



**HAL**  
open science

# Robert le Diable, Guillaume de Palerne, Floriant et Florete : amour, merveille et Italie

Anne Lise Staigre Staigre-Vacherot

## ► To cite this version:

Anne Lise Staigre Staigre-Vacherot. Robert le Diable, Guillaume de Palerne, Floriant et Florete : amour, merveille et Italie. Littératures. Université Rennes 2, 2022. Français. NNT : 2022REN20055 . tel-04145851

**HAL Id: tel-04145851**

**<https://theses.hal.science/tel-04145851v1>**

Submitted on 29 Jun 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.

# THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : Littérature française

Par

**Anne-Lise STAIGRE-VACHEROT**

***Robert le Diable, Guillaume de Palerne, Floriant et Florete :  
Amour, merveille et Italie***

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le vendredi 9 décembre 2022

Unité de recherche : CELLAM

## Rapporteurs avant soutenance :

Monsieur Sébastien DOUCHET Madame  
Françoise LAURENT

Maître de conférences HDR, Université Aix-Marseille  
Professeur, Université Clermont-Auvergne

## Composition du Jury :

### Examineurs :

Monsieur Denis HÜE  
Monsieur Sébastien DOUCHET  
Madame Françoise LAURENT

Professeur, Université Rennes 2  
Maître de conférences HDR, Université Aix-Marseille  
Professeur, Université Clermont-Auvergne

### Directrice de thèse :

Madame Christine FERLAMPIN-ACHER

Professeur, Université Rennes 2

# THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : Littérature française

Par

**Anne-Lise STAIGRE-VACHEROT**

***Robert le Diable, Guillaume de Palerne, Floriant et Florete :  
Amour, merveille et Italie***

**Thèse présentée et soutenue à Rennes, le vendredi 9 décembre 2022**

**Unité de recherche : CELLAM**

## **Rapporteurs avant soutenance :**

Monsieur Sébastien DOUCHET  
Madame Françoise LAURENT

Maître de conférences HDR, Université Aix-Marseille  
Professeur, Université Clermont-Auvergne

## **Composition du Jury :**

### **Examineurs :**

Monsieur Denis HÜE  
Monsieur Sébastien DOUCHET  
Madame Françoise LAURENT

Professeur, Université Rennes 2  
Maître de conférences HDR, Université Aix-Marseille  
Professeur, Université Clermont-Auvergne

### **Directrice de thèse :**

Madame Christine FERLAMPIN-ACHER

Professeur, Université Rennes 2



## Remerciements

Me voici arrivée au bout de ce long chemin qui, en apparence, fut solitaire, mais que je n'aurais pu parcourir sans les nombreuses personnes qui m'ont soutenue, aidée et encouragée. J'espère n'oublier personne dans cet exercice délicat des remerciements...

Mes premières pensées se tournent vers ma directrice de thèse, Christine Ferlampin-Acher, qui m'a proposé ce sujet alors que j'étais toute jeune maman, et qui, surtout, m'a fait rencontrer Guillaume de Palerne que je côtoie maintenant depuis plus de vingt ans... Je lui dois cette thèse : elle a su voir mes capacités, dont j'ai douté si souvent, et m'a incitée à aller toujours plus loin. Je la remercie également pour son exigence bienveillante et sa sincérité. Ses relectures précises et nos entretiens stimulants m'ont permis de progresser et surtout de mesurer à quel point on ne cesse d'apprendre tout au long de sa vie. J'ai aimé être votre étudiante, et je pense le rester, toujours.

Je remercie sincèrement les membres du jury qui m'honorent en me lisant : Sébastien Douchet, Élisabeth Gaucher, Denis Hüe et Françoise Laurent. J'ai une pensée particulière pour Fabienne Pomel, qui me suit depuis de nombreuses années avec gentillesse et attention. A travers eux, je remercie également le CELLAM de m'avoir accueillie et l'Université Rennes 2 qui a constitué pour moi un lieu chaleureux et motivant où j'ai pu m'épanouir par la culture et le travail.

Mes pensées vont vers mes si gentils collègues du collège Saint Joseph. Je suis reconnaissante à Patrick Bureau, mon chef d'établissement, pour son écoute. Je remercie chaleureusement Chantal, Émilie, Geneviève, Kristell et Nathalie pour leur œil de lynx dans leur « traque à la coquille » alors que la période si difficile de la rentrée de septembre les accaparait. Elles ont su réserver un temps significatif à la relecture : leurs conseils avisés et leurs questions pertinentes m'ont permis d'avancer plus vite et de reprendre confiance. J'adresse également mes plus vifs remerciements à Laurence et à Fabrice qui ont accepté, au débotté, de traduire le résumé de ma thèse et d'en faire un *english abstract* digne de ce nom ! Enfin, je pense à Isabelle, à Élodie, à Virginie, à Yves, qui, par leur affection sincère et leurs encouragements ont fait de ce long marathon solitaire un véritable travail d'équipe.

Je remercie Laurence pour son soutien chaleureux et Julien de partager avec moi l'amour de l'histoire, du Moyen Âge et de l'histoire du Moyen Âge ! Nous avons encore, devant nous, de belles journées médiévales à organiser pour les jeunes.

J'adresse toute ma gratitude à François, Ségolène, Jérôme, Laurent et Sandrine, mes chers amis qui, jamais, n'ont perdu patience lorsque je leur parlais de mes recherches pourtant

éloignées de leurs domaines de prédilection et, surtout, que je leur confiais ma peur de ne pas y arriver, de ne pas finir, de ne rien écrire d'intéressant : votre amitié m'est précieuse au-delà de ce que peuvent exprimer les mots. Vous êtes la famille que je me suis construite, elle n'en est que plus belle et plus solide.

Un merci tendre et affectueux à mes petits compagnons de route, Satan et Diabolo, mes chats, dont on peut dire, sans exagération, qu'ils sont presque les co-auteurs de cette thèse tant ils l'ont accompagnée.

A Laëtitia, qui n'est plus, qui m'a soutenue avec amour et qui est irremplaçable...

A Bernard, mon cher oncle, qui sait si bien écouter et conseiller : sa foi en moi, sa tendre affection et son humour à toute épreuve sont le socle sur lequel j'ai pu grandir, malgré les cahots de la vie.

A ma tante chérie, Dominique, sans qui cette thèse n'existerait pas : je l'ai amenée au Moyen Âge mais ce ne fut pas une tâche difficile tant sa curiosité et sa joie d'apprendre sont immenses. Je la remercie pour son soutien moral, ses conseils avisés, sa présence de chaque instant et son amour. C'est ma tante qui m'a transmis le goût de la littérature et des mots, je lui dois cette thèse et toutes mes études.

A Romain, mon cher mari et mon compagnon depuis un quart de siècle : sans lui, je ne serais pas qui je suis, ni où je suis. Son regard posé sur moi, fier et aimant, m'a portée pendant toutes ces années de recherches et de travail. Cela n'a pas toujours été facile de m'accompagner : je pense à ces nombreux étés en Provence où j'emmenais ordinateur et livres dans des valises pourtant déjà chargées, mais également à ces jours où mon esprit n'était pas tout à fait là... J'espère qu'il sait à quel point je lui suis reconnaissante des sacrifices qu'il a consentis pour que je puisse mener à bien ces travaux.

Enfin, à ma fille adorée, Soline : ses grands yeux clairs et interrogatifs m'ont dissuadée, à de nombreuses reprises, d'abandonner. En grandissant, elle a commencé à me poser des questions pertinentes sur mes recherches et m'a permis, souvent, de clarifier mes idées en les lui expliquant. J'ai pu compter sur son soutien indéfectible, tout au long de ces années. Ce fut un réconfort de la voir m'encourager avec amour lorsque je peinais à la tâche, lire sagement dans le bureau de Mme Acher ou fureter avec délice dans les rayons de la BU : je suis chanceuse d'être la mère d'une enfant si formidable. Je lui dois cette thèse.

Alors que je fais le bilan de ces longues années de travail, il m'est agréable de constater que, si le sujet de ma thèse porte sur trois hommes, Robert, Guillaume et Floriant, elle n'en demeure pas moins le fruit du soutien bienveillant de trois femmes, Christine, Dominique et Soline.

*Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.*

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

*Je voudrais prendre la place dans la barque de la lune en son croissant,  
voler aux rives de la Sicile  
et m'y abîmer sur la poitrine du soleil...*

Ibn Hamdis, vers 1132.

Je dédie cette thèse à la mémoire de ma très chère amie Laëtitia  
qui aurait tant aimé voir la Sicile...

## SOMMAIRE

Remerciements.....	p. 3
<u>INTRODUCTION</u> .....	p. 9
<u>PREMIERE PARTIE</u> : DES ROMANS HORS MATIERE.....	p. 36
A. Réflexion générale sur la matière littéraire.....	p. 44
1. Définir la <i>matiere</i> ? .....	p. 45
a. A l'origine de la <i>matiere</i> ... Étymologie, acceptions et métaphorisation.....	p. 45
b. Explicitation de la matière littéraire.....	p. 52
c. La tripartition bodélienne, le reflet d'un écrivain de son temps.....	p. 61
2. La tripartition bodélienne : un espace littéraire mouvant.....	p. 66
a. Matières bodéliennes et horizons d'attente.....	p. 66
b. Délimiter la matière : interférences, réticence et résistance.....	p. 77
c. Des espaces géographiques précis : impératifs littéraires et politiques.....	p. 88
B. En dehors de la matière.....	p. 94
1. Matières bodéliennes : dépassement et remise en question.....	p. 94
a. Matières de Grèce, du Graal, agonale.....	p. 95
b. Et l'autre littérature narrative ?.....	p. 106
c. La tripartition bodélienne : un nécessaire dépassement.....	p. 112
2. Une nouvelle matière ?.....	p. 119
a. Tester la matière : France ? Bretagne ? Rome ?.....	p. 119
b. Élaboration du corpus : critères d'analyse.....	p. 133
<u>DEUXIEME PARTIE</u> : AMOUR ET <i>MERVEILLE</i> , DES ENJEUX CROISES.....	p. 148
A. Des histoires d'amour : et s'il s'agissait de romans idylliques ?.....	p. 151
1. Des gens qui s'aiment : expression du sentiment amoureux.....	p. 152
a. Quand l'amour se met à jour.....	p. 153
b. Amours interdites et empêchements amoureux.....	p. 179
c. Et l'amour filial ?.....	p. 188
2. Le triomphe de la femme.....	p. 205
a. Des femmes énergiques et héroïques : l'aventure au féminin.....	p. 206
b. La femme au XIII <sup>e</sup> siècle : fiction et réalité historique.....	p. 217
B. Expression d'une <i>merveille</i> plurielle et variée.....	p. 226
1. Intrusion de la <i>merveille</i> .....	p. 227
a. La <i>merveille</i> menaçante.....	p. 227
b. Une <i>merveille</i> ambivalente.....	p. 247
c. Motifs merveilleux, entre folklore et décalage.....	p. 259
2. Une <i>merveille</i> plurielle au service d'une réflexion profonde sur la nature et l' <i>estre</i> ....	p. 274
a. Le rêve, un pont entre réel et surnaturel.....	p. 275
b. <i>Estre</i> et <i>samblance</i> , <i>nature</i> et <i>norreture</i> .....	p. 290



C. Au-delà du divertissement.....	p. 306
1. Interdépendance d'amour et <i>merveille</i> : enrichissement de la matière.....	p. 306
a. Amour et <i>merveille</i> , entremêlement et confusion.....	p. 307
b. Des êtres hybrides, des romans hybrides.....	p. 315
2. Des histoires loin d'être « idylliques ».....	p. 322
a. Des trajectoires difficiles, entre abandon originel et quête de soi.....	p. 323
b. Des trajectoires exemplaires.....	p. 333

### TROISIEME PARTIE : COMPLEXITE DES ROMANS, PLURALITE DES VISEES.p. 349

#### A. Effets de réel et réalisme : un corpus ancré dans la réalité contemporaine.....p. 352

1. Des aspects réalistes.....	p. 352
a. Éléments ethnographiques.....	p. 353
b. Une géographie très précise.....	p. 365
2. Le réalisme romanesque en question.....	p. 381
a. Réel et réalité, effet <i>de</i> réel et effet <i>du</i> réel .....	p. 382
b. Enjeux du réalisme dans le roman médiéval : pourquoi mettre en scène le réel ? .....	p. 390

#### B. Des romans reflets de leur contexte historique et géopolitique.....p. 398

1. L'Histoire dans l'histoire.....	p. 399
a. Le Saint Empire, l'Italie et la Sicile au XIII <sup>e</sup> siècle.....	p. 400
b. Éléments du contexte politico-historique dans le corpus.....	p. 417
2. Plaire et promouvoir.....	p. 426
a. Plaire et divertir : le lectorat en question.....	p. 427
b. Promouvoir les intérêts français.....	p. 438

#### C. Réalisme et *merveille*, amour et parodie, enjeux idéologiques et géopolitiques : paradoxe du roman et roman du paradoxe.....p. 454

1. La <i>merveille</i> et l'amour : symboliser la réalité.....	p. 454
a. Les amis, le couple et le mariage, révélateurs d'enjeux idéologiques et géopolitiques .....	p. 455
b. La <i>merveille</i> , une autre réalité.....	p. 464
2. Des romans pluriels et surprenants.....	p. 473
a. Parodie et comique : l'art du décalage.....	p. 474
b. Effets des aspects parodiques et du merveilleux : <i>Robert le Diable</i> , <i>Guillaume de Palerne</i> , <i>Florian et Florete</i> , des utopies politiques.....	p. 490

### CONCLUSION.....p. 507

### BIBLIOGRAPHIE.....p. 521



# INTRODUCTION

---

Ni de France, ni de Rome, ni de Bretagne, certains romans de la littérature médiévale semblent résister à la célèbre classification avec laquelle Jean Bodel ouvre sa *Chanson des Saisnes*. Certes, cette tripartition semble restrictive et, comme le confirment les travaux d'Annette Brasseur<sup>1</sup>, il s'agit surtout d'un classement ayant des visées politiques, ce qui est perceptible à travers le choix du critère géographique : en effet, la matière de France qui est, selon Bodel, « voir de chascun jour aparant<sup>2</sup> », permet surtout de valoriser la royauté française et, par là même, la matière de l'œuvre que le poète est en train d'introduire. Ces remarques sur la pertinence de la classification bodélienne ne sont pas nouvelles et c'est d'ailleurs ce qui motive la recherche médiéviste à entreprendre de nombreux travaux pour mettre à jour d'autres matières, qui s'avèrent en règle générale fort pertinentes et justifiées<sup>3</sup>.

Nous nous sommes penchée sur les romans de *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* qui font partie de ces textes inclassables, et suscitent de nombreux travaux de recherches sans pour autant que la critique médiéviste parvienne à leur assigner une *matiere*. Ces œuvres datent du XIII<sup>e</sup> siècle : *Robert le Diable* a sans doute été composé plus tôt que les deux autres textes, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'on estime l'époque de composition de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* au dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Tous trois retracent le parcours exceptionnel, depuis sa conception presque surnaturelle jusqu'à son accomplissement arrivé à l'âge adulte, d'un jeune noble parti en quête de son identité, ce qui va lui faire vivre de nombreuses aventures, souvent merveilleuses, l'obligeant à parcourir des régions essentiellement situées en Italie, et en Sicile pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*. C'est cette localisation géographique qui a tout particulièrement attiré notre attention : pour quelle raison situer l'action d'un roman en français en terres italiennes et/ou siciliennes ? En les analysant en détails, nous avons constaté que ces textes présentent de nombreux points communs, outre le cadre géographique. En effet, ils datent tous trois du XIII<sup>e</sup> siècle, présentent des épisodes merveilleux, racontent le

---

<sup>1</sup> Annette BRASSEUR, *Étude linguistique et littéraire sur la Chanson des Saisnes*, Genève, Droz, 1990, pp. 75ss.

<sup>2</sup> Jean BODEL, *La Chanson des Saisnes*, Annette BRASSEUR (éd.), Genève, Droz, 1989, v. 11.

<sup>3</sup> Nous en voulons pour preuve les travaux importants menés dans le cadre du colloque *Matières à débat* organisé conjointement par les universités de Rennes 2, de Poitiers et de Bucarest en 2015 et dirigé par Catalina GIRBEA et Christine FERLAMPIN-ACHER. Les actes ont été réunis dans le volume *Matières à débat. La notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, PUR, 2017.

parcours d'un jeune homme qui doit faire face à une crise existentielle, identitaire et lignagère en lien avec un conflit familial, rencontrent une jeune fille qui inspire l'amour, et semblent porter en eux, ce qui est perceptible à un deuxième niveau de lecture, une réflexion importante sur la nature humaine, éloignant alors ces textes du simple roman de divertissement. Ces romans sont, selon nous, complexes et riches et offrent de multiples niveaux d'analyse qui méritent qu'on s'y attarde. Une brève présentation de ces romans, de leur matérialité et de leur contenu, permettra de développer la comparaison.

*Robert le Diable*<sup>1</sup> est un roman de 3400 vers, composé par un clerc anonyme qui puise dans les matériaux des traditions antérieures pour composer une œuvre plurielle et riche où l'on retrouve des influences romanesque, féerique, épique et hagiographique. L'ensemble est rédigé en langue d'oïl qui présente des traces de picard. La date de composition est estimée au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle par Élisabeth Gaucher.

Le récit est contenu dans deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France<sup>2</sup> qui ne correspondent pas à la même version du roman. Le manuscrit A (BNF, fr. 25516<sup>3</sup>, ancienne cote La Vall[ière] 80) semble avoir été copié vers 1280 : en parchemin relié de maroquin rouge, il est composé de 210 feuillets de 18 centimètres sur 25 centimètres. Ce manuscrit contient également *Beuve de Hantone*, *Élie de Saint-Gille* et *Aiol* : *Robert le Diable* est le dernier texte du recueil (folio 174-210).

Le manuscrit A bénéficie de onze miniatures dont les couleurs sont majoritairement le rouge et le bleu. L'initiale historiée O (folio 174r), d'une hauteur de dix lignes, représente le duc et la duchesse de Normandie debout, le duc tient la duchesse par l'épaule et la regarde, leurs visages semblent heureux. Cette miniature est prolongée par une bordure ornementale très travaillée et qui s'étend sur tout le pourtour du folio : elle représente des motifs abstraits mais également, en haut, ce qui semble être le diable qui guette la déchéance spirituelle de la duchesse, à droite il y a deux oiseaux (l'un est rouge, l'autre est bleu), et, au milieu des deux colonnes manuscrites, un homme, sans doute du peuple, encapuchonné. La deuxième miniature (folio 177 v), d'une hauteur de dix lignes, illustre la confession de Robert au pape : le jeune homme, vêtu de rouge et chevelure tondue, se prosterne devant le pape vêtu de bleu, qu'on reconnaît à sa tiare et à sa fêrule, assis sur sa cathèdre. La troisième miniature (folio 180 v) montre Robert, vêtu grossièrement et portant le bâton de pèlerin, prenant congé de

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER (éd.), *Robert le Diable*, Paris, Champion, 2006 (Champion Classiques Moyen Âge).

<sup>2</sup> La notice des manuscrits est consultable dans le *Catalogue général des manuscrits français. Bibliothèque Nationale (ancien petit fonds français)* de Henri OMONT, Paris, Leroux, 1902.

<sup>3</sup> Consultable sur place site Richelieu ou en ligne <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc71766w>. Élisabeth GAUCHER a fait reproduire et a analysé quelques-unes de ces miniatures dans son ouvrage *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, Paris, Champion, 2003, pp. 161-166.

l'ermite en robe de bure à capuche. Il lève le doigt de la main droite en signe de conseil et tient, de la main gauche, ce qui semble être la lettre divine. La quatrième miniature (folio 186 v) illustre l'épisode de l'intervention de l'ange, reconnaissable à ses ailes bleues, remettant l'armure blanche à Robert, identifiable à sa tenue et à son bâton, sous les yeux de la princesse qui se tient à sa fenêtre. La cinquième miniature (folio 192r) représente la scène qui suit immédiatement la remise des armes puisqu'elle montre Robert revêtant les armes célestes sous les yeux de l'ange et de la princesse muette. Ce folio est très abîmé sur le quart en bas à gauche. La sixième miniature (folio 196r) représente Robert partant au combat équipé de blanc sur son cheval blanc, sous les yeux de l'ange et de la princesse. La septième miniature (folio 198r) est un peu effacée : c'est la scène pendant laquelle Robert est blessé à la cuisse lors de la troisième bataille. La huitième miniature (folio 203 v) montre Robert de retour au palais après la troisième bataille : on reconnaît son cheval et son équipement mais il est surtout identifiable à la blessure qu'on aperçoit très clairement à sa cuisse et qui saigne abondamment comme le symbolisent les gouttes rouges et le trait noir sur la jambe du personnage. La neuvième miniature (folio 205v) est assez abîmée mais semble correspondre au miracle final où la princesse recouvre la parole pour établir la gloire de Robert. La dixième miniature (folio 207 v) montre Robert, assis, tenant toujours son bâton, racontant son histoire aux Romains.

Il manque la onzième miniature qui correspond en réalité à la deuxième : située au folio 176 r, elle représente un rectangle bleu profond qui a été gratté pour masquer ce qu'elle devait représenter, c'est-à-dire « les chevaleries males » (v. 445 du roman) de Robert lorsqu'il déchaîne sa violence meurtrière après son adoubement. On peut imaginer qu'un lecteur (peut-être l'un des propriétaires du volume) a voulu effacer la représentation de cette violence diabolique en faisant gratter la miniature qui a disparu du manuscrit. La majorité des miniatures est surtout centrée sur le merveilleux chrétien : le diable, la conversion miraculeuse, la visite au pape puis à l'ermite, la venue de l'ange, les batailles contre les païens, etc. Le copiste semble surtout valoriser le motif de la rédemption miraculeuse du fils du diable, dans son manuscrit, en multipliant les indices liés à la religion chrétienne.

Ce manuscrit est très soigné et richement orné : nous pensons, comme le propose Élisabeth Gaucher, qu'il « s'adressait à de riches destinataires<sup>1</sup> ». De fait, il apparaît dans les

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER (éd.), *Robert le Diable*, op. cit., p. 41.

inventaires de 1404-1405 de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, effectués à la mort de Philippe le Hardi<sup>1</sup>.

Le manuscrit B (BNF, fr. 24405, ancienne cote La Vallière 38<sup>2</sup>) est plus tardif puisqu'il est situé au tournant des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et moins richement enluminé. En parchemin, il contient 132 feuillets de dimensions 31,5 centimètres sur 23,5 centimètres. *Robert le Diable* est le premier texte du volume, folio 1 à 25 et est suivi de « Le livre de Cleomades et Marchadigas son pere » par Adenet le Roi (folio 26-132). Trois miniatures accompagnent le texte : la première miniature (folio 1) est très détaillée : elle représente la duchesse restée seule au château dont on aperçoit les tours crénelées en arrière-plan, se lamentant et priant comme le montre sa tête baissée. Le duc est parti chasser avec ses compagnons : leurs chevaux bénéficient d'un dessin très minutieux. La deuxième miniature (folio 7 v) montre Robert en pèlerin (avec son bâton) venu se confesser au pape entouré de ses ministres : le palais du pape, comme le château du duc de Normandie dans la précédente miniature, est très détaillé. La troisième miniature (folio 10 v) illustre la troisième bataille pendant laquelle Robert est blessé à la cuisse. Toutes les trois prolongent les bordures qui décorent le texte de motifs essentiellement végétaux. Ces trois miniatures, sans doute parce qu'elles sont moins nombreuses que dans le manuscrit A, semblent se distancier davantage du motif du merveilleux chrétien pour s'attacher à illustrer plutôt la thématique chevaleresque et les grandes étapes du récit.

Le manuscrit A a été édité en 1837 par G. S. Trébutien<sup>3</sup>, comme l'explique Élisabeth Gaucher dans l'introduction de sa propre édition du roman : elle estime que le travail comporte un « manque de rigueur » et une « abondance d'erreurs » mais « reste un outil précieux car il est le seul à fournir le texte complet de cette version du récit<sup>4</sup> » ce qui a sans doute poussé Eilert Löseth<sup>5</sup> à en proposer une édition critique en 1903. En revanche, Élisabeth Gaucher a choisi de travailler à partir de la version B dont on ne sait si elle « offre un

---

<sup>1</sup> Consulter l'ouvrage de Patrick de WINTER, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404). Étude sur les manuscrits à peinture d'une collection princière à l'époque du « style gothique international »*, édition du CNRS, 1985.

<sup>2</sup> Consultable sur place site Richelieu ou en version numérisée (à partir d'un ancien microfilm, malheureusement en noir et blanc, ce qui nous a empêchée de décrire le manuscrit aussi précisément que les autres) disponible en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90637202/f7.item>.

<sup>3</sup> *Le roman de Robert le Diable en vers du XIII<sup>e</sup> siècle, publié pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, TRÉBUTIEN Guillaume-Stanislas (éd.), Paris, Silvestre Libraire, 1837.

<sup>4</sup> Élisabeth GAUCHER (éd.), *Robert le Diable, op. cit.*, p. 42. Le folio 192 du manuscrit A est abîmé mais cette déchirure qui ampute une grande partie du texte n'est apparue qu'après l'édition de Trébutien qui constitue donc le dernier témoignage du texte original. C'est en s'appuyant sur cette édition, au moins pour le folio 192, que Löseth a pu travailler sur le manuscrit A.

<sup>5</sup> Eilert LÖSETH, *Robert le Diable, roman d'aventures*, Paris, Firmin Didot, 1903 (Société des Anciens Textes Français). Disponible en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65537694.texteImage>.

remaniement de A, dont elle abrège certains épisodes et en allonge d'autres, ou une copie plus proche du texte initial.<sup>1</sup> » La critique explique son choix par l'adage latin *recentiores, non deteriores* qui rappelle que, bien souvent, une version plus tardive peut présenter moins d'erreurs, ce qui semble correspondre au cas qui nous occupe puisque le copiste du manuscrit B a laissé moins de fautes que le copiste du manuscrit A<sup>2</sup>. Élisabeth Gaucher<sup>3</sup> présente, en 2006, la troisième édition de ce roman : elle est la première à proposer une édition et une traduction de la version B<sup>4</sup>. Cette traduction est, à notre sens, d'une excellente facture puisqu'elle est tout autant littéraire que proche du texte original, sans doute la critique a-t-elle aidée en cela par sa grande connaissance de l'œuvre qu'elle a profondément analysée dans un précédent ouvrage<sup>5</sup> et dans de nombreux articles<sup>6</sup>.

Le roman de *Robert le Diable* raconte l'histoire du duc et de la duchesse de Normandie qui, mariés depuis quinze ans, se désespèrent de ne parvenir à engendrer un héritier. Se sentant abandonnée par Dieu qui ne semble pas entendre ses prières, la duchesse, excédée, enjoint le diable de lui venir en aide. Celui-ci fait alors naître un désir irrésistible chez le duc pour son épouse. De cette relation, naît un fils, Robert, humain aux yeux de tous mais qui, très tôt, se distingue par une force surnaturelle. La duchesse et le lecteur comprennent immédiatement que l'enfant est aussi le fils du diable, qui se serait servi du duc pour féconder la duchesse. Robert est donc, comme Merlin, un être hybride, mais lui choisit très tôt de mettre sa force au service du mal : ses enfances sont marquées par un déchaînement de violence, particulièrement orientée vers le clergé. Assoiffé de sang, il sème la terreur et la mort dans la région. Son père, obéissant au pape, décide de le bannir du duché ce qui permet à Robert de laisser libre cours à ses instincts meurtriers et criminels. Établi dans la forêt avec une bande de brigands, il se voue totalement au mal en pratiquant meurtres, viols et pillages. La duchesse, qui se sait responsable de la nature diabolique de son fils, plaide sa faveur auprès de son époux et propose qu'il soit adoubé, arguant que cela pourrait contribuer à l'assagir. La cérémonie est célébrée à Argences et rend le jeune homme très heureux. Mais, son premier tournoi, au Mont-Saint-Michel, vire rapidement au massacre car Robert ne semble plus parvenir à contenir sa violence diabolique. À compter de ce jour, la seule présence du jeune homme à un tournoi suffit à faire renoncer les autres participants qui

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER (éd.), *Robert le Diable*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>2</sup> Voir la rubrique « Examen des variantes » dans l'édition d'Élisabeth GAUCHER, *op. cit.*, pp. 43-45.

<sup>3</sup> Élisabeth GAUCHER (éd.), *Robert le Diable*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Le manuscrit A a été traduit une première fois en allemand (*Robert der Teufel*) par Aldebert von KELLER dans son *Altfranzösische Sagen*, (2<sup>e</sup> édition), Heilbronn, Gebr. Henninger, 1876, pp. 234-312, puis par Alexandre MICHA, *Robert le Diable. Roman du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, G.-F. Flammarion, 1996.

<sup>5</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Voir la bibliographie de son édition de *Robert le Diable*, *op. cit.*, pp. 488-489.

redoutent sa folie furieuse. Mais un jour, après un énième carnage à l'abbaye d'Arques, Robert prend brusquement conscience de sa violence hors norme et s'interroge sur l'origine de sa cruauté. Il questionne sa mère qui, sous la menace, lui révèle le secret de sa naissance. Le jeune homme, effondré, n'accorde pas le pardon à sa mère mais, frappé par la grâce du repentir, il rejette ses habits de chevalier, se rase la tête, prend son bâton de pèlerin et part pour Rome afin d'entamer le long cheminement vers sa rédemption.

