit.*, p. 171-178 ; Jean-R. Scheidegger, « Les automates dans le roman antique », *Le Roman antique au Moyen Âge*, actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 14 et 15 janvier 1989, publiés par Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1992, p. 173-176.

DÉNOMINATION : Harpe automatique

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 7132-7140.

COMMENTAIRE : Au regard des autres tombeaux figurant dans les romans d'antiquité, celui de l'émir de Babylone, dans le *Roman d'Alexandre*, est marqué par son caractère magique. À l'intérieur, quatre harpes sont placées sur les voûtes⁴¹⁸, et jouent de la musique dès qu'un coup de marteau est donné sur le tombeau ou qu'une pierre y est lancée.

BIBLIOGRAPHIE : Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque, op. cit.*, p. 142-143.

DÉNOMINATION : Lampe inextinguible

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 6420-6428, v. 7587-7598, *Troie*, v. 16799-16806.

COMMENTAIRE : Il existe plusieurs occurrences d'une lampe inextinguible dotée d'une flamme éternelle dans un tombeau.

BIBLIOGRAPHIE : Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, op. cit.*, p. 83-85 et p. 355-356.

DÉNOMINATION : Lampe magique

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 7141-7146.

COMMENTAIRE : Dans le tombeau de l'émir de Babylone du *Roman d'Alexandre*, quatre lampes sont suspendues aux voûtes sans être attachées⁴¹⁹. C'est par la

⁴¹⁸ *Roman d'Alexandre*, III, v. 7132-7140.

⁴¹⁹ *Ibid.*, III, v. 7141-7146.

*nigremance*⁴²⁰ qu'elles demeurent accrochées en l'air. D'ailleurs, elles s'allument sans huile. Tout comme les harpes automatiques, ce motif surnaturel confère un aspect merveilleux au tombeau.

BIBLIOGRAPHIE : Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, op. cit., p. 142-143.

DÉNOMINATION : Lit

OCCURRENCES : *Troie*, v. 1551-1568 (Lit de Médée) ; *RA*, III, v. 914-917 (Lit de Porus) ; *RA*, III, v. 7337-7339 (Lit d'Aimable).

COMMENTAIRE : Le narrateur de *Troie* décrit le lit de Médée en soulignant la rareté et la splendeur des objets qui y sont attachés : rubis et soieries. Dans la présentation du lit d'Aimable, nous reconnaissons également une référence à la soie, matière utilisée comme une corde. Le lit de Porus est fabriqué d'or, tout comme celui de Médée. La description du lit est, en comparaison avec la tente ou le tombeau, concise, mais elle s'installe dans la tradition littéraire de l'époque.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 301-302.

DÉNOMINATION : Machine

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 4949-5016 (Char d'Amphiaraüs fabriqué par Vulcain) ; *Énéas*, v. 429-436 (Trois rangs d'aimants) ; *Énéas*, v. 905-970 ; *Troie*, v. 921-930 (Nef Argo) ; *Troie*, v. 25895-26058 (Cheval de bois) ; *Troie*, v. 9206-9212 (Char de Fion) ; *RA*, III, v. 422-427 (Vaisseau) ; *RA*, III, v. 3040-3053 (Tour d'Alexandre à la fontaine de résurrection) ; *RA*, III, v. 4914-5098 (Loge) ; *RT*, v. 6389-6427 (Navires appelés *coliphas*) ; *RT*, v. 6541-6560 (Colonnes métalliques).

COMMENTAIRE : Les adaptateurs font l'éloge des constructions habiles et ingénieuses. Cependant, ils ont un regard plus ou moins dévalorisant sur ces machines utilisées pour la guerre ou lors de voyages à la différence des autres œuvres d'art. En effet, ces grands appareils peuvent également être la preuve de la démesure humaine, tout comme la Tour de Babel.

⁴²⁰ *Ibid.*, III, v. 7142.

BIBLIOGRAPHIE : *Qui des sept arz set rien entendre...*, *op. cit.*, p. 46-49 (Char d'Amphiaräus).

DÉNOMINATION : Mappemonde⁴²¹

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 4223-4268, v. 4963-4966, *RA*, I, v. 2020-2027.

DÉNOMINATION : Rameau d'or⁴²²

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 2311-2347.

DÉNOMINATION : Statue

OCCURRENCES : *Troie*, v. 3115-3128 (Statue de Jupiter) ; *Troie*, v. 16786-16798 (Statue d'Hector) ; *Troie*, v. 22435-22464 (Statue de Polyxène) ; *RA*, III, v. 7176-7182 (Statues gardiennes) ; *RT*, v. 1028-1039 (Statue de Philippe) ; *RA*, III, v. 2338-2361 (Statues d'or d'Arthur et de Liber), *RT*, v. 5376-5403 (Statues d'or d'Hercule et de son père).

COMMENTAIRE : La statue est un motif figurant dans certains espaces, également décrits comme des merveilles. Particulièrement liée à la mort, elle crée une tonalité sombre ou belliqueuse : on fabrique une statue à l'image de Polyxène, enterrée vivante dans le tombeau d'Achille ; les statues dans la sépulture de l'émir de Babylone et celles aux bornes d'Hercule servent de gardiennes pour bloquer les intrus.

BIBLIOGRAPHIE : Marc-René Jung, « Hector assis », *Romania ingeniosa. Mélanges offerts à Gerold Hilty à l'occasion de son 60^e anniversaire*, éd. G. Lüdi, H. Stricker et J. Wüest, Bern-Frankfurt-New York-Paris, Peter Lang, 1987, p. 153-169.

DÉNOMINATION : Vêtement

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 741-752 (Manteau de Didon offert par Énéas) ; *Énéas*, v. 3936-3937 (Chaussures de Camille fabriquées de la peau d'un poisson aux cent couleurs) ; *Énéas*, v. 3921-3926 (Chemise de Camille, confectionnée par trois

⁴²¹ Voir p. 253-257.

⁴²² Voir p. 180.

fées) ; v. 3939-3954 (Manteau de Camille) ; *Troie*, v. 1229-1233 (Bliaut de Médée) ; *Troie*, v. 1234-1236 (Manteau de Médée) ; *Troie*, v. 13341-13409 (Manteau de Briseïda) ; *Troie*, v. 6227-6232 (Chapeaux d'Ulysse et de Diomède).

COMMENTAIRE : Dans les portraits suit une description du vêtement, après celle du corps, formé par la *Nature*. Le narrateur insiste sur la rareté des matières du vêtement d'apparat. Il s'agit principalement des portraits féminins tandis que les armes sont mises en question dans les descriptions des héros. Le code du genre n'est pas strictement suivi, étant parfois détourné. Le narrateur décrit Camille comme une belle guerrière vêtue somptueusement dans l'*Énéas* et Benoît de Sainte-Maure mentionne les chapeaux excentriques des personnages masculins.

BIBLIOGRAPHIE : Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, *op. cit.*, p. 15-28 et p. 125.

III Êtres animaux, divins, humains et monstrueux

DÉNOMINATION : Amazones⁴²³

OCCURRENCES : *Troie*, v. 23302-23484, v. 23593-23780, v. 24071-24339, *RA*, III, v. 7235-7707, *RT*, v. 6170-6211.

DÉNOMINATION : Anguille

OCCURRENCES : *RT*, v. 5776-5779.

COMMENTAIRE : Par sa nature aquatique et sa forme sinueuse, l'anguille représente à la fois le poisson et le serpent. À travers sa couleur noire, elle est également liée au monde nocturne et souterrain. Des anguilles du Gange ont trois cents pieds de long et deux bras sur les côtés. Ces anguilles gigantesques capturent les armées d'Alexandre et les ramènent jusqu'à la rive.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Léopard d'or, 2002, p. 27.

⁴²³ Voir p. 243-245.

DÉNOMINATION : Arbres du Soleil et de la Lune⁴²⁴

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 3713-3877 ; *RT*, v. 7041-C65.

BIBLIOGRAPHIE : Anna Kukulka-Wojtasik, « Arbres, fleurs et autre végétal dans la symbolique médiévale. D'après l'exemple de la *Chanson de Roland* et de romans courtois du XII^e siècle : *Le Roman de Thèbes*, *Le Chevalier de la Charrette*, *Partenopeu de Blois* et *Le Roman d'Alexandre* », *Traces du végétal. Nouvelle Recherche sur l'imaginaire*, dir. Isabelle Trivisani-Moreau, Aude-Nuscia Taïbi et Cristiana Oghina-Pavie, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 253-266.

DÉNOMINATION : Baleine

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 4351-4353.

COMMENTAIRE : Un monstre marin, appelé *cet*us dans le texte, est une baleine, dont la peau est utilisée par Vulcain pour fabriquer le bouclier d'Énéas. La baleine est une créature à la fois réelle et imaginaire en raison de ses gigantesques dimensions. D'une part, les marins avaient l'habitude de chasser la baleine en Mer du Nord, pratique très dangereuse. D'autre part, étant donné que le mot *cet*us était employé pour désigner la baleine de Jonas, cette créature marine s'inscrit dans une tradition chrétienne. Jonas, englouti par la baleine, survécut pendant trois jours et trois nuits dans son estomac. Sur l'ordre de Dieu, la baleine vomit Jonas, ce qui peut anticiper la mort du Christ et sa résurrection. Dans le *Voyage de saint Brendan*, l'abbé célèbre une messe sur la baleine, laquelle est aussi grande qu'une île⁴²⁵.

BIBLIOGRAPHIE : Ignatio Malaxechevarria, « La baleine », *Circé. Cahiers de recherches sur l'imaginaire*, t. XII-XIII, p. 37-50.

DÉNOMINATION : Bélier à la Toison d'or

OCCURRENCES : *Troie*, v. 836-844, v. 1884-1886, v. 1963-1964.

COMMENTAIRE : Il s'agit de la toison légendaire d'un bélier, sur lequel Phrixos et Hellé s'enfuient en Colchide. Jason provient, à l'aide de la magicienne Médée, acquérir cet objet désiré et resplendissant.

⁴²⁴ Voir p. 289-290 et p. 310.

⁴²⁵ *Le Voyage de Saint Brendan par Benedeit*, Texte, traduction, présentation et notes par Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2006, v. 441-478 et v. 821-846, p. 76-79 et p. 100-103.

DÉNOMINATION : Cerf

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 3439-3478.

COMMENTAIRE : Dans l'Antiquité gréco-romaine, le cerf n'occupait qu'une place médiocre dans la chasse et la symbolique, car il était considéré comme lâche. Depuis le haut Moyen Âge, il commence à être valorisé pour devenir un animal de la chasse noble, princier, voire royal au XII^e siècle. Dans la pensée patristique inspirée de traditions celtiques et germaniques, le cerf est transformé en animal solaire et lumineux, d'où le thème du cerf blanc dans certains textes littéraires. En s'appuyant sur le jeu de mots entre *cervus* (cerf) et *servus* (serviteur), les théologiens lui confèrent l'image du bon chrétien. Ce rapprochement linguistique produit également une métaphore de l'amour dans la littérature : la chasse au cerf signifie la quête de l'amour. Dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes, le récit commence par une chasse royale au cerf blanc⁴²⁶, tradition que suivent de nombreux successeurs du roman arthurien. Au début de *Guigemar* de Marie de France, une biche blanche prononce une malédiction au héros insensible à l'amour⁴²⁷. Or, le cerf apparaît uniquement dans l'*Énéas* parmi les textes de notre corpus. Tout comme dans l'*Énéide*, Silvia, fille de Tyrrhus, possède un cerf apprivoisé. Cet animal extraordinaire mange du pain et boit du vin. En outre, qualifié de « serviable » devant Tyrrhus, il fait office de chandelier dans le texte en ancien français⁴²⁸. Ce trait constitue une invention romanesque.

BIBLIOGRAPHIE : Antoinette Saly, « Genèse d'une image : le cerf chandelier dans le *Roman d'Énéas* », *PRIS-MA*, t. II, n° 1, 1986, p. 35-40 ; Pierre Gallais et Joël Thomas, *L'arbre et la forêt dans l'Énéide et l'Énéas*, *op. cit.*, p. 58 ; Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 39-42

DÉNOMINATION : Chamelle

OCCURRENCES : *RT*, v. 7204.

COMMENTAIRE : Le chameau vit dans les régions arabes, égyptiennes et indiennes. C'est un animal de charge et de transport. Dans le *Roman de toute chevalerie*, des

⁴²⁶ *Érec et Énide*, éd. cit., v. 27-38, p. 28-31.

⁴²⁷ *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles). Marie de France et ses contemporains*, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2018, v. 81-122, p. 174-179.

⁴²⁸ *Énéas*, v. 3457-3469.

chamelles font partie de l'énumération des êtres animaliers et monstrueux de l'Orient. Le chameau apparaît dans les écritures évangéliques ainsi que dans l'iconographie médiévale. Pourtant, son existence réelle ne semble pas si connue dans les ménageries princières.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 42-43.

DÉNOMINATION : Chat-huant

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 1265-1281.

COMMENTAIRE : Les chats-huants n'apparaissent qu'une fois dans la description des monstres de l'Inde du *Roman d'Alexandre*. Par leur nature nocturne, ils tourmentent Alexandre et ses soldats toute la nuit jusqu'à l'aube.

DÉNOMINATION : Chauve-souris

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 1282-1283 (Chauves-souris d'Inde), *RT*, v. 5106-5111 (Chauves-souris du lac).

COMMENTAIRE : Les chauves-souris sont les mammifères volants. Elles se reposent dans la journée et sortent au crépuscule. Les encyclopédistes soulignent leur lien avec l'heure du coucher du soleil, comme le nom latin (*vespertilio*, d'où le vespertilion) évoque le soir (*vesper*). Par leur nature nocturne et leur couleur noire, les chauves-souris se trouvent aux côtés de l'ennemi de Dieu et du genre humain. Dans les récits d'Alexandre, ces créatures tourmentent, par le battement de leurs ailes, Alexandre et ses soldats pendant la nuit. Dans le *Roman d'Alexandre*, narrateur dit que la bataille contre les chauves-souris prend fin avec le lever du soleil, moment où celles-ci disparaissent.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 45-47.

DÉNOMINATION : Cheval

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 4069-4082 (Palefroi multicolore d'Antigone) ; *Thèbes*, v. 6241-6260 (Cheval nommé Blanchenue d'Étéocle) ; *Thèbes*, v. 6307-6308 (Cheval d'Agrippa) ; *Thèbes*, v. 8968-9034 (Cheval de Capanée) ; *Énéas*, v. 3845-3858 (Cheval marin de Messape) ; *Énéas*, v. 3954-3994 (Palefroi de Camille) ; *Troie*, v. 8023-8024

(*Galatee*, Cheval d'Hector, offert par la fée *Orva*) ; *RA*, I, v. 423-442, v. 458-481, II, v. 1763, III, v. 901, v. 1847, v. 4022-4026, *RT*, v. 458-475, v. 521-532, v. 852-859, v. 4055-4075 (Bucéphale) ; *RA*, III, v. 1840 (Cheval de Bos) ; *RA*, III, v. 4177-4186, v. 5151-5155 (Cheval multicolore), *RA*, III, v. 7694-7702 (Cheval marin d'Aimable).

COMMENTAIRE : Des chevaux extraordinaires apparaissent dans notre corpus ; ils sont extrêmement agiles, forts et résistants dans les chevauchées ou les combats. Certains sont nommés et d'autres non : le cheval de Capanée⁴²⁹ et la monture multicolore de Tholomé⁴³⁰ font l'objet de descriptions élogieuses tout en restant anonymes. Les chevaux offerts aux héros par des dames sont nommés : Blanchenue, cheval d'Étéocle offert par son amie Galathée⁴³¹, et *Galatee*, cheval d'Hector donné par une fée amoureuse de lui sans retour⁴³². Parmi ces chevaux extraordinaires, la tradition littéraire de Bucéphale est déjà répandue au XII^e siècle. Dans *Thèbes*, ce cheval n'apparaît pas, mais celui d'Agrippa est présenté comme le « père de Bucéphale »⁴³³. Serait-ce une volonté de marquer la supériorité de ce cheval merveilleux ? Comme l'indique son nom grec, Bucéphale a une tête de bœuf d'après une légende antique. Chez Pseudo-Callisthène, qui a composé la première version en langue française du récit d'Alexandre, cet animal monstrueux est anthropophage⁴³⁴. Pourtant, les deux auteurs médiévaux ne suivent pas toute la tradition de Bucéphale. Au contraire, ils suppriment cet aspect horrible et développent l'épisode de la rencontre entre Alexandre et ce cheval extraordinaire. Chez Thomas de Kent, Alexandre libère, puis maîtrise parfaitement Bucéphale après avoir appris la nouvelle sur ce cheval sauvage qui était enfermé⁴³⁵. Dès lors, ce dernier considère Alexandre comme étant le seul maître du monde. Dans cette version, le narrateur le présente, dès le début, comme le *cheval*⁴³⁶. Chez Alexandre de Paris, cette créature farouche est d'abord qualifiée de *beste*⁴³⁷, dotée d'une queue de paon, d'une tête de bœuf, d'yeux de lion et d'un corps de cheval⁴³⁸. Puis, après sa rencontre avec Alexandre, il devient un véritable cheval,

⁴²⁹ *Thèbes*, v. 9019-9044.

⁴³⁰ *Roman d'Alexandre*, III, v. 4177-4186.

⁴³¹ *Thèbes*, v. 6241-6260.

⁴³² *Troie*, v. 8023-8024.

⁴³³ *Thèbes*, v. 6307-6308.

⁴³⁴ Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 17.

⁴³⁵ *Roman de toute chevalerie*, v. 527-529.

⁴³⁶ *Ibid.*, v. 522.

⁴³⁷ *Roman d'Alexandre*, I, v. 423.

⁴³⁸ *Ibid.*, I, v. 430-433.

fidèle à son maître⁴³⁹. Bucéphale s'agenouille et se calme devant lui. L'agenouillement étant un geste féodal, l'animal est humanisé, d'où la réhabilitation de sa réputation. En plus d'être un moyen de voyager et le fidèle compagnon d'Alexandre, Bucéphale participe à des combats en mordant dans le *Roman de toute chevalerie*⁴⁴⁰. Le palefroi est un cheval extraordinaire : il se distingue par sa magnificence et sa rareté. La description du palefroi splendide sur lequel monte le personnage féminin est une invention romanesque des auteurs médiévaux.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 16, « Le bestiaire fantastique », p. 431-499, particulièrement les p. 435-454 ; « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », art. cit. ; D. J. A. Ross, « A funny Name for a horse-Bucephalus in Antiquity and the Middle Ages », art. cit.

DÉNOMINATION : Chien

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 2557-2598 (Cerbère, chien gardant l'entrée des enfers) ; *RT*, v. 4205-4211, v. 4215-4234, v. 5023-5035 (Deux chiens).

COMMENTAIRE : Depuis l'Antiquité, le chien est connu pour sa relation particulière avec l'être humain. Il est le gardien de la maison des paysans et le compagnon de la chasse pour les nobles. S'appuyant sur des citations bibliques, Raban Maur, moine de Fulda du IX^e siècle, rappelle l'hérédité et la malhonnêteté que représente le chien. Thomas de Cantimpré, encyclopédiste du XII^e siècle, souligne sa nature dangereuse et effrayante. Malgré quelques interprétations à la connotation négative, le chien ne semble pas dévalorisé, au contraire, il est familier aux hommes.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, op. cit., p. 50-52.

DÉNOMINATION : Crocodile

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 479-490 (Crocodiles) ; *RT*, v. 6848-6875 (Crocodile et dauphin).

COMMENTAIRE : Le crocodile apparaît dans le cadre de l'*ekphrasis* plutôt que dans une liste d'animaux féroces. Son nom pouvait présenter des formes différentes, ce que

⁴³⁹ *Ibid.*, I, v. 461-463.

⁴⁴⁰ *Roman de toute chevalerie*, v. 4061-4062.

montrent les deux occurrences dans notre corpus. Le mot *cocadrille* dans l'*Énéas*⁴⁴¹, forme plus répandue, désignait le saurien en ancien français. L'adaptateur présente ce monstre comme un énorme serpent dépourvu de boyaux et d'anus. Quant à Thomas de Kent, il le décrit comme un animal à quatre pattes vivant dans l'eau. S'appuyant sur Solin, il raconte la bataille des *cocatrices*⁴⁴² et des dauphins qui sont assez rusés pour tuer les premiers. Ces deux termes se confondent dans les textes narratifs tout comme dans le bestiaire médiéval.

BIBLIOGRAPHIE : Marie-Madeleine Castellani, « Les larmes du crocodile et les dents de la mangouste », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 99-116.

DÉNOMINATION : Cynocéphale

OCCURRENCES : *Troie*, v. 13372-13390, *RA*, III, v. 3114-3119

COMMENTAIRE : Dans la description du manteau de Briseïda, Benoît de Sainte-Maure mentionne la fourrure de *dindialos* et passe à une digression sur les peuples identifiés comme étant des cynocéphales. Ces créatures surgissent, chez Alexandre de Paris, dans le désert indien.

BIBLIOGRAPHIE : Claude Lecouteux, « Les cynocéphales, étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XII^e siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. XXIV, n° 2, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Université de Poitiers, 1981, p. 117-128.

DÉNOMINATION : Démon⁴⁴³

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 2889-2900 (Diable Astaroth) ; *RA*, III, v. 2753-2754 (Démons dans le val périlleux) ; *RA*, III, v. 2808-2866 (Diable enfermé dans le val périlleux).

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. II, chapitre 20, « Les grands *deablies* », p. 629-709 ; Claude Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.

DÉNOMINATION : *Dindialos*

⁴⁴¹ *Énéas*, v. 481.

⁴⁴² *Roman de toute chevalerie*, v. 6853.

⁴⁴³ Voir p. 56-59.

OCCURRENCES : *Troie*, v. 13361-13409

COMMENTAIRE : Le manteau de Briseïda est doublé avec une fourrure de *dindialos*⁴⁴⁴, monstre multicolore. Ce monstre, qui sent bon et qui dégage de la chaleur, est le fruit d'une invention de Benoît de Sainte-Maure.

BIBLIOGRAPHIE : BURGESS Glyn S., « *Berbiolete* and *Dindialos* : animal magic in some twelfth century garments », *Medium Ævum*, t. LX, n° 1, 1991, p. 84-92.

DÉNOMINATION : Divinités⁴⁴⁵

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 1575-1590 et v. 4949-5016 (Vulcain) ; *Thèbes*, v. 9557-9630 (Foudre de Jupiter sur Capanée) ; *Énéas*, v. 30-39 (Vénus), *Énéas*, v. 764-780, v. 809-814 (Baiser de Vénus) ; *Énéas*, v. 2441-2468, v. 2505-2554 (Charon) ; *Énéas*, v. 4203-4246 (Légende d'amour de Vulcain et Vénus) ; *Énéas*, v. 4247-4299 (Légende d'adultère de Mars et Vénus et réconciliation de Vulcain et Vénus)

DÉNOMINATION : Dragon-serpent

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 650 (Serpents et dragons dans la forêt) ; *Thèbes*, v. 2364-2371, v. 2605-2676 (Serpent maléfique) ; *Énéas*, v. 7569-7572 (Sang de serpent utilisé pour consolider le tombeau de Camille), *Troie*, v. 23064-23065 (Sang de serpent fabriquant le ciment du tombeau de Pâris), *RA*, I, v. 1968 (Sang de dragon dans le troisième pan vermeil) ; *Troie*, v. 1352-1380, v. 1883-1958 (Dragon gardien du bélier de la Toison d'or) ; *RA*, III, v. 1449-1455 (Femmes-couleuvres portant une pierre au front) ; *RA*, III, v. 3561-3562 (Serpent du désert d'Orient) ; *RA*, III, v. 3630-3646 (Dragons volants, gardiens de la fontaine de jouvence) ; *RA*, I, v. 1977-1986 (Entrée de la tente fabriquée en peau de serpent), *RA*, IV, v. 1513-1519 (Fenêtres du tombeau faites en peau de serpent) ; *RA*, III, v. 1345-1357 (Serpents à crête d'Inde), III, v. 1449-1464 (Couleuvres d'Inde) ; *RA*, III, v. 2751 (Dragons dans le val périlleux), III, v. 2752 (Serpents volants dans le val périlleux) ; *RT*, v. 5034-5055 (Serpents dans le lac), v. 5059-5067 (Serpents à deux têtes dans le lac) ; *RT*, v. 6798-6803 (Dragons à venin de

⁴⁴⁴ *Troie*, v. 13367.

⁴⁴⁵ Voir p. 109-110 et p. 229-233.

Saba) ; *RT*, C116-C125 (Dragons du Jourdain) ; *RT*, v.7193, v. 7195, v. 7205 (Serpents et dragons de la vallée de Caspie)

COMMENTAIRE : Le dragon est une créature fabuleuse et malfaisante, et est souvent identifié au serpent. Cependant, il n'y a pas de distinction nette entre ces deux êtres depuis l'Antiquité. Si le dragon est maléfique dans la conception médiévale, le serpent est considéré comme entité ayant perdu ses ailes et ses pattes de dragon après la Chute. Comment identifier et catégoriser ces créatures ? Dans les textes, le mot *serpent* correspond à l'étendue sémantique qui désigne le serpent, qui est à la fois un dragon. Il en va de même pour le mot *dragon* qui peut aussi signifier le serpent : ces deux termes de serpent et de dragon sont donc confondus, jusqu'à se substituer entre eux. Nous avons préféré regrouper ces créatures désignées soit par le mot *dragon*, soit par le mot *serpent*, dans le même motif en les nommant *dragons-serpents*. L'être que nous identifions comme en tant que « dragon-serpent » est donc un animal réel et fabuleux. Il est habituel que cet être monstrueux soit tué par les héros. Le dragon-serpent est également utilisé pour la fabrication de certains objets : des pierres précieuses sont mélangées au sang d'un serpent pour consolider le tombeau de Camille. Le troisième pan de la tente d'Alexandre, vermeille, est également teint du sang d'un dragon. Quant à la peau de serpent, elle constitue l'entrée de la tente d'Alexandre. Elle détecte le poison, et la porte se ferme automatiquement en projetant de la fumée. Les fenêtres du tombeau d'Alexandre sont aussi fabriquées en peau de serpent et reflètent la lumière des rayons du soleil.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, t. I, chapitre 16, « Le bestiaire fantastique », p. 431-499, particulièrement les p. 455-459 ; Jacques Le Goff, « Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Âge : saint Marcel de Paris et le dragon », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 236-277 ; Philippe Ménard, « Le dragon, animal fantastique de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. CVIII, n° 2, 1994, p. 247-268.

DÉNOMINATION : Éléphant

OCCURRENCES : *RT*, v. 1660-1661, v. 5720-5747.

COMMENTAIRE : Dans l'Antiquité, l'éléphant est un animal de trait important. Grâce à son corps énorme, il peut tirer des morceaux de bois d'œuvre et même participer à des combats. En s'appuyant sur Aristote, Pline l'Ancien et Solin, Isidore de Séville souligne, dans *Étymologies*, la grandeur extraordinaire de cet animal. Dans les récits d'Alexandre,

les éléphants apparaissent dans une guerre pour étonner le héros et ses soldats, mais ces animaux ne doivent pas entrer dans la catégorie des êtres maléfiques ou monstrueux. Grâce à l'attention à l'égard de ses semblables dans une troupe, il est considéré comme un animal vertueux dans le bestiaire. Quoi qu'il en soit, l'éléphant est peu connu de la majorité des habitants en ville ou dans le village de l'Occident médiéval.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 64-67.

DÉNOMINATION : Enchanteur et enchanteresse⁴⁴⁶

OCCURRENCES : *Troie*, v. 1211-1248 (Médée) ; *Troie*, v. 28709-28825 (Circé et Calypso) ; *RA*, I, v. 185-194, *RT*, v. 46-95, v. 142-407, v. 476-509 (Nectanabus).

DÉNOMINATION : Filles-fleurs⁴⁴⁷

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 3254-3550.

BIBLIOGRAPHIE : Philippe Ménard, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes ; les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », art. cit., particulièrement les p. 6-11.

DÉNOMINATION : Filles de l'eau

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 2896-2932.

COMMENTAIRE : Alexandre rencontre, au bord de l'Océan, des femmes extrêmement belles, toutes nues et à cheveux longs et brillants comme des plumes de paon. Ces femmes attirent les hommes dans l'eau, tout comme les sirènes. Elles les retiennent même après avoir comblé leur désir, jusqu'à ce qu'elles les noient. Il existe une référence à ces créatures dans l'*Epistola Alexandri ad Aristotelem*. Philippe Ménard voit dans de telles figures chez Alexandre de Paris, l'aspect du plaisir physique qu'elles convoitent plutôt que le caractère de meurtre, même si elles représentent un péril pour les hommes.

BIBLIOGRAPHIE : Philippe Ménard, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes ; les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », art. cit., particulièrement p. 12-17.

⁴⁴⁶ Voir p. 51-54 et p. 301-305.

⁴⁴⁷ Voir p. 56, p. 122 et p. 289.

DÉNOMINATION : Fourmi

OCCURRENCES : *RT*, v. 6831-6834 (Fourmis aux perles).

COMMENTAIRE : Dans le *Physiologus* du III^e siècle, auquel se réfèrent de nombreux textes médiévaux, il est possible d'observer une intention moralisante. Dans le bestiaire médiéval, la fourmi est connue pour sa vertu de prévoyance et d'organisation. En ce qui concerne les grosses fourmis qui portent des pierres précieuses dans le *Roman de toute chevalerie*, elles proviennent du texte de Solin.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 69-70.

DÉNOMINATION : Gardien des arbres du Soleil et de la Lune

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 3784-3791 (Prêtre) ; *RT*, v. 7102-7110 (Archevêque Longis).

COMMENTAIRE : Le guide ou le gardien des espaces spécifiques présente une anomalie physique et un savoir extraordinaire. Les auteurs des deux versions du récit d'Alexandre insistent sur la laideur du gardien du site sacré, tout en le présentant comme un prêtre ou un archevêque. Alexandre de Paris le décrit comme tout velu et tout nu. Thomas de Kent va jusqu'à employer le mot *enemis*⁴⁴⁸, traduit par le démon, pour qualifier sa laideur. Sa description rappelle la figure de Sibylle qui a l'air effrayante et qui guide le héros jusqu'aux enfers et aux Champs-Élysées. Tous ces personnages jouent un rôle d'auxiliaire dans le récit.

BIBLIOGRAPHIE : Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, *op. cit.*, p. 166-168.

DÉNOMINATION : Géant

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 8949-8967.

COMMENTAIRE : Le géant est un être connu pour sa taille surhumaine et sa cruauté. Il apparaît comme un dieu déchu, le diable ou l'ennemi redoutable du héros dans les textes médiévaux. Pour Capanée, son représentant dans notre corpus, l'adaptateur insiste moins sur sa monstruosité que sur ses exploits guerriers. Influencé par la chanson de geste,

⁴⁴⁸ *Roman de toute chevalerie*, v. 7106.

Capanée a les qualités d'un chef militaire et a tendance à devenir brutal : « [c]e qui constitue sa singularité, c'est son gigantisme, mais, face au type habituel du géant dans la littérature contemporaine, n'apparaît plus chez lui que la composante physique, sa taille extraordinaire⁴⁴⁹ ».

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 19, « Le fantastique du monstre, les géants », p. 568-627, particulièrement les p. 607-608 ; Aimé Petit, « Capanée dans le *Roman de Thèbes* » [2003], Aimé Petit, *Aux origines du roman*, op. cit., p. 265-279.

DÉNOMINATION : Gog et Magog

OCCURRENCES : *RA*, II, v. 2892, III, v. 2144-2186, *RT*, v. 4501-4502 (Gog), *RT*, v. 5974-5986 (Gog et Magog).

COMMENTAIRE : Les noms de Gog et Magog se trouvent dans le livre d'*Ezéchiel* ainsi que dans *l'Apocalypse de Jean*. Dans le *Roman de toute chevalerie*, Dieu promet à Alexandre de l'aider à enfermer ces peuples barbares et malfaisants⁴⁵⁰. Dans le *Roman d'Alexandre*, ces peuples mystérieux font partie de l'armée de Porus, roi d'Inde. Dans une impasse des monts de Tus, ils sont emmurés par Alexandre et ne ressortiront jamais de leur prison.

BIBLIOGRAPHIE : *Roman d'Alexandre*, éd. Laurence Harf-Lancner, p. 292, n. 1 ; Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 19, « Le fantastique du monstre, les géants », p. 870, n. 51.

DÉNOMINATION : Griffon

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 650 ; *RA*, III, v. 4949-5078 ; *RT*, v. 5505-5531 (Griffons gardant des trésors dans l'île de Taprobane) ; *RT*, v. 6579-6590.

COMMENTAIRE : Le griffon est un être fabuleux, ayant un corps de lion, des ailes et des serres d'aigle. Dans l'Antiquité grecque, il est censé vivre dans les pays des Scythes, au nord de la Grèce ou au sud de l'actuelle Russie. L'Occident médiéval l'a découvert par le biais d'Isidore de Séville et du *Physiologus*. Les nombreuses représentations de ce monstre se trouvent sur les enluminures, les peintures et les sculptures. Le griffon représente parfois la figure de l'Antichrist, tandis qu'il est une créature hybride, composée

⁴⁴⁹ Aimé Petit, « Capanée dans le *Roman de Thèbes* », art. cit., p. 278.

⁴⁵⁰ *Roman de toute chevalerie*, v. 6520-6525.

d'êtres nobles : le lion et l'aigle.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, chapitre 19, « Le fantastique du monstre, les géants », p. 907-908, n. 3 ; Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, op. cit., p. 71-72.

DÉNOMINATION : Guivre

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 650 (Guivres dans la forêt) ; *Thèbes*, v. 4511-4528 (Guivre apprivoisée).

COMMENTAIRE : La guivre au corps de serpent est une créature fabuleuse, dotée d'ailes de chauve-souris et de pattes de pourceau. Ce n'est pas forcément une espèce maléfique, ce qui la distingue du « dragon-serpent ».

BIBLIOGRAPHIE : Christine Ferlampin-Acher, *La fée et la guivre : Le bel inconnu de Renaut de Beaujeu : approche littéraire et concordancier (vers 1237-3252)*, Paris, Champion, 1996.

DÉNOMINATION : Humanité de l'Orient

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 1149-1178, *RT*, v. 4737-4740 (Gymnosophistes) ; *RA*, III, v. 3139-3148 (Hommes de grande taille) ; *RA*, III, v. 3277-3285 (Ichtyophages) ; *RT*, v. 4657-4661 (Habitants de Polibatre) ; *RT*, v. 4690-4751 (Habitants de l'Inde majeure : Habitantes de Candea, v. 4690-4693, Hommes se nourrissant de gibier et de poisson, v. 4694-4697, Hommes-porcs, v. 4698-4701, Hommes tuant leurs parents, v. 4702-4705, Hommes mourant seuls, v. 4706-4709, Hommes-chiens, v. 4710-4713, *Sciapodes*, v. 4714-4717, Habitants vivant de l'odeur de pomme, v. 4718-4721, Hommes nobles, v. 4722-4730, Femmes enfantant à cinq ans, v. 4735-4736, Femmes n'enfantant qu'une seule fois, v. 4741-4744, Hommes à cheveux blancs, v. 4745-4747, Arbalétrier à un œil, v. 4748-4751) ; *RT*, v. 5753-5766 (Hommes et femmes animaux vivant dans l'eau) ; *RT*, v. 5915-5958 (Hommes à un seul pied) ; *RT*, v. 5951-6104 (Paysan à un œil) ; *RT*, v. 5987-6104 (Habitants du royaume de Gog et Magog : Habitants dans la mer, v. 5987-5991, Habitants se nourrissant de taupes et de souris, v. 5992-6000, Forgerons et guerriers, v. 6001-6011, Turcs, v. 6012-6018, Habitants se nourrissant de chair vivante, v. 6019-6025, Culte de Saturne, v. 6026-6049, Habitants sous la mer, v. 6050-6071, Forgerons-nains, v. 6072-6082, *Rifaires*, v. 6083-6104) ; *RT*, v. 6579-6590 (*Griffain*) ; *RT*, v. 6702-6772 (Habitants d'Éthiopie : *Mastiens*, v. 6702-6713, *Serbotes*, v. 6714-6716,

Presambaris, v. 6717-6722, *Maritimes*, v. 6723-6727, *Agriophages*, v. 6728-6734, *Arcabotistes*, v. 6735-6738, *Cinomolgrins*, v. 6739-6740, *Azachey*, v. 6741-6745, *Macrobins*, v. 6746-6750, Peuple dépourvu de bouche et de nez v. 6755-6766) ; *RT*, v. 6835-6847 (Habitants dans l'eau).

COMMENTAIRE : L'excentricité des êtres humains de l'Orient fait l'objet de maintes descriptions. Nous regroupons ici les êtres humains orientaux figurant dans les récits d'Alexandre et marqués par une anomalie physique. À la différence des quatre vieillards mi-animaux mi-hommes chez Alexandre de Paris, par exemple, ces créatures ne font que l'objet de digressions et de descriptions dans lesquelles s'inscrit la merveille du narrateur ou des personnages.

BIBLIOGRAPHIE : Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, *op. cit.*, particulièrement les p. 161-172 et les p. 254-275 ; Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, nouvelle édition corrigée et augmentée, 1999.

DÉNOMINATION : Léopard

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 651.

COMMENTAIRE : Le léopard et le lion désignent le même animal. Leur distinction se fonde sur la position de tête. Pour le premier, la tête est figurée de face, alors que pour le second, elle est de profil. Comme la position de face était réservée aux figures divines dans les portraits au Moyen Âge, le léopard est marqué par son orgueil. En fonction de la valorisation du lion aux XI^e et XII^e siècles, il est progressivement déprécié. Représentatif de la mauvaise nature, le léopard est considéré comme l'ennemi du noble lion, roi des animaux. Dès la seconde moitié du XII^e siècle, cette différenciation devient nette. Dans les romans arthuriens, l'écu au lion s'oppose à l'écu au léopard. Dans notre corpus, cet animal n'est cité qu'une seule fois par l'auteur de *Thèbes*, alors que nous observons davantage d'occurrences du lion.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 83-85.

DÉNOMINATION : Licorne

OCCURRENCES : *RT*, v. 7204.

COMMENTAIRE : La licorne est un animal fabuleux, ayant un corps de cheval et une

tête de cerf avec une corne frontale unique. Le *Physiologus* décrit cette créature comme un animal petit et redoutable. Ainsi que le raconte l'histoire, il faut une vierge pour l'attraper. La licorne saute sur ses genoux et sera capturée. Elle est, dans la pensée patristique, assimilée au Fils de Dieu. Toutefois, sans lien avec ce symbolisme, des licornes apparaissent, comme des êtres monstrueux de l'Orient, dans le *Roman de toute chevalerie*.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 85-86.

DÉNOMINATION : Lion

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 651 (Lions dans la forêt) ; *Pyrame et Thisbé*, v. 630-657 (Lion de la montagne, qui effraie Thisbé) ; *RA*, III, v. 1311-1326 (Lions blancs d'Inde) ; *RT*, v. 7195 (Lions de la vallée de Caspie).

COMMENTAIRE : Le lion occupe une place privilégiée dans le bestiaire et le symbolisme au Moyen Âge. S'il n'existe plus de lions sauvages dans l'Occident médiéval, des montreurs forains ainsi que des ménageries royales ou princières présentent cet animal féroce et noble. Le lion est un animal à caractère ambivalent. Certains passages bibliques soulignent sa brutalité, sa ruse, voire son diabolisme, tandis que d'autres le considèrent comme courageux. Ces caractéristiques se reconnaissent également dans les écrits des auteurs gréco-romains ainsi que dans ceux des Pères de l'Église du haut Moyen Âge. En revanche, le lion est presque inconnu dans les traditions celtiques, germaniques et scandinaves. C'est l'ours qui se trouvait auparavant sur le trône des animaux. Afin de chasser l'ours dans le bestiaire de ces régions, le lion subit une christianisation et une valorisation, notamment dès le XI^e siècle. Il sera, au XII^e siècle, le *rex animalium* selon les encyclopédistes, comme Thomas de Cantimpré, Barthélemy l'Anglais et Vincent de Beauvais.

BIBLIOGRAPHIE : Paule Le Rider, « Lions et dragons dans la littérature, de Pierre Damien à Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, t. CIV, p. 9-52 ; Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 88-94

DÉNOMINATION : *Manticore*

OCCURRENCES : *RT*, v. 7194.

COMMENTAIRE : Le *manticore* est une créature fabuleuse et hybride. Son nom désigne

un « mangeur d'hommes » en Perse. Il a une figure et des oreilles humaines, un corps de lion couleur de sang et une queue portant un dard acéré. Son existence est transmise par Pline l'Ancien en l'Occident médiéval. À la fois dévoreur et vélocé, le *manticore* siffle comme le serpent. Il est donc classé dans la catégorie de la créature inquiétante et malfaisante.

BIBLIOGRAPHIE : Jean-Marie Fritz, « Du tigre au coleoptère : avatars médiévaux et moderne de la manticoire », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, t. XVI, n° 1, 2003, p. 83-105; Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval, op. cit.*, p. 99.

DÉNOMINATION : Monstre

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 2437-2446 (Bête dans un marais); *RA*, IV, v. 1-14 (Monstre, signe de la mort d'Alexandre); *RT*, v. 5701-5710 (Bêtes à deux têtes); *RT*, v. 6751-6754 (Monstre sans nez en Éthiopie); *RT*, v. 7206-7214 (Bêtes à cornes).

COMMENTAIRE : Dans les récits d'Alexandre, il existe des créatures monstrueuses qui ne sont pas dénommées. Qualifiées de *bestes* ou de *monstres*, elles sont marquées par leur grande hideur, leur forme anormale et leur férocité. La monstruosité provient de la reduplication (bêtes à deux têtes) ou par le manque (monstre sans nez)⁴⁵¹. S'inscrivant dans la description des pays orientaux, les monstres représentent l'altérité dans l'imaginaire médiéval.

BIBLIOGRAPHIE : Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*, t. I, chapitre 19, « Le fantastique du monstre, les géants », p. 568-627; Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993; Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, nouvelle édition corrigée et augmentée, 1999.

DÉNOMINATION : Oiseau

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 3945-3954 (Oiseau pondant sur l'eau et dont les gorges fournissent la bordure du manteau de Camille); *Énéas*, v. 7378-7388 (*Calade*, oiseau fabuleux); *Troie*, v. 6227-6232 (Chapeaux d'Ulysse et de Diomède); *Troie*, v. 12377-12381 (Empennes des flèches du Sagittaire faites de plumes d'*Alerion*), *RA*, I, v. 1961-1964 (Corde de la tente d'Alexandre fabriquée avec des plumes d'*Alerion*), *RA*, III,

⁴⁵¹ Une typologie de monstres est proposée dans Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 571-572.

v. 7159-7162 (Dalle du tombeau de l'émir de Babylone recouverte d'ailes d'*Alerion*) ; *RA*, III, v. 1412-1448 (*Nycticorax*, oiseau nocturne d'Inde) ; *RT*, v. 5915-5921 (*Serçe*).

COMMENTAIRE : Plusieurs noms d'oiseaux sont cités dans l'explication du procédé de fabrication d'édifices ou de vêtements d'apparat. La bordure du manteau de Camille est, par exemple, faite de gorges d'oiseaux qui pendent sur l'eau. Ces oiseaux ont une nature chaude et ont la particularité de garder la chaleur.

BIBLIOGRAPHIE : *Le Roman d'Énéas*, éd. Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, p. 391, n. 4 et p. 583, n. 1 ; Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, éd. cit., p. 401, n. 1 ; Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 32.

DÉNOMINATION : Ourse

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 1186-1212.

COMMENTAIRE : L'ours est l'animal le plus honoré dans les mythologies celtiques et germaniques, ainsi que dans les traditions orales des régions septentrionales. Dès la fin du XI^e siècle, l'Église ridiculise et diabolise cet animal redoutable en se fondant sur la Bible. Il s'agit d'une expulsion des cultes païens et préexistants : l'ours sera alors remplacé par le lion christologique, et deviendra la figure des sept péchés capitaux. Le diable est même considéré comme une forme métamorphosée d'un ours. Dans le *Roman d'Alexandre*, une ourse attaque des personnages.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, op. cit., p. 100-104 ; *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

DÉNOMINATION : Poisson

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 3936-3937 (Chaussures de Camille) ; *Énéas*, v. 467-478 (Petits poissons rouges) ; *RA*, I, v. 2000-2004 (Échéneïde).

COMMENTAIRE : Les auteurs mentionnent les poissons pour décrire la fabrication des matières de certaines œuvres d'art. Les souliers de Camille sont fabriqués avec la peau d'un poisson aux cent couleurs. Au faite de la tente d'Alexandre, le bout est formé par une arête d'*escuinel*, poisson reconnu pour sa rapidité⁴⁵².

BIBLIOGRAPHIE : Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, op. cit., p. 27 et p. 124.

⁴⁵² La *queue* (*Roman d'Alexandre*, I, v. 2000) semble désigner « l'extrémité » d'une étoffe si nous examinons les occurrences repérées par Frédéric Godefroy dans le volume complémentaire de son dictionnaire.

DÉNOMINATION : Porc

OCCURRENCES : *RT*, v. 7203.

COMMENTAIRE : Animal omnivore, le porc est avant tout un animal de la forêt. Il y trouve toutes sortes de nourriture : herbes, champignons, pommes, oisillons ou reptiles. Depuis l'époque de Charlemagne, le nombre de ces bêtes est contrôlé dans les forêts afin d'éviter leur dévastation. Durant tout le Moyen Âge, sa viande est très consommée. Malgré sa familiarité, cet animal est méprisé et dévalorisé dans les écritures bibliques en raison de son impureté. Les théologiens le rapprochent du diable.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval, op. cit.*, p. 111-120.

DÉNOMINATION : Quatre vieillards-animaux⁴⁵³

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 2935-3016.

BIBLIOGRAPHIE : Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque, op. cit.*, p. 442-445.

DÉNOMINATION : Rhinocéros

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 1359-1411, *RT*, v. 5112-5123 (*Dentirant*) ; *RT*, v. 6808-6811 (Rhinocéros) ; *RT*, v. 6812-6825 et v. 7194 (*Monocéros*).

COMMENTAIRE : Un animal monstrueux nommé *dentirant* attaque le roi et ses soldats dans les deux versions du récit d'Alexandre. Ce nom propre renvoie probablement au rhinocéros, qui reste un animal imaginaire jusqu'à la fin du XV^e siècle. C'est dans cette période que l'animal réel a été introduit en Occident. Thomas de Kent cite, dans d'autres vers, ses deux appellations tout en appliquant la distinction de Solin. Le rhinocéros est l'ennemi de l'éléphant et vit dans les fossés. Le *monocéros*, qui signifie une corne unique, désigne le rhinocéros indien, vivant dans les roseaux et pouvant nager dans l'eau. Les auteurs des bestiaires antiques et médiévaux confondaient cet animal avec la licorne jusqu'à l'importation du rhinocéros, cependant, Thomas de Kent a toujours distingué ces

⁴⁵³ Voir p. 104 et p. 307-308.

trois créatures dans ses digressions animalières.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 125 ; Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, t. I, chapitre 11, « Le Roman d'Alexandre et le fantastique des espaces exotiques », p. 265-266.

DÉNOMINATION : Sagittaire

OCCURRENCES : *Troie*, v. 6893-6904, v. 12353-12381, v. 12404-12496.

COMMENTAIRE : La nature guerrière du cheval adopte une forme violente dans la représentation du Sagittaire. Identifié au Centaure dans les temps anciens, le Sagittaire est une créature moitié homme moitié cheval. Passant par l'antiquité gréco-latine, il apparaît dans *Troie*. Pistropleus, roi d'Alizonie et allié de Priam, a des connaissances de *totes arz*⁴⁵⁴ et il mène un Sagittaire dans son armée⁴⁵⁵. De même que les autres êtres merveilleux, cette créature est caractérisée par l'étrangeté de son apparence physique. Son corps est entièrement velu : un buste d'homme et un corps de cheval, y compris ses membres inférieurs. Le Sagittaire est réduit à une machine à tuer dans les combats. Non doté de la parole, il pousse des cris et *henist*⁴⁵⁶, tel un vrai cheval. Le narrateur multiplie les termes renvoyant à ses caractéristiques diaboliques comme *averser*⁴⁵⁷ et *maufé*⁴⁵⁸. Le Sagittaire possède une arme aux traits particuliers à partir d'un support magique : l'écume sortant de sa bouche s'enflamme au contact de l'air. L'archer y allume donc ses flèches pour attaquer ses adversaires.

BIBLIOGRAPHIE : Stefania Cerrito, « De l'Antiquité au Moyen Âge : le Sagittaire dans les textes et les enluminures du *Roman de Troie* et sa mouvance », *Textes et cultures : réception, modèles, interférences. Volume I : Réception de l'Antiquité*, éd. Pierre Nobel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 239-260 ; *ead.*, « Come beste esteit peluz – L'image du Sagittaire dans les différentes versions de la légende de Troie au Moyen Âge », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, dir. C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, 2002, p. 69-82 ; Francis Dubost, « L'autre guerrier : l'archer-cheval. Du sagittaire du *Roman de Troie* aux sagittaires de la Mort Aymeri de Narbonne », *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille : En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt*, coll. « Senefiance », n° 25, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988, p. 171-188.

DÉNOMINATION : Salamandre

⁴⁵⁴ *Troie*, v. 12346.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, v. 12353-12362.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, v. 12474.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, v. 12414.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, v. 12471.

OCCURRENCES : *RA*, v. 1972

COMMENTAIRE : La salamandre est une petite amphibie noire et marbrée de jaune. Dépourvue de poumons, elle respire par la peau et préfère les lieux humides et obscurs. Depuis l'Antiquité, elle est considérée comme une créature satanique, mais a une propriété bénéfique : selon Isidore de Séville, la salamandre peut éteindre les flammes d'un incendie. Sa fourrure forme ainsi le quatrième pan de la tente d'Alexandre pour bloquer le feu.

BIBLIOGRAPHIE : Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, *op. cit.*, p. 42 ; Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 125-126.

DÉNOMINATION : Sanglier

OCCURRENCES : *RT*, v. 7203.

COMMENTAIRE : Animal de la chasse, le sanglier était familier et apprécié à l'époque romaine. Dès le bas Moyen Âge, son statut a évolué, et c'est le cerf qui est devenu le gibier le plus noble dans la hiérarchie des animaux pour la chasse. De nombreux romans du XII^e siècle s'ouvrent ainsi par la chasse d'un cerf, alors que l'auteur de *Partonopeu de Blois* préfère le sanglier pour varier le prologue⁴⁵⁹. Dans notre corpus, Thomas de Kent mentionne cet animal une seule fois dans l'énumération des animaux de la vallée de Caspie.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 126-130.

DÉNOMINATION : *Seseres*

OCCURRENCES : *RT*, C131-C152 (*Seseres*), C153-7192 (*Seres*).

COMMENTAIRE : Appelé *seseres* ou *seres*, ce peuple qui habite en Inde est marqué par une vie vertueuse. Il aime la loyauté et l'honnêteté, et guide également le héros. La soie qu'il fabrique est une matière précieuse.

BIBLIOGRAPHIE : Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, éd. Brian Foster et Ian Short et notes de Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, p. 573, n. 1.

⁴⁵⁹ *Le Roman de Partonopeu de Blois*, éd. Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 2006, v. 499-668, p. 94-105.

DÉNOMINATION : Sirène

OCCURRENCES : *Troie*, v. 28837-28874.

COMMENTAIRE : Une créature fabuleuse entraîne, par son chant séduisant, les navigateurs dans les écueils. Ce monstre marin se réfère aujourd'hui à l'être ayant une tête de femme et une queue de poisson. Il s'agissait d'une femme pourvue de pattes d'oiseaux dans l'Antiquité et dans la plupart des textes jusqu'au début du XII^e siècle. Edmond Faral montre qu'une nouvelle forme de sirène, à savoir la femme-poisson, est apparue dans un traité écrit au VII^e siècle ou au début du VIII^e, et suppose qu'elle s'est répandue progressivement à travers les modifications apportées au texte de *Physiologus* par les annotateurs. En effet, Benoît de Sainte-Maure précise que ce sont les *sereines de mer*⁴⁶⁰ qui se sont manifestées, sans toutefois détailler leur corps. Il insiste sur leur beauté frappante et leur voix *angelieaus*⁴⁶¹, adjectif qui nous rappelle les femmes ayant un corps d'oiseau. Quant à l'enluminure qui date du milieu du XIV^e siècle et qui représente cette scène de *Troie*, les sirènes sont des femmes-poissons⁴⁶².

BIBLIOGRAPHIE : Edmond Faral, « La queue de poisson des sirènes », *Romania*, t. LXXIV, p. 433-506.

DÉNOMINATION : Souris

OCCURRENCES : *RA*, III, v. 1327-1333 (Souris gigantesque d'Inde) ; *RT*, v. 5124-5129 (Grandes souris du lac).

COMMENTAIRE : La souris, petit mammifère, rongeur et envahissant les maisons, est omniprésente dans la vie quotidienne. Plusieurs savants nous laissent leurs propos sur cet animal, tels que Isidore de Séville, Raban Maur et Hugues de Saint-Victor. Ce dernier signale la distinction entre le petit *sorex* (souris) et les *mures* (rats). Dans les récits d'Alexandre, les grandes « souris indiennes », qui ressemblent à des renards, sont mises en scène. Appartenant sans doute à la catégorie plus étendue des rats par leur taille extraordinaire, elles attaquent les Grecs par la morsure, et certains en meurent.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval, op. cit.*, p. 137-138.

⁴⁶⁰ *Troie*, v. 28837.

⁴⁶¹ *Ibid.*, v. 28845.

⁴⁶² BnF, fr 782, Venise ou Padoue, fol. 197.

DÉNOMINATION : Sphinx⁴⁶³

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 267-280.

DÉNOMINATION : Taureau

OCCURRENCES : *Troie*, v. 1352-1380, v. 1883-1958 (Deux taureaux gardant le bélier de la Toison d'or) ; *RT*, v. 7204 (Taureaux à une corne dans la vallée de Caspie).

COMMENTAIRE : Dans l'Occident médiéval, le taureau est un animal visiblement dévalorisé. Dans l'Antiquité, il est honoré notamment dans la région méditerranéenne. À cette croyance s'ajoute le culte de Mithra, qui accorde au taureau un rôle symbolique. Afin d'installer et d'institutionnaliser le christianisme, il fallait proscrire cet animal. Par conséquent, le taureau est considéré comme monstrueux et redoutable. En raison de ses cornes, qui symbolisent la magie et la transgression, il est également assimilé au diable. Sans doute indépendamment de cette évolution, les taureaux d'origine mythique gardent le bélier à la Toison d'or dans *Troie*. Ils crachent des flammes de leurs naseaux ou de leurs museaux pour attaquer des envahisseurs.

BIBLIOGRAPHIE : Michel Pastoureau, *Le bestiaire médiéval, op. cit.*, p. 138-144 : *Le taureau. Une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2020.

DÉNOMINATION : Tigre

OCCURRENCES : *Thèbes*, v. 651 (Tigres dans la forêt) ; *RT*, v. 5101-5105 (Tigres du lac).

COMMENTAIRE : Le tigre reste presque inconnu jusqu'au XV^e siècle en Europe. Dans l'Antiquité, le prince pouvait offrir cet animal comme un présent. Si Pline et Solin le décrivent, *Physiologus* ne le traite pas comme l'un des principaux animaux. Il en va de même dans notre corpus : les adaptateurs le mentionnent parmi les animaux féroces.

BIBLIOGRAPHIE : Clara Wille, « Le Tigre dans la tradition latine du Moyen Âge », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, t. XXII, 2010, p. 176-197.

DÉNOMINATION : Zéphus

⁴⁶³ Voir p. 56-57.

OCCURRENCES : *RT*, v. 6804-6807.

COMMENTAIRE : Toujours suivant Solin, Thomas de Kent décrit un *mostres*⁴⁶⁴ nommé Zéphus, créature hybride entre l'homme et l'animal.

⁴⁶⁴ *Roman de toute chevalerie*, v. 6804.

Catégories opératives⁴⁶⁵

Magie

DÉNOMINATION : Magie exercée⁴⁶⁶

OCCURRENCES : *Énéas*, v. 2594-2598 (Sibylle) ; *Troie*, v. 28747-28758 (Magie de Circé) ; *Troie*, v. 28860-28865 (Magie d'Ulysse contre les sirènes) ; *RT*, v. 54-72, v. 224-241 et v. 255-262 et v. 384-408 (Nectanabus)

BIBLIOGRAPHIE : *La Magie*, t. III, *Du monde latin au monde contemporain*, *op. cit.*

⁴⁶⁵ Il importerait d'inclure les occurrences d'œuvres artisanales dans ces catégories, car l'*art* désigne, au sens médiéval, toutes les techniques permettant la fabrication de vêtements ou d'édifice ainsi que les pratiques magiques. Toutefois, nous n'avons pas repris tous les objets classés dans les catégories existentielles pour éviter de répéter les développements concernés. Nous invitons le lecteur à voir aussi p. 137-143.

⁴⁶⁶ Voir p. 51-54, p. 60, p. 63, p. 108 et p. 303-30.

À la suite de cette première exploration des motifs merveilleux, quelques remarques s'imposent. Tout d'abord, ce répertoire révèle de nombreuses références aux animaux, dont certains appartiennent au « merveilleux avec merveilleux » et d'autres à la merveille sans merveilleux. Dans leur traversée du désert indien, Alexandre et ses soldats voient apparaître un groupe de couleuvres :

Visages ont de femes, molt sont lait figurees,
Sor lor espaulles gisent lor grans crines dorees ;
Chascune d'une pierre sont toutes estelees,
En mi le front lor sient, molt i sont bien posees,
Mais plus grant clarté rendent que maisons embrasees.
Nus hom n'est tant navrés de lances ne d'espees,
Se deus de celes pierres i fuissent adesees,
Sempres ne fust garis et ses plaies sanees.
A lor brans acerins en ont mil decaupes ;
Mais ce tint Alixandres a merveilles provees :
La ou les pierres gisent, si se sont rassamblees
Et par mi les desers sont en fuies tornees.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 1451-1462.)

Celles-ci ont un visage de femme, une longue chevelure et une pierre au front, ce qui marque l'anormalité morphologique. Les soldats d'Alexandre mettent ces monstres en morceaux avec leurs épées, mais leurs corps se reconstituent grâce à la vertu de la pierre qu'ils portent. Le syntagme *merveilles provees*, oxymoron en apparence, contribue à la mise en scène du merveilleux et de la merveille. Les personnages et le public assistent à l'impossible. L'adaptateur avoue en effet la nature fictionnelle de son récit, tout en justifiant sa vérité. À cette fin, l'étonnement du héros est exprimé, ainsi que celui du narrateur qui en est le propre créateur.

Tout comme ces femmes-couleuvres, les animaux et les monstres orientaux apparaissent, notamment dans les récits d'Alexandre. Ces êtres subissent, le plus souvent, une féminisation. Dans le désert, c'est une ourse qui attaque le héros et ses soldats et non le mâle⁴⁶⁷. De même, Thomas de Kent énumère des êtres sauvages, dont une chamelle et non un chameau⁴⁶⁸. Dans la conception médiévale, la beauté humaine, notamment féminine, relève de la merveille qui éveille l'admiration. De même, la férocité des animaux femelles provoque la peur auprès des personnages, du narrateur et du public.

⁴⁶⁷ *Roman d'Alexandre*, III, v. 1186-1212.

⁴⁶⁸ *Roman de toute chevalerie*, v. 7204.

Si ces êtres s'inscrivent bien dans le cadre de la merveille, tous n'ont pas une nature relevant du « merveilleux avec merveilleux ». Avant l'attaque des femmes-couleuvres, une série d'animaux locaux apparaît : chats-huants, chauves-souris, lions blancs, souris, reptiles et serpents⁴⁶⁹. Ces êtres sont, pour la majorité, dépourvus de merveilleux, se réduisent à des êtres de combat. Qu'ils soient d'origine encyclopédique ou mythologique, les animaux ne sont que des créatures qui provoquent la peur. En ce sens, les femmes-couleuvres et les chats-huants sont décrits dans un même esprit, lorsqu'il s'agit de la férocité d'êtres menaçants. Cependant, l'adaptateur déploie de l'ingéniosité en plaçant la rencontre avec les femmes-couleuvres, qui relèvent du « merveilleux avec merveilleux », à la fin des attaques successives des animaux dans le désert.

Cette observation est valable pour les catégories événementielles, qui regroupent des actions et des événements extraordinaires. Si l'on reconnaît le rajeunissement ou la métamorphose par lesquels se manifeste le caractère fictionnel du récit, on dénombre également des phénomènes inhabituels, mais naturels. Pour la plupart des occurrences des tempêtes, les auteurs évitent de préciser leurs causes. Qu'il s'agisse d'une origine divine ou de conditions météorologiques exceptionnelles dans le récit, le narrateur insiste sur le degré de ces événements. En ce qui concerne le saut d'Alexandre⁴⁷⁰, la merveille provient des forces humaines du héros. Nous constatons ainsi une coexistence des merveilles de la causalité surnaturelle et naturelle.

Concernant les catégories cognitives, absentes de *Narcisse* et de *Philomena*, nous observons un écart en fonction des œuvres traitées. La révélation est uniquement constatée dans les récits d'Alexandre, tandis que la prophétie est observée dans la trilogie antique et le *Roman de toute chevalerie*. Ce constat peut s'expliquer par la fidélité aux sources latines, car les adaptateurs conservent la plupart des motifs originels, même s'ils les développent ou les modifient. L'oracle d'Apollon et la prophétie de Cassandre anticipent l'intrigue du récit. Ainsi, les éléments mythologiques servent de fil conducteur dans la « mise en roman » comme dans leurs modèles.

Cependant, parmi les motifs relevant de ces catégories, une occurrence du songe révèle l'invention de l'adaptateur anonyme de *Pyrame et Thisbé* :

⁴⁶⁹ *Roman d'Alexandre*, III, v. 1263-1464.

⁴⁷⁰ Voir p. 90.

« Tysbé, cognois tu ton ami ?
Esveille toi, s'alons de ci,
Tysbé. »
Li dieu nous ont amonesté
Que issons fors de la cité,
Tant que pussons estre assamblé.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 546-551.)

Guidée par cette voix divine, Thisbé encourage Pyrame à quitter Babylone. Le motif du songe étant absent du texte d'Ovide, il est probable que l'adaptateur se soit inspiré des occurrences dans les œuvres contemporaines. L'examen comparatif des motifs montre ainsi un jeu de réécriture :

[l]e jeu des thèmes et des motifs qui réapparaissent alors, avec leurs combinaisons de mots et d'images, définit une *réécriture* prenant généralement pour modèles des textes en latin, ancien ou récent⁴⁷¹.