Là-bas, il se confesse au pape qui avoue son impuissance à sauver l'âme de Robert. Il l'adresse donc à un ermite, reclus dans la forêt de Marabonde. Celui-ci prie pour Robert quand une lettre, miraculeusement descendue du ciel, lui dicte les clauses de la pénitence que devra respecter le jeune homme s'il veut aller au bout de sa rédemption. Il faudra ainsi qu'il feigne la folie, garde le silence absolu, subisse sans riposte les vexations et les coups de la foule, et enfin qu'il accepte l'humiliation de disputer sa nourriture aux chiens. Robert se réfugie à la cour de l'empereur où il se fait passer pour fou. Il respecte scrupuleusement sa pénitence, concentré uniquement sur le salut de son âme.

Sept années après son arrivée à Rome, les Sarrasins envahissent l'Empire et menacent la ville. L'empereur réclame l'aide de son sénéchal qui répond qu'il obéira seulement s'il a la garantie d'obtenir la main de la princesse. L'empereur refuse mais la défaite semble inévitable. C'est alors qu'un ange apparaît à Robert, dans le jardin impérial, là où il a l'habitude de se réfugier. Cet ange lui donne une armure avec l'ordre de participer aux combats sans, toutefois, se faire reconnaître. La princesse, assise à sa fenêtre, observe la scène mais, muette de naissance, elle ne peut en informer personne. Robert s'élance sur le champ de bataille et repousse vaillamment l'ennemi, puis restitue l'équipement à l'ange. Par trois fois cette scène se répète, toujours sous les yeux de la princesse. Tout le monde se demande qui peut être le mystérieux chevalier blanc, sauveur de Rome. Malheureusement, lors de la troisième bataille, Robert est blessé, un chevalier lui a enfoncé un fer de lance dans la cuisse. Robert camoufle autant qu'il peut ses blessures. L'empereur demande alors à ce que l'on retrouve ce chevalier mystérieux et qu'on le présente à sa cour avec la blessure et le fer de lance brisé pour preuve : il promet sa couronne et la main de sa fille. Le sénéchal tente de faire croire qu'il est le sauveur de Rome, mais la supercherie est révélée par la princesse, à qui Dieu a miraculeusement rendu l'usage de la parole. Robert garde le silence jusqu'à ce que l'ermite le délivre de sa pénitence. Il raconte alors son histoire et des ambassadeurs normands lui apprennent que le duché de Normandie est mis à mal par des envahisseurs depuis la mort du duc et de la duchesse. Robert ne veut pas s'y rendre et refuse l'offre de l'empereur de Rome qui lui propose sa couronne et la main de sa fille. Il se rend en la forêt de Marabonde où



il décide de vivre avec l'ermite, à qui il succède lorsqu'il meurt. Plus tard, à la mort de Robert, son corps est inhumé à Saint-Jean de Latran puis un seigneur du Puy dérobe ses ossements et fonde dans sa ville une abbaye du nom de Saint-Robert. Le fils du diable est donc sanctifié.

*Guillaume de Palerne*<sup>1</sup> est un roman de 9667 vers, dédié à la Comtesse Yolande<sup>2</sup>, composé d'octosyllabes en langue d'oïl du nord-est, avec des traits picards<sup>3</sup>. Nous ne possédons qu'un manuscrit unique du roman conservé à la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote Ms-6565<sup>4</sup>, réunissant *Guillaume de Palerne* (folio 77-157) et le roman de *l'Escoufle*, qui le précède (folio 1-76). Le volume, daté du XIII<sup>e</sup> siècle, mesure 23,5 centimètres sur 16 centimètres, contient 158 feuillets de vélin et le texte est présenté en deux colonnes de trente, parfois de trente-et-une lignes. Les enluminures consistent en trois miniatures (l'initiale historiée de *l'Escoufle* au folio 1, folio 76v et l'initiale historiée de *Guillaume de Palerne* au folio 77 r) dont deux illustrent le roman de *Guillaume de Palerne* (folio 76v et folio 77r), et de lettrines bleues ou rouges, réparties selon une fréquence de deux ou trois, parfois aucune, sur chaque page.

Les miniatures qui concernent le roman de *Guillaume de Palerne* se suivent dans le manuscrit puisque la première (folio 76v) permet de faire la transition entre *l'Escoufle* et *Guillaume de Palerne*, et la seconde est l'initiale historiée (folio 77r) du texte. Toutes deux sont assez effacées mais on peut encore distinguer ce qu'elles représentent et même les relier aux épisodes concernés. La miniature « de transition », ornée sur fond d'or, occupe seize lignes et est composée de deux parties encadrées et réunies par une bordure décorative figurant un château. La partie haute de la miniature représente la scène précédant immédiatement l'enlèvement du petit Guillaume par le loup-garou, déjà présent sur l'image : dans le jardin clos du château, dont on distingue les tours et les colonnes à l'arrière-plan, sont représentés quatre arbres du verger, ainsi que, à gauche, la reine, vêtue de rouge et de bleu, à côté du roi, vêtu de bleu, tous deux assis. La reine semble prier et le roi lève la main gauche en direction de l'enfant - personnage visiblement plus petit que les deux autres et portant une tunique courte -, situé à droite de la case, vêtu de bleu, debout et levant le bras gauche (afin d'exprimer la peur ?) alors qu'un loup, à quatre pattes, ouvre la gueule devant lui. La partie basse de l'image est l'enlèvement à proprement parler de l'enfant par le loup : la reine

---

<sup>1</sup> *Guillaume de Palerne*, introduction, notes et glossaire par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1990.

<sup>2</sup> Comtesse Yolande, dont on note une allusion au vers 9656 de *Guillaume de Palerne* : " Il gart la contesse Yolent ".

<sup>3</sup> Voir l'étude de la langue par Alexandre Micha dans son édition du roman, *op. cit.*, pp. 10-18.

<sup>4</sup> Le manuscrit, magnifiquement conservé, est consultable sur place, site Arsenal, ou numérisé, disponible en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52513074c/f165.item>.

n'apparaît plus mais on distingue nettement le roi, tout à gauche, tenant un bâton, entouré de deux ou trois hommes vêtus de rouge et armés de bâtons également, dont l'un semble s'élaner vers le binôme, à droite de l'image, composé de l'enfant soulevé de terre et du loup, qui le tient dans sa gueule et qui court, comme l'indique ses pattes avant soulevées. Cette miniature est visuellement dynamique et constitue une annonce très attractive de l'élément perturbateur du roman, sans pourtant déflorer l'intérêt narratif qu'il présente, mais également du motif qu'on retient essentiellement pour ce roman, la *merveille* lycanthropique.

La deuxième miniature du roman, l'initiale historiée N, occupe quatre lignes du texte. Elle représente quatre personnages : à gauche, deux personnages, dont un est vêtu de bleu et monté sur un cheval blanc, s'adressent à deux autres personnages, à pied, dont l'un est visiblement un enfant - le seul personnage dont le visage soit encore perceptible -, portant une tunique courte bleue et l'autre, un adulte vêtu de rouge et portant un bâton. La scène se passe dans un décor naturel, dont on distingue trois arbres à l'arrière-plan, peut-être est-ce une forêt. Il est possible que cette image représente l'épisode pendant lequel l'empereur Nathanaël emmène Guillaume et le retire à sa famille adoptive, l'homme au bâton serait le vacher, mais alors des doutes subsistent sur la raison pour laquelle l'empereur ne porte pas de couronne - peut-être est-elle effacée - et sur l'identité du personnage qu'on distingue à peine à l'extrême gauche de l'image, dont nous proposons qu'il s'agit d'un compagnon de chasse de l'empereur. Ces deux miniatures, les seules du manuscrit, semblent insister surtout sur l'enfance du héros Guillaume : son enlèvement par le loup-garou et son « adoption » par l'empereur. Comme dans le manuscrit A du roman de *Robert le Diable*, c'est le motif merveilleux que le copiste veut mettre en avant car c'est ce qui constitue sans doute un moyen d'attirer le lecteur.

Il a existé évidemment d'autres manuscrits : nous possédons encore la trace de deux autres manuscrits, grâce aux inventaires des bibliothèques. Ces deux manuscrits, comme celui que nous possédons encore, réunissent *L'Escoufle* et *Guillaume de Palerne*. L'un est signalé dans *L'Inventaire de la librairie en la maison de Bruges* dressé en 1467 (« Bibliothèque prototypique de Barrois, n°1362 »), il est incomplet puisqu'il s'arrête au vers 9642. L'autre apparaît dans l'inventaire dressé à Bruxelles en 1487 (n°2139)<sup>1</sup>. Ils sont, à ce jour, perdus.

En revanche, nous possédons encore des exemplaires de la mise en prose du roman par Pierre Durand, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que de sa version anglaise, en

---

<sup>1</sup> Voir l'introduction de *Guillaume de Palerne* par Henri MICHELANT (éd.), Paris, Firmin Didot, 1876 (Société des Anciens Textes français), pp. XIV-XVI <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5432820x.texteImage>.

vers, du XIV<sup>e</sup> siècle et d'une version irlandaise, en prose, du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Ces différentes versions sont manifestes du succès, plutôt tardif, du roman à la fin du Moyen Âge, alors que, pour le texte en vers du XIII<sup>e</sup> siècle, le manuscrit unique tend à faire penser que le roman n'a pas su trouver son public en son temps.

De la version en vers du XIII<sup>e</sup> siècle, il existe deux éditions : Henri Michelant<sup>2</sup>, en 1876, est le premier à en proposer une mais elle est « sans notes, ni glossaire, ni index » et comporte, selon Alexandre Micha, « plus de trois cents erreurs de lecture, dont quelques-unes graves<sup>3</sup> ». Alexandre Micha<sup>4</sup> publie donc la deuxième édition, en 1990, qui est celle sur laquelle nous travaillons. Christine Ferlampin-Acher<sup>5</sup>, en 2012, a publié un ouvrage présentant le roman pour lequel elle propose la première traduction, la seule disponible à ce jour. Ce travail lui a permis de repérer quelques erreurs d'édition d'Alexandre Micha et, surtout, de mettre en évidence la richesse d'un texte qui, jusqu'alors, n'avait été étudié que sous le prisme de la *merveille* lycanthropique.

Ce roman raconte la vie du jeune prince de Palerne, Guillaume, depuis sa naissance jusqu'à son accession au trône impérial et à son mariage avec Mélior. Fils du roi Embron et de la reine Félise, souverains de Sicile, il est arraché à l'âge de quatre ans du cadre familial idyllique par un loup-garou, qui semble pourtant ne lui vouloir aucun mal : en réalité, la créature l'a sauvé d'un funeste destin, puisqu'il devait être assassiné par son oncle, avide de pouvoir. La bête, soucieuse de préserver le bien-être de l'enfant, le dépose dans une forêt, près de Rome, tout en veillant, invisible et attentif, à sa subsistance. C'est à ce moment de la narration que le lecteur apprend que ce loup-garou est, à l'origine, Alphonse, le fils du roi d'Espagne, qui a été métamorphosé via un onguent magique, appliqué par sa marâtre Brande, qui souhaitait faire disparaître le jeune homme afin de permettre à son fils biologique, Brandin, d'accéder au trône. Quelques temps plus tard, Guillaume est trouvé par un paysan qui a décidé de l'adopter : le jeune garçon grandit et de nobles qualités apparaissent alors qu'il est élevé par un vacher et se pense lui-même, fils de vacher. Cet enfant si beau et si doué est, un jour, remarqué par l'empereur Nathanaël, perdu dans la forêt alors qu'il était à la chasse : il l'adopte et souhaite le confier à sa fille, Mélior, qui semble avoir le même âge. Le jeune garçon ne tarde pas à développer ses qualités exceptionnelles, liées à ses origines nobles. Les deux enfants grandissent et, un jour, Mélior prend conscience de la nature des sentiments

---

<sup>1</sup> Voir pour le détail de ces différentes versions, l'introduction d'Alexandre MICHA (éd.), *Guillaume de Palerne*, pp. 8-9.

<sup>2</sup> Henri MICHELAN (éd.), *Guillaume de Palerne*, op. cit.

<sup>3</sup> Alexandre MICHA (éd.), *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 7.

<sup>4</sup> Alexandre MICHA (éd.), *Guillaume de Palerne*, op. cit.

<sup>5</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, présentation et traduction, Paris, Garnier, 2012.

amoureux qu'elle éprouve à l'égard de Guillaume : elle s'en défend auprès de sa cousine Alexandrine, car elle sait leur union impossible à cause de leurs origines sociales *a priori* opposées. Alexandrine essaie de rapprocher les jeunes gens et arrange même une entrevue dans un verger. Entre temps, Guillaume a été armé chevalier par l'empereur qui a senti les prédispositions du jeune homme : il se bat avec vaillance contre le duc de Saxe et revient vainqueur, quoique légèrement blessé. L'amour qu'éprouvent l'un pour l'autre les jeunes gens se confirme mais Mélior apprend que son père la destine à un tout autre mari : le fils de l'empereur de Grèce, Laerténidon. Alexandrine leur suggère alors de s'enfuir, cachés sous des déguisements d'ours, afin d'échapper aux troupes de l'empereur : Alexandrine, après s'être assurée que les amants étaient loin, avoue toute l'histoire au père de Mélior, éperdu de colère et de douleur.

De nombreuses aventures vont jalonner leur fuite mais le lecteur sait le jeune couple en sécurité. En effet, le loup-garou suit de loin Guillaume et leur vient en aide, toujours bienveillant, soit en leur procurant miraculeusement de la nourriture, soit en éloignant leurs nombreux poursuivants, motivés par la promesse d'une forte récompense. Ainsi, dans la plaine du Bénévent, Alphonse utilise la ruse : il capture le fils du prévôt pour détourner son attention et celles de ses hommes qui délaissent le jeune couple pour sauver l'enfant, qui, en réalité, n'a jamais été en danger. Il guide également les amants jusqu'au royaume de Sicile : le lecteur est alors, avec le loup, le seul à savoir que c'est un retour au foyer pour Guillaume. Or, son père, le roi de Sicile, est mort et sa mère, la reine Félise, résiste courageusement contre l'envahisseur espagnol qui souhaite marier son fils, Brandin, à sa fille Florence, qui est par conséquent la sœur de Guillaume. À Palerme, dans son château assiégé, la reine Félise trouve du réconfort, entre deux discours à ses chevaliers, en regardant par la fenêtre de sa chambre le jardin qu'elle aime tant. Là, elle aperçoit ce qu'elle pense être un couple d'animaux, mais ce sont les deux amants, Guillaume et Mélior, déguisés en cerf et en biche. Attendrie, elle souhaite les approcher et, pour ne pas les effrayer, et parce que son clerc lui a conseillé de le faire car il sait que ces animaux permettront de sauver le royaume comme l'a révélé un énigmatique songe de Félise, elle se déguise en biche à son tour et entre à quatre pattes dans le jardin impérial. Elle finit par découvrir qu'il s'agit d'humains et alors elle comprend que c'est la réalisation du rêve étrange qu'elle avait fait précédemment et que son clerc avait décrypté. Son royaume est assiégé par le roi d'Espagne qui a dévasté sa terre : cette rencontre, merveilleuse mais pas magique, pourrait la sauver. Une fois lavé et équipé, le chevalier Guillaume ne tarde pas à montrer son ardeur au combat et réussit à vaincre les assiégeants. Il fait prisonnier le roi d'Espagne et son fils, Brandin. C'est alors qu'Alphonse

reconnaît son père qui n'est autre que le roi d'Espagne. Cette scène de reconnaissance est une première étape dans la résolution des différents nœuds de l'histoire. Le roi d'Espagne fait venir sa femme, Brande, *manu militari* à Palerne afin qu'elle permette à Alphonse d'effectuer sa démorphose. Alphonse, à nouveau doué de parole, révèle la véritable identité de Guillaume. Félise et le jeune homme, surpris et heureux de se savoir mère et fils, font de cette scène, le dénouement situationnel. L'union entre Guillaume et Mélior peut donc avoir lieu avec la bénédiction de Nathanaël. Alphonse épouse Florence et Brandin épouse Alexandrine : le dénouement se caractérise par le bonheur et une ouverture sur un avenir qui se fait rassurant. Guillaume et Mélior deviennent souverains de Sicile puis empereurs de Rome à la mort de Nathanaël. Alphonse et Florence montent sur le trône d'Espagne. La fin du roman est la réalisation du rêve d'expansion de Félise.

*Floriant et Florete*<sup>1</sup> est un roman de 8278 octosyllabes à rimes plates, composé en langue d'oïl contenant quelques traits régionaux spécifiques de l'Est. Le manuscrit unique de *Floriant et Florete*<sup>2</sup> est conservé actuellement à la Public Library de New York<sup>3</sup> sous la cote DE RICCI 122. Le volume se présente sous la forme de 70 feuillets en vélin de 23,2 centimètres sur 17,8 centimètres, deux colonnes d'écriture gothique à l'encre noire de trente lignes en général. La décoration est très soignée et colorée mais le roman n'est orné que d'une seule miniature, l'initiale historiée, qui se prolonge en bandes ornementales à gauche et en bas du folio 1, représentant des motifs végétaux et, sur celle du bas de la page, un dragon et un monstre hybride à tête d'homme. L'ensemble est très harmonieux et reprend les couleurs de l'initiale historiée. La lettrine historiée S, haute de neuf lignes, est endommagée : on distingue nettement, sur un fond en damier bleu et noir, deux personnages mais le haut de leurs corps a été effacé. Il semble que les deux personnages se tiennent debout, l'un en face de l'autre : l'un est un homme, son blier bleu laisse voir ses jambes, l'autre est une femme, son blier rouge touche le sol. Ces deux personnages représentent certainement le roi Elyadus et sa femme, les souverains de Sicile et parents de Floriant. Annie Combes et Richard Trachsler émettent l'hypothèse suivante concernant cette enluminure : « Très vraisemblablement, le moment

---

<sup>1</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER (éd.), *Floriant et Florete*, Paris, Champion, 2003.

<sup>2</sup> Nous n'avons pas pu consulter l'intégralité du manuscrit qui est conservé à New York car il n'est pas encore intégralement disponible en version numérisée. Nous avons pu seulement voir deux folios disponibles en ligne mais pas sur le site de la New York Public Library : le folio 1 <https://www.researchgate.net/figure/The-opening-folium-of-Floriant-et-Florete-manuscript-De-Ricci-no-122-NewYork-Public-fig31-332403168> et le folio 69v <https://www.researchgate.net/figure/The-final-folium-of-Floriant-et-Florete-with-the-passage-on-King-Arthur-and-the-Mongibel-fig32-332403168>.

<sup>3</sup> Sur l'histoire du manuscrit et la raison pour laquelle il s'est retrouvé à New York, voir la rubrique « Histoire du manuscrit » dans l'introduction de l'édition du roman par Annie COMBES et Richard TRACHSLER, *op. cit.*, p. XX-XXII.

représenté est la conception de Floriant, ce qui explique peut-être l'état dans lequel se trouve aujourd'hui l'image : il est possible qu'un lecteur ait voulu censurer cette scène évocatrice et l'ait grattée, comme cela se produit parfois avec les enluminures médiévales de ce type.<sup>1</sup> » Les autres enluminures sont des lettrines -271 au total- fort ouvragées, généralement placées au milieu des colonnes, de couleurs souvent bleues et parfois rouges<sup>2</sup>.

Le copiste, en représentant Elyadus et son épouse dans la miniature et des monstres sur la bande ornementale du bas de la page, semble avoir voulu illustrer les deux motifs principaux de ce roman : l'amour et la merveille. En cela, ce manuscrit se distingue des manuscrits des autres textes à l'étude qui préfèrent surtout illustrer la *merveille* ou la chevalerie : il est donc le seul du corpus à représenter l'amour mais de manière inattendue puisque c'est l'amour qui unit les parents de Floriant et non celui qu'il éprouve pour Florete, pourtant au cœur de l'histoire. Sans doute le copiste a-t-il choisi d'illustrer la situation initiale seulement, pour des questions pratiques.

Le manuscrit unique a fait l'objet de trois éditions. Francisque Michel<sup>3</sup> signe la première, en 1873, à l'époque où le manuscrit est en Écosse : cette édition de luxe, tirée à une centaine d'exemplaires seulement, était destinée au Roxburghe Club d'Edimbourg. Peu de bibliothèques ont pu l'acquérir. Cette édition contient, malgré l'érudition de Francisque Michel, des erreurs et coquilles, imputables selon Annie Combes et Richard Trachsler, à « une certaine rapidité dans l'exécution », « à des difficultés matérielles au moment de la correction des épreuves, qui a été effectuée sans la collaboration de Michel<sup>4</sup> ». En outre, en 1873, la philologie en est encore à ses balbutiements et Francisque Michel a pu ne pas connaître certaines règles en matière de corrections. C'est ce qu'apporte justement la deuxième édition, celle d'Harry Williams<sup>5</sup> en 1947 qui introduit avec précision le texte qu'il édite, s'attardant volontiers sur le manuscrit et la langue du copiste et de l'auteur. Il ajoute également des notes, un index des noms propres et un glossaire pour cette édition qu'il fait avec prudence, veillant à ne pas transformer le texte. Annie Combes et Richard Trachsler proposent la troisième édition du roman, en 2003. Leur démarche, plus moderne, consiste à faire apparaître les

---

<sup>1</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER (éd.), *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>2</sup> Pour une description très complète du manuscrit, voir l'introduction de l'édition de Harry WILLIAMS, *Floriant et Florete*, Ann Arbor-London, University of Michigan Press-Oxford University Press, 1947, pp. 5-7 et l'édition, plus récente, d'Annie COMBES et Richard TRACHSLER, *op. cit.*, pp. XV-XXII.

<sup>3</sup> Francisque MICHEL (éd.), *Floriant et Florete : a Metrical Romance of the Fourteenth Century, edited from a Unique Manuscript at Newbattle Abbey*, Edinburgh, Roxburghe Club, 1873.

Cette édition est disponible à la Bibliothèque Nationale de France, à la Sorbonne, ainsi qu'en version numérisée <https://archive.org/details/FloriantFloreteMichel/page/n57/mode/2up?ref=ol&view=theater>.

<sup>4</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER (éd.), *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>5</sup> Harry WILLIAMS (éd.), *Floriant et Florete*, *op. cit.*

réflexions qui ont guidé leur travail de transcription mais également à proposer une analyse littéraire du roman, qui présente l'avantage de tenir compte des avancées de la recherche dans l'étude de la matière de Bretagne. Enfin, ils sont les premiers à éditer le texte médiéval accompagné de sa traduction, qui est, comme le sont celles de *Robert le Diable* et de *Guillaume de Palerne*, très claire et agréable, tout en étant proche de texte, sans surinterprétation.

Le roman de *Floriant et Florete* raconte l'histoire d'Elyadus, roi de Sicile, qui est marié avec la fille du roi de Clauvegris. Ils sont heureux et s'aiment mais le couple est stérile depuis de nombreuses années, jusqu'au jour où, enfin, la reine apprend qu'elle attend un enfant. Il s'agit de la situation initiale du roman de *Floriant et Florete* qui s'apparente, par ce début, à un conte traditionnel voyant la patience d'un couple aimant mais stérile récompensée par l'arrivée d'un enfant dont on se doute alors qu'il est promis à une destinée exceptionnelle, comme c'est le cas également du personnage de *Robert le Diable*.

Cependant, un sénéchal félon, Maragot, tombe amoureux de la reine qui se refuse à lui. Il se venge en assassinant traitreusement le roi ce qui oblige la reine à s'enfuir sous la protection bienveillante d'Omer, un fidèle vassal, châtelain de Monreale. Elle met au monde son fils, Floriant, dans leur fuite alors que, pendant ce temps, Maragot parvient à se faire proclamer roi par les seigneurs siciliens : tous assiègent le château de Monreale. C'est donc le malheur et les privations du siège qui attendent Omer, la reine et surtout l'enfant. La fée Morgane décide alors d'enlever le nourrisson pour l'élever dans l'Autre Monde, à Mongibel, et lui donner l'éducation qui convient à un fils de roi, ce que n'aurait sans doute pas pu lui apporter sa mère.

Floriant grandit, s'épanouit et développe les qualités attendues : il est brave, habile, intelligent et finit par devenir chevalier. Alors qu'il est âgé de quinze ans, Morgane lui offre une nef enchantée qui navigue aux seuls désirs de Floriant : la fée lui recommande de se rendre à la cour de son frère, le roi Arthur. Son périple est jalonné de nombreuses aventures merveilleuses au cours desquelles le jeune homme fait preuve de sa vaillance et de son esprit chevaleresque : Morgane l'a bien éduqué. Il fait si bien que sa renommée précède son arrivée à la cour d'Arthur où tout le monde le connaît sous le nom de « Li chevaliers qui la nef maine o lui » (v. 2042-2043). Il fait son entrée, auréolé de gloire, à la cour d'Arthur où il est accueilli avec joie et sa nef repart sans lui ce qui fait comprendre au lecteur que Morgane continue à veiller sur lui, de loin, comme le prouve la lettre qu'une messagère apporte à Floriant et qui lui vient de la fée. Morgane y révèle la véritable identité des parents du jeune homme et la situation terrible dans laquelle se trouve sa mère. Floriant doit la sauver, reconquérir son

royaume et retrouver son rang, mais il ne sera plus seul car c'est accompagné des armées bretonnes menées par Arthur que le jeune chevalier part en guerre contre l'usurpateur du trône de Sicile. Le jeune homme retrouve sa mère, la reine exilée, qui est heureuse de retrouver son fils et l'espoir de vaincre le félon. Quatre batailles ont lieu et voient s'opposer Floriant et les troupes d'Arthur à Maragot, les seigneurs siciliens et l'armée byzantine appelée en renfort par le roi illégitime de Sicile. La fougue du jeune homme impressionne autant qu'elle effraie les troupes ennemies mais ne manque pas de séduire Florete, dont le prénom assone si bien au sien, la fille de l'empereur de Constantinople. C'est un amour interdit et donc passionné qui prend naissance sous les yeux du lecteur. Arthur accepte de les unir car il sait que ce n'est pas un amour illégitime. En effet, bien vite, Floriant parvient à vaincre Maragot lors d'un duel judiciaire : sa victoire est éclatante, il est couronné roi de Sicile et épouse la belle Florete.

On pourrait croire alors que le récit est terminé : Floriant a obtenu ce qu'il voulait, il a conquis la gloire, le trône et le cœur de Florete et Maragot est puni à la hauteur de ses crimes, la paix est revenue entre les peuples, l'harmonie lignagère est rétablie. Pourtant, le couronnement de Floriant n'a lieu qu'au deuxième tiers du roman. Le lecteur continue ainsi à suivre la vie idyllique du roi et de la reine de Sicile -après une période de cohabitation, la reine-mère finit par se retirer au couvent- qui règnent avec joie sur leur royaume et ont le bonheur d'accueillir bien vite un fils, Froart. Les années passent, Floriant ne pense plus à sa gloire ce que ne manque pas de lui reprocher, indirectement son peuple, dont il entend les moqueries à peine voilées par la bouche d'une vieille Palermitaine qui l'accuse de *recreantise*. Piqué au vif, l'ancien grand chevalier décide immédiatement de partir reconquérir sa gloire passée en cherchant l'aventure dans un périple le menant, une fois encore, jusqu'à la cour du roi Arthur. Mais Florete n'accepte pas de se séparer de son époux et, alors que le petit Froart n'a que trois ans, elle embarque avec son époux, laissant l'enfant sous la protection du fidèle Omer, en lui proposant de garantir leur anonymat en se renommant « Beau Sauvage » et Plaisante de l'Île ». Floriant réussit alors là où de nombreux chevaliers ont échoué : il allie, dans ce périple, amour et prouesse, les deux époux s'entraînant l'un l'autre dans les divers affrontements contre un dragon, deux seigneurs et de nombreux chevaliers. Floriant vient même en aide à l'empereur de Rome, un être détestable, mais assiégé par les païens : il faut défendre l'Église coûte que coûte, ce qu'accomplit Floriant avec vaillance.

Le couple finit par arriver à la cour bretonne : ce sont alors des retrouvailles joyeuses que célèbrent de nombreuses fêtes. Alors qu'on ne peut imaginer gloire plus éclatante pour Floriant, une nouvelle tombe : l'empereur de Constantinople, père de Florete, est mort, Floriant, son gendre, lui succède à la tête de l'empire byzantin. Le couple impérial se rend à



Constantinople puis, une fois la situation apaisée, retourne en Sicile pour retrouver son peuple et son fils, désormais âgé de six ans. Le roman pourrait s'achever sur ce tableau idyllique mais l'auteur choisit à nouveau de déjouer les attentes du lecteur et fait, pour la dernière fois, surgir la fée Morgane qui profite d'une chasse de Floriant pour le mener, attiré par un cerf, jusqu'à Mongibel où elle lui annonce qu'il doit rester avec elle pour accéder à l'immortalité avec Arthur qui les rejoindra lorsque le moment sera venu. Floriant est désespéré d'être séparé de Florete : la fée comprend l'époux amoureux et fait amener Florete endormie à Mongibel. C'est une fin en apothéose pour le couple et pour le roman puisque l'auteur trouve cet astucieux moyen d'éviter une nouvelle menace de *recreantise*. En outre, il donne à son personnage une stature comparable à celle du plus grand roi de légende, Arthur, et, par la même occasion, fait accéder son roman à la dimension du roman arthurien.

Un premier point commun semble réunir ces trois romans : leurs histoires éditoriales sont très similaires. Leurs premières éditions ne sont publiées qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et, surtout, ces textes semblent, après cette date, ne pas avoir véritablement soulevé l'enthousiasme de la critique puisque *Robert le Diable* et *Floriant et Florete* devront attendre plus d'une cinquantaine d'années pour bénéficier d'une deuxième édition, et plus d'un siècle pour *Guillaume de Palerne* qui ne sera traduit pour la première fois qu'en 2012 par Christine Ferlampin-Acher. Finalement, les histoires éditoriales de ces romans, très proches, montrent le peu d'intérêt que la critique a pu leur accorder ce qui justifie d'autant plus la nécessité des travaux que nous nous proposons de mener.

En outre, ces romans sont conservés dans très peu de manuscrits ce qui a pu encourager la critique à les considérer comme des romans peu dignes d'intérêt puisque cela peut constituer un indice d'un manque de succès rencontré par ces textes, en leur temps. Mais au-delà de ces indices éditoriaux, on ne peut ignorer les nombreux points communs qu'ils présentent : au niveau de l'intrigue, ces textes mettent en scène des parcours individuels de jeunes gens, désireux de rétablir un équilibre -spirituel, lignager-qui leur a été précocement refusé, conférant à ces textes des allures de romans d'apprentissage. De même, ces héros masculins sont accompagnés dans leurs épreuves par des jeunes femmes particulièrement dynamiques avec lesquelles le motif amoureux est développé ou, du moins, suggéré. Enfin, les aventures que vivent ces jeunes gens sont généralement merveilleuses ce qui a poussé la critique à catégoriser ces textes comme des romans merveilleux.

En effet, c'est surtout pour leur appartenance au registre merveilleux que ces textes sont essentiellement étudiés. Le merveilleux dans la littérature médiévale suscite de nombreuses réflexions et travaux dans la recherche médiéviste : aujourd'hui, la définition du

merveilleux médiéval est très précise, ce qui nous permet d'analyser l'expression et la fonction du merveilleux dans les textes à l'étude de manière assurée. Ainsi, le terme *merveille* recouvre une acception assez large au Moyen Âge : le *lexique de l'Ancien Français*<sup>1</sup> de Frédéric Godefroy recense 13 formes (substantifs, adjectifs, verbes...) à partir de la base *merveille*. Ce nombre montre combien la notion est prégnante au Moyen Age mais surtout polymorphe. En effet, si aujourd'hui les termes *merveille*, *merveilleux* ou *s'émerveiller*, renvoient à l'étonnement mais surtout à l'admiration de celui qui les emploie, il n'en est pas tout à fait de même au Moyen Âge. En outre, le merveilleux renvoie également à une catégorie littéraire : souvent confondu avec le fantastique, il évoque aussi les contes de fées. Le terme *merveilleux* est dérivé du substantif *merveille* qui vient du latin *mirabilia* dont la racine est *mir*, ce qui implique donc le sème de la perception visuelle, du regard. Certes, cette étymologie est un point de départ mais elle signale tout de même l'importance de cette référence à l'œil. Jacques le Goff insiste sur ce point lorsqu'il convoque l'ouvrage de Pierre Mabile<sup>2</sup> pour faire « un rapprochement particulièrement pertinent pour l'Occident médiéval entre *mirari*, *mirabilia* (*merveille*) et *miroir* (bien que traduit en latin par *speculum* mais la langue vernaculaire rétablit cette parenté) et tout ce qu'un imaginaire et une idéologie du miroir peuvent représenter »<sup>3</sup>. Certes, le phénomène merveilleux ne se contente pas d'être vu, mais d'un point de vue étymologique et lexical, la *merveille* part de ce qui est perçu visuellement.

Pourtant, il est courant que la rencontre avec la *merveille*, avant même qu'elle ne soit vue, soit annoncée par des bruits<sup>4</sup> : cela permet ainsi de préparer le personnage et, par extension le lecteur, à l'irruption du surnaturel, voire de stimuler exagérément son imagination, ce qui est une manière d'amplifier la *merveille*. On le constate dans *Floriant et Florete*, où le Pellican s'annonce par « Une vois si espoventable / Qui trop bien samble de deable » (vv. 1389-1390) : le personnage auquel le lecteur s'identifie aura donc tout le loisir, dans cette *merveille* annoncée mais, de fait, différée dans son apparition, de se créer une représentation mentale, assortie d'une peur et d'une angoisse légitimes, ce que confirme Christine Ferlampin-Acher en remarquant qu'« un vacarme auquel on ne peut encore rattacher une perception visuelle déclenche le processus merveilleux, tandis qu'un bruit accompagnant

---

<sup>1</sup> Frédéric GODEFROY, *Lexique de l'Ancien Français*, Paris, Champion, 2000, p. 330.

<sup>2</sup> Pierre MABILLE, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

<sup>3</sup> Jacques LE GOFF, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des histoires », 1985, p. 18.

<sup>4</sup> Voir sur ce sujet le travail de Claude LECOUEUX « Ces bruits de l'au-delà », *La Revue des Langues Romanes*, t. 101, 2, 1997, p. 113-114.

la *merveille* n'est que soulignement et ne vaut pas pour lui-même »<sup>1</sup>. Le fait que la *merveille* est souvent précédée de bruits (généralement déplaisants) est une manière habile de différer son apparition, ce qui est augmenté par la vision souvent difficile du phénomène et souligne l'importance de l'ambiguïté dans la *merveille*, qui se nourrit de l'implicite, de l'indécidable, provoquant ainsi le questionnement de l'observateur et du lecteur.

La confrontation au phénomène merveilleux est suivie de deux réactions possibles : l'étonnement et/ou l'admiration. Selon, Claude Lecouteux, « Au Moyen Âge, tout ce qui remet en cause une certaine conception de la réalité, va à l'encontre des connaissances et de la raison, suspend le cours du quotidien, bref, offre un contrepoids à la routine et à la banalité, relève du merveilleux.<sup>2</sup> » Le merveilleux naît donc de ce qui sort de l'ordinaire et ne peut être expliqué. Christine Ferlampin-Acher précise que « Le terme *merveilleux* implique donc, dans son sens premier, une perception visuelle, suivie d'une réaction d'étonnement qui susciterait une interrogation mise en suspens. S'il y a réponse, le merveilleux se fait miraculeux, féérique, surnaturel, magique, diabolique...<sup>3</sup> ». On comprend ainsi que, selon la tentative d'explication apportée au phénomène merveilleux, on peut catégoriser le merveilleux qui est d'ailleurs associé au champ sémantique comprenant *féérique*, *magique*, *miraculeux*, *prodigieux*, *surnaturel*, *fabuleux*. Ces termes ont cette différence avec *merveilleux* qu'ils proposent une interprétation à l'étonnement, ils suggèrent une causalité : *féérique* induit l'action des fées, *miraculeux* celle de Dieu, par exemple. Et c'est en cela qu'ils se différencient de *merveilleux* qui comprend en sus la notion d'incompréhension. Dans *Guillaume de Palerne*, les personnages *s'esmerveillent* souvent comme le montrent les nombreuses occurrences des termes de la famille de *merveille* dans le roman : cependant, les réactions d'étonnement des personnages ne sont, contrairement à ce qu'on pourrait penser *a priori*, pas en lien avec des phénomènes surnaturels mais plutôt avec ce qui relève du sentiment amoureux. Cette observation tendrait alors à justifier notre hypothèse d'une interdépendance des motifs amoureux et merveilleux, liés par la subjectivité de celui qui en est l'objet.

Le point de départ du merveilleux par les sens rappelle la subjectivité à l'œuvre dans le merveilleux. En effet, puisque la *merveille* prend son appui sur une perception, une sensation, le fait de qualifier un élément (être, objet ou phénomène) de merveilleux induit, *de facto*, un

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 94 note 7.

<sup>2</sup> Claude LECOUEUX, *Au-delà du merveilleux Des croyances au Moyen Âge*, in *Cultures et civilisations médiévales*, XIII, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 1995, pp. 14-15.

<sup>3</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*, p. 13.

jugement, un parti-pris du narrateur. Cependant, il faut se méfier de ce qu'on entend par phénomène surprenant : notre jugement de lecteur moderne ne sera pas le même que celui du lecteur médiéval, et notre perception de la norme en sera complètement différent. Il ne faut donc pas considérer le merveilleux comme figé dans le temps : ne serait-ce qu'au Moyen Âge, période très étendue, les croyances et les savoirs ont évolué de manière très significative, grâce aux progrès des sciences et des techniques. Daniel Poirion, à ce propos, critique la définition qui est faite du féérique littéraire : « la définition du *féérique* par les théoriciens modernes comme 'surnaturel normalement accepté' ne peut qu'obscurcir le problème : le *miracle divin* était aussi normalement accepté !<sup>1</sup> ». Cela pose le problème de la définition mais également du repérage de la *merveille* dans les œuvres littéraires : comment le lecteur moderne peut-il repérer ce qui ressort du merveilleux s'il n'est pas au fait des connaissances et de ce qui était considéré comme la norme lors de l'écriture de l'œuvre qu'il étudie ? Une partie de la solution réside dans une pratique investigatrice de la lecture : il s'agira, en analysant le texte, de chercher les marques poétiques de rupture, par des formules, des procédés stylistiques permettant de modaliser l'énoncé et, ainsi, de les interpréter comme autant d'indices d'une subjectivité, jugeant l'écart par rapport à une norme communément admise au moment de l'écriture.

Cette définition, succincte et qui se veut la synthèse des diverses approches qu'on a du merveilleux dans la littérature médiévale, servira d'appui à nos réflexions sur les textes à l'étude. *Guillaume de Palerne* est ainsi généralement analysé pour la présence d'un loup-garou<sup>2</sup>, alors que ce personnage n'occupe même pas un tiers de la narration : il est vrai que ce roman fait figure d'exception dans la littérature médiévale dans la mesure où il est le seul récit long qui mette en scène un loup-garou bienveillant. Cependant, la *merveille* lycanthropique n'est pas la seule source du merveilleux dans ce roman qui, par le motif amoureux dont l'importance au niveau diégétique est plus grande, développe surtout ce qui peut relever d'une « *merveille sans merveilleux*<sup>3</sup> » car le sentiment amoureux motiverait une métamorphose des

<sup>1</sup> Daniel POIRION, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, p. 4.

<sup>2</sup> On peut ainsi citer, entre autres, Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991, pp. 540-567 ; Cristina NOACCO, *La Métamorphose dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2008, pp. 104-120 ; Charles W. DUNN, *The Foundling and the werewolf : A literary-historical study of « Guillaume de Palerne »*, Toronto, University Of Toronto Press, 1960 ; Richard TRACHSLER, « Du nouveau sur le garou ? Observations sur le roman de *Guillaume de Palerne* médiéval et sa mise en prose », *Le Moyen Âge revu par le Moyen Âge*, dir. A. BENGTSSON, I. BRUN, S. MENEGALDO, Paris, Champion, 2012. Cette liste, loin d'être exhaustive, donne un bref aperçu des études se référant et étudiant *Guillaume de Palerne* exclusivement pour le motif de la métamorphose et/ou de la lycanthropie. Pour s'en convaincre, consulter la bibliographie de l'édition du roman par Christine FERLAMPIN-ACHER, pp. 277-281 et notre propre bibliographie (p. 521ss).

<sup>3</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 88.

êtres, moins visible mais plus profonde. De la même manière, c'est par le prisme du miraculeux, c'est-à-dire du merveilleux chrétien, qu'est généralement étudié *Robert le Diable* : sont ainsi observés, plus précisément, les motifs de la possession / enfant du diable, de la pénitence et de la rédemption<sup>1</sup>. Pourtant, là encore, une réflexion sur le merveilleux est nécessaire puisqu'on ne peut assimiler merveilleux chrétien et merveilleux païen : le miraculeux ne suscite pas l'étonnement puisqu'il relève de Dieu dont la toute-puissance répond immédiatement à l'interrogation de l'observateur. Enfin, *Floriant et Florete* est *a priori* celui des trois romans à l'étude qui développe le plus le merveilleux païen sans que celui-ci soit remis en question par un écart par rapport à la définition communément admise du merveilleux dans la littérature narrative médiévale. En effet, ce roman emprunte volontiers au matériel roulant arthurien ainsi qu'au folklore bien connu des lecteurs (fée Morgane, nef enchantée, dragon, monstre hybride...), développant ainsi une *merveille* avec merveilleux des plus réjouissantes et divertissantes.

Cependant, ces romans ne sont pas que merveilleux et nous pensons que, en ignorant leur richesse et leur pluralité pour ne se concentrer que sur l'expression du merveilleux, le risque de passer à côté de leurs significations profondes est grand. Il était donc nécessaire de consacrer une étude approfondie à ces romans, tentant de se défaire des idées préconçues que l'on peut avoir à leur propos.

Ainsi, le roman de *Floriant et Florete* est généralement assimilé à la matière de Bretagne, surtout parce qu'il développe un merveilleux arthurien. Cependant, il semble s'écarter parfois de la tradition arthurienne, sans doute à cause de sa composition tardive, et appartenir à la deuxième voire à la troisième génération du roman arthurien. Durant cette étude, nous verrons qu'il sera sans doute nécessaire de réviser cette catégorisation car les indices qui renvoient à la matière de Bretagne dans le roman sont souvent superficiels, presque des accessoires : nous choisissons de considérer *Floriant et Florete*, à ce stade de nos recherches, comme un roman hors-matière plutôt que comme un roman résolument arthurien. D'ailleurs, si l'on consulte la notice bibliographique disponible sur Arlima<sup>2</sup>, on constate que

---

<sup>11</sup> On peut ainsi recenser, sans viser l'exhaustivité, les études de Marie-Madeleine CASTELLANI et Élisabeth GAUCHER, « Écriture hagiographique et représentation de la sainteté dans le roman de *Robert le Diable* », *Revue des Sciences Humaines*, 251, 1998, pp. 155-168 ; Paul BRETTEL, « Des 'péchés réservés' : droit canonique et pratique littéraire », *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Mélanges offerts à Jean Dufournet*, t. 1, Paris, Champion, 1993, pp. 269-279 ; Régine COLLIOT, « Aspects de l'ermite dans la littérature épico-romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Senefiance, 7 Mélanges Pierre Jonin*, 1979, pp. 161-180 ainsi qu'un grand nombre d'études consacrées par Élisabeth GAUCHER à ce roman.

<sup>2</sup> Ainsi, sur les trente-sept références recensées sur Arlima dans la rubrique « Études » du roman *Floriant et Florete*, dix-sept sont consacrées à la question de la matière ou de l'intertextualité avec des romans arthuriens. [https://www.arlima.net/eh/floriant\\_et\\_florete.html](https://www.arlima.net/eh/floriant_et_florete.html).

de nombreux articles et ouvrages sont justement consacrés à cette difficulté qu'éprouvent les chercheurs à catégoriser *Floriant et Florete* dans une matière, ce qui prouve bien les objections qu'il peut y avoir à le considérer d'emblée comme un roman arthurien. Cette question du classement est valable, également, pour *Robert le Diable* et *Guillaume de Palerne* qui entretiennent une grande proximité avec le roman de *Floriant et Florete* du fait de la relation commune à l'Italie qui pourrait suggérer une appartenance commune à la matière de Rome.

Pourtant, nous pensons que la tripartition bodélienne ne doit pas être considérée comme une limite : de nombreuses œuvres n'entrent dans aucune de ces matières, ce qui ne veut pas dire qu'elles ne sont pas issues d'une *matiere* qui est la leur. Depuis de nombreuses années, la recherche médiéviste propose diverses *matieres* –de Grèce, d'Alexandre ou du Graal, par exemple- qui s'ajouteraient aux trois *matieres* bodéliennes déjà connues. Cette pratique se justifie par deux évidences : Jean Bodel a écrit son prologue au début du XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui écarte forcément de sa catégorisation toute la production littéraire qui lui est postérieure, et il n'a pas pu tenir compte de toute la production littéraire antérieure et même qui lui était contemporaine. Bodel a obligatoirement ignoré, volontairement ou involontairement, d'autres *matieres* qu'il faut mettre à jour. Les nombreux points communs qui unissent les textes à l'étude nous incitent à nous poser cette question essentielle : *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* relèveraient-ils donc d'une même matière ?

Ces romans ont déjà fait l'objet d'analyses et d'éditions mais c'est la première fois qu'ils sont réunis dans une seule et même étude. A la première lecture, l'un des points communs les plus évidents de ces œuvres est leur appartenance au registre merveilleux sans pour autant relever de la matière arthurienne dans sa définition la plus stricte. Dans certains cas, ils font également l'objet d'études (surtout *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*) portant sur l'expression de l'amour mais également sur la question matrimoniale, nécessitant alors une étude corrélant la *merveille* et la société médiévale. Nous ne remettons pas en question la pertinence ni l'importance de ces recherches qui étaient indispensables tant l'expression de la *merveille* dans les œuvres de notre corpus est prégnante. Pour autant, nous étudierons l'expression et la signification de la *merveille* dans ces œuvres mais dans une optique différente, cette fois.

Outre les motifs merveilleux et amoureux, le point commun qui nous est apparu déterminant pour réunir ces trois romans en une même étude est le choix du cadre italien et/ou sicilien pour situer leurs actions. Le roman de *Robert le Diable* commence en Normandie ce

qui permet d'évoquer la dynastie normande en Sicile mais l'action du récit se passe surtout à Rome, au palais impérial où il se lie avec l'empereur et se place sous sa protection durant sa pénitence : cette relation met en évidence les liens possibles du choix de la situation géographique et la possibilité d'une valorisation des intérêts français en Italie voire d'une promotion de la candidature française au trône du Saint Empire Romain Germanique. *Floriant et Florete* et *Guillaume de Palerne*, certainement composés durant la même décennie<sup>1</sup>, mettent en scène les aventures de leurs héros dans un décor italien méridional et sicilien des plus précis, rappelant la présence française dans ces régions dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Il nous semble que ces choix géographiques ne sont pas imputables au hasard : c'est la raison principale pour laquelle nous avons souhaité étudier conjointement ces romans.

Selon nous, le merveilleux et le cadre italien et sicilien sont liés par ce qui semble constituer une convergence de visées : en implantant le merveilleux dans un exotisme peu éloigné, ces auteurs font de leurs héros les avatars possibles des souverains français en Italie et en Sicile tout en mettant en évidence leur supériorité naturelle voire surnaturelle et donc leur légitimité à gouverner. Dès lors, il nous apparaîtrait envisageable de considérer ces textes comme les représentants d'une matière inédite, la matière d'Italie, qui mettrait en scène, dans un récit en français, les aventures de héros visiblement français, en Italie et en Sicile, souhaitant rétablir une harmonie lignagère qui passe par la récupération d'un trône et soutenus, dans leurs quêtes et leurs aventures, par les efforts conjoints de la *merveille* et de l'amour, représentant la transcendance qui justifierait, dans la fiction, leur légitimité à régner.

Le motif amoureux est en effet l'autre versant de cette transcendance qui soutient les héros dans leur quête : certes, le roman de *Robert le Diable* ne se conclut pas sur un mariage avec la princesse muette, mais s'il n'y a pas de véritable développement amoureux comme dans les deux autres romans du corpus, on n'en repère pas moins la mise en place des différents éléments qui auraient pu construire une histoire d'amour entre Robert et la princesse à la manière du roman courtois. En outre, si aucun amour terrestre ne vient unir les deux personnages, la jeune femme joue tout de même un rôle déterminant pour l'avancée de la narration en provoquant le dénouement de l'action : c'est elle qui se fait la voix de la vérité –ce qui est un comble pour celle qui était muette– ce qui permet, à la fois, de confondre le sénéchal félon et d'accélérer le chemin de Robert vers son salut spirituel. C'est par ce biais que l'on peut rapprocher ce roman des deux autres du corpus, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* : en effet, les personnages féminins se constituent très rapidement en

---

<sup>1</sup> Voir notre étude de la datation des textes (p. 134ss)

héroïnes courtoises aimées follement par les héros et pour qui ils partent en aventure. Mais l'originalité de ces romans tient à la manière dont ces jeunes femmes vont s'emparer de leur rôle : elles deviennent de véritables « compagnons » d'aventure auprès de qui Guillaume comme Floriant trouvent un soutien indéfectible. Elles participent à part égale au succès de leurs entreprises ce qui justifie grandement leur accès à la gloire impériale dont elles sont, d'ailleurs, les légitimes héritières. L'étude du motif amoureux révélerait par conséquent un aspect commun à ces romans : la valorisation de l'énergie féminine et l'importance des alliances matrimoniales pour maintenir ou rétablir l'équilibre lignager.

Pour commencer, il faudra interroger de manière approfondie la notion de *matiere* littéraire. En effet, dans sa préface de *la Chanson de Saisnes*, Jean Bodel expose sa tripartition en *matieres* (de France, de Bretagne, de Rome), ce qu'il conviendra d'observer et d'étudier dans un premier temps afin de soumettre, dans un second temps, les œuvres du corpus à la grille d'analyse de la tripartition bodélienne. En effet, cette catégorisation du corpus n'est pas si évidente que cela car apparaît rapidement à la lecture de ces romans la difficulté de classer ces œuvres dans l'une ou l'autre des *matieres* bodéliennes : ce sont des œuvres complexes et riches, construites par strates intrinsèquement liées. A titre de comparaison, nous vérifierons également que d'autres œuvres, hors corpus, présentent cette résistance à la catégorisation bodélienne. Ce constat effectué, les œuvres de notre corpus ne semblent pas appartenir à une *matiere* connue, nous observerons alors leur fonctionnement et ce qui fait leur richesse, leur complexité, propres à justifier leur originalité.

Cette entreprise n'est pas inédite : de nombreux chercheurs se sont penchés sur le cas des textes inclassables et mis en évidence l'existence d'autres matières à ajouter à la tripartition bodélienne<sup>1</sup>. Les matières littéraires peuvent être multipliées, comme le remarque Christine Ferlampin-Acher à propos d'un autre texte difficile à classer, *Guillaume d'Angleterre*<sup>2</sup> : un même roman peut puiser dans différentes matières, se rapprocher de l'une, emprunter un motif à l'autre, sans qu'on puisse pour autant le rapprocher fermement d'une matière bodélienne. Est-ce si gênant que cela ? Ne pourrions-nous pas, à la manière de Bodel,

---

<sup>1</sup> Il nous semble ainsi que la proposition d'une matière de Grèce est très pertinente puisque cela offre la possibilité de classer les romans antiques dont l'action n'est pas située à Rome mais plutôt dans une région géographique étendue autour de la Grèce (*Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*...). Voir à ce sujet l'article de Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, « L'absence de la Grèce dans la trilogie des *matieres* selon Jean Bodel et les conquêtes de la *matiere* d'Alexandre », *Matieres à débat*, *op. cit.*, pp. 317-328. Nous reviendrons plus en détails sur cette question dans notre première partie.

<sup>2</sup> Voir son introduction de *Guillaume d'Angleterre*, Paris, Champion, 2003, p. 14ss. Christine FERLAMPIN-ACHER y passe au crible de quelques modèles connus (le modèle hagiographique, le roman arthurien, le roman antique) le roman qu'elle édite et finit par en conclure que *Guillaume d'Angleterre* « est plus proche des choix individuels de ce que ce que Lydie Louison appelle les 'romans gothiques' que de *Cligès* » (p. 37).



proposer une matière autre pour quelques-uns de ces textes qui semblent par ailleurs faire corps ? Il nous semble ainsi que le critère géographique, retenu par le poète arrageois, peut constituer une piste intéressante d'autant que c'est ce qui a d'abord attiré notre attention et justifie notre choix de réunir ces trois textes. Cependant, ce seul critère ne peut suffire car cela risque d'englober un ensemble de textes sans doute trop disparates pour être pertinent. C'est une base de travail et une condition *sine qua non* pour sélectionner les textes sans pour autant que ce soit la raison suffisante. Certes, trois textes ne sauraient constituer à eux seuls une matière mais nous proposons de mettre à l'épreuve ce groupement de textes afin de vérifier la légitimité de cette matière. Ces travaux ont donc pour objectif d'analyser en profondeur ces romans afin d'en repérer les points communs principaux qui pourraient ainsi devenir les critères de la matière d'Italie, critères par la suite utilisables pour « tester » d'autres textes jusqu'alors réputés inclassables et qui seraient l'objet de travaux ultérieurs.

Ensuite, nous étudierons différents aspects de ces romans, tous aussi importants les uns que les autres. Nous commencerons par observer et analyser le motif amoureux dans une large perspective (rencontre, sentiment, mariage) en lien avec le caractère merveilleux très puissant de ces romans qui entremêlent tous habilement la question de l'amour et celle de la *merveille*, l'un et l'autre sont interdépendants. En effet, la *merveille* semble, *a priori*, permettre le lien amoureux et faciliter les mariages. Or, s'arrêter à ce constat reviendrait à considérer ces œuvres comme de purs romans de divertissement, alternant amour et *merveille*, pour le plaisir du lecteur. Si, au contraire, on s'intéresse au motif amoureux comme étant un moyen de mettre en évidence les alliances possibles dans le jeu géopolitique de l'époque, alors le motif amoureux éclaire d'un nouveau jour des romans trop souvent considérés comme ludiques et ajoute de nombreuses strates d'analyse à ces romans, complexes et difficiles à catégoriser.

Par conséquent, outre les enjeux amoureux et merveilleux, il nous faudra observer la fonction de ces œuvres, avec l'analyse d'un possible enjeu idéologique et géopolitique en lien avec le Saint Empire Romain Germanique ainsi qu'avec l'empire byzantin, enjeu qu'il faudrait relier avec le cadre spatial de nos œuvres que sont la Sicile et l'Italie méridionale. Cela remettrait en question l'appartenance de ces romans à la seule littérature « vaine et plaisante » et leur possible rattachement à des textes « de sens entendant ». En effet, l'éloignement de ces terres étrangères peut alors constituer un climat propice à l'installation d'une atmosphère merveilleuse. Mais ce n'est sans doute pas que cela qui incite ces écrivains à situer leur récit dans cette région : c'est aussi un territoire convoité d'un point de vue politique et souvent ballotté au gré des mariages et alliances, invasions et batailles. Il est donc

possible que, en plus de faciliter, d'un point de vue narratif, l'intrusion de la surnature, ce choix du cadre spatial soit également une manière, d'un point de vue idéologique et géopolitique, pour les auteurs, de redoubler et de rappeler la présence française sur ces terres italiennes et siciliennes. Nous pourrions même nous demander si ce choix du cadre spatial ne serait pas une manière de revendiquer, en cette deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, la candidature française au trône du Saint Empire Romain Germanique, au moment où il est l'objet de fortes tensions en Europe ou, du moins, une prise en compte du rôle du royaume français dans cette région. En effet, c'est alors le début du *Grand Interrègne*<sup>1</sup> : Charles d'Anjou est alors fortement pressenti et poussé par le Pape pour faire concurrence aux Guelfes et aux Gibelins, alternant traditionnellement sur le trône impérial. Les différentes conquêtes et alliances, souvent matrimoniales, racontées dans nos romans et vécues par des héros français, ne seraient-elles pas un moyen pour nos auteurs de faire la promotion d'une candidature française ou encore de valoriser la gouvernance française de la Sicile insulaire et péninsulaire ? En effet, en choisissant d'implanter des héros, qu'aucun indice n'italianise ou ne francise exclusivement, en Italie et en Sicile, et qui font face à l'adversité avec énergie et intelligence en terres italiennes et siciliennes, ces écrivains glorifieraient la bravoure et la vigueur françaises, en faisant ainsi référence à la présence française (normande puis angevine) en Sicile et en Italie méridionale ce qui prouverait leurs grandes qualités. D'ailleurs, ce cadre spatial est l'occasion pour nos auteurs d'employer un ancrage de type « réaliste » : cette géographie, très précise et en accord avec la réalité est importante car elle sert de cadre au voyage du héros qui va alors traverser de nombreuses contrées dans ces régions alors exotiques. En cela, nos œuvres diffèrent des autres romans merveilleux (breton ou plus oriental).

Ce cadre spatial exotique est donc l'occasion, pour nos auteurs, d'évoquer très précisément les lieux traversés lors des périple de leurs héros. En effet, Guillaume, Floriant et Robert traversent des régions (de la Sicile à l'Italie du Sud, de l'Italie à la cour du roi Arthur, de la Normandie à Rome) que leurs auteurs semblent connaître, ce que l'on perçoit par l'emploi de nombreux indices de lieux absolus. Cette précision géographique, assez rare dans le roman médiéval, confère aux romans étudiés un effet de réel très surprenant qui leur donne une allure « réaliste », particulièrement troublante. En outre, ces trois romans mettent en scène, à de nombreuses reprises, des épisodes fort plaisants faisant référence aux mœurs

---

<sup>1</sup> *Grand Interrègne* (1250-1273) période d'anarchie où l'Empire est livré à quatre affrontements successifs de souverains rivaux. Elle ne prendra fin qu'avec l'élection unanime de Rodolphe de Habsbourg en 1273. La vacance du pouvoir suprême « marque la fin irréversible de l'ancienne splendeur impériale » selon Jean-François NOËL, *le Saint-Empire*, Paris, PUF, 1976, « Que sais-je ? » n°1646, p. 47.

courtoises (l'éducation du chevalier, les relations hommes-femmes, l'hospitalité due à un chevalier de passage...) et ne manquant pas de renforcer cette impression de réalisme, ce que Auerbach appelle le « réalisme courtois<sup>1</sup> ». Ces descriptions des mœurs courtoises ne sont en rien étonnantes dans le roman médiéval puisqu'on en trouve également dans le roman arthurien, le public noble aime à se voir ainsi représenté. Ce qui est cependant surprenant et digne d'être discuté, c'est le redoublement de ce « réalisme courtois » avec l'ancrage « réaliste » géographique très puissant et plus rare, celui-là. Ce « réalisme<sup>2</sup> » permettait sans doute au lecteur médiéval de saisir l'allusion politique évoquée précédemment. Le choix, prudent, de l'usage des guillemets pour évoquer le « réalisme » de ces textes tient à la difficulté qu'on peut éprouver à concevoir le réalisme pour des romans du XIII<sup>e</sup> siècle et les réserves que ce concept ne manquent pas de susciter au sein de la critique pour la littérature médiévale. Certes, la précision du cadre spatial comme des mœurs tend au réalisme tel qu'il est défini très précisément depuis Barthes mais il faut tout de même envisager sa conceptualisation et, surtout, son application à la littérature médiévale avec circonspection si l'on ne veut pas tomber dans l'anachronisme et le hors-sujet. Pourtant cet ancrage très fort dans la réalité, et qui méritera d'être étudié en profondeur, peut, *a priori*, créer une tension avec la *merveille* ambiante de nos romans : on pourrait penser que cela peut faire hiatus avec la *merveille* mais à y observer de plus près, on peut se demander en quoi, finalement, loin de tuer le merveilleux, l'ancrage réaliste le renforce comme un écrin qui le mettrait en valeur. Ce merveilleux réaliste ne serait-il pas une manière de glorifier la lignée française en Sicile et en Italie à l'époque où Charles d'Anjou tente de dominer ces régions ? Et pour *Robert le Diable*, ne s'agirait-il pas d'un moyen de valoriser la période normande en Italie ?