Les auteurs suivent les sources antiques et profitent des textes plus récents afin de déployer leur créativité. Les motifs d'origine antique et les éléments inventés par les adaptateurs coexistent dans les textes de notre corpus.

Enfin, les catégories opératives présentent les occurrences des pratiques magiques effectuées par Sibylle, Circé, Ulysse et Nectanabus. Cependant, nous voyons une subtilité de la mise en scène de la magie chez Benoît de Sainte-Maure. Malgré le vocabulaire de magie employé dans la rencontre de Circé et d'Ulysse⁴⁷², ce héros n'est jamais présenté comme un magicien. Seulement, Ulysse est si érudit qu'il peut s'opposer à la magicienne. C'est, selon le narrateur, « [p]ar grant engin, par aventure⁴⁷³ » qu'il parvient à s'échapper de la prison de l'amour de Circé. Le mot *engin* traduit ainsi un sens subtil : Ulysse réussit à sortir du sortilège, à l'aide de sa grande habileté, qui ne renvoie pas forcément à la magie elle-même⁴⁷⁴. Le noyau sémantique des catégories opératives réside dans le savoir ou le savoir-faire qui permettent d'accomplir l'impossible, de pratiquer la magie blanche ou noire, ou encore de réaliser la confection des œuvres d'art.

⁴⁷¹ Daniel Poirion, *Résurgences*, op. cit., p. 7.

⁴⁷² Voir p. 53-54 et p. 61-62.

⁴⁷³ *Troie*, v. 28818.

⁴⁷⁴ D'ailleurs, l'expression *par aventure* complète sa figure, car ce personnage a la grâce et de la chance.

Ce répertoire met en avant les attributs essentiels et les variations d'un tel motif. Un motif peut prendre un tout autre aspect en fonction des textes. Inversement, les différents motifs peuvent jouer un rôle similaire. Par exemple, nous avons classé les animaux selon l'espèce. Cependant, la fonction narrative de la guivre dans *Thèbes* recoupe celle du cerf dans l'*Énéas*. Dans ces deux œuvres, l'attaque contre l'animal apprécié déclenche une guerre. C'est ainsi que nous suivrons, dans le quatrième chapitre, les motifs merveilleux selon les textes de notre corpus, ce qui nous permettra d'établir des liens entre eux.

Chapitre 4 – Répertoire des occurrences

Le chapitre précédent a présenté un répertoire des motifs merveilleux afin de montrer à la fois sa stabilité et sa variabilité. Cependant, ce travail d'indexation peut empêcher l'utilisateur d'observer les liens qu'entretiennent plusieurs motifs dans la même séquence du récit. Le motif de la lampe inextinguible, par exemple, accompagne celui du tombeau dans *Troie*. Lors de la dixième bataille, Achille tue Hector. Dans cet épisode, le narrateur décrit amplement les rituels funéraires : embaumement du corps d'Hector, veillée funèbre, construction de son tombeau et funérailles. Pour clore la description de son magnifique tombeau, le narrateur mentionne une lampe portant une flamme éternelle :

Desoz, devant chascune image,
Firent lampes d'or alumer
En reverence de l'auter.
Teus est li feus, ja n'esteindra
Ne ja a nul jor ne faudra :
D'une pierre est de tel nature
Que toz jorz art e toz jorz dure.
(*Troie*, v. 16800-16806.)

La flamme merveilleuse de cette lampe ne s'éteint donc jamais. Aussi sert-elle à éterniser le souvenir du défunt dormant dans le tombeau. Ce motif de la lampe inextinguible est intégré dans un autre motif merveilleux, plus englobant, celui du tombeau d'Hector⁴⁷⁵. Toutefois, un découpage de chacun des motifs dans un répertoire risquerait de masquer la filiation entre plusieurs motifs.

Par ailleurs, la délimitation des motifs soulève la question du découpage des séquences narratives. Le récit se déroule parfois en intégrant des motifs merveilleux identiques, parfois sans aucun élément relevant du merveilleux. Un passage peut aussi comprendre plusieurs motifs distincts, combinés entre eux. De même, les auteurs peuvent en détailler un seul dans cinq cents vers, ou en évoquer un autre uniquement dans quelques vers. En effet, les motifs merveilleux apparaissent de façon épisodique et inégale, comme l'évoque Anita Guerreau-Jalabert :

⁴⁷⁵ *Troie*, v. 16764-16848. Ce motif se trouve également dans la description du tombeau de Pallas et de celui de Camille dans l'*Énéas* (*Énéas*, v. 6420-6438 et v. 7587-7598).

[...] une séquence narrative est très souvent représentée par plusieurs motifs ; en outre, à un même thème correspondent des motifs relevant d'une même série, mais de taille diverse, ce qui produit une impression de répétition⁴⁷⁶[...].

Chacun des motifs dévoile des liens : il existe un enchaînement de plusieurs motifs dans la même séquence narrative, ou une variation de motifs dans la même thématique du merveilleux selon les œuvres. Un motif peut exister en relation avec un autre ; en ce sens, ils sont inséparables.

C'est ainsi que nous présenterons, à l'instar d'Anita Guerreau-Jalabert⁴⁷⁷, qui a créé plusieurs index, un répertoire des occurrences dans les pages suivantes. Afin de mettre en relief les liens du merveilleux d'antiquité, tous les motifs identifiés sont cités suivant l'ordre du récit d'une œuvre. Nous présentons, en principe, un relevé du motif merveilleux toutes les deux lignes. Cela signifie qu'un motif merveilleux appartient à une séquence narrative et différente de celle de l'élément suivant. Le relevé du motif est donné sous la forme d'un substantif, d'un syntagme nominal ou bien d'une phrase nominalisée. Ces expressions correspondent, dans la plupart des cas, aux « variantes internes » signalées dans la rubrique « OCCURRENCES » du répertoire des motifs. En revanche, nous citons un relevé suivi d'un espacement, pour montrer qu'il peut être rattaché au relevé précédent et englobant. Dans ces lignes, nous invitons l'utilisateur de ce répertoire à consulter les paragraphes dans lesquelles nous abordons le motif en question. Si ce motif n'est pas suffisamment analysé dans les autres pages de notre thèse, nous ajoutons une remarque sur la scène après le relevé nominalisé. Ce second répertoire commenté offre ainsi au lecteur l'ensemble des motifs traités dans le répertoire précédent, en citant les vers des séquences narratives qui comprennent le motif merveilleux.

Un motif peut être cité dans plusieurs catégories appartenant au répertoire précédent. Par exemple, Circé fait sa première apparition dans son portrait que le narrateur souligne son savoir extraordinaire dans *Troie*. Si son existence est merveilleuse, elle ne passe pas toujours à l'action dans l'épisode des aventures d'Ulysse. C'est pourquoi nous avons d'abord cité Circé en tant qu'enchanteresse dans les catégories existentielles, dans

⁴⁷⁶ Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 9.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 16-18.

le répertoire précédent. Ensuite, la scène où elle pratique une certaine magie a été mentionnée dans les catégories opératives, sous la dénomination de « magie exercée ». Dans le présent répertoire, nous reprenons les mêmes termes employés dans les « OCCURRENCES » du répertoire des motifs. L'utilisateur pourra ainsi repérer la scène de la présentation de Circé et celle où apparaît la magie dans cette œuvre.

Il convient de signaler quelques exceptions. En effet, un élément peut être catégorisé selon plusieurs dénominations de motifs dans le répertoire précédent. Par exemple, le narrateur de l'*Énéas* mentionne l'oiseau, dont les gorges fournissent la bordure du manteau de Camille :

Li orles fu mervoilles biax
Et fu de gorges d'uns oisiax
Qui sollent pondre al fonz de mer
Et sor l'onde sollent cover.
.C. toises covent an parfont :
De si chaude nature sont
Que se desus lor oes seoient,
De lor chalur toz les ardroient ;
Bien fu orlez de ces oisiax
Desi qu'a terre li mantiax.
(*Énéas*, v. 3945-3954.)

Cet oiseau pond sur l'eau, et sa nature calorifuge convient à la fabrication d'un manteau. Il s'agit d'un oiseau inventé à partir de l'alcyon, oiseau fabuleux qui pond sur la mer. Il est également inspiré par la foulque, oiseau aquatique qui vit dans les lacs ou les marais. Or, est-ce l'oiseau qui est étrange ou le splendide manteau de Camille, pour mériter la qualification de « merveilleux » ? Étant donné que nous fournissons deux index différents, nous présentons ce motif d'une manière différente. Dans le répertoire des motifs, ce passage est cité deux fois dans les catégories existentielles : dans le motif du « vêtement » pour l'objet, et dans celui de l'« oiseau » pour l'être merveilleux. Dans le répertoire des occurrences, nous évoquons cette séquence dans les termes suivants : « oiseau pondant sur l'eau et dont les gorges fournissent la bordure du manteau⁴⁷⁸ ». Ces références permettront de comprendre la provenance du caractère spécifique du merveilleux. Comme dans ce cas, les auteurs des romans d'antiquité se réfèrent aux vêtements ou aux chaussures qui sont fabriqués à partir des plumes d'oiseaux rares ou de la fourrure d'animaux extraordinaires. Pour le cas du chapeau d'Ulysse et celui de Diomède, faits de

⁴⁷⁸ Voir p. 182.

plumes d'un oiseau multicolore, nous les avons traités de la même manière que pour les vêtements de Camille : il est cité dans les motifs « vêtement » et « oiseau⁴⁷⁹».

Par ailleurs, nous ajoutons un certain nombre de noms propres et d'épisodes dans ce répertoire des occurrences : « Amphiaraüs », « Carthage », « Descente aux enfers » et « Voyage sous l'eau » qu'entreprend Alexandre. Ces termes ne sont pas identifiés comme les motifs merveilleux proprement dits dans le répertoire précédent, mais ils peuvent marquer le début et la fin d'un épisode. C'est ainsi que nous les inscrivons dans ce répertoire en tant que relevés afin de souligner la séquence narrative comprenant une série de motifs merveilleux.

Nous pouvons supposer que tous ces critères sont relativement empiriques. Anita Guerreau-Jalabert évoque justement le caractère expérimental qui s'attache à la définition du motif et du travail d'indexation :

[...] le découpage d'une chaîne narrative structurée en éléments de taille variable, qu'un résumé squelettique, d'un à quelques mots, transforme en motif, ne peut et ne pourra jamais résulter que d'une pratique totalement empirique, qui repose avant tout sur le "sentiment personnel" de l'auteur du découpage⁴⁸⁰.

Nous ne prétendons, en aucun cas, fonder notre répertoire sur une méthode abstraite de délimitation du motif ou de découpage des séquences. Cependant, le répertoire élaboré de manière différente de celui de la classification permet au lecteur d'une œuvre de suivre le courant du récit selon l'ordre des apparitions des motifs merveilleux. Ce présent répertoire montre dans quels contexte et passage se trouve ce motif, et quels sont ceux qui sont voisins. De cette manière, les deux répertoires se complètent mutuellement.

⁴⁷⁹ Voir p. 141-142 et p. 157-158.

⁴⁸⁰ Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 6.

Roman de Thèbes

v. 39-48 Oracle d'Apollon⁴⁸¹

v. 183-212 Apollon

v. 267-366 Sphinx⁴⁸²

v. 315-336 Énigme du Sphinx

v. 359-366 Résolution de l'énigme du Sphinx et sa mort

v. 621-648 Tempête dans l'exil de Polynice⁴⁸³

v. 649-656 Bêtes forestières⁴⁸⁴

v. 650 Griffons

v. 650 Serpents

v. 650 Guivres

v. 650 Dragon

v. 651 Léopards

v. 651 Tigres

v. 651 Lions

v. 903-918 Tente d'Adraste

Le tumulte d'un combat à l'épée entre Polynice et Tydée réveille Adraste. Ce roi d'Argos les accueille dans sa propre chambre. Le narrateur décrit sa richesse plus brièvement que sa tente à Monflor.

v. 1575-1590 Vulcain

v. 1575-1590 Épée de Tydée

⁴⁸¹ Voir p. 105-106.

⁴⁸² Voir p. 56-57.

⁴⁸³ Voir p. 68-69.

⁴⁸⁴ Voir p. 261-262.

L'épée de Tydée est l'arme la plus forte, capable de tuer l'adversaire sans le blesser. D'ailleurs, le narrateur indique l'intervention de plusieurs divinités dans sa fabrication : Galant, Vulcain, trois déesses et trois fées. Parmi ces intervenants, le nom de Galant peut désigner une épée dans le trésor des comtes d'Anjou, celle attribuée à Geoffroi V Plantagenêt. Mais comme le souligne Aimé Petit, ce nom évoque également le forgeron mythique qui a également créé les épées de Fierabras, d'Ogier et de Raoul de Cambrai, héros dans les chansons de geste contemporaines. En effet, *Thèbes* est composé sous l'influence manifeste de la chanson de geste. Dans tous les cas, ce détail montre bien l'intertextualité.

v. 2055-2062 Don de prophétie d'Amphiaräus

Amphiaräus, archevêque guerrier, entre en scène. Le narrateur ne développe pas, dans ces vers, son portrait, et se limite à évoquer son don de prophétie. Amphiaräus prévoit que peu de soldats convoqués parAdraste dans la guerre retourneront à Argos, anticipant également sa propre mort.

v. 2151-2156 Val⁴⁸⁵

v. 2364-2371 Serpent maléfique

v. 2605-2676 Serpent tué

Un *serpant* tue Archémore, fils du roi Lycurgue, par une piqûre venimeuse. À la demande d'Hypsipyle qui gardait cet enfant, la créature est tuée par Parthénopée.

v. 2889-2900 Diable Astaroth⁴⁸⁶

v. 3175-3212 Tente du duc de Calydon⁴⁸⁷

v. 4069-4082 Palefroi multicolore d'Antigone

Dans la scène de présentation d'Antigone, fille aînée d'Œdipe, il n'y a aucune référence

⁴⁸⁵ Voir p. 42.

⁴⁸⁶ Voir p. 58.

⁴⁸⁷ Voir p. 111-112.

à son palefroi chez Stace : le narrateur passe d'une brève présentation de la princesse au voile noir, à la description du camp des Argiens⁴⁸⁸.

v. 4217-4302 Tente d'Adraste⁴⁸⁹

v. 4223-4268 Mappemonde

v. 4511-4528 Guivre apprivoisée⁴⁹⁰

Des Thébains apprivoisent une guivre et la chérissaient ; celle-ci mange du pain et boit du vin. Cependant, les écuyers argiens la tuent par erreur, ce qui cause immédiatement une bataille. L'attaque contre un animal aimé provoque une guerre entre deux parties.

v. 4949-5016 Amphiaraüs, Vulcain⁴⁹¹

v. 4949-5016 Char d'Amphiaraüs fabriqué par Vulcain

v. 4963-4966 Mappemonde

v. 5053-5080 Amphiaraüs⁴⁹²

v. 5053-5060 Divination d'Amphiaraüs sur sa propre mort

v. 5071-5080 Tremblement de terre et coups de tonnerre lors de la mort d'Amphiaraüs

v. 5411-5482 Sept portes de Thèbes

v. 5411-5418 Orgive

v. 5419-5426 Nèste

v. 5419-5422 Vergers merveilleux

v. 5427-5442 Emeloÿde

v. 5443-5450 Propirie

v. 5451-5458 Électre

v. 5459-5472 Yphité

⁴⁸⁸ Stace, *Thébaïde*, Texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990, t. II, 243-247, p. 86.

⁴⁸⁹ Voir p. 254.

⁴⁹⁰ Voir p. 31.

⁴⁹¹ Voir p. 257-259.

⁴⁹² Voir p. 101-102.

v. 5473-5482 Pulmes

v. 5475-5478 Fontaine

Avant la seconde bataille entre les Grecs et les Thébains, le narrateur énumère les sept portes de la ville de Thèbes. Chacune d'elles présente les caractéristiques : la seconde Neïste est, par exemple, pourvue de vergers tandis que la septième Pulmes s'ouvre à la fontaine. La cinquième Électre est marquée par son extraordinaire solidité.

v. 6207-6240 Armes d'Étéocle

Dans la troisième bataille, Étéocle, roi de Thèbes, part avec ses dix compagnons. Le narrateur raconte ses préparatifs de combats en décrivant ses armes extraordinaires. La ferrure de son haubert est, en particulier, trempée sept fois dans l'un des fleuves de Paradis.

v. 6241-6260 Cheval nommé Blanchenue d'Étéocle⁴⁹³

v. 6307-6308 Cheval d'Agrippa⁴⁹⁴

v. 8921-9630 Capanée

v. 8949-8967 Géant

v. 8968-9034 Cheval de Capanée

v. 9037-9044 Écu de Capanée

v. 9557-9630 Foudre de Jupiter sur Capanée

Plusieurs chefs argiens se perdent dans les combats. Le narrateur raconte alors les prouesses de Capanée, désormais chef des Grecs. Ce personnage appartient au lignage des Géants. Son épouse est également de taille gigantesque. Le narrateur décrit son cheval, extrêmement agile, né de l'union d'un démon et d'une jument. Parmi ses pièces d'armes, il met en relief son écu marqué par sa grande étendue. Cet écu est fabriqué au-delà de Saint-Évron, toponyme mystérieux, et peint du lignage de Capanée. L'épisode sur ce personnage, appelé *Capanéide*, prend fin avec une intervention divine : les dieux assemblés observent, dans les cieux, les batailles entre les Argiens et les Thébains. Quand Jupiter entend les outrages de Capanée prononcés envers les dieux, il le foudroie. Ce coup

⁴⁹³ Voir p. 147.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

enflamme Capanée, qui est mort comme le veut sa *destinee* (v. 9629).

Roman d'Énéas

v. 30-39 Vénus

En entendant le bruit de ravage sur Troie causé par Ménélas, Énéas est effrayé. Vénus, sa mère, lui annonce la chute de la ville. Elle lui ordonne de la quitter avant qu'elle soit prise par les Grecs, afin de trouver une nouvelle terre où les Troyens pourront s'installer. La déesse aidera son fils en toute occasion.

v. 183-262 Tempête

Aux vers 91-182, le narrateur rappelle le Jugement de Pâris qui n'est détaillé ni dans *Énéide* ni dans le manuscrit *D* qui présente des ressemblances avec le texte latin. Il semble que l'adaptateur ait ajouté cet épisode pour mieux expliquer la colère de Junon. Cette déesse éprouve une haine profonde envers tous les Troyens, à cause de la pomme dédiée à Vénus par Pâris. Elle déchaîne une puissante tempête de trois jours contre Énéas. Le héros doit alors errer dans la mer pendant sept ans.

v. 403-550 Carthage

v. 429-436 Trois rangs d'aimants

v. 467-478 Petits poissons rouges

v. 479-490 Crocodiles

v. 499-518 Palais de Didon

v. 519-523 Temple de Didon dédié à Junon

Le narrateur décrit la ville exotique et splendide de Carthage contenant plusieurs merveilles⁴⁹⁵. Construite au bord de la mer, Carthage se présente comme une forteresse féodale, entourée de murs solides et ornés. Autour de ce château, se trouvent trois rangées d'aimants, auxquels se fixent les intrus armés, grâce à ses propriétés magnétiques. Le narrateur mentionne aussi de petits poissons rouges nommés « conchyles » qui vivent

⁴⁹⁵ Sur cette ville, voir Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, op. cit. ; Aimé Petit, « La description de Carthage dans le *Roman d'Eneas* (vv. 407-548) », "Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble". *Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion, 1993, t. III, p. 1103-1108 ; Anne Berthelot, « De Troie à Carthage, ou les erreurs de la translatio », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 7-15.

dans la mer proche de Carthage. C'est à partir de leur sang que provient la pourpre vermeille. Pour la couleur noire, on la produit avec le sang du crocodile qui vit dans une île de cette ville. Junon voulait que Carthage soit à la tête de toutes les autres cités. Cependant, cette ville païenne est destinée à l'échec, tout comme Troie, car la reine et le héros s'adonnent à une volupté inféconde, d'où l'image inévitablement négative.

v. 741-752 Manteau de Didon offert par Énéas

Après un échange entre Didon et Ilionée, messager d'Énéas, les Troyens sont accueillis dans Carthage. Énéas offre à la reine un manteau précieux pour la remercier de cet accueil. La fourrure de ce vêtement est faite de peaux d'animaux multicolores. Le narrateur en souligne la valeur, celui équivalent au prix de trois châteaux. La femme du roi Priam portait ce manteau le jour du couronnement. Le manteau offert par le héros à la souveraine de Carthage évoque l'histoire de Troie.

v. 764-780, v. 809-814 Baiser de Vénus⁴⁹⁶

v. 905-970 Cheval de bois⁴⁹⁷

v. 2203-2213, v. 2260-2334 Sibylle⁴⁹⁸

v. 2311-2347 Rameau d'or

Avant la descente aux enfers, Sibylle explique à Énéas qu'il lui faut aller chercher un rameau d'or dans la forêt, afin de traverser le fleuve d'enfer. Tout comme dans le texte de Virgile, ce rameau lui sert de sauf-conduit. Sa quête n'est pas longuement décrite : Énéas invoque les dieux et Vénus, sa mère vient à son aide, et lui indique l'arbre précis où se trouve le rameau⁴⁹⁹.

v. 2351-2776 Descente aux enfers⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Voir p. 119.

⁴⁹⁷ Voir p. 63.

⁴⁹⁸ Voir p. 61 et p. 269.

⁴⁹⁹ Pierre Gallais et Joël Thomas, *L'arbre et la forêt dans l'Énéide et l'Énéas*, op. cit., p. 58.

⁵⁰⁰ Voir p. 311-312.

v. 2441-2468, v. 2505-2554 Charon⁵⁰¹

v. 2557-2598 Cerbère, chien gardant l'entrée des enfers⁵⁰²

v. 2594-2598 Magie de Sibylle

v. 2777-2810 Champs-Élysées

Après avoir rencontré les damnés aux enfers, Énéas et Sibylle tournent à droite pour entrer dans les Champs-Élysées. Énéas laisse son rameau à la croisée de deux chemins. Suit après une description du paradis, moins détaillée que celle des enfers : il n'y a aucune souffrance dans ces champs fleuris, mais uniquement le bonheur et la joie. Énéas avance sur son chemin pour retrouver son père Anchise.

v. 2871-2958 Prophétie d'Anchise⁵⁰³

v. 3439-3478 Cerf apprivoisé de Silvia

Le roi Latinus accueille les Troyens et propose à Énéas de lui offrir sa terre et sa fille Lavine, qui était promise à Turnus. Ce prince défend ses droits. D'ailleurs, l'épouse du roi s'oppose au mariage de leur fille avec un étranger. Entre-temps, surviennent des hostilités entre les Troyens et les habitants de Laurente, une ville appartenant à Latinus. Sylvia, fille de Tyrrhus, seigneur près de la cité de Laurente, chérit un cerf comme son compagnon. Ascagne, premier fils d'Énéas, le blesse mortellement à la chasse. L'animal joue ainsi un rôle symbolique. Cet épisode sur le cerf apprivoisé se trouve dans le texte de Virgile. Compte tenu la valorisation et de la symbolisation christologique de cet animal depuis le haut Moyen Âge, blesser un cerf peut-il provoquer une conséquence plus grave dans un texte du XII^e siècle que dans l'*Énéide* ?

v. 3845-3858 Cheval marin de Messape

Dans la mêlée générale, le narrateur présente les guerriers alliés de Turnus, dont Messape fait partie. Ce fils de Neptune, dieu de la mer, arrive avec une grande troupe en renfort. Il

⁵⁰¹ Voir p. 229-230.

⁵⁰² Voir p. 63.

⁵⁰³ Voir p. 311-312.

y a des chevaux coûteux, vaillants et rapides, nés et élevés dans les haras maritimes que possède Neptune. Ce détail sur les chevaux marins est absent de l'*Énéide*, mais il est probablement inspiré de l'expression « dompteur de chevaux⁵⁰⁴ » qui qualifie Messapus.

v. 3869-3954 Camille⁵⁰⁵

v. 3954-3994 Palefroi de Camille

v. 3921-3926 Chemise de Camille confectionnée par trois fées

v. 3936-3937 Chaussures de Camille fabriquées de la peau d'un poisson aux cent couleurs

v. 3939-3954 Manteau de Camille

v. 3945-3954 Oiseau pondant sur l'eau et dont les gorges fournissent la bordure du manteau

v. 4203-4299 Vulcain et Vénus⁵⁰⁶

v. 4203-4246 Légende d'amour de Vulcain et Vénus

v. 4247-4299 Légende de l'adultère de Mars et Vénus et réconciliation de Vulcain et Vénus

v. 4314-4448 Armes d'Énéas fabriquées par Vulcain et offertes par Vénus

v. 4351-4353 Baleine dont la peau est utilisée pour fabriquer le bouclier d'Énéas

v. 6319-6428 Tombeau de Pallas

v. 6420-6428 Lampe inextinguible

Ami d'Énéas, Pallas est blessé à mort dans un combat singulier à la lance, puis à l'épée, avec Turnus. Énéas découvre le corps de Pallas dans le champ de bataille, et celui-ci est porté dans le château de Mont-Auban. Après la scène des funérailles, le narrateur décrit longuement son tombeau, ce qui est une pure invention de l'adaptateur médiéval. La sépulture magnifique et inviolable est ornée de plusieurs pierres précieuses. L'intérieur est rempli de baume pour que le corps ne se dégrade pas. En haut de la tombe, une lampe

⁵⁰⁴ « Messapus, equom domitor », Virgile, *Énéide* (Livres V-VIII), texte établi et traduit par Jacques Perret, 2^e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 1982 [1978], Livre VII, 691, p. 109-110.

⁵⁰⁵ Voir p. 172-173, p. 243 et p. 280-281.

⁵⁰⁶ Voir p. 230-232.

inextinguible est suspendue, tout comme dans le tombeau de Camille et celui d'Hector dans *Troie*.

v. 7229-7274 Tentes-forteresses d'Énéas⁵⁰⁷

Après la mort de Camille, Turnus et les gens de Laurente ressentent un grand deuil. Ils envoient à Énéas des messagers pour lui demander sept jours de trêve. Celui-ci profite alors de cette suspension d'armes pour faire construire, dans une seule nuit, un château fait de tentes somptueuses. Cette forteresse en trompe-l'œil décorée et fleurie est bâtie devant Laurente en vue de décourager les habitants de la ville.

v. 7378-7388 *Calade*, oiseau fabuleux⁵⁰⁸

v. 7445-7638 Tombeau de Camille⁵⁰⁹

v. 7569-7572 Sang de serpent utilisé pour consolider le tombeau

v. 7587-7598 Lampe inextinguible

⁵⁰⁷ Voir Catherine Croizy-Naquet, « La forteresse de tentes troyennes dans le *Roman d'Eneas* », *Philippe de Beaumanoir. Jules Mousseron, Bien dire et bien apprendre*, n° 9, 1991, p. 73-89 ; Raymond J. Cormier, « Sources for the Trojan's Tent-Fortress in the *Roman d'Eneas* », *Studi Mediolatini e Volgari*, t. XXV, 1977, p. 86-91.

⁵⁰⁸ Voir p. 260.

⁵⁰⁹ Voir p. 280-281.

Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*

v. 271-274 Don de prophétie de Cassandre évoqué

v. 715-2078 Conquête de la Toison d'or⁵¹⁰

v. 836-844 Bélier à la Toison d'or

v. 921-930 Nef Argo

v. 1211-1248 Médée

v. 1229-1233 Bliaut de Médée

v. 1234-1236 Manteau de Médée

v. 1352-1380 Deux taureaux et un dragon gardiens

En plus du venin, un dragon gardant la Toison d'or crache aussi du feu pour attaquer les intrus. Au terme d'un combat épuisant, Jason lui coupe la tête.

v. 1551-1568 Lit de Médée⁵¹¹

v. 1677-1702 Anneau d'invisibilité de Médée offert à Jason

Médée offre un anneau protecteur à Jason afin qu'il surmonte les épreuves dans la conquête de la Toison d'or. Cet anneau le préserve de toute attaque et le rend invisible.

v. 1797-1976 Île de Colchos où se trouve le bélier à la Toison d'or

v. 1815-1842 Armes de Jason

v. 1883-1958 Deux taureaux et un dragon gardiens

v. 1963-1964 Bélier à la Toison d'or

v. 2953-2954 Don de prophétie de Cassandre évoqué

v. 2963-3186 Troie

v. 3041-3098 Ilion

v. 3099-3128 Salle de marbre et d'ébène

v. 3115-3128 Statue de Jupiter

v. 3139-3172 Six portes de Troie

⁵¹⁰ Voir p. 31-32, p. 88, p. 118-119 et p. 309.

⁵¹¹ Le lit de Médée semble proche de celui que l'on trouve dans le *Lai de Guigemar* (*Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles)*). Marie de France et ses contemporains, éd. cit., v. 170-187, p. 180-183.

v. 3146 Anténoridas

v. 3148 Dardanydès

v. 3149 Ylia

v. 3150 Céca

v. 3152 Tinbrée

v. 3153 Troïana

Après la première destruction de Troie causée par Hercule, Priam décide de reconstruire la ville. Le narrateur évoque sa somptuosité, et notamment celle d'Ilion, principale forteresse de la ville marquée par les diverses couleurs et les ornements muraux. Dans cette forteresse se trouve une salle de marbre et d'ébène, dans laquelle Priam et ses hommes prennent leur repas. À son extrémité, le roi fait construire un autel où se situe la statue de Jupiter fabriquée avec l'or le plus fin. La description des merveilles de Troie finit par l'énumération de six portes résistantes, tout comme celles de sept portes dans *Thèbes*. Compte tenu du symbolisme du nombre pair⁵¹², ces « six » portes peuvent-elles anticiper le destin tragique de Troie ?

v. 3862-3921 Songe de Pâris

Benoît de Sainte-Maure rappelle le Jugement de Pâris, tout comme l'adaptateur anonyme de l'*Énéide*, mais d'une manière différente de la version originale de cet épisode mythologique⁵¹³. En effet, il met ce récit en abyme en utilisant les motifs du songe, de la chasse et de la fontaine : au début du mois de mai, Pâris chasse un cerf et arrive près d'une fontaine où il finit par succomber au sommeil. Dans son songe, il rencontre Junon, Minerve et Vénus.

v. 4089-4118 Prophétie d'Euforbe

Dans l'assemblée réunie par Priam, Panthus prend la parole. Il transmet la prédiction faite par son père Euforbe, devin décédé à plus de trois cent soixante ans : Troie sera anéantie si Pâris va en Grèce pour ramener Hélène.

⁵¹² Voir p. 249, n. 680.

⁵¹³ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Sur quelques versions du jugement de Pâris » [1992], *De l'histoire de Troie au livre du Graal, op. cit.*, p. 221-229.

v. 4143-4166 Prophétie de Cassandre

La première prophétie de Cassandre porte sur la destruction de Troie.

v. 4261-4272 Temple de Vénus

Les Troyens arrivent dans l'île de Cythère, où se trouve un ancien et magnifique temple de Vénus. C'est dans ce site dédié à la déesse de l'amour que Pâris et Hélène se rencontrent. Ils échangent quelques regards et paroles, puis tombent amoureux, fascinés par leur beauté.

v. 4881-4936 Prophétie de Cassandre

Cassandre rappelle le sort de Troie, mais personne ne l'écoute. Son père Priam la fait enfermer dans une chambre pour qu'elle cesse de se lamenter à haute voix.

v. 5061-5092 Tempête

Castor et Pollux, frères d'Hélène, partent à son secours. Frappés par une tempête violente, dont la cause n'est pas précisée par le narrateur, ils disparaissent en mer.

v. 5794-5816 Oracle à Delphes

Le narrateur met en scène un procédé de consultation d'un oracle à Delphes. Les chefs grecs se réunissent à Athènes, et Agamemnon propose, dans son discours, de consulter Apollon. Achille visite donc Delphes avec Patrocle. Pour consulter l'oracle d'Apollon, il offre des sacrifices. Dans la nuit, l'oracle lui annonce que la ville de Troie sera prise et détruite.

v. 5928-6000 Tempête

Suivant l'oracle, Calchas, devin troyen, passe du côté des Grecs. Avec l'armée grecque, il navigue à destination de Troie, ce qu'empêche une tempête horrible. Tous font un sacrifice à Diane pour apaiser sa colère.

v. 6227-6232 Chapeaux d'Ulysse et de Diomède

Tout en prétendant rester fidèle à ses sources, Benoît de Sainte-Maure mentionne des chapeaux excentriques de deux personnages faits de plumes d'un oiseau multicolore.

v. 6893-6904 Sagittaire

Dans le dénombrement des alliés de Priam, le narrateur mentionne un Sagittaire, amené par le roi Pistropleus, et qui sait faire des merveilles.

v. 7590-7619 Tentes d'Agamemnon

Le narrateur décrit le dressage des tentes dans le camp des Grecs. Agamemnon, chef de l'expédition contre les Troyens, ordonne de les installer dans plusieurs sites. Le narrateur se limite à évoquer la splendeur des pavillons de chaque prince grec, déclarant ne pas décrire longuement les tentes d'Achille, de Ménélas, d'Ulysse et de Nestor (v 7599-7601). Il est à remarquer que Benoît de Sainte-Maure ne consacre jamais de nombreux vers à la description des tentes, comme c'est aussi le cas pour celle de Calchas⁵¹⁴.

v. 8023-8024 *Galatee*, Cheval d'Hector, offert par la fée *Orva*⁵¹⁵

v. 9206-9212 Char de *Fion*

Le narrateur évoque, dans la deuxième bataille, le riche *curre*, c'est-à-dire un « char, chariot » dans lequel le personnage nommé *Fion* est armé.

v. 10383-10398 Tombeau de Patrocle⁵¹⁶

v. 10411-10413 Temple de Vénus

Lors de l'enterrement des défunts des côtés grecs et troyens, le narrateur mentionne le temple de Vénus, à côté duquel est enterré Cassibilant, fils bâtard de Priam.

v. 10417-10454 Prophétie de Cassandre

Cassandre commence à crier, car elle pressent qu'Ilion, citadelle de Troie, sera abattue et que tous les habitants subiront une défaite. Tout comme dans les vers précédents, elle est cloîtrée dans un lieu isolé.

⁵¹⁴ Voir p. 290.

⁵¹⁵ Voir p. 55-56.

⁵¹⁶ Voir p. 283.

v. 12353-12381, v. 12404-12496 Sagittaire⁵¹⁷

v 12377-12381 Empennes des flèches du Sagittaire faites de plumes d'*Alerion*

v. 13341-13409 Manteau de Briseïda⁵¹⁸

v. 13361-13409 Fourrure du *dindialos* qui double le manteau de Briseïda

v. 13372-13390 Cynocéphales

v. 13818-13845 Tente de Calchas⁵¹⁹

v. 14631-14939 Chambre de Beautés⁵²⁰

v. 14657-14918 Quatre automates

v. 15263-15324 Songe d'Andromaque⁵²¹

v. 16642-16644 Temple d'Apollon

Le corps d'Hector sera enterré dans le temple riche de marbre, dédié à Apollon.

v. 16645-16858 Tombeau d'Hector⁵²²

v. 16653-16706 Quatre statues

v. 16786-16798 Statue d'Hector

v. 16799-16806 Lampe inextinguible

v. 21925, v. 21987, et v. 22098-22112 Temple d'Apollon

Hector est enseveli dans le temple d'Apollon, où Pâris tue Achille pour le venger.

v. 22405-22500 Tombeau d'Achille⁵²³

⁵¹⁷ Voir p. 160.

⁵¹⁸ Voir p. 262-264.

⁵¹⁹ Voir p. 290-291.

⁵²⁰ Voir p. 48 et p. 286-288.

⁵²¹ Voir p. 299-301.

⁵²² Voir p. 64 et p. 249.

⁵²³ Voir p. 283.

v. 22435-22464 Statue de Polyxène

v. 23029-23045 Temple de Minerve

Priam fait préparer les funérailles de Pâris dans le temple en l'honneur de Minerve, dans lequel sera déposé son corps.

v. 23046-23072 Tombeau de Pâris

v 23064-23065 Ciment du tombeau fabriqué avec du sang de serpent

Le narrateur décrit relativement moins longuement le tombeau de Pâris que celui d'Hector, en ayant recours au « *topos* de l'indescriptible⁵²⁴ » : « je ne peux pas raconter la douleur de cet enterrement⁵²⁵ » (v. 23071-23072). Deux maîtres orientaux bâtissent le somptueux tombeau de Pâris. L'une des caractéristiques de ses matériaux est que le ciment utilisé pour ce monument a détremé dans le sang d'un serpent.

v. 23231-23246 Neuf îles d'Orient

v. 23233-23234 *Ipopodès*

v. 23235-23236 *Taprobane*

v. 23237-23239 *Elephantine*

v. 23240 *Therose*

v. 23241 *Chipre*

v. 23241 *Rode*

v. 23241 *Citherea*

v. 23242 *Crete*

v. 23242 *Carphata*

v. 23247-23250 Sept montagnes d'Orient

v. 23259-23273 Vingt-deux fleuves d'Orient

⁵²⁴ Sur ce *topos*, voir p. 291.

⁵²⁵ C'est nous qui avons traduit et résumé ces deux vers.

v. 23302-23484, v. 23593-23780 et v. 24071-24339 Amazones⁵²⁶

v. 23429-23462 Armes de Penthésilée

Le narrateur souligne la blancheur du haubert et de l'écu de Penthésilée. Ses armes sont plus blanches que la neige, ce qui peut évoquer la chasteté de la reine de cette tribu.

v. 25500-25606 Temple de Minerve

Un jour, Ulysse arrive dans le temple de Minerve pour parler avec Anténor. Une merveille s'y produit : quand on veut allumer le feu pour offrir des sacrifices, celui-ci ne prend jamais, s'éteignant systématiquement. Ce signe suggère que les sacrifices préparés ne plaisent pas aux volontés de la déesse.

v. 25794-25800 Tombeau de Penthésilée

Le narrateur refuse de détailler le tombeau de la reine des Amazones, car il ne veut pas « attaquer la chose noble » (v. 25799-25800).

v. 25895-26058 Cheval de bois

Le narrateur raconte les travaux menés par Épius, chargé de la construction du Cheval de bois, en se plaignant du sort des Troyens. Se montrant en faveur de ces derniers, il critique les gestes de tromperie des Grecs.

v. 26375-26396 Tempête

Quand les Grecs veulent partir en mer pour rentrer en Grèce, une tempête surgit. Le devin Calchas consulte les augures et considère la colère des Furies infernales comme la cause de cette manifestation cosmique.

v. 27561-27641 Tempête

Le narrateur raconte le naufrage d'Ajax, fils d'Oïlée, provoqué par une tempête violente.

v. 28304-28323 Oracle à Athènes

Oreste, accusé de parricide, fait un sacrifice pour consulter l'oracle à Athènes sur son sort. Il obtient une réponse favorable pour sa vengeance.

⁵²⁶ Voir p. 243.

v. 28549-29078 Aventures d'Ulysse⁵²⁷

v. 28701-28709 Îles d'*Eoli*

v. 28709-28825 Circé et Calypso

v. 28747-28758 Magie de Circé

v. 28828-28836 Oracle que consulte Ulysse

v. 28837-28874 Sirènes

v. 28860-28865 Magie d'Ulysse

Après s'être extirpé des mains de Circé, Ulysse et ses compagnons consultent un oracle saint et apprennent ce que deviendront les âmes. Peu après, des sirènes surgissent de la mer. Les navigateurs arrivent à échapper à ce danger maritime, grâce à un *enchantement* et l'*art* d'Ulysse,

⁵²⁷ Voir p. 53-54.

Pyrame et Thisbé

v. 519-551 Songe de Thisbé

Séparés par leurs parents, Pyrame et Thisbé échangent des paroles à travers la paroi du mur de leurs demeures. Ils se lamentent, tour à tour, sur leur douleur. La plainte de Thisbé suit celle de Pyrame. Dans le texte latin, le narrateur raconte que les amoureux se plaignent et se donnent rendez-vous sous un mûrier à côté d'une fontaine, tandis que l'adaptateur a considérablement développé les dialogues entre les deux personnages. Tout en évoquant sa tristesse, Thisbé raconte à son ami le songe qu'elle a eu. Une nuit, elle entend une voix mystérieuse, qui lui recommande de quitter la ville de Babylone. En se demandant si ce songe est favorable, Thisbé propose à Pyrame de s'évader avec lui. Le motif du songe est, en réalité, entièrement absent du Livre IV des *Métamorphoses*⁵²⁸. La version en langue vernaculaire semble, par l'invention de ce motif, suggérer la puissance du destin auquel les amoureux doivent obéir.

v. 563-567 Fontaine où se donnent rendez-vous Pyrame et Thisbé⁵²⁹

v. 630-657 Lion de la montagne qui effraie Thisbé⁵³⁰

v. 757-762 Mûrier changeant de couleur⁵³¹

⁵²⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, Texte établi par Georges Lafaye, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2009, Livre IV, 81-86, p.156-157.

⁵²⁹ Voir p. 67-68.

⁵³⁰ Voir p. 67-68 et p. 261.

⁵³¹ Voir p. 232-234.

Lai de Narcisse

v. 639-657 et v. 797-809 Fontaine où Narcisse contemple son ombre

L'adaptateur anonyme propose une lecture moralisante du récit de Narcisse des *Métamorphoses*, tout en suivant la trame narrative de son récit. Un jour, le héros chasser dans une forêt. Séparé de ses compagnons et fatigué de soif, il découvre une fontaine. Comme décrit dans le texte latin⁵³², l'eau est pure et l'herbe est touffue. C'est un endroit intact, inviolable et propice à la rencontre amoureuse. Dané est éprise pour le beau jeune homme qui reste insensible à l'amour. Narcisse repousse la jeune fille. Déçue, Dané prie les dieux pour que Narcisse connaisse l'Amour. Désormais toutes les scènes se situeront autour de cette fontaine⁵³³, jusqu'à la disparition de Narcisse. La mort de Dané n'est pas décrite, mais suggérée par ses paroles à la fin du récit⁵³⁴. Le récit met en scène ainsi les merveilles de l'Amour, qui conduit tous les deux au suicide.

⁵³² Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., Livre III, 407-414, p. 130-131.

⁵³³ Nous avons toutefois cité uniquement les vers où le narrateur dépeint la fontaine.

⁵³⁴ *Narcisse*, v. 1001-1002.

Philomena

v. 1442-1453 Métamorphoses en oiseaux

Tout en conservant le motif de la métamorphose du texte d'Ovide, Chrétien apporte des modifications subtiles. Il emploie le terme général de merveille pour désigner la métamorphose successive des personnages en oiseaux. Alors que Térée devient une huppe, les types d'oiseau métamorphosés de Philomena et de Procné restent inconnus dans le texte latin⁵³⁵. Chrétien raconte que Procné est transformée en une hirondelle et Philomena, en rossignol. La huppe est considérée comme un oiseau sale nourri d'excréments dans le bestiaire pour sa couleur noire. Térée est transformé en cet oiseau dédaigné à cause de ses méfaits accumulés. Procné et Philomena perdent également leurs formes humaines, car elles commettent à une action horrible en préparant un dîner cannibale. D'ailleurs, le narrateur ajoute des leçons moralisantes au cri du rossignol. Ainsi la métamorphose en oiseau a-t-elle lieu suivant les *destinees* (v. 1442), c'est-à-dire la fatalité.

⁵³⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., Livre VI, 667-675, p 284-285.

Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre*

I, v. 22-29, v. 62-94 Manifestations cosmiques au moment de la naissance d'Alexandre⁵³⁶

I, v. 185-194 Nectanabus⁵³⁷

I, v. 254-269 Songe d'Alexandre

Alexandre lui-même apprend sa destinée par un songe à l'âge de cinq ans. Dans son rêve, il brise la coquille de l'œuf en le faisant rouler. Un serpent redoutable en sort, et tourne trois fois autour du riche lit d'Alexandre, avant de mourir dans sa coquille. Le roi Philippe convoque alors trois sages, dont deux émettent des avis défavorables sur le sort de son fils, tout en soulignant la faiblesse de l'œuf ainsi que la cruauté du serpent. Aristote d'Athènes interprète, quant à lui, favorablement le songe : l'œuf représente le monde et le serpent symbolise Alexandre, qui deviendra le maître de ce monde⁵³⁸. Ces interprétations suggèrent, dès le début du récit, à la fois les vertus et les ambitions conquérantes d'Alexandre.

I, v. 423-442, v. 458-481 Bucéphale⁵³⁹

I, v. 1948-2070 Tente d'Alexandre

I, v. 1961-1964 Corde de la tente d'Alexandre fabriquée avec des plumes d'*Alerion*

I, v. 1968 Sang d'un dragon dans le troisième pan vermeil

I, v. 1972 Fourrure de salamandre dans le quatrième pan

I, v. 1977-1986 Entrée de la tente fabriquée en peau de serpent

I, v. 2000-2004 Queue du faîte, fabriquée avec une arête d'échénéide

I, v. 2020-2027 Mappemonde

⁵³⁶ Voir p. 51-52.

⁵³⁷ Voir p. 300-303.

⁵³⁸ *Roman d'Alexandre*, I, v. 312-321.

⁵³⁹ Voir p. 40-41.

Les armées d'Alexandre dressent une tente (*tref*⁵⁴⁰) dans un pré éloigné de la ville, pour préparer les batailles avec Darius, roi des Perses. Fabriquée par la reine de Saba, cette tente est de grande taille et comprend quatre pans entourés par des inscriptions et des ornements picturaux. Le narrateur détaille les matériaux utilisés pour les pièces de cette construction.

I, v. 2533-2558 Montagne enchantée

À l'entrée d'Elis, pays imaginaire identifié à Égypte, on apprend une merveille dans une montagne : si un couard monte sur le tertre *recreant*⁵⁴¹ (v. 2536), il devient courageux, et un preux, lâche. Quand les Grecs escaladent cette montagne, les gens courageux deviennent couards, les destriers excellents sont fatigués, tandis que les mauvais roussins courent vite. Cet espace naturel présente ainsi un monde tout à rebours.

I, v. 2746-2770 Tempête

La fin de la première branche et la deuxième branche sont consacrées au siège de Tyr et à une série de combats contre Darius. Ces parties semblent se rapprocher de la chanson de geste, à la différence de la troisième, présentant une gamme de merveilles orientales. Quand Alexandre installe le siège devant Tyr, ville insulaire phénicienne, une tempête surgit en mer. Les habitants de cette ville sont émerveillés, car les Grecs arrivent à apaiser la tourmente après avoir frappé les vagues de la mer. Ils apprivoisent la merveille naturelle.

II, v. 1763 Bucéphale

II, v. 1965-2000 Saut d'Alexandre par-dessus les murailles de Tyr⁵⁴²

⁵⁴⁰ D'après André Eskénazi, « [t]ref réfère à un appartement portable dont la vocation est d'abriter une personne ; et *pavellon* à un appartement portable dont la vocation est d'abriter plus d'une personne. Au contraire, *tante* désigne un abri sans vocation spécifique, un volume dont les parois sont faites de toile tendue » (André Eskénazi, « *Tref, pavellon, tante* dans les romans de Chrétien de Troyes », « *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble* », *op. cit.*, Paris, Champion, 1993, t. II, p. 549-562, p. 560). Voir aussi Aimé Petit, « Le pavillon d'Alexandre dans le *Roman d'Alexandre* (ms. B. Venise, Museo Civico VI, 665) », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 6, 1988, p. 77-96, qui se concentre sur la version du manuscrit de Venise.

⁵⁴¹ Faut-il évoquer l'occurrence connue de ce mot dans *Érec et Énide* ? On appelle le héros *recreanz* qui a oublié les devoirs chevaleresques en jouissant de la vie conjugale avec sa femme Énide (*Érec et Énide*, éd. cit., v. 2462, p. 202.)

⁵⁴² Voir p. 89-90.

II, v. 2892 Gog

Silocien, seigneur allié de Darius, est considéré comme un descendant de Gog et Magog.

III, v. 395-502 Voyage sous l'eau⁵⁴³

III, v. 422-427 Vaisseau

Alexandre désire découvrir le monde marin, car il a déjà conquis beaucoup de pays sur la terre. Son aspiration constante à la découverte de l'inconnu traduit son caractère démesuré. À cette fin, il fait construire un vaisseau et se réjouit d'observer les poissons dans les fonds marins.

III, v. 871-950 Palais de Porus

Après la fuite de Porus, Alexandre découvre la richesse de son palais. Exotique et luxueuse, cette construction renferme les œuvres d'orfèvres et de nombreuses statues des dieux païens. Une odeur se répand dans tout cet espace. Elle est, selon le narrateur, tellement céleste qu'elle peut ôter la douleur d'une maladie mortelle.

III, v. 901 Bucéphale

III, v. 951-1464 Traversée du désert de l'Inde

III, v. 1107-1143 Hippopotame

III, v. 1149-1178 Gymnosophe

III, v. 1186-1212 Ourse

III, v. 1263-1464 Monstres d'Inde

III, v. 1265-1281 Chats-huants

III, v. 1282-1283 Chauves-souris

III, v. 1311-1326 Lions blancs

III, v. 1327-1333 Souris gigantesques

⁵⁴³ Voir Hélène Bellon-Méguelle, « L'exploration sous-marine d'Alexandre : un miroir de chevalerie », *Mondes marins du Moyen Âge, op. cit.*, p. 43-56 ; Catherine Gaullier-Bougassas, « La réécriture inventive d'une même séquence : quelques versions du voyage d'Alexandre sous la mer », *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 7-19.

III, v. 1334-1344 Reptiles

III, v. 1345-1357 Serpents à crête

III, v. 1359-1411 *Dentirant*

III, v. 1412-1448 *Nycticorax*, oiseau nocturne

III, v. 1449-1464 Femmes-couleuvres portant une pierre au front

Le narrateur raconte la traversée très pénible du désert et la rencontre du héros et ses soldats avec les gymnosophistes, ainsi que les combats avec les animaux et les monstres locaux.

III, v. 1840 Cheval de Bos⁵⁴⁴

III, v. 1847 Bucéphale

III, v. 2149-2186 Gog et Magog

Après la reddition de Porus, Gog et Magog s'enfuient jusqu'aux monts de Tus, où Alexandre fait construire des murailles pour enfermer ces peuples⁵⁴⁵.

III, v. 2338-2432 Bornes d'Arthur

III, v. 2338-2361 Statues d'or d'Arthur et de Liber

III, v. 2437-2446 Bête dans un marais

Une bête aux ses poils épais et piquants surgit quand Alexandre franchit les bornes d'Hercule et tue trente-sept chevaliers de sa troupe.

III, v. 2471-2895 Val périlleux

III, v. 2536-2573 Lettres gravées dans le marbre

III, v. 2706-2745 Changements atmosphériques

III, v. 2748-2766 Monstres

III, v. 2751 Dragons

⁵⁴⁴ Voir p. 55-56.

⁵⁴⁵ Le narrateur énumère, dès le début de la troisième branche (v. 6), les prouesses d'Alexandre, y compris l'emprisonnement de Gog et Magog.

III, v. 2752 Serpents volants

III, v. 2753-2754 Démons

III, v. 2808-2866 Diable enfermé⁵⁴⁶

III, v. 2896-2932 Filles de l'eau⁵⁴⁷

III, v. 2935-3016 Quatre vieillards-animaux

III, v. 2983-3011 Trois fontaines magiques

Des êtres merveilleux peuvent également révéler une information importante à des personnages. Quatre vieillards donnent un renseignement sur trois fontaines magiques sous la menace d'Alexandre.

III, v. 3017-3053 Fontaine de résurrection

III, v. 3040-3053 Tour d'Alexandre à la fontaine de résurrection

Alexandre et ses soldats découvrent les bienfaits de la fontaine de résurrection. Ils voient que des poissons déjà cuits reprennent vie, au contact de l'eau de cette fontaine magique, et peuvent à nouveau nager. Le roi fait dresser une tour fortifiée, où l'on installe une roue actionnée pour puiser de l'eau de cette fontaine.

III, v. 3056-3107 Fontaine d'immortalité

Enoch, seigneur grec, découvre la fontaine d'immortalité et apprend que celle-ci n'apparaît qu'une fois par an. Voyant sa tête mouillée, Alexandre le fait sceller, vivant, dans un pilier pour punir son orgueil.

III, v. 3114-3119 Cynocéphales

III, v. 3139-3148 Hommes de grande taille⁵⁴⁸

III, v. 3149-3253 Tempête

⁵⁴⁶ Voir p. 58-59.

⁵⁴⁷ Voir p. 151.

⁵⁴⁸ Voir p. 46-47.

III, v. 3277-3285 Ichtyophages⁵⁴⁹

III, v. 3254-3550 Filles-fleurs⁵⁵⁰

III, v. 3299-3348 Verger des filles-fleurs

III, v. 3388-3456 Deux automates à l'entrée de la forêt

III, v. 3561-3562 Serpent du désert d'Orient

III, v. 3573-3584 Tempête

Une tempête funeste surgit comme signe de la colère de Dieu. Le héros et les soldats voient quatre nuages vermeils.

III, v. 3616-3712 Fontaine de jouvence⁵⁵¹

III, v. 3630-3646 Dragons volants, gardiens de la fontaine de jouvence

III, v. 3691-3708 Rajeunissement des vieillards

III, v. 3713-3877 Arbres du Soleil et de la Lune

III, v. 3784-3791 Prêtre gardien

III, v. 3801-3845 Oracle des arbres

Après avoir assisté au rajeunissement de deux vieillards, Alexandre, encore en quête de merveilles, demande aux deux autochtones s'ils en connaissent. Ceux-ci lui révèlent les arbres sacrés du Soleil et de la Lune. Dans le site gardé par un prêtre velu et aussi noir que le Satan, Alexandre apprend son sort : empoisonné, il mourra à Babylone au début du mois de mai. Comme nous le verrons dans la suite du récit, cet oracle deviendra réalité.

III, v. 4022-4026 Bucéphale

Dans un combat avec Alexandre, Porus coupe les deux jarrets de Bucéphale, blessure à cause de laquelle ce cheval extraordinaire est perdu. À sa mémoire, Alexandre fondera

⁵⁴⁹ Voir p. 284-285.

⁵⁵⁰ Voir p. 56 et p. 122.

⁵⁵¹ Voir p. 104.

une ville nommée Bucéphala (v. 4070).

III, v. 4177-4186, v. 5151-5155 Cheval multicolore

Tholomé, nom francisé de Ptolémée, l'un des douze pairs du roi, possédait un cheval. Ce destrier est marqué par sa couleur multicolore : la croupe noire, les côtés blancs, les épaules bleues et la tête vermeille. Après la mort de son cavalier et celle de Bucéphale, Alexandre a ce cheval extraordinaire à sa disposition.

III, v. 4914-5098 Voyage aérien

III, v. 4949-5078 Griffon

III, v. 4995-5035 Loge

Le narrateur évoque des oiseaux appelés griffons vivant en Scythie, qui sont aussi hideux que des dragons. À leur vue, Alexandre a envie de monter au ciel, car il a déjà découvert toute la terre et le monde marin. Par cette ascension, il désire les yeux des dieux. Il fait construire une *chambre* (v. 4996) légère par des charpentiers, dans laquelle il place un morceau de viande pour attirer les créatures monstrueuses. Ces oiseaux emportent la loge et le roi vers le ciel. Dans ce passage, le mot *engin* est, à plusieurs reprises, utilisé pour désigner la loge elle-même (v. 5015, v. 5024, v. 5034 et v. 5038). Après un vol terrible par les oiseaux extraordinaires, le roi est épuisé et regarde ses hommes *par grant humilité* (v. 5081), ce qui traduit sa satisfaction d'avoir découvert des merveilles aériennes.

III, v. 5214-5236 Babylone

Juste avant la première bataille entre Alexandre et l'émir de Babylone, le narrateur décrit cette cité. Babylone est présentée comme un paradis terrestre⁵⁵², riche en végétation. Il énumère les plantes méditerranéennes comme l'olivier, en évoquant aussi l'odeur agréable répandue dans la cité.

III, v. 7116-7205 Tombeau de l'émir de Babylone⁵⁵³

⁵⁵² Sur le paradis terrestre, voir Jean Delumeau, *Une histoire du paradis, le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992 ; Christiane Deluz, « Le paradis terrestre, image de l'Orient lointain dans quelques documents géographiques médiévaux », *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, coll. « Senefiance », n° 11, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1982, p. 143-161.

⁵⁵³ Voir p. 139 et p. 141.

- III, v. 7132-7140 Harpes automatiques
- III, v. 7141-7146 Lampes magiques
- III, v. 7159-7162 Dalle recouverte d'ailes d'*Alerion*
- III, v. 7176-7182 Statues gardiennes
- III, v. 7196-7205 Oiseau-automate

III, v. 7235-7707 Amazones⁵⁵⁴

- III, v. 7242-7249 Fête annuelle des Amazones
- III, v. 7307-7334 Songe d'Aimable
- III, v. 7337-7339 Lit d'Aimable
- III, v. 7694-7702 Cheval marin d'Aimable

IV, v. 1-14 Monstre, signe de la mort d'Alexandre

Un *mostres merveilleus*⁵⁵⁵, qui apparaît avant la fin de la vie d'Alexandre, peuvent appartenir à la fois aux catégories cognitives et aux catégories existentielles. Dans la version d'Alexandre de Paris, le narrateur raconte la naissance d'un monstre à Babylone au mois de mai, suivant le *topos* du reverdissement. Nous avons vu que les êtres merveilleux étaient caractérisés par l'étrangeté morphologique. Entre autres, la forme de ce monstre est particulièrement frappante, car la partie supérieure de son corps est morte, alors que l'autre est vivante. Ce monstre à plusieurs têtes, comme l'hydre de Lerne, est une créature hybride, entre la vie et la mort. Le terme de *mostre*, l'unique attestation dans cette œuvre, est employé au sens étymologique : le monstre montre (*monstrare*) la mort d'Alexandre avec une force prophétique.

IV, v. 1473-1581 Tombeau d'Alexandre⁵⁵⁶

- IV, v 1513-1519 Fenêtres du tombeau faites en peau de serpent

⁵⁵⁴ Voir p. 243-245.

⁵⁵⁵ *Roman d'Alexandre*, IV, v. 4.

⁵⁵⁶ Voir p. 281-282.

Thomas de Kent, *Roman de toute chevalerie*

v. 46-95 Nectanabus⁵⁵⁷

v. 54-72 Magie de Nectanabus

v. 142-426 Nectanabus⁵⁵⁸

v. 202-217 Prophétie de Nectanabus sur le sort d'Olympias

v. 224-241 Magie de Nectanabus

v. 235-239 Songe d'Olympias

v. 255-262 Magie de Nectanabus

v. 342-359 Métamorphoses en dragon et en aigle de Nectanabus

v. 360-383 Songe de Philippe

Juste avant la naissance d'Alexandre, le roi Philippe reçoit un songe sur le sort d'Alexandre : une faisane pond un œuf sur ses genoux, d'où sort un dragon. Faute de protection de la coquille ou d'un parent, le petit dragon meurt sur place. Philippe fait alors venir un sage nommé Antiphon pour interpréter ce songe : le dragon puissant, mais mort prématuré, symbolise le sort de son fils Alexandre.

v. 384-408 Magie de Nectanabus

v. 409-421 Manifestations cosmiques

v. 458-475 Bucéphale⁵⁵⁹

v. 476-509 Nectanabus

Après avoir appris toute la science de Nectanabus, Alexandre le pousse dans un fossé pour le tuer. Le narrateur critique la trahison de l'élève envers le maître. Ce magicien, qui prévenait son propre sort, révèle à son fils les secrets de sa naissance. Alexandre connaît ainsi son père lors de son meurtre, tout comme Œdipe.

v. 518-520 Oracle d'Apollon

⁵⁵⁷ Voir p. 66.

⁵⁵⁸ Voir p. 60 et p. 303-305.

⁵⁵⁹ Voir p. 40.

L'oracle dit que le premier qui peut monter Bucéphale sans étrier ni selle possédera le royaume macédonien de Philippe.

v. 521-532 et v. 852-859 Bucéphale⁵⁶⁰

v. 1020-1039 Tombeau de Philippe

v. 1028-1039 Statue de Philippe

Le roi Philippe, père d'Alexandre, meurt à cause d'une blessure reçue de Pausanias, un riche troyen. Une *ymage* (v. 1029) finement sculptée se trouve dans son tombeau. Tenant une épée dans la main droite, cette statue donne l'impression de menacer l'Orient.

v. 1534 Îles des Perdus

v. 1660-1661 Éléphants

v. 2275-2276 Oracle d'Apollon

À propos de l'avenir de Thèbes, l'oracle dit qu'Hercule reconstruira la ville et que Mercure la repeuplera.

v. 3862-3884 Apparition du dieu des Juifs devant Alexandre

L'épisode de l'arrivée d'Alexandre à Jérusalem est présent uniquement dans le manuscrit *D*, celui de base de l'édition. Le prince des Juifs est étonné de la bienveillance et de l'humilité d'Alexandre, qu'il considérait comme un conquérant. Le roi grec raconte alors qu'une nuit, Dieu lui est apparu et qu'il a vaincu Darius grâce à son aide.

v. 4055-4075 Bucéphale

Dans la première bataille contre Porrus, roi de l'Inde majeure, Bucéphale donne des coups et morsures à ses adversaires. Le narrateur reprend l'étymologie de ce cheval qui a des cornes de taureau et aime manger de la chair humaine.