Ainsi, une fois la visée idéologique et géopolitique étudiée, nous pourrions analyser ces œuvres comme de potentiels outils de « promotion » qui pour atteindre leur but, recourent à des stratagèmes tels que les motifs amoureux et merveilleux : l'objectif étant de séduire un public pas nécessairement acquis à la cause, il faut être attrayants et attractifs. Le public une fois mis en confiance, les enjeux politiques n'en sont que plus faciles à comprendre voire à accepter pour le lecteur tant, dans nos œuvres, ces enjeux sont subtils au point que les idées défendues soient de l'ordre de l'implicite et se diffusent presque inconsciemment dans l'esprit du lecteur. Le merveilleux possède ce caractère plaisant et séduit alors une large frange de la population, certes essentiellement noble, mais c'est ce public qui est alors visé. D'ailleurs, les

---

<sup>1</sup> Erich AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (traduit par Cornélius Heim), Bibliothèque des Idées, NRF, Paris, Gallimard, 1946 (1968 pour la traduction française), pp. 141-142.

<sup>2</sup> Nous discuterons longuement de cette notion et de sa possible application à la littérature médiévale, et dans nos textes, dans la troisième partie de cette étude.

romans de notre corpus semblent recourir, suffisamment pour que ce soit perceptible par le lecteur contemporain, à la parodie : cette notion, une fois définie dans son caractère médiéval et analysée dans son expression littéraire, devra être interrogée sous l'angle de la visée idéologique et géopolitique. Si nos auteurs souhaitent faire passer un message, défendre une thèse, pourquoi utiliser à ce point des outils propres à divertir leur public ? Comment le caractère souvent parodique de nos œuvres se corrèle-t-il au merveilleux tout en délivrant un message plus politique ? Il nous faudra analyser la relation qui s'instaure subtilement entre *merveille* et parodie afin d'en observer les conséquences sur l'une comme sur l'autre pour enfin constater l'effet produit par cette relation : s'agit-il d'un ornement littéraire ou cela permet-il à nos auteurs d'appuyer leurs propos idéologiques ? En effet, la parodie, comme la *merveille*, pourrait constituer une sorte de paravent qui aurait l'intérêt de ne pas dévoiler immédiatement le contenu profond de ces œuvres afin de ne pas rebuter le lecteur, ou, au contraire, la *merveille* et la parodie confèreraient à nos œuvres cette apparence ludique si complémentaire avec un contenu idéologique profond afin de contenter entièrement le lecteur qui serait alors diverti et enrichi intellectuellement par sa lecture. Ces recherches auront alors pour conséquence une réévaluation de la fonction de ces œuvres en observant comment y fonctionne le merveilleux, en définissant la notion d'enjeu géopolitique pour un roman médiéval pour ensuite étudier s'il y en a un dans nos œuvres mais également en se demandant, si enjeu il y a, à quel degré il peut être évalué.

Il faudra alors aller plus loin dans cette nouvelle vision du merveilleux dans notre corpus en étudiant l'expression de la *merveille* à l'aune de cet ancrage réaliste : permet-il à l'auteur de traiter différemment le merveilleux qui pourrait ainsi constituer une pause créative et récréative dans des œuvres dont la visée serait idéologique et géopolitique ? En effet, le merveilleux, alors entremêlé à cet ancrage réaliste, voit-il son fonctionnement bouleversé par rapport à son traitement dans le roman merveilleux plus traditionnel : en sort-il renforcé ? Amoindri ? Transformé ? Autrement dit, pour quelles raisons nos auteurs ont-ils choisi de passer par le roman merveilleux (c'est-à-dire par une double expression de la fiction) pour développer une visée idéologique et géopolitique ? Nous pourrions émettre des hypothèses sur la question de la réception ou encore du pouvoir en place qui nécessiterait le recours à la fiction merveilleuse.

Il s'agira alors de prendre le merveilleux à rebours dans nos œuvres, c'est-à-dire en n'empruntant pas le chemin habituel de l'étude critique : nous ne commencerons pas par une étude de la *merveille* et de son expression resituée dans un contexte historique, sociologie et/ou sociétal, mais nous partirons plutôt du postulat de l'existence de cette *merveille*, puis

nous démontrerons l’ancrage réaliste pour en percevoir sa visée idéologique et géopolitique et son engagement et ainsi, finalement, nous relirons le merveilleux à la lumière de ces constations réalistes : comment ce merveilleux fonctionne-t-il ici ? Est-il adapté à un lectorat<sup>1</sup> et si oui, lequel ? Ce cadre est certes exotique mais pour qui l’est-il ? Ces questions ainsi posées et étudiées, nous nous demanderons alors si ces différents aspects (amour, merveilleux, ancrage réaliste, enjeu géopolitique et idéologique fort) et leur interdépendance ne constituent pas les éléments propres à constituer la grille d’analyse d’une quatrième matière, la matière d’Italie.

---

<sup>1</sup> Nous discuterons du lectorat possible de ces œuvres dans la troisième partie de cette étude.

# PREMIERE PARTIE :

## DES ROMANS HORS MATIERE...

---

« A ma matere repairier

Voel desormés et commencer. »

*Floriant et Florete*



# PREMIERE PARTIE : DES ROMANS HORS MATIERE...

---

Tout lecteur habitué à fréquenter la littérature médiévale connaît ces vers de Jehan Bodel introduisant sa *Chanson des Saisnes* :

*N'en sont que trois materes a nul home vivant :  
De France et de Bretaigne et de Ronme la grant ;  
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.  
Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant,  
Et cil de Ronme sage et de sens apendant,  
Cil de France sont voir chascun jour aparant.*<sup>1</sup>

La tradition critique a vu dans ce prologue une tentative de catégorisation du récit médiéval où la *matiere* correspondrait, peu ou prou, à notre genre littéraire moderne. Ces trois matières permettent de distinguer le roman breton (la matière de Bretagne), le roman antique (la matière de Rome) et la chanson de geste (la matière de France), dont les traits sont ici brièvement qualifiés par Bodel. Ainsi, le récit médiéval se trouve cloisonné en sous-catégories qui semblent cohérentes et surtout pratiques. Pourtant, ces vers nous interrogent car ils abordent une notion complexe et un peu floue qu'est celle de matière, au Moyen Âge, en littérature. En outre, considérer la tripartition bodélienne comme une catégorisation du récit médiéval peut paraître pertinent, mais que penser du fait même de chercher à catégoriser la littérature ? En effet, si l'on s'intéresse à certaines œuvres, dont celles que nous proposons d'étudier dans ces travaux, on découvre qu'elles sont rétives à tout classement. Avant de tenter de définir la notion de matière dans la littérature médiévale ou, du moins, d'en dessiner les contours, il nous faut commencer par comprendre ce qui initie cette démarche de classement des textes littéraires, modernes mais aussi médiévaux.

En effet, cette tendance à vouloir faire entrer les textes littéraires dans des cases se repère même en dehors du cadre universitaire de la recherche en littérature. Pour illustrer cette pulsion classificatrice, nous pouvons prendre l'exemple –anachronique pour la littérature médiévale mais très parlant– des courants et mouvements littéraires au sein de l'enseignement

---

<sup>1</sup> Jehan BODEL, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette BRASSEUR, Genève, Droz, 1989, 2 vol. (TLF 369), rédaction AR, vv. 6-11. Il existe une variante de ce prologue issue du manuscrit L dont le vers 6 est différent : « N'en sont que trois materes a nul home antandant ». Nous reviendrons plus tard sur cette leçon (p. 88ss).



des lettres, car c'est une autre manière de catégoriser la littérature. Notre expérience dans le second degré nous a ainsi fait remarquer que l'élève, dès le début de son apprentissage de l'exercice académique qu'est l'explication de texte<sup>1</sup>, cherche toujours à « ranger » le texte dans une catégorie afin de l'identifier précisément. Cette volonté classificatrice concerne le genre et le sous-genre mais aussi et surtout le courant littéraire. Certes, ces éléments sur le texte à l'étude sont bien souvent importants et riches d'informations pour la suite du processus analytique, mais, parfois, certains textes se montrent plus rétifs à ces tentatives parce qu'ils semblent « hors-classement », surtout en ce qui concerne le courant littéraire. L'impossibilité de catégoriser le texte déclenche alors une vive inquiétude chez l'élève qui pense qu'il ne pourra pas, sans ces informations qui lui paraissent essentielles, l'analyser correctement, ce qui peut entraîner un blocage cognitif<sup>2</sup>. Au contraire, cette démarche classificatrice, lorsqu'elle est aisée et opérante – ce qui est le cas pour les textes « classiques » du répertoire scolaire- les rassure grandement et semble faciliter leur entrée dans le texte. Cette tendance concerne une grande majorité d'élèves et d'étudiants. Mais comment expliquer cette volonté de faire entrer les textes dans des catégories et quelles limites cela peut-il avoir ?

Si les élèves accordent autant d'importance aux catégories, c'est parce que cela nécessite l'emploi de listes de critères auxquels les textes doivent répondre pour recevoir une « étiquette » avant d'être classés, ce qui présente l'avantage, pour eux, de construire des schémas analytiques facilitant leur approche des textes, et donc de les assurer dans leur démarche. Mais au-delà d'un moyen de gagner en confiance, cette volonté de catégoriser la littérature vient surtout de leurs enseignants qui leur apprennent, en peu de temps et avec peu de moyens, l'histoire littéraire et ses courants. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle, et les prémices de l'histoire littéraire, que s'est davantage affirmée cette pulsion classificatrice : « l'histoire littéraire, dont la forme élémentaire se ramènerait au récit de la vie des auteurs, a été une des premières formes de l'enseignement des lettres. [...] vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle » prenant la place « de l'ancienne rhétorique, jusqu'à devenir, à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la part

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire à partir de la 3<sup>e</sup>. Certes, avant cette classe, les élèves sont constamment confrontés aux textes mais plutôt de manière guidée, avec des questionnaires par exemple. En revanche, à partir de la 3<sup>e</sup>, l'enseignant initie la méthodologie de l'explication de texte en apprenant aux élèves à problématiser et à repérer des axes d'étude. Nous avons bénéficié de la formation d'Annie ROUXEL dont on peut citer, entre autres, l'ouvrage *Enseigner la lecture littéraire*, Rennes, PUR, 1996. Nous retenons de son enseignement la nécessité d'accueillir toutes les réactions des élèves face au texte et d'encourager la co-construction du sens basée sur l'intersubjectivité au sein de la classe.

<sup>2</sup> Nous pouvons ainsi citer l'exemple très récent et particulièrement marquant des épreuves anticipées de français du baccalauréat série générale de juin 2022. Le texte proposé pour le commentaire littéraire était un extrait du roman de Sylvie Germain *Jours de Colère, Chants* (1989) : de nombreux candidats que nous avons rencontrés ont été désorientés par ce choix d'un texte contemporain qui ne présentait pas de difficultés de compréhension particulières mais qu'ils n'ont pas pu « ranger » dans un courant littéraire précis ce qui leur a fait croire qu'ils ne pouvaient pas le comprendre.

centrale de l'enseignement<sup>1</sup> ». C'est « l'invention » d'une histoire littéraire et son enseignement qui ont confirmé, dans les esprits, la pertinence d'une vision catégorielle de la littérature pour des générations d'élèves, de lecteurs, de critiques et d'écrivains. Cette invention remonte à la tendance à laquelle participent Voltaire et son *Siècle de Louis XIV* en 1751, La Harpe et son *Lycée* (1798-1804), mais aussi la *Bibliothèque universelle des romans*<sup>2</sup>, périodique littéraire composé de 224 volumes publiés entre 1775 et 1789, ayant pour ambition de constituer un panorama des romans<sup>3</sup> « parus depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge moderne<sup>4</sup> » classés selon quatre catégories : romans traduits du grec et du latin, romans de chevalerie, romans historiques et romans d'amour. Ces initiatives réunissent des auteurs qui n'auraient peut-être pas revendiqué ce rapprochement, dans un ensemble *a priori* cohérent en assimilant bien souvent le mouvement esthétique avec la période historique<sup>5</sup> : c'est l'amorce de l'idée de mouvement, qui est une manière de catégoriser la littérature. D'ailleurs, ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on commence à parler des Lumières pour désigner trois générations d'écrivains, les confondant ainsi dans un même tout unifié. Au XIX<sup>e</sup> siècle, dès lors que les Romantiques se réclament comme un groupe, on commence à rechercher dans le passé les autres mouvements possibles. Ainsi, le terme Classicisme naît sous la Restauration, puis le terme Humanisme pour renvoyer à la Renaissance est inventé vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors, « l'émergence de l'histoire littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle et le besoin de dégager des périodes littéraires précises, qui ne correspondent pas à des délimitations historico-politiques, consacrent cette manière d'envisager la littérature<sup>6</sup> » que la publication de l'*Histoire de la Littérature française*<sup>7</sup> de Gustave Lanson à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle entérine presque définitivement. Lanson poursuit, et même consolide, cette pulsion classificatrice en organisant

<sup>1</sup> Yves STALLONI, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin, 2009 (1<sup>ère</sup> édition 2004 chez Nathan), collection « Lettres Sup », pp. 1-2.

<sup>2</sup> Cette collection littéraire est souvent présentée comme relevant de l'initiative du Marquis de Paulmy mais cette paternité est encore discutée comme le montre l'article de Fabio MARINAI, « La 'Bibliothèque universelle des romans' (1775-1789). Genesi e sviluppo di un'idea », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LXVIII, 2015, pp. 1-32.

<sup>3</sup> La *BUR* publiait alors des versions abrégées, traduites et modernisées de textes anciens afin de proposer un accès facile et rapide à la littérature du passé et permettre au lecteur de se constituer une culture littéraire en peu de temps et d'efforts. Il arrivait même qu'on réécrive certains textes en fonction du goût littéraire de l'époque. Voir à ce sujet Roger POIRIER, *La Bibliothèque universelle des romans : rédacteurs, textes, public*, Genève, Droz, 1977.

<sup>4</sup> Thierry DELCOURT, *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, École Nationale des Chartes, 2000, p. 81.

<sup>5</sup> « Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire ; on se propose un plus grand objet. On veut essayer de peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais. » Voltaire, *Œuvres Complètes*, Louis MOLAND (éd.), Paris, Garnier, 1883, t. XIV, p. 155.

<sup>6</sup> Jean-Pierre AUBRIT et Bernard GENDRE, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 11.

<sup>7</sup> Gustave LANSON, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1895.

la littérature en mouvements distincts : « Nos opérations principales consistent à connaître les textes littéraires, à les comparer pour distinguer l'individuel du collectif et l'original du traditionnel, à les grouper par genres, écoles et mouvements, à déterminer enfin le rapport de ces groupes à la vie intellectuelle, morale et sociale de notre pays, comme au développement de la littérature et de la civilisation européenne.<sup>1</sup> ».

Il faut reconnaître que cette vision de la littérature est pratique pour l'enseignant parce qu'elle présente l'avantage d'être très claire pour l'étudiant qui, à l'aide de critères spécifiques – bien souvent il se contente de la date de composition- est en mesure de « ranger » le texte étudié dans l'un ou l'autre des mouvements littéraires que sont l'Humanisme, le Baroque, le Classicisme, les Lumières, et ainsi, d'analyser le texte à la lumière de ce qu'il sait du mouvement repéré. Le problème est que certains mouvements ont été « inventés » *a posteriori* et qu'aucun des écrivains qu'on relie à ces mouvements ne s'est pensé, en son temps, en ces termes. Pour la littérature plus récente, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la situation est plus simple puisque ce sont bien souvent les écrivains eux-mêmes qui se réclamaient de tel mouvement, parfois même ils étaient à l'origine de l'appellation du mouvement et de ses critères définitoires, comme les Romantiques, les Parnassiens, les Naturalistes, les Symbolistes, les Surréalistes, les Nouveaux Romanciers, etc. Cependant, on parle dans ce cas d'une école c'est-à-dire d'un groupe qui « suppose une adhésion consciente et volontaire à un ensemble de principes et de valeurs, souvent autour d'un chef de file<sup>2</sup> » que l'enseignement et les manuels<sup>3</sup> ont plutôt tendance à considérer comme des mouvements c'est-à-dire « des phénomènes plus larges, [...] au-delà d'une simple coterie d'écrivains<sup>4</sup> », et mêlant des textes et des auteurs qui n'auraient certainement pas revendiqué un tel rapprochement. Comme le précisent Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendre, « le 'mouvement' dépasse le simple écrivain, et il n'est pas indifférent que l'histoire littéraire soit née à l'époque où la sociologie a vu le jour. Peu importe au sociologue, comme à l'historien de la littérature, que l'individu ne soit pas conscient des liens qui l'attachent à un milieu, à une époque, à un pays : son but est justement de faire apparaître l'inconscient collectif.<sup>5</sup> » L'histoire littéraire suppose donc que les écrivains ont obligatoirement des liens entre eux, ce qui tend à gommer leurs spécificités et leur originalité. Jean Rousset met en évidence les limites de considérer la

---

<sup>1</sup> Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *La Revue du mois*, octobre 1919, p. 398.

<sup>2</sup> Jean-Pierre AUBRIT et Bernard GENDRE, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> Citons, par exemple, les célèbres manuels Lagarde et Michard qui ont fait foi pendant de nombreuses années au lycée et qui ont largement contribué à donner une vision fragmentaire et parcellaire de la littérature qu'ils ont « découpée » arbitrairement selon les mouvements littéraires qu'ils faisaient correspondre aux époques historiques.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

littérature selon des catégories que peuvent être les mouvements littéraires : « En littérature, les seuls faits réels, ce sont les œuvres et les sujets créateurs ; les catégories ne risquent-elles pas d'être toujours futiles, quand elles ne sont pas nocives ?<sup>1</sup> ». Ce questionnement nous paraît particulièrement pertinent et nous permet de repérer des limites des catégories littéraires.

Tout d'abord, enfermer la littérature dans des cases, parfois même de force, c'est nier la singularité de chaque œuvre et/ou de chaque auteur : Jean-Pierre Aubrit et Bernard Legendre<sup>2</sup> utilisent la métaphore très parlante de Procuste pour évoquer l'ajustement qu'il est nécessaire de faire pour classer une œuvre ou un auteur dans un mouvement avec lequel il ne cadre pas tout à fait. Comme le brigand de la mythologie qui étire ou réduit ses victimes pour les faire parfaitement correspondre aux dimensions de son lit, celui qui veut faire entrer un texte ou un auteur un peu « hors-normes » dans un mouvement littéraire précis - généralement, celui qui correspond à une période historique donnée - sera obligé d'ignorer certains aspects et/ou d'en sur-interpréter d'autres, voire de ne privilégier que les textes qui correspondent parfaitement à ces critères « car les critères normatifs qui définissent un mouvement ne s'appliquent jamais mieux qu'aux productions moyennes, qui semblent les illustrer, et laissent souvent échapper des œuvres pionnières ou marginales.<sup>3</sup> »

Par conséquent, catégoriser la littérature revient à la normaliser et à contribuer à « l'invisibilisation » d'une partie de la production. Pour anticiper quelque peu sur la réflexion à venir à propos de la matière médiévale, c'est sans doute ce qui s'est passé pour les trois romans à l'étude : comme il est difficile de les faire correspondre à l'une des trois matières bodéliennes, ces romans ont été mis de côté et sont devenus presque invisibles. C'est ce qui expliquerait le nombre bien inférieur d'études leur étant consacrées comparativement au nombre d'études consacrées au roman arthurien, au roman antique ou à la chanson de geste, comme le rappelle Christine Ferlampin-Acher : « *Guillaume de Palerne* est un des romans médiévaux souvent oubliés par la critique, peut-être parce qu'il est atypique : il échappe aux classifications, dans la mesure où il n'est ni arthurien, ni antique<sup>4</sup> ». D'ailleurs, les éditions de ces romans « invisibilisés » montrent l'intérêt que portent leurs commentateurs à cette classification, comme s'il était nécessaire de rattacher l'œuvre à une catégorie connue :

---

<sup>1</sup> Jean ROUSSET, « Le problème du baroque littéraire français », *Trois conférences sur le baroque français*, supplément au n°21 des *Studi Francesi*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1964, p. 49.

<sup>2</sup> Jean-Pierre AUBRIT et Bernard GENDRE, *op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Guillaume de Palerne*, Christine FERLAMPIN-ACHER (éd.), *op. cit.*, p. 7.

Élisabeth Gaucher, dans son édition de *Robert le Diable*, consacre seize pages<sup>1</sup> au repérage des indices « romanesques », « du merveilleux féerique », de la « geste épique » et de la « conversion exemplaire », susceptibles d'attribuer à ce récit un genre et Christine Ferlampin-Acher, après avoir montré que *Guillaume de Palerne* est « atypique », consacre huit pages<sup>2</sup> de son introduction à la possibilité de qualifier le roman<sup>3</sup> d'idyllique<sup>4</sup>. En revanche, *Floriant et Florete* est d'emblée qualifié de « roman arthurien en vers » par Richard Trachsler et Annie Combes dans leur édition et ce, à de nombreuses reprises<sup>5</sup>, ce qui semble clore le débat pour ses éditeurs, mais ce qu'on remarque ici c'est surtout l'importance que semble revêtir le rattachement, dans le cas de *Floriant et Florete*, à une matière, celle de Bretagne, pour ses éditeurs. Cette importance accordée à la matière ou au genre du texte étudié montre bien que catégoriser un texte quelque peu oublié de la critique est perçu comme un moyen de lui rendre de la visibilité.

Ces diverses limites qu'on peut opposer à la catégorisation de la littérature –rappelons que nous avons choisi l'exemple des mouvements littéraires pour la présente explication mais que cela peut être appliqué à toute tentative de classification- signent-elle alors son illégitimité ? Comme souvent, la réponse est dans la nuance. Jean Rousset explique ainsi que, si la notion de mouvement littéraire est « futile » voire « nocive », cela ne signifie pourtant pas qu'elle est illégitime car on peut lui assigner une fonction heuristique, ce qui conviendra alors à l'enseignement des lettres mais également à la recherche : « Il peut arriver que, dans une certaine phase de la réflexion et de la recherche, on ait besoin, pour atteindre les œuvres, de catégories, de critères théoriques. Bien entendu, ces critères sont heuristiques, ces catégories sont empiriques, ce sont des approximations dont la fonction peut être provisoire, des cadres favorables pour poser certains problèmes critiques ; ils ne représentent pas la fin, mais le commencement de la recherche. Nous sommes ainsi faits que nous avons besoin de schémas historiques pour organiser la réalité ; mais ces schémas ne sont pas la réalité, ils ne sont pas les œuvres, ce ne sont que des verres oculaires, des instruments d'exploration.<sup>6</sup> » Cette perspective redynamise la notion de mouvement littéraire au lieu de l'enterrer : les

<sup>1</sup> *Robert le Diable*, Élisabeth GAUCHER (éd.), *op. cit.*, pp. 14-30.

<sup>2</sup> *Guillaume de Palerne*, Christine FERLAMPIN-ACHER (éd.), *op. cit.*, pp. 11-18. Ces pages sont également l'occasion de discuter le rattachement de *Guillaume de Palerne* au roman byzantin et au roman réaliste.

<sup>3</sup> Nous pouvons rattacher ce texte au genre romanesque car si le terme roman est absent du prologue et du récit, il finit par apparaître dans l'explicit : « Explicit li roumans de / Guillaume de Palerne ».

<sup>4</sup> Voir à propos de l'appellation « idyllique » pour un corpus donné, les travaux initiés par Myrrha LOT-BORODINE, *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913 puis consolidés par Marion VUAGNOUX-UHLIG, *Le couple en herbe. Galeran de Bretagne à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009.

<sup>5</sup> *Floriant et Florete*, Richard TRACHSLER et Annie COMBES (éd.), *op. cit.*, pp. XI – XIV – XV – XVIII – XXX (« roman arthurien de la deuxième et troisième génération »).

<sup>6</sup> Jean ROUSSET, « Le problème du baroque littéraire français », *op. cit.*, p. 50.

critères classificatoires sont donc un cadre qui permettent de mettre en évidence la singularité d'un écrivain et de son œuvre qui, bien souvent, dépassent les limites de ce cadre. Ce sont ces dépassements qui seront à étudier.

L'enseignement des lettres est donc passé, pendant près de deux siècles, par le biais de cette histoire littéraire organisée en mouvements, avant d'accorder plus d'importance à la critique. Aujourd'hui, loin des excès du formalisme puis du structuralisme –qui a souvent encouragé l'étude *ex nihilo* du texte qui n'est pas souhaitable non plus-, on reconnaît l'importance d'une posture plus nuancée, celle qu'empruntent, par exemple, la critique dite « génétique » qui s'intéresse à la naissance des œuvres ou encore la « sociocritique » qui étudie une œuvre en tenant compte de son contexte socio-historique mais également des visées idéologiques dont elle est parfois porteuse.

C'est donc dans une posture tout en nuances qu'il nous faut envisager l'étude de la matière littéraire au Moyen Âge, surtout lorsqu'elle s'applique aux œuvres du corpus : en effet, la catégorisation, problématique pour la littérature moderne et contemporaine, l'est encore davantage peut-être pour le Moyen Âge, pour lequel on tente de reproduire une classification, par le biais des matières, généralement bodéliennes. Il conviendra donc dans un premier temps, d'interroger le concept de matière puis, plus précisément, les matières définies par Bodel qui sont la preuve que, de tout temps, écrivains et théoriciens ont voulu classer la littérature, et, dans un second temps, d'observer comment certaines œuvres y résistent et en quoi ces résistances sont riches d'enseignement.

#### A. Réflexion générale sur la matière littéraire

La matière littéraire est une notion complexe et riche qui est régulièrement convoquée pour analyser le récit narratif médiéval. C'est un terme métapoétique, souvent utilisé par l'auteur médiéval, et encore plus souvent par la critique médiéviste : on le trouve dans ce cas écrit en ancien français et alors en italique ou encore, modernisé par l'accent grave et alors placé entre guillemets ; ces précautions scripturales permettent à celui qui les utilise de dissimuler le flou qui entoure cette notion, ambiguë et donc gênante. La plupart du temps, le lecteur y voit un pendant médiéval de nos genres modernes sans que cette assimilation soit satisfaisante pour autant.

Afin de mieux comprendre la tripartition bodélienne, il faut commencer par étudier le terme même de *matiere*, dont la polysémie explique certainement l'ambiguïté, dans une tentative de définition sous forme de bilan des travaux critiques ayant pour objectif de mieux

saisir les contours de la notion. Puis nous orienterons notre étude vers la tripartition bodélienne à proprement parler afin d'en comprendre les critères, les résistances et les impératifs.

## 1. Définir la *matiere* ?

La *matiere* littéraire est une notion fréquemment convoquée pour évoquer la littérature médiévale, que ce soit en se référant à Bodel ou non. En effet, ce terme apparaît dans de nombreuses œuvres, généralement à l'incipit, ou dans le prologue, lorsque l'auteur expose les raisons de son entreprise<sup>1</sup>. Pour le lecteur moderne, c'est une notion mouvante et difficilement saisissable tant c'est un terme polysémique et riche. Par commodité parfois, on l'assimile au genre littéraire, sans que cette alternative soit satisfaisante. Définir la *matiere* littéraire est un travail colossal, que d'autres chercheurs<sup>2</sup> ont mené avec brio. Ce n'est pas notre ambition ici. Il s'agit plutôt de saisir globalement ce que recouvre la *matiere* pour mieux en percevoir les contours et ainsi appliquer ces connaissances au corpus à l'étude.

Puisque nous souhaitons vérifier l'hypothèse d'une quatrième matière dont les textes à l'étude pourraient servir de base, il nous faut tout d'abord nous interroger sur le terme même de *matiere* dont la traduction est bien souvent rendue compliquée par une polysémie et une métaphorisation plurielle. Ensuite, nous tenterons de définir ce que recouvre la notion de matière littéraire mais également d'observer en quoi elle peut être rapprochée de la notion, plus moderne, de genre. Enfin, nous commencerons à explorer la tripartition bodélienne en rappelant le contexte de création et en nous intéressant davantage à Bodel et à ce qui a pu l'encourager à établir cette classification des matières littéraires de son temps.

### a. A l'origine de la *matiere*... Etymologie, acceptions et métaphorisation

La question de la *matiere* littéraire fait débat dans la critique médiéviste depuis des années, surtout en ce qui concerne la tripartition bodélienne, tentative de classification régulièrement remise en question, interrogée, réorganisée ou encore redéfinie. Avant d'entrer,

---

<sup>1</sup> « Del Chevalier de la Charrette / Comance Crestiens son livre ; / **Matiere** et **san** li done et livre / La contesse [...] », Chrétien de Troyes, *Lancelot*, Charles MELA (éd.), *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, 1994, vv. 24-27.

<sup>2</sup> Richard TRACHSLER a ainsi mené un travail très inspirant et, surtout, très précis concernant la délimitation et la définition de la *matiere* (*Disjointures – Conjointures : Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, A. Francke, 2000). La *matiere* a fait l'objet d'un colloque en 2015 (Universités de Poitiers, Bucarest et Rennes 2) dont les actes sont publiés sous le titre *Matières à débat : la notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, sous la direction de Christine FERLAMPIN-ACHER et de Catalina GIRBEA, PUR, Rennes, 2017.

à notre tour, dans ce débat, il nous a semblé nécessaire, pour garantir la logique de la réflexion menée ici, d'apporter un fondement théorique d'après nos lectures et, surtout, définitoire de la *matiere* médiévale. Nous proposons dans les pages qui suivent une synthèse de l'introduction rédigée par Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea aux actes du colloque *Matières à débat* réunissant les universités de Rennes 2, de Poitiers et de Bucarest en mars, mai et octobre 2015<sup>1</sup>.

Au commencement est le mot : les études critiques amorcent généralement la réflexion sur la matière en partant du terme lui-même dont l'histoire et l'étymologie sont des plus inspirants. Richard Trachsler rappelle, à partir de l'étymologie, que « la matière, pour les théoriciens latins, c'est le sujet, ce dont on parle, mais c'est aussi ce que l'on en fait. [...] Comment peut-il [Jean Bodel] affirmer qu'il n'y en a que trois ?<sup>2</sup> » Cette objection, très pertinente, est par la suite nuancée par l'analyse de la citation de Bodel « a nul home entendant » qui précise que Bodel évoquait surtout la matière dont il disposait en son temps. La *matiere*, ou les *matieres* si l'on évoque précisément celles définies par Jean Bodel – le pluriel renvoyant alors nécessairement à la tripartition- est un terme fréquemment rencontré dans les prologues des textes narratifs (*ma matiere* dira l'auteur) et renvoie à la *matiere* du texte, ce qu'il est. Son emploi fréquent est attesté par l'un des outils que la modernité apporte à l'analyse du texte médiéval, c'est-à-dire une base de données qui permet de recenser les emplois de termes dans la littérature médiévale. On peut ainsi utiliser CLERC6<sup>3</sup>, base de données créée par l'Université de Lausanne, consacrée à la communication littéraire à l'époque de Charles VI (1368-1422) : elle propose un relevé des termes techniques, des métaphores et des figures de projection utilisés pour désigner l'auteur, l'œuvre ou le lecteur dans les textes français, à une époque néanmoins plus tardive que celle des textes de notre corpus. A la date du 21 avril 2021, elle recense 61 occurrences du terme *matiere*. Cette fréquence d'emploi va de pair avec une polysémie importante, ce qui fait achopper le traducteur sur l'interprétation à donner à ce terme : de sa traduction découle alors un début d'engagement critique. Dans l'introduction aux actes du colloque sur la notion de *matiere* littéraire, Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea passent en revue les différents sens de *matiere* en ancien français : nous basons notre étude sur leurs conclusions. Ainsi, les différents sens attestés de *matiere* sont :

---

<sup>1</sup> Actes de ce colloque publiés sous le titre *Matières à débat : la notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, sous la direction de Christine FERLAMPIN-ACHER et de Catalina GIRBEA (dir.), *op. cit.*, pp. 7-23 (introduction).

<sup>2</sup> Richard TRACHSLER, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>3</sup> <https://wp.unil.ch/clerc6/> Cet outil porte sur le moyen français, et tient donc à l'écart l'ancien français. Nous l'avons pourtant utilisé ici car cela donne un ordre d'idée de la fréquence d'emploi dans la littérature médiévale.



- Le premier sens recensé est celui de « matériau » : c'est ainsi qu'il est employé dans *la Queste del saint Graal*<sup>1</sup>, repris sous la forme *matere* dans *l'Estoire del Saint Graal*<sup>2</sup>, certaines versions le remplaçant même par *manière*<sup>3</sup>. Cette mutation graphique suggère un glissement sémantique des plus révélateurs : « La matière et la manière, le matériau à partir duquel s'exerce le travail et la façon dont celui-ci est accompli se retrouvent ainsi subtilement liés et dans un rapport de connivence esthétique profonde.<sup>4</sup> ».
- Le deuxième sens est répertorié par Godefroy dans son lexique et correspond à la « qualité, [la] nature (humaine), [au] caractère<sup>5</sup> ».
- Un troisième sens renvoie plus précisément à la production littéraire en rapprochant la *matiere* du travail de l'écrivain-artisan, qui façonne sa *matiere* comme le potier façonne l'argile, dans une vision de la poétique au sens étymologique du terme, celui de la fabrication physique, de la création. On peut ainsi distinguer le sens de « récit », « narration » : *matiere* est alors synonyme des termes *conte* ou *estoire* auxquels elle se substitue dans les expressions courantes « ce dist l'estoire/le conte », qui permettent de donner au lecteur le signal du début de la narration ou du récit-encadré<sup>6</sup>. Une deuxième sous-catégorie de sens (du grand ensemble renvoyant au sème de la production littéraire) renvoie la *matiere* non plus au récit mais plus particulièrement au thème et devient ainsi la substance du conte avec lequel elle ne se confond pas<sup>7</sup> et peut même parfois se combiner avec le sens d'inspiration poétique<sup>8</sup>. Enfin, toujours dans ce grand ensemble sémantique

<sup>1</sup> « Car il voient que les renges n'avenissent mie a si riche brant come cele estoit, car eles estoient de si **vil matere**... », *Queste del Saint Graal*, Albert PAUPHILET (éd.), Paris, Champion, 1923, p. 205.

<sup>2</sup> « Car eles estoient de si **vil matere** », *Estoire del Saint Graal*, Jean-Pierre PONCEAU (éd.), Paris, Champion, 1997, p. 264.

<sup>3</sup> « Car eles estoient de tant vil manière et de si povre... », *Estoire del Saint Graal*, Philippe WALTER et Daniel POIRION (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 246.

<sup>4</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Matières à débat : la notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>5</sup> Exemple répertorié par le lexique de Godefroy : « Moul fu li rois Pepin de tres franche **matere** » in *Berte aux Grands Pieds*, v. 553.

<sup>6</sup> Comme dans l'exemple suivant : « Ensy le nous temoigne la **matere** loee. /Le bataille fut grande et fiere la mellee/Onques telle ne fu en livre recordee.<sup>6</sup> » tiré de *la Belle Hélène de Constantinople*, Claude ROUSSEL (éd.), Genève, Droz, 1995, vv. 2382-2384.

<sup>7</sup> « si s'en destourne un peu li contes de sa droite voie et de sa **matiere** por deviser la maniere des trois fuissiaux qui a des trois colors estoient », in *la Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, p. 210. On remarquera à nouveau la mise en relation de *matiere* et de *manière*, dans une automatisations de ce doublet phonique qui glisse vers le doublet sémantique.

<sup>8</sup> « Qui bien trueve pleins est d'ire / Quant il n'a de matire point. », le *Tournoiement de l'Antéchrist* de Huon de MERY, Georg WIMMER (éd.), Orléans, Paradigme, 1994, vv. 1-2.

qui concerne la production littéraire, on notera une mise en relation courant de la *matiere* et le *san*, alors à rapprocher de « conte » ou de « conjointure » comme on le trouve fréquemment chez Chrétien. Le terme est également très utilisé dans le texte narratif pour désigner, plutôt dans des récits édifiants et moralisants, un « sujet », « un récit oral », ou même un texte source d'un autre texte.

- Un quatrième sens particulièrement fréquent est celui de « discours » qu'il soit littéraire ou non. Le lexique de Godefroy ajoute « raison » et « enseignement » sans pour autant qu'ils soient fréquents dans les textes en langue vernaculaire.

Cette étude sémantique confirme la polysémie, la richesse du mot mais également sa vivacité et son dynamisme dans la langue médiévale. On constate néanmoins que ces emplois sont surtout concentrés dans la sphère littéraire, et plus particulièrement, dans les textes en langue vernaculaire qui se font les champions de l'emploi de la *matiere* littéraire. Ce sont les théoriciens en latin qui s'intéressent, les premiers, à la question de la *materia*. Ce retour à la source latine conduit notre étude à questionner l'étymologie de *matiere*, ce qui présente l'intérêt d'en observer l'évolution plus précisément.

*Matiere* < *materies*, *materia*, est un terme de la langue rustique désignant « la substance dont est faite la *mater* ». *Materies*, *materia* est donc dérivé de *mater* désignant le « tronc d'arbre considéré en tant que producteur de rejetons ». Par extension, *materies* désigne « la partie dure de l'arbre », par opposition à l'écorce et aux feuilles. En se spécialisant dans la langue des charpentiers, *materies* prend le sens de « bois de construction » puisque c'est cette partie de l'arbre qui fournit le bois de charpente. En ce sens, il se distingue de *lignum* qui désigne le « bois en général ». Ensuite, par généralisation, *materies* a désigné « toute espèce de matériaux » (ce qui donne, à basse époque, les mots *materialis* et *materialiter*). Cette généralisation intègre la relation entre l'artisan et son œuvre ce qui constitue un premier pas important vers l'abstraction qui sera renforcée par le calque sémantique du grec ὕλη. *Materies* prend alors le sens figuré de « cause, sujet, origine, matière ». Ces sens se sont finalement imposés assez tôt dans le latin littéraire mais la spiritualisation de la notion de matière émerge essentiellement dans les derniers siècles de l'Empire, sous l'influence des courants spiritualistes (le Christianisme surtout). Ce calque sémantique met ainsi en évidence l'abstraction à l'œuvre dans la notion, abstraction qu'il faut aller chercher chez les philosophes grecs.

Le concept d'ὕλη est complexe et nécessiterait une étude très approfondie, en philosophie et même en sciences. Nous choisissons ici de simplifier et de schématiser ce qu'explique Ioana Munteanu dans son article « Matière subtile, matière non-corporelle, matière abstraite chez les auteurs latins de l'Antiquité tardive »<sup>1</sup>. Elle rappelle ainsi que c'est Aristote qui fait accéder le mot ὕλη à l'abstraction en démontrant que ce n'est plus une substance directement perceptible par les sens mais au contraire ce qui reste une fois les qualités de l'être ôtées. Cette conception se forge donc à travers le rejet du non-existant. Puis les Stoïciens conduisent la matière vers la corporalité. Enfin, Plotin, représentant principal du néoplatonisme dans l'Antiquité tardive, conçoit la matière corporelle comme image de la matière incorporelle.

A partir de cette évolution, il est possible d'observer la distinction courante du « thème » et de la « matière », *thema et materia*. Ainsi, Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea<sup>2</sup> citent Conrad de Mure qui, en son temps, expliquait ainsi cette distinction : « Le thème et la matière sont différents l'un de l'autre. Le thème est un sujet proposé dans sa généralité ou bien c'est un bref discours ou une explication à travers laquelle l'auditeur comprend l'intention du locuteur. [...] La matière est un enchaînement de mots et sentences, complet, fait avec art, obtenu à partir de ce qui figure dans le thème. [...] Matière est ce dont quelque chose est fait, comme le bois ou les pierres utilisés pour la construction d'une maison.<sup>3</sup> ». Puis il spécifie sa distinction à l'intérieur même de la *materia*, entre *materia remota* et *materia propinqua*, c'est-à-dire entre la « matière brute » et la « matière travaillée » : « La *materia remota* est représentée par des pierres et du bois à l'état brut, non polis. Mais la matière *propinqua* est représentée par les pierres et le bois travaillés de manière à correspondre parfaitement au cadre de la maison.<sup>4</sup> ». Par métaphorisation du *materies* concret, on accède donc à l'image du texte littéraire façonné minutieusement à partir du matériau informe, ce que l'on retrouve encore plus précisément chez Geoffroy de Vinsauf, au XII<sup>e</sup> siècle, qui en reprenant cette distinction entre matière originale et matière façonnée (*inuitata* et *usitata*) aborde également le problème de l'authenticité : « Après ce qu'il vient d'être dit, il faut noter qu'il est difficile de traiter bien et convenablement la matière commune

---

<sup>1</sup> Ioana MUNTEANU, « Matière subtile, matière non-corporelle, matière abstraite chez les auteurs latins de l'Antiquité tardive » in Actes du colloque *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 27-37.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> Conrad de MURE, *Summa de arte prosanti*, Walter KRONBLICHER (éd.), in *Geist und Werk der Zeiten*, Zürich, Fretz und Wasmuth, 1968, p. 66.

<sup>4</sup> Conrad de MURE, *Summa...*, éd. cit., p. 66.

et déjà façonnée. Et autant il est difficile de la traiter, autant il est louable de bien traiter la matière de cette manière, à savoir la rendre nouvelle et non façonnée.<sup>1</sup> ».

Bien que, encore au Moyen Âge, *matiere* conserve ses sens philosophiques hérités de l'Antiquité, il n'en demeure pas moins surtout utilisé pour les valeurs poétiques et rhétoriques qu'il véhicule : c'est ainsi qu'il fait son entrée dans les textes médiévaux avec la polysémie qu'on lui connaît.

Le terme *matiere* est omniprésent dans le discours métapoétique des écrivains médiévaux, et c'est d'ailleurs l'un des termes les plus anciens, utilisés par les auteurs comme par les critiques. En outre, il est certes fort employé dans le contexte narratif, mais on le trouve également dans la lyrique ou l'allégorie. Cette polysémie est à mettre sur le compte d'une grande richesse étymologique et historique, l'étymon latin étant déjà fortement polysémique ; mais on peut observer aussi que cette polysémie est à l'origine d'emplois métaphoriques très divers, puisque *materia* renvoie à la fois à des notions matérialisées comme dématérialisées, le curseur pouvant en outre se déplacer entre ces deux frontières, Christine Ferlampin-Acher résume ainsi ce va-et-vient : « le travail poétique est transfert, d'une donnée immatérielle ou matérielle précédente, à une matérialisation, sur la page, qui ne laisse plus voir la matière<sup>2</sup> ». Cette complexité à saisir la notion de *matiere* peut, en partie, être explicitée par sa définition mouvante et la métaphorisation dont elle est l'objet. Ainsi, l'écrivain matérialise une idée jusque-là immatérielle sur le papier : le lecteur, en lisant cette idée, matérialisée par le processus de l'écriture, dématérialise alors dans son esprit les traces matérielles de cette idée, écrites, sur le support de lecture. Il y a donc constamment, depuis l'invention de l'écriture et son corollaire la lecture, un processus de matérialisation/dématérialisation complexe et riche. On ne peut pas faire l'économie d'une mise en relation de la matière matérielle et de la matière littéraire.

C'est par le lien effectué par la métaphore de la création ou de la fabrication que nous parvenons à mieux saisir le concept de matière littéraire. En effet, l'écrivain médiéval n'envisage pas le rapport avec sa matière comme celui de Dieu avec sa création, il se voit plutôt comme l'artisan, se plaçant alors face à sa matière comme la main agissante. On trouve d'ailleurs bien souvent dans les textes médiévaux (et même plus tardifs) cette métaphore du poète, de l'écrivain forgeron, menuisier, potier qui modèle sa *matiere* avec l'humilité du travail quotidien et matériel. D'ailleurs, un retour sur l'étymologie peut être utile ici. Ainsi, le

---

<sup>1</sup> Geoffroy de VINSANF, *Documentum de arte versificandi*, IV. 132, *Les Arts poétiques du XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Edmond FARAL (éd.), Paris, Champion, 1958, p. 309.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*, p. 17.

sens concret latin de « bois de construction » (sens quasiment originel du terme) n'est déjà plus attesté en ancien français. Le mot *bois* a ainsi remplacé deux mots latins<sup>1</sup>, *lignum* (« bois » en général), et *materia/materies* (« bois de construction » en particulier). Le terme *lignum* a donné *leigne*, « bois », en ancien français mais il a disparu en français moderne ; *materia* ne résiste guère, dans ses sens concrets et par le truchement de sa forme *materiamen*<sup>2</sup>, que dans le terme *merrain / mairain*, qui désigne encore aujourd'hui très spécifiquement le bois de chêne qui sert à la fabrication des tonneaux. C'est par la descendance des mots de la famille de *materia/materies* qu'on retrouve ces usages concrets<sup>3</sup>. La *matiere* perd donc, en ancien français, son sens technique, pris en charge par d'autres termes de la même famille. Cette vivacité de l'évolution sémantique, particulièrement intéressante, nous semble très parlante puisque la langue paraît avoir éprouvé le besoin de résoudre le problème de la polysémie en assignant à ces étymons des rôles, que nous schématiserons par une répartition entre concret et abstrait, et, surtout, indique l'importance de la *matiere* littéraire puisque la langue elle-même a orienté l'évolution de l'étymon vers ses sens abstraits et littéraires. En effet, puisqu'il a fallu trouver d'autres mots pour désigner la *matiere* matérielle (de la famille du bois), c'est donc que la *matiere* immatérielle prenait toute la place dans la langue médiévale et spécifiquement littéraire. Et c'est par le truchement de la métaphorisation que s'est opérée ce que nous pourrions appeler une « sublimation », du concret vers l'abstrait, de la *matiere*, métaphore d'ailleurs bien souvent redynamisée par les écrivains.

En effet, cette étymologie était nécessairement connue des écrivains médiévaux, généralement bons latinistes : la signification concrète du bois de construction, présente dans l'étymon, n'est pas sans rapport avec le travail poétique perçu comme l'élaboration matérielle d'une idée, tout comme le charpentier<sup>4</sup> conçoit intellectuellement sa structure et la met en œuvre artisanalement<sup>5</sup>. Christine Ferlampin-Acher précise d'autres métaphores assez vivaces, sans doute même plus que celle du bois. En effet, si le bois est le sens originel de la *matiere*,

<sup>1</sup> Voir Georges GOUGENHEIM, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, 1966, p. 529.

<sup>2</sup> Voir le développement de Jacqueline CERGUIGLINI-TOULET à propos des emplois de merrain en moyen français, qui rejoignent ceux de matière et la métaphore du bois, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.

<sup>3</sup> On pourrait ainsi poursuivre l'exploration de cette famille avec le provençal *madeira*, « bois de charpente, ou encore le moderne madrier qui vient de la forme *materium*. Ces sens concrets restent donc dans le domaine du bois, et spécifiquement du bois de construction.

<sup>4</sup> La métaphore du bois est encore assez vivace de nos jours comme en témoignent ces vers du poète breton GUILLEVIC (1907-1990) : « J'ai vu le menuisier / Tirer parti du bois [...] J'ai vu le menuisier / Donner la juste forme [...] Moi, j'assemble des mots / Et c'est un peu pareil. » Ici, Guillevic prend résolument le parti de voir l'intégralité de la langue française comme le matériau, et donc la matière, dans lequel il puise pour forger sa poésie. Comme le menuisier, il travaille une matière, ce qui fait de lui un artisan de mots. « J'ai vu le menuisier » in *Terre à Bonheur*, Paris, Seghers, 1952.

<sup>5</sup> Cette métaphore du bois, issue de son étymon, se retrouve d'ailleurs, par extension, dans ce qu'on appelle les branches d'une œuvre (comme le *Roman de Renart*, pour citer l'exemple le plus fameux).

ce n'est pourtant pas la métaphore la plus employée, sans doute parce que c'est un matériau assez peu noble, contrairement au métal précieux ou à la soie que la main peut également travailler et sublimer. Ainsi, on trouve assez fréquemment la métaphore de l'orfèvrerie ou du travail du tissu pour évoquer la création poétique mais aussi d'autres métaphores de la matière, celle-ci pouvant être comparée au feu du forgeron, ou encore à la terre et à l'eau du potier. Des quatre éléments, trois seulement sont mis à contribution : l'air paraissant sans doute trop évanescent, trop immatériel, pour représenter ce qui est à l'origine de la création poétique. Le travail de l'écrivain est donc perçu, au Moyen Âge, comme un artisanat : cette représentation perdurera longtemps et l'art ne se dégagera de l'artisanat<sup>1</sup> que très progressivement.

La notion de *matiere*, mouvante et complexe, ne se laisse percevoir, dans une première approche, qu'approximativement, par le transfert et par la métaphore, issus en partie de son étymologie si riche et significative. Cette approche nous laisse donc à penser que la *matiere* littéraire médiévale est perçue comme un matériau (tout comme le sont le bois, la terre, l'eau, le feu, le tissu, le métal...) qu'il s'agira de maîtriser, de façonner par son art et sa main, avec la *manière*, elle-même matière immatérielle. Elle donne donc à l'écrivain le rôle d'artisan, dont l'image est à mille lieues de l'auteur démiurge moderne, qui travaille humblement son ouvrage, comme le font le forgeron, le charpentier ou l'orfèvre.

L'étude sémantique et étymologique, d'où a émergé l'analyse de la métaphore de la *matiere*, nous permet d'avancer maintenant davantage dans le travail de définition qu'on pourrait en faire, dans une approche générale et vulgarisatrice, sans aucune prétention à l'exhaustivité, cette notion étant bien trop complexe pour que notre étude puisse envisager de l'épuiser.

#### b. Explication de la *matiere* littéraire

Pour les théoriciens latins, la *materia* (*remota et propinqua*), c'est le sujet, ce dont on parle mais c'est aussi ce que l'on en fait. Cependant, il semble que, pour l'écrivain de langue française, du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle, il n'en est pas de même. Dans son prologue, lorsque Bodel affirme « N'en sont que trois materes a nul home vivant », il veut bien dire que le narrateur n'a d'autre possibilité que de faire le choix de son sujet parmi ces trois *matieres* comme

---

<sup>1</sup> On trouve ainsi la métaphore du travail de l'écrivain comme travailleur dans *Perceforest*, au XV<sup>e</sup> siècle : « Et pour abregier et metre a fin nostre **matiere**, dont l'**ouvrier** est las » (§ 533, 11. Gilles ROUSSINEAU (éd.), Genève, Droz, 2015). L'écrivain est cet ouvrier qui façonne son matériau...

l'indique la restrictive « ne...que... ». Richard Trachsler explique ainsi ce choix restreint : « il [l'écrivain] choisit des personnages, un cadre spatio-temporel et un mode de diction (mètre, strophe, etc.) qui 'va avec'<sup>1</sup>. ». Pour comprendre cette évolution de la *matiere* médiévale littéraire à partir de la *materia* latine, il convient de rappeler l'évolution du concept de style depuis l'Antiquité. Pour faire simple, il faut différencier le *stilus* médiéval du *stilus* classique : contrairement à ce dernier, le *stilus* médiéval ne concerne pas que la forme (choix d'un mètre particulier, d'un lexique, de procédés précis, etc.), il englobe également la matière, c'est-à-dire l'objet de la description. Danièle James-Raoul précise ainsi, en introduction de ses travaux consacrés à « la griffe » de Chrétien de Troyes, que le style « caractérise une manière d'écrire faisant sens, particulière, c'est-à-dire reconnaissable en soi et par comparaison et s'observant dans un ensemble d'œuvres assez nettement pour reconnaître un auteur », le style, c'est « une forme-sens<sup>2</sup> ». C'est donc à la fois le dire et la manière de le dire, la *senefiance* à partir de la *semblance*. Pour Jean de Garlande, écrivain postérieur d'un demi-siècle environ à Jean Bodel et qui dans sa *Parisiana Poetria* schématise le rapport entre niveau de style et niveau social se basant sur l'image célèbre de la *Rota Vergilii*<sup>3</sup>, la *materia* désigne et la source du texte (*materia remota*) ou un texte issu de cette source qu'il s'agira de retravailler (*materia propinqua*) et ce qu'on peut désigner par le style : « ce *stilus materiae* est précisément le style qui est imposé par l'auteur à sa matière. On pourrait presque dire que tout découle de cette dernière.<sup>4</sup> ». Le choix de la *matiere* impose par conséquent le *stilus*<sup>5</sup> mais aussi le type de personnages, de décors et même les aventures vécues par les personnages. Finalement, on peut se demander de la *matiere* ou du *stilus*, lequel détermine le choix de l'autre : ce qui est sûr, c'est que *stilus* et *matiere* entretiennent des liens étroits, comme l'expliquent Jean Mazaleytrat et Georges Molinié « Le style [...] ne saurait se cerner en dehors de considérations historiques et de genres. Le style [...] n'est pas la langue, encore moins le jeu sur la grammaire ; il est une animation, un acte, de la fonction poétique. Il est donc entièrement solidaire des conditions de la réception.<sup>6</sup> ». C'est donc également en fonction du lectorat que s'élabore un style qui permet d'enrichir implicitement le jeu poétique auquel il

---

<sup>1</sup> Richard TRACHSLER, *op.cit.*, p.16.

<sup>2</sup> Danièle JAMES-RAOUL, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 11.

<sup>3</sup> Voir la sous-partie suivante consacrée au contexte de création de la tripartition bodélienne pour des précisions sur la *Rota Vergilii*.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>5</sup> Richard TRACHSLER précise ainsi à propos du *stilus* : « Quand on examine les contraintes relevant du *stilus*, on constate tout de suite qu'elles dépassent largement le domaine linguistique proprement dit : il ne s'agit pas simplement de trouver le mot conforme à un niveau de style donné, mais plutôt de trouver ou de transposer un concept entier. Il s'agit de trouver une idée conforme à un niveau de style donné. », *op. cit.*, p. 17.

<sup>6</sup> Jean MAZALEYTRAT et Georges MOLINIÉ, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, article « style ».

participe. D'ailleurs, on peut remarquer que le *stilus* se rapproche de nos genres actuels et il semble intéressant d'observer davantage ce qui distingue *matiere* et *genre*.

Un genre littéraire est une catégorie permettant de classer les productions littéraires selon des critères qui peuvent se combiner et se chevaucher, créant ainsi des sous-genres. Le concept de genre est indissociable de celui d'horizon d'attente et renvoie en cela aux théories de la réception, qui ont tant fait avancer la recherche dans la définition du genre littéraire. Ainsi, selon la façon dont l'œuvre est présentée<sup>1</sup>, le lecteur averti se fera, avant même le début de la lecture, une représentation plus ou moins conditionnée mais qui peut néanmoins être remise en question au fur et à mesure de la lecture. Le genre correspond par conséquent à un contrat tacite passé entre l'auteur à qui le genre donne un modèle d'écriture et le lecteur qui y voit une sorte de cadre de réflexion. Les genres littéraires sont nombreux, surtout les sous-genres dont la liste n'est pas close, et mouvants, particulièrement selon les époques. Ainsi, Todorov souligne que « Chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près de son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre sont révélatrices de cette idéologie<sup>2</sup> ». Cette représentation du genre déterminé en fonction de l'époque voire de la classe sociale renvoie à la théorie d'Erich Köhler qui voit dans la littérature une sorte de soupape, permettant d'évacuer les tensions historiques et politiques : « Le système des genres est une instance fondamentale de la médiation entre l'infrastructure et la superstructure. Son mécanisme régulateur est orienté vers un travail d'harmonisation des diverses expériences sociales par lesquelles s'appréhende un monde contingent : cette élaboration réalise d'une part une réduction de la complexité du monde en déléguant et en distribuant ses fonctions à des genres particuliers, éventuellement modifiés spécialement à cette fin ou nouvellement créés, et elle répond d'autre part à cette complexité du monde en développant sa propre complexité signifiante.<sup>3</sup> ». Le genre littéraire est, enfin, un concept théorique complexe qui trouve cependant une application courante et pratique, et particulièrement bien acceptée, dans la didactique de la littérature, et ce dès le second degré, car il permet d'offrir aux jeunes lecteurs une approche analytique des plus pertinentes pour entrer dans la lecture professionnelle et critique et ainsi passer du stade de la découverte à celui de l'étude du fonctionnement du texte. Le genre tient compte d'un

---

<sup>1</sup> Rappelons tout de même que, au Moyen Âge, le texte n'est pas souvent « présenté », c'est-à-dire qu'il n'a pas de titre, n'est pas compris dans une collection, ne bénéficie pas d'appareil critique, etc., et ce, contrairement au texte moderne.

<sup>2</sup> Tzvetan TODOROV, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, « Poétique ».

<sup>3</sup> Erich KÖHLER, « Gattungssystem und Gesellschaftssystem », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, 1977, pp. 7-22 : p. 21.



ensemble de faisceaux, auxquels le lecteur s'attendra, constituant ainsi l'horizon d'attente, tels que la forme associée à un contenu voire à un registre.