⁵⁶⁰ Voir p. 40-41.

v. 4205-4211, v. 4215-4234 Deux chiens

Le roi d'Albanie offre à Alexandre deux chiens d'une grande beauté, qui se montrent cependant couards devant un sanglier. Alexandre se croit déshonoré par le donateur de ces présents.

v. 4497-4530 Portes Caspiennes

Selon l'éditeur, la description des portes provient de Solin, *Collectanea rerum memorabilium*. Alexandre franchit les Portes Caspiennes, dont les entrées s'étendent sur cinquante mille pas. Dans l'été, elles sont inaccessibles à cause de la chaleur. Le narrateur mentionne, d'ailleurs, des serpents et les dragons qui vivent dans cette région. Le héros, orgueilleux et ambitieux, tente le passage pénible de ces portes.

v. 4501-4502 Gog

Le narrateur évoque, pour la première fois, Gog, peuple barbare enfermé par Alexandre.

v. 4604-5170 Inde

v. 4646-4656 Île des Gangarides

v. 4657-4661 Île de Polibatre, Habitants de Polibatre

v. 4667-4672 Mont Maleus

v. 4690-4751 Habitants de l'Inde majeure

v. 4690-4693 Habitantes de Candea

v. 4694-4697 Hommes se nourrissant de gibier et de poisson

v. 4698-4701 Hommes-porcs

v. 4702-4705 Hommes tuant leurs parents

v. 4706-4709 Hommes mourant seuls

v. 4710-4713 Hommes-chiens

v. 4714-4717 *Sciapodes*

v. 4718-4721 Habitants vivant de l'odeur de pomme

v. 4722-4730 Hommes nobles

v. 4731-4734 Hommes hardis

v. 4735-4736 Femmes enfantant à cinq ans

v. 4737-4740 Gymnosophistes

v. 4741-4746 Femmes n'enfantant qu'une seule fois

v. 4745-4747 Hommes à cheveux blancs

v. 4748-4751 Arbalétrier à un œil

v. 5023-5035 Deux chiens

L'un de deux lévriers, offerts par le roi d'Albanie dans les vers précédents, attaque un lion puis un éléphant. Émerveillé, Alexandre est satisfait de l'exploit et du courage de cet animal.

v. 5034-5139 Monstres du lac

v. 5034-5055 Serpents

v. 5059-5067 Serpents à deux têtes

v. 5078-5086 Crabes à deux pattes

v. 5091-5100 Lions blancs

v. 5101-5105 Tigres

v. 5106-5111 Chauves-souris

v. 5112-5123 *Dentirant*

v. 5124-5129 Grandes souris

v. 5130-5139 *Serces*

En s'appuyant sur Solin et Pline, Thomas de Kent décrit toutes les merveilles de l'Inde : la chaleur et la soif dans les déserts, les îles et les montagnes, les habitants excentriques et les créatures monstrueuses avec lesquelles Alexandre et ses soldats combattent.

v. 5370-5411 Bornes d'Hercule

v. 5376-5403 Statues d'or d'Hercule et de son père

Le narrateur décrit les bornes d'Hercule qui étonnent Alexandre. Dans les deux tours bâties à ces frontières entre les mondes occidental et oriental, se trouvent la statue d'Hercule et celle de son père. Alexandre les fait mettre en pièces pour connaître leurs matériaux, et découvre leur solidité extraordinaire. Étonné, il fait redresser ces œuvres d'art et apaise la colère des dieux par des sacrifices.

v. 5425-5626 Île de Taprobane

v. 5505-5531 Griffons gardant des trésors

Un vieillard chenu à longue barbe surgit devant Alexandre, et lui apprend l'existence de

l'île de Taprobane, identifiée à Ceylon, et les grands trésors qu'elle renferme, gardés par des dragons. À cette nouvelle, Alexandre désire s'y rendre, mais son ardeur guerrière lui rend ce site inaccessible. Seulement, il reçoit un tribut du prince de ce pays, présenté comme le paradis terrestre.

v. 5667-5670 Songe d'Alexandre

Une inspiration surnaturelle (*avision*) indique à Alexandre une herbe salutaire. Ce vaillant héros joue ainsi le rôle d'un guérisseur : ses soldats, blessés par les flèches et les lances empoisonnées des Indiens, retrouvent la santé.

v. 5682-5779 Inde

v. 5686-5700 Animaux et monstres indiens

v. 5701-5710 Bêtes à deux têtes

v. 5720-5747 Éléphants

v. 5753-5766 Hommes et femmes animaux vivant dans l'eau

v. 5776-5779 Anguilles du Gange

Sans avoir pu entrer dans le paradis terrestre, Alexandre et ses hommes retournent en Inde. Le narrateur présente une liste d'êtres humains et de monstres extraordinaires.

v. 5785-5860 Tempête hivernale

Une tempête hivernale frappe Alexandre et ses soldats, qui comprennent leur impuissance devant la colère de Dieu. La neige, le vent et la foudre les tourmentent.

v. 5873-5879 Saut d'Alexandre

Quand Alexandre et ses hommes avancent vers l'ouest de l'Inde avec les guides locaux, ils découvrent une belle cité. N'ayant obtenu aucune réponse à son adresse, Alexandre monte sur le mur de cette cité.

v. 5915-5958 Hommes à un seul pied

v. 5961-6104 Habitants du royaume de Gog et Magog

v. 5951-6104 Paysan à un œil

- v. 5974-5986 Gog et Magog
- v. 5987-5991 Habitants dans la mer
- v. 5992-6000 Habitants se nourrissant de taupes et de souris
- v. 6001-6011 Forgerons et guerriers
- v. 6012-6018 Turcs
- v. 6019-6025 Habitants se nourrissant de chair vivante
- v. 6026-6049 Culte de Saturne
- v. 6050-6071 Habitants sous la mer
- v. 6053 Île de Meopan
- v. 6072-6082 Forgerons-nains
- v. 6083-6104 Île des *Rifaires*, peuple hardi et noble

Alexandre entre dans les terres des Brahmanes. Il rencontre des hommes au pied unique qui ne mangent que des fruits et des herbes pour leur religion. Quand le héros et ses compagnons discutent du retour dans leur pays, un paysan monstrueux à un pied surgit. Tout velu, il n'y a qu'un œil et est dépourvu de cou et de nuque. Il raconte à Alexandre les mœurs horribles de Gog et Magog, anthropophages, et des habitants exotiques de leur royaume. Il l'incite à conquérir ces peuples barbares.

- v. 6170-6211 Amazones

Dans un combat contre Gog et Magog, deux reines viennent, depuis le royaume des Amazones, prêter secours à Alexandre. Le narrateur évoque leurs mœurs, mais l'épisode sur les Amazones est moins développé que dans *Troie* et dans le *Roman d'Alexandre*.

- v. 6386-6444 Voyage sous l'eau⁵⁶¹

- v. 6389-6427 Navires appelés *coliphas*

À la différence d'Alexandre de Paris, Thomas de Kent raconte l'épisode du voyage dans l'eau à la troisième personne, selon *les estoires* (v. 6389) sur lesquelles il s'appuie. Il consacre un certain nombre de vers à la description détaillée des navires appelés *coliphas*, notamment les hublots autour de ces constructions.

⁵⁶¹ Voir Hélène Bellon-Méguelle, « L'exploration sous-marine d'Alexandre : un miroir de chevalerie », art. cit. ; Catherine Gaullier-Bougassas, « La réécriture inventive d'une même séquence : quelques versions du voyage d'Alexandre sous la mer », art. cit.

v. 6546-6560 Colonnes métalliques

Alexandre fait construire des colonnes métalliques à l'aide desquelles il enferme Gog et Magog sur une île.

v. 6520-6525 Révélation de Dieu⁵⁶²

v. 6579-6590 *Griffain*

Alexandre combat un peuple féroce, appelé *Griffain*, qu'il voulait enfermer sans toutefois y parvenir.

v. 6608-6628 Quatre montagnes

v. 6609 Olympe

v. 6609 Atlas

v. 6611-6619 Olympe

v. 6620-6628 Arménie

v. 6610 Caucase

v. 6667-6933 Éthiopie

v. 6690-6701 Source en Éthiopie

v. 6702-6750 Habitants d'Éthiopie

v. 6702-6713 *Mastiens*

v. 6714-6716 *Serbotes*

v. 6717-6722 *Presambaris*

v. 6723-6727 *Maritimes*

v. 6728-6734 *Agriophages*

v. 6735-6738 *Arcabotistes*

v. 6739-6740 *Cinomolgrins*

v. 6741-6745 *Azachey*

v. 6746-6750 *Macrobins*

⁵⁶² Voir p. 106.

- v. 6751-6754 Monstres sans nez
- v. 6755-6766 Peuple dépourvu de bouche et de nez
- v. 6793-6797 Montagnes en flammes, en éruption
- v. 6798-6834 Animaux de Saba
 - v. 6798-6803 Dragons à venin
 - v. 6804-6807 Zéphus
 - v. 6808-6811 Rhinocéros
 - v. 6812-6825 *Monocéros*
 - v. 6826-6830 *Catoblepas*
 - v. 6831-6834 Fourmis aux perles
 - v. 6835-6847 Habitants dans l'eau
 - v. 6848-6875 Dauphins et crocodiles

Le narrateur décrit les conditions naturelles, les habitants et animaux exotiques, ainsi que les monstres en Éthiopie.

- v. 6901-6902 Voix révélatrice

À la fin de ses explorations, Alexandre s'adresse à Dieu pour savoir s'il doit revenir en Grèce pour se venger de ses adversaires. Une voix inconnue refusant sa demande descend du ciel. Thomas de Kent évoque ainsi l'orgueil et les limites du possible du roi, car celui-ci mourra avant de rentrer dans son pays et de conquérir le monde entier.

- v. 7041-C65 Arbres du Soleil et de la Lune⁵⁶³
 - v. 7094-7106 Verger
 - v. 7102-7110 Archevêque Longis
 - v. 7131-7134 Verger
 - v. 7178-C6 Oracle de l'arbre du Soleil
 - C40-C58 Oracle de l'arbre de la Lune

C99-v. 7479 Inde

⁵⁶³ Voir p. 289 et p. 310.

C116-C125 Dragons du Jourdain

C131-C152 *Seseres*

C153-7192 *Seres*

C155-C160 Soie de *Seres*

v. 7193-7214 Animaux de la vallée de Caspie

v. 7193 Serpents

v. 7194 *Monocéros*

v. 7194 *Manticores*

v. 7195 Lions

v. 7195 Dragons

v. 7203 Sangliers

v. 7203 Pores

v. 7204 Chamelles

v. 7204 Licorne

v. 7204 Taureaux à une corne

v. 7205 Serpents

v. 7205 Dragons

v. 7206-7214 Bêtes à cornes

Le narrateur raconte le retour du héros en Inde : la rencontre avec les monstres et les habitants locaux appelés *Seseres* ou *Seres*, ainsi que la dernière bataille avec Porrus.

v. 7832-7843 Tour de Babel

Avant la description de la cité de Babylone, le narrateur évoque l'épisode de la tour de Babel en s'appuyant sur les Saintes Écritures⁵⁶⁴.

v. 7849-7867 Babylone

Le narrateur rappelle l'histoire de Babylone construite par Sémiramis. Cette reine, ayant conquis l'Inde majeure et l'Éthiopie, a bâti de solides murailles pour se protéger contre l'assaut tout entier. En effet, Alexandre de Paris et Thomas de Kent diffèrent par la

⁵⁶⁴ Voir Laurence Harf-Lancner, « Héroïsme et démesure : Alexandre et la Tour de Babel », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 405-422.

description de cette ville : le premier présente Babylone comme le paradis terrestre, tandis que le second la décrit comme un espace urbain et guerrier.

v. 7890-7892 Oracle à Olympias

Les dieux apprennent à Olympias, mère d'Alexandre, qu'Anticater, gouverneur de Grèce, lui provoquera des dommages.

v. 7975-7978 Voix de Dieu concernant l'enterrement d'Alexandre⁵⁶⁵

v. 7984-8024 Tombeau d'Alexandre⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Voir p. 80.

⁵⁶⁶ Voir p. 282.

Nous venons de retracer, à travers les motifs merveilleux, le plan narratif de chaque œuvre de notre corpus. Ce répertoire montre que les différents motifs sont, de plusieurs manières, liés entre eux.

D'abord, les espaces merveilleux, regroupés dans les catégories existentielles du répertoire précédent, préparent le terrain de l'expérience merveilleuse. Par exemple, la fontaine et le verger apparaissent comme des lieux agréables et sûrs, tandis que la montagne et le val sont inévitablement dangereux. L'île, ambivalente, incline vers le paradis terrestre ou bien constitue un espace d'aventures. C'est, le plus souvent, dans ces espaces que s'observent des motifs merveilleux relevant d'autres catégories : la tempête dans le val ; le rajeunissement du vieillard dans la fontaine ; l'attaque des animaux dans la forêt ; l'oracle des Arbres du Soleil et de la Lune dans le verger.

Les villes antiques apparaissent également elles-mêmes comme les réserves des merveilles. Fruit de l'imaginaire, ces cités deviennent un espace atemporel dans les romans d'antiquité⁵⁶⁷. Elles contiennent toute forme de savoir et de savoir-faire, comme les digressions issues du bestiaire, de la géographie, du lapidaire ou de la mythologie païenne. Ainsi, le narrateur détaille les sept portes de Thèbes, lieu de fratricide dans *Thèbes*. Dans l'*Énéas*, il énumère les merveilles relevant de la nature et de l'art humain observés dans la splendide ville de Carthage. Nous constatons ainsi une certaine interférence entre plusieurs motifs appartenant à différentes catégories.

Puis, nous observons un élément englobant et un autre englobé par le premier. La lampe inextinguible se trouve dans un tombeau. L'espace relevant de la merveille contient le « merveilleux avec merveilleux ». En ce qui concerne le motif de la mappemonde, il apparaît comme un ornement de la tente à laquelle est associé cet objet. Ainsi, la description de l'espace clos conduit, naturellement, à celle des objets ornés.

Certains motifs descriptifs sont également enchaînés dans le portrait d'un personnage. Le narrateur dépeint Camille, son palefroi et ses vêtements dans l'*Énéas* suivant le code du portrait féminin. Après avoir insisté sur la richesse de ses chaussures et de son manteau, il évoque le poisson et l'oiseau qui servent à leur fabrication⁵⁶⁸. La

⁵⁶⁷ Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle, op. cit.*

⁵⁶⁸ *Énéas*, v. 3869-3954.

description d'une œuvre d'art s'ouvre sur une digression savante à propos des matières précieuses qui la composent.

Cependant, ce procédé d'enchaînement ou d'« entassement » des motifs merveilleux s'observe uniquement dans la trilogie antique et les deux versions des récits d'Alexandre. Si les auteurs de *Pyrame et Thisbé* et de *Narcisse* symbolisent la fontaine comme le lieu de rencontre de deux personnages, il ne s'y trouve pas d'autres éléments merveilleux. La fusion de plusieurs merveilles, éventuellement accompagnées du « merveilleux avec merveilleux », est la caractéristique des longs romans, et non de brefs récits d'Ovide.

Par ailleurs, nous observons un procédé de « mise en abyme » des motifs merveilleux dans la troisième branche du *Roman d'Alexandre*. L'auteur combine plusieurs épisodes afin de reporter la mise en scène d'un élément du « merveilleux avec merveilleux ». D'abord, les quatre vieillards mi-hommes mi-animaux révèlent à Alexandre l'existence de cent fontaines locales, dont trois sont magiques : la fontaine de jouvence, la fontaine d'immortalité et la fontaine de résurrection⁵⁶⁹. Des êtres merveilleux conduisent ainsi le héros à découvrir d'autres merveilles dans le récit.

À cette nouvelle, Alexandre trouve la fontaine de résurrection et apprend la nature de la fontaine d'immortalité⁵⁷⁰. Avant d'assister à la fontaine de jouvence, il doit affronter d'autres épreuves : avec ses soldats, il est attaqué par des cynocéphales, par des hommes de grande taille et par des Ichtyophages⁵⁷¹.

Après la pénible traversée du désert, l'adaptateur place un épisode de rencontre sensuelle avec les filles-fleurs⁵⁷². Ensuite, un serpent et une tempête frappent le héros et ses hommes⁵⁷³. Le rajeunissement dans la fontaine de jouvence, suggéré par les quatre vieillards dans les vers précédents, est ainsi reporté par plusieurs rencontres et événements extraordinaires. Enfin découverte, le narrateur insiste sur la vérité de cette fontaine magique :

Segnor, de la fontaine vos dirai mon pensé.
Close est de riches arbres de si grant dignité

⁵⁶⁹ *Roman d'Alexandre*, III, v. 2983-3011.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, III, v. 3017-3107.

⁵⁷¹ *Ibid.*, III, v. 3114-3285.

⁵⁷² *Ibid.*, III, v. 3254-3550.

⁵⁷³ *Ibid.*, III, v. 3561-3584.

Q'a l'issue d'yver a l'entrée d'esté,
Qant la flor renovele de droite naïté,
Tele odor ist du bos, ce sachiés de verté,
Plus souef eult d'encens quant on l'a enbrasé.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 3624-3629.)

La fontaine de jouvence est entourée d'arbres et diffuse une bonne odeur. Le roi assiste alors au rajeunissement des vieillards, ce qui relève du « merveilleux avec merveilleux ». Ainsi mis en abyme, les motifs merveilleux scandent la traversée aventureuse du désert d'Alexandre dans le récit. Ainsi, les motifs établissent des liens intrinsèques avec d'autres éléments.

Cette partie a présenté le panorama des motifs merveilleux figurant dans notre corpus, dont certains avaient une fonction symbolique dans la conception contemporaine. Ainsi, Alexandre de Paris double, à travers plusieurs motifs, l'anticipation sur la mort du héros. D'abord, l'inaccessibilité à la fontaine d'immortalité suggère les limites humaines du roi. Cette fontaine ne surgit qu'une seule fois dans la région. Alexandre ne parvient pas à y assister, car l'un de ses hommes la découvre avant de la lui montrer⁵⁷⁴. Puis, les Arbres du Soleil et de la Lune préviennent la mort du héros à Babylone⁵⁷⁵. Enfin, l'apparition d'un *mostres merveilleus*⁵⁷⁶ confirme la véracité des oracles. Au début de la quatrième branche, le narrateur raconte la naissance d'un monstre :

A l'issue de may, tout droit en cel termine
 Que li biaux tans revient et yvers se decline,
 Estoit en Babilone nes d'une Sarrasine
 Uns mostres merveilleus par volonté devine.
 Alixandres l'ot dire si manda la meschine.
 Deseure iert chose morte desi q'en la poitrine,
 Et desous estoit vive, la ou li faut l'eschine.
 Tout environ les aines, la ou li ventres fine,
 De ces plus fieres bestes qui vivent de rapine
 I avoit pluisors testes et font chiere lovine ;
 Molt sont de male part et de malvaie orine,
 Ne se pueent souffrir, l'une l'autre esgratine.
 Molt par est grans merveille que Dieus el mont destine,
 Que la mort Alixandre veit demostre par sinne.
 (*Roman d'Alexandre*, IV, v. 1-14.)

L'auteur suit le topos du reverdissement en situant cet événement extraordinaire au mois de mai⁵⁷⁷. C'est, selon le narrateur, la volonté de Dieu qui signifie la mort prochaine d'Alexandre, à travers la naissance de ce monstre étrange.

En revanche, nous avons vu un certain nombre de références aux êtres extraordinaires qui étonnent les personnages ou qui sont cités dans la fabrication de vêtements ou d'édifices. En effet, les mêmes motifs présentent des fonctions différenciées selon les occurrences. Les dragons-serpents se réduisent à des créatures féroces dans un passage. Dans un autre, ils sont évoqués pour décrire les tentes ou les tombeaux. De même, les cynocéphales, dont la fourrure est utilisée pour le manteau de Briseïda dans *Troie*,

⁵⁷⁴ *Roman d'Alexandre*, III, v. 3056-3107.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, III, v. 3713-3877.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, IV, v. 4.

⁵⁷⁷ Sur ce monstre, voir Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, op. cit., p. 256 et p. 508.

surgissent dans le désert indien chez Alexandre de Paris. Cet auteur, comme Thomas de Kent, cite les noms latins d'êtres monstrueux tels que le *cetus* ou le *dentirant*. Le répertoire des occurrences révèle également que le narrateur se plaît à énumérer les toponymes dans la description de Thèbes, de Troie ou celle des pays de l'Orient. Il développe ainsi les merveilles géographiques afin d'éveiller l'admiration du public, mais également la sienne. Si ces références s'inspirent des écrits antiques et contemporains, elles sont souvent dépourvues des *senefiances* figurant dans leurs sources. Que signifie cette observation ? Les auteurs médiévaux greffent en effet toutes ces données relevant de la nature à leurs œuvres pour développer une digression savante. Cet art contribue à créer un univers romanesque, en particulier, dans les longs romans, et ce qui constitue une invention de la « mise en roman ».

À propos du lien entre la poétique et les motifs merveilleux, Francis Gingras note ainsi :

[l]e motif correspond ainsi à un degré zéro de la narration qui ne peut véritablement être développé qu'une fois intégré à la diégèse. Ainsi, qu'il s'agisse de formes brèves, comme le lai ou le fabliau, ou de formes plus développées, le merveilleux continue de définir la position singulière de chacune des formes qui se sert du motif merveilleux pour proposer sa propre vision du monde, un ethos qui sous-tend le choix générique⁵⁷⁸.

Suivant les instances narratives, les auteurs médiévaux développent les motifs, ce qui reflète leur vision de l'époque. L'examen du motif peut montrer le sens du texte et le choix que demande le genre. À l'égard du merveilleux, quel sens s'élabore dans les romans d'antiquité ? De quelles exigences poétiques ces éléments traitent-ils ? En abordant ces questions, nous explorerons, dans la partie suivante, les modes de pensée et d'écriture relatifs au merveilleux d'antiquité.

⁵⁷⁸ *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, op. cit., « Introduction » par Francis Gingras, p. 19-20.

Troisième partie : Modes de pensée et d'écriture

TROISIÈME PARTIE : Modes de pensée et d'écriture

Après avoir présenté un panorama du merveilleux d'antiquité, nous nous pencherons, dans cette dernière partie de notre travail, sur le contexte historique et la poétique des textes de notre corpus. En reliant les occurrences des motifs merveilleux au bestiaire antique ou médiéval par exemple, la partie précédente a laissé voir des échos textuels. Dans cette partie, nous poursuivrons cette démarche, car le texte est une construction sensible aux circonstances sociales du temps :

[...] on ne pourra pas se contenter de chercher la loi qui règne à l'intérieur d'un texte ; en explorant le monde du dedans, force sera bien d'apercevoir tous les apports, tous les échos externes. L'on se trouve incité à un va-et-vient. L'attention au *dedans* nous reporte au *dehors*⁵⁷⁹.

Le texte se trouve en constante relation avec le système d'une société réelle, des traditions littéraires ou des discours idéologiques. En ce sens, nous ferons appel à la notion de mode de pensée qui se définit comme suit :

[...] ce qui gouverne la représentation des *relations* entre les choses, entre les parties et le tout ; ce sont les principes qui régissent l'organisation intellectuelle. Un mode de pensée, c'est donc un ensemble de moyens d'analyse (et par conséquent de restitution, dans et par le discours) du réel et des structures qui président à l'organisation de l'imaginaire⁵⁸⁰.

En somme, il s'agit de l'ensemble des relations entre les activités culturelles, intellectuelles et sociales autour duquel s'organise l'imaginaire médiéval.

L'apparition du merveilleux d'origine païenne coïncide en réalité avec la naissance du genre narratif⁵⁸¹. Le roman médiéval est lié à l'idéologie qui lui est contemporaine, car « entre 1100 et 1240 environ, l'aristocratie laïque, exprim[e] sa propre vision du monde et de la société dans la littérature en langues vernaculaires⁵⁸² ».

⁵⁷⁹ Jean Starobinski, « La littérature : le texte et l'interprète », *Faire de l'histoire. Nouvelles approches*, dir. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », t. II, p. 167-182, p. 178.

⁵⁸⁰ *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, *op. cit.*, « Introduction : Renouveler l'approche des textes » par Dominique Boutet, p. 8.

⁵⁸¹ Francis Dubost et Jean-René Valette, « Merveilleux médiéval : synthèse des recherches les plus récentes », art. cit., p. 129.

⁵⁸² Anita Guerreau-Jalabert, « L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, dir. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 137-170, p. 169.

Commandé par le mécène et destiné à ce public laïc, le *roman* se définit en opposition à l'*estoire* (source), à la *chanson* sur le plan de la forme et au texte hagiographique ou ecclésiastique⁵⁸³. C'est justement au milieu du XII^e siècle, durant lequel sont composées les œuvres de notre corpus, que s'accomplit graduellement la transition sémantique de la langue *romane* au *roman*.

La naissance des romans d'antiquité est concomitante de la « Renaissance du XII^e siècle », époque caractérisée par un épanouissement culturel et intellectuel. Les développements sociaux dans divers secteurs facilitent la transmission du savoir. Il ne faut pas non plus oublier l'influence généralisée des institutions chrétiennes. Le mythe païen ne peut être considéré comme une histoire vraie. C'est dans ces circonstances que les clercs médiévaux entreprennent la « mise en roman ». Le merveilleux d'antiquité peut ainsi être la clé des tensions entre le paganisme de civilisation antique et le christianisme de la société médiévale. Si certains passages contiennent l'intervention de divinités, dans d'autres, le merveilleux a été entièrement ou partiellement supprimé par les adaptateurs. En réécrivant les textes latins, ceux-ci confèrent à leurs écrits un nouveau sens.

Par ailleurs, notre recherche, qui traite les questions textuelles du merveilleux d'antiquité, s'inscrit dans le courant des études portant sur l'écriture du texte médiéval. Avec le développement du structuralisme, de la sémiologie et de la poétique, les études médiévales s'intéressent de plus en plus à cette question. Cet effet est particulièrement visible dans le champ d'études sur le merveilleux depuis les années 1990⁵⁸⁴. L'approche à travers laquelle nous nous reconnaissons permettra de dégager le fonctionnement de l'écriture de ce merveilleux.

Il est à noter que les pensées et l'écriture sont indissociables. En retraçant l'histoire d'études linguistique et littéraire consacrées à cette question, Marie-Louise Ollier note ainsi :

[u]n texte, en l'occurrence un roman, comporte toutes sortes d'unités de tout niveau, des types de discours (le discours collectif, la diction sentencieuse, la dénégation, la question, le méta-discours du prologue), des modes de récit (le récit en abyme, la narration au présent « historique »), mobilise des thèmes révélateurs d'une époque (le procès, l'aveu amoureux, la situation adultère) ; il peut aussi se présenter en continu ou en discontinu (du recueil au roman court et à la somme

⁵⁸³ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011. Consulter sa première partie intitulée « Une langue qui se donne un genre », p. 47-158.

⁵⁸⁴ Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.* ; Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*

romanesque) ; leur liste, pas plus que celle des éléments qu'elle contiennent, n'est immuable, ne se retrouve également dans chaque roman, ni, peut-être, n'est épuisable⁵⁸⁵.

Le sens et la forme sont étroitement liés dans un texte. Si notre propos s'articulera autour de ces deux versants, ce n'est que pour la commodité de l'illustration.

Les modes de pensée et d'écriture ne sont, bien évidemment, jamais donnés explicitement dans un texte médiéval :

[s]'il est légitime de jeter une passerelle entre mode d'écriture et mode de pensée, il est souhaitable que la passerelle parte du texte, et que la méthode reste inductive⁵⁸⁶.

C'est le travail de critique qui dégage ces deux modalités. Ainsi, nous partirons du texte pour mettre en lumière le contexte, et inversement, nous nous appuierons sur le contexte pour expliquer le texte. Notre démarche présentera donc le va-et-vient entre ces deux pôles afin d'examiner leurs rapports, malgré la bipartition générale de notre travail. C'est le texte qui renferme tous ces sens transmis depuis longtemps ou donnés par les contemporains.

Afin de montrer les liens entre le contexte historique et l'écriture, cette troisième partie est divisée en deux chapitres. Ainsi, nous aborderons, dans le cinquième chapitre, les pensées relatives au merveilleux d'antiquité. Les romans d'antiquité sont composés dans la situation particulière de l'époque : la Renaissance du XII^e siècle. Comment l'essor culturel et social a-t-il facilité la « mise en roman » ? Quel est le procédé de la « médiévalisation » de la matière antique effectuée par les auteurs médiévaux ? Le sixième et dernier chapitre traitera les questions d'écriture. Il est vrai que les adaptateurs s'inspirent des modèles antiques ou des textes contemporains. Comment s'en démarquent-ils pour développer les arts descriptifs, narratifs et poétiques dans leurs œuvres ? Quels sont les rôles joués par le merveilleux dans les textes transposés du latin en langue vernaculaire ? À travers ces recherches, nous présenterons les particularités du merveilleux d'antiquité.

⁵⁸⁵ *La forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, dir. Marie-Louise Ollier, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », n°33, 2000, « Préface » par Marie-Louise Ollier, p. 7-15, p. 10-11.

⁵⁸⁶ Francis Dubost, « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », art. cit., p. 49.

Chapitre 5 – *E sciënce qu'est bien oïe germe e florist e frutefie* : transmission des connaissances

Afin d'illustrer la diffusion du savoir, Benoît de Sainte-Maure utilise la métaphore de la fleur dans le prologue de *Troie* :

Quar sciënce que est teüe
Est tos obliëe e perdue.
Qui set e n'enseigne o ne dit
Ne puet muër ne s'entrolit ;
E sciënce qu'est bien oïe
Germe e florist e frutefie.
(*Troie*, v. 19-24⁵⁸⁷.)

Pour le conteur, le savoir doit être écouté et partagé parmi le public. À travers le champ lexique du végétal (*germe, flurist e fructifie*, v. 24), l'auteur manifeste sa volonté de vulgariser les connaissances sur le monde antique⁵⁸⁸. À l'époque, la lecture et l'écriture étaient réservées à la clergie, car les princes et les aristocrates laïcs étaient illettrés. Les clercs, qui avaient suivi une formation en latin, étaient disposés à mettre à profit leurs connaissances en traduisant des textes latins en langue vernaculaire. Le roman est ainsi né de cette activité de la diffusion du savoir auprès d'un public laïc.

La valorisation du savoir est un reflet des circonstances contemporaines. Le XII^e siècle est caractérisé par un essor culturel, appelé la « Renaissance du XII^e siècle ». Ce terme de « Renaissance », qui se définit, en principe, par un retour aux origines de la civilisation ancienne, peut dissimuler plusieurs aspects importants de cette période. Ce concept avec « R » majuscule inventé au XIX^e siècle est désormais utilisé pour les commodités de l'illustration. La « Renaissance » englobe, dès le début, une pluralité de phénomènes pendant l'époque médiévale, outre la « grande Renaissance » qui commence en Italie à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle. Jean-Jacques Ampère recense ainsi, dès 1840, trois renaissances du Moyen Âge dans son *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle* : « il y a eu trois renaissances : la première date de Charlemagne ; la seconde, qui tombe à la fin du XI^e siècle, ouvre le moyen âge ; la dernière est la grande

⁵⁸⁷ Dans l'édition bilingue, *sens* au vers 3 est traduit par « savoir », ainsi que *science* aux vers 19 et 20 (Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard, éd. cit., p. 41).

⁵⁸⁸ Sur le prologue dans les romans médiévaux, voir Pierre-Yves Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1981, p. 81-94.

renaissance du XV^e siècle et du XVI^e siècle⁵⁸⁹ ». La Renaissance du XII^e siècle dont il est ici question correspond à la deuxième renaissance. Au XX^e siècle, sous l'influence du positivisme et du classicisme, les historiens médiévistes n'hésitent pas à multiplier les Renaissances : Renaissance isidorienne du VII^e siècle en Espagne, Renaissance ottonienne du X^e siècle ou Renaissance du XIII^e siècle⁵⁹⁰. Le Moyen Âge est donc constamment marqué par plusieurs essors culturels appelés « Renaissances », car « la conscience de soi de l'époque ne semble pas liée à celle d'une rupture avec un passé récent, celle précisément qui préside à l'idée d'un "re-nouveau"⁵⁹¹ ». Ces Renaissances médiévales correspondent à l'ensemble de la revalorisation du passé récent. Jacques Le Goff pousse la réflexion et conclut que

[L]es Renaissances sont précisément caractéristiques de la période qui va de l'Antiquité au moment où la modernité a été pleinement assumée – le milieu du XIX^e siècle. [...] Loin de marquer la fin du Moyen Âge, la Renaissance – les Renaissances – est un phénomène caractéristique d'une longue période médiévale, d'un Moyen Âge toujours en quête d'une autorité dans le passé, d'un âge d'or en arrière⁵⁹².

Selon cet historien, l'Occident se définit par des retours récurrents vers le passé afin de trouver une autorité et d'établir une continuité avec les civilisations précédentes. Il en va de même pour la période considérée. C'est par la volonté de revenir aux temps antiques, que les auteurs médiévaux ont entrepris la « mise en roman ».

⁵⁸⁹ Jean-Jacques Ampère, *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle*, Paris, Hachette / Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 3 t., t. I-II, 1839, t. III, 1840 (réimpr. Genève, Slatkine, 1974), p. 33, cité par Marie-Sophie Masse, « Présentation », *Renaissance ? Des Renaissances ? (VIII^e-XVI^e siècle)*, Présentation de Marie-Sophie Masse, Introduction de Michel Paoli, Paris, Klincksieck, 2010, p. 7-28, p. 8. Peu après, Jules Michelet et Jacob Burckhardt ont participé à la vulgarisation du concept de Renaissance en l'appliquant à une période historique entre les XIV^e et XVI^e siècles (Jules Michelet, *Histoire de France*, t. VII, *Histoire de France au seizième siècle. Renaissance*, Paris, Chameroth, 1855. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle, Schweighauser, 1860 (trad. fr : *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, Paris, coll. « Biblio Essais », 3 vol., 1986 ; 1^{ère} éd. : Paris, Plon, 1958 ; 1^{ère} éd. de la trad. De H. Schmitt : *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, Plon, 2 vol., 1885). Ces auteurs ne sont pas les créateurs de cette notion, mais ils ont poursuivi cette idée déjà en cours dans les domaines de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire. Sur l'histoire de ce concept, voir Marie-Sophie Masse, « Présentation », art. cit.

⁵⁹⁰ Voir Jacques Fontaine, « Latinité tardive et médiévale. Mutations et renaissances du V^e au XV^e siècle », Pierre Grimal *et al.*, *Rome et nous. Manuel d'initiation à la littérature et à la civilisation latines*, Paris, Picard, 1977, p. 257-275. En revanche, l'ouvrage de Haskins met l'accent sur les caractéristiques de la Renaissance du XII^e siècle, en la considérant comme égale à la grande Renaissance (Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1927.).

⁵⁹¹ Marie-Sophie Masse, « Présentation », art. cit., p. 12.

⁵⁹² Jacques Le Goff, « Pour un long Moyen Âge », *L'imaginaire médiéval*, op. cit., p. 8.

La « Renaissance du XII^e siècle » ne relève pas d'un fait historique distinct qui marque un changement radical dans le régime politique ; bien au contraire, elle renferme des changements relativement lents durant plusieurs années, voire des dizaines d'années dans plusieurs secteurs de la société. Elle ne signifie pas non plus, de même que les Renaissances, un pur retour à l'héritage antique du passé. Le fameux propos de Bernard de Chartres exprime l'esprit de ce temps : *nani gigantum humeris insidentes...* (« nous sommes des nains juchés sur les épaules de géants... ») Il compare ainsi les hommes contemporains à des nains, et ceux de l'Antiquité à des géants. Mais ces nains, perchés sur les épaules des hommes du passé prestigieux, sont capables de voir plus loin qu'eux⁵⁹³.

Cette vision peut s'observer dans l'attitude des auteurs médiévaux. Les mythologies grecque et latine étant, par exemple, des éléments centraux du merveilleux, leur introduction est voulue par les adaptateurs :

[d]e l'antiquité païenne, on rencontre, dans les descriptions de romans, les survivances les plus inattendues. Contre l'habitude des traducteurs ou adaptateurs, qui, comme on l'a souvent remarqué, suppriment de leurs modèles les épisodes mythologiques, il arrive, par une singulière inconséquence, que, dans ces descriptions, le merveilleux mythologique, non seulement subsiste, mais même est introduit là où il n'était pas justifié par l'imitation d'un original antique⁵⁹⁴.

Les adaptateurs ne suppriment pas tout le merveilleux païen, ils adoptent plusieurs procédés de réécriture. Afin de justifier les mythes grecs et latins, ils les exposent comme des récits d'un passé lointain. Tout en prenant une distance à l'égard des récits païens, ils ajoutent des leçons moralisantes. Par ailleurs, ceux-ci n'acceptent pas les mythes dans leur état « pur » transmis par les textes des sources latines. À l'époque, les textes antiques sont lus par les clercs :

[n]on seulement les clercs médiévaux n'avaient guère les moyens d'une lecture philologique et historique authentique, mais ils n'éprouvaient probablement aucun intérêt pour elle. C'est du reste exactement de la même manière qu'ils ont lu et commenté la Bible, interprétant et recréant sans cesse son contenu en fonction des questions et des difficultés qu'ils avaient à résoudre et qui étaient

⁵⁹³ La notion de progrès ou de nouveauté semble inconciliable avec la pensée chrétienne ; l'on en trouve quelques manifestations, comme les mots de Bernard de Chartres. Voir *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 2003, en particulier, « Préface » par Laurence Harf-Lancner, p. 7-22. Sur la conception du passé et du présent, voir Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, « Passé / présent », p. 31-58 et « Antique (ancien) / moderne », p. 59-103.

⁵⁹⁴ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, op. cit., p. 381.

propres à la société médiévale⁵⁹⁵.

Les sources antiques sont donc réinterprétées et glosées sous l'angle de l'idéologie cléricale. La réception de la mythologie par les auteurs médiévaux se déroule à travers une série de modifications ou de suppressions, procédant ainsi à une réinterprétation des histoires antiques.

Dans le processus de transfert du merveilleux issu des sources antiques vers l'Occident médiéval, les auteurs ne se contentent pas de traduire, ils déploient également leur créativité. Confrontés au merveilleux dans leurs textes latins, les adaptateurs médiévaux présentent différentes réactions. Les uns penchent pour une rationalisation en atténuant les aspects surnaturels tout en privilégiant la merveille, tandis que les autres gardent le merveilleux et l'amplifient dans leur adaptation en langue vernaculaire.

Cependant, le merveilleux d'antiquité s'inspire non seulement de la mythologie, mais également des idées contemporaines. Ses sources sont en réalité diverses : bestiaire, encyclopédisme antique et contemporain, glose manuscrite. Tout au long de ce chapitre, nous analyserons ces éléments dans lesquels puise ce merveilleux, et ce faisant, nous étudierons les procédés de réécriture effectués par les auteurs médiévaux. La critique littéraire s'accorde à reconnaître la notion de *translatio studii*, qui désigne le transfert des lettres et de la science de l'Orient vers l'Occident au Moyen Âge, en particulier au XII^e siècle⁵⁹⁶. Remontant à une vision des quatre empires dans le livre de Daniel, cette idée marque une certaine continuité entre l'Antiquité et la société médiévale. Quel est alors le processus de la « mise en roman » du merveilleux d'origine antique dans ce contexte ? Après avoir confronté la situation contemporaine ainsi que les textes, nous nous concentrerons sur l'importance significative du savoir dans la réécriture des textes antiques. Le merveilleux d'antiquité est marqué par le caractère savant, ce qui le distingue du merveilleux et des merveilles dans les œuvres contemporaines.

⁵⁹⁵ Anita Guerreau-Jalabert, « Le temps des créations (XI^e-XIII^e siècle) », *Histoire culturelle de la France*, dir. J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, Paris, Seuil, 1997-1998, 4 vol., t. I, coll. « Le Moyen Âge », p. 107-221, p. 149.

⁵⁹⁶ Claude Buridant, « *Translatio medievalis* : théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1983, t. XXI, n° 1, p. 81-136 ; Dominique Boutet, « De la *translatio imperii* à la *finis saeculi* : progrès et décadence dans la pensée de l'Histoire au Moyen Âge », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 37-48.

A] *La translatio*

Le XII^e siècle a connu une évolution considérable dans les milieux sociaux, culturels, intellectuels et religieux. L'époque a assisté à une augmentation de la population, à l'amélioration de l'agriculture et au développement de l'économie. Tous ces changements ont favorisé les renouveaux culturels et artistiques (*renovatio*), et contribué à la mise en place de réformes sociales et religieuses (*reformatio* et *restauratio*)⁵⁹⁷. Le XII^e siècle est en effet marqué par la réforme de l'Église. Le concile de Latran, en 1179, décide d'ouvrir une école dans chaque chapitre de cathédrale, préparant ainsi la transmission du savoir. Dans les pages suivantes, nous examinerons les rapports entre la production romanesque et les circonstances de l'époque. En quoi le mode de pensée contemporain exerce-t-il une influence sur la « mise en roman » ? Nous partirons du contexte pour expliquer le texte, et inversement, nous nous appuierons sur le texte pour mettre en lumière le contexte.

L'émergence des villes a, de manière singulière, joué un rôle décisif dans cette évolution⁵⁹⁸. Des écoles, telles que celles de Chartres, d'Orléans et de Saint-Victor, se développent. De même, à cette époque, des universités font leur apparition dans les villes de l'Occident médiéval : Bologne, Chartres, Paris et Salerne⁵⁹⁹. Les « travailleurs intellectuels » s'y installent et déploient des activités, comme l'enseignement, la glose ou encore la méditation. Il est certain que les monastères restent des centres intellectuels au-delà du XII^e siècle. Dans les *scriptoria*, ateliers où les copistes se consacrent à la transcription, les manuscrits des textes encyclopédiques, comme ceux d'Isidore de Séville, continuent à être copiés et recopiés. Avant cette période, c'étaient les milieux monastiques qui renfermaient les connaissances livresques. Mais à partir du XII^e siècle, le savoir commence à sortir des monastères. Les manuscrits des textes de l'Antiquité (Cicéron, Sénèque et Virgile) sont (re)découverts et largement diffusés.

La théologie et la scolastique se développent, comme le montrent les noms d'auteurs célèbres et leurs ouvrages : *Monologion* ou *Proslogion* d'Anselme de

⁵⁹⁷ Jacques Verger, *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, Cerf, 1996, p. 14.

⁵⁹⁸ *Id.*, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957 [réédition 1985, nouvelle édition 2014].

⁵⁹⁹ Sur le « bouillonnement intellectuel » qui commence au XII^e siècle et qui se prolonge durant les siècles suivants, voir Jacques Verger, « La norme pédagogique dans les écoles et universités médiévales : stabilité ou évolution ? », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 157-170, citation à la page 157. Depuis cette époque, les programmes d'études investissent les milieux universitaires.

Canterbury, ou encore *Sic et non* d'Abélard. Ce dernier, par exemple, entre dans un débat théologique avec saint Bernard de Clairvaux, moine cistercien. Le XII^e siècle a été, en particulier, le siècle du platonisme⁶⁰⁰. Et les pensées des auteurs de l'antiquité tardive ont facilité ce courant : Apulée, saint Augustin, Boèce et Macrobie. C'est en s'appuyant sur ces références que l'exégèse sur les textes platoniciens s'est diffusée. C'est ainsi que ce courant intellectuel marque l'esprit du siècle, notamment à travers les commentaires des textes antiques et appréhension de l'univers. *Glosae super Platonem* de Bernard de Chartres et son enseignement s'inscrivent dans l'école chartraine, avec ses deux disciples Guillaume de Conches et Thierry de Chartres : le premier a laissé des gloses sur la *Timée* de Platon, sur *Commentarium in Ciceronis Somnium Scipionis* de Macrobie, ainsi que sur la *Consolatio Philosophae* de Boèce ; *Cosmographia*, ou *De mundi universitate* de Bernard Silvestre, ouvrage dédié à Thierry de Chartres, traite d'un dialogue philosophique sous le prisme des théories pythagoriciennes et néoplatoniciennes⁶⁰¹. Ces pensées antiques et contemporaines influencent le procédé de « mise en roman ». Les textes de notre corpus sont ainsi le fruit de réflexions dans le « con-texte » de l'époque.

En ce qui concerne les sources antiques, plusieurs procédés de transposition de la mythologie grecque et latine s'observent au sein de notre corpus. S'appuyant sur les textes latins, les auteurs médiévaux préservent la trame narrative du mythe. Le polythéisme est conservé dans l'univers romanesque. Les dieux grecs et latins n'ont pas disparu en Occident médiéval⁶⁰². Au contraire, chargés d'une forme et d'une signification différentes, ils existent dans le texte durant tout le Moyen Âge.

Le mot *dieux* est plus fréquent que le terme de Dieu au singulier. Alors que la société médiévale est fondée sur le monothéisme, les adaptateurs n'hésitent pas à employer le mot *li deu* au pluriel dans la narration ainsi que dans le discours. Nous reconnaissons l'oracle d'Apollon dans *Thèbes*⁶⁰³ et des notions personnifiées comme la

⁶⁰⁰ Peter Dronke, *Fabula, Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden and Köln, E. J. Brill, 1974.

⁶⁰¹ L'« École de Chartres », dont la pensée n'est pas forcément uniforme, est un concept inventé entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Voir Michel Lemoine, *Théologie et platonisme*, Paris, Cerf, 1998. L'essentiel de cette école consiste dans une pensée philosophique, fondée sur les ouvrages de l'Antiquité et de l'Orient, et en particulier sur ceux de Platon. Concernant notamment notre sujet, voir Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*, p. 36-52.

⁶⁰² Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993 [1940].

⁶⁰³ *Thèbes*, v. 41 et v. 1928 etc.

Fame⁶⁰⁴ ou la Fortune⁶⁰⁵ dans l'*Énéas*. À la différence de ces deux romans de la trilogie antique, les dieux païens sont relativement moins présents dans *Troie*, *Pyrame et Thisbé* et *Narcisse*. Les références à Apollon⁶⁰⁶, à Minerve⁶⁰⁷ et à Vénus⁶⁰⁸ sont fréquentes dans la narration ainsi que dans les discours dans *Troie*, mais la plupart d'entre elles se trouvent dans l'évocation des temples dédiés à ces dieux ou dans la formule d'invocation.

La mythologie gréco-latine peut subir une transformation dans les textes médiévaux en langue vernaculaire. Ces derniers ne retracent pas toujours fidèlement le mythe préexistant :

[...] la période médiévale oscille entre le mythe existant, susceptible d'être décrypté et "démythisé" selon les réalités concrètes d'un moment historique, et le mythe né de l'appropriation et de la réécriture⁶⁰⁹.

Les mythes déjà présents exposent un scénario narratif dans lequel les personnages, les actions et les événements sont indissociables des récits eux-mêmes. Cependant, les auteurs transforment les dieux en reprenant les récits mythiques.

L'*Énéas* présente des remaniements et des développements de plusieurs dimensions, tandis que cette œuvre suit la trame narrative de l'*Énéide* de Virgile⁶¹⁰. L'auteur médiéval développe abondamment l'*ekphrasis* d'objets d'art ou de personnages, ajoute de célèbres épisodes de mythes grecs dans ses digressions pédagogiques, et accorde notamment une place primordiale aux relations entre le héros éponyme et les personnages féminins, comme Didon et Lavine. L'univers polyséiste est maintenu, mais certains noms propres de divinités individuelles, comme Minotaure ou Laocoon qui ne concernent pas la narration principale des actions et des faits, sont supprimés.

⁶⁰⁴ *Énéas*, v. 1553, v. 1579 et v. 1677.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, v. 230 et v. 674 etc.

⁶⁰⁶ *Troie*, v. 13788 et v. 16643 etc.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, v. 23033 et v. 25879 etc.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, v. 3896 et v. 4264 etc.

⁶⁰⁹ Catherine Croizy-Naquet, « Troie et le mythe », *Mythe, histoire et littérature au Moyen Âge*, sous la direction de Catherine Croizy-Naquet, Jean-Pierre Bordier et Jean-René Valette, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 43-55, p. 43-44.

⁶¹⁰ Sur la lecture comparative de l'*Énéide* et de l'*Énéas*, voir Philippe Logié, *L' "Énéas" , une traduction au risque de l'invention*, Paris, Champion, 1999 ; Christine Marchello-Nizia, « De l'*Énéide* à l'*Eneas* : les attributs du fondateur », *Lectures médiévales de Virgile*, actes du Colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982), Rome, École française de Rome, Palais Farnèse, Collection de l'École française de Rome, t. LXXX, Paris, De Boccard, 1985, p. 251-266 ; Daniel Poirion, « De l'*Énéide* à l'*Eneas* : mythologie et moralisation », art. cit.

Le procédé d'adaptation s'observe dans des différences significatives dépendant du manuscrit de la description de Charon. Regardons le texte du manuscrit *A* de l'*Énéas* :

Caro estoit *rois* del pasaige,
Icil gardoit lo notonnage ;
Vialz ert et laiz et regroniz,
Et toz chenuz et toz fronciz ;
Lo vis ot megre et confundu,
Lo chief mellé et tot boçu,
Oroilles grandes et velues,
Sorcilles grosses et molsues,
Roges les ialz come charbons,
La barbe longue et les grenons.
(*Énéas*, v. 2441-2450⁶¹¹.)

Dans ce manuscrit de notre édition de base, Charon, nautonier des enfers, est présenté comme le *roi*. Ce terme féodal est assez général pour désigner un personnage masculin. Charon n'est plus un dieu païen, il est le gardien du bateau assurant la navigation du héros.

Toutefois, nous observons la démarche inverse dans le passage correspondant du manuscrit *D* :

Karo estoit *dieu* del passaige,
icil gardoit lo notonnaige ;
viez ert et lais et regroviz,
et toz chanuz et fronciz ;
le vis ot maigre, confondu,
le chief mellé et tout lochu,
orreilles grandes et velues,
sorcilles grosses et moussuez,
rouges les yex comme charbons,
la barbe longue et les grenons⁶¹².

Ce manuscrit conserve le mot *dieu* pour Charon. Est-ce là une tentative permettant de comprendre l'histoire païenne dans son état « brut » ? En cela, le personnage mythique conserve sa divinité dans cette leçon. Ce manuscrit montre la proximité d'*Énéide*. D'ailleurs, l'auteur amplifie largement à partir du texte latin, dans tous ces deux

⁶¹¹ C'est nous qui soulignons.

⁶¹² *Roman d'Énéas*, éd. Aimé Petit, éd. cit., v. 2524-2533, p. 190). C'est nous qui soulignons. Ce manuscrit présente des leçons indépendantes par rapport aux autres manuscrits. Par exemple, le célèbre épisode du jugement de Pâris au début du récit y est supprimé, d'où la fidélité à l'*Énéide*.

manuscrits, la description de Charon, afin de créer un effet de merveilleux, c'est-à-dire, en l'occurrence, un effet destiné à susciter la crainte et la répulsion⁶¹³.

Les divinités sont, en effet, chargées d'autres significations dans l'*Énéas*. Si les interventions de Vénus sont conservées, tout comme celles de Charon, la déesse subit des modifications. À l'occasion du déclenchement de la guerre entre les habitants du Latium et les Troyens, l'adaptateur médiéval procède à un ajout mythologique. En s'inspirant soit des *Métamorphoses* d'Ovide, soit de l'œuvre d'un mythographe médiéval, soit encore d'une glose marginale du manuscrit de l'*Énéide*, il insère un épisode de l'adultère de Mars et Vénus, ainsi qu'une scène de réconciliation entre Vénus et Vulcain⁶¹⁴. Ces épisodes, absents du texte de Virgile, non seulement offrent au lecteur des connaissances mythologiques, mais réduisent Vénus à une déesse de volupté. Après l'adultère commis avec Mars, celle-ci revient vers Vulcain pour aider Énéas. Inquiète du sort de son fils, elle demande à son époux de fabriquer des armes de qualité⁶¹⁵. Elle achève son discours par une sorte de chantage ou de séduction :

Se joïr vels mes de m'amor,
Or la deser par ton labor :
Molt me doiz bien lo jor servir,
Que la nuit puez o moi gesir,
Et se tu as auques d'ahan,
Bien t'en rendrai lo contrepan.
(*Énéas*, v. 4241-4246.)

Calculatrice, Vénus propose à son mari d'échanger le plaisir contre des armes divines pour Énéas. L'adaptateur transforme, selon l'expression de Philippe Logié, « cette noble hiérogamie en un récit qui pourrait presque s'intégrer dans un fabliau⁶¹⁶ ». Les divinités se dotent ainsi des qualités ou des défauts des êtres humains. Il n'y a plus ni noblesse ni ordre divin dans le discours de Vénus, celle-ci s'adressant à son époux en tant que femme coquette et mère inquiète.

Ces modifications montrent les tensions existantes entre la mythologie antique et la société de la cour du XII^e siècle, car :

⁶¹³ Cf. *Roman d'Énéas*, éd. Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, éd. cit., p. 309.

⁶¹⁴ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, op. cit., p. 110.

⁶¹⁵ *Énéas*, v. 4217-4238.

⁶¹⁶ Philippe Logié, *L'«Énéas», une traduction au risque de l'invention*, op. cit., p. 251.

[...] si l'on veut suivre la « réception » de la mythologie antique du XII^e au XIII^e siècle il faut tenir compte de la dualité, de l'opposition entre Amors et Vénus. La pensée médiévale semble s'être accrochée à cette structure contrastée, accueillant d'abord plus favorablement Amors dans les parages de la *fin'amor* des poètes lyriques. En face d'Amors, en effet, que sa richesse philosophique permet d'annexer aux philosophies de la sublimation, Vénus reste plus lourdement attachée à la sexualité et à la volupté, à tout ce que la conscience chrétienne repousse et rejette dans l'autre monde païen⁶¹⁷.

Dans la littérature lyrique, narrative ou philosophique du XII^e siècle, on reconnaît les discours courtois sur l'amour. Ces discours variés permettent de sublimer l'amour, tout en l'opposant au désir charnel qui appartient au monde des *vilains*. Si l'adaptateur médiéval ne supprime pas entièrement les interventions des divinités de la mythologie antique, il accentue, néanmoins, la nature voluptueuse de Vénus dans son roman, écrit dans la société du XII^e siècle. Ainsi, si la déesse survit, elle est humanisée et dévalorisée avec le christianisme et la notion d'Amour.

Par ailleurs, le récit de réconciliation entre Vénus et Vulcain est lié à la description des armes d'Énéas. Le narrateur modifie les orientations descriptives dans plus de cent vers. Il énumère et détaille chaque pièce de l'équipement : haubert, bouclier, épée, baudrier, lance et hampe⁶¹⁸. L'adverbe *merveilles* est employé pour souligner, respectivement, la légèreté extraordinaire du haubert et celle du bouclier dans une structure presque identique⁶¹⁹. Ces armes, forgées par le dieu du feu, semblent dotées d'un pouvoir merveilleux, dans la mesure où le narrateur rehausse leur nature divine :

N'est mervoille s'ele estoit tex,
Que ja l'avoit fete uns dex
Qui les foldres savoit forgier
Que Jupiter soloit lancier.
(*Énéas*, v. 4409-4412.)

Les liens avec les divinités révèlent la supériorité d'Énéas sur Turnus et garantissent sa victoire à la guerre. Ainsi, ce héros déploiera effectivement ses prouesses avec son épée forgée par Vulcain. En faisant rimer *mervoille* et *vermoille* dans la description du champ de bataille, le narrateur reprend l'origine divine des armes d'Énéas :

⁶¹⁷ Daniel Poirion, « De l'*Énéide* à l'*Eneas* : mythologie et moralisation », art. cit., p. 85.

⁶¹⁸ *Énéas*, v. 4314-4448.

⁶¹⁹ « Forz ert et mervoilles legier » (*Énéas*, v. 4323) et « Forz et legiers ert a mervoille » (v. 4355).

Mes molt en i muert a mervoille :
La mers en est tote vermoille.
Par la bataille Eneas vet,
Molt grant destrucïon i fet ;
S'espee i a bien essaiee,
Celle que Vulcanz ot forgiee.
(*Énéas*, v. 5533-5538.)

Énéas est toujours sous la tutelle des divinités. Ses armes sont détaillées également dans le texte de Virgile⁶²⁰. Mais chez ce poète latin, l'accent est mis sur le bouclier d'Énéas, là où est peinte l'histoire de la ville de Rome, telle une prolepse. L'adaptateur anonyme, quant à lui, s'efforce de donner davantage de détails sur la qualité exceptionnelle de chaque pièce de ses armes en suivant un motif épique. En élargissant ainsi les aspects du merveilleux et de la merveille, il apporte des innovations médiévalisantes.

Pour ce qui est du mot *Dieu* au singulier, il se trouve dans tout notre corpus⁶²¹. Pourtant, ses occurrences ne sont pas si abondantes. D'ailleurs, ce terme est, dans la plupart des cas, employé dans une formule d'invocation ou avec une interjection, comme dans la plainte de Thisbé :

Diex grans,
Quel ire est ce, quel maltalans,
Que as a moi de si lonc tans ?
Diex pere,
Qui me feïs nestre de mere,
Veez mon duel et ma misere,
Ma paine.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 500-506.)

Séparés par la décision de leurs familles hostiles, Pyrame et Thisbé dialoguent à travers une paroi de leur maison respective. Ils se lamentent sur leur sort. Thisbé s'adresse à Dieu le Père à trois reprises dans sa tirade.

⁶²⁰ Virgile, *Énéide* (Livres V-VIII), éd. cit., Livre VIII, 608-731, p. 142-146.

⁶²¹ *Thèbes*, v. 2237 et v. 5329 etc. ; *Énéas*, v. 1386, v. 4587 et v. 8400 ; *Troie*, v. 8359 et v. 10441 etc. ; *Roman d'Alexandre*, I, v. 961 et III, v. 749 etc. ; *Roman de toute chevalerie*, v. 575 et v. 5840 etc. ; *Pyrame et Thisbé*, v. 282 et v. 539 etc. ; *Narcisse*, v. 506 et v. 876 etc. ; *Philomena*, v. 248 et v. 782, etc.

Dans cette adaptation en français des *Métamorphoses* d'Ovide, nous assistons à une métamorphose des métamorphoses dans cette œuvre latine⁶²². Le mûrier qui change de couleur à la mort de Pyrame peut ainsi remettre en question les frontières de la délimitation entre le merveilleux et la merveille. Quand Pyrame découvre le voile couvert du sang des bêtes tuées par le lion, il est persuadé de la mort de Thisbé, ce qui le pousse au suicide. Mais avant de passer à l'acte, il prie les dieux d'inscrire le signe de sa mort et de son malheur dans le mûrier d'à côté :

Mes primes vueil aus dieux proier
Qu'il demoustrent en cest morier
Signe de mort et destorbier :
Facent le fruit de tel coulour
Comme il a fiert a la dolour !
(*Pyrame et Thisbé*, v. 742-746.)

Selon le narrateur, sa demande est acceptée. L'arbre change de couleur, témoignage de la douleur de Pyrame :

Sor les branches raie li sans,
Nercist li fruis, qui estoit blans.
Tous temps avoit esté la more
Blanche jusques a icele hore ;
Adonc si ot noire coulour
En tesmoignage de dolour.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 757-762.)

Ainsi, ce phénomène, n'étant pas accompagné de mots relatifs à la *merveille*, est-il le résultat d'une intervention surnaturelle suivant les prières de Pyrame ? Ou bien, n'y a-t-il rien de surnaturel, l'arbre tout entier étant couvert du sang de Pyrame jusqu'à ce qu'il devienne noir ? Ou encore, est-ce le résultat naturel du mûrissement de l'arbre (le fruit du mûrier est blanc quand il est jeune), symbolisant également la mort de l'amant par sa couleur ? Certes, les interprétations de cet événement sont multiples. Toutefois, le motif du mûrier est conservé dans l'adaptation française. Cet arbre apparaît à Thisbé comme un signe maléfique. À la vue de sa couleur, celle-ci perçoit aussitôt une situation anormale :

⁶²² Sur la métamorphose et sa transformation dans *Pyrame et Thisbé* ainsi que *Narcisse*, voir Cristina Noacco, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 80-82. Sur ce motif dans des textes antiques et contemporains, voir *La métamorphose et ses métamorphoses dans les littératures européennes, histoire d'un décentrement ?*, dir. Véronique Adam et Christina Noacco, Albi, Presses du Centre universitaire Champollion, 2010.

Tout belement s'en vait arrier,
Et quant elle aproce au morier,
Donques se tint pour esgaree
Pour la coulour qu'el vit muee,
Quar primes avoit veü blanc
Le fruit, qui ore est taint de sanc.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 775-780.)

Thisbé retrouve son amant mourant et se suicide pour le rejoindre. L'arbre devient, dès lors, le symbole de la douleur et de la mort pour les deux amoureux. Le mûrier est ainsi porteur d'une fonction symbolique dans ce récit tragique. Le texte d'Ovide fournit une explication sur le mûrissement après la mort du couple⁶²³. Mais l'auteur médiéval souligne, à la fin du récit, la fidélité des deux personnages :

Tant com sens et vie li dure,
Se demoustre veraie amie.
Cil est fenis, cele est fenie.
En tel maniere sont finé
Li dui amant par loiauté.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 885-889.)

Le narrateur décrit les derniers moments de Pyrame, puis ceux de Thisbé, qui se donne également la mort par l'épée après le décès de son amoureux. Seule la mort unit ce couple malheureux et loyal. Le narrateur mentionne le jaillissement du sang du corps de Thisbé, présent dans le texte d'Ovide, mais il supprime, cette fois, le motif du mûrier souillé par le sang des deux personnages. L'adaptateur se focalise, de cette manière, sur la fidélité réciproque des amoureux : il s'agit de la merveille d'Amour⁶²⁴, merveille qui pousse le couple vers un destin tragique.

⁶²³ « Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes ; / Nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater, / Quodque rogis superest, una requiescit in urna. » (Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., Livre IV, 164-166, p. 162-163.)

⁶²⁴ Sur l'Amour dans cette « mise en roman », voir Francine Mora, « L'amour comme révélation : le montage lyrico-narratif de *Piramus et Tisbé* », *Écrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation, Littérales*, n° 41, 2007, p. 101-117. F. Mora y voit une influence du *Cantique des Cantiques*. Francis Gingras aborde les liens entre le thème de l'amour courtois et les motifs merveilleux aux origines diverses dans les romans du XII^e siècle (Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit. Sur les rapports entre le roman et l'Amour, voir aussi *id.*, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., chapitre 7 « Roman et amour », p. 251-275.) Pour notre part, nous n'étudierons pas toutes les occurrences de ce thème au sein de notre corpus. Nous proposerons néanmoins des rapprochements entre la merveille de l'amour et les motifs merveilleux, tout en nous appuyant sur les travaux de cet auteur.

Dans *Narcisse*, Dané invoque Dieu pour se donner du courage. Éprise de Narcisse, elle décide de lui déclarer son amour :

« Dix ! fait ele, quant il vendra,
Donés que j'aie hardement
De tout dire seürement ! »
(*Narcisse*, v. 438-440.)

Dané, à savoir Écho transformée en personnage humain, croit en Dieu. La réponse froide de Narcisse à sa déclaration d'amour commence par une interjection :

Par Diu, pucele, mout es fole
Quant onques en meüs parole,
Et male cose as mout enprise,
Qui ja t'es d'amer entremise.
(*Narcisse*, v. 489-492.)

Le mot *Dieu* est ainsi généralisé au niveau du discours. L'univers des romans d'antiquité est également imprégné d'un monothéisme chrétien. Toutefois, l'intervention transcendante est moins visible que, par exemple, dans la chanson de geste ou l'hagiographie.

La modification effectuée par l'auteur de *Narcisse* va au-delà de l'atténuation du merveilleux avec la suppression intégrale du motif de la métamorphose. Le personnage mythologique d'Écho est humanisé. Dané est, en effet, la fille du roi de Thèbes. L'adaptateur médiéval analyse et développe les souffrances de cette jeune fille, éperdument amoureuse de Narcisse :

Merveille est d'Amor qui tant fait,
Qui tot enbrace et tot atrait.
Sage home fait estre sans honte,
Savoir qu'il ait, riens ne li monte.
(*Narcisse*, v. 405-408⁶²⁵.)

L'Amour a le pouvoir de pousser le sage à abandonner toute honte, jusqu'à atteindre la folie. Persuadée qu'elle mérite d'être aimée, elle tente de le séduire. C'est ainsi que Dané

⁶²⁵ C'est nous qui soulignons.

se perd, tout comme Narcisse. La métamorphose de ce jeune homme en fleur est absente de la fin du récit :

Li vallés muert, l'ame s'en vait.
La pucele plus pres se trait,
Vers soi le trait par tel air
Du cors se fait l'ame partir.
Ç'a fait Amor qui l'a surprise.
Andui sont mort en itel guise.
(*Narcisse*, v. 1003-1008.)

Il n'apparaît aucune référence au végétal, à la différence du texte latin⁶²⁶. La métamorphose est refusée par l'adaptateur. C'est l'Amour qui est la merveille, comme dans le cas de *Pyrame et Thisbé*. Le narrateur met en scène une des facettes de la merveille d'Amour, différente de la loyauté de Pyrame et Thisbé : l'amour démesuré de Narcisse et de Dané. La faute de la dernière recoupe celle du premier : aimer à l'excès. La différence se trouve dans l'objet de désir. L'orgueilleux Narcisse amoureux de lui-même, n'aime personne d'autre, tandis que Dané le désire éperdument en dépit de son refus. L'adaptateur traite les ravages causés par l'Amour à l'égard des deux personnages qui commettent la même faute⁶²⁷.

Ces récits du passé faisaient figure d'exemples à suivre ou bien à éviter. Dès le début de *Narcisse*, le narrateur souligne l'utilité moralisante de son œuvre :

Narcisus, qui fu mors d'amer,
Nous doit essample demostrer.
Amors blasmoit et sa poisçance,
Ki puis en prist aspre venjance.
(*Narcisse*, v. 35-38.)

⁶²⁶ « Nusquam corpus erat ; croceum pro corpore florem / Inueniunt foliis medium cingentibus albis. » (Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., Livre III, 509-510, p. 136.)

⁶²⁷ Toutefois, l'adaptateur anonyme invente un autre aspect à sa réécriture, comme le remarque Emmanuèle Baumgartner : « [L]e jeune homme dédaigneux de l'amour découvre *in extremis* que seuls les bras d'une femme amoureuse auraient pu l'arracher à la mortelle contemplation de son image. Il meurt sans doute sans avoir pu communiquer ce savoir à son amante et la leçon formulée par le narrateur, l'histoire de Narcissus endossant alors les habits neufs de *l'exemplum*, va finalement dans le sens d'une moralisation du désir, du *loial amor* auquel il convient de céder, tout en respectant, bien entendu, une juste mesure... On est très loin du dénouement des *Métamorphoses* où, même mort, Narcisse essaie encore et en vain de se ravir à lui-même dans les eaux du Styx... ». Dans l'adaptation médiévale, Narcisse reconnaît Dané à ses derniers moments. Celle-ci vient le chercher. Il n'y a pas d'échange de paroles, mais de regards. La jeune fille embrasse le défunt, ce qui peut bien suggérer une autre forme de l'amour loyal, que celle représentée par Pyrame et Thisbé.

L'histoire de Narcisse et de Dané n'est pas un simple conte, elle offre un modèle à ne pas imiter. Les deux personnages meurent à cause d'un amour démesuré, phénomène inacceptable pour les principes sociaux de l'époque. Mourir de passion était condamnable, d'autant plus que ce fait n'a cessé de fasciner le public au Moyen Âge⁶²⁸. L'adaptateur médiéval tire profit d'un texte antique pour donner les leçons morales.

Le désespoir menant au suicide n'était pas conciliable avec le christianisme. C'est ainsi que l'adaptateur médiéval révèle cette dimension moralisatrice dans son prologue, comme dans son épilogue. Après avoir raconté la disparition de Narcisse et de Dané, il achève son œuvre par une moralisation : « Or s'i gardent tuit autre amant / Qu'il ne muirent en tel sanblant⁶²⁹ ». L'adaptateur anonyme s'inscrit donc dans le courant intellectuel de son temps : au XII^e siècle, le mythe est considéré comme un récit à gloser et à interpréter, voire à moraliser⁶³⁰. L'idéologie cléricale s'observe dans la voix du narrateur, comme le fait remarquer Renate Blumenfeld-Kosinski : « [...] the role of the clerk is played out by a narrator figure who embodies and articulates clerkly virtues in the service of his work⁶³¹ ». En ce sens, les romans d'antiquité reflètent des idées contemporaines. Le merveilleux issu d'une autre culture peut donc, au contact d'un thème courtois, être atténué et même supprimé. En conséquence de la christianisation, ces deux récits brefs que sont *Narcisse* et *Pyrame et Thisbé*, représentent un monde spécifique, sans aucune intervention divine. En effet, « l'univers du roman antique est celui du remords et de l'inéluctable⁶³² ». Dans ce monde dépourvu de la Révélation, l'amour finit par la mort tragique de deux jeunes amants, tandis que ceux-ci contiennent de prier toujours Dieu.

En tant que fait culturel, le merveilleux médiéval se caractérise donc par sa plasticité et son évolution au fil du temps :

[l]e merveilleux est un objet culturel et psychologique. Il évolue donc avec le temps. Il relève de l'histoire : il existe une chronologie du merveilleux, de sa place et de ses formes dans la culture et dans la société médiévales, même si différentes périodes se chevauchent

⁶²⁸ Marie-Noëlle Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, op. cit. ; Christopher Lucken, « Le suicide des amants et l'enseignement des lettres. *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour », *Romania*, t. CXVII, 1999, p. 363-395.

⁶²⁹ *Narcisse*, v. 1009-1010.

⁶³⁰ Paule Demats, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1975.

⁶³¹ Renate Blumenfeld-Kosinski, « Old French Narrative Genres : Towards the Definition of the "Roman Antique" », art. cit., p. 147.

⁶³² Jean-Charles Payen, *Le Moyen âge. I. Des origines à 1300*, op. cit., p. 148.

avec des décalages résultant des résistances, des archaïsmes et de la diversité socioculturelle caractérisant ce type de phénomènes et d'histoire⁶³³.

La mythologie antique, élément central du merveilleux, n'est pas un ensemble de mythes fixes et stables. Mais un mythe peut donner lieu à un autre à la suite du procédé de réécriture. L'idée de péché est présente dans *Thèbes*, et elle est développée, puis transmise à travers la notion de « faute tragique » dans les temps antiques⁶³⁴. L'histoire tragique d'Œdipe sert de prélude à un nouveau drame résultant du conflit entre Étéocle et Polynice, comme l'annonce l'adaptateur médiéval :

Ne parlerai de peletiers
ne de vilains ne de bouchers,
mes des deus freres parleré
et leur geste raconteré.
Li uns ot non Ethÿoclés
et li autres Pollynnicés ;
rois Eduppus les engendrea
en la roïne Jocasta.
(*Thèbes*, v. 17-24.)

Le destin d'Œdipe peut être comparé à celui d'Adam qui prépare la haine de Caïn à l'égard de son frère Abel. Le récit du fratricide évoque la transmission du péché de génération en génération. Le péché renvoie, en effet, à l'origine mythique dans l'histoire de l'humanité :

[...] pour un auteur et un public chrétiens, le péché est inséparable de tout mythe des origines : rechercher un mythe fondateur, c'est d'abord explorer les profondeurs du péché. Toute mise en ordre – et le devenir historique en est une, dans la perspective chrétienne – doit partir d'un désordre fondamental. L'Orient, qu'il soit grec, troyen ou biblique, est le lieu du péché ou simplement de la faute parce que sa situation géographique en fait le point d'origine du monde⁶³⁵.

Le péché païen permet également aux chrétiens de réfléchir, autrement que ce que proscrit le christianisme, sur leur origine. Les histoires du passé posent la question fondamentale

⁶³³ Jacques Le Goff, « Merveilleux », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, art. cit., p. 711.

⁶³⁴ Patricia Grout, « Religion and mythology in the *Roman de Thèbes* », *The Classical Tradition in French Literature : Essays presented to R. C. Knight by colleagues, pupils and friends*, éd. H. T. Barnwell, A. H. Diverres, G. F. Evans, F. W. A. George et Vivienne Mylne, London, Grant and Cutler, 1977, p. 23-30 ; Daniel Poirion, *Résurgences*, op. cit., p. 56-60 ; Sylvie Franchet d'Espèrey, « La *Thébaïde* de Stace et ses rapports avec le *Roman de Thèbes* », *Information littéraire*, t. LV, 2003, p. 4-10.

⁶³⁵ Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française*, op. cit., p. 64.

des racines de la société, c'est-à-dire de la lignée des ancêtres, depuis les héros antiques jusqu'aux habitants de l'Europe. Ainsi, les romans d'antiquité permettent de réfléchir sur les lignages et les rapports entre les hommes et les divinités, d'une manière différente de la pensée chrétienne :

[L]e merveilleux antique rejoint, dans la conscience médiévale, une interrogation fondamentale qui se retrouve à l'origine de bien des récits retraçant l'histoire d'un lignage⁶³⁶.

Le mythe ne consiste plus, cependant, à transmettre une histoire sacrée dans la réécriture, il apparaît en tant que mémoire au sein des textes littéraires :

[L]e jeu des thèmes et des motifs qui réapparaissent alors, avec leurs combinaisons de mots et d'images, définit une *réécriture* prenant généralement pour modèles des textes en latin, ancien ou récent. Dans la discontinuité de l'histoire[,], l'écho littéraire fonctionne comme une mémoire, avec un code d'images assurant la réminiscence et la reconnaissance dans un flux de paroles qui se perdraient autrement avec l'actualité⁶³⁷.

Le mythe antique n'étant jamais oublié, les textes littéraires en montrant la « résurgence ». C'est de ce point de vue que Francine Mora-Lebrun aborde les éléments merveilleux dans les romans d'antiquité, tout en précisant que le mythe antique au Moyen Âge a été transformé en *fabula*⁶³⁸ :

[d]ans les « mises en roman »[,], le mythe antique a dégénéré en *fabula*, en « fable », un mot qui dans la langue médiévale connote l'invention fictive voire mensongère, ce dont l'adjectif « fabuleux » a gardé la mémoire⁶³⁹.

Quand le mythe antique apparaît dans les textes médiévaux, il subit une transformation. Les romans d'antiquité ne présentent pas la mythologie païenne en tant que telle. Leurs auteurs sont conscients du caractère mensonger de leurs œuvres, s'éloignant de la vérité chrétienne. Quand Chrétien de Troyes raconte la métamorphose des personnages mythologiques provenant du texte d'Ovide, il précise que cet événement extraordinaire

⁶³⁶ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 38.

⁶³⁷ *Id.*, *Résurgences*. op. cit.

⁶³⁸ Dans son ouvrage de synthèse sur ces romans, le terme conceptuel de « merveilleux » qu'il soit substantif ou adjectif, est soigneusement absent, tandis que Francine Mora-Lebrun reconnaît les « motifs merveilleux » au sein de l'un des romans d'Hue de Rotelande, susceptible d'appartenir aux romans d'antiquité, tout en signalant les attitudes de l'auteur ainsi que la démystification (Francine Mora, « Motif merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaiüs* de Hue de Rotelande », art. cit.).

⁶³⁹ Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », op. cit., p. 306.

relève de la fiction, par l'expression « *si com la fable le raconte*⁶⁴⁰ ». Cette *fabula* a une fonction narrative, car :

[...] les clercs médiévaux, des gloses des manuscrits aux « mises en roman », ont réfléchi sur le mythe antique, la *fabula* païenne, et se sont efforcés de la faire entrer en résonance avec ces autres mythes, pour eux porteurs de vérité, que sont les récits bibliques, notamment en superposant, pour les faire jouer ensemble, des schémas narratifs voisins⁶⁴¹.

Le récit fictif renferme une certaine vérité, tout comme les *exempla*. Le travail des adaptateurs médiévaux consiste à tirer une vérité à partir d'une fiction païenne, créant de cette manière leurs propres mythes à travers le procédé de réécriture.

À la différence de l'adaptateur anonyme du récit de *Narcisse*, Chrétien conserve bien le motif de métamorphose dans *Philomena*. Et il ajoute, à la fin de son récit, une note sur le chant du rossignol :

Encore, qui creroit son los,
Seroient a honte trestuit
Li desloial mort et destruit,
Et li felon et li parjure,
Et cil qui de joie n'ont cure,
Et tuit cil qui font mesprison
Et felonnie et traïçon
Vers pucele sage et courtoise.
(*Philomena*, v. 1454-1461.)

Le cri de l'oiseau, forme métamorphosée de *Philomena*, suggère de tuer toute personne qui commet le mal. Suivant le récit de cette dernière, le narrateur critique tous les vices commis à l'égard des jeunes filles. Michèle Gally suggère ainsi que Chrétien attribue la violence aux temps antiques :

[c]ette primauté d'une sexualité sans frein, certains clercs poètes – Chrétien de Troyes mais aussi Richard de Fournival au siècle suivant – la placent dans une Antiquité *fabuleuse*. Serait-ce là une tentative de la tenir à distance de soi tout en s'autorisant des récits antiques pour mettre au jour une Lettre nouvelle moralisée ?⁶⁴²

⁶⁴⁰ *Philomena*, v. 1449

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 316.

⁶⁴² Michèle Gally, « La raison d'amour sous l'ombre portée du viol », *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, dir. Marie-Étienne Bély, Jean-René Valette et Jean-Claude Vallecalle, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 187-195, p. 187-188.

La violence est due à la civilisation lointaine et païenne. Quant au respect du code de la courtoisie, mentionné par le narrateur, il est l'apanage de la société aristocratique et contemporaine. Tout en soulignant la continuité entre le présent narratif et le temps antique de sa fable par le mot *encore* (v. 1454), Chrétien procède à une actualisation : d'un mythe antique, il tire une vérité moralisante.

La réécriture des mythes antiques est la preuve même de la survivance des croyances païennes et populaires dans les lettres savantes :

[...] cette présence de légendes vivantes, tout en atténuant l'opposition entre littérature savante et littérature populaire, ruine les théories qui se fondent sur la distinction entre le féerique, le merveilleux et le fantastique. Car les écrivains du XII^e siècle ont pris soin de faire jouer leur merveilleux, même d'origine antique, avec les croyances païennes de leurs contemporains, croyances que refoulait sans les détruire la religion officielle. D'une culture à l'autre, du plus lointain passé au présent le plus proche le merveilleux fait circuler le murmure des croyances censurées⁶⁴³.

Le merveilleux d'antiquité peut dévoiler les liens qu'il entretient avec le substrat mythique gréco-romain. Il renferme les croyances qui sont interdites dans la pensée officielle.

Dans *Philomena*, Chrétien feint de reproduire le culte antique, tout en pratiquant la diabolisation, c'est-à-dire une identification des dieux païens au diable. Térée annonce à sa femme Procné la fausse nouvelle de la mort de Philomena. Face à cette nouvelle mensongère, Procné maudit la Mort, traditionnellement personnifiée depuis les temps antiques⁶⁴⁴. Elle se met en deuil, et pratique ensuite, le sacrifice dédié à Pluton. Ce dieu des enfers est assimilé au *diable*⁶⁴⁵, car il est « De tous li plus espoentables, / Li plus hideus et li plus lais⁶⁴⁶ ». Chrétien rapproche les divinités infernales d'origines païenne et chrétienne par la laideur de leur affreuse apparence. À la manière de la tradition antique, Procné fait tuer un taureau pour l'offrir à Pluton. Le narrateur détaille ce culte destiné au diable :

Li feuz fu alumez et fais
Si tost comme el l'ot commandé.
Devant l'autier a icel dé,

⁶⁴³ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 45.

⁶⁴⁴ *Philomena*, v. 979-1004.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, v. 1019.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, v. 1020-1021

Et pour fere greignor fumee,
Si com chose ert acoustumee,
Fu li tors apotez au feu.
(*Philomena*, v. 1022-1027.)

Procné fait allumer un feu, prie pour l'âme de Philomena en enfer et inscrit sa prière sur la dalle de l'autel :

« Dieux qui d'enfer ez rois et sires,
Pluto, de l'ame aies merci
De cele pour qui je fais ci
Ce sacrefice et ce servise,
En quel que leu que li cors gise. »
(*Philomena*, v. 1052-1056.)

Elle fait graver ces mots adressés à Pluton « *en son langage* » (v. 1049). Cette expression montre la distanciation que prend le narrateur à l'égard de la tradition antique sur laquelle il s'appuie. Mais ce passage est totalement absent du texte latin⁶⁴⁷. En attribuant ce rite aux temps antiques⁶⁴⁸, Chrétien invente la scène du cérémonial consacré à Pluton puis il la développe. Ce Pluton diabolisé constitue la survivance de la mythologie grecque de l'époque précédente. Il est une créature hybride entre la pensée antique et l'imaginaire médiéval. Le syncrétisme est ainsi assumé à travers la diabolisation d'un dieu païen. Par ailleurs, cette diabolisation prépare le double acte horrible que commettra Procné : l'infanticide et le cannibalisme. Pour se venger de Térée, elle tue leur fils et l'invite au dîner cannibale⁶⁴⁹.

Tous ces aspects que contient le merveilleux médiéval se situent au croisement d'une autre culture, comme le note Daniel Poirion dans les termes suivants :

[i]ndice de la réception d'une culture par une autre culture, symptôme du trouble suscité par la présence d'un autre en soi-même, le merveilleux médiéval, plus qu'aucune autre manifestation littéraire, relève d'une critique de la « réception », notre lecture moderne prenant le relais d'une lecture médiévale où se creusait déjà l'écart entre divers systèmes de signes⁶⁵⁰.

⁶⁴⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., Livre VI, 563-570, p. 278-279.

⁶⁴⁸ « Si com chose ert acoustumee » (*Philomena*, v. 1026.)

⁶⁴⁹ *Ibid.*, v. 1292-1429.

⁶⁵⁰ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, op. cit., p. 6.

Défini par la présence de l'altérité, le merveilleux d'antiquité montre ainsi le processus de réception d'une culture différente.

Le contact d'un substrat antique avec le thème médiéval s'observe également dans la représentation des Amazones, spécifiquement dans le *Roman d'Alexandre*⁶⁵¹. Avec le motif des Amazones, femmes guerrières selon la tradition antique, une diversité s'établit. Si l'*Énéas* ne contient pas le terme d'*Amazones*, le portrait de Camille évoque la mémoire de cette tribu guerrière. Ce personnage féminin possède toutes les vertus. En tant que combattante, Camille excelle en chevalerie et règne sur son pays. Elle est à la fois sage et courtoise. Thomas de Kent introduit deux reines anonymes d'Amazones dans son récit sur la bataille d'Alexandre contre Gog, Magog et leurs alliés. Dans tous les pays où règne Alexandre, elles arrivent sur le champ du combat, et y déploient leurs exploits⁶⁵². Les Amazones sont décrites comme des êtres extraordinaires, belles et vaillantes. Elles se distinguent nettement des autres femmes et hommes par leur physique⁶⁵³, car elles se brûlent le sein droit pour mieux combattre. Dans *Troie*, la reine des Amazones, nommée Penthésilée⁶⁵⁴, participe à un combat pour l'amour d'Hector, au cours d'une des dernières batailles entre les Grecs et les Troyens. Avant la scène du combat, Benoît de Sainte-Maure détaille les mœurs des Amazones dans leur royaume⁶⁵⁵. Au printemps, elles restent dans l'île où elles s'unissent aux hommes des pays voisins. À la naissance de leurs enfants, elles ne gardent que les filles qui deviennent de vaillantes guerrières.

Or Alexandre de Paris développe l'histoire de la rencontre de la reine des Amazones avec Alexandre. Samson, messenger de l'émir de Babylone, signale au héros grec l'existence du royaume des Amazones, en insistant sur leurs mœurs particulières :

C'est uns fluns de la terre qui l'avirone et lie.
A une feste en l'an qui lor est establee,
Li chevalier i vont, chascuns d'aus por s'amie.
La parolent d'amors et de chevalerie
Et font lor volentés trestout par drüerie.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 7241-7245.)

⁶⁵¹ Sur les Amazones, voir Aimé Petit, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Énéas*, *Troie* et *Alexandre* », *Le Moyen Âge*, t. LXXXIX, 1983, p. 63-84 ; « La reine Camille de l'*Énéide* au *Roman d'Énéas* », actes du colloque sur l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens, 8-9 décembre 1979, à l'E.N.S, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 153-166 ; « La reine Camille dans le *Roman d'Énéas* », *Les Lettres Romanes*, t. XXXVI, 1982, p. 5-40.

⁶⁵² *Roman de toute chevalerie*, v. 6170-6211.

⁶⁵³ *Ibid.*, v. 6177-6181.

⁶⁵⁴ *Troie*, v. 23360.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, v. 23307-23353.

C'est le binôme composé de l'amour et de la chevalerie qu'Alexandre de Paris adopte ici, et qu'il reprendra dans la suite de son récit. Les Amazones, femmes combattantes, accueillent les hommes une fois par an pour perpétuer leur communauté. Ces êtres extraordinaires vivent dans un espace féminin. La reine de ce royaume, dont le nom sera révélé plus tard, se nomme Aimable⁶⁵⁶. Ce prénom évocateur montre bien le poids accordé au thème d'amour par Alexandre de Paris. Si Penthésilée, également reine des Amazones, combat pour l'amour d'Hector, elle garde la nature belliqueuse de ce tribu⁶⁵⁷. En revanche, l'histoire des Amazones et d'Alexandre est développée en 472 vers et Aimable ne déploie pas ses exploits guerriers au fil de ces vers chez Alexandre de Paris. Par ailleurs, le narrateur raconte les événements qui se déroulent sous les yeux de la reine. L'auteur lui accorde ainsi un rôle significatif de quasi-héroïne, en interrompant le récit focalisé sur Alexandre⁶⁵⁸. À la suite d'un songe prophétique, Aimable décide de proposer à Alexandre un tribut annuel, afin d'éviter une guerre avec lui. Le roi grec l'accepte et un accord s'établit.

Sur le chemin du retour, Clin et Aristé, deux vassaux d'Alexandre, écoutent les voix de Floré et de Beauté⁶⁵⁹. Ces deux Amazones chantent une douce chanson à propos de la légende de Narcisse, et ce faisant, elles séduisent les deux Grecs. L'on note ainsi « une appropriation⁶⁶⁰ », ou une sorte d'« atténuation du caractère extraordinaire⁶⁶¹ » des Amazones. Aristé compare leur ravissante voix à une chanson de sirènes, femmes monstrueuses⁶⁶². Les Amazones ne font alors plus figure de guerrières farouches, étant devenues des créatures « merveilleuses », exceptionnellement charmantes. C'est ainsi que l'auteur médiéval adoucit le caractère combattant des Amazones pour créer une figure de femme sublime. Puis Alexandre annonce à Aimable deux mariages mixtes : celui de Clin et Floré et celui d'Aristé et Beauté :

Or vos dirai noveles : Floré avés perdue
Et Biauté sa compaigne, car amors l'a vaincue,

⁶⁵⁶ *Roman d'Alexandre*, III, v. 7656.

⁶⁵⁷ *Troie*, v. 23302-23484, v. 23593-23780 et v. 24071-24339.

⁶⁵⁸ *Roman d'Alexandre*, III, v. 7307-7440.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, III, v. 7449-7481.

⁶⁶⁰ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁶² *Roman d'Alexandre*, III, v. 7471-7472.

Car Dans Clins a Floré a mollier retenue
Et Aristés Biauté a mollier et a drue.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 7679-7682.)

Comme Alexandre le proclame, c'est l'Amour qui triomphe. À cet égard, le héros grec remporte la victoire sur la reine des Amazones dans cette rencontre, non seulement parce que celle-ci perd deux membres de sa tribu par ces mariages, mais aussi parce qu'elle est soumise à l'idéologie chevaleresque de l'Occident médiéval. Francis Gingras associe trois composantes inséparables dans la littérature vernaculaire, l'amour (ou le désir), les motifs merveilleux et le roman :

[L]e genre romanesque a ainsi une relation presque consubstantielle avec l'art d'aimer. Mais c'est un art d'aimer, voire un érotisme, qu'il décline autrement que les poètes, en le confrontant notamment aux motifs merveilleux issus de fonds aussi variés que l'Antiquité romaine ou l'héritage celtique, mais sans doute plus encore en traitant le discours amoureux sur le plan narratif⁶⁶³.

L'auteur souligne le contact entre les motifs merveilleux d'origine antique ou celtique et le développement du discours sur l'Amour dans les romans. Chez Alexandre de Paris, le merveilleux païen est atténué et transformé en une merveille d'Amour, création des romans en langue vernaculaire.

Benoît de Sainte-Maure invente et développe les tourments amoureux d'Achille. Celui-ci s'éprend, au premier regard, de Polyxène, fille cadette de Priam et d'Hécube. Le narrateur décrit la pathologie de l'Amour :

Pinciez sera d'Amors e mors.
Sis tres beaux cors e sa peitrine
Li font prendre tel decepline
Que ja n'iert mais ne nuit ne jors
Ne sente le verjant d'Amors
Sovent plus de quatorze feiz.
(*Troie*, v. 17568-17573.)

L'insomnie étant l'un des principaux effets provoqués par la flèche d'Amour, le héros grec en souffre en pensant à la jeune fille troyenne. Nous citons un passage depuis l'édition préparée par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieillard, dans lequel le verbe *soi merveillier* est associé à cette description pathologique de l'Amour :

⁶⁶³ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 251.

Sovent mue color sa face :
Une ore est pale, autre vermeille.
A sei meïsmes *se merveille*
Que ce puet estre qui il sent,
Qu'ensi freidist e puis resprent.
(*Troie*, v. 17606-17610⁶⁶⁴.)

En proie aux forces puissantes de l'Amour, Achille change de couleur et est poussé à perdre la maîtrise de soi. Il se compare à Narcisse, qui se meurt d'amour⁶⁶⁵. Conduit par sa passion, il va jusqu'à prononcer un discours contre la guerre qui a coûté la vie à de nombreuses personnes⁶⁶⁶. Dans le roman, la bataille peut changer de face par l'amour des personnages, ce qui diffère de la chanson de geste. En tant que héros romanesque, Achille part au front dans le champ de bataille et, en même temps, l'amour le fait souffrir.

La critique souligne l'invention de l'Amour à travers l'auteur de l'*Énéas*, s'appuyant sur les discours sur l'amour prononcés par les personnages féminins : Didon confie à sa sœur Anna sa passion et ses souffrances⁶⁶⁷ ; la mère de Lavine enseigne à sa fille les tourments de l'Amour avant que celle-ci ne les connaisse⁶⁶⁸. J. J. Salverda de Grave, premier éditeur de ce roman, reconnaît l'influence des œuvres d'Ovide (*Héroïdes* ou *Métamorphoses*) dans la description de la pathologie de l'Amour⁶⁶⁹. Alexandre Micha conclut, après l'analyse sur *Thèbes*, que l'*Énéas* est le premier vrai roman, en raison du développement de la « fine amor⁶⁷⁰ ». Quant à Jean-Charles Huchet, qui aborde cette œuvre sous les angles anthropologique et psychanalytique, remarque la dépossession de soi causée par l'Amour :

[s]oi s'est perdu dans l'Autre, n'est plus que l'Autre dont il reçoit la langue qui le porte à l'être. Se

⁶⁶⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard, éd. cit., p. 420 (C'est nous qui soulignons). Les éditrices affirment suivre les leçons du manuscrit de base autant fidèlement que possible. Dans l'édition de Constans que nous suivons régulièrement, la leçon donne *se conseilie*, à la place de *se merveille* au vers 17608. L'utilisation du mot relatif à la merveille est-elle due à l'auteur ? Ou bien, les copistes postérieurs ont-ils opté pour ce mot tant privilégié dans les textes médiévaux ?

⁶⁶⁵ *Troie*, v. 17691, v. 17704 et v. 17709.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, v. 18163-18255.

⁶⁶⁷ *Énéas*, v. 1291-1398.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, v. 7773-7934.

⁶⁶⁹ *Énéas, roman du XII^e siècle*, éd. Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris, Champion, 2 vol., 1985 [première parution de l'édition augmentée et revue de celle de 1891 :1925-1929], p. XXIX.

⁶⁷⁰ Alexandre Micha, « Couleur épique dans le *Roman de Thèbes* », *Romania*, t. XCI, 1970, p. 79-101, p. 101.

soumettre à l'Amour, c'est s'identifier à lui, le laisser parler en soi, être, – comme Lavinia – la langue du roman, le « roman » identifié à la langue d'Amour⁶⁷¹.

Pour cet auteur, l'Amour incite à parler une autre langue. C'est ainsi qu'il naît dans « cette tentative d'écriture-traduction⁶⁷² ».

En ce qui concerne *Thèbes*, le poids de l'Amour est moins souligné que dans l'*Énéas*. D'après Omer Jodogne, c'est ce dernier texte qui mérite, parmi les productions littéraires du XII^e siècle, la qualification de « premier roman »⁶⁷³. Quant à *Thèbes*, il est considéré comme une œuvre charnière entre la chanson de geste et le roman :

[...] les formules et les procédés formels du *Roman de Thèbes* nous sollicitent à le comprendre avant tout comme une chanson de geste et un peu comme un autre genre qui s'affirmera bientôt en roman⁶⁷⁴.

Omer Jodogne considère l'adaptateur de la *Thébaïade* comme un précurseur des récits narratifs en langue vernaculaire, mais il évite de qualifier son œuvre de « roman ». C'est L. G. Donovan qui démontre, à travers l'examen onomastique et l'analyse de formules, de portraits, de scènes de conseil et d'amour, la nouveauté littéraire de *Thèbes*⁶⁷⁵. Dans cette œuvre, on observe l'association de l'amour et de la chevalerie⁶⁷⁶, se distinguant de la chanson de geste. Parthénopée, présenté comme un chevalier et non plus comme un héros mythologique, s'éprend d'Antigone :

Parthenopiex vit la pucele,
souz ciel n'en ot une tant bele.
S'il la couvoite, n'est merveille,
car souz ciel n'avoit sa pareille.
(*Thèbes*, v. 4135-4138.)

La scène de leur rencontre est décrite par le terme de *merveille*. À travers la paire « *merveille : pareille* », le narrateur met en relief l'exceptionnelle beauté de la jeune fille.

⁶⁷¹ Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, op. cit., p. 160.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 159.

⁶⁷³ Omer Jodogne, « Le caractère des œuvres “antiques” dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », art. cit., p. 57.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁷⁵ Lucien Gary Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, Paris, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, 1975, en particulier, les p. 189-251, consacrées à la comparaison entre le style de cette œuvre et les chansons de geste.

⁶⁷⁶ « Othes respont : “ Si vet d'amie, / d'amors et de chevalerie ; / si le tenez a vilannie, / nous le tenons a cortoisie. ” » (*Thèbes*, v. 8111-8114.)

Nous observons ainsi une différence de traitement du thème de l'Amour et de son évolution. Alors que des personnages féminins apparaissent au premier plan dans *Thèbes*, ce roman ne contient pas de discours sur l'Amour du narrateur ou des personnages aussi développés que dans les romans que nous avons déjà abordés. Il en va de même pour le *Roman de toute chevalerie*, dans lequel la reine Candace, renommée pour sa beauté, donne à Alexandre le désir de la voir⁶⁷⁷. En revanche, nous avons vu que les adaptateurs des récits ovidiens amplifiaient considérablement les épisodes de l'Amour : *Pyrame et Thisbé* raconte l'amour réciproque de jeunes personnages, tandis que *Narcisse* présente une réécriture moralisante du texte latin, à travers les amours démesurées, tout en développant le discours sur la merveille d'Amour. De même, Chrétien de Troyes actualise la signification du récit du rossignol, brutalisé par les désirs perturbateurs de Térée. La merveille est ainsi rattachée à l'Amour, thème émergeant dans certaines « mises en roman ».

Nous venons de voir que les auteurs médiévaux ne reproduisaient pas totalement le monde antique, mais qu'ils procédaient plutôt à sa réécriture. Cette démarche présente une rationalisation de plusieurs aspects compatibles : atténuation ou suppression d'une cause surnaturelle, christianisation et diabolisation de l'élément païen. Les dieux grecs et latins sont ainsi humanisés. Quant aux métamorphoses ovidiennes, elles n'ont plus lieu dans *Pyrame et Thisbé*, ni non plus dans *Narcisse*. Les adaptateurs privilégient la mise en scène de la merveille de l'Amour. Ils modifient, voire suppriment les motifs merveilleux, tout en apportant des inventions romanesques. De ce fait, le merveilleux d'antiquité adopte d'autres aspects que celui qui figurait dans ses sources latines.

⁶⁷⁷ *Roman de toute chevalerie*, v. 6943-6954.

B] Le savoir et le merveilleux d'antiquité

Dans la description du tombeau merveilleux d'Hector, le narrateur explique que son moule est façonné par trois maîtres d'œuvre⁶⁷⁸. Entrant dans le registre hyperbolique relatif à la merveille, il souligne ainsi la richesse et la rareté de cette œuvre d'art :

Li trei sage devin ont fait
Un molle entaillié e portrait
De la plus riche uevre qui fust
Ne que nus hom veeir poüst.
(*Troie*, v. 16729-16732.)

Nous observons ici l'importance accordée au terme de *sage*⁶⁷⁹. En effet, les créateurs d'œuvres artistiques reçoivent systématiquement cette qualification dans *Troie*⁶⁸⁰. Le narrateur exalte la qualité intellectuelle et artistique du travail de l'homme⁶⁸¹. De nombreux objets d'art montrent ce goût à la fois pour le savoir et le savoir-faire humains : automates, bouclier d'Énéas et char d'Amphiaräus.

Les auteurs médiévaux des romans d'antiquité ont à leur disposition des connaissances livresques antiques et contemporaines. Ils profitent alors des passages descriptifs ou des listes énumératives pour les introduire, privilégiant le savoir dès lors que le merveilleux se caractérise par ce trait savant. Dans un de ses chapitres consacrés aux romans d'antiquité, Emmanuèle Baumgartner attribue, aux différentes sections qui le

⁶⁷⁸ Dans la plupart des cas, les artistes sont au nombre de trois. Sur le symbolisme du nombre au Moyen Âge, voir Jacques Ribard, *Le Moyen âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984, p. 15-34. Le nombre ne signifie pas simplement la quantité, il est également porteur de symbolisme. S'établit alors une antithèse du nombre pair et du nombre impair. Les nombres pairs, comme deux ou quatre, sont divisibles et corruptibles. Ces nombres imparfaits d'un monde terrestre sont, le plus souvent, des signes sinistres. Dans le *Roman d'Alexandre*, nous observons deux automates-gardiens de la forêt des filles-fleurs et quatre vieillards-animaux dans les alentours des fontaines magiques. Au contraire, les nombres impairs, notamment un et trois, sont indivisibles et parfaits. Ils symbolisent le divin et l'éternité. Les précisions sur le nombre des artistes montrent ainsi la finesse et la perfection de leur œuvre.

⁶⁷⁹ Sur le vocabulaire de la sagesse, consulter *Sage et son réseau lexical en ancien français (des origines au XIII^e siècle)*, ANRT, Lille III et Paris, Champion, 1979.

⁶⁸⁰ Le narrateur présente ainsi les constructeurs de la nef Argo : « Engeigniere fu buens provez, / Li plus tres sages qui fust nez / L'om ne saveit soz ciel son per » (*Troie*, v. 895-897). De même, ce sont trois experts en *nigromance* qui ont sculpté quatre automates de la Chambre de Beautés : « Trei poëte, sages dоторs, / Qui mout sorent de nigromance, / Les asistent par tel semblance / Que sor chascun ot tresgeté / Une image de grant beauté. » (*Troie*, v. 14668-14672.)

⁶⁸¹ Emmanuèle Baumgartner, « Vocabulaire de la technique littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure », art. cit., p. 27-36.

composent, les notions de « sagesse et [de] savoir⁶⁸² ». L'intelligence est une des caractéristiques associées à ces romans.

C'est, par ailleurs, ce caractère savant que Jean Bodel attribue à la « matière de Rome », dans le fameux prologue de sa *Chanson des Saisnes*. Au début de son œuvre épique, il distingue la matière de France de celles de Bretagne et de Rome :

N'en sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretagne et de Ronme la grant ;
N'en sont que trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant,
E cil de Ronme sage et de sens apendant,
Cil de France sont voir chascun jour aparant⁶⁸³.

La critique moderne identifie la matière de Bretagne aux romans arthuriens, celle de Rome aux romans d'antiquité et celle de France à la chanson de geste⁶⁸⁴. Selon Daniel Poirion, cette classification repose sur les critères moraux :

[L]a distinction s'appuie sur un jugement intellectuel et moral. Pour les hommes intelligents, « entendant », le genre « breton » est agréable, mais n'a aucune valeur de vérité ; le genre « antique », au contraire, fait réfléchir, il est plein de sens et donne une leçon ; et l'auteur ici justifie sa préférence pour le genre « français » en invoquant son authenticité, sans préciser s'il songe à la vérité religieuse ou à la vérité historique : les deux se rejoignent d'ailleurs dans la mentalité chrétienne⁶⁸⁵.

Jean Bodel valorise la matière de France en mettant l'accent sur sa véracité. Il donne ainsi une esquisse de la définition des trois catégories littéraires de l'époque, caractérisées respectivement par trois adjectifs : *vain*, *sage* et *voir*. La contemporanéité, ou la caractéristique de « roman » de cette catégorisation, s'observe, car l'expression *a nul home vivant* au vers 6 « oppose les trouvères médiévaux aux ancêtres (les vrais “poètes”),

⁶⁸² Emmanuèle Baumgartner, *Le récit médiéval. XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 19-37.

⁶⁸³ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, v. 6-11, p. 2. Au vers 6, la leçon du manuscrit *L* donne *nul home attendant*, au lieu de *nul home vivant*.

⁶⁸⁴ La notion de matière mérite d'être réexaminée. L'interférence de plusieurs matières est assez fréquente au Moyen Âge, et en ce sens, la tripartition proposée par Jean Bodel, sur laquelle s'appuie la critique, ne peut couvrir les œuvres médiévales qui offrent une grande diversité. Voir Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2000 ; *Matière à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, dir. Christine Ferlampin-Acher et Catalina Gîrbea, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

⁶⁸⁵ Daniel Poirion « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre » [1972], *Écriture poétique et composition romanesque*, op. cit., p. 21-38, p. 29.

qui écrivant en latin, avaient bien des sujets littéraires à leur disposition⁶⁸⁶ ». Jean Bodel se réfère explicitement aux œuvres contemporaines et non pas aux poèmes latins. Étant considérés comme « classiques », les traités des lettres latines existaient déjà au moment où les textes en langue vernaculaire sont apparus. Le poète médiéval propose, ici, une classification des œuvres en langue vernaculaire pour s'éloigner de la littérature latine.

Si Jean Bodel privilégie la chanson de geste pour son authenticité, il apprécie également les romans d'antiquité, car il ajoute l'adjectif *grant* à la matière de Rome dans le vers 7. Les termes clés de *sage* et de *sens* qualifient cette matière renommée. Comparé au roman de Bretagne *vain et plaisant*, celui de Rome est rempli de savoir et de sagesse. Ainsi, les romans d'antiquité, porteurs de connaissances et de sens moraux, stimulent les réflexions.

Cependant, il est à souligner que la notion médiévale de savoir ou de science diffère de la conception moderne. Toutefois, l'esprit médiéval ne s'oppose pas radicalement à l'esprit moderne, car tous deux s'attachent à saisir l'univers environnant. Néanmoins, il existe un écart considérable de notions et de méthodes entre le XII^e siècle et aujourd'hui :

[I]es savoirs exprimés dans la littérature ne relèvent donc pas strictement des sciences au sens moderne, mais bien plutôt de l'ensemble des connaissances sur le monde, qu'il s'agisse de la nature, de l'homme ou de Dieu⁶⁸⁷.

Les savoirs au sens médiéval renvoient à toutes les connaissances de l'univers, tandis que la science moderne s'appuie sur l'expérimentation et l'observation, afin d'obtenir une loi universelle. S'il existe une certaine pratique de l'observation, elle passe par un examen des livres :

[s]i la nature est objet d'investigation scientifique, c'est avant tout au moyen de la glose, du commentaire, dans lesquels sont mises en œuvre les qualités du maître du langage et de la logique. Même la terre, au sens de globe terrestre, se mesure à l'aune du livre, de l'écriture. Le XII^e siècle ne voit pas la fondation de la science moderne ; lorsque d'observation il est question, c'est avant tout d'« observation livresque » qu'il s'agit⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ Luciano Rossi, « Jean Bodel : des *flabiaux* à la chanson de geste », *Versants*, Revue suisse des littératures romanes, n° 28, 1995, p. 33-34.

⁶⁸⁷ *Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Dominique Boutet et Joëlle Ducos, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, « Introduction » par Dominique Boutet et Joëlle Ducos, p. 9.

⁶⁸⁸ Bernard Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, Paris, Champion, 2002, p. 12-13.

Les connaissances médiévales sont puisées dans les écrits. La consultation des livres constitue un moyen privilégié, ou même unique, pour accéder au savoir. De ce fait, l'autorité est prioritaire dans toutes les réflexions :

[a]ussi la *scientia naturalis* est-elle plutôt philosophie naturelle, c'est-à-dire un raisonnement et une explication universelle sur les faits de nature, qu'une science en tant que telle. La place de l'autorité y est fondamentale dans la mesure où elle sert à la fois de référence ponctuelle pour tel ou tel phénomène et de cadre philosophique. Faire un écrit scientifique au Moyen Âge est donc avant tout commenter une autorité, l'utiliser dans une construction dialectique et logique⁶⁸⁹.

Une autorité renvoie, par exemple, à une citation tirée d'ouvrages antérieurs, à une parole considérée comme un message du Créateur ou encore à une étymologie des choses. Dans les œuvres savantes comme littéraires, les autorités antiques sont souvent, au début ou au cours du développement, citées par les auteurs médiévaux. Elles permettent de poser une question et d'ouvrir une discussion sur un sujet. Selon l'expression de Jacques Le Goff, le « terme "antiquité" (*antiquitas*) est synonyme d'autorité (*auctoritas*), valeur (*gravitas*), grandeur, majesté (*majestas*)⁶⁹⁰ ». L'esprit médiéval diffère, par le poids de l'autorité, de la science moderne qui s'appuie sur l'expérimentation. Dans cette perspective, notre démarche vise donc à chercher non pas une émergence de l'esprit « scientifique », mais plutôt des témoignages du savoir dans les œuvres profanes en langue vernaculaire, savoir véhiculé par les textes antiques et contemporains.

Le XII^e siècle voit également apparaître des œuvres portant sur la nature des choses du monde. Ces ouvrages « encyclopédiques » se multiplient au cours de cette période⁶⁹¹. Or il n'y a pas de genre de l'« encyclopédie » au sens générique pour désigner

⁶⁸⁹ Joëlle Ducos, « Progrès scientifique et autorités : l'exemple de la météorologie médiévale », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 2003, p. 185.

⁶⁹⁰ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁹¹ Sur l'encyclopédie au Moyen Âge, voir Michel De Boüard, « Encyclopédies médiévales », *Revue des questions historiques*, 3^e s., n° 16, 1930, p. 258-304 ; « Réflexions sur l'encyclopédie médiévale », *L'encyclopédisme*, Actes du Colloque de Caen, 12-16 janvier 1987, dir. Annie Becq, Paris, Klincksieck, 1991, p. 281-290 ; M. De Gandillac, J. Fontaine, J. Châtillon, M. Lemoine, J. Gründel, P. Michaud-Quantin, *La pensée encyclopédique au Moyen Âge*, Neuchâtel, La Baconnière, 1966. L'épanouissement culturel et intellectuel du XII^e siècle prépara la « floraison encyclopédique » du siècle suivant : Jacques Le Goff, « Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme ? », *L'enciclopedia medievale*, dir. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1994, p. 23-40, citation page 28. Pour l'étude la plus récente, consulter Bernard Ribémont, *Les origines des encyclopédies médiévales. D'Isidore de Séville aux Carolingiens*, Paris, Champion, 2000. En ce qui concerne la moralisation dans ces écrits, voir Daniel

l'ensemble des connaissances présentées suivant un classement. Les œuvres ainsi nommées sont diverses au niveau de leur forme et de leur contenu. Leurs visées sont également diversifiées et évoluent avec le temps⁶⁹². Mais le titre des ouvrages permet d'identifier ce type d'écrits⁶⁹³. Les livres intitulés *Speculum* sont considérés comme des textes encyclopédiques⁶⁹⁴. Il y en a plusieurs durant ce siècle, dont *Speculum Ecclesie* d'Honorius Augustodunensis, rédigé aux alentours de 1103-1105, et *Speculum universale* de Raoul Ardent, écrit vers 1199. Les autres termes, comme *mundus*, *natura* et *res* figurant dans les titres, permettent d'ajouter certains textes dans la typologie des œuvres encyclopédiques : *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches ; *Questiones naturales* d'Adélarde de Bath, *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* de Hildegarde de Bingen⁶⁹⁵ et *Liber de naturis rerum* d'Alexandre Neckam. Il s'agit non pas d'une « somme », mais d'un « traité » qui contient les bases et les sujets essentiels d'une matière. Quelques textes théologiques et scolastiques, comme *Didascalion* d'Hugues de Saint-Victor, qui a laissé de nombreux ouvrages, peuvent également être qualifiés d'encyclopédiques. Ils contiennent des digressions didactiques sur l'univers.

La mappemonde dans les romans d'antiquité marque cet encyclopédisme. Il s'agit d'une transmission des connaissances bibliques, cartographiques et géographiques. *Thèbes* donne la première occurrence du mot *mappemonde* en ancien français. Ce terme est la traduction directe du latin médiéval *mappa* (« carte » ou « plan ») *mundi*. Dans

Hüe, « Encyclopédisme et moralisation », *L'Encyclopédisme*, Actes du colloque d'Aube, avril 1989, Le Mesnil-Brout, Association Diderot, l'encyclopédisme & autres, 1990, p. 17-56.

⁶⁹² Bernard Ribémont, « L'encyclopédisme médiéval et la question de l'organisation du savoir », *Écriture du savoir*, Actes du colloque de Bagnoles-de-l'Orne, le 7 avril 1990, Le Mesnil-Brout, Association Diderot, l'encyclopédisme & autres, 1991, p. 95-106, p. 95.

⁶⁹³ Sur l'encyclopédisme, en particulier, celui du XII^e siècle, voir Bernard Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, op. cit., « Chapitre II : Les encyclopédies du XII^e siècle », p. 63-162. Nous nous appuyons sur les critères d'identification des ouvrages encyclopédiques présentés aux pages 74 à 76. Pour déterminer le corpus, l'auteur analyse des titres donnés dans les manuscrits, ainsi que la structure et le style du texte.

⁶⁹⁴ Einar Már Jónsson, « Le sens du titre *Speculum* aux XII^e et XIII^e siècles et son utilisation par Vincent de Beauvais », *Vincent de Beauvais : intentions et réceptions d'une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, dir. Monique Paulmier-Foucart, Serge Lusignan et Alain Nadeau, Montréal, Bellarmin, 1990, p. 11-32.

⁶⁹⁵ Sur cette visionnaire, voir Laurence Moulinier, « Une encyclopédiste sans précédent ? Le cas de Hildegarde de Bingen », *L'enciclopedia medievale*, dir. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1994, p. 119-134.

Thèbes, le narrateur détaille la mappemonde dans sa description de la tente du roi Adraste⁶⁹⁶ :

a compas i fu mappamonde
bien entailliee, bien roonde ;
u pan devant desus l'entree,
a or batu, menu ouvree.
(*Thèbes*, v. 4223-4226.)

Le narrateur commence par souligner la rotondité de la mappemonde. Celle-ci est divisée en cinq zones : aux extrémités se situent les étendues froides ; au milieu du monde se trouve un espace chaud ; entre chaque zone, il existe une partie tempérée et habitée⁶⁹⁷. La mappemonde de *Thèbes* représente donc un univers de forme ronde divisé en cinq parties. Edmond Faral reconnaît là l'influence d'un passage des *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁹⁸. En proposant d'autres sources de cette mappemonde, Lucien Gary Donovan s'oppose à son rapprochement du texte ovidien ainsi que l'envisage Edmond Faral⁶⁹⁹. En effet, depuis l'antiquité tardive jusqu'au XII^e siècle, s'établit une riche tradition des mappemondes : les cartes dans les œuvres de Bède le Vénérable, de Macrobie, d'Isidore de Séville ou de Rémi d'Auxerre. Dans ces représentations, la Terre est ronde et souvent divisée en cinq zones, comme la mappemonde dans *Thèbes*. Cela ne permet pas de conclure qu'il existe des inspirations ovidiennes chez l'adaptateur de ce roman, mais celui-ci suit la conception encyclopédique. Bernard Ribémont souligne, pour sa part, une influence plus contemporaine. D'un point de vue positiviste, ce sont plutôt des textes encyclopédiques du XII^e siècle que des textes antiques dont s'inspire l'auteur médiéval : l'*Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis ou la *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches.

Le narrateur de *Thèbes* ajoute, ensuite, des éléments bibliques tels que les fils d'Israël (v. 4250), les quatre fleuves de Paradis (v. 4251), des monstres (v. 4253), ainsi que les habitants d'Éthiophe (v. 4256) :

⁶⁹⁶ Sur la mappemonde dans *Thèbes*, voir Lucien Gary Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, *op. cit.*, p. 217-227 ; Emmanuèle Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII^e siècle », art. cit. ; *Qui des sept arz set rien entendre...*, *op. cit.*, p. 49-53.

⁶⁹⁷ *Thèbes*, v. 4227-4240.

⁶⁹⁸ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, *op. cit.*, p. 63-71.

⁶⁹⁹ Lucien Gary Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, *op. cit.*, p. 217-227.

Iluec sont les citez antives
 o tours, o murs et o eschives.
 D'or musique sont li torel
 et li portail et li tournel,
 tuit li rëaume, tuit li roi,
 et chascune terre par soi,
 et li septante et dui langage,
 et mer Betee et mer Sauvage.
 Rouge mer fu fete a neel,
 et le pas aus filz Ysrael,
 de Paradis li quatre flun ;
 Ethna y est, qui giete fun.
 Montres y ot de mil manieres,
 oysiaux volanz et bestes fieres ;
 et li nostre houme i sont bien peint,
 cil d'Ethÿoppe trestuit teint.
 (*Thèbes*, v. 4241-4256.)

Le narrateur joint les connaissances géographiques transmises, depuis l'antiquité, à la conception chrétienne du monde communiquée par l'Écriture sainte. Quant à L. G. Donovan, il y voit une volonté de concilier la connaissance païenne, notamment une inspiration néo-platonicienne, marquée par l'image du monde de Macrobie et la pensée chrétienne⁷⁰⁰. Car la répartition du monde en cinq zones est contestée au XII^e siècle, tandis que la rotondité de la Terre est généralement admise. Bernard Ribémont remarque, de son côté, qu'il existe une vision chrétienne dans certains textes encyclopédiques antiques ou contemporains. Pour lui, il n'y a pas d'incompatibilité entre la mappemonde dans *Thèbes* et l'univers chrétien⁷⁰¹. Dans tous les cas, cette dernière fonctionne comme un moyen de transmettre des connaissances géographiques depuis les temps antiques. L'adaptateur de la *Thébaïde* enrichit également son texte en langue vernaculaire du savoir « moderne ». De cette manière, le texte fonctionne tel un miroir qui reflète son temps.

Si nous suivons la vision de Bernard Ribémont, la mappemonde constitue bien un exemple de la « *translatio* diagonale », selon la définition que donne Valérie Gontero à propos des exemples dans *Troie* :

[...] la *translatio* verticale réfère aux textes-sources ; la *translatio* horizontale aux textes contemporains. [...] Il convient cependant d'adjoindre à ces deux premières directions une troisième, très opérante dans les romans antiques. C'est la *translatio* diagonale qui, à mon sens, opère un transfert depuis l'encyclopédisme vers la littérature romanesque. Le processus s'effectue de la

⁷⁰⁰ Lucien Gary Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, op. cit., p. 226-227.

⁷⁰¹ Bernard Rimémont, *Qui des sept arz set rien entendre...*, op. cit., p. 51.

manière suivante : le poète, grâce à ses qualités de clerc, puise dans les écrits encyclopédiques – lapidaires, bestiaires et divers traités – pour enrichir sa trame romanesque⁷⁰².

Trois types de *translatio* sont donc identifiés suivant ces modalités de transmission des connaissances : « *translatio* verticale », « *translatio* horizontale » et « *translatio* diagonale ». La première désigne une translation des œuvres antiques vers les textes en langue vernaculaire. La deuxième correspond à une intertextualité parmi les textes contemporains. Et la troisième, la « *translatio* diagonale », dont Valérie Gontero souligne l'importance, correspond aux inspirations puisées dans les écrits encyclopédiques contemporains et introduites dans les œuvres romanesques. Il est tout à fait possible que la *translatio* s'opère à plusieurs niveaux. Quoi qu'il en soit, ces transpositions marquent, toutes trois, la transition du savoir vers le texte en langue romane. Cependant, les adaptateurs médiévaux ne citent pas toujours leurs sources antiques ou contemporaines. Ainsi, Alexandre de Paris cite rarement les autorités latines qu'il emploie, tandis que Thomas de Kent n'hésite pas à mentionner les noms de Solin, Trogue Pompée et Isidore de Séville dans son récit. Si l'auteur de *Thèbes* indique plusieurs *auctores* antiques dans son prologue, les sources de la description de la mappemonde restent indéterminées. Le travail d'identification appartient alors à la critique.

Quant au *Roman d'Alexandre*, la mappemonde est teintée d'une idéologie politique. Le narrateur évoque une mappemonde tripartite sur la deuxième tenture de la tente du héros :

En l'autre pan après, se voliés garder,
Veïssiés mapamonde ensegnier et mostrer
Ensi comme la terre est enclose de mer
Et com li philosophe la varent deviser
Et metre en trois parties que je sai bien nomer :
C'est Aise et Eürope et Aufrique sa per ;
Les montaignes, les flueves, les cités a conter,
Par letres d'or escrites i pöés tout trover.
Alixandres li rois i veut molt esgarder
Qant il gist en son lit por son cors deporter,
Li douze per o lui por sons sens escouter ;
E qant porpensés s'est, si commence a jurer
Que molt fist Dieus poi terre por un home honorer ;
Deus tans en peüst bien uns preudoms gouverner.
(*Roman d'Alexandre*, I, v. 2020-2033.)

⁷⁰² Valérie Gontero, « La digression encyclopédique dans Le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure : définition et enjeux de la *translatio* diagonale », *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, op. cit., p. 201-211, p. 204-205.

Selon la conception de cet objet, le monde est divisé entre Asie, Europe et Afrique. La mappemonde symbolise ainsi la souveraineté dans tous ces territoires d'Alexandre⁷⁰³. Celui-ci la regarde et s'étonne de la petitesse de l'Univers, par rapport à ses ambitions. En mentionnant trois continents majeurs, ces vers représentent le dessein ambitieux de conquête du monde entier, d'Alexandre. Cette laisse justifie, de manière symbolique, la guerre contre Darius, voire la domination de l'Orient, tentée par Alexandre dans la suite du récit. Ainsi, la mappemonde est marquée par le savoir dans *Thèbes*, tandis qu'elle est intégrée dans une description colorée d'idéologie politique dans le *Roman d'Alexandre*.

Le dessein didactique et scientifique que dévoile la mappemonde de *Thèbes* s'observe également dans la description du char d'Amphiaräus⁷⁰⁴. L'auteur de cette œuvre y montre sa volonté de transmettre des connaissances dans plusieurs domaines. Ce char relève, avant tout, de la mythologie gréco-latine :

En un curre est Amphīaras,
 qui fu fēt outre seint Thomas ;
 Vulcans le fist par grant porpens
 et a lui faire mist lonc tens.
 Par estuide et par grant conseil
 i mist la lune et le soleill
 et tresgita le firmament
 par art et par enchantement.
 Nuef esperes par ordre i fist,
 en la greingnor les signes mist
 et es autres qui sont menors
 mist les plannetes et les cors.
 La neume mist en mi le monde,
 ce est la terre et mer parfonde.
 (*Thèbes*, v. 4951-4964.)

Cet extraordinaire véhicule de guerre orné est fabriqué par Vulcain, qui a recours à son *art* et à son *enchantement* (v. 4958). En même temps, l'adaptateur cite le nom de saint Thomas, apôtre missionnaire de l'Inde du 1^{er} siècle de notre ère. Le syncrétisme est assuré, comme dans la description de la mappemonde. Le char présente l'image de l'univers : la lune et le soleil, les neuf planètes, la terre et la mer. La source est sans doute une

⁷⁰³ Voir Nathalie Bouloux, « Les usages de la géographie à la cour des Plantagenêts dans la seconde moitié du XII^e siècle », *La renommée, Médiévales*, n° 24, p. 131-148.

⁷⁰⁴ *Thèbes*, v. 4949-5016. Voir Bernard Ribémont, *Qui des sept arz set rien entendre...*, *op. cit.*, p. 46-49 ; Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage*, *op. cit.*, p. 315-317.

conception du cosmos exposée dans le *Commentarium in Ciceronis Somnium Scipionis* de Macrobe, s'inscrivant dans la tradition néoplatonicienne.

Une autre caractéristique du char d'Amphiaräus consiste dans la figuration des sept arts dans la partie frontale. Toutes les disciplines du *trivium* et du *quadrivium* y sont peintes :

Gramaire y est peinte o ses parz,
Dyalectique o argumenz
et Rethorique o jugemenz.
L'abaque i tient Arismetique,
par la gamme chante Musique.
Peinte y est dyathesaron,
dyapainté, dyapason,
Unne verge ot Geometrie,
un astreleibe Astronomie ;
l'une en terre met sa mesure,
l'autre es estoiles met sa cure.
(*Thèbes*, v. 4990-5000.)

Le poète médiéval mentionne d'abord la grammaire, la rhétorique et la dialectique. Puis, pour le *quadrivium*, il développe légèrement son propos en rappelant les principes de ces sciences : arithmétique, musique, géométrie et astronomie.

La figuration des arts remonte aux sources grecques et latines, telles que les écrits de Nicomaque, Cassiodore, Boèce, Isidore de Séville, et notamment *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Martianus Capella⁷⁰⁵. Il est possible de considérer ce texte en tant qu'une source directe ou indirecte, par le biais de l'un des commentateurs contemporains tels que Guillaume de Conches, de l'adaptateur de *Thèbes*. Martianus Capella est le premier à montrer, dans son discours métaphorique, ces sept arts libéraux sous la forme de figures féminines. En suivant ce texte, l'auteur du roman détaille la musique dans le même ordre que la donne Martianus Capella : *dyathesaron* (« quatre »), *dyapainté* (« quinte ») et *dyapason* (« octave »). La définition de la géométrie remonte également à cet auteur antique⁷⁰⁶. Les représentations de ces arts libéraux se trouvent dans les enluminures depuis l'époque carolingienne, mais l'adaptateur de la *Thébaïde* a ouvert un nouvel horizon en les introduisant dans « sa mise en roman ». D'ailleurs, son influence

⁷⁰⁵ Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, éd. A. Dick, Leipzig, Teubner, 1923-1926.

⁷⁰⁶ Sur le *quadrivium*, voir J.-Y. Guillaumin, « La place de l'astronomie dans le quadrivium de Boèce », dir. Bernard Ribémont, *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, Actes du colloque d'Orléans, 22-23 avril 1989, Paris, 2001, p. 115-126.

ne se limite pas à des romans d'antiquité contemporains. En innovant la description de l'objet, l'adaptateur médiéval commence une tradition littéraire. L'un de ses successeurs, Chrétien de Troyes, hérite de cette figuration des arts dans la description de la robe d'Érec lors de son couronnement⁷⁰⁷.

Tout comme pour la mappemonde, l'adaptateur médiéval effectue une démarche littéraire entièrement nouvelle, car une telle insertion savante n'existait ni dans les sources latines ni dans les œuvres profanes en langue vernaculaire de l'époque : il s'agit de la « *translatio* diagonale⁷⁰⁸ ». Les idées sont extraites des textes encyclopédiques et transposées dans le roman.

Dans les écrits encyclopédiques, les auteurs se livrent à des développements sur la nature, les arts et les sciences. Plus particulièrement, l'« écriture encyclopédique⁷⁰⁹ » vise à transmettre au lecteur des connaissances essentielles sur l'univers. Cette écriture, propre aux textes contemporains, imprègne les adaptateurs des œuvres latines.

Une telle pratique s'observe également dans les bestiaires en langue vernaculaire qui émergent durant cette période⁷¹⁰. Le bestiaire écrit entre 1121 et 1135 par Philippe de Thaon, moine de Normandie, est l'un des textes les plus connus. Il s'agit d'une adaptation sous forme de vers octosyllabiques à partir d'un texte latin. Cette œuvre est élaborée de la même manière que la plupart des premiers romans en langue vernaculaire, en milieu anglo-normand⁷¹¹. Gervaise, ou Gervasius de Fonteneai, en compose aussi à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle⁷¹². Ces bestiaires sont composés de deux parties : les auteurs

⁷⁰⁷ Ce roman s'achève par le couronnement d'Érec accompagné d'Énide. Lors de cette cérémonie solennelle, Érec porte une robe de moire fabriquée par quatre fées, qui y dépeignent respectivement les arts du *quadrivium*. (*Érec et Énide*, éd. cit., v. 6725-6801, p. 508-513). De nombreux travaux sont consacrés à cette robe, voir parmi eux, Marie-Madeleine Castellani, « Mythe et représentation du monde : la robe d'Érec », *Uranie*, t. I, 1991, p. 101-119 ; Éléonore Andrieu, « Encore la robe d'Érec (vers 1170 ?) », *Romania*, t. CXXX, 2012, p. 257-293 ; Philippe Walter, « Chrétien de Troyes et Macrobie (*Erec et Enide*, v. 6730 et 6733) », *Mélanges offerts à Joël Thomas*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 325-337.

⁷⁰⁸ Valérie Gontero, « La digression encyclopédique dans *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure : définition et enjeux de la *translatio* diagonale », art. cit., p. 204-205.

⁷⁰⁹ Bernard Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, op. cit., p. 84. Voir aussi *id.*, « L'encyclopédisme médiéval et la question de l'organisation du savoir », art. cit.

⁷¹⁰ Sur le bestiaire médiéval, voir par exemple, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984, particulièrement p. 47-99 ; *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen âge*, op. cit.

⁷¹¹ Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. Ian Short, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2018.