Il faut cependant se défendre contre la tentation du classement générique *a posteriori*, qui renvoie à l'approche historiciste et positiviste ayant largement dominé l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui érige certaines œuvres en modèles et certains auteurs en figures tutélaires, établissant alors une forme comme norme de ce genre. Le genre est mobile et se définit plutôt en terme de structure, comme l'explique déjà Karl Viëtor, en 1931 : « aucun exemplaire particulier ne peut être le type d'un genre. [...] On obtient le type d'un genre littéraire donné grâce à l'examen d'ensemble de toutes les œuvres individuelles qui appartiennent à ce genre ; le type est une abstraction, autrement dit c'est la définition, le schème conceptuel de ce qui, pour ainsi dire, fait la structure fondamentale (qui n'existe que sous la forme de particularités pures), la 'généricité' du genre<sup>1</sup> ». Jauss, quarante ans plus tard, va réinterroger la notion de genre, en choisissant le Moyen Âge comme époque littéraire d'observation car c'est en effet un terrain fécond dans la mesure où la chronologie des textes est peu précise et où il n'y avait pas de règle poétique explicite : le Moyen Âge constitue donc souvent une pierre d'achoppement pour la théorie des genres. Jauss achève alors de faire exploser le classement *a posteriori* des genres et invite plutôt à entendre le genre non pas comme une classe mais comme une famille historique : ce qui a le défaut de créer ainsi une généalogie générique et donc de réinjecter une hiérarchisation par l'ascendance, certaines œuvres devenant ainsi les « parents » d'autres œuvres. Néanmoins, ses travaux tentent de sortir de cette verticalité en proposant une méthode d'investigation plus empirique pour constater les différences constitutives des genres. Hans Robert Jauss a ainsi proposé la méthode de la « Kommutationsprobe<sup>2</sup> » : il s'agit de commuter une composante de la narration avec le même type de composante issue d'une autre narration afin de vérifier l'adéquation de chacune d'elle à son environnement d'origine. Jauss prend l'exemple de la commutation de personnages<sup>3</sup> à partir des textes *Fierabras* et le *Bel Inconnu*. En effet, *Fierabras* se distingue du *Bel Inconnu* par un noyau historique présent en arrière-plan et connu du lectorat contemporain, le texte se rattachant alors au monde réel, alors que le *Bel Inconnu* relève davantage d'une mythologie exotique et donc difficilement perceptible par le

---

<sup>1</sup> Karl VIËTOR, « Problème de l'histoire des genres littéraires », *Deutscher Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol IX, repris dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), J-P MOREL (trad.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 9-35 : p. 25-26.

<sup>2</sup> Hans Robert JAUSS, « Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, *Généralités*, Heidelberg, Carl Winter, 1972, pp. 107-138.

<sup>3</sup> Cette commutation peut se faire avec d'autres composantes du texte comme l'attitude du narrateur, par exemple.

public, le faisant entrer dans un monde nécessairement fictif. Cette commutation revient finalement à vérifier l'appartenance de *Fierabras* à la chanson de geste et du *Bel Inconnu* au roman merveilleux. Que résulte-t-il de cette expérience de la commutation ? Jauss constate alors que le personnage ne se coule pas dans le nouveau moule qui lui a été attribué puisque, selon lui, il existe une incompatibilité entre le monde romanesque et les personnages issus d'une chanson de geste, et inversement, l'éthique de la chanson de geste ne correspondant pas à la notion d'aventure du roman : « Si Olivier se trouvait dans la situation du Bel Inconnu, il ne lui servirait à rien de se demander : 'que dois-je faire maintenant ?', et de même, son action héroïque n'aurait pas de succès ; comme tous les prédécesseurs d'Erec et de Guinglain, il subirait un échec dans l'aventure, et ceci non pas parce qu'il manquerait de courage et de vertu chevaleresque, mais pour la bonne raison que le sens profond du hasard, inhérent à l'aventure, ne peut se révéler à personne d'autre qu'au héros prédestiné, qui [...] n'a pas, par miracle, à agir au sens propre du terme, mais ne fait que soutenir le sort, quel qu'il soit, qui lui incombe.<sup>1</sup> ». Par conséquent, Jauss met en évidence l'incompatibilité entre deux cadres génériques, imperméables l'un à l'autre, et par là-même, l'importance du genre.

Le travail de Jauss établissant un lien entre personnages, matières et univers littéraires identifiables par le public a été poursuivi par celui de Paul Zumthor : là où Jauss parle de « fonctions », Zumthor parle de « types » dans lesquels il fait entrer le personnage qui se fait l'indice d'une certaine famille qu'il appelle « sub-tradition<sup>2</sup> ». Or, pour que le personnage soit l'indice de cette « sub-tradition », il faut que le lecteur dispose d'une certaine connaissance de celle-ci, ce qui renvoie au concept d'horizon d'attente de Jauss. « Types » chez Zumthor comme « fonctions » chez Jauss postulent l'idée selon laquelle des univers littéraires précis sont familiers du public médiéval. Partant de là, quel lien pouvons-nous établir entre *matiere* et genre ? Selon Jauss, le lecteur, nourri de lectures antérieures mettant en scène un certain type de personnages, « reconnaît » alors dans un personnage un profil psychologique évoquant immédiatement un ensemble générique constitué d'une matière et de personnages emblématiques. La *matiere* serait donc en quelque sorte un matériau de base, ce qui fait la couleur d'un texte. Ainsi, Danièle James-Raoul affirme, s'appuyant sur les travaux de Jean Jolivet<sup>3</sup>, que « Au XII<sup>e</sup> siècle, on appelle *materia*, de façon courante, [...], 'l'essence' d'une œuvre, son fonds commun, en opposition à la forme ; la *materia*, c'est ce qui existe de façon

<sup>1</sup> Hans Robert JAUSS, « Chanson de geste et roman courtois (analyse comparative du *Fierabras* et du *Bel Inconnu*) », *Chanson de geste und höfischer Roman*. Heidelberg Kolloquium, 30. Januar 1961, Heidelberg, Carl Winter, 1963 (Studia Romanica 4), pp. 61-77.

<sup>2</sup> Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, « Poétique ».

<sup>3</sup> Jean JOLIVET, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Fribourg/Paris, Éditions universitaires Fribourg/éditions du Cerf, 1994, p. 52.

prédéfinie, comme un substrat à disposition.<sup>1</sup> » C'est cette *matiere* que l'auteur modèlera au moyen de la rhétorique, *matiere* qu'il ne crée toutefois pas car il n'est pas un démiurge, il est un intermédiaire entre le Créateur et le lecteur, et fera entrer ainsi le texte dans un cadre générique, reconnu par un public attentif et averti. La matière littéraire renvoie donc à l'ensemble des récits façonnés (*materia propinqua*) à partir d'un substrat plus ancien et plus flou (*materia remota*) issu du « chaos primaire fondamental<sup>2</sup> ».

Comment l'auteur présente-t-il la substance d'où il puise son texte ? Nous pouvons observer les premiers vers des romans du corpus ce qui nous permettra de mieux percevoir la manière dont les auteurs « entrent en matière ». Le terme *matere* n'apparaît que dans *Floriant et Florete* et ce, à deux reprises (aux vers 24 et 32) :

« Quar je n'ai de vos mesdis cure

Ne ja por vous ne quier laissier

Ma matere a encommencier. » (vv. 22-24)

« A ma matere repairier

Voel desormés et commencier. » (vv. 32-33)

Traduit par « mon sujet » par Annie Combes et Richard Trachsler, il indique une volonté de l'auteur de faire entrer rapidement son récit dans le vif de l'histoire. On repère immédiatement le possessif « *ma matere* », employé dans les deux occurrences, qui constitue déjà phoniquement une allitération et même une insistance sur la possession par cette impression de redoublement que provoque l'emploi du déterminant possessif avec la première syllabe *ma* de *matiere*.

Dans *Guillaume de Palerne*, on ne trouve aucune occurrence du mot *matiere*, mais on relève tout de même le terme « estoire » (v. 20) qui, s'il n'a pas la même signification, est susceptible de nous intéresser dans la mesure où il appartient à la même sphère sémantique.

« Ançois me plait a raconter,

Selonc mon sens et mon mémoire,

Le fait d'une ancienne *estoire*

Qui en Puille jadis avint » (vv. 18-21)

Enfin, ni *estoire*, ni *matiere* dans *Robert le Diable*, mais, assez tardivement dans le récit par rapport aux deux autres romans, apparaît une occurrence de *conte* (v. 222).

« Que vous en feroie lonc *conte*

---

<sup>1</sup> Danièle JAMES-RAOUL, « La *materia* en question dans les arts poétiques médio-latins des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Matières à débat...*, op. cit., pp. 39-49 : p. 41.

<sup>2</sup> Catalina GIRBEA, *Le bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 63.

Des maulz que il fist en s'enfance,  
Dont sa mere eut doel et pensance ?» (vv. 222-224)

Que déduire de ce premier relevé ? Les termes repérés sont bien plus significatifs qu'il y paraît, surtout si l'on considère la nature de chacune de ces œuvres, prises isolément. Dans *Floriant et Florete*, le prologue commence par un proverbe (« Salomons nous dist que tant est / Li fols sages come il se test ») ce qui aurait tendance à indiquer au lecteur que l'auteur respecte la tradition et inscrit donc son récit dans une matière connue. Cependant, l'emploi du possessif « ma » utilisé dans les deux cas pour déterminer « matere » invite à y voir une revendication, implicite, d'une matière propre à l'auteur. Bien plus que « mon sujet » comme cela est traduit, nous pouvons percevoir une volonté de l'auteur d'indiquer que cette matière est sa propriété intellectuelle, son idée. Cette insistance (deux occurrences sur huit vers) cherche sans doute à contrebalancer l'évidence de l'identification à une matière fort connue puisqu'au vers 553, le récit tombe dans le domaine de la matière de Bretagne avec l'arrivée de « Morgain, la suer le roi Artu ». On pourrait alors considérer, une fois le monde arthurien annoncé, que l'enquête est close : pourtant, la suite du récit va s'ingénier à inventer une histoire qui s'éloigne volontiers du monde arthurien et de son chronotope. Il faut peut-être comprendre que ce récit est le résultat d'une innutrition à la fréquentation des récits de la matière de Bretagne, et que le présent texte est le résultat de la substance arthurienne dans laquelle il a puisé quelques éléments qui, retravaillés et associés à des éléments allogènes, donne naissance à une autre matière, à un matériau nouveau, à un alliage moderne et résistant dont il a forgé son récit, il s'agirait alors de la revendication d'un auteur, créateur de sa propre matière.

L'absence du mot *matiere* dans les prologues des deux autres romans du corpus peut être considérée comme l'obligation pour le lecteur de s'interroger sur le bois dont ils sont faits, c'est-à-dire que les auteurs inciteraient implicitement le lecteur à lire activement leurs récits à la recherche du moindre indice le mettant sur la voie d'une réponse à son questionnement sur la nature du récit. Si l'on s'intéresse au roman *Robert le Diable*, on constate que c'est un récit qui emprunte tout à la fois à la tradition épique, à l'*exemplum* et au merveilleux féérique. Autant de références et d'inspirations qui nous poussent à affirmer que le roman est puisé non pas dans une matière mais est plutôt le résultat de la fusion des matières bodéliennes et même d'autres matières. L'auteur doit-il alors parler de ses *matieres* au pluriel ? Celui de *Robert le Diable*, en tout cas, ne le fait pas puisqu'il choisit de ne pas du tout employer le terme *matiere* dans son roman et lui préfère *conte*, moins polysémique et, surtout, moins métaphorique. D'ailleurs, les auteurs ne parlent jamais de

*matieres* au pluriel : certes, ce serait alors reconnaître que le récit soumis à la lecture a bravé les frontières des matières littéraires mais cette hypothèse sous-tend une véritable conscience des matières pour l'écrivain et pour le lecteur, ce qui n'est pas avéré. Or, autant il est facile de parler d'une matière, même si elle est retravaillée voire réinventée (dans le cas de *Floriant et Florete*) car le substrat reste perceptible et permet d'inscrire le récit dans une tradition déjà ancienne, autant il est périlleux d'admettre que le récit est constitué de plusieurs matières, donc qu'il y a eu là obligatoirement un geste auctorial de compilation mais surtout d'invention, l'écrivain se reconnaissant alors le véritable auteur du texte qu'il donne à lire. Mais ce ne sera pas le cas car, comme le rappelle Michel Stanesco, « Le Moyen Âge bâtit avec un matériel reçu, et même s'il bâtit autre chose, il se croit fidèle à ce que lui ont légué ses devanciers [...] les marques déposées par une mémoire ancestrale<sup>1</sup> ». Cette appropriation par l'auteur est tout de même visible lorsque le terme *matiere* est employé avec le possessif « *ma mati(e)re* » (vers 1639 et 2060 de *Floriant et Florete*) : l'auteur, depuis le prologue, a construit peu à peu son sujet qui lui est devenu propre. Mais le terme reste au singulier comme s'il y avait un refus de reconnaître des influences multiples à la base du roman. Enfin, au sens littéraire, le substantif *matiere* n'est jamais employé au pluriel car, entre autres, le pluriel concrétise comme c'est le cas, par exemple, avec le mot *valeur* qui voit s'opposer *la valeur* (au singulier) qui exprime l'idée abstraite de « ce par quoi on est digne d'estime, mérite<sup>2</sup> » et qui, en passant au pluriel, renvoie au concret « monnaies ».

Dans *Guillaume de Palerne*, c'est le terme « *estoire* » qui est employé dès l'incipit (v. 20) : le substantif *estoire* est une des désignations courantes de l'œuvre qui peut être issue d'une *translatio* et donc véridique. Benoît de Sainte-Maure emploie le terme *estoire* pour raconter celle des ducs de Normandie, vraisemblablement à la demande d'Henri II Plantagenêt vers 1175, qu'il fait remonter à Rollon. Emmanuèle Baumgartner précise ainsi la posture de l'auteur qui « se présente comme un 'clerc lisant', c'est-à-dire dans la position d'intermédiaire scrupuleux entre ses sources et son texte<sup>3</sup> ». Il résulte donc, de l'emploi du substantif *estoire*, un présupposé de véracité, d'autant que, dans *Guillaume de Palerne* comme dans de nombreux autres textes, il rime traditionnellement avec *memoire*. Cette rime illustre la conception de l'Histoire selon Benoît de Sainte-Maure comme un « lieu de mémoire » et

<sup>1</sup> Michel STANESCO, « Le chevalier au lion d'une déesse oubliée », *D'armes et d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 110.

<sup>2</sup> *Le Petit Larousse illustré 2012*, Paris, Larousse, 2011, article « valeur ».

<sup>3</sup> Emmanuèle BAUMGARTNER, « Écrire et penser l'histoire selon l'*Histoire des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure », *Le travail sur le modèle*, Danielle BUSCHINGER (dir.), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, 2002, pp. 41-49, p. 42.

même que Wace pour qui « écrire l'Histoire, c'est mettre en mémoire le passé<sup>1</sup> ». Cependant, Emmanuèle Baumgartner rappelle que le terme *estoire*, au sens médiéval, n'est pas tout à fait le même qu'aujourd'hui dans la mesure où il s'agit alors de reconstituer un passé auquel on donne du sens : alors, « le métier de l'historien consiste autant à commémorer le passé qu'à lui imposer un sens, une orientation<sup>2</sup> ». L'auteur de *Guillaume de Palerne* semble inscrire son texte dans cette définition : cette entrée en matière, toute traditionnelle et rassurante, paraissant être le résultat d'un exercice mémoriel et, par conséquent, objectif, est donc trompeuse puisque que le récit met finalement en scène un merveilleux omniprésent, qui ne peut pas avoir eu lieu dans la réalité. Sous couvert d'annoncer un récit que l'auteur va se contenter de raconter d'après son « sens » et sa « mémoire » (v. 20) à partir d'une « ancienne estoire » (v. 21) comme le ferait un historien à partir de la réalité, l'auteur sous-entend qu'il va composer une œuvre reposant sur une réalité qu'il lui appartiendra de restituer dans l'orientation qu'il souhaite.

La matière littéraire est à prendre dans un mouvement de va-et-vient entre l'héritage et la création. Finalement, en identifiant une matière, l'auteur ne s'engage pas à la respecter assidûment, ce n'est pas la promesse d'une fidélité absolue. Le Moyen Âge littéraire est trop souvent perçu comme une époque où les auteurs s'inscrivent sagement dans une filiation des textes anciens, dans le respect de la matière héritée, alors qu'elle est plutôt une période d'intenses créations littéraires, pendant laquelle les textes s'écrivent aussi et surtout « contre » une ascendance dont on se démarque en la réinventant (par la parodie par exemple, mais nous y reviendrons). Ainsi, la matière constituerait un point de départ signalé par l'auteur dont il tient compte, s'inspire, puis, après avoir identifié d'où il était parti, se montre en train de la transformer afin de mettre en scène sa virtuosité en tant qu'écrivain. La matière est aussi à comprendre dans son contexte, à une époque où la littérature est une guerre d'ego dans une concurrence entre les auteurs, entre les textes, époque dont Catalina Girbea parle comme d'un tournoi littéraire dans une « guerre des matières » où « le roman est agôn<sup>3</sup> ». L'auteur signalant la matière à laquelle appartient son récit, la transforme, la façonne par des ajouts, des modifications, des fusions, des interférences avec d'autres matières. D'ailleurs, il est particulièrement intéressant de remarquer que de nombreux textes dont on peine à identifier la matière mettent en scène, par une mise en abyme astucieuse, des éléments « limites » : un cadre de l'entre-deux (lieu de l'action situé entre Orient et Occident par exemple) ou des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Catalina GIRBEA, *op.cit.*, p. 61.

personnages eux-mêmes hybrides (loup-garou, fils du diable...), à l'image de la matière qu'ils contribuent à construire.

Le concept de *matiere* se laisse difficilement saisir, et si l'on peut en dessiner les contours, c'est par des biais (étymologiques, lexicaux) ou par les empreintes laissées en creux par la définition du *stilus*, de la *maniere* et du genre. Ce relevé nous a permis d'amorcer une réflexion sur la nature de la matière littéraire en tant que substance, matériau : ce serait en quelque sorte une banque de données narratives, d'éléments pré-fabriqués que l'auteur aurait à sa disposition pour élaborer son récit.

Mais qu'en est-il des *matieres*, dont la pluralité renvoie invariablement au classement bodélien ? Cette tripartition est le témoignage qu'une catégorisation des productions littéraires a bel et bien eu lieu au Moyen Âge, héritière lointaine de la *Poétique* d'Aristote et en droite lignée de la *Rota Vergilii*, vestiges antiques de cette réflexion sur les liens qui unissent genres, horizons d'attente, motifs, personnages, styles, etc. Cependant, si Bodel a limité la production littéraire de son temps à trois catégories, quels critères a-t-il choisis pour les délimiter ? Et peut-on les appliquer à l'ensemble du Moyen Âge littéraire ou ne sont-elles que le fruit d'un contexte particulier ?

### c. La tripartition bodélienne, le reflet d'un écrivain de son temps

La grande attention apportée à cette tripartition des *matieres* littéraires médiévales par la critique illustre la difficulté qu'il peut y avoir à saisir la raison d'être et le rôle de ce classement pour le moins restrictif en apparence. Plus loin dans cette étude, nous nous interrogerons sur la délimitation des *matieres* en tenant compte des éventuelles interférences et résistances, mais avant de tenter de cerner chaque matière en observant les indices, il est nécessaire d'évoquer le contexte de la création de ce classement par Bodel.

Ainsi, il est difficile, lorsqu'on évoque cette tripartition, de ne pas y voir une réminiscence d'une éventuelle source antique. Pour le lecteur savant des textes latins<sup>1</sup>, cette association d'idée ne fait pas vraiment de doute. L'hypothèse selon laquelle le classement bodélien trouverait son inspiration, ou tout au moins une influence, dans la *Rota Vergilii*, est

---

<sup>1</sup> La somme des ouvrages théoriques à visée pédagogique sur la rhétorique latine montre bien cette science des lettrés du Moyen Âge et surtout leur attachement à l'étude et la connaissance des sources latines. Ces ouvrages rappellent les préceptes de la rhétorique et recommandent l'imitation des modèles antiques (Horace, Cicéron) tout en proposant des évolutions sur la conception et le traitement de certains points sensibles de l'art d'écrire. Nous pouvons ainsi citer l'*Ars Versificatoria* (entre 1170 et 1175) de Mathieu de Vendôme, la *Poetria Nova* et le *Documentum* (entre 1208 et 1213) de Geoffroy de Vinsauf, l'*Ars Versificaria* (entre 1208 et 1216) de Gervais de Melkley, le *Laborintus* (vers 1213) d'Evrard l'Allemand et enfin, la *Parisiana Poetria* (vers 1220 puis révisé entre 1231 et 1235) de Jean de Garlande.

de plus en plus partagée<sup>1</sup>. Ainsi, Jean de Garlande, dans sa *Parisiana Poetria*, utilise la célèbre image de la *Rota Vergilii*, pour illustrer le lien qu'il établit entre niveau de style et niveau social, basant son étude sur les *Accessus* virgiliens. La « roue de Virgile » (qu'on appelle ainsi parce que *l'Enéide*, les *Bucoliques* et les *Géorgiques* illustrent chacun des trois styles) offre trois styles (*nobilis*, *mediocris* et *humilis*) chacun associé à un type de personnage (le *miles dominans* Hector, l'*agricola* Triptolemus et le *pastor otiosus* Titirus) et des « attributs » comme *gladius* et *equus* pour Hector, *bos* et *aratrum* pour Triptolemus et *baculus* et *ovis* pour Titirus. On remarquera en premier lieu, que cette *Rota Vergilii* est composée de trois « rayons », ce qui pourrait évoquer les trois *matieres* bodeliennes. Cependant, est-il légitime de vouloir utiliser cette étude médiévale de la littérature latine pour appréhender la littérature en langue vernaculaire ? Jean de Garlande a-t-il pensé uniquement à la tradition rhétorique latine ou avait-il également en tête, en composant sa *Parisiana Poetria*, la littérature de son temps ? Hans Robert Jauss propose d'interpréter cela comme une tentative de Jean de Garlande de saisir la réalité de la littérature contemporaine : cette hypothèse est d'ailleurs maintenant partagée par les romanistes<sup>2</sup> qui voient dans la définition du *genus historicum* de Jean de Garlande un moyen de regrouper ce qui relève de la littérature satirique contemporaine, y compris vernaculaire. Mais le lien entre la *Rota Vergilii* et la tripartition bodélienne semble encore ténu. En effet, le propos de Jean de Garlande est de mettre en évidence le rapport entre le niveau de style et le niveau social, ce qui n'est pas le cas du classement en langue vernaculaire dans lequel Bodel considère essentiellement le registre stylistique le plus élevé. Richard Trachsler propose de substituer à cette considération sociale, une approche par la matière : la différenciation verticale de Jean de Garlande est alors remplacée par une articulation horizontale, cette substitution présentant l'intérêt de conserver l'outil proposé par le rhétoricien médiolatine et qui est particulièrement parlant. Trachsler construit ainsi une *Rota Bodelli* comme suit<sup>3</sup> :

<sup>1</sup> Nous avons travaillé, pour ce développement, à partir de l'ouvrage de Richard TRACHSLER, *Disjointures – Conjointures*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Voir l'article d'Alfred ADLER « Die Politische Satire », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. La littérature didactique, allégorique et satirique*, sous la direction de Hans-Robert JAUSS, vol. vi/1, Heidelberg, Carl Winter, 1968, pp. 275-314.

<sup>3</sup> Richard TRACHSLER, *op. cit.*, p. 19.



<b>Matière de Rome</b> <i>Stilus antiquus</i>	<b>Matière de Bretagne</b> <i>Stilus bretonicus</i>	<b>Matière de France</b> <i>Stilus gallicus</i>
Hector, Alexandre	Arthur, Gauvain	Charlemagne, Guillaume d'Orange
Laurier	Forêt	Pin
Troie	Kaamalot	Aix
Toison d'or, cheval de Troie	Excalibur	Durendal
Bucéphale	Gringalet, cerf blanc	Bayard

Cette adaptation des matières bodeliennes à la *Rota Vergilii* des rhétoriciens contemporains de Bodel peut recevoir quelques objections : en effet, le fait de chercher à plaquer l'étude de la littérature latine sur la littérature narrative vernaculaire met délibérément de côté les différends entre ces deux classements. Ainsi, autant la *Rota Vergilii* renvoie à des œuvres précises prototypiques d'un genre (*L'Enéide*, les *Bucoliques* et les *Géorgiques*), autant Bodel dans sa classification des matières, ne semblait pas penser à des textes en particulier ; l'ordre de la réflexion des deux auteurs, Garlande et Bodel, suivrait alors un chemin inversé entre induction et déduction. De même, cette *rota Bodelli* montre clairement la volonté de classer la littérature narrative vernaculaire sur la seule tripartition d'un seul écrivain : cette objection est fondée, certes, mais on pourrait y opposer que c'est cette même classification qui prévaut depuis des siècles pour penser la littérature narrative médiévale. En réalité, l'intérêt de ce tableau, qui travaille à partir des trois matières bodeliennes, réside dans sa mise en évidence de l'existence d'un *stilus* à peu près bien défini à l'époque de Bodel, pour ces trois matières au moins, bien qu'il en existe certainement plus que trois. La postérité et le succès que rencontre ce classement depuis le XX<sup>e</sup> siècle peuvent constituer une preuve de son intérêt littéraire ; en tout cas, elle a le mérite de dynamiser la recherche par les débats qu'elle suscite au sein de la critique ! Quoiqu'il en soit, afin de mieux comprendre les matières bodeliennes, il semble pertinent de connaître le contexte de création mais aussi la vie de Bodel et surtout, sa personnalité littéraire.

La vie de Jean Bodel, comme c'est le cas pour beaucoup d'écrivains du Moyen Âge, recèle encore aujourd'hui de nombreuses zones d'ombre, difficilement élucidables. Différents chercheurs<sup>1</sup> ont mené des enquêtes, dans les archives comme dans ses écrits, qui ont fait avancer les connaissances actuelles sur la vie de Bodel, sans pourtant parvenir à combler parfaitement notre curiosité. On ignore ainsi jusqu'à sa date de naissance, ce qui n'est pas si surprenant que cela pour un auteur médiéval. Ce que l'on sait, en revanche, de Jean Bodel est

<sup>1</sup> Charles FOULON, Francisque MICHEL, Annette BRASSEUR, pour ne citer qu'eux.

son attachement particulier à la ville et à la région d'Arras dont on ne sait pourtant pas s'il s'agit de son lieu de naissance, l'orthographe du nom Bodel écartant la possibilité d'un ancrage ancien dans la région arrageoise selon Annette Brasseur<sup>1</sup>, bien qu'il soit considéré comme un homme du nord. Il connaît bien la ville et sa région ainsi que les habitudes de celle-ci, comme le montrent l'atmosphère particulièrement bien rendue des scènes de taverne dans le *Jeu de Saint Nicolas*. La seule certitude qu'on ait au sujet de ses fonctions - et c'est parce qu'il y fait discrètement allusion dans son œuvre - est son appartenance à la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras, dont on suppose même qu'il ait été à l'origine de sa fondation. C'est donc un membre influent de cette communauté et du milieu littéraire arrageois, particulièrement apprécié. Sans doute cette intégration réussie de l'écrivain peut-elle s'expliquer par une éducation soignée et une très bonne formation intellectuelle : c'est un fin lettré qui connaît admirablement l'art de la rhétorique. Enfin, sa mort est célèbre puisqu'il raconte sa maladie dans ses *Congés* : il contracte la lèpre et se retire dans une léproserie à la fin de l'année 1202<sup>2</sup> où il dépérit pendant huit ans et meurt en 1210. Son œuvre est plus résistante à toute tentative de datation si ce n'est la certitude qu'on peut avoir qu'il a composé ses *Congés* à partir de 1202 et difficilement au-delà puisque l'évolution de la maladie l'aura empêché de travailler davantage. Le *Jeu de Saint Nicolas* fut sans doute composé entre 1194 (année de création de la Confrérie) et 1202 puisqu'il fut représenté pour la première fois au Grand Siège (la plus grande réunion annuelle de la Confrérie). Enfin, la *Chanson des Saisnes* a certainement été composée avant 1210 mais il n'y a pas, dans le texte, de référence à des personnages historiques, arrageois ou non, susceptibles de nous fournir un repère chronologique. L'arrêt brutal du texte pourrait correspondre à son entrée à la léproserie et surtout à la progression du mal qui l'aurait empêché de mettre un terme à son récit.

Jean Bodel est un écrivain dynamique et cultivé, désireux de penser la littérature en observant son fonctionnement et ses caractéristiques. Ses goûts le mènent vers l'épopée, il est imprégné des textes rolandiens et emprunte même au Cycle de Guillaume d'Orange et au Pseudo-Turpin, alors que ce dernier texte n'était généralement pas familier du milieu des jongleurs. *La Chanson des Saisnes* déroule ainsi tout le matériel épique mais aussi les grands thèmes du roman et de la poésie lyrique (la chevauchée du couple, les dons courtois, le service d'amour...). Tous ces éléments prouvent la culture littéraire de Bodel et induisent sans

---

<sup>1</sup> « Le nom Bodel toujours écrit avec un *o* semble étranger de l'onomastique de la région d'Arras », Annette BRASSEUR, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes de Jehan Bodel*, Genève, Droz, 1990, p. 269.

<sup>2</sup> Cette date est facilement attestée par son empêchement de participer à la quatrième croisade (1202), ce qu'il évoque dans ses *Congés*.

doute une tendance chez lui à se questionner à propos de la littérature. Le prologue bien célèbre de la *Chanson des Saisnes* est manifeste d'une personnalité littéraire tout à fait originale et, surtout, lettrée. Ainsi, il s'adresse aux hommes « antandant », c'est-à-dire capables de comprendre, intelligents : c'est la raison pour laquelle il sait que, en tant qu'auteur, l'importance est grande de donner à son public la précision rapide du type d'œuvre qu'il va écouter. Le prologue, « ce seuil privilégié où un locuteur s'instaure en lecteur<sup>1</sup> », est mis à profit par Bodel pour exprimer ses intentions et ses choix au sein de la littérature de son temps. Pour lui, le public doit être considéré comme des connaisseurs aptes à saisir les trois *matieres* utilisées dans les textes de son époque. D'ailleurs, le mot *matiere* n'apparaît quasiment jamais dans les chansons de geste alors qu'il est usité dans les romans et les lais<sup>2</sup>. Bodel utilise le terme dans son acception originelle et incite son lecteur à distinguer les trois *matieres*, montrant une préférence marquée pour la *matière* de France, imprégnée d'authentiques souvenirs historiques, fidèle à la vérité historique, aux fantaisies de l'imagination des deux autres matières.

La *matiere* littéraire est donc une notion difficile à saisir, à cerner : son caractère mouvant, d'un point de vue synchronique et diachronique, laisse parfois le lecteur moderne désarmé et pensif. Jean Bodel, en proposant sa tripartition, dont nous avons vu qu'il s'agissait plutôt d'un classement, a joué un rôle important dans la recherche actuelle mais on ne retrouve pas ailleurs dans la littérature médiévale de traces d'une théorie similaire ce qui montre que le Moyen Âge n'est pas nécessairement intéressé par cette question. Son prologue peut être considéré aujourd'hui comme un manifeste théorique, certes, mais c'est surtout, en son temps, une manière de faire entrer les considérations politiques dans son œuvre et de promouvoir sa propre matière. En effet, selon Bodel, le choix d'une matière plutôt qu'une autre est, en lui-même, déjà une revendication politique affirmée. Ce regard posé sur la littérature est tout à fait original pour un Moyen Âge qui, *a priori*, n'accorde que peu de crédit au récit fictif : s'engager par la *matiere*, c'est faire entrer le texte narratif dans l'univers métapoétique. Au-delà de cet aspect politique, ce qui retient également notre attention, comme celle de la recherche depuis des siècles, c'est ce choix de trois matières, le nombre trois sous-entendrait alors qu'il n'y en a pas d'autre, délimitées très clairement par le poète. Il

---

<sup>1</sup> Christiane MARCHELLO-NIZIA, « L'historien et son prologue, formes littéraires et stratégies discursives », *La chronique et l'histoire au Moyen Âge*, Paris, 1984, pp. 13-25, p. 13.

<sup>2</sup> Voir Pierre GALLAIS, « Recherches sur la mentalité des romanciers du Moyen Âge », les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp. 479-493. [https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1964\\_num\\_7\\_28\\_1323](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1964_num_7_28_1323). Il recense ainsi 30% de prologues de romans (pour le roman de 1150 à 1250) employant la « formule d'attaque » associant le verbe « commencer » et le substantif *matiere*. Selon lui, cela s'explique par le fait que l'auteur de roman - genre long- éprouve la nécessité de marquer fortement la fin de son introduction, longue elle aussi.

convient à présent de s'intéresser à la tripartition en étudiant plus précisément la manière dont on peut les délimiter, en tenant compte des réticences, résistances et interférences d'une part ; et du choix d'espaces géographiques précis pour nommer ces matières, Bodel se faisant alors « géographe » et dresse ainsi le portrait de la littérature de son temps sous la forme d'un paysage dont on suit les contours.

## 2. La tripartition bodélienne : un espace littéraire mouvant.

Il paraît important pour la suite de ces recherches et afin de permettre l'élaboration d'une réflexion pertinente sur le corpus, de définir les matières bodéliennes comme une base de départ à l'étude du corpus, ce qu'elles recouvrent d'un point de vue littéraire mais également les interférences qu'il peut exister entre elles et les résistances de certaines œuvres, autres que le corpus, à entrer dans cette catégorisation. Il va s'agir d'observer attentivement les caractéristiques et critères des œuvres s'inscrivant aisément dans chaque matière (France, Rome, Bretagne) ce qui nous permettra de comprendre pour quelles raisons d'autres œuvres n'y entrent qu'avec difficultés voire s'en écartent complètement. Par la suite, nous verrons dans quels cas cette classification entre en conflit avec la réalité des textes médiévaux : la littérature (comme l'art en général) peut se montrer rétive à toute tentative de classification ce qui se manifestera, dans le cas qui nous intéresse, par des interférences et des résistances. Enfin, nous interrogerons le lien entre la géographie et la littérature : Bodel, dans son prologue, inscrit ses matières dans des espaces physiques définis. Il conviendra d'en observer les raisons mais aussi les limites.

### a. Matières bodéliennes et horizons d'attente

La matière de France renvoie à la chanson de geste<sup>1</sup> qui est un poème épique—dont nous possédons une centaine de manuscrits datant des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles— traitant des hauts faits du passé. Sa forme l'écarte du roman puisque le recours à la laisse rimée ou assonancée empêche la linéarité du récit : c'est l'une des caractéristiques définitoires du genre, en lien avec les conditions de diffusion du texte, essentiellement orales. Il est donc facile de repérer, aujourd'hui et au Moyen Âge, le style propre à la chanson de geste, et donc

---

<sup>1</sup> Pour une définition précise de la chanson de geste voir, entre autres, l'ouvrage collectif dirigé par Danièle JAMES-RAOUL, *Les genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 ; *Essai de poétique médiévale* de Paul ZUMTHOR, Paris, Seuil, 2000 ; *Histoire de la littérature française du Moyen Âge* de Dominique BOUTET, Paris, Champion, 2003.

la parodie quand elle a lieu. Concernant le matériel roulant de la chanson de geste, on peut mentionner superficiellement une présentation des personnages ne faisant pas état de leur psychologie, un récit des événements sans prise de recul, des descriptions d'actions, de comportements, d'attitudes peu développées et des dialogues aux affirmations tranchées.

Le contenu, la matière, de la chanson de geste est particulièrement tranché et net : ce sont des sujets essentiellement guerriers, dont l'action se situe sur une courte période historique, le plus souvent à l'époque de Charlemagne ou de son fils Louis le Pieux. Les personnages sont des personnages de haut rang, souvent des barons de Charlemagne, qui combattent un envahisseur, généralement les Sarrasins. On note alors un écart de près de trois siècles entre les événements présupposés et leur écriture (la plus ancienne chanson conservée date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle). Pour quelle raison les auteurs de la matière de France ne traitaient-ils que des événements très anciens, et ce, bien avant la création du roman historique ? L'ampleur de la geste carolingienne convenait certes bien à l'épopée mais d'autres grands chefs de guerre, chevaliers ou souverains, plus proches en temps de l'époque de la rédaction, auraient également pu servir de modèles à l'écriture d'une chanson de geste. Faut-il y voir l'expression d'une nostalgie de la gloire de l'empire carolingien ? Certains spécialistes avancent une tout autre hypothèse en repérant une source orale à la chanson de geste, une source très ancienne qui aurait fini par être rédigée en langue vernaculaire avec la naissance de la littérature narrative romane.

Cela soulève d'ailleurs le problème de l'analyse de ces textes : lorsqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les philologues redécouvrent les chansons de geste alors tombées dans l'oubli depuis de nombreux siècles, ils les étudient à la lumière des critères d'analyse du poème homérique, pourtant aussi éloigné de la chanson de geste que celle-ci l'est de notre époque contemporaine. Cet anachronisme philologique n'a été que lentement perçu et corrigé (à partir des années 1930-1940) mais illustre la difficulté à analyser ces textes très éloignés de notre époque, et dont la diégèse l'est encore plus. En effet, la matière de ces chansons de geste est ancrée dans une époque qui est alors de l'histoire ancienne : cette époque est sans doute éloignée de la réalité historique, fantasmée par l'auteur en une sorte de roman impérial où le royaume franc serait tout-puissant, doté d'un chef glorieux et charismatique, régnant en maître sur les fondations d'un Saint-Empire Romain Germanique dont les rênes ne sont plus tenus par les Francs aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles. Les auteurs de chansons de geste font ainsi revivre une gloire (certainement surestimée) passée, dont l'éclat illumine la chevalerie contemporaine, héritières de ces chefs de guerre carolingiens.

Bodel place en haut de son panthéon personnel la matière de France qu'il juge supérieure aux deux autres parce qu'elle seule est en lien avec la réalité<sup>1</sup> : pourtant, d'emblée, la source est pervertie par les trois siècles qui la séparent d'une époque à laquelle on n'étudie pas encore l'histoire avec une volonté d'objectivité. Finalement, le lien entre chanson de geste et histoire est très lâche –mais ce n'est pas la perception qu'en a le Moyen Âge-, ces textes n'employant lieux et personnages que comme un matériel verbal, comme le montrent les distorsions dans le traitement des événements provoquées par les exigences du texte ou encore par la volonté de faire coïncider le texte et l'actualité<sup>2</sup>. C'est l'une des raisons qui explique le décalage dans l'analyse de ces textes : ces allusions à la réalité et au présent de l'écriture sont parfois obscures, pour ne pas dire hermétiques, et peuvent être sujets à débat.

La matière de France est celle des trois matières qui évolue le plus vite : vers la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, on constate un allongement de la laisse en même temps que la longueur totale de la chanson s'accroît et que la rime l'emporte sur l'assonance, tant et si bien qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, il est parfois difficile de distinguer une chanson de geste tardive, qui s'est renouvelée en prose épique, d'un roman. Parallèlement aux changements formels, le contenu évolue également avec l'introduction d'allusions à la vie économique du chevalier (argent, terres) émaillant la narration de la geste mais aussi l'arrivée de figures féminines qui concentrent une partie de l'intérêt. Le genre connaît même un sursaut imprévu en Italie septentrionale : de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, certaines chansons françaises vont être transposées en une langue hybride (entre français et italien ou vénitien) ce qui atteste une large diffusion de la matière épique française en Italie<sup>3</sup>. On ne peut s'empêcher de voir dans cette re-création et réappropriation de la matière de France par l'Italie une étrange familiarité avec le corpus à l'étude mais dans un mouvement inverse cette fois : des auteurs français mettant en scène des personnages dont la personnalité reste floue et qui évoluent entre la France et l'Italie. La proximité géographique ne peut à elle seule suffire à expliquer la porosité de nos frontières littéraires mais il s'avère que la tradition épique pourrait constituer une piste à explorer pour les textes à l'étude : et si la geste, l'épopée du héros solitaire en lutte intérieure et quasi-intime pour rétablir son identité et son rang dans le corpus se substituait à l'épopée du chef de guerre en lutte contre un ennemi extérieur et bien

---

<sup>1</sup> Bodel, dans sa tripartition, valorise surtout la chanson de geste parce que son prologue est situé à l'orée de sa *Chanson des Saisnes*, qui est justement une chanson de geste. Nous reviendrons plus loin sur cette raison (p. 91ss).

<sup>2</sup> Ainsi, dans la *Chanson de Roland*, on peut déceler deux ou trois couches chronologiques d'allusions à l'histoire des Normands (de France et d'Italie).

<sup>3</sup> Certaines sont même des œuvres originales comme l'*Entrée d'Espagne* (fin XIII<sup>e</sup> siècle) d'un auteur de Padoue et sa suite, la *Prise de Pampelune* (vers 1330).

réel celui-là ? Les textes du corpus pourraient ainsi être perçus comme des avatars de la chanson de geste dont la geste en question serait, cette fois, toute intime et personnelle.

Peut-on considérer le roman (et donc les matières de Rome et de Bretagne) comme la suite logique de la chanson de geste ? Si l'on considère la chronologie, c'est en tout cas un genre secondaire, c'est-à-dire plus tardif, par rapport à la chanson de geste. Apparue vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les différentes strates de son évolution sont si nettes qu'elles peuvent s'observer à loisir, contrairement à la chanson de geste qui est apparue déjà constituée. De même, alors que la chanson de geste est destinée à être chantée, le roman est d'emblée voué à la lecture (à voix haute certes) : cette caractéristique le distingue très nettement de la chanson de geste, et de la poésie lyrique. Enfin, le roman délaisse la forme strophique pour adopter la linéarité du récit, constitué de couplets d'octosyllabes (avant l'invention de la prose littéraire, l'octosyllabe à rime plate est la forme la moins marquée), sans chercher à créer d'effets rythmiques, propres à soutenir le chant. Le texte fait la part belle au récit, ce qui laisse au lecteur tout le loisir de structurer et d'imaginer la narration comme il le souhaite en sollicitant sa réflexion. C'est une autre manière de donner à la réception un rôle et une liberté fort agréables. Il apparaît en ce sens comme un héritier de la chanson de geste qui a préparé, dans son évolution vers une narration plus linéaire, l'avènement du roman que l'on ne peut considérer toutefois comme une évolution supérieure à la chanson de geste.

Le roman peut également être perçu comme un rejeton du genre de l'historiographie qui est l'une des branches majeures de la littérature médiolatine depuis le haut Moyen Âge. On distingue l'historiographie anglo-normande (milieu du XII<sup>e</sup> siècle) qui s'inspire de sources latines qu'elle adapte en langue vulgaire tout en faisant œuvre littéraire afin de plaire à des commanditaires laïcs : l'exemple le plus célèbre est le *Roman de Brut* de Wace, vers 1155, qui transpose à la demande d'Henri II Plantagenêt l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth composée une vingtaine d'années plus tôt. Il y relate les premiers siècles de l'histoire des rois bretons (avec l'installation en Grande Bretagne des compagnons de Brutus, descendant du Troyen Enée) et donne une tonalité historique à la figure du roi Arthur, l'ensemble permettant de donner une assise historique forte au souverain normand en terre anglaise. Il y a également une autre historiographie, plus tardive (début XIII<sup>e</sup> siècle), qui correspond à la narration officielle des rois de France en langue vulgaire, et dont l'entreprise se poursuivra jusque sous le règne de Louis XI. L'historiographie et le roman sont issus tous deux du grand mouvement de traduction qui traverse la littérature de la France de l'Ouest au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, mouvement particulièrement perceptible dans le roman antique.

Concernant les thématiques, les premiers romans se distinguent de la chanson de geste par les sujets abordés en s'intéressant aux œuvres antiques qu'ils adaptent pour constituer la matière de Rome, qu'on appelle également romans antiques puisque ce sont des réécritures d'œuvres antiques, englobant des œuvres de l'Antiquité latine dont certaines sont des adaptations latines de textes grecs (auxquels les romanciers n'ont alors pas accès). Certains textes pourraient alors constituer une matière de Grèce, sorte de sous-matière de Rome, englobés plus aisément par l'appellation romans antiques<sup>1</sup> qui sont d'ailleurs peu nombreux.<sup>2</sup> De manière assez schématique, le roman antique se distingue de la chanson de geste (outre les considérations formelles) par son contenu résolument ancré dans le monde antique, certes, mais également par sa manière volontairement anachronique d'adapter le monde antique au monde contemporain. Cet anachronisme délibéré procède d'une intention historique et idéologique, renvoyant à celle de la *translatio imperii et studii*. Ces romans réduisent la part mythologique, font appel au merveilleux mais, surtout, accordent une part très importante de leur narration à l'amour : les épisodes amoureux présents dans le texte originel sont amplifiés et on n'hésite pas à en ajouter si nécessaire.<sup>3</sup> Le romancier français recourt volontiers à toutes les formes de l'amour (naissant, tendre, passionnel...) et sa cohorte de symptômes et de ruses propices à narrativiser la relation amoureuse. Dès sa naissance, le roman se singularise donc par son fort intérêt porté à la question amoureuse.

Pourtant, à ce stade de son évolution, le roman, et plus précisément le roman antique, ne renie en rien l'héritage de la chanson de geste en conservant un trait distinctif de celle-ci, la finalité historique de sa narration. Les auteurs de romans sont bien entendu des clercs (capables de lire et de traduire le latin) qui prétendent et revendiquent leur fidélité à la source antique : cette revendication est généralement très explicitement annoncée dans le prologue par des formules indiquant que leur roman n'est que la traduction à la lettre du texte d'un auteur latin car leur but est d'informer le plus précisément possible le lecteur sur les événements du passé.<sup>4</sup> Le genre romanesque, qu'on assimile nécessairement aujourd'hui à la fiction, est paradoxalement né de l'exercice l'adaptation<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus précisément sur la Matière de Grèce plus tard dans cette étude (p. 98ss).

<sup>2</sup> Le *Roman d'Alexandre*, le *Roman d'Apollonius de Tyr*, le *Roman de Thèbes*, le *Roman d'Enéas* et le *Roman de Troie*. Ces trois derniers forment la trilogie antique qui a pour ambition de dessiner une continuité de Thèbes à Troie via Jason et les Argonautes, de Troie au Latium avec Enée.

<sup>3</sup> Par exemple, dans le *Roman de Thèbes*, l'amour d'Ismène pour Atès est développé et celui d'Antigone pour Parthénopeus est ajouté.

<sup>4</sup> « Le latin sivrai e la letre, / Nule autre rien n'i voudrai metre / S'ensi non com jel truis escrit. » in le *Roman de Troie*, vv. 139-141.

<sup>5</sup> L'origine du terme *roman* revendique d'ailleurs la nature exacte de ce texte qui se doit d'être une *mise en roman* –une traduction en langue vernaculaire du texte antique- d'un texte source. A ce propos, on peut se référer au chapitre très intéressant de Francis GINGRAS sur le plurilinguisme des milieux littéraires dans son ouvrage *Le*



Finalement, le roman (ici antique) est le fruit d'une double influence de l'épopée et de l'historiographie. L'influence épique est assez sensible dans *le Roman de Thèbes* qui multiplie les récits de bataille et emploie des formules typiques de la chanson de geste, mais également dans *le Roman d'Alexandre* qui a choisi une structure formelle complexe qui le rapproche de la chanson de geste. L'influence historiographique réside surtout dans l'appartenance à un même mouvement de retour vers le passé antique associé à une volonté de traduction en langue vernaculaire. Ce qui fait l'originalité du roman, c'est donc le développement d'une thématique de l'amour dans une littérature qui vise essentiellement un public de cour.

Le jeune genre romanesque voit son destin bouleversé par le changement de son cadre spatio-temporel : l'action, en prenant pour cadre les îles bretonnes et pour source l'œuvre d'historiens contemporains, apporte au roman une posture nouvelle. En effet, il fait là, en creux, l'aveu de sa propre fictionnalité. Le roman, lorsqu'il prend sa source dans les œuvres antiques, peut prétendre à la vérité historique, mais ce n'est plus le cas lorsqu'il s'appuie sur des historiens contemporains. Ainsi, le *Brut* de Wace est une adaptation de l'œuvre de Monmouth qui faisait preuve d'un ardent nationalisme breton (celtique) et qui fait une large place au roi Arthur dont il relate le combat contre les Saxons au VI<sup>e</sup> siècle, sa gloire, ses conquêtes, son père Uter et les enchantements de Merlin auxquels il consacre de nombreux vers. Wace en rajoute en parlant le premier de la Table Ronde. Les autres historiens de la cour d'Henri II Plantagenêt récuse l'histoire d'Arthur, ses merveilles et enchantements, dans lesquels ils ne voient que des fables, d'autant que Wace lui-même se montre sceptique puisqu'il raconte dans son *Roman de Rou* s'être rendu en Brocéliande, avoir jeté de l'eau sur la margelle de la fontaine de Barenton et n'y avoir constaté nulle magie, nulle tempête. Il admet même qu'il est bien difficile, concernant l'histoire du roi Arthur, de démêler le vrai du faux. Cependant, et alors que personne n'y croit ni même ne prétend y croire, l'histoire séduit un large lectorat. Le roman, en quittant le monde antique, doit se chercher une nouvelle vérité : une vérité, ni référentielle, ni historique, qui doit être porteuse d'une réflexion sur l'amour et la chevalerie et qui, par le truchement de la fiction, dit quelque chose du monde médiéval. C'est Chrétien de Troyes qui imposera alors le modèle du roman courtois arthurien et sa quête de sens.

Nous ne nous étendons pas ici sur la vie et l'œuvre de Chrétien qui a fait l'objet de recherches et d'ouvrages passionnants et pertinents : il nous faut en revanche repérer les caractéristiques du roman breton afin d'en comprendre plus aisément la construction et d'en

---

*bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Honoré Champion, 2011, Paris, p. 95ss.

repérer les éventuels indices dans *Floriant et Florete*. Le roman arthurien reprend la forme de l'historiographie (tout en admettant sa teneur fictive en faisant allusion à des histoires d'inspiration celtique) et des principaux romans antiques avec le couplet octosyllabique. Cependant, Chrétien va innover formellement en usant volontiers de la brisure du couplet mais aussi et surtout poétiquement en élaborant le premier une théorie en distinguant (dans les prologues d'*Erec et Enide* et du *Chevalier de la Charrette*) la *matiere*, le *sen* et la *conjointure*. Enfin, il introduit le procédé de l'*entrelacement* qui consiste à relater alternativement les aventures de deux ou trois héros au lieu de suivre un fil chronologique linéaire. Du point de vue du contenu, il poursuit l'œuvre romanesque en s'intéressant particulièrement aux rapports entre amour, chevalerie et mariage : son roman est marqué par une réflexion profonde sur la possibilité de concilier pour le chevalier la nécessité de l'aventure et le bonheur conjugal. En effet, c'est l'aventure chevaleresque qui structure le roman : le chevalier parcourt le monde pour éprouver sa valeur, conquérir une réputation qui l'illustrera à la cour du roi Arthur et secourir les faibles. Sur sa route, il rencontre des *merveilles* qu'il doit affronter ou maîtriser et qui lui permettront d'accéder à la compréhension. Son monde est pluriel, entre visible et invisible, et les frontières en sont ténues.

La postérité de Chrétien de Troyes et de son œuvre est immense : bien après sa mort, des dizaines de romans arthuriens en vers seront écrits jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle voire du XIV<sup>e</sup> siècle. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les romans en prose s'adjoindront à la matière de Bretagne. Les romans de *Tristan* appartiennent également à cette matière qui représente ainsi une importante production dont de nombreux manuscrits nous sont parvenus, ce qui témoigne du grand succès remporté par le roman breton au Moyen Âge.

Les trois matières bodéliennes se distinguent par des caractéristiques qu'il est aisé de repérer pour la plupart des œuvres qui peuvent y être catégorisées. Cependant, ces distinctions sont tout de même assez subtiles et vont se révéler, pour de nombreuses autres œuvres, insuffisantes pour permettre une classification nette et définitive. Avant de nous intéresser aux textes « limites » voire hors-catégorie, il nous faut tenter de comprendre ce que le lecteur du Moyen Âge percevait de ces matières et s'il existait déjà un horizon d'attentes pour chacune d'elles.

D'une certaine manière, on peut penser qu'il y avait très certainement un horizon d'attente pour chaque matière. En effet, si l'on tient compte des analyses de Richard Trachsler, il s'avère que chaque matière induit une cohorte de caractéristiques typiques (voire topiques) comme le cadre, les personnages, le style. Ainsi, le choix des noms propres sera très révélateur d'une matière : il y a le chronotope d'Arthur, celui de Charlemagne (ou de ses

descendants) ou encore celui d'un personnage de l'Antiquité méditerranéenne. Les noms d'Arthur et de Charlemagne sont généralement affichés dès le prologue, constituant alors un marqueur de la matière que le lecteur médiéval ne peut ignorer, le nom propre lui permet ainsi de se constituer un horizon d'attente générique. Plus largement, la consonance du nom propre (antiquisante, « bretonne », française) suffit à renvoyer à une matière en particulier, au premier coup d'œil. Et c'est là que le bât blesse dans les œuvres du corpus à l'étude. En effet, si l'on étudie les premiers vers de chaque texte, il en ressort ce qu'on pourrait considérer comme des incohérences au regard de ce que l'on vient d'expliquer à propos des noms propres. Ainsi, les premiers vers de *Guillaume de Palerne* sont très instructifs quant à l'étude onomastique : « Puille » (traduit par Apulie), au vers 20 renvoie au comté d'Apulie (Alexandre Micha note « partie du royaume de Sicile »). Il s'agit d'un comté normand d'Italie du Sud, fondé en 1042 qui devient duché puis est réuni au royaume de Sicile de Roger II en 1130. La forme *Apulie* est rare dans les romans qui préfèrent *Puille*, nettement plus attestée. « Embron », au vers 25, est le prénom du roi, père de Guillaume : c'est un nom propre rare dans la tradition romanesque. C'est une forme voisine de « Embrunt » (comme dans *Guiron le Courtois*) qui est le fils du fondateur du royaume d'Albanie ce qui, ajouté au toponyme « Grèce », au vers 30, associé à la reine, « Félice », puisqu'elle est la fille de l'empereur de Grèce - cela rappelle la colonisation grecque de la région- met en place un cadre spatial très intéressant : l'action se situe en Sicile, les parents du jeune Guillaume en sont les souverains, mais leurs origines semblent les placer plus à l'Est, vers l'empire byzantin. L'onomastique constitue une piste à creuser pour l'étude du roman, c'est-à-dire comme une prise en compte d'une aire géographique plus étendue qu'on ne le pense au prime abord. Ce prénom, « Félice », correspond au prénom *Félix* dans sa forme féminine et évoque la Félice du *Cligès* de Chrétien de Troyes. Le prénom du fils, « Guillaume », apparaît au vers 35 et est, bien entendu, très fréquent au Moyen Âge. Il peut rappeler Guillaume de Hauteville, surnommé « Bras-de-fer », premier comte normand d'Apulie en 1042, mais aussi les rois de Sicile (Guillaume I<sup>er</sup> le Mauvais, Guillaume II le Bon, Guillaume III...). C'est aussi un prénom porté par des héros de romans ne pouvant se rattacher à aucune matière clairement identifiée (*Guillaume d'Angleterre*, *Guillaume de Dole*<sup>1</sup>). Le lecteur (contemporain et moderne) est donc mis en difficulté dès les premiers vers du récit s'il souhaite le faire entrer dans une

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article que Christine FERLAMPIN-ACHER consacre au nom Guillaume « *Guillaume d'Angleterre* et *Guillaume de Palerne*, le nom de Guillaume et la parodie », *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, actes du 14<sup>e</sup> congrès international de la Société Internationale de littérature courtoise organisé à Lisbonne du 22 au 26 juillet 2013, sous la direction de Margarida MADUREIRA, Carlos CLAMOTE CARRETO et Ana PAIVA MORAIS, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 249-267.

classification précise car, bien que se déroulant en Italie, *Guillaume de Palerne* ne peut être rattaché à la matière de Rome puisqu'il ne se passe pas à l'époque païenne et ne s'appuie pas sur une traduction. A la lecture de ce début, le lecteur peut être dérouté, malgré le prologue traditionnel (« ancienne estoire », « mémoire », parabole des talents...), par la difficulté de rattacher le texte, dès les premiers noms propres, à un univers fictionnel familier et clairement défini.

Ce flou autour de l'onomastique est perceptible également dans le prologue de *Floriant et Florete* : les cent premiers vers du roman mêlent à l'envi les références d'origines diverses. Ainsi, on relève « Sezille » au vers 33, qui situe immédiatement le cadre géographique auquel se rattache logiquement le nom de son roi fictif, « Elyadus » nommé pour la première fois au vers 38 et qui a une consonance latine et grecque. En revanche, le beau-père d'Elyadus, roi de Clavegris, au vers 40, porte un nom à consonance française qui ressemble à beaucoup de noms de païens dans la chanson de geste ; de même que « Maragot », au vers 67, nom porté par le sénéchal déloyal et cruel (motif très fréquent) et qui est un nom à consonance française, renvoyant à l'onomastique épique. La reine, elle, n'est pas nommée en cet incipit : est-elle d'origine française ? Les noms de son entourage pourraient le laisser à penser. Le brouillage onomastique est moins fort en ce prologue mais il convient de reconnaître la difficulté du lecteur à l'associer à une matière.

Enfin, le prologue de *Robert le Diable* est, quant à lui, exempt de références plurielles : le titre renvoie très clairement à des ducs normands comme Robert le Magnifique (à qui l'on attribue le château de Moulineaux dit château de Robert le Diable en Seine-Maritime) ou encore Robert de Bellême. La forme évoque davantage le modèle épique avec le premier vers dont la formulation (« Or entendés, grant et menour », v. 1) rappelle le modèle épique. Cependant, ce rapprochement possible est nuancé par l'adresse au public visé « grant et menour » qui signale que la cible n'est pas uniquement noble. L'auteur continue de se distancier du modèle épique en employant le vers *dire* (« que je vous die », v. 4) et non *chanter*, ce qui signale qu'il s'agit d'une intervention auctoriale qui cherche à légitimer son discours, et non pas d'une parole du récitant. En outre, le choix du verbe *entendre* – plus polysémique, il évoque aussi l'action de comprendre-, plutôt que *oïr* qui, dans la tradition épique, place l'auditeur dans une position de spectateur-réceptacle d'un récit du passé, insiste sur la nécessité de *comprendre* une histoire à portée universelle, ce qui place le lecteur dans une position plus active et correspond à la tradition romanesque. Enfin, les vers 9 à 13 font mention de la stérilité de la reine ce qui est un *topos* des traditions romanesques et hagiographiques utilisé pour renforcer l'aspect exceptionnel de la destinée de l'enfant à venir.

Le brouillage est moins fort, donc, dans ce prologue de *Robert le Diable*, et n'est pas imputable à l'onomastique, mais l'hésitation subtile du lecteur entre épopée et roman empêche de le rattacher spontanément à une matière, comme c'est le cas pour d'autres œuvres.

L'observation du corpus soulève ainsi quelques remarques quant à la tripartition et, surtout à son succès au Moyen Âge. En effet, il n'est pas inutile de s'interroger sur la prospérité de cette théorisation : a-t-elle été prise aussi au sérieux qu'elle l'est par la critique moderne ? Rien n'est moins sûr. Ainsi, il semblerait qu'elle n'ait pas été relayée fréquemment par d'autres textes médiévaux. En outre, et c'est une des objections les plus fréquentes et les plus pertinentes, cette tripartition est fort restrictive : elle se limite à trois pays alors que la production littéraire, déjà du temps de Bodel, est bien plus étendue que cela (on peut ainsi prendre en compte une véritable matière de Grèce<sup>1</sup>). De plus, le nombre important de travaux visant, ces dernières décennies, à prouver l'existence, à tort ou à raison, de matières supplémentaires aux trois seules bodeliennes, suffit à nous convaincre qu'il existe bien plus que trois matières. Ou alors, et c'est là une piste qu'il ne faut pas négliger, l'importance accordée parfois à la tripartition bodélienne serait surestimée : si les matières bodeliennes ne sont pas connues au Moyen Âge et si la critique actuelle tend à « découvrir » de nouvelles matières, cela pourrait remettre en question la pertinence même de notre démarche<sup>2</sup>.