⁷¹² C'est notamment au siècle suivant que ces écrits se multiplient : bestiaire de Guillaume Le Clerc et les versions courte et longue de celui de Pierre de Beauvais... Selon l'expression de Bernard Ribémont, un « encyclopédisme préparateur » du XII^e siècle voit « l'émergence d'un immense réservoir de données » dans les sciences ainsi que dans la littérature (Bernard Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, op. cit., p. 13). En tant qu'époque charnière, le XII^e siècle a ouvert de nouveaux horizons dans l'exploitation et la transmission des connaissances.

commencent par présenter la nature des animaux avant de donner une morale. Ils suivent, en effet, la structure binaire figurant dans *Physiologus*, ouvrage chrétien et écrit au II^e ou au IV^e siècle. D'ailleurs, les auteurs médiévaux disposent des ouvrages encyclopédiques de Pline, de Solin et d'Isidore de Séville. Ces données transmises depuis l'Antiquité contribuent à l'éclosion des bestiaires en langue vernaculaire.

C'est ainsi que l'auteur de l'*Énéas* dépeint un oiseau appelé *calade*. Dans la description de la civière de Camille, le narrateur commence par détailler le plumage de cet oiseau fabuleux, avec lequel est cousue la taie de la civière :

La plume an estoit d'uns oisiax
Qui an ces terres laissus sont ;
Li roi an lor palés les ont.
Icil oisel ont non calade ;
Tel nature ont que un malade
Puet l'an par aus espermenter,
S'il doit morir ou respasser.
Qui un l'an amoine devant,
Se il doit vivre an avant
Li calades lo set et voit,
Enmi lo vis l'esgarde droit.
(*Énéas*, v. 7378-7388.)

Le narrateur développe la nature merveilleuse de l'oiseau. Celui-ci peut prononcer le diagnostic d'une maladie : s'il regarde fixement un malade, celui-ci peut survivre ; s'il détourne la tête, il est condamné. Cette créature ne provient pas des œuvres antiques comme celles de Pline ou de Solin, mais du *Physiologus*.

Dans les répertoires, nous avons vu de nombreux animaux, dont certains jouent les rôles symboliques. Par exemple, il est tout à fait possible de reconnaître le fonctionnement symbolique du lion dans *Pyrame et Thisbé*. Lors du rendez-vous manqué, Thisbé quitte la place à la vue d'un lion féroce et laisse tomber son voile. Ce lion de la montagne est couvert du sang de plusieurs bêtes tuées au cours de son dernier repas⁷¹³. Trouvant le voile de Thisbé près de la fontaine, le lion le piétine :

Li lýons vint a grant esfroi,
A la fontaine estaint sa soi,
Et quant il est bien assasez,
Si se deduit aval les prez.
Trouve la guimpe en une sente,

⁷¹³ *Pyrame et Thisbé*, v. 636-640.

Si la defoule et ensanglente.
(*Pyrame et Thisbé*, v. 652-657.)

Dans le texte d'Ovide, c'est une lionne qui apparaît⁷¹⁴. Le changement du sexe de l'animal s'explique par une interprétation symbolique⁷¹⁵. Le voile de la jeune fille, taché du sang de bêtes, évoque l'union des amoureux qui ne peut être réalisée dans le récit. Comme nous l'avons vu dans le répertoire des motifs merveilleux, le lion est un animal ambivalent, oscillant entre noblesse et férocité. Le voile foulé par cet animal et la tache de sang peuvent faire allusion à la violence potentielle de l'amour. En effet, Thisbé est *esbahie* devant le lion mâle⁷¹⁶. Compte tenu de l'union entre Pyrame et Thisbé, évoquée par le voile tacheté, l'*esbahissement* de Thisbé peut être considéré comme celle de l'amoureuse.

Mais le même animal a des fonctions différenciées dans notre corpus : que dire du lion dans la forêt de *Thèbes* ? Après l'accord sur l'alternance annuelle du trône entre Étéocle et Polynice, celui-ci, exilé depuis leur pays, traverse une forêt peuplée d'animaux féroces :

Par mi un bois vet chevauchant,
fieres bestes vet encontrant :
gripons, serpanz, guivres, dragons,
lieparz et tygres et lýons ;
mes le tempier les a dantez
et debatuz et flaielez ;
onques de quanqu'il encontra
un trestout seul ne l'adesa.
(*Thèbes*, v. 649-656.)

Le narrateur énumère les animaux que rencontre Polynice dans sa chevauchée. Dépourvu de son caractère ambivalent, le lion n'est, dans ce passage, qu'un des éléments cités. En effet, comme le signale avec justesse Francine Mora-Lebrun, l'extraction des informations sur la nature des animaux dans des digressions est ainsi effectuée :

[...] on voit se multiplier chez lui [l'auteur du *Roman d'Énéas*], notamment dans le cadre de descriptions d'œuvres d'art, des digressions savantes porteuses d'informations variées sur la « nature » d'animaux ou de minéraux étranges, suivant la méthode des lapidaires et des bestiaires, mais sans que soit jamais mentionnée la *senefiance* spirituelle des bêtes ou des pierres ainsi décrites, ce qui témoigne clairement d'un déplacement du centre d'intérêt et d'un recentrement sur la

⁷¹⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., Livre IV, 96-98, p. 158-159.

⁷¹⁵ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, éd. cit., p. 65.

⁷¹⁶ *Pyrame et Thisbé*, v. 648.

connaissance de la nature envisagée en tant que telle⁷¹⁷.

Les auteurs des romans d'antiquité insèrent donc des données sur les animaux non pas dans le dessein de les symboliser, mais de dérouler des connaissances, constituant de cette manière un mode d'écriture particulier.

Un tel procédé de transfert s'observe d'une manière plus frappante chez Benoît de Sainte-Maure. Cet auteur tourangeau décrit le manteau de Briseïda, dont la doublure est confectionnée avec la peau d'un animal merveilleux, appelé *dindialos* :

Del mantel fu la pane chiere,
Tote enterine e tote entiere :
N'i ot ne piece ne costure.
Ço truevent cler en escriture
Que bestes a vers Orient, –
Cele de treis anz est mout grant, –
L'om les clame dindialos ;
Mout vaut la pel e plus li os.
Onc Deus ne fist cele color,
En taint n'en herbe ne en flor,
Dont la pel ne seit coloree.
(*Troie*, v. 13361-13371.)

Le narrateur s'appuie sur plusieurs autorités narratives pour décrire cette créature. Dans la pensée médiévale, l'autorité a un poids significatif. Ce sont, tout d'abord, les clercs qui ont appris l'existence du *dindialos* dans les écrits. Cet animal provient d'une tradition qui n'est ni orale ni populaire, il est issu de l'écriture, censée être prestigieuse.

Le narrateur évite de nommer cette créature lui-même en employant le pronom indéfini « on », car c'est Dieu seul qui a le pouvoir de nommer. En affirmant que cette merveille provient de la divinité chrétienne, il l'invoque pour sa création littéraire. Tout comme les autres auteurs médiévaux, Benoît de Sainte-Maure ne fait pas preuve d'outrecuidance pour déclarer ses inventions. C'est Dieu qui a attribué la fourrure multicolore à cet animal. L'auteur médiéval double ainsi la garantie de la véracité du récit, en s'appuyant sur un certain écrit, et en confiant le pouvoir de nommer sa créature inventée.

⁷¹⁷ Francine Mora-Lebrun, « Digressions savantes *ekphraseis* et *fabulae* : l'héritage de l'école de Chartres dans la tradition manuscrite du *Roman d'Énéas* (XII^e-XIV^e siècles) », art. cit., p. 230.

Edmond Faral reconnaît l'impossibilité d'identifier cet animal, et conclut que son existence et son nom ont été purement inventés par l'auteur médiéval⁷¹⁸. Quant à Glyn S. Burgess, il rapproche le *dindialos* d'un écureuil gigantesque vivant dans les régions népalaises, indiennes et chinoises, et dont la fourrure est multicolore. Comme le mode de vie du *dindialos* raconté par Benoît de Sainte-Maure⁷¹⁹, cet écureuil réel vit dans une zone chaude et se repose à l'ombre des feuilles. L'auteur de l'article affirme que ces caractéristiques ont fourni la base de la description du *dindialos*⁷²⁰. Toutefois, il est impossible d'identifier les sources dont disposait l'adaptateur médiéval. Quoiqu'il en soit, il est certain qu'il nomme cette créature et n'en offre qu'une seule occurrence dans les textes en ancien français. Par ailleurs, comme l'indique Valérie Gontero, c'est à partir d'un jeu de mots que le nom de cet animal est inventé : *d'Inde i a los*⁷²¹. Benoît de Sainte-Maure fait l'éloge (*los*) de l'Inde, pays exotique, dans son écriture romanesque.

La référence à la fourrure du *dindialos* conduit à une digression sur les Cynocéphales⁷²². Ces êtres monstrueux capturent les *dindialos*, caractérisés par leur lenteur, et ayant l'habitude de passer leur temps à l'ombre des feuilles. Ainsi, les peuples appelés Cynocéphales se rapprochent de ces animaux, mais sont brûlés en raison de la forte chaleur qu'ils dégagent. Contrairement aux *dindialos*, les Cynocéphales, souvent identifiés à des Indiens, s'inscrivent dans la tradition antique, encyclopédique et tératologique. Remontant au temps d'Hésiode (VII^e siècle avant J.-C.), des auteurs antiques, comme Strabon et Pline, mentionnent ces hommes à tête de chien. Saint Augustin évoque, dans sa *Cité de Dieu*, les Cynocéphales, ce qui permet de garantir leur existence et de mettre en question le salut des êtres humains. Au XII^e siècle, Honorius Augustodunensis se réfère aussi à ces créatures dans *Imago Mundi*. Les Cynocéphales, apparaissant également dans la *Chanson de Roland*, se situent donc bien dans le sillage du savoir antique.

⁷¹⁸ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, op. cit., p. 367. Voir également Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, op. cit., p. 125-126.

⁷¹⁹ *Troie*, v. 13377-13386.

⁷²⁰ Glyn Sheridan Burgess, « *Berbiolete and Dindialos : Animal Magic in Some Twelfth Century Garments* », art. cit.

⁷²¹ Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, op. cit., p. 126.

⁷²² *Troie*, v. 13372-13390. En ce qui concerne la tradition sur les Cynocéphales, voir Claude Lecouteux, « Les cynocéphales, étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XII^e siècle », art. cit.

Benoît suit cette longue tradition sur les Cynocéphales, tout en développant une anecdote sur les *dindialos* qu'il a sans doute créée. Concernant les digressions encyclopédiques dans les villes décrites dans l'*Énéas* et *Troie*, Catherine Croizy-Naquet indique en ces termes :

[d]ans l'*Eneas*, la description des animaux se révèle le reflet des traités naturalistes latins ou contemporains, bien que l'entreprise de récréation ne permette guère d'établir une source exacte aux informations fournies. La démarche de Benoît est autre : il use souvent de notations vagues et recourt parfois même à la fantaisie pure⁷²³.

L'adaptateur de l'*Énéide* puise dans les informations des sciences naturelles des écrits encyclopédiques pour les introduire dans sa « mise en roman ». C'est un point commun avec l'auteur de *Thèbes* qui énumère des animaux sauvages dans la forêt. En revanche, Benoît ne se borne pas à tirer parti des connaissances qu'il a acquises :

Benoît s'efforce de prendre quelque distance envers l'enseignement reçu. Il se comporte plus en romancier qu'en clerc, plus en créateur qu'en lettré, et son dessein didactique s'avère tributaire de son dessein littéraire⁷²⁴.

Tout en s'inspirant de l'enseignement qu'il a suivi, il s'éloigne du didactisme pour déployer sa créativité. Parmi les éléments merveilleux transférés depuis les temps antiques, il insère, dans son œuvre fictive, une invention romanesque⁷²⁵.

En effet, Benoît déclare préalablement son intention d'amplifier son récit :

Ci vueil l'estoire comencier :
Le latin sivrai e la letre,
Nule autre rien n'i voudrai metre,
S'ensi non com jol truis escrit.
Ne di mie qu'aucun bon dit
N'i mete, se faire le sai,
Mais la matire en ensivrai.
(*Troie*, v. 138-144.)

⁷²³ Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage*, op. cit., p. 309.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ Dans *Érec et Énide*, la robe que porte Énide lors de son couronnement succède à cette invention dans le roman d'antiquité. Sa doublure est faite d'une fourrure multicolore provenant d'une bête, comme *dindialos*, nommée *barbiolete* par Chrétien de Troyes : « Cestes bestes naissent en Ynde, / S'ont barbioletes a non, / Ne mainjüent s'espices non, / Cannele et girofle novel. » (*Érec et Énide*, éd. cit., v. 6792-6795, p. 512.)

Dans son prologue, il explique au public comment il effectue la transposition à partir des textes de Darès et de Dictys : il suit fidèlement le texte latin sans rien ajouter. Et s'il se livre à quelques développements, il respecte toujours le sujet du récit. C'est ainsi qu'il introduit une digression sur les *dindialos* et les Cynocéphales au milieu de la description du manteau de Briseïda.

Les auteurs des romans s'ouvrent donc à des digressions savantes au fil de leur narration. Il en va ainsi pour l'adaptateur anonyme de *Thèbes*, qui introduit des représentations cosmographiques et cartographiques dans la description de la mappemonde, éléments absents de la *Thébaïde*, constituant ici une innovation. Quant à Benoît de Sainte-Maure, il ajoute les *dindialos* dans son texte, et à partir de là, il évoque les Cynocéphales. Il est possible de rapprocher ces digressions de l'écriture propre dans les écrits contemporains. La « mise en roman » est un miroir à la tendance intellectuelle et contemporaine, dans le souci de vulgariser des connaissances.

Cette préférence pour le savoir est manifeste dans les prologues de notre corpus. Dans *Thèbes*, premier roman français, l'auteur commence ainsi son exorde⁷²⁶ :

Qui sages est nel doit celer,
ainz doit por ce son senz moutrer
que quant il ert du siecle alez
touz jors en soit mes ramenbrez.
Se danz Omers et danz Platons
et Virgiles et Quicerons
leur sapiënce celissant,
ja n'en fust mes parlé avant.
Pour ce n'en veul mon senz tesir,
ma sapiënce retenir,
ainz me delite a raconter
chose digne por ramenbrer.
(*Thèbes*, v. 1-12.)

Dès le premier vers, le narrateur expose l'obligation d'un sage de déployer son savoir en reprenant le verbe modal « devoir ». Cette idée appartient à un élément commun de l'exorde médiéval, remontant à la parabole des talents dans *Matthieu* : « posséder le savoir oblige à le transmettre⁷²⁷ ». L'important, c'est de transmettre les connaissances à autrui, et non pas de les posséder pour soi-même. Ensuite, l'adaptateur cite des auteurs

⁷²⁶ Aimé Petit, « Prologues du *Roman de Thèbes* » [2001], Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 183-193.

⁷²⁷ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, op. cit., p. 108-109.

antiques, qui ont également transmis leur sagesse. Une *translatio* s'opère ainsi de la Grèce, représentée par les noms d'Homère et de Platon, puis de Rome (Virgile et Cicéron), jusqu'en France. Une transition subtile de *leur sagesse* (v. 7) à *ma sagesse* (v. 10) s'y observe également⁷²⁸. Le narrateur, utilisant la troisième personne (*Qui sages ...*, v. 1) au début, passe à son propre projet (*n'en veul mon senz tesir*, v. 9). En citant les noms des poètes grecs et latins, il s'appuie sur les autorités de l'Antiquité. Cependant, il évite de mentionner Stace. Il feint ignorer l'œuvre de ce poète romain, dont il entreprend, explicitement, la « mise en roman ». Il met en avant ainsi l'originalité de son entreprise.

Benoît communique une idée similaire en commençant par citer la parole de Salomon :

Salemon nos enseigne e dit.
 E sil list om en son escrit,
 Que nus ne deit son sen celer,
 Ainz le deit om si demostrer
 Que l'om i ait pro e honor,
 Qu'ensi firent li ancessor.
 Se cil qui troverent les parz
 E les granz livres des set arz.
 (*Troie*, v. 1-8.)

Personne ne doit pas cacher son savoir, mais doit le déployer. Le narrateur s'exprime en attribuant sa voix à Salomon. Ce roi d'Israël est une figure représentative de la sagesse, et à qui sont attribués *L'Ecclésiaste* et le *Livre des Proverbes*⁷²⁹. En plus de cette référence biblique, Benoît évoque également les sept arts, disciplines de l'enseignement contemporain : le *trivium* (grammaire, rhétorique et dialectique) et le *quadrivium* (géométrie, arithmétique, musique et astronomie). L'importance du savoir est ainsi marqué dès le prologue de cette œuvre.

À la différence de *Thèbes* et de *Troie*, l'*Énéas* n'offre pas de prologue, et le récit commence *in medias res* :

Quant Menelax ot Troie asise,

⁷²⁸ Renate Blumenfeld-Kosinski, « Old French Narrative Genres : Towards the Definition of the “Roman Antique” », art. cit., p. 149.

⁷²⁹ Albéric de Pisançon cite également son nom, dans le prologue d'une version en langue française du récit d'Alexandre, composé au premier tiers du XII^e siècle. Un colloque sur Salomon au Moyen Âge a eu lieu à Orléans en 2018 : « Le roi Salomon au Moyen Âge : savoirs et représentation », colloque du CESFIMA et de l'IRHT, Orléans, Centre Dupanloup, 18 et 19 octobre 2018.

Onc n'en torna tresqu'il l'ot prise,
Gasta la terre et tot lo regne
Por la vanjance de sa fenne.
(*Énéas*, v. 1-4.)

Les premiers vers racontent la chute de la ville de Troie et son anéantissement⁷³⁰. L'attention porte non pas sur Énéas, héros éponyme du roman, mais sur Ménélas, chef grec, d'où l'importance des généalogies antiques.

Il nous semble cependant qu'un passage descriptif de cet ouvrage fait écho aux préambules des œuvres de ses contemporains. Dans la description de Camille, le narrateur dépeint toutes les merveilles de ses vêtements : chemise, chaussures, manteau... Quant il décrit l'habit qu'elle porte sur sa peau, il évoque le *savoir* de trois fées qui l'ont confectionné :

Trois fées sorores la firent,
An une chanbre la tissirent.
Chascune d'els s'i essaia
Et son savoir i demostra,
Et firent i poissons marages,
Oissiaus volanz, bestes salvages.
(*Énéas*, v. 3925-3930.)

Ces trois fées sont probablement inspirées des Parques dans la mythologie romaine : Clotho, Lachésis et Atropos. Ces êtres merveilleux démontrent, selon le narrateur, leur savoir-faire dans la réalisation de cette œuvre d'art. Il s'agit ici d'une habileté extraordinaire, tandis que les prologues de *Thèbes* et de *Troie* traitent la sagesse ou la science dans les écrits. Mais l'idée de déployer son savoir et son savoir-faire observée dans ces passages se recoupe.

Les portraits des personnages féminins confirment la valorisation du savoir. Ils participent à la merveille et au merveilleux à plusieurs égards. D'abord, les femmes sublimes, extrêmement belles, n'ont rien de merveilleux. Dans notre corpus comme dans tous les textes médiévaux, l'emploi de la merveille pour exprimer la beauté féminine est généralisé : Antigone, Camille, Polyxène... Ce qui est merveille, c'est leur degré de beauté.

⁷³⁰ Sur ce prologue, voir Aimé Petit, « De l'hypotexte à l'hypertexte. L'*Enéide* et le *Roman d'Eneas* : remarques sur les techniques de la transposition au XII^e siècle », art. cit., p. 60-63.

De même, les savoirs extraordinaires que possèdent certains personnages féminins provoquent une réaction.

Chaque auteur souligne, bien que différemment, la qualité intellectuelle de Philomena, de Sibylle, de Cassandre et de Médée. Allant de pair avec ces merveilles, la magie de Sibylle et la prophétie de Cassandre appartiennent au merveilleux. Quant à la magicienne Médée dans *Troie*, elle relève d'un merveilleux spécifique : la *nigromance*. Mais Benoît aménage sa figure, car cet art magique n'était pas officiellement autorisé à l'époque.

Dans *Philomena*, l'héroïne possède une beauté représentative de la figure féminine dans les textes médiévaux. Le narrateur énumère, tout d'abord, les parties de son joli corps : sa chevelure brillante, ses yeux clairs, son nez haut, son visage au teint rouge et blanc, ses lèvres pulpeuses, son haleine suave et ses blanches mains⁷³¹. Ensuite, il indique que Philomena est dotée non seulement d'une grande beauté physique, mais aussi de capacités intellectuelles et de talents variés :

Aveuc la grant biauté qu'ele ot,
Sot quan que doit savoir pucele :
Ne fu pas mains sage que bele.
(*Philomena*, v. 170-172.)

La jeune fille est caractérisée par la diversité de ses connaissances et de ses dons. Elle joue de plusieurs instruments de musique et apprivoise des faucons⁷³². Elle est aussi particulièrement douée pour la broderie :

Aveuc ce iert si bone ouvriere
D'ouvrer une pourpre vermeille
Qu'en tout le mont n'ot sa pareille,
.I. diafre ou un baudequin.
Nis la mesnie Hellequin
Seüst ele en un drap pourtraire.
(*Philomena*, v. 188-193.)

Cette référence au talent merveilleux de tisseuse sert d'indice dans le récit. Térée abuse de Philomena, sa belle-sœur, et lui coupe la langue pour que les fâcheux événements ne

⁷³¹ *Philomena*, v. 140-169.

⁷³² *Ibid.*, v. 173-187.

soient jamais dévoilés. Puis il accumule les méfaits : il invente un mensonge en annonçant la mort de Philomena à sa sœur Procné. Entre-temps, Philomena achève, avec l'aide d'une vieille tisseuse, une tapisserie représentant toutes les malheureuses aventures qu'elle a subies depuis qu'elle a été emmenée par Térée. À travers les histoires racontées sur cette toile, elle révèle à Procné tous les crimes de Térée. Son talent de tisseuse est le seul moyen de communication qui lui reste. Le narrateur évoque, en outre, le cursus médiéval qu'elle a suivi. Elle est capable de composer des poèmes et des textes, car elle a étudié les auteurs de l'Antiquité et la grammaire⁷³³.

En revanche, le physique de Sibylle se distingue des autres femmes :

Ele seoit devant l'antree,
Tote nus piez, eschevelee ;
La face avoit tote palie
Et la char noire et froncie ;
Peors prenoit de son regart,
Feme sanblot de male part.
(*Énéas*, v. 2271-2276.)

Elle s'écarte largement du portrait traditionnel féminin, de par son teint pâle, sa peau noire et ridée, et par ses cheveux broussailleux. Sur sa figure, Daniel Poirion note qu'elle est un personnage « où se résume toute la science, officielle ou occulte⁷³⁴ ». Sibylle est marquée par son savoir extraordinaire. La description de l'apparence de cette prêtresse a un effet effrayant, comme le suggère le narrateur⁷³⁵. Il n'y a cependant rien de diabolique dans sa nature, même si elle *sanblot* une femme de *male part*. La formule magique prononcée par Sibylle a endormi Cerbère, permettant le passage aux enfers du héros⁷³⁶. Cet art ne relève pas de la magie noire, mais au contraire, de la magie neutre ou neutralisante. C'est ainsi que Sibylle « représente la connaissance de la mort, et la communication avec le monde de la mort⁷³⁷ ».

⁷³³ *Ibid.*, v. 193-194.

⁷³⁴ Daniel Poirion, « De l'*Énéide* à l'*Eneas* : mythologie et moralisation », art. cit., p. 77.

⁷³⁵ « Peors prenoit de son regart » (*Énéas*, v. 2275). Cette phrase sans le sujet est traduit en « on avait peur de son regard », traduction proposée dans l'édition de base (*Roman d'Énéas*, éd. Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, éd. cit., p. 299.)

⁷³⁶ *Énéas*, v. 2594-2598.

⁷³⁷ *Ibid.* Sur la figure de Sibylle, voir aussi Hélène Cazes, « La Sibylle de l'*Eneas* : de l'épopée au roman », *Autour du roman. Études présentées à N. Cazauran*, Paris, Presses de l'ENS, 1990, p. 11-48.

Le physique de Cassandre est également différent de celui du code traditionnel de la beauté féminine. Le narrateur présente cette deuxième fille de Priam et d'Hécube en ces termes :

Cassandra fu de tel grandor
Que ne pot estre de meillor.
Rose ot la chiere e lentillose.
Merveilles ert esciëntose :
Des arz e des segreiz devins
Saveit les somes e les fins ;
De la chose que aveneit
Diseit tot quant qu'il en sereit.
Les ieuz ot clers e reluisanz.
Toz ert divers li suens semblanz,
E sis estres e sis pensez
Ert d'autres femmes devisez.
(*Troie*, v. 5529-5540.)

Elle n'a pas le teint blanc comme de nombreuses figures féminines, au contraire, son visage est tacheté. Ce trait physique souligne son originalité que privilégie Benoît. L'auteur médiéval qualifie Cassandre de *esciëntose*, en y associant une expression hyperbolique (*merveilles*). Prodigieusement savante, Cassandre est, en particulier, douée pour les arts prophétiques. Elle prédit d'abord la destruction de la ville de Troie, puis la déchéance des Grecs. Toutes ses prophéties seront confirmées dans les événements de l'histoire des Grecs et des Troyens⁷³⁸.

Quant à la magicienne Médée dans *Troie*, son savoir a la priorité sur son physique⁷³⁹. Le narrateur décrit, en premier lieu, l'étendue de ses connaissances avant le corps et les vêtements de cette magicienne :

Trop ert cele de grant saveir :
Mout sot d'engin e de maistrie,
De conjure e de sorcerie ;
Es arz ot tant s'entente mise
Que trop par ert sage e aprise ;
Astronomie e nigromance
Sot tote par cuer dès enfance ;
D'arz saveit tant e de conjure,
De cler jor feïst nuit obscure ;
S'ele vousist, ço fust viaire

⁷³⁸ Anne-Marie Gauthier propose l'analogie établie entre l'omniscience du narrateur et le savoir de Cassandre dans *Troie* (Anne-Marie Gauthier, « L'adaptation des sources dans le *Roman de Troie* : Cassandre et ses prophéties », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 39-50.)

⁷³⁹ Voir le commentaire de Valérie Gontero : *Parures d'or et de gemmes, op. cit.*, p. 25.

Que volisseiz par mi cel aire ;
Les eves faiseit corre ariere :
Scientose ert de grant maniere.
(*Troie*, v. 1216-1228.)

Médée, qualifiée de femme *sage* (v. 1220), est l'unique héritière du roi Oëtès. Le narrateur souligne que ses connaissances sont dues à son assiduité. Le savoir et la sagesse de la magicienne ne sont pas innés, elle les a acquis au cours de ses efforts constants dès son enfance⁷⁴⁰. Traditionnellement, la description d'un personnage s'accomplit selon l'ordre suivant :

[...] précédé d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle [la description] porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement⁷⁴¹.

Les auteurs médiévaux présentent ainsi, généralement, le visage, les traits physiques et enfin les vêtements d'un personnage dans son portrait. Benoît de Sainte-Maure renverse l'ordre de ce code de description. Ce n'est qu'après avoir exposé ses connaissances intellectuelles que l'auteur procède à la description de ses vêtements et de sa beauté⁷⁴². D'ailleurs, il consacre autant de vers à la description de son intelligence qu'à celle de son physique pour rehausser son caractère savant.

Il s'avère que le savoir, tout au long de l'investigation de ce merveilleux, joue un rôle primordial. Son inspiration est variée, ne se bornent pas aux sources directes latines de la « mise en roman ». Concernant la description savante de la mappemonde et de la tente, elle est puisée dans un encyclopédisme antique et contemporain, tandis que certains animaux spécifiques proviennent de la mythologie gréco-latine ou du bestiaire.

⁷⁴⁰ Dans le *Roman de Partonopeu de Blois*, Mélior hérite de la figure de la magicienne studieuse. Ce roman présente un univers particulier, mêlant situation politique et histoire antique, ainsi que la ville merveilleuse d'Orient qu'est Constantinople. Le narrateur précise, dès la première scène d'apparition de Mélior, sa nature humaine (*Le Roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 1129-1130, p. 128-129). Ce n'est ni une magicienne ni une fée maléfique. Mélior, héritière de Constantinople, explique à Partonopeu ses connaissances étendues et acquises au cours de ses efforts constants : « Ains qu'eüsce .xv. ans pasés / Oi mes maistres tos sormontés. / Après apris espiremens, / Nigromance et encantemens. / Tant en retinç et tant en soi, / Tuit autre en seurent vers moi poi. / Cil qui tant puet faire d'esfors / Qu'il sace bien a[r]gus et sors / Et fisique et astronomie / Et nigramance lor aïe, / Tant seroit sages et poissans / Qu'il en feroit mervelles grans » (*ibid.*, v. 4597-4608, p. 314-315). D'ailleurs, c'est elle qui lui donne des leçons de morale (*ibid.*, v. 1913-1926, p. 168-169). Selon l'expression de Francine Mora, elle est une « Médée améliorée » (« Femmes savantes et réflexion sur les savoirs au XII^e siècle : la fiction romanesque au service de l'épistémologie », *Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 295).

⁷⁴¹ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1923, p. 80.

⁷⁴² *Troie*, v. 1229-1253.

Cependant, de nombreuses références animalières issues du bestiaire n'ont plus de moralité, elles font l'objet d'une digression savante ou d'une énumération. Le *dindialos*, pure invention romanesque de Benoît de Sainte-Maure, est inséré dans la description à côté du Cynocéphale, créature issue d'une tradition tératologique. Comme le montrent l'oiseau *calade* dans l'*Énéas* et le char d'Amphiaräus dans *Thèbes*, les digressions transférées dans la « mise en roman » acquièrent des dimensions littéraires autres que dans les sources. Ainsi, il s'agit de valoriser le savoir dans les descriptions des objets et des personnages.

Les femmes merveilleuses, pourtant considérées comme des manifestations banalisées de la merveille, ne dérogent pas à ces principes. Plusieurs personnages féminins possèdent un savoir extraordinaire. S'ils proviennent bien de la mythologie gréco-latine, ils sont, le plus souvent, humanisés. Dans les romans d'antiquité, « le merveilleux ne relève plus de la féerie ni d'une science cabalistique, mais du pouvoir de l'homme⁷⁴³ ». La merveille se situe aux côtés du savoir officiel dans les romans d'antiquité. Le narrateur souligne ainsi l'assiduité à l'apprentissage des personnages féminins, grâce auxquels ces dernières ont obtenu leurs connaissances. Ce sont le savoir et le savoir-faire qui constituent le merveilleux dans les romans d'antiquité, et la magie n'y occupe pas une place centrale, étant rationalisée.

⁷⁴³ Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage*, op. cit., p. 294.

Jusqu'ici, nous avons tenté de montrer en quoi les circonstances exercent une influence sur la « mise en roman ». Dans l'oscillation entre l'héritage antique et les pensées contemporaines, le merveilleux d'antiquité permet de saisir les attitudes de chaque adaptateur face à la matière antique : certains adaptateurs rationalisent le caractère surnaturel de la mythologie païenne tout en privilégiant la merveille, tandis que d'autres développent les digressions. Le caractère savant distingue le merveilleux d'antiquité du merveilleux dans les autres textes narratifs du XII^e siècle. Inspirés du bestiaire ainsi que des ouvrages encyclopédiques antiques et contemporains, les auteurs médiévaux se livrent à des digressions. Ces passages transférés dans la « mise en roman » acquièrent des dimensions littéraires autres que dans les sources : il s'agit de valoriser le savoir dans les descriptions des objets et des personnages, notamment féminins.

Chapitre 6 – *Grant merveille ert a retraire* : poétique romanesque

Nous venons de voir que la diffusion du savoir s'effectue par le biais de descriptions des espaces, objets et personnages, qui s'étendent sur plusieurs dizaines, voire centaines de vers. La vocation de la « mise en roman » d'antiquité peut être défini comme suit :

[...] d'abord, instruire, diffuser la connaissance sous toutes ses formes. Au-delà de leur fonction ornementale, tout permet ainsi de penser que les longues descriptions des romans antiques et notamment, dans le roman de *Thèbes*, la description de la tente d'Adraste, image du monde, celle du char d'Amphiaras, où sont représentés les neuf sphères célestes et les sept arts ou dans le *Roman d'Alexandre*, et surtout, dans la Branche III de la version d'Alexandre de Paris, la brillante évocation des merveilles de l'Orient et de l'exploration, par le héros, des profondeurs sous-marines comme des espaces aériens ont aussi pour rôle de donner aux lecteurs des rudiments de géographie, d'astronomie, etc⁷⁴⁴.

Le merveilleux d'antiquité joue un rôle pédagogique en offrant aux lecteurs des connaissances scientifiques. Cependant, ce constat fait oublier l'autre aspect que présente le texte médiéval. En effet, la visée de la « mise en roman » ne se réduit pas à enseigner ou à instruire, car « le clerc a le droit de se divertir, le droit de jouer, de courir et de rire⁷⁴⁵ ». Les auteurs médiévaux se livrent également aux plaisirs de l'écriture. Le savoir et le plaisir constituent ainsi la polarité de la littérature médiévale, car :

[s']interroger sur les relations entre fiction et savoirs au Moyen Âge [...] amène à définir ce qu'est fondamentalement la littérature médiévale et la littérarité, entre divertissement et enseignement, ou, pour reprendre les catégories rhétoriques antiques, entre le *placere* et le *docere*⁷⁴⁶.

Les textes médiévaux visent donc à divertir, et en même temps, à enseigner. Le merveilleux d'antiquité, apportant de la nouveauté dans un univers fictionnel, participe aux plaisirs de l'écriture et de la réécriture.

Pour mettre en relief cet aspect, nous reprendrons les éléments de poétique dans ce dernier chapitre. Le terme de « poétique » appartient au livre d'Aristote qui analyse les

⁷⁴⁴ *Précis de littérature française du Moyen âge*, op. cit., Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « Chapitre III : La mise en roman », p. 103.

⁷⁴⁵ Daniel Hüe, « Structures et rhétoriques dans quelques textes encyclopédiques du Moyen Âge », *L'encyclopédisme*, Actes du Colloque de Caen, 12-16 janvier 1987, dir. Annie Becq, Paris, Klincksieck, 1991, p. 318.

⁷⁴⁶ *Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, op. cit., « Introduction » par Dominique Boutet et Joëlle Ducos, p. 7.

règles de la composition de la littérature de son temps, notamment de la tragédie. À ce moment-là, la poétique relevait d'une théorie, c'est-à-dire de lois organisées. Entre l'Antiquité et le XX^e siècle, elle a connu un renversement sémantique, car aujourd'hui, elle fait partie des méthodes d'analyse d'un groupe de textes⁷⁴⁷. Paul Valéry, qui a enseigné la « poétique » au Collège de France fonde la nouvelle acception de ce terme. L'emploi absolu du mot s'attache à dégager les lois universelles pour saisir les créations littéraires. La critique s'intéresse aussi à la poétique spécifique à certains textes. En délimitant un champ d'étude, elle aborde, dès lors, les œuvres d'un auteur particulier (« la poétique de Gérard de Nerval ») ou un groupe de textes appartenant à un mouvement littéraire de son temps (« la poétique du romantisme »). Eu égard à notre sujet, nous nous concentrerons sur la « poétique de la merveille », terme par lequel nous entendons les procédés propres à l'écriture afin d'exprimer et d'inscrire la merveille dans les textes médiévaux. Ayant déjà abordé le merveilleux d'antiquité, que ce soit par le mot, ou par le motif, nous adopterons un point de vue plus englobant : quelles sont les visées de cette écriture ? Quelles sont les pratiques textuelles des adaptateurs, observées dans la nouvelle formes narrative ?

Dans la première section de ce chapitre, nous examinerons les rapports entre le merveilleux et la description. Cet art constitue le mode d'écriture particulier aux romans d'antiquité⁷⁴⁸. La description au Moyen Âge, qui fait partie de l'art de l'amplification, diffère de celle de l'Antiquité⁷⁴⁹. Le terme latin d'*amplificatio* signifie, chez les Anciens, « rehausser une idée, la faire valoir », tandis qu'il renvoie au fait de « développer ou allonger un sujet⁷⁵⁰ » chez les auteurs médiévaux. Les Anciens s'attachent à décrire l'objet avec précision, tout en privilégiant l'éloquence. Pour les théoriciens de la

⁷⁴⁷ Voir Michel Jarrety, *La poétique*, Paris, PUF, 2003. Ce livre retrace l'histoire de la poétique. Pour l'évolution de la poétique moderne, voir *id.*, *La critique littéraire française du XX^e siècle*, Malakoff, Armand Colin, 2016. Voir aussi Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », dans *Fabula-LhT*, n° 10, « L'Aventure poétique », dir. Florian Pennanech, Décembre 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, page consultée le 25 juin 2022. Cet article concis résume le statut actuel de la poétique au sein des études littéraires.

⁷⁴⁸ Emmanuèle Baumgartner, « Tombeaux pour guerriers et amazones : sur un motif descriptif de l'*Eneas* et du *Roman de Troie* », art. cit., p. 189-190 ; Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, op. cit., p. 12.

⁷⁴⁹ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, op. cit., p. 61-85 ; Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, op. cit., p. 21-26.

⁷⁵⁰ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, op. cit., p. 61. Ses analyses portent sur les traités latins tels que ceux de Geoffroi de Vinsauf et de Matthieu de Vendôme.

rhétorique des XII^e et XIII^e siècles, il s'agit d'étoffer un propos. D'ailleurs, Edmond Faral reconnaît une intention affective prépondérante dans la description à cette époque⁷⁵¹. Celle-ci ne consiste pas à peindre, d'une manière objective, les personnages, mais à les louer ou bien à les blâmer. La subjectivité revêt aussi une certaine importance dans la description médiévale des textes narratifs de l'époque⁷⁵².

Daniel Poirion démontre que de nouvelles valeurs s'installent au sein de la littérature en langue vernaculaire⁷⁵³. Certes, l'héritage antique pèse sur la production littéraire au Moyen Âge, mais il n'est pas entièrement accepté par les adaptateurs. La théorie des trois styles (*gravis*, *mediocris* et *humilis*), exposée dans la *Parisiana Poetria* (vers 1220) de Jean de Garlande, s'appuie sur les œuvres de Virgile⁷⁵⁴. En réexaminant cette théorie dans les poèmes médio-latins et les textes en langue vernaculaire, Daniel Poirion conclut que celle-ci ne s'applique pas systématiquement aux romans :

[l]a démesure, le dépassement héroïque conduisant à un excès de morts, la rencontre d'un surnaturel qui n'est pas dans l'exact prolongement du geste sublime, préparent la mise en question, par la littérature profane, en langue vernaculaire, sous le couvert du merveilleux, de la grandeur. Entre le sublime et la merveille la chanson de geste hésite encore au XII^e siècle. Mais le roman épique préfère le merveilleux au sublime et à sa hauteur mystique⁷⁵⁵.

Les auteurs médiévaux réutilisent la rhétorique antique pour développer la poétique de la merveille. Même si les romans d'antiquité sont nés des textes du passé, ils ne conservent plus toutes leurs valeurs poétiques.

Ainsi, nous nous concentrerons sur les relations entre le *roman* et le merveilleux d'antiquité dans les dernières pages de notre thèse. Ayant connu un changement sémantique au cours du Moyen Âge, le terme de *roman* est chargé de plusieurs sens. Il

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁵² Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁷⁵³ Daniel Poirion, « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille » [1986], *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 39-58.

⁷⁵⁴ Sur cette théorie, voir Danièle James-Raoul, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », *Effets de style au Moyen Âge*, dir. Connochie-Bourgne Chantal et Douchet Sébastien, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012 (généré le 12 septembre 2022) : <http://books.openedition.org/pup/18887>. Chaque style est articulé par des éléments typiques, comme les personnages, les animaux et les lieux. Associé au monde chevaleresque, le sublime (style *gravis*) demande des soldats, un cheval et une ville ou forteresse. En revanche, le cas du style *mediocris*, ses composantes sont le paysan, le bœuf et le champ.

⁷⁵⁵ Daniel Poirion, « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille », *art. cit.*, p. 48. Le « roman épique » renvoie à nos romans d'antiquité.

désigne la langue française, la forme du texte et, dans la troisième phase de l'évolution, une catégorie littéraire. Il est toutefois possible d'en extraire un certain noyau sémantique :

[...] le mot « roman », qui s'applique naturellement, et habituellement, à toute production en langue vulgaire romane, en est venu à désigner spécifiquement le genre que nous appelons roman. Le mot « roman » tire son sens de son opposition implicite mais permanente au mot « latin » et se définit à travers elle⁷⁵⁶.

Le *roman* est défini par rapport à la langue officielle. Cette filiation prépare le caractère « secondaire » du *roman* au sens de « fiction narrative » dans les genres littéraires. Cependant, l'écriture romanesque connaîtra un succès visible, grâce à la grande souplesse qu'elle présente durant les siècles postérieurs⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », art. cit., p. 10.

⁷⁵⁷ Cf. « Le roman est ainsi la forme qui donne aux langues vernaculaires accès à la littérarité et qui s'impose au fil des siècles comme l'expression par excellence de la littérature. Encore aujourd'hui, le roman domine largement la sphère littéraire. Cette forme post-babélique aux origines douteuses s'est imposée bien au-delà des frontières temporelles et géographiques du Moyen Âge français. En quelques décennies, le bâtard a conquis l'Occident et, huit cents ans plus tard, il semble bien que son domaine soit vraiment sans limites. » (Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 472.)

A] L'*ekphrasis*

Dans la scène d'apparition de Philomena, Chrétien de Troyes développe considérablement son portrait physique et moral à partir du modèle latin⁷⁵⁸. En décrivant la beauté physique ainsi que les talents artistiques et intellectuels de la jeune femme, l'auteur s'inscrit dans la poétique de la merveille. Avant de commencer sa description, le narrateur se plaint de la difficulté de dépeindre le corps et le visage de l'héroïne :

Quar grant merveille ert a retraire
Son gent cors et son cler viaire,
Que ne peüst, ce croi, souffïre
A toutes ses grans biautez dire
Li sens ne la langue Platon,
Ne la Homer ne la Caton,
Qui moult furent de grant savoir.
Dont ne doi je pas honte avoir
Se je emprez ces trois i fail ;
Et g'i metrai tout mon travail :
Des qu'empris l'ai, n'en quier retraire,
Plus dirai qu'en ne porroit traire,
Primes dou chief et puis dou cors.
(*Philomena*, v. 127-139.)

Tout en suivant le *topos* de l'exorde, le narrateur évoque la merveille de sa tâche. Pour lui, la merveille réside dans l'acte descriptif lui-même, car la beauté de Philomena est au-delà de toute expression langagière. Il se compare, avec une modestie déguisée, aux autorités savantes de l'Antiquité telles que Platon, Homère et Caton, en justifiant préalablement son éventuel échec. Ainsi, la merveille, qui peut souligner la difficulté de la tâche descriptive, fonctionne comme un prétexte narratif.

Benoît de Sainte-Maure relie également la merveille à la *descripcion*. La description du royaume et des mœurs des Amazones conduit le narrateur à une digression géographique. À cette occasion, il énumère différentes zones géographiques de l'Orient : la Caspienne, la Mer Morte, l'île Taprobane et la Crète. Après avoir évoqué les mers et les îles de l'Orient, il continue à énumérer les toponymes :

Set puis i ra : C'est Caucasus,

⁷⁵⁸ Chez Ovide, la beauté physique de Philomena est évoquée en quatre vers, dans lesquels celle-ci se compare aux nymphes : « Ecce uenit magno diues Philomena paratu, / Diuitior forma, quales audire solemus / Naidas et Dryadas mediis incedere siluis, / Si modo des illis cultus similisque paratus. » (Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. cit., 451-454, p. 270-273.)

Sina, Cemetès, Libanus,
Armenius, monz Bodians,
Et li setmes monz Casians.
Qui direit les *descripcions*,
En queus lieus n'en queus regions
Il sont, ne queus flueves i cort,
Li queus en naist, li queus en sort,
Come il sont haut, com bien il tienent
Ne com granz choses i avienent,
A grant merveille vos vendreit
Com faitement ço avendreit.
(*Troie*, v. 23247-23258⁷⁵⁹.)

Le narrateur signale ainsi aux auditeurs la merveille que produisent les régions de l'Orient. En citant plusieurs noms propres, il s'évade dans l'ailleurs et partage cette merveille avec son public. L'intervention narrative souligne la merveille géographique que suscite la description. Nous observons ainsi le rapprochement entre la merveille et la description réalisée par les adaptateurs médiévaux.

L'importance accordée à la description est un trait distinctif du merveilleux d'antiquité. Il s'agit, aujourd'hui, d'une observation confirmée par de nombreux travaux qui se concentrent sur l'écriture dans les romans d'antiquité. Edmond Faral est l'un des premiers à avoir signalé la place qu'occupe la description dans ces textes :

[e]ntre les autres œuvres narratives de la même époque, c'est une des caractéristiques du roman français aux XII^e et XIII^e siècles, qu'il fait une large place à la description [...] il est digne de remarque[r] que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, elle est conçue, si divers qu'en soient les objets, dans une intention élogieuse. Elle est destinée à exercer l'admiration ; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur⁷⁶⁰.

L'objectif des textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles est de faire l'éloge des exploits inédits des chevaliers ou des palais splendides. Le narrateur consacre ainsi de nombreux vers à la description d'êtres exceptionnels, d'édifices ou d'objets d'art pour éveiller l'admiration du public. Albert Pauphilet écrit sur la description dans l'*Énéas* :

[l]a méthode de cette description est caractéristique, et on en verra d'autres exemples ; elle consiste à s'inspirer des réalités de son temps, mais à l'embellir par des merveilles plus ou moins empruntées des Anciens. Anachronisme corrigé de féerie, c'est sans doute la plus juste définition qu'on puisse

⁷⁵⁹ C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁰ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, op. cit., p. 307-308.

donner du genre « antique » selon notre auteur⁷⁶¹.

L'inspiration littéraire relève de la vie quotidienne dans les milieux aristocratiques, par lesquels cette littérature est commandée et auxquels elle est destinée. Cependant, les auteurs embellissent et idéalisent l'univers fictif suivant la poétique de la merveille. Il importe, pour eux, de procurer au public une vive impression, et non pas de retracer la vie dans la civilisation antique par leurs descriptions⁷⁶².

C'est dans le tombeau que la description prend des dimensions d'un véritable réservoir de merveilles dans les romans d'antiquité⁷⁶³. Elle est une pure innovation de la « mise en roman », car les textes latins ne consacrent pas tant de vers à sa description. Les auteurs mettent en relief la beauté, la somptuosité et la rareté du tombeau. Ils en admirent également la finesse artisanale. Soigneusement sculpté, le tombeau est un espace clos et inviolable. Dans la plupart des cas, il ne possède aucune ouverture vers l'extérieur, comme celui de Pallas dans l'*Énéas*⁷⁶⁴. Toutefois, nous observons une différence dans la forme des tombeaux qui sont décrits.

Fabriqué de pierres et de marbre, le tombeau de Camille est la plus grande merveille du monde⁷⁶⁵. Il s'élève tout droit vers le ciel :

⁷⁶¹ Albert Pauphilet, *Le legs du moyen âge : études de littérature médiévale*, Melum, Librairie d'Argences, 1950, p. 100.

⁷⁶² Pour Aimé Petit, cet art distingue les romans d'antiquité de la chanson de geste, à laquelle les premiers doivent beaucoup (Aimé Petit, *Les Naissances du roman*, op. cit., t. I, p. 505). Certes, ces deux genres ne s'opposent pas radicalement, car dans la chanson de geste, « [l]e genre n'apparaît pas comme une survivance dont on ne sait quelle production épique primitive. Il se développe, en concurrence immédiate et constante avec le roman, à toutes les phases de son évolution, comme avec toutes les formes de poésie, avec le lyrisme et avec le drame qu'on réinvente à la même époque » (Daniel Poirion, « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre », art. cit., p. 30). Ces deux genres littéraires apparaissent et se développent parallèlement au XII^e siècle ; d'ailleurs, les récits d'Alexandre, composés en laisses, se situent bel et bien entre la chanson de geste et le roman d'un point de vue formel (cf. Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, op. cit.). Mais comme nous le verrons plus bas, ces deux genres diffèrent par le merveilleux et la merveille.

⁷⁶³ Sur les tombeaux dans les romans des XII^e et XIII^e siècles, voir Emmanuèle Baumgartner, « Tombeaux pour guerriers et amazones : sur un motif descriptif de l'*Énéas* et du *Roman de Troie* » [1989], *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 189-202 ; Dominique Boutet, « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », *De l'écrin au cercueil. Essais sur les contenants au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 153-172 ; Philippe Walter, « Tombeaux et gisants dans la littérature française des XII^e-XIII^e siècles », *Literatur Geschichte uns Verstehen*, Heidelberg, C. Winter, 1997, p. 297-310. Particulièrement sur les rites funéraires dans l'*Énéas*, voir aussi Valérie Gontero, « Le corps paré du défunt. Les rites funéraires dans le *Roman d'Eneas* », *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *Senefiance*, n° 47, Actes du 25^e colloque du CUER MA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 139-152.

⁷⁶⁴ *Énéas*, v. 6331-6338.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, v. 7445-7448.

Desus amont sor la cimesse
 Ot fait une ovre qui s'eslesse,
 Fors s'esloigne bien igitalment
 Tot anviron reondement ;
 Tot a compas tant s'estandoit
 Que de toz sens .XX. piez avoit.
 De desus cel esvasement
 Ot fet .I. bel antablement ;
 Iluec ert la mesiere asise
 Droit contremont, tot an tel guise
 Que dedanz fu tote anterine :
 (*Énéas*, v. 7469-7479.)

Cette forme exceptionnellement verticale est une caractéristique du sépulcre de Camille⁷⁶⁶. Serait-ce alors une « minéralisation » de l'image de l'arbre présente dans le texte virgilien, comme le suggèrent les études comparatives de Pierre Gallais et Joël Thomas⁷⁶⁷ ? À travers les dénombrements lexicaux de l'arbre, ces deux chercheurs montrent la différence entre la civilisation antique et la société médiévale sous l'angle socio-culturel. Le symbolisme de l'arbre, ou le panthéisme dans l'*Énéide* est disparu dans l'*Énéas*. Dans l'œuvre romane, l'arbre est remplacé par la pierre, ce qui s'explique par la désacralisation de la nature et par la christianisation.

Le tombeau d'Alexandre, qualifié de *pyramide*⁷⁶⁸, est façonné avec une matière différente de celui de Camille :

La poudre fu saudee a glu molt maistrement,
 Une vaute i ont faite qui bien fu aparant ;
 Une estache de fer par mi leu i descent,
 Le marbre firent maurre aveuc tout ensement ;
 Ainsi com l'uevre monte, la glus au fer se prent.
 (*Roman d'Alexandre*, IV, v. 1506-1510.)

Le tombeau d'Alexandre est construit à partir d'une poudre métallique. Comparé avec les autres tombeaux, sa particularité se trouve dans les fenêtres construites pour refléter la lumière des rayons du soleil :

⁷⁶⁶ Cf. Charles Ridoux, « Trois exemples d'une approche symbolique (le tombeau de Camille, le nain Frocin, le lion) », *« Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble »*, *op. cit.*, Paris, Champion, 1993, t. III, p. 1217-1221 ; Dominique Boutet, « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », *art. cit.*, p. 156.

⁷⁶⁷ Pierre Gallais et Joël Thomas, *L'Arbre et la Forêt dans l'Énéide et l'Énéas*, *op. cit.* L'ouvrage contient une figure reconstituée du tombeau de Camille (p. 109), qui est une véritable invention architecturale.

⁷⁶⁸ *Roman d'Alexandre*, IV, v. 1520.

Sus el premier estage firent fenestres cent ;
Qant l'une moitié oevre, et l'autre clot au vent.
Les fenestres sont faites d'une pel de serpent ;
Qant vient el mois de may, que li solaus respilent,
Tres par mi cele pel li rais lai ens s'estent,
Car la pel est si clere que riens ne li deffent.
(*Roman d'Alexandre*, IV, v. 1511-1516.)

Ces fenêtres sont en peau de serpent. Le narrateur souligne ainsi la rareté des matières de ce tombeau.

À la différence des autres auteurs, Thomas de Kent ne développe pas longuement la description de la forme du tombeau d'Alexandre. En suivant le texte latin de Pierre Alphonse, il se concentre sur la morale que peut donner ce tombeau : il raconte la vanité de la vie humaine à travers les paroles de l'un des philosophes rassemblés pour les funérailles d'Alexandre:

Hier roys Alisandre d'or en fist tresors ;
Huy en fait tresor de ly li riches ors.
Hier li roys Alisandre fist ses comandemenz ;
Huy li comandent sis poples e ses gentz.
Hier de par Alisandre fust terre desolé ;
Et huy de la terre est il craventé.
Amis e enemis hier avoit cis poestifs ;
Huy ad il touz oweles, amis e enemis.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 8001-8008.)

À travers un contraste entre *hier* et *huy* dans son discours, ce philosophe évoque la vanité des œuvres humaines. Alexandre, si puissant qu'il fût de son vivant, n'est qu'un homme mortel. Par sa mort, il perd sa puissance et devient un personnage du passé. Le tombeau est, de ce fait, un lieu de mémoire, comme le note Dominique Boutet :

[m]ais si le tombeau isole le mort, il a aussi pour fonction de témoigner. Monument, il fait œuvre de mémoire : à ce titre, il dit à l'extérieur quelque chose de ce qui est à l'intérieur, mais aussi quelque chose de la conception que les hommes se font des rapports entre les vivants et les morts⁷⁶⁹.

Le tombeau est un espace où se rejoignent le monde des vivants et celui des morts. Il montre la fin de vie d'un personnage du monde terrestre, en même temps qu'il éternise son honneur. L'accès à ce monument permet le retour au souvenir du disparu.

⁷⁶⁹ Dominique Boutet, « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », art. cit., p. 153.

La description ne se réduit pas à une simple digression, mais elle est reliée à la narration du récit. Dans *Troie*, le narrateur anticipe le récit, à travers la description des tombeaux des personnages. La vengeance d’Hector est réalisée, comme le montre à juste titre la description des funérailles d’Achille, car le traitement du corps de celui-ci est différent de celui de son rival. Le narrateur accorde une centaine de vers à la description du tombeau d’Achille, qui mérite d’entrer dans la mémoire collective. Il souligne, cependant, que son corps est si dépecé que ni l’embaumement ni l’enterrement ne sont possibles :

Por ço que li cors ert plaiez
E par mainz lieus toz detrenchiez,
Ne poüst aveir sepouture
Que ne tornast a porreture :
Por ço l’arstrent. La cendre ont prise,
Dedenz le chier vaissel l’ont mise.
(*Troie*, v. 22465-22470.)

Faute de mieux, le cadavre d’Achille est incinéré, ce qui entraîne une dévalorisation posthume. Une différence significative du traitement des deux corps, grec et troyen, s’établit : « est ainsi ménagé un intéressant contraste entre le sort ou, si l’on peut dire, le devenir du cadavre du héros grec et celui de son principal rival, Hector⁷⁷⁰ ». Nous observons donc un contraste entre les Grecs et les Troyens. De plus, le narrateur ne s’attarde pas sur la description du tombeau de Patrocle, meilleur ami d’Achille, dans les armées grecques⁷⁷¹. Il se contente de dépeindre son sépulcre en une quinzaine de vers, tout en mettant l’accent sur l’amitié entre les deux personnages. Ce contraste semble dû à l’idéologie politique :

[...] si Benoît de Sainte-Maure exalte la civilisation troyenne et sa valeur modélisante, c’est pour mieux célébrer cette nouvelle Troie qu’est explicitement la cité de Londres, et ce nouvel Arthur qu’Henri II Plantagenêt, leur mécène commun, a sans doute voulu incarner⁷⁷².

⁷⁷⁰ Emmanuèle Baumgartner, « Tombeaux pour guerriers et amazones : sur un motif descriptif de l’*Énéas* et du *Roman de Troie* », art. cit., p. 193.

⁷⁷¹ *Troie*, v. 10383-10398.

⁷⁷² *De l’histoire de Troie au livre du Graal*, op. cit., « Introduction » par Emmanuèle Baumgartner, p. 9.

C'est à partir de la ville de Troie que s'opère la *translatio* et que la cour Plantagenêt devient légitime dans l'Occident médiéval. Le narrateur favorise les Troyens afin de perpétuer le souvenir de cette ville splendide.

La magnificence des tombeaux est une des caractéristiques des romans d'antiquité, tout en présentant des variations⁷⁷³. Leur description suspend volontairement le courant du récit pour créer un temps romanesque :

[L]es descriptions sont au reste [un] moyen efficace de créer du temps, de produire une durée romanesque. [...] la plupart des passages descriptifs insistent sur le caractère inaltérable du lieu, du monument, de l'objet concernés et montrent comment ceux-ci ont été conçus et élaborés pour résister au temps⁷⁷⁴.

Éternisant les souvenirs du passé, le tombeau dépasse le temps linéaire pour jouer un rôle symbolique. Par ailleurs, le motif merveilleux du tombeau ne se limite ni à une amplification ni à une digression. Il fonctionne différemment selon les textes, en tissant des rapports étroits avec le récit propre.

La description du tombeau porte, avant tout, sur l'étonnement suscité par la perception visuelle. Les rapports étroits existant entre la merveille et la vision ont déjà été étudiés par de nombreux travaux. La lumière, qui évoque l'existence divine, est l'un des marqueurs de la merveille. Des êtres animés ou inanimés sont ainsi caractérisés par une clarté exceptionnelle. Les narrateurs parlent de la lumière qui émane des pierres précieuses dans la Chambre de Beautés⁷⁷⁵ ou de l'Arbre du Soleil dans le sanctuaire⁷⁷⁶. La clarté signale également la laideur ou la monstruosité des êtres. Les Ichtyophages, dont les yeux brillent, apparaissent dans la montagne :

Des crués de la montaigne saillent Liotifal,
Molt sont grant et hideus, onques hom ne vit tal,
Plus lor luisent li oel que pierre de cristal.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 3277-3279.)

⁷⁷³ En comparant les tombeaux dans les romans arthuriens avec ceux dans les romans d'antiquité, Dominique Boutet note que les premiers sont « plus sobres que leurs homologues des romans d'Antiquité » (Dominique Boutet, « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », art. cit., p. 156). Le tombeau ne fait pas l'objet d'amples descriptions dans le roman arthurien. Il est évoqué dans *La Mort le roi Artu* par exemple, mais il n'est pas décrit, à la différence de celui que l'on trouve dans les romans d'antiquité.

⁷⁷⁴ Emmanuèle Baumgartner, « *Écrire disent-ils*. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure » [1991], *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, op. cit., p. 23.

⁷⁷⁵ *Troie*, v. 14631-14646.

⁷⁷⁶ *Roman de toute chevalerie*, v. 7162-7163.

Cet étonnant spectacle frappe Alexandre et sa suite. Aussi la clarté extraordinaire permet-elle de renforcer la merveille visuelle.

Toutefois, la merveille concerne également d'autres sens. L'écriture de la merveille est une évocation des sensations⁷⁷⁷. La merveille auditive ne manque pas d'intérêt, même si l'ouïe était considérée comme le deuxième des cinq sens, après la vue, au Moyen Âge ainsi que dans l'Antiquité⁷⁷⁸. Le chant des deux Amazones, nommées Floré et Beauté, évoqué plus haut⁷⁷⁹, est comparé à des voix de sirènes. Aristé l'entend et dit : « Aïe ! Dieus, dist il, par ta beneïçon, / Est ce vois de seraine dont nos oons le son⁷⁸⁰ ? » Il demande à l'un de ses serviteurs de vérifier si c'est bien une voix de femme qui chante. Le serviteur, après avoir échangé des mots avec ces créatures, racontent leur beauté extraordinaire dans la poétique de la merveille :

« *Mervelles* vos dirai, ne l'ai pas contrové. »
Por icele parole sont andui aresté.
Dans Clins li respondi : « Di qanqu'as enpensé,
Guerredon en avras ains qu'il soit avespré.
- Sire, ce dist li gars, *mervelle* dirai grant.
Ja sont ce deus puceles qui la vienent chantant ;
Chascune devant soi fait traire un auferrant
Covert desi as piés d'un paile escarimant
Et chevalche chascune un palefroi amblant,
Qu'il n'en a nul mellor desi qu'en Oriant. [...] »
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 7500-7509⁷⁸¹.)

⁷⁷⁷ Sur les sens au Moyen Âge, voir Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015 ; Sur les cinq sens, voir la discussion de Jean-Yves Tilliette, publiée dans *Romania* : Jean-Yves Tilliette, « Les cinq sens, le Moyen Âge et nous. À propos de quelques ouvrages récents », *Romania*, t. CXXXVI, p. 196-206.

⁷⁷⁸ En ce qui concerne les sons dans les sociétés, l'intérêt naît avec le livre pionnier d'un compositeur canadien, R. M. Schafer, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduit en français, Paris, Lattès, 1979. Dans les années 1980, Paul Zumthor élargit le champ d'étude littéraire en traitant la question de la voix dans la poésie lyrique, dans son livre majeur : *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987. Depuis, les médiévistes s'intéressent de plus en plus aux « paysages sonores » : Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000 ; *id.*, *La Cloche et la Lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011 ; *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, dir. Laurent Hablot et Laurent Vissière, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015. Concernant notre sujet, il semble intéressant d'associer la merveille et la perception auditive dans les productions littéraires.

⁷⁷⁹ Voir p. 244-255.

⁷⁸⁰ *Roman d'Alexandre*, III, v. 7471-7472.

⁷⁸¹ C'est nous qui soulignons.

Le mot *merveille* est repris au début des deux discours de ce serviteur (v. 7500 et v. 7504) captivant de cette manière l'attention de l'assistance. À ces mots, Aristé et Clin éprouvent un vif désir de voir les jeunes filles à la voix de sirène. C'est ainsi que la merveille auditive conduit aux plus belles créatures merveilleuses.

L'évocation des sens accompagne les descriptions des espaces merveilleux, comme le *locus amœnus*. Les romans d'antiquité suivent ces traditions transmises à travers l'enseignement des écoles depuis les temps anciens. D'ailleurs, ces romans

[...] réécrivent un *locus amœnus* dans le cadre urbain. Comme ses modèles prestigieux, le lieu idyllique urbain est un microcosme propre à combler les sens, mais, du fait de son élaboration par des mentalités occidentales, il s'organise autour d'autres valeurs⁷⁸².

Vivant dans la société médiévale, caractérisée par la culture de la pierre, les adaptateurs reprennent la notion de *locus amœnus* et l'élargissent jusqu'aux espaces artificiels. Les palais de Didon⁷⁸³ et les tentes-forteresses d'Énée⁷⁸⁴ sont marqués par leur splendeur et leur confort.

C'est notamment la Chambre de Beautés qui configure l'espace merveilleux et urbain⁷⁸⁵. Le narrateur décrit quatre automates aux coins de cette Chambre⁷⁸⁶. Ces statues mobiles se trouvent au « point culminant de la pause descriptive⁷⁸⁷ ». La première porte un miroir tandis que la deuxième danse et s'amuse. Le troisième joue de la musique, et le quatrième examine les occupants de la Chambre. Ces automates, munis d'une grande mobilité, appartiennent-ils aux êtres vivants ? Ou bien ne sont-ils que de simples machines ? Les automates remettent en cause la tension paradigmatique « entre nature et culture, ou beau naturel et beau artificiel⁷⁸⁸ ». Plus encore, leur beauté et leur fonctionnement sont-ils le fruit de la Création, ou celui d'une habile création de l'artiste,

⁷⁸² Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, op. cit., p. 47.

⁷⁸³ *Énée*, v. 499-518.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, v. 7229-7274.

⁷⁸⁵ Anne Rabeyroux, « Images de la “merveille” : “Chambre de Beautés” », art. cit. ; Valérie Gontero, « La Chambre de Beautés : nouvelle Jérusalem céleste ? », art. cit.

⁷⁸⁶ Sur l'automate, voir Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates », art. cit. ; Jean-R. Scheidegger, « Les automates dans le roman antique », art. cit.

⁷⁸⁷ Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates », art. cit., p. 172.

⁷⁸⁸ Sandrine Hériché-Pradeau, « Quand les oiseaux ne volent plus. De l'animé à l'inanimé dans les objets d'art », *Memini*, t. XXII-XXIII, 2017 : <https://journals.openedition.org/memini/959>, consulté le 26 décembre 2020.

ou bien de l'auteur, voire du narrateur ? C'est en effet l'écriture qui anime l'objet artistique et qui crée la merveille.

Quant au troisième automate, il apparaît sous la forme d'un jeune homme et joue de la musique. En évoquant le roi David⁷⁸⁹, considéré comme l'inventeur des instruments de musique, le narrateur montre la supériorité de cet automate sur le roi biblique. En effet, il sait utiliser douze instruments de musique : la gigue, la harpe, la symphonie, la rote, la vielle, l'harmonie, le psaltérion, les cymbales, le tympanon, le monocorde, la lyre et la cithare. Benoît semble s'attacher à éveiller des sensations à travers la description de la mélodie :

Tant par les sone doucement
Que l'armonie esperital,
Ne li coron celestial,
N'est a oïr si delitable :
Tot semble chose esperitable.
(*Troie*, v. 14786-14790.)

Selon le narrateur, la mélodie jouée ne semble pas venir de ce monde, elle est apparentée aux sons célestes. Leur description agit directement sur la sensibilité humaine pour créer un bien-être spirituel. Elle ne se réduit pas à la visée esthétique, comme Emmanuèle Baumgartner le souligne :

[...] l'art et la maîtrise déployés ne le sont pas à des fins purement esthétiques, décoratives. Les attributs comme le miroir, les instruments de musique, l'encensoir, etc. dont sont dotées les quatre « images » se superposent et se relaient pour procurer à ceux qui pénètrent dans le sanctuaire tous les plaisirs et les satisfactions des sens⁷⁹⁰.

Dotée de connotations bibliques, la musique dans la Chambre de Beautés se rapproche de la spiritualité. En outre, cet automate est capable d'aménager l'intensité de la mélodie selon la disposition d'esprit des occupants de la Chambre :

Quant cil de la Chambre conseillent,
A l'endormir e quant il veillent,
Sone e note tant doucement,
Ne trait dolor ne mal ne sent
Quil puet oïr ne escouter.
(*Troie*, v. 14791-14795.)

⁷⁸⁹ *Troie*, v. 14776.

⁷⁹⁰ Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates », art. cit., p. 172.

Quand les personnes parlent ou dorment, il joue une musique douce pour ne pas les déranger. La description détaillée du mécanisme permet à l'objet d'art de dépasser les catégories des êtres inanimés.

Après avoir décrit tous les éléments merveilleux (automates, matière et lit)⁷⁹¹, le narrateur reprend son récit :

Quant Paris ot pris dame Heleine,
Se li dona tote en demeïne
Ceste chambre li reis Prianz,
Par le voleir de ses enfanz.
Onques a dame n'a pucele
Ne fu donee autresi bele
Ne si riche, ço dit li Livres :
Plus valeit de cent mile livres.
(*Troie*, v. 14951-14958.)

Tout en soulignant sa fidélité aux sources (*ce dit li livres*), le narrateur rapporte que cette Chambre est offerte à Hélène et Pâris. Le récit succède ainsi à l'*ekphrasis*. Ce sont les descriptions elles-mêmes qui produisent la merveille auprès du lecteur.

L'écriture de la merveille concerne également l'odorat. À notre connaissance, les rapports entre la merveille et l'odorat sont moins abordés que ceux entre la merveille et la vue dans les textes littéraires en langues vernaculaires, tandis que la perception olfactive joue un rôle primordial dans les textes religieux⁷⁹². À l'origine, l'odeur semble liée à la sainteté, car la *Deuxième épître aux Corinthiens* par exemple, évoque l'odeur de Dieu⁷⁹³. De plus, le corps d'un saint est censé émaner une odeur agréable à sa mort⁷⁹⁴.

Suivant le sillage de cette tradition olfactive, les auteurs médiévaux introduisent les odeurs dans leurs « mises en roman » pour rehausser le caractère merveilleux. Dans

⁷⁹¹ *Troie*, v. 14647-14950.

⁷⁹² Martin Roch étudie les rapports entre les signes affectifs et les odeurs extraordinaires : Martin Roch, « Odeurs extraordinaires et émotions au haut Moyen Âge », *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, dir. Piroska Nagy et Damien Boquet, Paris, Beauchesne, 2009, p. 433-463. Voir également *Parfums et odeurs au Moyen Âge. Science, usage, symboles*, dir. Agostino Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel, 2005. Pour les fabliaux, Anne Coby note qu'il existe très peu de référence aux odeurs dans les textes (Anne Coby, « "Du fiens la flairor, des herbes l'odor" l'odeur dans les fabliaux français », *Parfums et odeurs au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 23-44).

⁷⁹³ *Corinthien*, II, 2 :15.

⁷⁹⁴ Sur l'« odeur de sainteté », voir Jean-Pierre Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

le *Roman d'Alexandre*, une bonne odeur se répand dans la forêt des filles-fleurs⁷⁹⁵. Ces femmes féeriques peuvent retrouver leur virginité grâce à une vertu végétale qui se trouve dans leur verger merveilleux :

Se une seule nuit i avoit reposé
Et son cors trestot nu sor les herbes posé,
Au main ne fust pucele s'eüst sa chasteé
De l'odour des espices et de la douceté.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 3321-3324.)

Après s'être abandonnées au plaisir, elles retrouvent des forces grâce à une nuit de repos dans le verger odorant : le parfum des herbes a un pouvoir médicinal et régénérateur.

Dans un lieu où Alexandre reçoit un oracle des arbres du Soleil et de la Lune, le narrateur énumère les plantes aromatiques :

Mult fu le regné beaus, riches e plentifs
D'encens e de balme, d'olive e de vins,
De dates e de gelofre, de poivere e d'anis.
Des espices precieuses ert tot le regne assis ;
N[e] ot autre vivere la gent del pais :
Ne usent char ne pain, ne sausse ne aisils.
Voient le leu sacré, a pié se sunt donc mis.
Flairent i les espices cum ceo fust Paradis.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 7094-7101.)

L'espace naturel est rempli d'une odeur suave émanant des épices. Et cette odeur suffit à nourrir les habitants du pays.

Ces propriétés curatives de l'odeur s'observent également dans l'espace urbain. Après la victoire contre Porus lors de la première bataille, Alexandre entre dans le palais du vaincu pour s'emparer du butin. Il découvre une quantité considérable d'or fin conservé dans cet espace. Il trouve ensuite une pièce destinée à préparer les bains, où se répand un baume odorant :

Li basmes qui cort ens par conduit de cristal
Raplenist si le lieu d'odour esperital
Que onques Dieus ne fist icel home carnal
Qui tant fust engrotés d'enfermeté mortal,
S'il i peüst baignier un seul jor a jornal,

⁷⁹⁵ Francis Gingras signale la présence de l'odorat dans ce verger (Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 328-335).

Q'il ne fust tous garis en meesme l'estal
Ne ja puis en tout l'an sentist dolor ne mal.
(*Roman d'Alexandre*, III, v. 907-913.)

Le narrateur explique que l'odeur du baume est capable de soigner les personnes atteintes d'une maladie, même mortelle. Cette odeur est comparée à l'odeur céleste, tout comme la mélodie jouée dans la Chambre de Beautés. Loin de l'espace quotidien, l'odeur souligne le caractère agréable et exceptionnel du lieu.

Il en va de même pour la tente de Calchas, dans laquelle les fleurs qui jonchent le sol. Après avoir mentionné la splendeur de sa tente, le narrateur évoque un parfum agréable que ces fleurs répandent⁷⁹⁶. Dans la description de tous ces espaces naturels ou artificiels, l'odeur évoque, à la fois une sensation euphorique et un dépaysement plaisant dans le registre de la merveille.

Remarquons que Benoît de Sainte-Maure ne consacre que cinq vers à la description de la tente de Calchas. En effet, le narrateur intervient, avant d'évoquer la beauté, la richesse et l'odeur suave de cette tente :

Onques ancor clers tant ne sot
Que la façon ne la merveille,
Ne ço que li tres apareille,
Poüst escrire en parchemin
Ne en romanz ne en latin.
Taire m'en vueil a ceste feiz.
(*Troie*, v. 13830-13835.)

À la vue de la tente de Calchas, le narrateur s'abstient de la dépeindre en *romanz* ou en latin, car elle est si belle que les mots ne suffisent pas pour en montrer la splendeur. Benoît semble avoir en tête la tente d'Adraste, longuement décrite dans *Thèbes*⁷⁹⁷, dont l'auteur instaure ce motif dans les romans médiévaux⁷⁹⁸. Afin de ne pas entrer en concurrence avec son précurseur dans l'art de décrire le même édifice, il renonce à son intention. En revanche, il développe la description du manteau de Briseïda⁷⁹⁹, de la Chambre de

⁷⁹⁶ *Troie*, v. 13841-13845.

⁷⁹⁷ *Thèbes*, v. 4217-4302.

⁷⁹⁸ Emmanuèle Baumgartner, « Benoît de Sainte-Maure et l'oeuvre de Troie », *The medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, éd. Douglas Kelly, Madison, 1996, p. 15-28.

⁷⁹⁹ *Troie*, v. 6227-6232

Beautés⁸⁰⁰ et des automates de cette pièce⁸⁰¹. C'est ainsi qu'il veut se démarquer de l'œuvre antérieure.

Par ailleurs, Benoît suit un *topos*, tout comme Chrétien qui évoque l'impossibilité de décrire le corps de Philomena. Françoise Chambefort explique que ce *topos* apparaît dans le roman médiéval :

[d]ans les portraits romanesques, dire que la description est impossible, c'est exprimer ses craintes et demander l'indulgence du public vis-à-vis de ce qui est véritablement un exercice de style, un passage obligé dans le roman et qui sera écouté avec un[e] attention toute particulière. C'est ainsi un artifice bien commode pour éviter d'allonger démesurément le récit. Ainsi, ce que nous appelons ici le *topos de l'indescriptible* constitue une partie, une extension possible, voire un substitut éluif, du portrait-type de la beauté ou de la laideur⁸⁰².

Le narrateur exprime lui-même sa crainte du manque des capacités pour décrire un tel personnage ou un objet. C'est un moyen efficace pour abréger le récit. L'intervention du narrateur peut aussi établir des liens avec le public.

C'est, en effet, la merveille qui sollicite le « *topos* de l'indescriptible » dans un passage du récit. Nous avons vu, à plusieurs reprises, que celle-ci s'ouvrait à d'amples descriptions. Un autre procédé, apparemment inverse, mais apparenté, peut être observé. Le degré excessif des spectacles conduit à la difficulté, voire à l'impossibilité de décrire. Afin d'avoir un registre hyperbolique, le narrateur choisit d'éviter les mots descriptifs. Ainsi, la poétique de la merveille demande, soit l'*ekphrasis* des personnages ou des objets, soit l'absence de descriptions. Dans tous les cas, le narrateur établit des relations complices avec son public, en vue de mieux partager la merveille.

Outre l'odeur suave, la merveille présente un autre aspect : elle peut provoquer la crainte ou la répulsion auprès du public. La mention d'horribles odeurs s'ajoute à la description visuelle de spectacles frappants. Dans l'*Énéas*, le héros, guidé par Sibylle, arrive à l'entrée des enfers. Le narrateur évoque une puanteur mortelle de la fosse infernale :

La fosse ert laide et tenebrose,
Molt estoit horrible et pullente :

⁸⁰⁰ *Ibid.*, v. 14631-14939.

⁸⁰¹ *Ibid.*, v. 14657-14918.

⁸⁰² Françoise Chambefort, « Le *topos* de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XII^e siècle », art. cit., p. 119-120.

Ja rien qui cele puor sente
Ne vivra puis une sole ore ;
Quant li oisel volent desore,
Quant il sentent la puor fort,
Eneslopas chiënt jus mort.
(*Énéas*, v. 2356-2362.)

L'odeur répugnante peut entraîner la mort de toute créature⁸⁰³. Cette merveille olfactive signale le passage vers l'Autre Monde.

S'inscrivant dans la poétique de la merveille, Benoît détaille la puanteur répandue sur le champ de bataille. Lors de la huitième bataille entre les Grecs et les Troyens, Hector est blessé et se retire. La situation du combat tourne alors au désavantage des Troyens dépourvus de leur chef. Après avoir décrit l'affreux spectacle de la ville ravagée par les Grecs, le narrateur évoque l'odeur extraordinaire de la scène :

Nel reporent plus endurer,
Quar n'aveient ou assembler :
L'olor e la puör les chace.
N'i aveit vuit ne champ ne place.
(*Troie*, v. 14563-14566.)

La puanteur des cadavres est tellement nauséabonde que les Troyens quittent le champ de bataille. L'idéalisation dans l'écriture romanesque demande que tous les chevaliers accomplissent des prouesses « merveilleuses » dans les combats. Cette orientation épideictique s'observe sous plusieurs formes. Non seulement les adaptateurs embellissent les scènes du champ de bataille, mais aussi ils s'efforcent de susciter la crainte ou la répulsion. Dotés d'un esprit d'ingéniosité, les auteurs des romans d'antiquité innovent les expressions olfactives dans leurs œuvres en langue vernaculaire.

Les adaptateurs se livrent à une description détaillée et imagée d'un objet, d'un monument ou d'un être extraordinaire. Dans un univers fictionnel et païen, ils s'attachent à susciter, à travers le regard du narrateur, l'étonnement. Ce n'est pas la critique moderne qui rapproche, pour la première fois, le terme de merveille de celui de description. Il existe en effet des discours sur la merveille ainsi que sur l'art descriptif dans les textes médiévaux. Les auteurs des romans d'antiquité montrent, par la voix du narrateur,

⁸⁰³ Si Virgile parle de l'air mortel qui tue les oiseaux, la référence à la puanteur est une innovation de l'adaptateur médiéval (Virgile, *Énéide* (Livres V-VIII), éd. cit., Livre VI, 237-241, p. 51).

l'association de ces deux pôles. Comme le révèlent la description du tombeau et celle de la Chambre de Beautés, l'art descriptif est intégré à la narration du récit. Il concerne aussi l'évocation des sens, car le merveilleux d'antiquité consiste à étonner, à émouvoir ou à ébranler le public par son étrangeté.

B] Le romanz et le merveilleux d'antiquité

Au début de son œuvre, Benoît de Sainte-Maure expose son intention de transposer le texte latin en langue romane :

E por ço me vueil travailler
En une estoire comencier,
Que de latin, ou jo la truis,
Se j'ai le sen e se jo puis,
La voudrai si en romanz metre
Que cil qui n'entendent la letre
Se puissent deduire el romanz.
(*Troie*, v. 33-39.)

L'entreprise de l'auteur médiéval consiste à présenter au public illettré la traduction d'un texte latin⁸⁰⁴. Le mot *romanz* est ici employé en tant que complément⁸⁰⁵. Au haut Moyen Âge, ce terme ne désigne aucun genre littéraire établi, mais l'on observe plusieurs étapes de glissement sémantique. Nous commençons par esquisser le statut du *roman* avant de réexaminer son rapport avec le merveilleux d'antiquité.

À l'origine, le *roman* englobe une trentaine de langues vernaculaires en Europe par opposition au latin, langue écrite et officielle. Aux alentours de 1120, le *Voyage de saint Brendan* fournit la première occurrence de l'expression *mettre en roman*⁸⁰⁶. Ce mot désigne un travail intellectuel de transposition des textes français à partir d'une œuvre latine. Les auteurs médiévaux multiplient désormais les expressions telles qu'*extraire*, *traire* ou *translater en roman*⁸⁰⁷. Michel Zink dévoile un passage subtil du sens étymologique du vers 37 dans *Troie* au sens dérivé du vers 39, indiquant clairement que le *roman* est plus qu'une langue⁸⁰⁸. C'est dans le texte en français que peut *se deduire* le

⁸⁰⁴ Alexandre de Paris déclare la même intention de vulgariser les connaissances dans le milieu des laïcs : « L'estoire d'Alixandre vos veul par vers traitier / En romans qu'a gent laie doive auques portifier » (*Roman d'Alexandre*, I, v. 30-31).

⁸⁰⁵ Sur les rapports entre le latin et les langues vernaculaires dans cette période, voir Michel Banniard, *Du latin aux langues romanes*, Malakoff, Armand Colin, 2008 ; Frédéric Duval, *Le français médiéval*, Turnhout, Brepols, 2009 ; *Approches du bilinguisme latin-français au Moyen Âge. Linguistique, codicologie, esthétique*, Études réunies par Stéphanie Le Briz et Géraldine Veyseyre, Turnhout, Brepols, 2010.

⁸⁰⁶ *Le Voyage de Saint Brendan par Benedeit*, éd. cit., v. 9-12, p. 34-35.

⁸⁰⁷ Sur le détail des verbes auxquels le *roman* est relié, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 66-83.

⁸⁰⁸ Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 93, 1981, p. 10.

public et non pas dans la langue romane. Ce terme désigne non seulement la langue vernaculaire, mais également un texte traduit du latin.

Le glissement sémantique du *roman* se poursuit au cours du XII^e siècle :

[a]u début des années 1160, le roman n'est donc plus seulement la langue vulgaire opposée au latin ou même un texte traduit ou rédigé dans cette langue, il devient de plus en plus précisément ce qu'il est convenu d'appeler un genre littéraire⁸⁰⁹.

Depuis le milieu du XII^e siècle, période au cours de laquelle les œuvres de notre corpus ont été composées, le *roman* est constitué, par le fruit d'une transposition intellectuelle d'un groupe de textes. Parmi ces œuvres, les romans d'antiquité, adaptés librement à partir des textes antiques, maintiennent la prétention à la vérité :

[t]ant que l'action des romans se situait dans l'Antiquité et que leurs sources étaient des sources antiques, la prétention à la vérité historique pouvait être maintenue⁸¹⁰.

Les scènes des romans d'antiquité se situent dans un monde passé et méditerranéen ou oriental. C'est ainsi qu'Énée se dirige vers Rome, tout en suivant la volonté divine, à la recherche de la terre promise. Il en va de même des autres œuvres de notre corpus, où les scènes sont fixées dans l'Antiquité.

Les romans d'antiquité contiennent donc l'historicité, et en même temps, un caractère fictionnel. Ils sont marqués par la coexistence de ces deux pôles. Les adaptateurs médiévaux prétendent transmettre des histoires antiques, alors qu'ils sont conscients de l'écart entre la « vraie » Antiquité et le monde fictif de leurs productions littéraires. C'est ainsi que nous observons, dans les textes de notre corpus, certains éléments « anachroniques ». L'univers des romans d'antiquité ne sont pas réels mais fictionnalisés :

[...] il s'agit bien d'un monde à leur [les auteurs médiévaux] façon, qui ne correspond effectivement ni à la « vraie » Antiquité, ni au train quotidien de l'existence au XII^e siècle ; c'est un monde qui n'est ni antique, ni moderne, plus brillant d'habitude, plus riche, plus beau que le vrai, un monde où l'on trouve ce qu'on a voulu y mettre⁸¹¹.

⁸⁰⁹ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 86.

⁸¹⁰ Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 [1992], p. 142

⁸¹¹ Guy Raynaud de Lage, « Les Romans antiques et la représentation de l'Antiquité », art. cit., p. 289.

Le *roman* n'est pas un fidèle reflet de la réalité de la civilisation antique ou de la société contemporaine, au contraire, il s'agit d'une création fictionnelle et poétique de l'imaginaire médiéval. Les romans d'antiquité présentent ainsi un pur syncrétisme entre l'histoire et la fiction, la traduction et l'écriture.

Pour le passage du *roman* au roman au sens moderne, le merveilleux et la merveille semblent jouer un rôle significatif. Liés à la subjectivité, ils accompagnent, le plus souvent, les interventions narratives dans la « mise en roman ». Dans le *Roman de toute chevalerie*, le narrateur s'adresse directement au public en employant le registre de la merveille. En suivant les autorités antiques telles que Jérôme (*Epistola LVII. Ad Pammachium*) et Solin (*Collectanea rerum memorabilium*)⁸¹², il procède à une description géographique de l'Inde, pays oriental qui se rapproche de celle du paradis terrestre :

Deus foiz i coilt l'en les fruiz, les vins e les blez.
Al regné ad vint mil qe chastels qe citez,
Estre les granz isles e les autres fermetez,
E nef mil poples de diverses genz nez.
Pur la tierce part del mond fu long temps contez.
Ne vous *esmerveillez* de ceo qe ci oiez ;
Greindres sunt les *merveilles* qu'avant orrez.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 4620-4626⁸¹³.)

Sont ici évoquées la salubrité et la douceur du climat, ainsi que la fécondité et les richesses. L'Orient comporte, pour l'Occident médiéval, un double aspect, à la fois rude et bienfaisant. En reprenant les mots relatifs à la merveille, le narrateur se focalise, dans ce passage, sur le caractère bénéfique des merveilles, lesquelles entraînent ses interventions qui impliquent la présence de l'auditoire :

[...] cette intervention du narrateur peut être l'occasion de tisser des liens de complicité plus étroits avec l'auditeur ; les pronoms JE et VOUS mettent clairement en valeur la situation d'élocution : un individu s'adresse en toute simplicité à un autre individu⁸¹⁴.

⁸¹² « Jerome le dit e Solin li alosez, / Li bon Magastenes e autres auturs assez, ; / Qui pur veer merveilles furent en Inde alez, / Car des diz de lur liveres est cesty translatez » (*Roman de toute chevalerie*, v. 4606-4609).

⁸¹³ C'est nous qui soulignons.

⁸¹⁴ Françoise Chambefort, « Le *topos* de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XII^e siècle », art. cit., p. 122.

Cette technique narrative permet au public de prendre part à l'univers romanesque en tant que témoin de la merveille.

La subjectivité narrative s'observe à travers plusieurs formes tout comme dans la description. Dans *Narcisse*, le narrateur décrit Dané en proie à la passion amoureuse pour Narcisse :

Tant l'esgarde que ne se muet
Com onques aviser le puet.
Mout se merveille, et si a droit,
Por quoi si volentiers le voit.
Que qu'ele doute en son corage,
Si est en .I. pensé volage,
Amors esgarde cele part,
Voit la douter, si lance un dart.
(*Narcisse*, v. 141-148.)

Frappé par l'apparence physique de Narcisse, elle contemple le jeune homme. L'expression *si a droit* traduit, de manière subtile, la réaction du narrateur. Selon lui, l'étonnement de Dané est tout à fait naturel.

Ces interventions narratives peuvent suggérer la présence du merveilleux ou de la merveille :

[...] le conteur se présente lui-même comme un intrus, par exemple comme un étranger ou comme un garçon de cuisine, présent plutôt accidentellement au mariage royal du héros. C'est dans cette distanciation aliénante qu'apparaît le merveilleux⁸¹⁵.

Le narrateur intervient dans les scènes où se manifeste le merveilleux. Il laisse ainsi des marqueurs subjectifs dans son récit. Tout ce qui dépasse l'horizon d'attente peut être *merveille* dans un autre univers du roman, c'est pourquoi nous avons observé un taux sensiblement élevé d'occurrences de mots relevant de la merveille.

Le goût pour la merveille et le merveilleux marque la distinction entre le roman et la chanson de geste. En comparant deux textes narratifs datés de la fin du XII^e siècle, *Prise d'Orange* et le *Chevalier au Lion*, Michel Stanesco conclut que le roman arthurien

⁸¹⁵ Michel Stanesco, « Le conte de fées et le merveilleux romanesque », *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, actes du colloque de Toulouse (janvier 1986), dir. M. Zink et X. Ravier, Presses universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 11-19, p. 16.

est « le lieu de manifestation de l'inouï, de l'inattendu, de la surprise⁸¹⁶ ». L'écriture romanesque privilégie les nouveautés, tandis que la chanson de geste raconte l'Histoire sacrée. Dans celle-ci, la part de surnaturel est prépondérante⁸¹⁷. Le poète anonyme qui a composé la *Chanson de Roland* affirme que Dieu est du côté de la France, tandis qu'Apollon et le Diable soutiennent les Sarrasins. Dans ses derniers moments, Roland voit saint Gabriel, un chérubin et saint Michel qui lui apparaissent⁸¹⁸. Ces anges viennent chercher l'âme de Roland pour l'emporter au paradis, car « l'épopée décrit un ensemble de relations entre Dieu et les hommes⁸¹⁹ ». Par ailleurs, des merveilles figurant dans ce poème convergent vers le surnaturel : des songes repris de Charlemagne⁸²⁰ et une tempête (« *mult merveillus turment*⁸²¹ ») anticipent, selon le narrateur, la mort du héros à la fin. Dans ce poème épique, le merveilleux relève du *miraculum*, c'est-à-dire du surnaturel chrétien, suivant la distinction proposée par Jacques Le Goff⁸²². La vision de l'univers épique est nettement chrétienne :

[d]epuis le *Roland* d'Oxford jusqu'aux tardives chansons de geste du XIV^e siècle, une profusion de songes, de miracles, d'apparitions, contribuent à donner sa tonalité spécifique à l'épopée et témoignent de cette attentive participation du surnaturel à la vie et à l'histoire humaine⁸²³.

⁸¹⁶ Michel Stanesco, « À l'origine du roman : le principe de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, dir. Daniel Poirion, Paris, SEDES, 1990, p. 141-165, p. 149.

⁸¹⁷ Sur le merveilleux et le surnaturel dans la chanson de geste, voir Bernard Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1986 ; Philippe Verelst, « L'art de Tolède ou le huitième des arts libéraux : une approche du merveilleux épique », *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Actes du 13^{ème} congrès de la société Rencesvals, éd. Hans van Dijk, Willem Noomen, Groningen, 1995 ; Jean-Claude Valecalte, « Les formes de la révélation céleste dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Jean-Claude Valecalte, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 65-94 ; Jean-René Valette, « Le merveilleux, l'épique et le romanesque : au sujet de quelques définitions », *Le Souffle épique. L'Esprit de la chanson de geste. Études en l'honneur de Bernard Guidot*, dir. Sylvie Bazin-Tacchella, Damien de Carné et Muriel Ott, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p. 505-512 ; « Le merveilleux et la matière de France », *Par deviers Rome m'en revenrai errant. XX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Università di Roma La Sapienza, 20-24 juillet 2015)*, dir. Maria Careri, Caterina Menichetti et Maria Teresa Rachetta, Rome, Viella, 2017, p. 445-455.

⁸¹⁸ *La Chanson de Roland*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1993, v. 2389-2396, p. 246.

⁸¹⁹ Micheline De Gombarieu du Grès, *Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste (des origines à 1250)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1979, p. 453.

⁸²⁰ *La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 717-736, p. 118

⁸²¹ *Ibid.*, v. 1423-1437, p. 174, citation au vers 1423.

⁸²² Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », art. cit., p. 22.

⁸²³ Jean-Claude Valecalte, « Du surnaturel au merveilleux : les apparitions célestes dans les chansons de geste tardives », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, dir. Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1999, p. 169-186, p. 170.

La chanson de geste met ainsi en scène l'intervention céleste dans le monde humain. Ce merveilleux épique est transcendant et vrai, alors que le merveilleux dans les romans implique avant tout l'étonnement :

[a]lors que le merveilleux de la chanson de geste est tourné vers le surnaturel, celui du roman suscite la merveille, faisant de la dialectique de la merveille et du merveilleux la clé de sa poétique. Loin de constituer, comme dans l'épopée, la face psychologique du miracle, la merveille romanesque se détache du merveilleux et conquiert son autonomie⁸²⁴.

Dans les romans, les auteurs s'éloignent du surnaturel pour développer une poétique de la merveille. La comparaison des songes entre la « mise en roman » et la chanson de geste montre la différence du merveilleux selon ces deux genres. Dans cette dernière, l'origine transcendante du motif merveilleux est incontestable. Dieu envoie un message aux personnages à travers le phénomène surnaturel. En revanche, le songe peut poser la question de son origine ou celle de son interprétation dans l'écriture romanesque. Ayant à sa disposition des connaissances sur l'oniromancie dans l'Antiquité, Benoît de Sainte-Maure développe considérablement le motif du songe, à partir des sources latines⁸²⁵. Avant la dixième bataille entre les Grecs et les Troyens, Andromaque apprend, en rêve, la mort prochaine de son époux Hector. Pour ce songe, le narrateur précise son origine surnaturelle, avant de laisser la parole à Andromaque :

Li dieu li ont fait a saveir
Par signes e par visions
E par interpretacions
Son grant damage e sa dolor.
(*Troie*, v. 15284-15287.)

Dans la pensée antique, les songes sont considérés comme des messages divins. Les valeurs du songe sont ainsi conservées et exposées dans la « mise en roman ». Le vocabulaire de peur montre le trouble d'Andromaque :

S'ele ot de son seignor dotance,
Crieme e paor e esmaiance,
Ço ne fu mie de merveille.
(*Troie*, v. 15297-15299.)

⁸²⁴ Jean-René Valette, « Le merveilleux et la matière de France », art. cit., p. 450.

⁸²⁵ Mireille Demaules, *La corne et l'ivoire*, op. cit., p. 171-179.

Ces vers suggèrent la nature sinistre de son songe.

Ensuite, Andromaque raconte son expérience extraordinaire :

« Sire », fait el, « mostrer vos vueil
La *merveille* dont tant me dueil
Que por un poi li cuers de mei –
Tel paor ai e tel esfrei ! –
Ne me desment e ne me faut.
Li souverain e li plus haut
Le m'ont mostré, que jol vos die,
Qu'a la bataille n'alez mie :
Par mei vos en font desfiance
E *merveilleuse* demostrance. »
(*Troie*, v. 15301-15310⁸²⁶)

En multipliant les mots relatifs à la merveille, elle avertit Hector de ne pas participer à la bataille. Elle croit en son songe maléfique, alors que d'autres personnages montrent des réactions variées, ce que Benoît amplifie en s'inspirant des sources latines⁸²⁷. Hector ne tient aucun compte des paroles d'Andromaque, les considérant comme relevant de la pure folie féminine⁸²⁸. Quant au roi Priam, il écoute la supplication d'Andromaque, car il fait confiance en sa grande sagesse :

La dame set de grant saveir :
Ne deit om mie desvoleir
Ço que por bien dit e enseigne.
(*Troie*, v. 15371-15373.)

Les valeurs du songe sont soutenues par la sagesse humaine. Andromaque est un personnage également qualifié de *sage* (v. 15267) par le narrateur aussi, tout comme Cassandre et Médée dans ce roman⁸²⁹. Sa figure peut confirmer la validité de cette merveille.

Hécube, mère d'Hector, intervient dans les débats sur l'interprétation du rêve

⁸²⁶ C'est nous qui soulignons.

⁸²⁷ *De excidio Troiae historia* de Darès le Phrygien (le Troyen), l'un des modèles de Benoît, est une brève prose latine composée au VI^e siècle. Ce texte raconte, dans un style concis, ce qu'Andromaque voit *in somnis*, c'est-à-dire le fait qu'Hector ne doit pas participer à la bataille, et qu'il lui reproche ses paroles (Daretis Phrygii, *De excidio Troiae historia*, éd. Ferdinandus Meister, Lipsiae, Teubner, 1873, p. 28-29).

⁸²⁸ *Troie*, v. 15325-15354, v. 15399-15413, v. 15491-15495 et v. 15578-15592.

⁸²⁹ Compte tenu des occurrences du mot *sage* dans les romans médiévaux, il faudrait sans doute le nuancer. En effet, ce terme accompagne l'enchanteur Merlin, personnage à la fois divin et diabolique.

prémonitoire d'Andromaque⁸³⁰. Toutefois, elle n'argumente ni sur sa véracité ni sur son origine. Elle conseille simplement à son fils d'écouter la parole féminine. L'écriture de la merveille peut introduire une certaine ambiguïté dans la « mise en roman ». À cet égard, Mireille Demaules note son étrangeté :

[...] le songe constitue un motif fabuleux qui est accueilli dans sa plus radicale étrangeté, même lorsqu'il véhicule des rites ou des croyances fermement condamnés par l'Église. Dans l'écriture se décèle alors une certaine ambiguïté, un mélange de fascination et de répulsion, qui rejaillit sur la fonction du songe dans son rapport à la mythologie. Lieu d'apparition de divinités démonisées et repoussées dans son irréalité, il se laisse comprendre aussi comme un alibi autorisant la représentation de croyances magiques disparues⁸³¹.

Tout comme d'autres motifs merveilleux, le songe prémonitoire présente deux possibilités, divine et diabolique. Les réactions détaillées des personnages le montrent subtilement, tandis que le narrateur précise que les dieux païens produisent des songes. Malgré l'interdiction d'aller au combat de Priam, Hector repart sur le champ de bataille et y perdra la vie. Ce songe, classé dans la merveille événementielle, fonctionne comme une sorte de prolepse, car des événements ultérieurs viendront en confirmer sa vérité. À la différence du songe de Charlemagne présenté comme une vérité transcendante, nous observons le caractère énigmatique du motif merveilleux chez Benoît⁸³².

Dans la scène de naissance du héros, Alexandre de Paris ménage l'ambiguïté propre à l'écriture romanesque. Le traitement de l'épisode de la naissance d'Alexandre diffère selon les interprétations des adaptateurs. Chez Albéric de Pisançon, le narrateur refuse la légende de la bâtardise d'Alexandre racontée par certains conteurs⁸³³. Il renie également son origine surnaturelle dans l'*Alexandre décasyllabique*⁸³⁴, même si le héros est appelé fils d'*enchantere* par un personnage⁸³⁵. Comme dans les versions précédentes, Alexandre de Paris s'efforce d'effacer la souillure du roi macédonien, atténuant l'aspect inquiétant de la naissance d'Alexandre et soulignant les événements exceptionnels qui

⁸³⁰ *Troie*, v. 15436-15448.

⁸³¹ Mireille Demaules, *La corne et l'ivoire*, op. cit., p. 134-135.

⁸³² Certains doutes sur l'origine et la véracité du songe s'observent dans la rime courante « *songe : mensonge* » des textes médiévaux. Voir Renate Blumenfeld, « Remarques sur *Songe / Mensonge* », *Romania*, t. CI, 1980, p. 385-390.

⁸³³ *Medieval French Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong et al., éd. cit., v. 27-32, p. 38-39.

⁸³⁴ *Ibid.*, v. 58-67, p. 64.

⁸³⁵ *Ibid.*, v. 635-636, p. 93.

surgissent simultanément. D'autre part, le narrateur décrit la tempête et le tremblement de terre qui ont lieu au moment de la naissance d'Alexandre :

A l'eure que li enfes dut de sa mere issir
Demostra Dieus par signes qu'il se feroit cremir,
Car l'air estut müer, le firmament croissir
Et la terre croller, la mer par lieus rougir
Et les bestes trambler et les homes fremir ;
Ce fu senefiance que Dieus fist esclarcir
Por mostrer de l'enfant q'en devoit avenir
Et com grant segnorie il avroit baillir.
(*Roman d'Alexandre*, I, v. 22-29.)

Ce phénomène inhabituel souligne l'élection divine. Au lieu d'identifier le magicien suspect comme étant le père du roi macédonien, Alexandre de Paris suggère, à travers la description des changements cosmiques, les qualités exceptionnelles de ce héros. En évoquant la *senefiance* (v. 27) d'une série de ces phénomènes, il insiste moins sur l'éventuelle bâtardise d'Alexandre que dans les autres versions. Le narrateur affirme d'ailleurs que le père d'Alexandre est roi de Macédonie⁸³⁶.

Par ailleurs, Alexandre est présenté comme un chevalier idéal. Le narrateur évoque, dès son enfance, ses qualités morales : il est généreux⁸³⁷, aimable⁸³⁸ et vaillant⁸³⁹. Sa renommée, qui fait *merveille*⁸⁴⁰, est répandue jusqu'en Occident. Toutes ses vertus peuvent servir de modèle chevaleresque. Alexandre établit ainsi sa souveraineté sur plusieurs pays.

Pour ce qui est des interventions de Nectanabus, le narrateur ne mentionne que sa présence dans le royaume, au moment de la naissance d'Alexandre. Il impute la fin trop rapide de la vie du héros à la présence de ce magicien en cette fameuse nuit : si Alexandre était né avant, il n'aurait pas perdu la vie⁸⁴¹. Alexandre de Paris atténue le merveilleux d'origine antique pour constituer, en quelque sorte, un « miroir du prince ». Mais si l'écriture reflète l'idéologie cléricale et chevaleresque, elle n'est pas le calque du temps. Le royaume puissant dans le *Roman d'Alexandre*, ne correspond pas, selon Martin

⁸³⁶ *Roman d'Alexandre*, I, v. 145-148.

⁸³⁷ *Ibid.*, I, v. 195.

⁸³⁸ *Ibid.*, I, v. 231.

⁸³⁹ *Ibid.*, I, v. 369.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, I, v. 236.

⁸⁴¹ *Ibid.*, I, v. 185-194.

Gosman, aux réalités socio-politiques contemporaines, car le jeune Philippe Auguste n'entretenait pas de relations positives avec ses vassaux⁸⁴². La « mise en roman » présente un monde idéalisé. Alexandre de Paris rejette le lien explicite avec le magicien funeste concernant la naissance du héros, et s'attache plutôt à déployer ses qualités exceptionnelles. Il médiévalise ainsi, avec grande habileté, l'histoire originelle d'Alexandre.

En revanche, Thomas de Kent développe les épisodes sur l'origine surnaturelle d'Alexandre en multipliant le vocabulaire de magie exercée par Nectanabus. Dans la version du Pseudo-Callisthène, le véritable père d'Alexandre n'est pas le roi Philippe, mais l'enchanteur Nectanébo, dernier des pharaons. Les pratiques magiques qu'il exerce sont précisées dès le début du récit⁸⁴³. Suivant cette tradition, c'est Nectanabus qui organise tous les événements liés à la naissance du héros chez Thomas de Kent. Et le magicien engendre, par le songe, Alexandre. Au moment de l'accouchement difficile de la reine, c'est lui qui la soutient par la parole et par l'*engin*, terme repris deux fois par le narrateur dans le passage suivant :

La dame s'est tenue, tant [i] out engins mis.
Revenent les assauz e ele gette un cris.
Nectanabus li dit : 'Par ma foy, ore [est] pis !
Car s'il ore nest, donc ert il, ceo devis,
La moitié d'ome de chef e de vis.
Tenez vous ore bien, car devant vos garnis.'
Au greignur doel qu'ele ot si fist de ceo un ris.
Par engin se tint si cum vos ainz dis.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 391-398.)

Grâce aux interventions de Nectanabus, Olympias résiste aux douleurs. Le magicien l'encourage, et celle-ci lui répond par le rire. Le narrateur fait ici un clin d'œil à l'adresse du public, car ces échanges entre le magicien et la reine suggèrent leurs rapports implicites.

Le narrateur qualifie le moment de la naissance du héros de *grant aventure*⁸⁴⁴. Le terme d'« aventure », à savoir « ce qui adviendra », accompagne la merveille. Il rehausse l'aspect extraordinaire de la scène. Le narrateur décrit ensuite, tout comme chez

⁸⁴² Martin Gosman, « Le descriptif idéologique dans le *Roman d'Alexandre* », *art. cit.*, p. 219.

⁸⁴³ Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine*, traduit et commenté par Gilles Bounouré et Blandine Serret, Paris, Belles Lettres, 1992 [2^e tirage, 2004], p. 1-12.

⁸⁴⁴ *Roman de toute chevalerie*, v. 409.

Alexandre de Paris, les manifestations cosmiques⁸⁴⁵. Pourtant, il suggère aussitôt les sinistres conséquences conduites par la naissance de cet enfant, en insistant sur la réaction du roi Philippe :

Le roy Phelippes dit a Olimpias e jure
Qe aucune merveille ert de icele faiture ;
Pur ly ert l'ouscorté, la pluie, la freidure,
E folie ly semble qu'il tant vist ou dure.
S'il vit, il feroyt mult male noeture.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 417-421.)

Le roi Philippe impute la *merveille*, c'est-à-dire l'anomalie météorologique, à la naissance de l'enfant. Il va jusqu'à interdire à la reine Olympias de le mettre au monde. Nectanabus intervient alors pour repousser les paroles du roi⁸⁴⁶, et Alexandre peut voir le jour, grâce à l'intervention de son véritable père. De cette manière, le roi Philippe n'agit en rien sur la naissance de son héritier. Thomas de Kent développe, avec un clin d'œil complice, les infidélités de Nectanabus et de la reine.

La série des pratiques de Nectanabus détermine la trame initiale du récit. Cependant, l'amplification des épisodes relatifs à ce magicien relève-elle de la volonté didactique de transmettre le scénario mythique d'Alexandre ? Thomas de Kent relate, sans aucune doute, l'histoire de la naissance d'Alexandre en s'appuyant sur plusieurs sources latines. Il est aussi vrai que l'adaptateur anglo-normand privilégie Nectanabus qui incarne les pouvoirs et les sciences extraordinaires. Appelé *mestre* aussi bien par le narrateur⁸⁴⁷ que par Olympias⁸⁴⁸, ce magicien se distingue par ses connaissances infinies. Mais au lieu de choisir le didactisme, le narrateur décrit, avec un regard à la fois complaisant et complice, les aventures de Nectanabus, marqué par ses attitudes conservatrices vis-à-vis des sources latines :

[u]ne pratique aussi concertée de l'anachronisme et une telle "médiévalisation" d'Alexandre sont en revanche étrangère à Thomas de Kent, qui préserve davantage l'altérité et l'étrangeté du roi⁸⁴⁹.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, v. 409-416.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, v. 422-424.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, v. 160, v. 250, v. 307 etc.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, v. 280.

⁸⁴⁹ Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, éd. cit., « Introduction » par Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, p. IX.

Thomas de Kent met ses connaissances au service du texte pour garder l'altérité du récit d'Alexandre. Développant le merveilleux et la merveille dans la naissance du héros, il montre son intérêt pour le plaisir d'écriture.

Outre les personnages, les espaces merveilleux présentent l'altérité dans les romans d'antiquité. Entre autres, les merveilles des zones désertiques, peu connues dans l'Occident médiéval, attirent le public par leur étrangeté. Charmant et inquiétant, le désert devient dès lors un lieu imaginaire où s'entremêlent dangers, désirs, peurs et rêveries. Ainsi, dans l'imaginaire médiéval, l'Orient oscille constamment entre rêve et cauchemar⁸⁵⁰.

Dans un conflit fraternel entre Étéocle et Polynice de *Thèbes*, Adraste, roi d'Argos et beau-père de ce dernier, convoque une armée. Les Argiens se mettent en route, mais souffrent de soif dans le désert⁸⁵¹. Le narrateur décrit la pénibilité de la chevauchée due à la sécheresse, particulière à cet espace naturel :

D'une jornee toute entiere
en l'ost ne devant ne derriere
ne treuvent Greu n'amont n'aval
que il boivent, ne leur cheval.
Mout estoient destroit li Grieu,
souvent reclamoient lor deu
qu'il leur tramete pluie en terre,
car il ne sevent eve ou querre.
(*Thèbes*, v. 2119-2126.)

Le mot *merveille* lui-même n'apparaît pas dans la citation suivante, pourtant le narrateur a recours à plusieurs expressions hyperboliques afin de mettre en scène les souffrances des soldats.

Rempli de merveilles, le désert est aussi un lieu de rencontres avec des personnages étrangers. Au terme de leurs chevauchées, les Grecs trouvent un jardin entouré d'une clôture. La porte d'ivoire qui s'ouvre sur ce jardin est une merveille artisanale :

la porte fu toute yvoire
entailliee d'euvre trifoire.

⁸⁵⁰ Jacques Le Goff, « L'Occident médiéval et l'océan indien : un horizon onirique », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 280-298.

⁸⁵¹ *Thèbes*, v. 2113-2146.

En la porte ot merveilleuse euvre,
la volte qui la porte ceuvre
est toute fet d'orpiment ;
mil marz et plus valoit d'argent.
(*Thèbes*, v. 2177-2182.)

Dans ce beau jardin merveilleux, les Grecs aperçoivent une jeune fille appelée Hypsipyle⁸⁵². Éloigné de l'espace quotidien, le désert est donc présenté comme un lieu privilégié de rencontre :

[...] le sur-monde et le sous-monde, l'au-delà et l'en-deça ont disparu au profit d'une terre de l'homme en extension indéterminée. Les fées sont transformées en demoiselles, elles apprennent leurs secrets dans les livres [...] Les enchantements existent bien encore, mais uniquement dans les franges de l'humain avec l'inconnu ; pour les rencontrer, il faut que l'homme s'en aille de chez soi, qu'il s'expatrie du monde de la banalité et du quotidien dans la région de l'*Unheimlichkeit*, de l'étrang(èr)eté⁸⁵³.

Les personnages quittent le courant de la vie quotidienne pour découvrir les créatures inconnues. La description du désert montre ainsi le passage à un espace merveilleux. C'est, d'après l'expression de Donald Maddox, la « specular encounter », s'agissant de la rencontre du héros avec un autre personnage humain, animal ou monstrueux, qui caractérise les textes narratifs de l'époque⁸⁵⁴. Les héros découvrent ainsi les Amazones, les hommes-animaux ou Médée magicienne. Tout cela marque le moment de la rencontre avec l'Autre.

Hypsipyle conduit les Grecs vers une rivière, où ceux-ci peuvent enfin apaiser leur soif à volonté. À la découverte de l'eau, les soldats sont fous de joie⁸⁵⁵. Le narrateur souligne l'aspect extraordinaire du lieu par le mot *estrange*⁸⁵⁶. Le désert présente également des caractères bienfaisants, à côté de sa rudesse et de sa brutalité. La poétique de la merveille permet de montrer les aspects à la fois inquiétants et reposants dans le dépaysement.

⁸⁵² *Ibid.*, v. 2185-2202.

⁸⁵³ Michel Stanesco, « À l'origine du roman : le principe de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », art. cit., p. 161.

⁸⁵⁴ Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁸⁵⁵ *Thèbes*, v. 2270-2298.

⁸⁵⁶ « Lors oïssiez estrange noise » (*Thèbes*, v. 2270.)

C'est le *Roman d'Alexandre* qui comprend le plus de merveilles du désert⁸⁵⁷, et qui marque habilement le passage des merveilles au merveilleux. Sa branche III présente toute une gamme de merveilles : les combats, le voyage sous-marin, le palais de Porus, la chaleur, la sécheresse, les animaux exotiques et les monstres. S'inspirant de l'*Epistola Alexandri ad Aristotelem*, l'une des sources latines de cette « mise en roman », l'auteur décrit, de manière dynamique, les souffrances causées par la soif dans la traversée désertique⁸⁵⁸. Alexandre refuse l'eau que lui offre l'un de ses soldats, car il comprend que les autres deviendront fous s'il boit tout seul. Le roi macédonien jette alors ce récipient d'eau. Des attaques successives d'animaux et de monstres marquent également l'aspect agressif et inquiétant du désert, provoquant l'étonnement et la crainte⁸⁵⁹. Après ces rudes épreuves, le « merveilleux avec merveilleux » apparaît à Alexandre et à ses soldats : trois fontaines magiques. Celles-ci sont composées d'une fontaine de résurrection, celle d'immortalité et celle de jouvence. Alexandre et ses soldats capturent quatre vieillards mi-hommes et mi-animaux :

A la tierce lieuee, devant l'aube aparant,
 Es vous par devant l'ost quatre viellars errant,
 Et ot trestous li mendres quatorze piés de grant.
 Velu sont commë ours, poil ont dur et poignant,
 Cornes ont comme cerf en mi le front devant,
 Et sont noir comme meure et lor oel sont luisant.
 (*Roman d'Alexandre*, III, v. 2937-2942.)

Ces vieillards, velus comme des ours, ont des cornes pareilles à celles des cerfs. Ils annoncent à Alexandre et à ses soldats l'existence de trois fontaines magiques dans le désert. Le plus âgé d'entre eux prend la parole :

Uns astrenomiens nos dist veraïement
 Que en ceste contree fontaines i a cent ;
 Les trois en sont faees, jel sai a ensient.
 (*Roman d'Alexandre*, III, v. 2988-2990.)

⁸⁵⁷ Katarzyna Dybel, « Le désert dans le *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris (XII^e siècle) », *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, t. V, 2010, p. 37-45.

⁸⁵⁸ *Roman d'Alexandre*, III, v. 1035-1061. Sur cette lettre, voir Edmond Faral, « Une source latine de l'histoire d'Alexandre : la *Lettre sur les merveilles de l'Inde* », *Romania*, t. XLIII, 1914, p. 199-215 et p. 353-370.

⁸⁵⁹ *Roman d'Alexandre*, III, v. 1107-1479 et *Roman de toute chevalerie*, v. 5014-5139.

Le désert, décrit comme étant éprouvant, recèle aussi des espaces reposants : il s’y trouve cent fontaines dont trois sont magiques. Ces sources *faees* (v. 2990) ne relèvent pas de la magie sulfureuse, elles sont expliquées par la science. C’est en effet la parole d’un *astrenomien* que ce vieillard transmet à Alexandre et à ses soldats. Nous observons un enchaînement des apparitions des motifs merveilleux : rencontre avec les vieillards-animaux, êtres merveilleux, conduisant à un autre motif, à la découverte d’un espace naturel merveilleux. Dans un éventail de merveilles, comme le désert ou les animaux, le « merveilleux avec merveilleux » apparaît. Ces fontaines magiques sont dotées d’un pouvoir curatif, ce qui relève du merveilleux.

C’est Alexandre lui-même qui désire pénétrer dans le désert indien⁸⁶⁰. Dans les versions d’Alexandre de Paris et de Thomas de Kent, le roi est présenté comme un héros constamment poussé par le désir de *merveille*⁸⁶¹. Suivant ses volontés, ses armées s’arrêtent à plusieurs reprises pour *oïr*, *veoir* et *connoistre* les *merveilles*. D’ailleurs, la merveille doit être gardée en mémoire et véhiculée par le récit :

Au quint jor mut li rois, n’i vaut plus sejourner ;
En la fastïene Ynde s’en voloit retorner,
Qant vit par les desers deus païsans aler.
Li rois lor vait encontre si lor fait demander
Se ja nule *merveille* li savroient conter
Qui fust bone a oïr et digne a ramenbrer.
(*Roman d’Alexandre*, III, v. 3713-3718.)

Alexandre désire la *merveille* qui appartient au présent de l’histoire et à l’avenir de la narration. La *merveille* désigne non seulement un événement du passé que les personnages ont vécu, mais également un fait non encore réalisé d’un avenir proche et désiré par eux. Pour Francis Dubost, cette orientation vers la *merveille* correspond à un « désirs de connaissance » :

[...] cette attitude paraît rencontrer un écho dans le récit à travers certaines œuvres où prime le désir de connaissance, voire d’expérimentation du monde, comme l’atteste le succès des multiples versions du *Roman d’Alexandre*, récit épique de conquêtes, mais aussi récit de découvertes, circulation à travers les merveilles que l’entreprise encyclopédique avait consignées à propos de

⁸⁶⁰ *Roman d’Alexandre*, III, v. 994-997.

⁸⁶¹ Ce motif du désir de merveille apparaît dans les vers suivants : *Roman d’Alexandre*, I, v. 2200-2201, III, v. 1306-1307 et v. 2297 ; *Roman de toute chevalerie*, v. 4466, v. 5682-5685, v 5938-5941 et v. 6066.

l'Orient⁸⁶².

Le but des aventures d'Alexandre n'est plus seulement de conquérir l'Inde, l'objectif est aussi de rencontrer des *merveilles*. Celles-ci méritent d'être retenues par la curiosité et de conter les récits qui en contiennent, pour la mémoire de la postérité.

Le désir de voir la merveille s'observe également dans *Troie*. Après avoir vécu toute une série d'aventures, Jason montre la Toison d'or qu'il a gagnée. Les gens se rassemblent autour de lui pour voir la *merveille* :

Tote la gent de la contree
I est venue e assemblee
Por esgarder la grant *merveille*,
Qu'onques ne vit nus sa pareille.
(*Troie*, v. 1987-1990)

La merveille, qui était auparavant inconnue et inaccessible devient, dès lors, l'objet des regards et des conquêtes des hommes. Aussi les personnages partent-ils à l'aventure pour voir et raconter la merveille aux autres. Le désir de merveilles témoigne l'esprit romanesque, car « [a]vec le roman, pour la première fois, un genre littéraire devient production constante de la curiosité⁸⁶³ ». Ces attitudes, susceptibles de refléter une certaine perception du monde et du parcours intellectuel de l'époque, constituent l'une des caractéristiques des romans. Il est habituel que les personnages romanesques s'étonnent volontairement par une quelconque curiosité, car « [u]ne telle aptitude à s'étonner constitue l'un des caractères les plus remarquables de ce qu'il est convenu d'appeler la Renaissance du XII^e siècle⁸⁶⁴ ». Suivant ces conventions sociales et culturelles, la manifestation spontanée de l'étonnement, de la peur ou de l'admiration est, sans doute, appréciée comme une sorte de qualité, ce qui confirme la fréquence de cette réaction.

⁸⁶² Francis Dubost, « Fantastique médiéval : esquisse d'une problématique » [2011], *La Merveille médiévale*, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁶³ Michel Stanesco, « À l'origine du roman : le principe de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », *art. cit.*, p. 153.

⁸⁶⁴ Jean-René Valette, « La *Queste del Saint Graal* ou le désir de voir », *Littérature et révélation au Moyen Âge. I – Visible, invisible*, Actes du colloque de l'Université Paris X Nanterre (29-30 octobre 2004), organisé par Mireille Demaules, Jean-René Valette et Jean-Pierre Bordier, *Littérales*, 40, 2007, p. 193.

Le dépaysement du merveilleux permet également de renouer les liens avec le passé lointain, notamment dans les romans d'antiquité. Les histoires inspirées des temps antiques étaient essentiellement reçues et écrites « en tant que récits d'aventures passées⁸⁶⁵ », comme l'indique Paul Zumthor. Le merveilleux d'antiquité, remontant au substrat grec et romain, révèle la continuité avec l'origine de la société dans l'Occident médiéval. Dans notre corpus, le mot *antiquité* présente quelques occurrences significatives⁸⁶⁶. Ce terme savant, calque du latin *antiquitas*, désigne une époque très ancienne⁸⁶⁷. Mais l'écriture dans les romans d'antiquité ne vise pas seulement à remonter dans le passé. Chez Thomas de Kent, comme chez Alexandre de Paris, l'épisode de l'oracle des arbres du Soleil et de la Lune provient de l'*Epistola Alexandri ad Aristotelem*. Il se situe au point culminant du voyage en Inde d'Alexandre. Le roi demande à deux autochtones âgés de raconter l'*estrange merveille*⁸⁶⁸. L'un d'eux lui révèle alors les pouvoirs des arbres du Soleil et de la Lune :

Si vous en orient la ou diom alez,
 Del soleil e de la lun[e] deus arbres i verrez.
 Indien parleront e greu si vous i parlez.
 Ja si faite aventure ne lur demand[e]rez
 Qe veirs ne vous dient de ceo qe vous dotez.
 L'une en est femmele, li autre masle nomez ;
 Sacrez sunt as planetes del temps d'antiquitez.
 (*Roman de toute chevalerie*, v. 7042-7048.)

Ces arbres qui s'expriment en langues locale et grecque, prévoient l'avenir. L'adaptateur anglo-normand utilise le mot *antiquitez* (v. 7048) pour rehausser le prestige du passé. Ce sont des arbres merveilleux et vivants depuis la haute antiquité qui annoncent l'*aventure* (v. 7045). Leur ancienneté confirme la véracité de leurs oracles. Les auteurs médiévaux regardent également vers le futur, comme l'a noté Paul Zumthor :

[...] on cesse de répéter le passé sans en tirer parti ; la mémoire qu'une culture entretient d'elle-

⁸⁶⁵ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 360.

⁸⁶⁶ *Medieval French Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong et al., t. III, éd. cit., p. 37-38, v. 7 ; *Énéas*, v. 3037 ; *Roman d'Alexandre*, III, v. 3299 ; *Roman de toute chevalerie*, v. 7048.

⁸⁶⁷ Selon les résultats de notre recherche dans les dictionnaires et les glossaires, les romans postérieurs fournissent moins d'occurrences de ce mot que les romans d'antiquité. Les romans de Tristan, les œuvres de Chrétien de Troyes, le *Roman de Renart* et le *Roman de la Rose* ne présentent aucune occurrence du mot « antiquité ». Son emploi ne serait-il pas l'une des caractéristiques de ces « mises en roman » qui s'inspire des temps anciens ?

⁸⁶⁸ *Roman de toute chevalerie*, v. 7026.

même commence à se tourner vers l'avenir, à se découvrir annonce et promesse⁸⁶⁹.

Les adaptateurs ne jettent pas forcément un regard rétrospectif sur les temps anciens, mais considèrent les événements du passé comme des aventures, se dirigeant vers le futur :

[m]ais ce qui intéresse les romanciers n'est pas en premier lieu la correspondance de leur narration avec l'*estoire* : chez eux, l'événement du passé devient une aventure, le destin clos des héros d'autrefois un projet existentiel. La totalité de ce passé, sur lequel les romanciers ont la vertu sélective, se dévoile non pas comme un dépôt culturel, une sédimentation irrémédiablement inerte, mais comme une aventure de l'homme vers des dimensions futures⁸⁷⁰.

Les intérêts et les attitudes des auteurs médiévaux se reflètent dans les personnages des romans d'antiquité. Alexandre est ainsi un modèle de l'esprit du XII^e siècle. Il part à aventure, à la recherche de merveilles inconnues. Le narrateur, quant à lui, désire raconter des merveilles à son public. Les auteurs aiment introduire des nouveautés dans leurs récits. Si l'écriture renferme plusieurs idées transmises de la civilisation précédente, les adaptateurs réutilisent cet héritage antique, ayant une vue à la fois rétrospective et prospective.

Dans la descente aux enfers, Énéas rencontre de grands damnés ainsi que leurs ancêtres qui ont fondé la ville de Troie. Il retrouve également son père Anchise au bord du fleuve d'oubli. Chargé de dénombrer ses descendants, celui-ci explique à son fils la vérité de la métempsycose : l'âme des êtres humains migre des enfers vers les Champs-Élysées. Puis, il lui montre les futurs descendants de leur famille qui naîtront après le mariage d'Énéas avec Lavine⁸⁷¹. À cette nouvelle, Énéas éprouve une vive joie :

Molt est danz Eneas espris
De ce qu'il a iluec apris,
Molt se fait liez de sa ligniee,
Qu'il voit qui tant ert esçauciee
Que li monz ert vers lui acilin :
Il regnera toz tens senz fin.
Anz an son cuer an a grant joie,
Oblïé a le duel de Troie,
Et nequedan pansis estoit
Des batailles que il avroit,
Des maus que li estuet sofrir
Ainz que viegne a terre tenir.
(*Énéas*, v. 2975-2986.)

⁸⁶⁹ Cité par Jacques Le Goff, « Naissance du roman historique au XII^e siècle ? », art. cit., p. 170.

⁸⁷⁰ Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, op. cit., p. 15-16.

⁸⁷¹ *Énéas*, v. 2923-2940.

Énéas oublie le destin malheureux de Troie et se sent heureux, malgré les batailles à venir. La terre lui est promise et ses descendants jouiront de la prospérité dans la ville de Rome. Les prédictions formulées par Anchise portent ainsi non seulement sur l'avenir du héros, mais également sur celui de toute sa famille. Ayant une valeur proleptique, elles orientent la suite du récit.

Francine Mora-Lebrun relève une empreinte de la pensée de l'école de Chartres spécialisée dans les commentaires des œuvres de Platon, dans les romans d'antiquité, et plus particulièrement dans l'*Énéas*⁸⁷². L'itinéraire individuel de ce héros éponyme représente le parcours de la vie humaine, orienté vers la perfection. Après la chute de Troie, Énéas s'exile et subit des épreuves dans sa longue errance. Après s'être abandonné à la volupté de l'amour avec Didon, il trouve Lavine, avec laquelle il fonde sa lignée. La structure narrative construite par la faute et sa rectification sera désormais classique dans les romans médiévaux. L'idée de perfectionnement n'implique pas forcément une fin du monde de l'Histoire de l'humanité, au contraire, la vision dans laquelle s'inscrit la « mise en roman » présente un certain optimisme en supposant que l'avenir est meilleur que le passé ou le présent.

Albéric de Pisançon adopte une position novatrice tout en valorisant l'Antiquité, ce qui peut rejoindre le contexte de la Renaissance du XII^e siècle. Originaire du Dauphiné, ce poète a composé la version la plus ancienne du récit d'Alexandre en langue franco-provençale. Il ne nous reste que les 105 premiers vers, qui ont sans doute été écrits aux premières décennies du XII^e siècle⁸⁷³. L'entreprise d'Albéric est d'autant plus audacieuse que celui-ci traite l'histoire d'un héros antique :

[à] l'époque en effet où Albéric choisit de conter d'Alexandre, d'un héros païen, issu du monde

⁸⁷² Pour une mise au point plus récente sur cette question, voir Francine Mora-Lebrun, « Les romans d'antiquité et la pensée chartraine », art. cit. Voir aussi *ead.*, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 ; Raymond J. Cormier, « Valeurs païennes dans un roman d'Antiquité du XII^e siècle. Métempsychose vs au-delà chrétien », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, Paris, Champion, 2007, p. 199-216. En ce qui concerne la confrontation de la pensée chartraine et des différences selon les manuscrits dans ce roman, voir Francine Mora-Lebrun, « Digressions savantes *ekphraseis* et *fabulae* : l'héritage de l'école de Chartres dans la tradition manuscrite du *Roman d'Énéas* (XII^e-XIV^e siècles) », art. cit., p. 229-242.

⁸⁷³ En ce qui concerne la forme métrique, Albéric de Pisançon choisit le monorime des vers octosyllabes, répartis dans une laisse qui contient de six à dix vers, dans 105 vers, ainsi divisés en quinze laisses.

antique, le récit médiéval en « roman » ne célèbre encore que le saint ou le chevalier, vouant sa vie et sa prouesse à la glorification de Dieu et à la défense de la chrétienté⁸⁷⁴.

Albéric introduit ainsi le héros païen dans les productions littéraires en langue vernaculaire. En tant que mélange de latin et de langue romane, le prologue de son poème témoigne le procédé de la « mise en roman » :

Dit Salomon, al premier pas,
Quant de son libre mot lo clas :
“Est vanitatum vanitas
Et universa vanitas.”
Poyst lou me fay m'enfirmitas,
Toylle s'en otiositas !
Solaz nos faz' antiquitas
Que tot non sie vanitas⁸⁷⁵ !

Albéric commence par citer une maxime tirée de l'*Ecclésiaste* : « Vanités des vanités, et tout est vanité ». Mais il conteste la parole tirée de Salomon : il affirme aussitôt que tout n'est pas vain. Au contraire, l'Antiquité lui procure des jouissances. Pour Albéric, qui était malade, la composition d'une œuvre lui a permis de bannir le vice de l'oisiveté et lui a redonné le sens de la vie. Tout en faisant l'écho à la topique antique, « il faut éviter la paresse », idée commune aux œuvres d'Horace, de Sénèque et de Caton, il apprécie l'utilité de l'Antiquité. Son attitude est plus qu'une « défense et illustration de l'Antiquité⁸⁷⁶ », car le poète dépasse le pessimisme de Salomon, constituant ainsi preuve d'une pensée innovante de l'époque.

Thomas de Kent développe l'idée du plaisir d'écriture en le rattachant au merveilleux. À la différence de *Thèbes* et de *Troie*, il ne manifeste pas son intention de transmettre le savoir. Contrairement à *Narcisse* ou au *Roman d'Alexandre*, il ne revendique ni la vérité historique ni l'utilité didactique. Tandis que l'*Énéas*, *Pyrame et Thisbé* et *Philomena* entrent directement en matière, le narrateur du *Roman de toute chevalerie* commence par un discours tel celui d'un moraliste : il évoque les vices et la

⁸⁷⁴ Emmanuèle Baumgartner, « La formation du mythe d'Alexandre au XII^e siècle : *Le Roman d'Alexandre* et l'exotisme », *Contes de Troie et d'Alexandrie. Pour Emmanuèle Baumgartner*, éd. Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 137-158, p. 138.

⁸⁷⁵ *Medieval French Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong *et al.*, t. III, éd. cit., p. 37-38, v. 1-8.

⁸⁷⁶ Valérie Méot, Marylène Possamaï et Romaine Wolf, *Le Roman d'Énéas*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2015, p. 17.

vanité de ce monde⁸⁷⁷. Puis il déplace son propos vers le divertissement, susceptible de soulager les maux de l'existence terrestre. À cette fin, il relie le mot *romanz* au champ sémantique du plaisir :

Un deduit ay cho[i]si qe mult est delitus ;
As tristes est confort e joie as dolerus,
E assuagement al mal as amerus.
Deliter se put bien home chevalerus
E tuit cil qui sunt de romanz coveitus.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 13-17.)

Dans ce passage, le *romanz*, qui désigne un type de texte, est l'objet de désir, et apporte l'encouragement et la joie.

Le narrateur présente ensuite son récit « merveilleux » qui doit procurer du plaisir aux auditeurs :

Ore put qui voet oir vers merveillus
D'Alisandre le roy, de Daire l'orgoillus,
Cil qui conquist tanz regnes e tanz iles hidus,
Inde e Ethiope, les regnés plentivous,
Par force de bataille e meint estur dotus.
Hardiz estoit e conqueranz, sages e enginus.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 26-31.)

Dans ce résumé de l'histoire d'Alexandre, il évoque le caractère extraordinaire et terrifiant des multiples combats qu'a vécus le roi, notamment avec Darius. Le merveilleux permet au public, par le dépaysement, de s'évader de la vie quotidienne, dure et malheureuse.

À la fin de son récit, le narrateur reprend aussi l'idée de plaisir :

Aprés plusors vers ay cest translaté ;
Overtement l'ay dit a qui l'ay presenté.
Jeo ne descrif nul fet dont n'ay autorité.
Pur pleisir as oianz l'ay un poy atiffé,
E feint unes paroles pur delit et beauté.
(*Roman de toute chevalerie*, v. 6644-6648.)

⁸⁷⁷ *Roman de toute chevalerie*, v. 1-12.

Tout en évoquant le processus de transposition des textes latins en français, l'adaptateur affirme que son récit est une œuvre composée par *pur plaisir*. Dans son œuvre où se mêlent l'histoire et la fictive, le public peut rêver de l'ailleurs :

[L]es auditeurs pouvaient sans doute louer le sérieux de l'auteur, mais ils s'intéressaient probablement peu à l'exactitude et à l'exhaustivité « scientifiques » des connaissances rapportées. Leur désir n'était pas de recevoir un cours de géographie et d'anthropologie, mais de rêver sur les merveilles orientales à travers les aventures d'Alexandre⁸⁷⁸.

Le but de raconter, pour Thomas de Kent, n'est sans doute pas d'enseigner ou de moraliser le public, mais de le divertir. Il souligne l'utilité de son récit comme d'autres auteurs contemporains, mais de manière différente. Au lieu de prétendre le profit intellectuel ou moralisateur, cet adaptateur ajoute les agréments du merveilleux pour le plaisir.

De plus, s'il s'agit de divertir le public, les auteurs prennent du plaisir dans l'écriture aussi, car :

[...] il y a longtemps que les clercs dans les écoles lisaient, commentaient, glosaient et sans doute admiraient un répertoire assez divers d'auteurs antiques, mais qui marquent le désir de ces mêmes clercs d'adapter, de traduire ces œuvres à l'usage d'un public plus large, incapable de les découvrir dans leur langue originale⁸⁷⁹.

Les adaptateurs médiévaux devaient aussi aimer découvrir les textes antiques. Ces textes leur donnent envie de les réécrire.

Le roman est lié au plaisir, comme nous le voyons dans le préambule de Benoît de Sainte-Maure⁸⁸⁰. Les *vers merveilleux*⁸⁸¹, chez Thomas de Kent, y sont également reliés. Le merveilleux dans la « mise en roman » démontre ainsi que les œuvres du XII^e siècle visent non seulement à enseigner mais aussi à divertir le public. C'est ainsi que les adaptateurs s'efforcent d'éveiller, à travers les descriptions d'espaces et d'objets artistiques, des sensations. Le premier sens de la merveille se fonde sur la vue, mais sa poétique fonctionne également au niveau de l'ouïe et de l'odorat. Le rôle des adaptateurs

⁸⁷⁸ Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, éd. cit., « Introduction » par Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, p. X.

⁸⁷⁹ Emmanuèle Baumgartner, « Remarques sur la réception des mythes antiques dans la littérature française du XII^e au XIII^e siècle », art. cit., p. 135.

⁸⁸⁰ *Troie*, v. 39.

⁸⁸¹ *Roman de toute chevalerie*, v. 26.

est de mener, à travers l'écriture, le public vers un ailleurs qui n'existe ni dans le réel ni dans le passé, mais dans l'imaginaire.

Nous avons vu quelles étaient les pratiques textuelles des auteurs des romans d'antiquité. Ceux-ci développaient, de manière volontaire, le merveilleux et les merveilles dans l'univers fictionnel. À travers une écriture qui crée la merveille, ils détaillent et animent les objets ou les espaces dans leur description, en complicité avec le public.

Le merveilleux d'antiquité contribue à accorder, à la « mise en roman », un univers ni antique ni épique ni médiéval, mais bien romanesque. Originellement antique, ce merveilleux présente des aspects différents de ceux de leurs sources latines. Il comporte, sous la plume des clercs, des nouveautés tirées des écrits contemporains. Aux temps de l'Histoire sainte, les récits comprenant des éléments merveilleux peuvent être considérés comme fictionnels, mais chaque adaptateur justifie son introduction et revendique la vérité de fiction. Les romans d'antiquité sont en effet marqués par un va-et-vient entre deux pôles dans toutes les dimensions :

[L]es « mises en roman » ont ainsi dessiné les contours de ce « genre » hybride dont elles constituent la première occurrence en langue française et la matrice : oscillation permanente et parfois conflictuelle entre l'histoire et la fiction, recherche d'une écriture de l'intériorité, projet d'épuiser le réel tout en esquissant à partir de lui des modèles, volonté d'enseigner et désir de jouer, tous ces traits se retrouvent dans les textes des siècles suivants auxquels on a donné le nom de « romans⁸⁸² ».

Reliant l'ici au passé, les romans d'antiquité présentent une oscillation entre l'histoire et la fiction, ainsi qu'entre l'enseignement et le divertissement. Grâce à ce mouvement constant, le genre émergent a, au XII^e siècle, acquis une autonomie tout en s'écartant des sources antiques et des modèles narratifs de la chanson de geste.

⁸⁸² Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », *op. cit.*, p. 525.

Au terme de cette dernière partie, nous pouvons nous demander comment les modes de pensée et d'écriture sont reliés à l'égard du merveilleux d'antiquité. Le passage consacré aux armes d'Énéas présente, comme nous l'avons vu, plusieurs aspects sur les idées et l'écriture⁸⁸³. La rime fréquente composée de « *mervoille* » et « *vermoille* », dans ces vers, évoque le sang versé sur les champs de bataille. Le narrateur décrit, s'inscrivant dans la poétique de la merveille, chaque pièce de son équipement de combat. L'*ekphrasis* de ces objets, pure invention de l'adaptateur, permet de transmettre des connaissances mythologiques, de valoriser le travail artisanal et de témoigner de l'art descriptif du narrateur lui-même. Ces traits ne se trouvent ni dans les modèles latins ni dans les autres œuvres contemporaines. Outre le texte original de Virgile, l'adaptateur puise dans des écrits des mythographes. S'il suit un motif épique de la description des armes, il oriente sa digression sur le *cetis*, dont la peau est utilisée pour fabriquer le bouclier du héros. Il confère ainsi de nouveaux sens à une nouvelle forme narrative.

Le songe prophétique, le monstre et l'enchanteur sont des éléments qui constituent le fruit de l'imaginaire médiéval. Si le public pouvait être effrayé, par exemple, par le récit de la traversée d'un désert dangereux, il jouissait en même temps, de l'étrangeté des aventures d'Alexandre. Se sauvant à l'aide du diable⁸⁸⁴, le héros s'avère indubitablement païen :

[e]n triomphant du « val périlleux », d'un lieu diabolique, mais grâce au diable lui-même, Alexandre marque ainsi les limites mêmes de sa conquête. [...] Aussi grand soit-il, Alexandre reste d'autre part un héros païen. La révélation des mystères et la maîtrise du temps, qui feraient de lui l'égal de la divinité, lui sont interdites⁸⁸⁵.

Le héros païen ne parvient pas à conquérir les merveilles de l'Orient, incliné à la monstruosité : il n'arrive pas à emmener l'une des filles-fleurs avec lui. De plus, la fontaine d'immortalité lui reste inaccessible, puis, entretenant un lien avec Nectanabus, il se place du côté du diable. Mais cette altérité ne fait que traduire le charme constant du merveilleux d'antiquité.

⁸⁸³ *Énéas*, v. 4314-4448.

⁸⁸⁴ Voir notre premier chapitre, p. 58-59.

⁸⁸⁵ Emmanuèle Baumgartner, « L'Orient d'Alexandre », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 6, 1988, p. 7-15, p. 14-15.

Le dépaysement qu'apporte ce merveilleux invite le public à s'évader de la vie quotidienne. On entre alors dans un monde autre que celui de l'ici. « L'Autre, l'Ailleurs et l'Autrefois », éléments identifiés par Francis Dubost, exercent une fascination sur le public médiéval⁸⁸⁶. À cette fin, le merveilleux et la merveille sont sollicités par les adaptateurs, le narrateur, et par les personnages dans la « mise en roman ». Relevant de la subjectivité, le merveilleux d'antiquité est un témoin de la nouvelle pratique culturelle, intellectuelle et littéraire.

⁸⁸⁶ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*

CONCLUSION

Jusqu'à présent, la critique a moins abordé le merveilleux dans les romans d'antiquité que dans la matière bretonne ou dans la chanson de geste. Mais, qu'il s'agisse de métamorphoses, de l'oracle, du tombeau, des filles-fleurs ou de la magie, le merveilleux est toujours présent dans nos romans d'antiquité. Ces éléments merveilleux n'ont cessé d'attirer les adaptateurs médiévaux. Si les récits sont remplis de *merveilles*, c'est pour que l'on apprécie, que l'on admire ou que l'on redoute les événements ou les personnages du passé. Les textes de notre corpus présentent une fascination permanente pour le merveilleux comme dans les autres formes narratives. Liés à l'hyperbole, le merveilleux et la merveille y contribuent à créer un monde utopique : les chevaliers sont beaux et vaillants, et leurs combats sont acharnés et spectaculaires ; les personnages féminins sont élégants et sages, les palais et les tentes magnifiques ; les œuvres d'art sont riches et raffinées. La poétique de la merveille se focalise ainsi sur le degré extraordinaire tout en embellissant l'univers romanesque.

Le merveilleux médiéval se caractérise par des liens étroits avec l'étonnement, conformément à l'étymologie du mot *merveille*. Le premier sens que comprend la famille de la merveille est une vision frappante, qui suscite l'admiration ou bien la crainte. Ce terme, comportant une large étendue sémantique, se réfère à tout ce qui dépasse la normalité : un événement extraordinaire, un ouvrage artisanal, une beauté humaine ou un comportement inhabituel, voire démesuré. Ce sens que véhiculent les mots relatifs à la *merveille* joue un rôle significatif, car la réaction de l'étonnement marque le XII^e siècle :

[...] ce qui est ici appréhendé en termes de poétique littéraire (comment produire du merveilleux) correspond assez bien à cette culture de l'étonnement qui caractérise le XII^e siècle. À chaque fois, il s'agit pour ainsi dire, grâce à la merveille, de dilater les limites de l'humain⁸⁸⁷.

La merveille invite à dépasser les limites humaines. Au sein de notre corpus, nous observons également l'importance de cette réaction. Alexandre le Grand tente toujours l'impossible afin d'étonner les autres. Les personnages désirent la merveille pour s'étonner eux-mêmes. D'ailleurs, les auteurs privilégient les nouveautés en présentant

⁸⁸⁷ Jean-René Valette, « La merveille aux limites de l'humain : Hugues de Saint-Victor et la fiction romane », *Entre l'ange et la bête, op. cit.*, p. 119-132, p. 121.

une suite de situations inattendues, des êtres insolites et de rares objets d'art. L'étonnement, marqueur de la merveille, s'inscrit dans la « mise en roman ».

C'est la réécriture des sources latines que réalisent les auteurs des romans d'antiquité. De ce fait, le merveilleux d'antiquité comporte des aspects essentiels qui se démarquent du merveilleux médiéval figurant dans d'autres genres et matières. Il est marqué par la part des merveilles provenant des êtres humains ou de la nature. Sensibles aux pensées chrétiennes et contemporaines, les auteurs médiévaux modifient ou suppriment les motifs merveilleux d'origine païenne. En conséquence, les divinités sont humanisées, la magie est atténuée et la métamorphose est refusée. Les adaptateurs présentent ainsi les merveilles de la causalité naturelle.

En revanche, ils procèdent à des ajouts à leurs modèles pour s'en éloigner. Ils introduisent un certain nombre d'éléments relevant de merveilles naturelles, tout en développant les descriptions, les digressions et les énumérations. S'inspirant également du bestiaire, des ouvrages encyclopédiques ou scientifiques et des gloses d'autres manuscrits, tous écrits par leurs contemporains, les adaptateurs transposent les données animalières, géographiques et minérales dans leurs œuvres en langue vernaculaire. Dans ce processus, certains inventent même des éléments merveilleux sous l'égide d'une autorité antique ou contemporaine. Ces digressions portant sur la nature sont rares dans la chanson de geste. Dans cette dernière, le merveilleux se réfère à la transcendance divine, tandis que les auteurs des romans d'antiquité mettent les merveilles au service de la transmission du savoir ou de la revendication du plaisir d'écriture.

La valorisation du travail humain de toutes sortes d'œuvres d'art, appelé « éducation du sentiment artisanal ⁸⁸⁸ » distingue également ce merveilleux du merveilleux présent dans les autres genres narratifs. La description du tombeau est, comme le note Dominique Boutet, moins détaillée dans le roman arthurien que dans les romans d'antiquité⁸⁸⁹. Si l'on observe le lit dans *Guigemar*, le nombre de vers consacrés à cette sorte d'œuvre d'art est plus modeste que dans les textes de notre corpus. En revanche, nous y avons vu de nombreuses descriptions d'objets d'art, dont certaines contiennent des références aux divinités ou aux ouvriers humains qui les fabriquent. C'est le cas du manteau de Camille confectionné par trois fées ou du moule du tombeau

⁸⁸⁸ Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁸⁹ Dominique Boutet, « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », *art. cit.*, p. 156.

d'Hector élaboré par trois maîtres d'œuvre. Même si les fabricants des objets ne sont pas mentionnés, tels que les navires d'Alexandre chez Thomas de Kent⁸⁹⁰, les passages concernés consistent à déployer leur savoir-faire, ainsi que les connaissances et l'art descriptif du narrateur lui-même. Par ailleurs, les maîtres d'art humains et les artisans divins ou surnaturels sont reliés par un même mode d'écriture dès lors qu'il s'agit de décrire ces objets. Ces traits observés dans notre corpus forment le merveilleux d'antiquité, qui est assimilé à une sorte de naturalisme ou d'humanisme.

Toutefois, les œuvres examinées présentent une certaine hétérogénéité. Le merveilleux et la merveille ne s'y manifestent pas, bien évidemment, de manière identique. Il importe de mettre en relief leurs différents aspects en fonction des textes. D'abord, les trois adaptateurs de brefs récits d'Ovide sont tous marqués par une volonté de moralisation. À cette fin, chacun emploie, sous le rapport du merveilleux, différents procédés de réécriture. Par exemple, l'auteur de *Pyrame et Thisbé* a recours au symbolisme afin d'attribuer de l'importance à l'amour réciproque et tragique. En remplaçant la lionne farouche dans le texte original par un mâle, il suggère l'union de ces deux personnages. Il conserve également le motif du mûrier, considéré comme le signe de douleur des amoureux.

L'auteur de *Narcisse* utilise un moyen plus radical de rationalisation : cette œuvre ne contient plus aucun élément merveilleux en conséquence de l'humanisation du personnage féminin et de la suppression de la métamorphose. La merveille se réfère à la beauté humaine et à l'amour démesuré. En substituant les merveilles des causalités humaines au merveilleux d'origine mythologique, l'adaptateur montre un exemple à ne pas suivre.

L'attitude de l'auteur de *Narcisse* recoupe celle de Chrétien, même si celui-ci opte pour un moyen inverse de ce qui est effectué par le premier. Si la métamorphose est conservée dans *Philomena*, la *merveille* renvoie aux actions insolites de chaque personnage. La majorité des occurrences de ce mot comporte, en effet une valeur maléfique, alors qu'elle apparaît souvent dans un propos élogieux dans le reste de notre corpus. D'ailleurs, Chrétien présente, à travers la moralisation, ce phénomène inhabituel comme une conséquence obligée : la métamorphose successive est, selon le narrateur, le

⁸⁹⁰ *Roman de toute chevalerie*, v. 6389-6427.

résultat des méfaits de Térée et de la vengeance de Procné et de Philomena. L'auteur attribue le merveilleux mythologique à la causalité humaine. Malgré ces variations de réécriture, la volonté moralisante caractérise les trois adaptations des récits d'Ovide⁸⁹¹.

Un certain didactisme est observé également dans le *Roman d'Alexandre*, car Alexandre de Paris apporte des modifications au merveilleux d'origine antique afin de présenter un « miroir du prince ». À titre d'exemple, Alexandre de Paris atténue le contact avec le magicien lors de la naissance du héros, tout en orientant l'épisode vers l'extraordinaire de la tempête qui survient au même moment. Quant à Bucéphale, marqué par la combinaison de plusieurs formes animalières, il l'humanise afin de révéler l'excellence chevaleresque du héros. S'appuyant sur plusieurs sources latines, il présente toute la gamme des connaissances sur les merveilles orientales. Il déclare en effet, dans le prologue de son œuvre, transposer le récit d'Alexandre dans la langue romane, pour que les laïcs puissent en profiter⁸⁹².

Thomas de Kent précise quelle utilité apporte son récit au public. Il lui importe à Thomas de Kent de revendiquer les agréments de ses *vers merveillus*⁸⁹³, lequel procure, au lecteur comme à l'auteur lui-même, le plaisir de l'écriture. Cet adaptateur détaille les interventions de Nectanabus dans la naissance du héros, en multipliant le vocabulaire de la magie. Il se plaît également à énumérer des merveilles orientales en s'appuyant sur les sources latines, alors qu'Alexandre de Paris s'attache à apprivoiser les éléments. En revanche, l'adaptateur anglo-normand développe, le merveilleux et la merveille dans son œuvre. Si les occurrences des mots de notre corpus appartiennent à la merveille sans merveilleux, certains termes apparentés indiquent un phénomène surnaturel qui relève du « merveilleux avec merveilleux ». Ces termes, comme *estrange* et *nigromance*, créent un univers du merveilleux en lien avec d'autres mots dans le texte. Ceux-ci sont concentrés dans les scènes où Nectanabus pratique la magie.

Ce qui distingue les amples romans de ces adaptations d'Ovide, c'est le syncrétisme du merveilleux d'une causalité surnaturelle et des merveilles humaines. Dans ces romans, le merveilleux et la merveille sont mis au service de la moralisation. En

⁸⁹¹ Cette tendance préparera l'*Ovide moralisé*, ample adaptation des *Métamorphoses* au début du XIV^e siècle.

⁸⁹² *Roman d'Alexandre*, I, v. 30-31.

⁸⁹³ *Roman de toute chevalerie*, v. 26.

revanche, la trilogie antique et les récits d'Alexandre développent considérablement les merveilles du travail humain, ce qui n'est pas visible dans les courts récits d'Ovide.

S'il est évident que *Thèbes*, *l'Énéas* et *Troie* sont reliés par un même mode de pensée et d'écriture, il existe quelques différences au sein de cette trilogie. *Thèbes* est marqué par la christianisation des personnages païens. Ainsi, le sphinx est appelé *deable*, le devin Amphiaraüs est transformé en archevêque guerrier et les rites liés à sa mort sont de nature religieuse. De plus, Jupiter foudroie Capanée à la fin du récit, ce qui montre l'intervention divine en vigueur dans cette œuvre. Les êtres mythologiques conservent, en quelque sorte, le « merveilleux avec merveilleux » dans leur nature.

L'auteur de *l'Énéas* pousse ce procédé jusqu'à la démythologisation. Comme le montre la comparaison systématique de cette œuvre en langue vernaculaire avec le texte latin effectuée par Philippe Logié, les dieux grecs et latins sont, sous l'influence du christianisme, humanisés⁸⁹⁴. Les divinités perdent leur nature et leur dignité, comme nous le constatons dans l'épisode de l'adultère de Mars et Vénus. Au lieu d'appeler Cerbère et Charon « diables », le narrateur développe leurs portraits qui leur donnent un air effrayant. Si ces êtres infernaux créent la merveille, c'est à travers leur description. La description des objets, instaurée par l'auteur de *Thèbes*, est aussi une invention de cette « mise en roman » :

[c]es descriptions substituent le merveilleux artistique au merveilleux mythologique, avec ce mélange de magie et d'ingéniosité mécanique qu'on devine souvent sous l'étrangeté des formes de l'art⁸⁹⁵.

Ainsi, l'adaptateur développe des merveilles artisanales en atténuant la nature mythologique présente dans les sources. Cependant, c'est bien la fusion des deux pôles, comme le note Daniel Poirion, qui caractérise cette œuvre. Les armes d'Énéas sont fabriquées par Vulcain, et le manteau de Camille par trois fées. Ces œuvres d'art contiennent une dimension à la fois mythologique et humaine.

Benoît de Sainte-Maure développe cette orientation déjà inaugurée par ses contemporains. Il introduit un certain nombre de motifs relevant des merveilles artisanales et naturelles : automates, Chambre de Beautés, char, cynocéphales, statues,

⁸⁹⁴ Philippe Logié, *L'Énéas*, une traduction au risque de l'invention, op. cit., p. 219-300.

⁸⁹⁵ Daniel Poirion, « De l'Énéide à l'Eneas : mythologie et moralisation », art. cit., p. 74.

dindialos ... Au lieu de suivre la tradition descriptive de la tente, il présente un éventail de nouveaux objets et d'animaux exotiques. Les occurrences des mots relatifs à la *merveille* sont, en effet, plus élevées dans *Troie*. La fréquence de ces mots n'est pas égale pour chaque œuvre. Si *Pyrame et Thisbé* et *Narcisse* ne donnent aucune occurrence de l'adjectif *merveilleux* ni du mot *merveille* à valeur adverbiale, Benoît de Sainte-Maure développe des échos sonores et stylistiques en multipliant ces termes, dans ses narrations comme dans ses descriptions.

En revanche, la dimension mythologique y est encore plus réduite que dans *Thèbes* et l'*Énéas*. À propos du Sagittaire dans *Troie*, Catherine Croizy-Naquet note ainsi :

[c]e n'est ni créature mythologique, ni un signe zodiaque, ni une allégorie figurant la double nature, charnelle et spirituelle, de l'être humain. C'est un animal de combat qui jette de vraies flammes sur les Grecs et provoque une immense panique[...] ⁸⁹⁶.

Privés d'une nature mythologique et symbolique, ces êtres mi-hommes mi-animaux ne sont que des merveilles, qui provoquent la peur sur le champ de bataille.

Si le narrateur détaille les mœurs des Amazones, il élargit la dimension humaine de Penthésilée, reine de cette tribu. À la nouvelle de la mort d'Hector, elle éprouve une forte *duel*⁸⁹⁷. Pour son amour, elle participe aux combats, durant lesquels elle déploie sa qualité de guerrière, sans toutefois qu'il y ait un rapport direct avec sa nature légendaire. Par ailleurs, le narrateur ne manque pas de décrire les armes de cette reine, qui descend de son monde légendaire pour évoluer dans un univers romanesque.

Deux magiciennes principales contrastent dans cette œuvre. D'un côté, Médée pratique une magie innocente pour favoriser l'accomplissement de la mission de Jason, de l'autre, Circé détient, par son amour dévastateur, Ulysse qui s'en sauve par un certain *art*. Dans les deux cas, l'aspect amoureux est développé, car « des valeurs profanes, des thèmes de séduction et un merveilleux magique à l'usage d'un public aristocratique » faisaient « trop bel accueil à la littérature du désir ⁸⁹⁸ ». L'adaptateur se sert d'un merveilleux mythologique dans son œuvre romanesque. Ainsi, les longs romans

⁸⁹⁶ Catherine Croizy-Naquet, « Le matériau troyen et le merveilleux, une union aléatoire », art. cit., p. 193-194.

⁸⁹⁷ *Troie*, v. 23386.

⁸⁹⁸ Francis Dubost, « La magicienne amoureuse dans le récit médiéval (XII^e-XIII^e siècles) », art. cit., p. 170.

d'antiquité conservent et modifient les motifs merveilleux, tout en s'intéressant aux merveilles naturelles.

Enfin, les approches lexicales permettent de distinguer la trilogie antique des récits d'Alexandre, considérés comme des formes épiques. On observe plusieurs occurrences du verbe *soi merveillier* attaché à la première personne dans la trilogie antique. S'il existe des interventions narratives liées à la merveille dans les deux versions du récit d'Alexandre⁸⁹⁹, il n'y a aucune occurrence de la première personne dans ces œuvres. En revanche, le narrateur intervient activement dans la trilogie, en laissant la marque de la merveille dans son récit.

Il convient, cependant, d'évoquer quelques limites de notre travail. Des remarques peuvent ainsi s'imposer quant à la représentativité des mots et des motifs. Nous avons en effet choisi des termes apparentés à la merveille, mais comme cette liste n'est pas exhaustive, il y en aurait d'autres à examiner de plus près. De la même manière, les deux répertoires proposés n'embrassent pas tous les éléments susceptibles d'être identifiés à des « motifs merveilleux ».

D'autre part, notre analyse a porté sur les romans d'antiquité définis au sens plus ou moins restreint. Cependant, il existe d'autres romans contemporains inspirés de la matière antique. Il conviendrait de mettre en relation le merveilleux et la merveille figurant dans ces œuvres avec les textes de notre corpus, auquel appartient *Athis et Prophlias*. S'inscrivant dans la tradition établie, la tente du roi Bilas acquiert, dans cette œuvre, des dimensions étendues de l'histoire intégrale du monde antique⁹⁰⁰. Dans un sens plus élargi, les romans d'antiquité peuvent englober la matière byzantine et orientale. Ainsi *Cligès*, dont les scènes se situent à Constantinople, peut être étudié sous l'angle de l'appropriation des éléments merveilleux, comme le breuvage magique⁹⁰¹. La figure de Mélior dans *Partonopeu de Blois*, que nous avons évoquée, mérite d'être examinée par

⁸⁹⁹ « Or pões grant merveille oïr et escouter, / Ainc de si grant estor n'oïstes mais parler. » (*Roman d'Alexandre*, III, v. 6946-6947) ; « Ne vous esmerveilliez de ceo qe ci oiez / Greindres sunt les merveilles qu'avant orrez. » (*Roman de toute chevalerie*, v. 4625-4626.)

⁹⁰⁰ *Li romanz d'Athis et Prophlias (L'estoire d'Athenes)*, éd. Alfons Hilka, v. 5607-6056, p. 194-209. Sur les analyses détaillées de cette tente, voir Marie-Madeleine Castellani, « La description de la tente du roi Bilas dans le roman d'*Athis et Prophlias* », *“Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble”*, op. cit., Paris, Champion, 1993, t. I, p. 327-339.

⁹⁰¹ *Cligès*, Édition critique d'après le manuscrit B.N.fr. 12560, traduction et notes par Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1994.

rapport à celles de Circé et de Médée. Il serait intéressant de rapprocher les œuvres de notre corpus et ces pièces que nous avons dû écarter dans ce présent travail.

Les auteurs médiévaux ne cessent de réécrire l'histoire de la guerre de Troie ou celle de Philomena. S'ils ne présentent plus ces récits antiques en tant que tels, ils réutilisent le merveilleux pour l'instruction, la moralisation ou tout simplement pour le plaisir. La matière antique a ainsi donné lieu à de nouveaux textes, porteurs d'autres sens que celui dans les sources. Le merveilleux d'antiquité révèle ainsi les rapports complexes entre la langue officielle et la langue vernaculaire, le paganisme et le christianisme, l'histoire et la fiction, ainsi que la traduction et l'écriture.

ANNEXE – Relevé statistique de merveille et de ses dérivés

Tableau 1 - Occurrences du mot *merveille* et sa famille⁹⁰²

TITRE DES ŒUVRES	TOTALES DES OCCURRENCES	<i>Merveille</i> (dont la locution adverbial)	<i>Merveillos</i> ⁹⁰³	<i>Soi merveilleier</i> et ses dérivés
<i>Thèbes</i>	41	23 (9)	12	6
<i>Énéas</i>	56	36 (25)	11	9
<i>Troie</i>	250	171 (68)	55	24
<i>Pyrame et Thisbé</i>	4	3 (0)	—	1
<i>Narcisse</i>	8	2 (0)	—	6
<i>Philomena</i>	8	8 (3)	—	—
<i>Roman d'Alexandre</i>	72	44 (4)	12	16
<i>Roman de toute chevalerie</i>	44	27 (2)	7	10
TOTALE DES OCCURRENCES	482	313 (111)	97	72

⁹⁰² Pour dénombrer les occurrences des mots dans notre corpus comme champ d'investigation, nous avons principalement retenu tous les termes dans le corps de textes des éditions de base, à l'exception des notices des manuscrits et de toutes les formes de variantes qui se trouvent soit en bas de page, soit en annexes à la fin.

⁹⁰³ Une forme adjectivale qui subit une substantivation de *merveillos* avec un article déterminé et contracté pour désigner un personnage et qui apparaît une fois est classée dans les adjectifs (*al merveillos*, *Troie*, v. 14355).

Tableau 2 – Occurrences à la rime

TITRE DES ŒUVRES	OCCURRE NCES À LA RIME	<i>MERVEI</i> <i>LLE</i> :	<i>MERVEI</i> <i>LLE</i> :	<i>MERVEI</i> <i>LLE</i> :	<i>MERVEIL</i> <i>LOS</i> :	<i>MERVEIL</i> <i>LOS</i> :	<i>MERVEI</i> <i>LLE</i> :
		<i>CONSOI</i> <i>LLE</i>	<i>VERMEI</i> <i>LLE</i>	<i>APPAREI</i> <i>LLE</i>	<i>PRECIOS</i>	<i>PERILLO</i> <i>S</i>	<i>PAREILL</i> <i>E</i>
<i>Thèbes</i>	24	9	4	1	1	2	1
<i>Énéas</i>	16	5	5	—	1	—	—
<i>Troie</i>	66	8	11	8	6	5	3
<i>Pyrame et</i> <i>Thisbé</i>	—	—	—	—	—	—	—
<i>Narcisse</i>	4	3	1	—	—	—	—
<i>Philomena</i>	4	2	—	1	—	—	1
TOTALE DES OCCURRE NCES	114	27	21	10	8	7	5

Tableau 3 – Sujet du verbe *soi merveillier* et ses dérivés

TITRE DES ŒUVRES	TOTALE DES OCCURRENCES	Première personne (dont le narrateur)	Deuxièm personne	Troisième personne	Participe présent	Infinitif
<i>Thèbes</i>	6	5 (1)	—	1	—	—
<i>Énéas</i>	9	3 (2)	—	6	—	—
<i>Troie</i>	24	9 (3)	1	8	—	5
<i>Pyrame et Thisbé</i>	1	1 (0)	—	—	—	—
<i>Narcisse</i>	6	2 (1)	—	4	—	—
<i>Philomena</i>	—	—	—	—	—	—
<i>Roman d'Alexand re</i>	16	—	1	8	4	3
<i>Roman de toute chevalerie</i>	10	—	1	8	—	1
TOTALE DES OCCURR ENCES	72	20 (7)	3	35	4	9

INDEX

Noms d'auteurs

Abélard, p. 227

Adélard de Bath, p. 253

Albéric de Pisançon, p. 95, 266, 301, 312

Alexandre de Paris / de Bernay, p. 9-10, 14, 41, 55, 60, 115, 128, 132, 138, 146, 148, 152,
155, 202, 208, 212, 216-217, 243-245, 256, 274, 301-304, 308, 310, 324

Alexandre Neckam, p. 253

Anselme de Canterbury, p. 226

Apulé, p. 4, 227

Barthélemy l'Anglais, p. 156

Bède le Vénérable, p. 254

Benoît de Sainte-Maure, p. 6, 8, 13, 37, 42, 45-48, 53, 55, 63, 86, 138, 142, 148-149, 162,
185-187, 222, 243, 245-246, 262-266, 268, 270-272, 278, 283, 287, 290-294, 290-
301. 315, 325-326

Bernard de Chartres, p. 224, 227

Bernard de Clairvaux, p. 227

Bernard Silvestre, p. 227

Boèce, p. 14, 227, 258

Cassiodore, p. 258

Caton, p. 278, 313

Charles Perrault, p. 21

Chrétien de Troyes, p. 8-9, 16, 27, 33-34, 38, 79, 93-95, 99, 110, 113, 119, 144, 194, 239-
242, 248, 259, 264, 278, 291, 310, 323

Cicéron, p. 11, 226, 266

Darès le Phrygien, p. 8, 300

Dictys le Crétois, p. 8, 265

Gautier d'Arras, p. 15

Geoffroi de Monmouth, p. 13-14

Gervaise, ou Gervasius de Fonteneai, p. 259

Guillaume de Conches, p. 227, 253-254

Guillaume Le Clerc, p. 259

Hésiode, p. 263

Hildegarde de Bingen, p. 253

Homère, p. 42, 266, 278

Honorius Augustodunensis, p. 25-254, 263

Horace, p. 313

Hue de Rotelande, p. 15-16, 47

Hugues de Saint-Victor, p. 162, 253

Isidore de Séville, p. 150, 153, 161-162, 226, 254, 256, 258, 260

Jean Bodel, p. 250-251

Jean Renart, p. 100

Jérôme, p. 296

Macrobe, p. 227, 254-255, 258

Marie de France, p. 56, 93, 120, 144, 184

Martianus Capella, p. 258

Nicomaque, p. 258

Ovide, p. 6-9, 28, 34, 39, 111, 168, 192-194, 214, 230, 233-234, 236, 239, 242, 246, 254,
261, 278, 323-325

Philippe de Thaon, p. 259

Pierre Alphonse, p. 14, 282

Platon, p. 227, 266, 278, 312

Pline l'Ancien, p. 150, 157, 163, 206, 260, 263

Raban Maur, p. 147, 162

Raoul Ardent, p. 253

Rémi d'Auxerre, p. 254

Renaud de Beaujeu, p. 51

saint Augustin, p. 227, 263

saint Bernard, p. 227

Sénèque, p. 226, 313

Simund de Freine, p. 7, 14

Solin, p. 58, 148, 150, 152, 159, 163-164, 205-206, 256, 260, 296

Stace, p. 7, 42, 68, 102, 175-176, 266

Strabon, p. 263

Thomas de Cantimpré, p. 147, 156

Thomas de Kent, p. 11, 14, 40, 58, 80, 103, 114-115, 122, 128, 133, 146, 148, 152, 159-161, 164, 166, 206, 208, 210, 212, 217, 243, 256, 282, 303-305, 310, 313, 315, 323-324

Thierry de Chartres, p. 227

Troque Pompée, p. 256

Vincent de Beauvais, p. 156

Virgile, p. 7, 11, 40, 54, 100, 109, 137, 180-182, 226, 228, 230, 232, 265-266, 276, 292, 318

Wace, p. 7, 13-14

Titres des œuvres

Alexandre décasyllabique, p. 51, 301

Alexandre d'Albéric de Pisançon, p. 95, 266, 301, 312-313

Athis et Prophlias, p. 7, 14, 16, 327

Bucoliques, p. 137

Cantiques des cantiques, p. 234

Chanson de Roland, p. 101, 263, 298

Chevalier au Lion, p. 79, 119, 297

Cité de Dieu, p. 263

Cligès, p. 38, 95, 327

Collectanea rerum memorabilium, p. 205, 296

Commentarium in Ciceronis Somnium Scipionis, p. 227, 258

Consolatio Philosophae, p. 14, 227

Contes, p. 21

Cosmographia, ou *De mundi universitate*, p. 227

De excidio Troiae, p. 8, 300

De nuptiis Mercurii et Philologiae, p. 258

Didascalion, p. 253

Disciplina clericalis, p. 14

Énéide, p. 7, 14, 54, 98, 109, 144, 179, 181-182, 185, 228-230, 232, 264, 281, 292

Ephemeris belli Trojani, p. 8

Epistola Alexandri ad Aristotelem, p. 151, 307, 310

Epistola LVII. Ad Pammachium, p. 296

Éracle, p. 15

Érec et Énide, p. 137, 144

Escoufle, p. 100

Étymologies, p. 150

Faits des Romains, p. 15

Floire et Blanchefleur, p. 7, 15

Florimont, p. 15

Géorgiques, p. 137

Guigemar, p. 144, 184

Glosae super Platonem, p. 227

Héroïdes, p. 246

Histoire ancienne jusqu'à César, p. 15

Historia regum Britanniae, p. 13

Imago Mundi, p. 254, 263

Ipomédon, p. 15-16

Joufroi de Poitiers, p. 100

Lai de Narcisse, p. 7-8, 27-28, 30, 43-44, 47, 54-55, 133, 167, 193, 214, 228, 232-237,
240, 248, 297, 313, 323, 326

Lancelot en prose, p. 45

Liber de naturis rerum, p. 253

Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum, p. 253

Métamorphoses, p. 8-9, 192-194, 230, 233-234, 236, 242, 246, 254, 261, 278, 324

Monologion, p. 226

Mort le roi Artu, p. 284

Philomena, p. 5, 7-9, 27-28, 32-33, 38, 44, 93, 104, 110-111, 113, 127, 167, 194, 232,
240-242, 268, 278, 313, 323

Philosophia mundi, p. 253

Physiologus, p. 121, 152-153, 156, 162-163, 260

Prise d'Orange, p. 297

Proslogion, p. 226

Protheselaiüs, p. 15, 47

Pyrame et Thisbé, p. 7-8, 15, 27-28, 30, 67, 127, 130, 133, 156, 167-168, 192, 214, 228, 232-234, 236-237, 248, 260-261, 313, 323, 326

Questiones naturales, p. 253

Roman d'Alexandre d'Alexandre de Paris, p. 6-7, 9-10, 16, 27-29, 32, 41-43, 46, 52, 55-56, 58-61, 88-91, 94, 104-105, 107-108, 111, 122, 127-128, 130, 132-136, 138-143, 145-149, 151-154, 156-159, 161-162, 166-167, 195-202, 214-216, 232, 243-245, 249, 256-257, 274, 281-282, 284-285, 289-290, 294, 302, 307-308, 310, 324, 327

Roman de Brut, p. 7, 13-14

Roman d'Énéas, p. 6-9, 15-16, 27-31, 35-36, 39-40, 51, 54-55, 61-63, 65, 68, 91, 93-95, 99, 107-109, 112, 124-125, 127, 129, 134-145, 147-149, 157-158, 165, 169-170, 172, 179-183, 213, 228, 231-232, 243, 246-247, 260-264, 266-267, 269, 272, 279-281, 286, 291-292, 310-313, 318, 325-326

Roman de la Rose, p. 310

Roman de Partonopeu de Blois, p. 15, 161, 271, 327

Roman de Philosophie, p. 7, 14

Roman de Renart, p. 310

Roman de Thèbes, p. 6-7, 9, 13, 16, 27-28, 31, 34, 39-40, 42, 57-59, 65, 91, 93-95, 99, 101-103, 105, 107-108, 111-113, 120, 127, 129, 132-133, 135-138, 140-141, 145-146, 148-149, 152-156, 163, 169, 174-178, 185, 213, 227, 232, 238, 246-248, 253-258, 261, 264-267, 272, 274, 290, 305-306, 313, 325-326

Roman de toute chevalerie de Thomas de Kent, p. 7, 11, 27, 40, 42, 46, 58, 60, 64-66, 68, 80, 103, 105-107, 114-115, 122, 127-130, 132-137, 140-159, 161-164, 166-167, 203-212, 232, 243, 248, 282, 284, 289, 296, 303-304, 307-308, 310, 313-315, 323-324, 327

Roman de Tristan, p. 16, 94-95, 310

Roman de Troie, p. 5-8, 11, 13, 19, 27-32, 37-42, 44-49, 53, 56, 61-62, 64, 66, 70, 86, 88, 93-95, 97, 99, 107-108, 112, 116, 118-119, 127, 129-130, 132-143, 157, 160, 162-163, 165, 168, 170-171, 183, 184-191, 208, 216, 222, 228, 232, 243-246, 249, 255-257, 262-264, 266-268, 270-271, 279-283, 287-288, 290, 292, 294, 299-301, 309, 313, 315, 325-326

Roman de Violette, p. 100

Sic et non, p. 227

Speculum Ecclesie, p. 253

Speculum universale, p. 253

Thébaïde, p. 7, 31, 102, 176, 248, 255, 258, 265

Timée, p. 227

Tristan de Nanteuil, p. 103

Vie de saint Alexis, p. 95, 101

Vie de saint Léger, p. 95

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations

coll. = collection

dir. = directeur, directrice et direction

éd. = éditeur

n^o = numéro

p. = page ou pages

t. = tome

vol. = volume ou volumes

Sommaire

1. — SOURCES

I Corpus

1. *Roman de Thèbes*

2. *Roman d'Énéas*

3. *Roman de Troie*

4. *Pyrame et Thisbé*

5. *Lai de Narcisse*

6. *Philomena*

7. Récits d'Alexandre

II Œuvres citées à titre de référence ou de comparaison

2. — Études

I Romans d'antiquité

1. *Roman de Thèbes, Roman d'Énéas et Roman de Troie*
2. *Pyrame et Thisbé, Lai de Narcisse et Philomena*
3. Récits d'Alexandre

II Merveilleux au Moyen Âge

III Littérature médiévale

IV Contexte historique

V Bestiaire et encyclopédie

3. — Dictionnaires de l'ancien français

1. — SOURCES

I Corpus

1. *Roman de Thèbes*

Roman de Thèbes, éd. Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 2 vol., 1966 et 1968.

Roman de Thèbes, Édition, traduction, présentation et notes par Francine Mora-Lebrun, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1995.

Guy Raynaud de Lage, « Les fragments d'Angers du *Roman de Thèbes* », *Romania*, t. XC, 1969, p. 402-409.

(*Le*) *Roman de Thèbes*, Publication, traduction, présentation et notes par Aimé Petit, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2008.

(*Le*) *Roman de Thèbes*, éd. Luca Di Sabatino, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 2016.

2. *Roman d'Énéas*

Énéas, texte critique publié par Jean-Jacques Salverda de Grave, Halle, Max Niemeyer, coll. « Bibliotheca Normannica », 1891.

Énéas, roman du XII^e siècle, éd. Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 2 vol., 1925-1929.

(*Le*) *Roman d'Eneas*, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 60, traduction, présentation et notes d'Aimé Petit, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1997.

(*Le*) *Roman d'Énéas*, Édition et traduction du manuscrit *A*, présentation et notes par Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2018.

3. *Roman de Troie*

- Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, coll. « Société des anciens textes français », 6 vol., 1904-1912.
- Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne D55, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie Générale Française, coll « Lettres gothiques », 1998.
- LIVINGSTON C., « Fragments d'un manuscrit du *Roman de Troie* », *Romance Philology*, t. I, 1947-1948, p. 250-254.
- LODGE Anthony, « Fragments du *Roman de Troie* », *Vox romanica*, t. XXXIX, 1980, p. 64-72.
- MURET Ernest, « Fragments de manuscrits français trouvés en Suisse », *Romania*, t. XLIV, 1915-1917, p. 215-223.
- VIELLIARD Françoise, « Un fragment du *Roman de Troie* Benoît de Sainte-Maure à Châlons-sur-Marne », *Ensi furent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, éd. Luciano Rossi, Christine Jacob-Hugon et Ursula Bähler, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, t. I, p. 279-293.

4. *Pyrame et Thisbé*

- Piramus et Tisbé*, poème du XII^e siècle édité par C. De Boer, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1921.
- Piramus et Tisbé*, introduzione, testo critico, traduzione e note a cura di F. Branciforti, Firenze Olschki, coll. « Biblioteca dell'Archivum Romanicum » 1959.
- Three Ovidian Tales of Love* (“*Piramus et Thisbé*”, “*Narcisus et Dané*” and “*Philomena et Procné*”), edited and translated by Raymond Cormier, New York, Garland, 1986.
- Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.
- Piramus et Tisbé*, Edited and translated by Penny Eley, Liverpool, University of Liverpool, coll. « Liverpool Online Series Critical Editions of French Texts », vol. 5, 2001.

Piramo e Tisbe, éd. Christina Noacco, Roma, Carocci, 2005.

5. *Lai de Narcisse*

HILKA Alfons, « Der altfranzösische *Narcisuslai*, eine antikisierende Dichtung des 12. Jahrhunderts. Neuausgabe nach allen bekannten Handschriften », *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XLIX, 1929, p. 633-675.

Narcisus, poème du XII^e siècle, édité avec le concours de l'Université de Belfast par M. M. Pelan et N. C. W. Spence, Paris, Les Belles Lettres, Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, 1964.

Narcisse, conte ovidien français du XII^e siècle, édition critique par Martine Thiry-Stassin et Madeleine Tyssens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège », 1976.

Three Ovidian Tales of Love (“*Piramus et Thisbé*”, “*Narcisus et Dané*” and “*Philomena et Procné*”), edited and translated by Raymond Cormier, New York, Garland, 1986.

Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle, présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

Narcisus et Dané, Edited and translated by Penny Eley, Liverpool, University of Liverpool, coll. « Liverpool Online Series Critical Editions of French Texts », vol. 6, 2002.

6. *Philomena*

Philomena : conte raconté d'après Ovide, publié d'après tous les manuscrits de l'*Ovide moralisé*, avec introduction, notes, index de toutes les formes et appendices par C. de Boer, Paris, Geuthner, 1909 (réimpression Genève, Slatkine, 1974).

Three Ovidian Tales of Love (“*Piramus et Thisbé*”, “*Narcisus et Dané*” and “*Philomena et Procné*”), edited and translated by Raymond Cormier, New York, Garland, 1986.

Philomena, éd. Anne Berthelot, dans *Œuvres complètes de Chrétien de Troyes*, Paris,

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle, présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

7. Récits d'Alexandre

(The) Medieval French Roman d'Alexandre, éd. E. C. Armstrong *et al.*, Princeton, Elliott Monographs :

- Volume I : Text of the Arsenal and Venice Versions, prepared with an introduction and a commentary by M. S. La Du, Princeton, 1937, Elliott Monographs 36, rééd. New York, Kraus Reprints, 1965.

- Volume II : Version of Alexandre de Paris, Text, edited by E. C. Armstrong, D. L. Buffum, Bateman Edwards, L. F. H. Lowe, Princeton, 1937. Repris et réduit dans coll. « Lettres Gothiques », éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

- Volume III : Version of Alexandre de Paris. Variants and Notes to Branch I, prepared by Alfred Foulet, Princeton, 1949.

- Volume IV : *Le Roman du Fierre de Gadres* d'Eustache, Essai d'établissement de ce poème tel qu'il a existé avant d'être incorporé dans le *Roman d'Alexandre*, avec les deux récits latins qui lui sont apparentés, par E. C. Armstrong et Alfred Foulet, Princeton, 1942.

- Volume V : Version of Alexandre de Paris, Variants and Notes to Branch II, with an introduction by Frederick B. Agard, Princeton, 1942.

- Volume VI : Version of Alexandre de Paris, Introduction and Notes to Branch III, prepared by Alfred Foulet, Princeton, 1976.

- Volume VII : Version of Alexandre de Paris, Variants and Notes to Branch IV, with an introduction by Bateman Edwards and Alfred Foulet, Princeton, 1955.

Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, Traduction, présentation et notes de Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, avec le texte édité par Brian Foster et Ian Short, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2003.

Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de*

Macédoine, traduit et commenté par Gilles Bounouré et Blandine Serret, Paris, Belles Lettres, 1992 [2^e tirage, 2004].

BERGER Roger, « Deux fragments inédits du *Roman d'Alexandre** », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 6, 1988, p. 17-24.

Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, Traduction, présentation et notes de Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, avec le texte édité par Brian Foster et Ian Short, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2003

II Œuvres en ancien français et en latin, citées à titre de référence

Cligès, Édition critique d'après le manuscrit B.N.fr. 12560, traduction et notes par Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1994.

Érec et Énide, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1992.

Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles). Marie de France et ses contemporains, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2018.

(Le) Roman de Partonopeu de Blois, édité et traduit par Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 2006.

Li romanz d'Athis et Prophilias (L'estoire d'Athenes), nach allen bekannten Handschriften zum ersten Male vollständig herausgegeben von Alfons Hilka, Halle, Niemeyer, 1912-1916, 2 vol.

Li romans d'Athis et Procelias, édition du manuscrit 940 de la bibliothèque municipale de Tours, publiée par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 2006.

(Le) Voyage de Saint Brendan par Benedeit, Texte, traduction, présentation et notes par Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2006.

Wace, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940, 2 vol.

- Daretis Phrygii, *De excidio Troiae historia*, éd. Ferdinandus Meister, Lipsiae, Teubner, 1873.
- Dictyis Cretensis, *Ephemeridos belli Troiani libri a Lucio Septimio ex graeco in latinum sermonem translati*, éd. Werner Eisenhut, Leipzig, Teubner, 1958.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Texte établi par Georges Lafaye, Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- Stace, *Thébaïde*, Texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990-1994, 3 vol.
- Virgile, *Énéide*, Texte établi et traduit par Jacques Perret, 2^e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 1981-1987 [1^{re} éd. 1977-1980], 3 vol.

2. — Études

I Romans d'antiquité

1. *Roman de Thèbes, Roman d'Énéas et Roman de Troie*

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Troie et Constantinople dans quelques textes du XII^e et du XIII^e siècles : fiction et histoire », *La Ville. Histoires et mythes*, textes rassemblés et présentés par Marie-Claire Bancquart, Paris, Institut de français de l'Université Paris X Nanterre, 1983, p. 6-17.

—, « Vocabulaire de la technique littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure », *Cahiers de Lexicologie*, n° 51, 1987, p. 39-49. Repris dans Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 27-36.

—, « Le temps des automates », *Le Nombre du temps. Mélanges en hommage à Paul Zumthor*, éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Peret, Paris, Champion, 1988, p. 15-21. Repris dans Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994,

p. 171-178.

- , « La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure », *Hommage à Jean-Charles Payen*, Centre de Publication de l'Université de Caen, 1989, p. 47-52. Repris dans Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 203-208.
- , « *Écrire disent-ils* : à propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 18-20 mars 1988, publiés par Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1991, p. 37-47. Repris dans Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-26.
- , « Benoît de Sainte-Maure et l'œuvre de Troie », *The medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, éd. Douglas Kelly, Madison, 1996, p. 15-28.
- , « Remarques sur la réception des mythes antiques dans la littérature française du XII^e au XIII^e siècle », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot et Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 135-148.
- , « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII^e siècle », *Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit : mélanges de littérature médiévale et de linguistique allemande offerts à Wolfgang Spiewok à l'occasion de son sixième anniversaire par ses collègues et amis*, dir. Danielle Buschinger, Stuttgart, Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, 1988, p. 3-11.
- , « Tombeaux pour guerriers et amazones : sur un motif descriptif de l'*Énéas* et du *Roman de Troie* », *Michigan Romance Studies*, t. VIII, 1989, p. 37-50. Repris dans Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 189-202.
- , « Sur quelques versions du jugement de Pâris », *Le Roman antique au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 14-15 janvier 1989, publiés par Danielle Buschinger, Göppingen,

- Kümmerle, 1992, p. 23-31. Repris dans Emmanuèle Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 221-229.
- BERTHELOT Anne, « De Troie à Carthage, ou les erreurs de la translatio », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 7-15.
- BLUMENFELD-KOSINSKI Renate, « Old French Narrative Genres : Towards the Definition of the “Roman Antique” », *Romance Philology*, t. XXXIV, n° 2, 1980, p. 143-159.
- , « Remarques sur *Songe / Mensonge* », *Romania*, t. CI, 1980, p. 385-390.
- BOUTET Dominique, « Réflexions sur la cohérence du *Roman de Thèbes* », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, Hommage à Francis Dubost, Études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 67-81.
- BURGESS Glyn Sheridan, « Berbiolete and Dindialos : Animal Magic in Some Twelfth Century Garments », *Medium Ævum*, t. LX, n° 1, 1991, p. 84-92.
- CASTELLANI Marie-Madeleine, « Généalogies thébaines et passé mythique dans le *Roman de Thèbes* », *L'information littéraire*, t. LV, n° 2, 2003, p. 15-22.
- , « Les portes de Thèbes. Étude des vers 5399 à 5498 du *Roman de Thèbes* », *Méthode, Agrégation de Lettres 2003*, Vallongues, 2002, p. 11-18.
- CAZES Hélène, « La Sibylle de l'*Eneas* : de l'épopée au roman », *Autour du roman. Études présentées à N. Cazauran*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 11-48.
- CERRITO Stefania, « *Come beste esteit peluz* – L'image du Sagittaire dans les différentes versions de la légende de Troie au Moyen Âge, » *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, dir. C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, 2002, p. 69-82
- , « De l'Antiquité au Moyen Âge : le Sagittaire dans les textes et les enluminures du *Roman de Troie* et sa mouvance », *Textes et cultures : réception, modèles, interférences. Volume I : Réception de l'Antiquité*, éd. Pierre Nobel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 239-260.
- , « La mer dans le *Roman de Troie* : les aventures d'Ulysse au Moyen Âge », *Mondes marins du Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence,

- Presses universitaires de Provence, 2006, p. 79-93.
- Conter de Troie et d'Alexandrie. Pour Emmanuèle Baumgartner*, éd. Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- CORMIER Raymond J., « Sources for the Trojan's Tent-Fortress in the *Roman d'Eneas* », *Studi Mediolatini e Volgari*, t. XXV, 1977, p. 86-91.
- , « Valeurs païennes dans un roman d'Antiquité du XII^e siècle. Métempsycose vs au-delà chrétien », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, Paris, Champion, 2007, p. 199-216.
- COWPER F. A. G., « Date and dedication of the *Roman de Troie* », *Modern Philology*, t. XXVII, n° 3, 1929-1930, p. 379-383.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « La forteresse de tentes troyennes dans le *Roman d'Eneas* », *Philippe de Beaumanoir. Jules Mousseron, Bien dire et bien apprendre*, n° 9, 1991, p. 73-89.
- , *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1994.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Le sac de Troie dans le *Roman de Troie* », *PRIS-MA*, t. X, n° 1, janvier-juin 1994, p. 81-92.
- , « Le portrait d'Hector dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure », *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 63-77.
- , « Un modèle de réception de la tradition antique, les amours d'Achille et Polyxène dans le *Roman de Troie* », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot et Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 31-41.
- , « D'une description à l'autre, Carthage dans les manuscrits Bibl. Laurent., Florence, et BnF. fr. 60 », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 235-247.
- , « Usage d'Ovide dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure et dans deux de

- ses mises en prose : *Prose 1 et Prose 5* », *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008, éd. An Faems, Virginie Minet-Mahy, Colette van Coolput-Storms, Louvain-La-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 2011, p. 159-174.
- , « Le matériau troyen et le merveilleux, une union aléatoire », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 189-200.
- , « Troie et le mythe », *Mythe, histoire et littérature au Moyen Âge*, sous la direction de Catherine Croizy-Naquet, Jean-Pierre Bordier et Jean-René Valette, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 43-55.
- CROIZY-NAQUET Catherine, ROCHEBOUET Anne et TANNIOU Florence, « La matière de Troie en Français (XII^e-XV^e siècles) », *Troianalexandrina*, t. XIX, 2019, p. 365-383.
- DEMATS Paule, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1975.
- DONOVAN Lucien Gary, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1975.
- DUBOST Francis, « L'autre guerrier : l'archer-cheval. Du sagittaire du *Roman de Troie* aux sagittaires de la Mort Aymeri de Narbonne », *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille : En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt*, coll. « Senefiance », n^o 25, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988, p. 171-188.
- DUFOURNET Jean, « La *Thébaïde* de Stace et le *Roman de Thèbes* », *Revue des Langues Romanes*, t. LXXXII, 1976, p. 139-160. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 57-78.
- ELEY Penny, « How long Is a Trojan War ? Aspects of Time in the *Roman de Troie* and its Sources », *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative : A Festschrift for Dr. Elspeth Kennedy*, éd. Karen Pratt, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 139-150.
- Entre fiction et histoire : Troie et Rome au Moyen Âge*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

- FASSEUR Valérie, « L'énigme du Sphinx. Le début du *Roman de Thèbes* ou le lecteur médiéval du signe antique », *Troianalexandrina*, t. VI, 2006, p. 151-169.
- FEIMER Joel N., « Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's *Le Roman de Troie* : Classical Theme in Medieval Context », *Voices in Translation : The Authority of « Olde Bookes » in Medieval Literature*, New York, 1992, p. 35-51.
- FRANCHET D'ESPÈREY Sylvie, « La *Thébaïde* de Stace et ses rapports avec le *Roman de Thèbes* », *Information littéraire*, t. LV, 2003, p. 4-10.
- FRAPPIER Jean, « Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg, du 29 janvier au 2 février 1962, publiés par Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1964, p. 13-54. Repris dans Jean Frappier, *Histoire, mythes et symboles*, Droz, Genève, 1976, p. 21-54.
- GALLAIS Pierre et THOMAS Joël, *L'Arbre et la forêt dans l'Énéide et l'Énéas. De la psyché antique à la psyché médiévale*, Paris, Champion, 1997.
- GAUTHIER Anne-Marie, « L'adaptation des sources dans le *Roman de Troie* : Cassandre et ses prophéties », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 39-50.
- GINGRAS Francis, « Œdipe et les ogres d'après une variante du *Roman de Thèbes* », *Memini. Travaux et Documents*, t. IV, 2000, p. 77-94.
- GONTERO Valérie, « La Chambre de Beautés : nouvelle Jérusalem céleste ? », *Le Beau et le Laid*, Actes du colloque du CUER MA organisé du 25 au 27 février 1999 à Aix-en-Provence, coll. « Senefiance », n° 43, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 2000, p. 125-138.
- , « Le corps paré du défunt. Les rites funéraires dans le *Roman d'Eneas* », *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, coll. « Senefiance », n° 47, Actes du 25^e colloque du CUER MA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 139-152.
- , *Parures d'or et de gemmes. L'Orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- , « La digression encyclopédique dans Le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-

- Maure : définition et enjeux de la *translatio* diagonale », *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, p. 201-211.
- GOSMAN Martin, « L'Historia malmenée : l'idéalisation du pouvoir dans les "romans antiques" », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 51-63.
- GROUT Patricia, « Religion and Mythology in the *Roman de Thèbes* », *The Classical Tradition in French Literature : Essays presented to R. C. Knight by colleagues, pupils and friends*, éd. H. T. Barnwell, A. H. Diverres, G. F. Evans, F. W. A. George et Vivienne Mylne, London, Grant and Cutler, 1977, p. 23-30.
- HANNING Robert William, « *Engin* in Twelfth-Century Romance : an Examination of the *Roman d'Enéas* and Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *Yale French Studies*, t. LI, 1974, p. 82-101.
- HARF-LANCNER Laurence, « L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XII^e siècle et sa mise en images : le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie* et le *Roman d'Énéas* dans le manuscrit B. N. Français 60. », *Le Monde du roman grec*, actes du colloque international, École Normale Supérieure, Paris, 17-19 décembre 1987, dir. Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann et Monique Trédé, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992, p. 291-306.
- , « Les manuscrits enluminés du *Roman d'Eneas* : assonance et dissonance du texte et de l'image », *L'Image au Moyen Âge*, actes du colloque d'Amiens, 19-23 mars 1986, *Wodan. Recherches en littérature médiévale*, éd. Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, t. XV, 1992, p. 125-135.
- HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, « Quand les oiseaux ne volent plus. De l'animé à l'inanimé dans les objets d'art », *Memini*, t. XXII-XXIII, 2017 : <https://journals.openedition.org/memini/959>, consulté le 25 décembre 2020.
- HUCHET Jean-Charles, *Le roman médiéval*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- , « La beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 142, 1993, p. 141-149.
- JODOGNE Omer, « Le caractère des œuvres "antiques" dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle », *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du*

- XI^e au XIV^e siècle*, actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg, du 29 janvier au 2 février 1962, publiés par Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1964, p. 55-83.
- JUNG Marc-René, « Hector assis », *Romania ingeniosa. Mélanges offerts à Gerold Hilty à l'occasion de son soixantième anniversaire*, éd. G. Lüdi, H. Stricker et J. Wüest, Bern-Frankfurt-New York-Paris, Peter Lang, 1987, p. 153-169.
- , « Le Roman de Troie du manuscrit Florence, Bibl. Ricc. 2433 », *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Olivier Collet, Genève, Droz, 1994, p. 341-354.
- , *La Légende de Troie en France au moyen âge. Analyses des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel-Tübingen, Francke, 1996.
- KELLY Douglas, « Mirages et miroirs de sources dans le Roman de Troie », *Le Roman antique au Moyen Age*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 14 et 15 janvier 1989, publiés par Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1992, p. 101-110.
- , « Horace et le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Études réunies par J.-C. Faucon, A. Labbé et D. Quérueil, Paris, Champion, 1998, 2 vol., t. I, p. 723-731.
- LANGLOIS Ernest, « Chronologie des romans de Thèbes, d'Eneas et de Troie », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXVI, 1905, p. 107-120.
- LAURENT Françoise, « Énéas aux Enfers (éléments pour une étude littéraire) », *Méthode ! Agrégation de Lettres 2015*, n° 24, 2014, p. 19-29.
- LAURIE C. R. Helen, « A New Look at the Marvellous in Eneas, and its Influence », *Romania*, t. XCI, 1970, p. 48-74.
- LOGIÉ Philippe, « Le traitement du livre VI de l'Énéide dans l'Énéas : propositions méthodologiques », *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 41-51.
- , *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Champion, 1999.
- , « Les métamorphoses du divin : de l'Énéide à l'Énéas », *Fées, dieux et déesses au Moyen Âge*, actes du colloque de Lille III (24-25 sept. 1993), *Bien dire et bien apprendre*, n° 12, 1994, p. 151-168.
- LOGIÉ Philippe, BAZIN-TACCHIELLA Sylvie et HÉLIX Laurence, *Le Roman de*

- Thèbes*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, coll. « Clefs concours », 2002.
- MARCHELLO-NIZIA Christine, « De l'Énéide à l'Eneas : les attributs du fondateur », *Lectures médiévales de Virgile*, actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982), Rome, École française de Rome, Palais Farnèse, Collection de l'École française de Rome, t. LXXX, Paris, De Boccard, 1985, p. 251-266.
- MÉOT Valérie, POSSAMAÏ Marylène et WOLF Romaine, *Le Roman d'Énéas*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours », 2015.
- MESSERLI S., *Œdipe enténébré. Légende d'Œdipe au XII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- MICHA Alexandre, « Couleur épique dans le *Roman de Thèbes* », *Romania*, t. XCI, 1970, p. 79-101.
- MIRA Carmelle, « Didon, de l'Énéide au *Roman d'Énéas* », *D'un genre littéraire à l'autre*, éd. Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 51-62.
- MORA Francine « De l'Énéide à l'Énéas : le traducteur médiéval à la recherche d'une nouvelle stylistique », *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 21-40.
- , « Les combats dans le *Roman de Thèbes* : le clerc et les chevaliers », *L'information littéraire*, t. LV, n° 1, 2003, p. 42-52.
- , « Femmes savantes et réflexion sur les savoirs au XII^e siècle : la fiction romanesque au service de l'épistémologie », *Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Dominique Boutet et Joëlle Ducos, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 285-297.
- MORA-LEBRUN Francine, « Sources de l'Eneas : la tradition exégétique et le modèle épique latin », *Relire le « Roman d'Eneas »*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1985, p. 83-104.
- , « Eneas est-il un héros épique ? », *PRIS-MA*, Bulletin de liaison de l'équipe de recherche sur la littérature d'imagination du Moyen Âge, *Le héros épique I*, t. IX, 1993, p. 229-245.
- , *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

- , « Les métamorphoses de la Sibylle au XII^e siècle », *Réception et représentation de l'Antiquité, Bien dire et bien apprendre*, n° 24, 2006, p. 11-24.
- , « *Metre en romanz* ». *Les romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 2008.
- , « Les romans d'antiquité et la pensée chartraine », *Les Écoles de pensée au XII^e siècle et la littérature romane (oc et oil)*, dir. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 49-62.
- , « Digressions savantes *ekphraseis* et *fabulae* : l'héritage de l'école de Chartres dans la tradition manuscrite du *Roman d'Énéas* (XII^e-XIV^e siècles) », *Les Écoles de pensée au XII^e siècle et la littérature romane (oc et oil)*, dir. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 229-242.
- NEZIROVIC Hamo, « Quelques écarts de civilisation entre deux manuscrits du *Roman de Thèbes* », *Romania*, t. XCIV, 1973, p. 211-221. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 123-132.
- PASQUES Delphine, ROHMAN Judith et VALETTE Jean-René, « La merveille et le merveilleux dans l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas* », *De Troie en Thuringe : l'Eneas de Heinrich von Veldeke*, Actes du colloque de la Sorbonne (31 janvier - 1^{er} février 2020), dir. Peter Andersen, Patrick del Duca et Delphine Pasques, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 41-106.
- PASTRÉ Jean-Marc, « L'Empire et Troie : les enjeux politiques littéraires de la *translatio regni* », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 119-128.
- , « La *translatio studii et regni* à la lumière des romans d'Énée et de Tristan au Moyen Âge », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot, Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 261-268.
- PAYEN Jean-Charles, « Figures féminines dans le roman médiéval français », *Entretien sur la Renaissance du 12^e siècle*, dir. Maurice de Gandillac et d'Edouard Jeaneau, Paris, Mouton, 1968, p. 407-428.
- , « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », *Le Moyen Âge*, t. XXVI, 1970, p. 493-513.
- , « La mise en roman de la matière antique : le cas du *Roman de Thèbes* », *Études de*

philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent, à l'occasion de son soixantième anniversaire, éd. Jean-Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini, Liège, 1980, p. 325-332. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 79-87.

PETIT Aimé, « “Monseigneur” Amphiaräus ? », *Les Lettres Romanes*, t. XXXIII, 1979, p. 163-171. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 133-140 et dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 21-28.

—, « La reine Camille de l'*Énéide* au *Roman d'Énéas* », actes du colloque sur l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens, 8-9 décembre 1979, École Normale Supérieure, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 153-166.

—, « La reine Camille dans le *Roman d'Énéas* », *Les Lettres Romanes*, t. XXXVI, 1982, p. 5-40.

—, « Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XII^e siècle », *Colloque Présence d'Ovide*, éd. Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 219-240. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 75-99.

—, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Énéas*, *Troie* et *Alexandre* », *Le Moyen Âge*, t. LXXXIX, 1983, p. 63-84.

—, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Lille, Centre d'études médiévales de l'Université de Lille III, 1985.

—, *Les Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2 vol., 1985.

—, « De l'hypotexte à l'hypertexte. L'*Énéide* et le *Roman d'Eneas* : remarques sur les techniques de la transposition au XII^e siècle », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 4, 1988, p. 59-74.

—, « Eneas dans le *Roman d'Eneas* », *Le Moyen Âge*, t. XCVI, 1990, p. 67-79.

—, « La description de Carthage dans le *Roman d'Eneas* (vv. 407-548) », *“Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble”*. *Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly

- et al.*, Paris, Champion, 1993, t. III, p. 1103-1108.
- , « Le motif du combattant nu ou desarmé dans le *Roman de Thèbes* », *Revue des Langues Romanes*, t. XCVII, 1993, p. 375-382. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 120-128.
- , « Les premières descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans le *Roman de Thèbes* », Actes du colloque sur *La Description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1993, p. 303-315. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 107-119.
- , « Les avatars du *Roman d'Eneas* dans un manuscrit du XIV^e siècle », *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 53-61.
- , « La reine Jocaste dans le *Roman de Thèbes* », Actes du colloque sur La Mère au Moyen Âge, *Bien dire et bien apprendre*, n° 16, 1998, p. 229-236. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 151-158 et Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 129-136.
- , « La réception de la *Thébaïde* à travers la tradition manuscrite du *Roman de Thèbes* », *Plaisit vos oïr bone chançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, 1999, p. 703-712. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 147-157.
- , « Les rois dans le *Roman de Thèbes* », Actes du colloque sur *La Figure du roi, Bien dire et bien apprendre*, n° 18, t. II, 2000, p. 113-123. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 159-169.
- , « Les chefs-d'œuvre à l'épreuve de la traduction : Le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Énéas* », *Le Moyen Âge*, t. CVII, 2001, p. 481-502. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 195-217.
- , « Le premier portrait féminin dans le roman du Moyen Âge. Les filles d'Adraste dans le *Roman de Thèbes* », *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman : mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 377-388. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 171-182.

- , « Prologues du *Roman de Thèbes* », actes du colloque sur *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 19, 2001, p. 201-211. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 183-193.
- , « Nuits blanches dans les romans antiques », *L'Imaginaire de la nuit au Moyen Âge, Revue des Langues Romanes*, t. CVI, 2002, p. 295-314. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 247-263.
- , « Autour du *Roman de Thèbes* : à propos de quelques ouvrages récents », *Le Moyen Âge*, t. CIX, 2003, p. 567-574.
- , « Capanée dans le *Roman de Thèbes* », *L'information littéraire*, t. LV, n° 2, 2003, p. 23-29. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 265-279.
- , « *Estoire et romanz* dans le *Roman de Thèbes* », actes du colloque sur *Histoire et Roman, Bien dire et bien apprendre*, n° 22, 2004, p. 11-21. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 295-305.
- , « Le *Roman de Thèbes* et l'Antiquité », *Roman, Histoire, Société : mélanges offerts à Bernard Alluin*, dir. Yves Baudelle, Annick Béague, Marie-Madeleine Castellani, Jacques Deguy, Claude Gillet, Christian Morzewski, Aimé Petit, Paul Renard et François Suard, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, Lille, 2005, p. 325-334. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 339-350.
- , « Tydée dans le *Roman de Thèbes* », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, Hommage à Francis Dubost, Études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 481-495. Repris dans Aimé Petit, *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2010, p. 361-374.
- , « De l'épopée antique au roman médiéval », *D'un genre littéraire à l'autre*, éd. Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 41-50.
- , « Remarques sur certaines singularités du manuscrit A (BnF 375) du *Roman de Thèbes** », *Le Moyen Âge*, t. CXIX, 2013, p. 597-620.
- POIRION Daniel, « De l'*Énéide* à l'*Eneas* : mythologie et moralisation », *Cahiers de*

- civilisation médiévale*, n° 75, 1976, p. 213-229. Repris dans Daniel Poirion., *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 61-88.
- , « Edyppus et l'énigme du roman médiéval », *L'Enfant au Moyen Âge*, coll. « Senefiance », n° 9, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1980, p. 285-298. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 141-150.
- , « L'écriture épique : du sublime au symbole », *Relire le « Roman d'Eneas »*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1985, p. I-XIII.
- Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002.
- RABEYROUX Anne, « Images de la “merveille” : “Chambre de Beautés” », *Médiévales*, t. XXII-XXIII, 1992, p. 31-45.
- RAYNAUD DE LAGE Guy, « Les Romains antiques et la représentation de l'Antiquité », *Le Moyen Âge*, t. LXVII, 1961, p. 247-291.
- , « “Courtois” et “courtoisie” dans le *Roman de Thèbes* », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, éd. Jean-Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz, 1970, 2 vol., t. II, p. 929-933. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 111-116.
- , « Le premier roman », *Orbis mediaevalis. Mélanges de la langue et littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, éd. Georges Güntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger, Berne, Francke, 1978, p. 323-327. Repris dans *Qui des sept arz set rien entendre... Études sur le Roman de Thèbes*, dir. Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 2002, p. 89-93.
- RIDOUX Charles, « Trois exemples d'une approche symbolique (le tombeau de Camille, le nain Frocin, le lion) », *“Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble”*. *Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion, 1993, t. III, p. 1217-1221.
- SALY Antoinette, « Genèse d'une image : le cerf chandelier dans le *Roman d'Énéas* », *PRIS-MA*, t. II, n° 1, 1986, p. 35-40.

- SALVERDA DE GRAVE J.-J., « Recherches sur les sources du *Roman de Thèbes* », *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, p. 598-618.
- SCHEIDEGGER Jean-R., « Les automates dans le roman antique », *Le Roman antique au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 14 et 15 janvier 1989, publiés par Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1992, p. 173-176.
- SPIEWOK Wolfgang, « Énée / Eneas, ou la légitimation du pouvoir dans la *gens Julia*, chez les Plantagenêts, et chez les Staufer », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot et Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 51-58.
- SUARD François, « De l'épopée au roman », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 10, 1992, p. 171-184.
- VIELLIARD Françoise, « Un fragment du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure à Châlons-sur-Marne (Bibl. mun. 35 (37)) », *Ensi furent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, éd. Luciano Rossi, Christine Jacob-Hugon et Ursula Bähler, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 279-294.
- , « Benoît de Sainte-Maure et les modèles tardo-antiques de la description du monde », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot et Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 69-79.
- WILFRID Besnardeau, « La représentation des Grecs dans *Le Roman de Troie* », *Réception et représentation de l'Antiquité, Bien dire et bien apprendre*, n° 24, 2006, p. 185-195.
- ZINK Michel, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 93, 1981, p. 3-27.
- , « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans "le roman antique" en France au Moyen Âge. Remarques sur l'expression de l'amour dans le *Roman d'Eneas* », *Romania*, t. CV, 1984, p. 248-269.

2. *Pyrame et Thisbé, Lai de Narcisse et Philomena*

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Narcisse à la fontaine : du “conte” à “l’exemple” », *Lectures et usages d’Ovide, Cahiers de recherches médiévales*, n° 9, 2002, p. 131-141.

BRAET Herman, « Le rêve d’amour dans le roman courtois », *Voice of Conscience : Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins*, éd. Raymond J. Cormier, Philadelphia, Temple University Press, 1977, p. 107-118.

CADOT Anne-Marie, « Du récit mythique au roman : étude sur *Piramus et Tisbé* », *Romania*, t. XCVII, 1976, p. 433-461.

CLAMOTE CARRETO Carlos Fonseca, « La langue coupée : anthropophagie et métamorphose dans *Philomena* », *Sigila*, t. LXII, n° 2, 2018, p. 63-77.

CORMIER Raymond J., « Brutality and Violence in Medieval French Romance and its Consequences », *Violence in Medieval Courtly Literature*, éd. Albrecht Classen, New York-London, Routledge, 2004, p. 67-82.

FABRE-SERRIS Jacqueline, *Mythe et poésie dans les « métamorphoses » d’Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995.

FARAL Edmond, « Le poème de *Piramus et Tisbé* et quelques contes ou romans français du XII^e siècle », *Romania*, t. XLI, 1912, p. 32-57.

GALLY Michèle, « La raison d’amour sous l’ombre portée du viol », *Entre l’ange et la bête. L’homme et ses limites au Moyen Âge*, dir. Marie-Étienne Bély, Jean-René Valette et Jean-Claude Vallecalle, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 187-195.

GÉRARD-ZAI Claire, « L’auteur de *Philomena* », *Revista de Istorie si Teorie Literara*, t. XXV, 1976, p. 361-368.

GIER Albert, « L’amour, les monologues : le *Lai de Narcisse* », *Conjectures, Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, edited by K. Busby and N. J. Lacy, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 129-137.

GLENDINNING Robert, « *Piramus and Thisbe* in the Medieval Classroom », *Speculum*,

- t. 61 / 1, 1986, p. 51-78.
- JAPPÉ Françoise, « Adaptation et création dans le conte de *Narcisse* », *Traduction, transposition, adaptation, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 155-167.
- KELLER Hans-Erich, « De l'amour dans *Philomena* », *L'Imaginaire courtois et son double*, dir. Giovanna Angeli et Luciano Formisano, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 361-370.
- KIBLER William W., « Piramus et Tisbé : A Medieval Adaptator at Work », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, t. XCI, 1973, p. 273-291.
- LAURIE Helen C. R., « Piramus et Tisbé », *Modern Language Review*, t. LV, 1960, p. 24-32.
- LUCKEN Christopher, « L'Écho du poème ("Ki sert de recorder che k'autres dist") », *Par la vue et par l'ouïe*, éd. M. Gally et M. Jourde, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, 1999, p. 25-58.
- , « Le suicide des amants et l'enseignement des lettres. *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour », *Romania*, t. CXVII, 1999, p. 363-395.
- MORA Francine, « L'amour comme révélation : le montage lyrico-narratif de *Piramus et Tisbé* », *Écrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation, Littérales*, n° 41, 2007, p. 101-117.
- , « D'un manuscrit à l'autre : quelques réflexions sur les éditions de *Piramus et Tisbé* », *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008, éd. An Faems, Virginie Minet-Mahy, Colette van Coolput-Storms, Louvain-La-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 2011, p. 141-157.
- NOACCO Christina, « La métamorphose dans les récits brefs du XII^e siècle : une matrice narrative », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 421-435.
- NOLAN Barbara, « Ovid's *Heroides* Contextualized. Foolish Love and Legitimate Marriage in the Roman d'Eneas », *Mediaevalia. A Journal of Mediaeval Studies*, t. XIII, 1987, p. 157-187.
- Ovid, The Classical Heritage*, éd. William S. Anderson, New York-Londres, Garland,

1995.

Ovid in the Middle Ages, edited by James G. Clark, Frank T. Coulson, Kathryn L. Mckinley, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux, Études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009.

Ovide en France du Moyen Âge à nos jours. Études pour célébrer le bimillénaire de sa mort, dir. Stefania Cerrito et Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Classiques Garnier, 2021.

QUÉRUEL Danielle, « Silence et mort du rossignol : les réécritures médiévales de l'histoire de Philomèle », *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, éd. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 73-88.

SAUCIUC V., « Deux poèmes français de Narcisse, adaptés d'Ovide », *Mélanges de l'École roumaine*, t. I, 1923, p. 137-177.

SCHULZE-BUSACKER Élisabeth, « *Philomena* : une révision de l'attribution de l'œuvre », *Romania*, t. CVII, 1986, p. 459-485.

THIRY-STASSIN Martine, « Quelques allusions médiévales au thème de Narcisse », *Marche Romane*, t. XX, 1974, p. 47-58.

—, « Une autre source ovidienne du *Narcisse* ? », *Le Moyen Âge*, t. LXXXIV, 1978, p. 211-226.

TYSSENS Madeleine, « Les sources du *Pyramus* », “*Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble*”. *Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion, 1993, t. III, p. 1411-1419.

WAGIH Azzam, « Le printemps de la littérature : la “translation” dans *Philomena* de Chrestiens li Gois », *Littérature*, n° 74, 1989, p. 47-62.

3. Récits d'Alexandre

ABEL Armand, *Le Roman d'Alexandre. Légendaire médiéval*, Bruxelles, Office de Publicité, 1955.

- BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'Orient d'Alexandre », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 6, 1988, p. 7-15.
- BELLON-MÉGUELLE Hélène, « L'exploration sous-marine d'Alexandre : un miroir de chevalerie », *Mondes marins du Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, 2006, p. 43-56.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « La description de Babylone dans le manuscrit de Venise du *Roman d'Alexandre* (vv. 7759-8078) », *La description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1993, p. 131-141.
- FARAL Edmond, « Une source latine de l'histoire d'Alexandre : la *Lettre sur les merveilles de l'Inde* », *Romania*, t. XLIII, 1914, p. 199-215 et p. 353-370.
- (La) *Fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X^e-XVI^e siècle)*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2014.
- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, « Alexandre et Candace dans le *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris et le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent », *Romania*, t. CXII, 1991, p. 18-44.
- , « La description du monde dans le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent », *La description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1993, p. 191-205.
- , « Les deux versions de l'enfermement d'Alexandre au val périlleux dans le manuscrit de Venise du *Roman d'Alexandre* (l. 347-356 ; 435-440). Regard de l'auteur sur Alexandre et regard du héros sur le démon maître du val », *PRIS-MA*, t. XI, n° 1, janvier-juin 1995, p. 29-53.
- , « La réécriture inventive d'une même séquence : quelques versions du voyage d'Alexandre sous la mer », *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 14, 1996, p. 7-19.
- , « L'altérité de l'Alexandre du *Roman d'Alexandre* et en contrepoint, l'intégration à l'univers arthurien de l'Alexandre de Cligès », *Cahiers de recherches médiévales*, t. IV, 1997, p. 143-149.
- , *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.
- , « Alexandre et la ville dans le *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo*, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne

- Berthelot, Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 229-237.
- , « Alexandre et les Brahmanes dans les romans d'Alexandre français du XII^e au XV^e siècle », *Le Moyen Âge*, t. CVI, 2000, p. 467-493.
- , *La Tentation de l'Orient dans le roman médiéval. Sur l'imaginaire de l'Autre*, Paris, Champion, 2003.
- , « La fortune du *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris : continuations et création d'un cycle (XII^e-XV^e siècles) », *Anabases*, t. II, 2005, p. 147-159.
- , « La prise de Thèbes par Alexandre et les origines mythiques de la cité béotienne dans les *Romans d'Alexandre* », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 331-342.
- , « Savoir scientifique et “roman historique” : le *Roman d'Alexandre* de Thomas de Kent », *Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Dominique Boutet et Joëlle Ducos, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 143-159.
- , « L'absence de la Grèce dans la trilogie des “matieres” selon Jean Bodel et les conquêtes de la “matiere” d'Alexandre le Grand », *Matière à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, dir. Christine Ferlampin-Acher et Catalina Gîrbea, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 317-328.
- GOSMAN Martin, « Les derniers jours d'Alexandre dans le *Roman d'Alexandre* : fin d'une vie exemplaire », *Alexander the Great in the Middle Ages. Ten Studies on the Last Days of Alexander in Literary and Historical Writing*, éd. W. J. Aerts, Jos. M. M. Hermans, E. Visser, Groningen, Alfa Nijmegen, 1978, p. 170-201.
- , « L'élément féminin dans le *Roman d'Alexandre*, Olympias et Candace », *Court and Poet*, ed. Glyn S. Burgess, Liverpool, 1981, p. 167-176.
- , « Le *Roman d'Alexandre* et les *juvenes* : une approche socio-historique », *Neophilologie*, t. LXVI, 1982, p. 328-339.
- , « La genèse du *Roman d'Alexandre* : quelques aspects », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 6, 1988, p. 25-44.
- , « Le *Roman de toute chevalerie* et le public visé : la légende au service de la royauté », *Neophilologie*, t. LXXII, 1988, p. 335-343.
- , « Le descriptif idéologique dans le *Roman d'Alexandre* », *La description au Moyen*

Âge, Bien dire et bien apprendre, n° 11, 1993, p. 207-220.

HARF-LANCNER Laurence, « De la biographie au roman d'Alexandre : Alexandre de Paris et l'art de la conjointure », *The Medieval Opus : Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, ed. Douglas Kelly, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 59-74.

—, « La quête de l'immortalité : les fontaines merveilleuses du *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris », *Sources et fontaines du Moyen Âge à l'âge baroque*, Paris, Champion, 1998, p. 31-45.

—, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure », *Mélanges de l'École française de Rome*, t. CXII, n° 1, 2000, p. 51-63.

—, « Héroïsme et démesure : Alexandre et la Tour de Babel », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 405-422.

—, « De l'histoire au mythe épico-romanesque : Alexandre le Grand dans l'Occident médiéval », *D'un genre littéraire à l'autre*, éd. Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 63-74.

HARF-LANCNER Laurence et PINTO-MATHIEU Élisabeth, « Alexandre le Grand, Herla King et le roi des nains : l'utilisation politique d'un scénario mythique », *Le Monde et l'Autre Monde*, actes du colloque arthurien de Rennes, 8-9 mars 2001, dir. Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 195-209.

HENRY Albert, « Étude sur les sources du *Roman d'Alexandre* de Lambert li Tors et Alexandre de Bernay. Importance de l'*Historia de preliis* », *Romania*, t. LXII, 1936, p. 433-480.

LEGROS Huguette, « Alexandre dans le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent, un itinéraire spirituel des dieux à Dieu », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, 2007, p. 515-529.

- MÉNARD Philippe, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes ; les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 7, 1989, p. 5-17.
- MÖLK Ulrich, « Observations sur quelques passages de l'*Alexandre* d'Albéric », *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, éd. Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille III, 1999, t. II, p. 639-644.
- PETIT Aimé, « Le pavillon d'Alexandre dans le *Roman d'Alexandre* (ms. B. Venise, Museo Civico VI, 665) », *Le Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 6, 1988, p. 77-96.
- RONCAGLIA Aurelio, « L'*Alexandre* d'Albéric et la séparation entre chanson de geste et roman », *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, p. 37-52.
- ROSS David John Athole, « A funny Name for a horse-Bucephalus in Antiquity and the Middle Ages », *Autour d'Alexandre, Bien dire et Bien apprendre*, n° 7, 1989, p. 51-76.
- SUARD François, « Alexandre est-il un personnage de roman ? », *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, n° 7, 1989, p. 77-87.
- , « Alexandre, héros épique ? », *L'Antichità nella cultura europea del medioevo, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09-01.10 1987*, éd. Rosanna Brusegan, Alessandro Zironi, Anne Berthelot, Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke-Verlag, 1998, p. 207-219.

II Merveilleux au Moyen Âge

- ANDRIEU Éléonore, « Le regard stupéfait, la beauté et la mise en ordres dans les textes de Suger », *La Beauté du merveilleux*, dir. Aurélie Gaillard et Jean-René Valette, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 111-141.
- , « Merveille et conflits de valeurs dans les premiers textes de langue d'oïl : quelques exemples », *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali / Aspects of the Marvellous in Medieval Literature*, dir. F. E. Consolino, F. Marzella, L. Spetia, Turnhout, Brepols, 2016, p. 137-148.

- ARSENEAU Isabelle, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Amour et merveille : les Lais de Marie de France*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1995.
- BAZIN-TACCHELA Sylvie, REVOL Thierry et VALETTE Jean-René, *Le Merlin de Robert de Boron*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2000, p. 63-83.
- (La) Beauté du merveilleux*, Textes réunis et présentés par Aurélia Gaillard et Jean-René Valette, coll. « Mirabilia », Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- BERLIOZ Jacques, BRÉMOND Claude et VELAY-VALLANTIN Catherine, *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989.
- BERTHELOT Anne, « Magiciennes et enchanteurs : Comment apprivoiser l'autre "faé" », *Chant et Enchantement au Moyen Âge*, Travaux du Groupe de Recherches « Lectures Médiévales », Université de Toulouse II, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1997.
- BOUTET Dominique, « Merveilleux et interférences génériques dans la chanson de geste de *Tristan de Nanteuil* », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 21-38.
- BUSBY Keith, « "Estrangement se merveilla" : l'autre dans les *Continuations de Perceval* », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Études réunies par J. -C. Faucon, A. Labbé et D. Quérueu, Paris, Champion, 1998, 2 vol., t. I, p. 279-297.
- CASTELLANI Marie-Madeleine, « Les motifs merveilleux dans les deux versions du *Florimont* », *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 215-231.
- (Le) Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le beau jeu de Renaut*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1996.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Merveille et miracle dans l'*Estoire de la guerre sainte* d'Ambroise : Éléments de définition d'un genre », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, Hommage à Francis Dubost, Études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 177-192.
- DE CARNÉ Damien et BAZIN-TACCHELA Sylvie, *La Suite du roman de Merlin*,

- Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours », 2007, p. 145-168.
- Démons et merveilles au Moyen Âge*, actes du IV^e colloque International, éd. Denis Menjot et Benoît Cursente, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1990.
- DESCHAUX Robert, « Merveilleux et fantastique dans le *Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », *C.C.M.*, n° 4, octobre-décembre, 1983, p. 335-340.
- DICKMANN Adolphe-Jacques, *Le Rôle du surnaturel dans la Chanson de Geste*, Paris, Champion, 1926.
- Dimensions du merveilleux*, actes du colloque international et interdisciplinaire (23-28 juin 1986), éd. Juliette Frölich, Oslo, Université d'Oslo, 4 vol., 1987.
- DONAGHER Collen P., « Socializing the Sorceress : The Fairy Mistress in *Lanval*, *Bel Inconnu*, and *Partonopeu de Blois* », *Essays in Medieval Studies*, t. IV, 1987, p. 69-86.
- DUBOST Francis, « Merveilleux et fantastique dans *Le Chevalier au Lion* », *Le Chevalier au Lion : approches d'un chef-d'œuvre*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 47-76.
- , *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 2 vol., 1991.
- , « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », *Le Cheval dans le monde médiéval*, coll. « Senefiance », n° 32, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, p. 187-208. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 291-311.
- , « Le conflit des lumières : lire *tot el* la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, t. XCVIII, 1992, p. 187-212.
- , « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, dir. Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 47-68. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 21-48.
- , « Les merveilles du cerf : miracles, métamorphoses, médiations », *Revue des Langues Romanes*, t. XCVIII, n° 2, 1994, p. 287-310. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 313-331.
- , « Insularités imaginaires et récit médiéval : l'insularisation », *L'Insularité*.

- Thématiques et représentations*, actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion, avril 1992, L'Harmattan, 1995, p. 47-57.
- , « "... *jeo devienç bisclavret*" : les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France », *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1995, p. 41-80. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 207-240.
- , « *Mescheance*, merveille, mort dans *La Mort le roi Artu* : recherche sur un champ associatif », *Moyen Âge et Renaissance : hommage au Professeur François Rouy*, Centre d'études médiévales de Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 51-66. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 353-367.
- , « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et propositions », *Revue des Langues Romanes*, t. C, n° 1, 1996, p. 1-36.
- , « *Tel cuide bien faire qui faut* : le 'beau jeu' de Renaut avec le merveilleux dans *Le Bel Inconnu* », *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le beau jeu de Renaut*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion, 1996, p. 23-56. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 177-206.
- , « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille médiévale », *Théophilyon*, Revue des Facultés de Théologie et de Philosophie de l'Université Catholique de Lyon, t. II, n° 2, 1997, p. 451-495.
- , « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », *Poétique du fantastique. En hommage à Jean Fabre*, éd. Michèle Soriano et Christiane Tarroux, *Co-textes*, n° 33, Montpellier, CERS, 1997, p. 25-45. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 49-68.
- , « *Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique...* remarques sur la naissance d'un concept critique », *Revue des Langues Romanes*, t. CI, n° 2, 1997, p. 3-21. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 103-120.
- , « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : *le Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* de la littérature médiévale », *Transferts de thèmes, transferts de textes : mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, dir. Marie-

- Madeleine Fragonard et Caridad Martinez, PPU, Barcelone, 1997, p. 21-47.
- , « De quelques motifs merveilleux rattachés à la Catalogne dans les *Otia Imperialia* et leur traitement dans le *Thesaurus* informatisé (équipe MA-REN-BAR) », actes du colloque *Languedoc – Roussillon – Catalogne* (Montpellier 20-22 mars 1997), éd. Christian Camps et Carlos Heusch, Presses de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, 1998, p. 123-142.
- , « *L'enchanteur et son double Mabon et Evrain : thématique de la dualité dans le Bel inconnu* », *Magie et illusion au Moyen Âge*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1999, p. 123-141.
- , « La magicienne amoureuse dans le récit médiéval (XII^e-XIII^e siècles) », *La Magie*, actes du colloque international de Montpellier (25-27 mars 1999), dir. Alain Moreau et Jean-Claude Turpin, Publications de l'Université Paul Valéry, Montpellier, 2000, 4 vol., t. III, « Du monde latin au monde contemporain », p. 149-172.
- , « La “merveille” dans la *Suite-Huth du Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien*, dir. Nathalie Koble, Paris, Garnier, 2007, p. 235-269.
- , « Merlin, la merveille et le roman », *Aux sources du dialogue des cultures. Regards croisés sur le Moyen Âge en France et en Inde. Hommage au Professeur Jean Doufournet*, dir. Vidya Vencatesan, *Synergies Inde, Revue du GERFLINT*, n° 2, 2007, p. 129-150. Repris avec deux annexes dans *id.*, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 69-101.
- , « Du Graal-théâtre au Graal histoire », *Écritures de l'histoire*, Textes réunis et présentés par Marie Blaise, Conception du numéro Marie Blaise et Françoise Laurent, « Cartes Blanches », n° 3, PULM, Montpellier, 2008, p. 63-91. Repris, modifié et publié sous le titre « La “merveille des merveilles” : d'un graal à l'autre », dans *id.*, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 369-394.
- , « Merlin ou la métamorphose de la substance impure », *Revue des Langues Romanes*, t. CXIII, n° 2, 2009, p. 349-371. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 333-352.
- , « Fantastique médiéval : esquisse d'une problématique », *Études médiévales*, Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, n° 3, 2011, p. 101-115. Repris dans Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016,

- p. 121-143.
- , « Merveilleux », *Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- , *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016.
- DUBOST Francis et VALETTE Jean-René, « Merveilleux médiéval : synthèse des recherches les plus récentes », *Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales*, dir. Jean-René Valette, *Perspectives Médiévales*, numéro jubilaire, 2005, p. 127-151.
- Écriture et réécriture du merveilleux féerique. Autour de Mélusine*, éd. Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- (Une) *Étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque de London-Canada (3-5 octobre 2005), dir. Francis Gingras, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.
- FABRE Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- FARAL Edmond, « Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle », *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, Champion, 1913, p. 307-383.
- , « La queue de poisson des sirènes », *Romania*, t. LXXIV, 1953, p. 433-506.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- , *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.
- GALLAIS Pierre, *La Fée à la fontaine et à l'arbre. Un Archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- GINGRAS Francis, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir : présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge*, *Revue des Langues Romanes*, t. C, n^o 2, 1997, p. 163-179.
- , « Préhistoire de la sorcière d'après quelques récits français des XII^e et XIII^e siècles », *Florilegium*, t. XVIII, n^o 1, 2001, p. 31-50.

- , *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.
- , « Note sur la notion d’ “imaginaire” entre poétique et histoire », *PRIS-MA*, t. XXVI / 1 et 2, n° 51-52, 2010, p. 33-42.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.
- , « Merveilleux et fantastique dans la littérature médiévale : une catégorie mentale et un jeu littéraire », *Dimensions du merveilleux*, actes du colloque international et interdisciplinaire (23-28 juin 1986), Oslo, l’Université d’Oslo, 1987, 4 vol., t. I, p. 243-256.
- , *Le Monde des fées dans l’Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003.
- HERBIN Jean-Charles, « Mots et merveilles dans le *Merlin* 747 ou Merlin l’enchanteur ? », *L’information grammaticale*, n° 87, octobre 2000, p. 37-43.
- JONIN Pierre, « Merveilleux celtique et symbolisme universel dans *Guigemar* de Marie de France », *Mélanges de philologie et de littérature romanes offerts à Jeanne Wathelet-Willem*, éd. Jacques De Caluwé, *Marche Romane*, n° 8, Liège, 1978, p. 239-255.
- KAPPLER Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, nouvelle édition corrigée et augmentée, 1999.
- LE GOFF Jacques, « L’Occident médiéval et l’océan indien : un horizon onirique », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 280-298.
- , « Le merveilleux dans l’Occident médiéval », *L’Étrange et le merveilleux dans l’Islam médiéval*, actes du colloque du Collège de France (mars 1974), dir. M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd et M. Rodinson, Paris, éd. J. A. Paris, 1978, p. 61-110. Repris dans Jacques Le Goff, *L’Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 17-39 et dans *id.*, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 455-476.
- , « Le merveilleux scientifique au Moyen Âge », *Zwischen Wahn, Glaube und Wissenschaft*, dir. J.-F. Bergier, Zurich, 1988, p. 87-113.
- , « Rire au Moyen Âge », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, t. III, 1989. Repris dans Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1343-1356.
- , « Réflexions sur le merveilleux en guise d’ouverture », *Démons et merveilles au*

- Moyen Âge*, actes du IV^e Colloque International, éd. Denis Menjot et Benoît Cursente, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1990, p. 7-21.
- , « Merveilleux », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 709-724.
- , *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005.
- LECOUTEUX Claude, « Introduction à l'étude du merveilleux médiéval », *Études germaniques*, n° 143, 1981, p. 273-290.
- , « Les cynocéphales, étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 94, 1981, p. 117-128.
- , « Paganisme, christianisme et merveilleux », *Annales ESC*, n° 37, 1982, p. 700-716.
- , *Fantômes et Revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1986.
- , *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.
- , *Au-delà du merveilleux. Des croyances du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1995.
- , *Charmes, conjurations et bénédictions. Lexique et formules*, Paris, Champion, 1996.
- LECOUTEUX Claude et MARCQ Philippe, *Les Esprits et les morts. Croyances médiévales*, Paris, Champion, 1990.
- (*La*) *Magie*, actes du colloque international de Montpellier (25-27 mars 1999), dir. Alain Moreau et Jean-Claude Turpin, Publications de l'Université Paul Valéry, Montpellier, 2000, 4 vol., t. III, « Du monde latin au monde contemporain ».
- MÉNARD Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, « L'étrange et le merveilleux », p. 376-416.
- , « Le dragon, animal fantastique de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. CVIII, n° 2, 1994, p. 247-268.
- Merveilleux et fantastique au Moyen Âge*, *Revue des Langues Romanes*, numéros spéciaux, dir. Francis Dubost, 2 vol., t. C, 1996 et t. CI, 1997.
- (*Le*) *Merveilleux et la magie dans la littérature*, actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1989, éd. Gérard Chandès, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- (*Le*) *Merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, éd. Michel Meslin, Paris, Bordas, 1984.
- Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, dir. Laurence Harf-Lancner, Paris,

- École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985.
- (La) *Métamorphose et ses métamorphoses dans les littératures européennes, histoire d'un décentrement ?*, dir. Véronique Adam et Christina Noacco, Albi, Presses du Centre universitaire Champollion, 2010.
- Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, XXV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur (Orléans, juin 1994), Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.
- (Le) *Monde et l'Autre Monde*, dir. Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002.
- Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- (La) *Mythologie de l'Antiquité à la modernité. Appropriation, adaptation, détournement*, actes du colloque organisé à l'Université Toulouse 2-Le Mirail du 24 au 26 janvier 2008, dir. J.-P. Aygon, C. Bonnet et C. Noacco, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- NOACCO Cristina, *La Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- POIRION Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 (2^{ème} édition 1995).
- , « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. I, 1986, p. 15-22. Repris dans Daniel Poirion, *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 39-58.
- , « Merveille architecturale et fiction narrative en France au Moyen Âge », *Venezia Arti*, Bolletino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia, t. I, 1987, p. 14-21. Repris dans Daniel Poirion, *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 101-121.
- (La) *Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*, dir. Dominique de Courcelles, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- REICHLER Claude, *La Diabolie. La Séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.
- SCHMITT Jean-Claude, *Les Revenants. Les Vivants et les morts dans la société*

médiévale, Paris, Gallimard, 1994.

STANESCO Michel, « *Nigromance* et Université : scolastique du merveilleux dans le roman français du Moyen Âge », *Milieus universitaires et mentalité urbaine au Moyen Âge*, textes réunis par Daniel Poirion, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987, p. 129-144.

—, « Le conte de fées et le merveilleux romanesque », *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, actes du colloque de Toulouse (janvier 1986), dir. M. Zink et X. Ravier, Presses universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 11-19.

STRAUBEL Armand, « Le roman, la merveille... », *Un Transfert culturel au XII^e siècle. Érec et Énide de Chrétien de Troyes et Érec de Hartmann von Aue*, dir. Patrick Del Duca, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 61-76.

VALECALLE Jean-Claude, « Les formes de la révélation céleste dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Jean-Claude Vallecalle, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 65-94.

—, « Du surnaturel au merveilleux : les apparitions célestes dans les chansons de geste tardives », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, dir. Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1999, p. 169-186.

VALETTE Jean-René, « La merveille et son interprétation : l'exemple du *Lancelot propre* », *Revue des Langues Romanes*, t. C, n° 2, 1996, p. 163-208.

—, « Écriture et réécriture de la merveille dans le *conte de la charrette* (de Chrétien de Troyes au *Lancelot en prose*) », *L'Œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française. Réminiscences, résurgences et réécritures*, actes du colloque (Lyon, 23-24 mai 1997), Lyon, Université Jean Moulin-Lyon III, 1997, p. 127-148.

—, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.

—, « Merveille et merveilleux dans le *Conte du Graal* : éléments de poétique », *Le Conte du Graal. Chrétien de Troyes*, dir. Danielle Quéruef, Paris, Ellipses, 1998, p. 118-135.

—, « La merveille aux limites de l'humain : Hugues de Saint-Victor et la fiction romane », *Entre l'ange et la bête. L'Homme et ses limites au Moyen Âge*, dir. Marie-Étiennette Bély, Jean-René Valette et Jean-Claude Vallecalle, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 119-132.

- , « Miracle et merveille dans les proses du Graal », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, Hommage à Francis Dubost, Études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 673-696.
- , « Les motifs merveilleux à l'épreuve du Graal : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié et Emmanuelle Poulain-Gautret, Paris, Champion, 2007, p. 755-768.
- , « La *Queste del Saint Graal* ou le désir de voir », *Littérature et révélation au Moyen Âge. I – Visible, invisible*, actes du colloque de l'Université Paris X Nanterre (29-30 octobre 2004), organisé par Mireille Demaules, Jean-René Valette et Jean-Pierre Bordier, *Littérales*, n° 40, 2007, p. 191-216.
- , « Pour une poétique du personnage merveilleux : la fabrique des fées », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, actes du 31^e colloque du CUER MA (Aix-en-provence, 9-11 mars 2006), dir. Chantal Connochie-Bourgne, coll. « Senefiance », n° 53, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007, p. 339-349.
- , « Paysages critiques du merveilleux : l'exemple de *PRIS-MA* (1985-2008) », *PRIS-MA*, t. XXVI / 1 et 2, n° 51-52, 2010, p. 131-142.
- , « Le merveilleux, l'épique et le romanesque : au sujet de quelques définitions », *Le Souffle épique. L'Esprit de la chanson de geste. Études en l'honneur de Bernard Guidot*, dir. Sylvie Bazin-Tacchella, Damien de Carné et Muriel Ott, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p. 505-512.
- , « Le Graal et les écoles de pensée du XII^e siècle », *Les Écoles de pensée au XII^e siècle et la littérature romane (oc et oil)*, dir. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 75-96.
- , « Merveille et merveilleux : sollicitations mythiques à l'approche socio-historique. Retour sur quarante ans d'études littéraires », *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali*, dir. Franca Ela Consolino, Francesco Marzella et Lucilla Spetia, Turnhout, Brepols, 2016, p. 117-135.
- , « Le Graal et le sujet de la merveille : poétique, sémiotique et idéologie de l'objet », *Lire les objets médiévaux*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 169-185.

- , « Le merveilleux et la matière de France », *Par deviers Rome m'en revenrai errant*. XX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Università di Roma La Sapienza, 20-24 juillet 2015), dir. Maria Careri, Caterina Menichetti et Maria Teresa Rachetta, Rome, Viella, 2017, p. 445-455.
- , « Idéal et Idéel : entre littérature et histoire, la question du merveilleux (XII^e-XIII^e siècle) », *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Études réunies par Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran et Jean-René Valette, Champion, Paris, 2019, p. 501-513.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Merveilleux », *Dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 371-372.
- WAGNER Robert-Léon, « Sorcier » et « Magicien ». *Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, Paris, Droz, 1939.

III Littérature médiévale

- BADEL Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1981, p. 81-94.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge, 1050-1486*, Paris, Bordas, 1987.
- , *Le Récit médiéval. XII^e - XIII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995.
- BOUTET Dominique, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.
- , *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- , « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », *De l'Écrin au cercueil. Essais sur les contenants au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 153-172.
- CHAMBEFORT Françoise, « Le *topos* de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XII^e siècle », *La description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n° 11,

- 1993, p. 119-129.
- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal, « L'apaisement de la tempête dans la littérature médiévale : quelques exemples », *Une Étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque de London-Canada (3-5 octobre 2005), dir. Francis Gingras, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 107-120.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- DEMAULES Mireille, *La Corne et l'ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2010.
- (La) *Description au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III (25-26 septembre 1992), dir. Aimé Petit, Villeneuve-d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, 1993.
- (Les) *Écoles de pensée au XII^e siècle et la littérature romane (oc et oil)*, dir. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016.
- Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, dir. Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993.
- Façonner son personnage au Moyen Âge*, actes du 31^e colloque du CUER MA (Aix-en-Provence, 9-11 mars 2006), dir. Chantal Connochie-Bourgne, coll. « Senefiance », n° 53, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007.
- FARAL Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, Champion, 1913
- , *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1923.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, *La Jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010.
- FOURRIER Anthime, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen âge*, Nizet, Paris, 1960.
- GALLAIS Pierre, « De la naissance du roman. À propos d'un article récent », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 53, 1971, p. 69-75.
- GALLY Michèle, « Curiosité et fictions médiévales. Le questionnement sur l'Autre comme ressort du récit », *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Textes réunis par Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, Paris,

- ENS Éditions Fontenay Saint-Cloud, 1998, 2 vol., t. II, p. 261-282.
- GINGRAS Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode », *Romania*, t. CIV, 1983, p. 1-47.
- , *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- , « Fées et chevalerie : observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, XXV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur (Orléans, juin 1994), Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 133-150.
- , « L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », *Marie. Le Culte de la Vierge dans la société médiévale*, dir. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 137-170.
- , « Histoire médiévale et littérature », *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, actes de la Rencontre de Cerisy-la-Salle, dir. Jacques Le Goff et Guy Lobrichon, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 137-149.
- , « Le temps des créations (XI^e-XIII^e siècle) », *Histoire culturelle de la France*, dir. J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, Paris, Seuil, 1997-1998, 4 vol., t. I, coll. « Le Moyen Âge », p. 107-221.
- LEFAY-TOURY Marie-Noëlle, *La Tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1979.
- MADDOX Donald, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- MARICHAL Robert, « Naissance du roman », *Entretiens sur la Renaissance du 12^e siècle*, dir. Maurice De Gandillac et Édouard Jeaneau, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 449-476.
- MARTIN Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale)*, Villeneuve-d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'Université de Lille III, 1984 (Nouvelle édition

- complétée et mise à jour : Paris, Champion, 2017).
- Mythe, histoire et littérature au Moyen Âge*, dir. Catherine Croizy-Naquet, Jean-Pierre Bordier et Jean-René Valette, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- PARIS Gaston, *Littérature française au moyen âge (XI^e-XIV^e siècle)*, 2^{ème} éd. , Paris, Hachette, 1890, p. 78-79.
- PAUPHILET Albert, *Le Legs du moyen âge. Études de littérature médiévale*, Melum, Librairie d'Argences, 1950.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Moyen âge. I. Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970.
- Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, dir. Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1999.
- POIRION Daniel, « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre », *Travaux de linguistique et de littérature*, t. X, n° 2, 1972, p. 7-20. Repris dans Daniel Poirion, *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 21-38.
- , *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- PLANCHE Alice, « Les robes du rêve. Robes de roi, robes de fée, robes de fleurs, robes du ciel », *Le Vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p 73-91.
- Précis de littérature française du Moyen âge*, dir. Daniel Poirion, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- (Le) Rêve médiéval*, Études littéraires réunies par Alain Corbellari et Jean-Yves Tilliette, Genève, Droz, 2007.
- RIBARD Jacques, *Le Moyen âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984.
- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Dominique Boutet et Joëlle Ducos, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.
- STANESCO Michel, « À l'origine du roman : le principe de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, dir. Daniel Poirion, Paris, SEDES, 1990, p. 141-165. Repris dans Michel Stanesco, *D'armes et d'amour. Études de littérature*

- arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 28-35.
- STANESCO Michel et ZINK Michel, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, Presses universitaires, 1992.
- STAROBINSKI Jean, « La littérature : le texte et l'interprète », *Faire de l'histoire. Nouvelles approches*, dir. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », t. II, p. 167-182.
- STRUBEL Armand, *Grant senefiance a. Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, p. 206-227.
- Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, dir. Daniel Poirion, Paris, SEDES, 1990.
- VAN COOLPUT-STORMS Colette, « Narration médiévale et *ecphrasis* : le topos de la chambre peinte dans la littérature narrative d'imagination en ancien français », *Texte, Image, Imaginaire*, éd. Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 57-73.
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996.
- , *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.
- WALTER Philippe, « Temps romanesque et temps mythique : éléments pour une recherche », *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes. Approche d'un chef-d'œuvre*, dir. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 47-76.
- , *La Mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu*, Paris, Champion, 1989.
- , « La mémoire et le grimoire : réflexion sur une lecture mythologique de la littérature médiévale », *L'Hostellerie de pensée. Études offertes à Daniel Poirion*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 487-497.
- , « Tombeaux et gisants dans la littérature française des XII^e-XIII^e siècles », *Literatur Geschichte uns Verstehen*, Heidelberg, C. Winter, 1997, p. 297-310.
- ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- , *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- , *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

- , *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- , « Genèse et évolution du genre », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Hans Robert Jauss und Erich Köhler hrsg., vol. 4 / 1, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dir. J. Frappier et R. R. Grimm, t. I, Heidelberg, Winter, 1978, p. 60-73.

IV Contexte historique

- AURELL Martin, *L'Empire des Plantagenêt (1154-1224)*, Paris, Perrin, 2003.
- , « Les femmes guerrières (XI^e et XII^e siècles) », *Famille, violence et christianisation au Moyen Âge. Mélanges offerts à Michel Ruche*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 319-330.
- , *Le Chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2011.
- BARTHÉLEMY Dominique, *La Chevalerie. De la Germanie antique à la France du XII^e siècle*, Paris, Fayard, 2007.
- BOULOUX Nathalie, « Les usages de la géographie à la cour des Plantagenêts dans la seconde moitié du XII^e siècle », *La renommée, Médiévales*, n° 24, 1993, p. 131-148.
- BOUTET Dominique, « De la *translatio imperii* à la *finis saeculi* : progrès et décadence dans la pensée de l'Histoire au Moyen Âge », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 2003, p. 37-48.
- BURIDANT Claude, « *Translatio medievalis* : théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, t. XXI, n° 1, 1983, p. 81-136.
- CHAUOU Amaury, *L'Idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- , *Les Plantagenêts et leur cour 1154-1216*, Paris, Presses universitaires de France, 2019.
- Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*, dir. Martin Aurell et Catalina Girbea,

- Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- DRONKE Peter, *Fabula, Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden and Köln, E. J. Brill, 1974.
- FONTAINE Jacques, « Latinité tardive et médiévale. Mutations et renaissances du V^e au XV^e siècle », Pierre Grimal *et al.*, *Rome et nous. Manuel d'initiation et à la civilisation latines*, Paris, Picard, 1977, p. 257-275.
- GAMBIN Marie-Thérèse, « L'île de Taprobane », *Géographie du Monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. M. Pelletier, Paris, C.T.H.S., 1989, p. 191-200.
- HASKINS Charles Homer, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.
- JEANEAU Édouard, « Nains et géants », *Entretiens sur la Renaissance du 12^e siècle*, dir. Maurice De Gandillac et Édouard Jeaneau, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 21-38.
- JONGKEES Adrian Gerard, « *Translatio studii* : les avatars d'un thème médiéval », *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningue, J. B. Wolters, 1967, p. 41-51.
- La Renaissance ? Des Renaissances ? (VIII^e-XVI^e siècle)*, Présentation de Marie-Sophie Masse, Introduction de Michel Paoli, Paris, Klincksieck, 2010.
- LE GOFF Jacques, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957 [réédition 1985, nouvelle édition 2014].
- , *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.
- , « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », *Scolies*, t. I, 1971, p. 123-130.
- , « Naissance du roman historique au XII^e siècle ? », *Nouvelle revue française*, n° 238, octobre 1972, p. 163-173.
- , « Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Âge : saint Marcel de Paris et le dragon », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 236-277.
- , « Pour un long Moyen Âge », *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 7-13.
- , « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 59-75.
- , *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- , « Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle

- d'encyclopédisme ? », *L'Enciclopedia medievale*, dir. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1994, p. 23-40.
- LEJEUNE Rita, « Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 3, 1958, p. 319-337.
- RIBÉMONT Bernard, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, Paris, Champion, 2002.
- TÜRK Egbert, *Nugae curialium. Le Règne d'Henri II Plantagenêt (1145-1189) et l'éthique politique*, Genève, Droz, 1977.
- VERGER Jacques, *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, Cerf, 1996.
- , « La norme pédagogique dans les écoles et universités médiévales : stabilité ou évolution ? », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 2003, p. 157-170.

V Bestiaire et encyclopédie

- BECK Corinne, « Approches du traitement de l'animal chez les encyclopédistes du XIII^e siècle », *L'Enciclopedia medievale*, dir. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1994, p. 163-178.
- DE BOÛARD Michel, « Encyclopédies médiévales », *Revue des questions historiques*, 3^e s., n° 16, 1930, p. 258-304.
- , « Réflexions sur l'encyclopédie médiévale », *L'Encyclopédisme*, Actes du Colloque de Caen, 12-16 janvier 1987, dir. Annie Becq, Paris, Klincksieck, 1991, p. 281-290.
- DE GANDILLAC Maurice, FONTAINE Jacques, CHÂTILLON Jean, LEMOINE Michel, GRÜNDEL Johannes, MICHAUD-QUANTIN Pierre, *La Pensée encyclopédique au Moyen Âge*, Neuchâtel, La Baconnière, 1966.
- DELORT Robert, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.
- DELUMEAU Jean, *Une histoire du paradis, le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992.
- DELUZ Christiane, « Le paradis terrestre, image de l'Orient lointain dans quelques documents géographiques médiévaux », *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, coll. « Senefiance », n° 11, Aix-en-Provence, Presses

- universitaires de Provence, 1982, p. 143-161.
- DUCOS Joëlle, « Progrès scientifique et autorités : l'exemple de la météorologie médiévale », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 2003, p. 185-197.
- FRITZ Jean-Marie, « Du tigre au coleoptère : avatars médiévaux et moderne de la manticoire », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, t. XVI, n° 1, 2003, p. 83-105
- GAMBIN Marie-Thérèse, « L'île de Taprobane », *Géographie du Monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. M. Pelletier, Paris, C.T.H.S., 1989, p. 191-200.
- HÜE Daniel, « Encyclopédisme et moralisation », *L'Encyclopédisme*, Actes du colloque d'Aube, avril 1989, Le Mesnil-Brout, Association Diderot, l'encyclopédisme & autres, 1990, p. 17-56.
- , « Structures et rhétoriques dans quelques textes encyclopédiques du Moyen Âge », *L'Encyclopédisme*, Actes du Colloque de Caen, 12-16 janvier 1987, dir. Annie Becq, Paris, Klincksieck, 1991, p. 311-318.
- LE RIDIER Paule, « Lions et dragons dans la littérature. De Pierre Damien à Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, t. CIV, p. 9-52.
- MALAXECHEVARRIA Ignatio, « La baleine », *Circé. Cahiers de recherches sur l'imaginaire*, t. XII-XIII, p. 37-50.
- MOULINIER Laurence, « Une encyclopédiste sans précédent ? Le cas de Hildegarde de Bingen », *L'Enciclopedia medievale*, dir. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1994, p. 119-134.
- PASTOUREAU Michel, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.
- , *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.
- PAULMIER-FOUCART Monique, « Une des tâches de l'encyclopédiste : intituler. Les titres des chapitres du *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais », *L'Enciclopedia medievale*, dir. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1994, p. 147-162.
- RIBÉMONT Bernard, « L'encyclopédisme médiéval et la question de l'organisation du savoir », *Écriture du savoir*, Actes du colloque de Bagnoles-de-l'Orne, le 7 avril

- 1990, éd. Association Diderot, l'encyclopédisme & autres, Le Mesnil-Brout, Association Diderot, l'encyclopédisme & autres, 1991, p. 95-106.
- , *Les Origines des encyclopédies médiévales. D'Isidore de Séville aux Carolingiens*, Paris, Champion, 2000.
- (Le) Taureau. *Une Histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2020.
- WILLE Clara, « Le Tigre dans la tradition latine du Moyen Âge », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, t. XXII, 2010, p. 176-197.

3. — Dictionnaires de l'ancien français

- BALDINGER Kurt, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, Tübingen-Paris, Niemeyer-Klincksieck, 1971- : <http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/>.
- Dictionnaire du Moyen Français (DMF)*, version 2010, ATILF CNRS - Nancy Université : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes*, sous la direction de Pierre Kunstmann, par le Laboratoire de français ancien (LFA) de l'Université d'Ottawa et le laboratoire Analyse et traitement informatique de la langue française (ATILF) de l'Université de Lorraine, CNRS, 2006 : <http://www.atilf.fr/dect/>.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris F. Vieweg, 1881-1902, 10 vol.
- MATSUMURA Takeshi, *Dictionnaire français médiéval*, sous la direction de Michel Zink, Les Belles Lettres, 2015.
- STONE Louise W. et ROTHWELL William, *Anglo-Norman Dictionary*, London, The Modern Humanities Research Association, 1977-1992 (2nd édition, 2006-) : <http://www.anglo-norman.net/>.
- TOBLER Adolf Tobler et LOMMATZSCH Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. I-X, Berlin-Wiesbaden, Weidemannsche Buchhandlung, 1925-1976 ; t. XI, Wiesbaden-Stuttgart, F. Steiner, 1989-1995 ; t. XII, Wiesbaden-Stuttgart, F. Steiner, 2002.
- WARTBURG Walter von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden Druck, 1922-2002, 25 vol.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
PREMIÈRE PARTIE : Les <i>merveilles</i> et le merveilleux : mots et concepts.....	19
Chapitre 1 – Les mots.....	23
A] Le champ lexical	27
B] Le champ sémantique	50
Chapitre 2 – Les concepts.....	72
A] Concepts du merveilleux médiéval	76
B] Vers la définition d'un merveilleux d'antiquité	93
DEUXIÈME PARTIE : Motifs merveilleux	118
Chapitre 3 – Répertoire des motifs	122
Chapitre 4 – Répertoire des occurrences	170
TROISIÈME PARTIE : Modes de pensée et d'écriture.....	219
Chapitre 5 – <i>E science qu'est bien oïe germe e florist e frutefie</i> : transmission des connaissances.....	222
A] La <i>translatio</i>	226
B] Le savoir et le merveilleux d'antiquité	249
Chapitre 6 – <i>Grant merveille ert a retraire</i> : poésie romanesque.....	274
A] L' <i>ekphrasis</i>	278
B] Le <i>romanz</i> et le merveilleux d'antiquité	294
CONCLUSION	321
ANNEXE – Relevé statistique de merveille et de ses dérivés.....	330
Tableau 1 - Occurrences du mot <i>merveille</i> et sa famille	330
Tableau 2 – Occurrences à la rime.....	331
Tableau 3 – Sujet du verbe <i>soi merveillier</i> et ses dérivés	332
INDEX	334
Noms d'auteurs.....	334
Titres des œuvres	337
BIBLIOGRAPHIE	341
TABLE DES MATIÈRES	391

Le merveilleux dans les romans d'antiquité

Résumé

Notre thèse a pour objectif de présenter une synthèse du merveilleux dans les romans d'antiquité du XII^e siècle. S'il existe des travaux abondants sur le merveilleux au Moyen Âge, les perspectives synthétiques sur ce sujet dans les romans d'antiquité sont moins nombreuses. Afin de délimiter le corpus, nous abordons les romans s'inspirant des textes antiques, écrits en vers au XII^e siècle : le *Roman de Thèbes*, le *Roman d'Énéas*, le *Roman de Troie*, le *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris, le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent, *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse* et *Philomena*. En nous appuyant sur ces œuvres, nous tentons de mettre en relation la « mise en roman » et le merveilleux. À cet effet, notre thèse est divisée en trois parties. La première étudie les mots et les concepts relatifs au merveilleux et à la merveille. La deuxième propose deux répertoires commentés des motifs merveilleux, dont le premier révèle la nature, la forme et les variantes d'un motif, alors que le second montre les liens entre plusieurs motifs dans les séquences narratives. La troisième et dernière partie se concentre sur le contexte de la Renaissance du XII^e siècle, ainsi que sur la poétique de la merveille. La confrontation des textes et des diverses sources antiques et contemporaines montrent que les adaptateurs ne se contentent pas de traduire leurs modèles latins, ils déploient également leur créativité et leurs connaissances. C'est à travers l'écriture qu'ils animent les espaces naturels, curiaux ou urbains et les objets artistiques afin de créer la merveille.

Mots-clés : [Merveilleux ; Merveille ; Mise en roman ; Roman d'antiquité ; Renaissance du XII^e siècle]

The marvellous in the romances of antiquity

Summary

This thesis aims to present a synthesis of the marvellous in the romances of antiquity. Although there is an abundance of work on the marvellous in the Middle Ages, there are fewer synthetic perspectives on this matter in the romances of antiquity. To delimit the corpus, we address the romances inspired by ancient texts, written in verse in the twelfth century: the *Roman de Thèbes*, the *Roman d'Énéas*, the *Roman de Troie*, the *Roman d'Alexandre* by Alexander of Paris, the *Roman de toute chevalerie* by Thomas of Kent, *Pyrame et Thisbé*, *Lai de Narcisse* and *Philomena*. Based on these works, we attempt to relate the “mise en roman” to the marvellous. To this end, our thesis is divided into three parts. The first part examines the words and concepts related to the marvellous, and the second proposes two annotated repertoires of marvellous motifs. The first reveals the nature, form and variants of a motif, while the second shows the links between several motifs in the narrative sequences. The third and final part focuses on the context of the twelfth-century Renaissance and the poetics of the marvellous. The confrontation of the texts with various ancient and contemporary sources shows that the adapters not only translate their Latin models, but also deploy their creativity and knowledge. It is through writing that they animate natural, curial, or urban spaces and artistic objects.

Keywords: [Marvellous; Romances of antiquity; Twelfth-Century Renaissance]

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 1 – Mondes antiques et médiévaux

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études médiévales