Le lecteur médiéval a donc conscience de la matière qu'il « lit » mais ne la nommera pas nécessairement comme le fait Bodel. D'autres critères peuvent agir comme des « déclencheurs » d'un horizon d'attente propre à une matière comme la forme (choix du mètre, de la strophe ou de la laisse, par exemple) ou encore le choix d'un style formulaire mais ces critères engendrent parfois un brouillage générique au fur et à mesure de l'évolution des matières. En effet, rappelons que le genre littéraire doit être saisi dans son contexte historique dont il reflète les transformations : un même genre, observé dans sa diachronie, peut montrer des disparités importantes. Il faut donc considérer le genre dans un faisceau d'éléments dont on doit tenir compte si on souhaite l'étudier à une époque précise.

Cela étant posé, une question demeure : l'homme du Moyen Âge pensait-il la littérature comme un ensemble de textes qui peuvent se classer en groupes génériques ? En d'autres termes, cette théorisation était-elle intégrée pour le lecteur contemporain ? Et si oui, cela avait-il une réelle importance à ses yeux ? Concrètement, le vocabulaire métalittéraire demeure assez vague et surtout mouvant au Moyen Âge, ce qui fait obstacle à toute

---

<sup>1</sup> Voir notre étude sur la matière de Grèce dans les pages suivantes (p. 98ss).

<sup>2</sup> Nous reviendrons plus loin sur les doutes qui habitent nos travaux (p. 144ss).

théorisation poétique. Sauf pour l'expression *chanson de geste* qui est bien attestée, les autres genres sont désignés de manière très instable : le texte narratif non chanté pourra ainsi être nommé *estoire*, *conte*, *dit*, *exemple*, *fable* (*fablel*, *fabliau*) puis *lai* et *roman* (qui désigne toute composition en langue vulgaire opposable à un modèle latin). Au brouillage lexical répond fatalement un brouillage générique dont certains commentaires de l'auteur se font l'écho : ainsi, l'auteur de *la Vie de sainte Osith* précise-t-il que son récit n'est pas fictif tout en le désignant du terme « romanz » (v. 113). Le choix de ce terme, très fréquent, renvoie certes au choix de la langue romane mais il deviendra synonyme de fiction dans un glissement de sens qui se laisse observer vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Le lexique métalittéraire n'est donc pas un critère probant de la conscience générique au Moyen Âge. En revanche, l'étude des recueils médiévaux fait avancer notre réflexion à propos de la perception des genres et surtout des modes de lecture médiévaux. On peut ainsi dégager des principes d'organisation très instructifs quant aux modes de lecture. De même, les inventaires des bibliothèques, souvent postérieurs à notre corpus, recensent les ouvrages par un titre souvent complet : les recueils et les inventaires établissent ainsi que le terme *roman*, qui renvoie généralement à la langue, peut également être employé dans une visée de classification générique<sup>1</sup> et qu'il est, dans ce cas, réservé à des œuvres de fiction. Les praticiens de l'écrit et des métiers du livre (reflets du lecteur) montrent que la définition du roman s'affine au cours des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, naviguant entre fiction et histoire vers une classification générique plus claire. En revanche, aucun inventaire ne fonctionne selon un classement respectant la tripartition bodélienne, ce qui tendrait à considérer qu'il s'agit d'une classification ayant plus de succès aujourd'hui qu'au Moyen Âge. La matière doit donc être envisagée également sous l'angle de la réception : le lecteur l'identifie, ce qui le rassure et l'appâte, sans pour autant que le terme-même de matière soit véritablement employé par lui.

On peut donc avancer l'idée qu'une conscience des matières est présente (sans toutefois être conceptualisée) dans l'esprit du lecteur médiéval et que chacune d'elles soulève un horizon d'attente précis. Les trois matières bodéliennes sont perçues dans leurs singularités et leurs différences, sans pour autant s'exclure les unes et les autres, dans une sorte de diachronie littéraire qui se laisse aisément observer. Néanmoins, et le corpus à l'étude en est

---

<sup>1</sup> On peut ainsi se référer à l'inventaire de la Bibliothèque du Louvre, dressé en 1373 par Gilles Malet et qui utilise à de nombreuses reprises le terme *roman* pour désigner des ouvrages qu'il recense (deux cent vingt-huit en tout) comme par exemple *Lancelot du Lac*, *L'Estoire del Saint Graal*, *le Roman de la Rose*, etc. Chaque fois qu'il veut évoquer la langue employée, il utilise l'expression « en françois » et jamais le terme *roman*. En outre, aucun ouvrage didactique, religieux, ni même de récit bref ne sont désignés par le terme *roman*. On peut donc voir dans ce choix lexical une prise en compte de la valeur générique du terme *roman* et donc, d'une conscience de la classification en matières.

l'exemple le plus flagrant, il semblerait que les frontières entre les matières et, plus largement, la stricte tripartition bodélienne doivent être remises en question : il est en effet difficile de délimiter une matière, d'en cerner les contours précis, tant la littérature est mouvante à travers les époques, les milieux et en fonction des auteurs. L'observation, plus haut, des prologues des œuvres du corpus a montré les limites de ce classement, en tout cas si on le prend au pied de la lettre. De nombreux textes se montrent ainsi rétifs à toute tentative de classement, quand d'autres semblent être des œuvres hybrides, manifestant des caractéristiques de plusieurs matières en même temps : entre réticence, résistance et interférence, le classement bodélien continue d'interroger les lecteurs, contemporains mais surtout modernes.

#### b. Délimiter la matière : interférences, réticence et résistance

Richard Trachsler a consacré des recherches importantes à la notion de matière et, plus précisément, à la question du brouillage inter-matières et des limites de cette catégorisation<sup>1</sup>. Il explique ainsi que la délimitation des matières ne semble pas faire de doute dans la communauté scientifique comme le montre la répartition des chercheurs en littérature narrative médiévale en deux grandes sociétés : la *Société Internationale Arthurienne* (depuis 1948) et la *Société Rencesvals* (depuis 1955), la première s'occupant d'établir le *BBSIA* (Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne) qui recense les publications ayant trait à « des œuvres arthuriennes (romans de la Table Ronde) dans les littératures médiévales de tous les pays ainsi que les problèmes qui s'y rattachent<sup>2</sup> », et la deuxième un bulletin bibliographique également mais lié à la littérature épique. Selon Trachsler, l'existence même de ces sociétés savantes est la preuve d'un postulat assez tranché concernant la littérature médiévale, la considérant selon la tripartition bodélienne : « Ainsi, l'ensemble de la littérature narrative semble pouvoir s'articuler en sous-ensembles dont la distinction, dans la pratique courante, ne paraît pas poser de difficultés<sup>3</sup> », ce qu'il considère ensuite comme des « conventions », comme une « commodité<sup>4</sup> ». Nous allons ainsi suivre cette idée et amorcer la réflexion suivante : que faire des textes « à la marge » ? Que faire des textes dont on ne sait trop distinguer la matière car ils semblent appartenir à deux d'entre elles en même temps ou encore ceux qui, bien qu'en forçant un peu, n'entrent dans aucune

---

<sup>1</sup> Richard TRACHSLER, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narrative dans la littérature française du Moyen Âge*, déjà cité.

<sup>2</sup> Extrait de l'Article I des statuts de la *Société Internationale Arthurienne*, sans doute rédigés par Jean FRAPPIER.

<sup>3</sup> Richard TRACHSLER, *op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

matière ? Nous allons baser l'analyse suivante sur les recherches de Richard Trachsler et, en particulier, reprendre ses explications à propos des interférences afin de mettre à l'épreuve le corpus à l'étude. Cependant, nous ajoutons que le postulat de départ à la notion d'interférence inter-matière exposée par Richard Trachsler est celui d'une perception consciente de la matière par le lecteur : en effet, l'interférence présupposerait plus qu'elle n'annulerait la notion de matière. Nous allons faire la synthèse de ces explications mais c'est avec beaucoup de prudence que nous allons observer leurs éventuelles applications sur les œuvres du corpus.

Dans son ouvrage, Trachsler explique donc le fonctionnement des interférences inter-matières qui est un phénomène résultant du brouillage de deux matières, des éléments provenant d'une matière se retrouvant dans une autre, à des degrés divers. Il repère quatre cas dans lesquels ce phénomène peut être provoqué : l'homonymie, la comparaison, l'ekphrasis et l'histoire d'un objet. L'interférence n'est pas le mélange de deux matières, c'est plutôt l'insertion d'un élément « étranger » et clairement identifié comme tel, par certains lecteurs. Il convient avant d'explorer les procédés de l'interférence, de faire une remarque sur le choix de ce terme qui, synonyme d'interaction, possède tout de même dans le langage courant une nuance péjorative qu'on pourrait associer à des parasites, à une gêne. Il semblerait donc que ce terme reflète la difficulté que provoque l'interaction entre deux matières, aussi subtile soit-elle, dans la mesure où elle dérange la commode croyance en des matières bien distinctes et cloisonnées. Ce bruit parasite vient alors perturber la réflexion sur la littérature narrative médiévale basée sur le prologue de Bodel qui semble postuler l'existence de ces trois ensembles, comme un grain de sable dans une machine bien huilée. Quoiqu'il en soit, l'existence même du phénomène de l'interférence prouve paradoxalement l'existence et surtout la conceptualisation par les auteurs médiévaux de ces trois matières bodéliennes qui en auraient donc eu pleinement conscience : « Il y aurait donc –au moins– deux univers littéraires, avec chacun ses règles et ses lois que le lecteur ou l'auditeur connaît bien. Et ces univers, ajouterons-nous, correspondent, dans une très large mesure, aux matières de France et de Bretagne de Jean Bodel.<sup>1</sup> » Trachsler avance donc l'hypothèse d'une prise en compte de la matière par les écrivains et va même plus loin en précisant que le lectorat lui-même connaissait et reconnaissait les matières bodéliennes.

Richard Trachsler étudie<sup>2</sup> ainsi quatre procédés (qu'il considère comme des « formes simples » d'interférence) propres à provoquer une interférence inter-matières : nous les définirons et approfondirons l'analyse essentiellement sur les deux premiers, dans la mesure

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 59-108.



où des exemples probants sont repérables dans le corpus à l'étude. L'homonymie est un phénomène courant dans la littérature narrative médiévale comme il l'est, d'ailleurs, dans la réalité : les mêmes prénoms sont ainsi souvent employés, surtout dans les milieux aristocratiques qui, en donnant au fils le prénom du père, affirment ainsi leur filiation, mais on constate le même phénomène dans les couches plus modestes, le souci de l'originalité n'étant certainement pas aussi prégnant qu'aujourd'hui. Dans un texte narratif, s'il est courant de rencontrer des Jehan ou des Guillaume, il l'est beaucoup moins, ce qui est alors bien plus significatif, de trouver un Perceval ou un Gauvain dans un contexte épique : en effet, pour le lecteur, la référence au roman arthurien est évidente et il faut alors s'interroger sur la motivation de ce choix. Ainsi, le nom propre peut constituer un marqueur de matière, *a fortiori* s'il s'agit d'un nom propre littéraire, dont la puissance référentielle est indéniable. Le lecteur va alors chercher à savoir si cette homonymie est gratuite, à savoir un personnage nommé, plus ou moins, fortuitement comme un autre personnage issu d'une autre matière mais dont il ne partage pas la personnalité, ou alors s'il s'agit bien du personnage migré d'une autre matière et qui aurait alors un rôle à jouer dans le présent récit. A partir du moment où le doute est levé, c'est-à-dire que le lecteur a récolté suffisamment d'indices pour vérifier qu'il ne s'agit pas du Perceval de la Table Ronde par exemple, la lecture du récit pourra être poursuivie. Mais alors, pour quelles raisons choisir un nom propre aussi caractéristique si ce n'est pas pour utiliser la référence ? En outre, le lecteur pourra-t-il vraiment poursuivre sa lecture « comme si de rien n'était », sans avoir en tête la personnalité si typique de Perceval, sans associer son personnage-homonyme à quelques traits de caractère bien connus du Gallois ? L'interférence par l'homonymie résulte d'une volonté de totaliser toutes les littératures antérieures afin de donner à un personnage (qui représente l'œuvre) le prestige de son homonyme mais aussi un moyen d'identifier un personnage avec un prénom « étranger » afin de lui donner une coloration particulière (orientale ou bretonne par exemple). Il s'avère que la tolérance des copistes à l'égard de ces homonymies est importante comme en témoigne l'absence de changement de noms propres au fur et à mesure des copies. Cela montre que ces interférences étaient certainement perçues comme l'indice d'un texte « enrichi », qui s'est nourri des œuvres antérieures et qui se place au sommet de la littérature, comme un nain juché sur les épaules d'un géant.

Le corpus à l'étude présente deux cas symptomatiques de cette interférence par l'homonymie : Guillaume dans *Guillaume de Palerne* et Morgane la fée dans *Floriant et Florete*. Guillaume est un nom très courant dans la réalité quotidienne du Moyen Âge : ainsi,

en 1192, les rôles de la Taille<sup>1</sup> dénombrent 1114 Guillaume sur les 11623 Parisiens recensés. Le succès du nom au Moyen Âge peut nous freiner dans notre envie d’y voir là un quelconque signe d’interférence par l’homonymie. Néanmoins, il est difficile de ne pas faire de lien avec *Guillaume d’Angleterre*, et surtout, une homonymie que nous pourrions qualifier de « signifiante », tant les liens entre les deux Guillaume sont nombreux<sup>2</sup>. Ainsi, les deux personnages sont éponymes, les titres sont d’ailleurs construits sur un parallélisme syntaxique, associant le prénom Guillaume à son espace géographique ; ce sont des héros qui luttent pour la restauration d’un pouvoir royal et dont l’animal totémique est un loup (Louvel dans *Guillaume d’Angleterre* est un grand chasseur et Alphonse le loup-garou ou encore les déguisements en loups des deux amants dans *Guillaume de Palerne*), celui-ci occupant une grande place dans la narration et dans le schéma actanciel. Enfin, et c’est là un élément important, comme *Guillaume de Palerne*, *Guillaume d’Angleterre* est un roman qu’on ne saurait classer avec certitude dans une des matières bodéliennes : d’ailleurs, le nom Guillaume, pourtant fréquent dans la vie courante et dans les chansons de geste, n’apparaît pas dans le roman breton ou dans le roman antique, permettant ainsi de devenir le marqueur d’une « autre » matière sur laquelle nous reviendrons plus tard dans notre étude. Ici, l’interférence par homonymie n’en serait en réalité pas une puisque interférence il y a lorsqu’un élément d’une matière surgit en une autre : *Guillaume d’Angleterre* et *Guillaume de Palerne* pourraient alors appartenir à une même matière, ou du moins, comme le formule Christine Ferlampin-Acher dans l’une des hypothèses de départ de son article, le nom Guillaume pourrait « construire un horizon d’attente commun, qui constitue le *Roman de la Rose* et l’*Escoufle* de Jean Renart, *Guillaume de Palerne* et *Guillaume d’Angleterre*, en un ensemble romanesque, trop ténu certes pour qu’on parle de genre ou de sous-genre, mais suffisant pour constituer un corpus identifiable.<sup>3</sup> »

Le cas d’homonymie dans *Floriant et Florete* correspond davantage à ce que Trachsler démontre dans son étude. Ainsi, un des personnages importants du roman est une fée baptisée Morgane. Pour le lecteur contemporain comme pour le lecteur moderne, la référence est transparente : le nom Morgane, celtique, est rare dans la réalité, et est si spécifique du matériel roulant arthurien qu’on ne saurait y voir la possibilité qu’il s’agisse d’un autre personnage,

---

<sup>1</sup> Caroline BOURLET, « L’Anthroponymie à Paris à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle d’après les rôles de la Taille du règne de Philippe le Bel », *Genèse Médiévale de l’Anthroponymie Moderne*, édité par Monique BOURIN et Pascal CHAREILLE, Tours, Publication de l’Université de Tours, 1992, tome II, 2 (Études d’Anthroponymie Médiévale, III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> Rencontres), p. 9-44.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l’article de Christine FERLAMPIN-ACHER, « *Guillaume d’Angleterre* et *Guillaume de Palerne* : le nom de Guillaume et la parodie », déjà cité.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1.

d'un homonyme non-référentiel. Ainsi, lorsque le lecteur voit apparaître, tôt dans le récit (au vers 553), « Morgain, la suer le roi Artu », il n'y a aucun doute possible, d'autant qu'elle est précisément identifiée : il ne peut s'agir de personne d'autre que la Morgane cruelle et vengeresse, adepte de la magie noire<sup>1</sup>. Et pourtant, sa personnalité est tout autre : certes, elle enlève Floriant, nouveau-né, des bras de sa mère endormie, ce qui correspond bien au schéma du conte morganien<sup>2</sup> mais c'est pour lui donner un avenir plus sûr et serein. Par la suite, elle le fait baptiser, lui donne un prénom chrétien, et l'élève avec amour et bienveillance, ayant à cœur d'en faire un bon chevalier, puis l'encourage à partir en aventure, le guidant et le protégeant de loin, comme une mère aimante. La Morgane de *Floriant et Florete* se situe donc à l'opposé de la Morgane du roman arthurien : elle utilise la magie à bon escient et ne semble animée d'aucune once de cruauté ou de méchanceté, ni même de jalousie dont la « vraie » Morgane souffre constamment. C'est ce que rappelle Laurence Harf-Lancner qui rapproche la Morgane de *Floriant et Florete* de la fée Viviane : « Tout évoque en effet dans le roman la maternelle protectrice de Lancelot, rien l'amoureuse passionnée qu'est d'ordinaire la fée Morgue. <sup>3</sup> » Il semblerait que l'auteur ait donné à son personnage le nom de Morgane tout en lui attribuant la personnalité de Viviane, dont on reconnaît ici le caractère maternant et les qualités éducatives, mais cette substitution de personnage féerique est à approfondir car il nous semble que ce personnage est plus complexe que cela<sup>4</sup>. Cette homonymie présente un intérêt narratif évident : le lecteur, familier du monde arthurien, ne pourra se lasser de ce personnage qui le surprend dès le début du récit, sa bonté ne cadrant réellement pas avec ce dont il a l'habitude. Il ira donc de surprise en surprise, à la découverte de ce personnage ancien et pourtant renouvelé, devenu généreux et bon comme par magie. Néanmoins, en

---

<sup>1</sup> Il existe au Moyen Âge une tradition qui envoie la Morgane arthurienne en Sicile, ce qui renforce encore davantage l'assimilation du personnage féerique de *Floriant et Florete* au personnage arthurien dans l'esprit du lecteur médiéval : c'est d'ailleurs ce que retient Guillaume APOLLINAIRE dans son *Enchanteur pourrissant* « J'ai laissé mon castel Sans Retour, sur le mont Gibel. » (Michel DECAUDIN (éd.), Paris, Poésies-Gallimard, 1972). Mais nous montrerons plus loin que la Morgane de *Floriant et Florete* s'éloigne tout de même par certains aspects (surtout dans son attitude envers Floriant) de ce modèle ce qui nous fait dire qu'il s'agit d'un autre personnage, certes fortement inspiré de la Morgane arthurienne mais dont nous ne pouvons affirmer que c'est la même fée (p. 249ss).

<sup>2</sup> Laurence HARF-LANCNER rappelle ainsi que « la fée Morgue est souvent liée à l'enlèvement d'un héros qu'elle veut retenir auprès d'elle » dans son ouvrage *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 82 : dans ce cas cependant, c'est d'un héros (souvent Lancelot) déjà adulte et sexualisé qu'il s'agit. Ici, Floriant est un nourrisson pour lequel elle sera une mère adoptive aimante et non-sexualisée, ce qui écarte quelque peu la Morgane de Floriant de la Morgane arthurienne pour la rapprocher (s'il faut un modèle) de Viviane, sans pour autant s'y assimiler totalement. Pour nous, c'est un autre personnage dont les différentes facettes sont inspirées de plusieurs modèles afin de créer une nouvelle fée.

<sup>3</sup> Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 278.

<sup>4</sup> Voir notre étude approfondie du personnage de Morgane dans *Floriant et Florete*, dans la deuxième partie de ce travail (p. 249ss).

même temps, le lecteur ne laissera de se méfier de cette Morgane qui, sous des dehors engageants, prépare peut-être un mauvais coup : l'attention et l'intérêt du lecteur seront donc maintenus en alerte jusqu'à la fin du roman, cherchant le moindre indice du mal dans chacune de ses actions. C'est là l'ingéniosité et la modernité de l'auteur de *Floriant et Florete* : décevoir l'attente du lecteur tout en lui faisant croire qu'il aura raison à un moment ou à un autre, le tenant en haleine jusqu'au dernier vers.

Si l'homonymie est un procédé fréquent responsable d'interférence entre matières, il n'est pas le seul. Richard Trachsler en décèle un autre avec la comparaison. En effet, il arrive fréquemment qu'un personnage de récit soit comparé au personnage d'un autre récit célèbre issu d'une autre matière : la beauté féminine, par exemple, souvent célébrée dans le roman arthurien, fera l'objet d'une comparaison du personnage féminin concerné avec Hélène de Troie, issue de la matière de Rome. L'enjeu dépasse alors la seule évocation de la beauté féminine : « Il ne s'agit pas seulement d'une héroïne dont la beauté supplante celle de ses concurrentes, mais aussi son histoire, qui dépasse en beauté les récits précédents. Ce qui est vrai pour la beauté des femmes, l'est pour la prouesse des héros, l'endurance des protagonistes et la sauvagerie de leurs ennemis. La dernière fiction se situe toujours au-dessus de celles qui l'ont précédée, précisément parce qu'elle les exploite et s'en sert pour se mettre en valeur<sup>1</sup> ». L'interférence est donc utilisée à dessein par l'auteur, via la comparaison, pour valoriser son récit. On trouve un exemple probant de cette affirmation dans *Floriant et Florete*, au début du roman, lors de la trahison du roi Elyadus par son sénéchal Maragot :

« Mes ja sovent oï retraire  
C'onques hons sers ne pot bien faire.  
Li roi Daires en fu murtris  
Et Julius Cesar occis  
Et Alixandre emposonnez  
Et li rois Pepins enherbez  
Et Charles ses filz dechaciez  
Et Elyadus detrenchiez,  
Se vous entendre me voulez,  
Si com par tanz oïr pourrez.  
Bien sai qu'il lor vient de nature  
Qu'il sont traïtor par droiture » (vv. 223-234)

---

<sup>1</sup> Richard TRACHSLER, *op. cit.*, p. 83.

Cette citation constitue l'énumération des trahisons à travers l'histoire en suivant l'ordre chronologique (on remonte même à Caïn au vers 236) et illustre la longue filiation de perfidie menant jusqu'au moment du récit en partant de Darius, puis César, Alexandre, Pépin le Bref, l'exil de Charlemagne. Elyadus, le roi fictif, clôt la liste dans une sorte d'annonce proleptique des plus plaisantes pour le lecteur. Certes, l'évocation de ces crimes issus de trahison permet de percevoir la violence de la trahison par le sénéchal Maragot mais on remarque surtout que ce ne sont pas les noms des traîtres qui apparaissent dans cette énumération, mais ceux des victimes de la trahison. L'enjeu ici pour l'auteur est, en achevant l'énumération par le nom de son roi de fiction, de valoriser la grandeur d'Elyadus que l'on place au même rang que ces grands souverains : d'ailleurs, on peut voir ici une marque de la subjectivité de l'auteur qui montre d'emblée qu'il prend le parti de la famille royale dans son récit. Mais au-delà des considérations diégétiques, il y a également un enjeu littéraire : l'auteur décrit Elyadus comme un grand roi dont les qualités le hissent au niveau des plus grands souverains du monde connu ; ce personnage exceptionnel est alors la métaphore de ce récit qui se place, comme Elyadus, se place au sommet de tous les autres récits, historiques et fictifs. La comparaison permet, comme l'homonymie, de jouer avec les limites entre les matières : l'incursion de la matière de Rome (Darius, César) et de la matière de France (Pépin le Bref, Charlemagne) va auréoler le personnage mais aussi le récit et son auteur de la gloire de ces personnages historiques. Cependant, dans ce cas, les noms cités ne le sont qu'à titre d'exemples, par définition digressifs, et non de personnages actifs dans la fiction, ce qui atténue quelque peu l'interférence ici.

Le corpus à l'étude présente un autre exemple de l'interférence par la comparaison : cet exemple, beaucoup plus subtil et peut-être même limite, est extrait de *Guillaume de Palerne*. Nathanaël veut marier sa fille Mélior au fils de l'empereur de Grèce mais elle refuse, par amour pour Guillaume et s'enfuit avec lui, déguisés sous des peaux de bêtes. Alexandrine, sa confidente, doit alors mentir à Nathanaël, pour cacher la fuite des deux amants et gagner du temps, mais également lui expliquer, par de faux prétextes le refus de Mélior de se présenter au mariage :

« Ne vousist pas cest mariage,  
 Car on li dit bien l'usage  
 Des signors de Constantinoble.  
 Ja n'aront feme, tant soit noble,  
 Si vaillant nule ne prisie,  
 N'estraite de haute lignie

Qu'ele ne soit lues mise en serre.  
Molt puet, ce dist, haïr la terre,  
La richoise, la region  
De coi on n'a fors que le non. » (vv. 3591-3600)

Dans son discours, Alexandrine évoque très subtilement le harem. Les harems orientaux sont connus au Moyen Âge, comme en témoigne la fin de *Cligès* : Fénice, mariée avec Cligès, terminera ses jours à Constantinople dans un harem, entourée d'eunuques. Cette fin, très ambiguë, qui se présente comme une solution aux risques que fait courir Amour, renouvelle le modèle de la mal mariée, que la princesse pourtant a repoussé, en se mariant par amour. De même que Cligès et Fénice construisent leur histoire d'amour contre celle de Tristan et Yseult, mortifère, Mélior refuse à son tour le sort de Fénice. Les amants romanesques se déterminent par opposition à des modèles littéraires successifs. En s'opposant à ces modèles, Mélior (en réalité, ce qu'Alexandrine prête comme intention à Mélior) condamne d'emblée le couple qu'on lui impose. De la même manière, l'auteur, en se référant de manière allusive à *Tristan et Yseult* et à *Cligès*, se détache de la matière de Rome et de la matière de Bretagne par un mouvement contraire à ce qu'on a pu étudier précédemment : certes, son œuvre n'appartient pas à la même matière, mais elle est de la même ampleur. Cependant, comme nous l'avons précisé au début de ce paragraphe, l'exemple est ici un cas un peu « limite » d'interférence par comparaison : en effet, cet « exotisme » à l'œuvre, par l'évocation du harem, est appelé par la présence de l'empereur de Grèce et pourrait également constituer une simple référence intertextuelle à *Cligès*.

Richard Trachsler décrit ensuite deux autres manières de provoquer des interférences : l'ekphrasis et l'histoire d'un objet. Nous passerons plus vite sur l'ekphrasis car elle ne concerne que *Floriant et Florete*, et nous n'avons pas trouvé, dans les textes à l'étude, de cas d'interférence par l'histoire d'un objet. Ainsi, l'ekphrasis<sup>1</sup> permet à l'auteur, en décrivant l'objet, d'évoquer voire de raconter les scènes représentées sur l'objet. Les scènes, bien souvent issues de l'Antiquité, constituent alors autant d'interférences avec la matière de Rome. Au-delà de ce brouillage des matières, l'ekphrasis<sup>2</sup> permet à l'auteur, souvent de

---

<sup>1</sup> L'exemple le plus célèbre est bien entendu celui de la tente dans le *Roman de Thèbes*. Par la suite, de nombreux romans arthuriens reprennent ce procédé, s'inscrivant alors dans une filiation stylistique et esthétique.

<sup>2</sup> Ainsi, Géraldine TONIUTTI dans son article « Les peintures troyennes dans *Escanor* de Girart d'Amiens : un cas d'interférence des matières au XIII<sup>e</sup> siècle » (*Matières à débat...*, *op. cit.*, pp. 401-417) utilise l'interférence par l'ekphrasis pour réhabiliter le roman d'*Escanor* de Girart d'Amiens qui, à son sens, a été trop durement critiqué à cause, justement, de son hétérogénéité. En réalité, ce texte est surtout le résultat du croisement de matières intrinsèques. Ainsi, elle donne l'exemple de la description de la chambre de Brian des Illes qui constitue un morceau de bravoure de l'écrivain recourant à la matière de Rome, par exemple, pour décrire les peintures représentant la guerre de Troie.

matière arthurienne, de prouver qu'il est tout aussi capable de traiter un sujet antique en racontant un épisode de la guerre de Troie, par exemple. Cela sous-entend donc que, pour les écrivains du Moyen Âge (et le public ?), la matière de Rome serait valorisée par rapport à la matière de Bretagne. C'est le cas dans *Floriant et Florete* : la description de l'intérieur de la nef enchantée que Morgane met à disposition de Floriant au début de ses aventures, bénéficie d'une très longue description (vv. 842-921). *Floriant et Florete* s'inscrit assez clairement dans la matière de Bretagne : ici, l'interférence est donc double avec le roman antique – par la stylistique et par la narration- puisque le choix du procédé de l'ekphrasis pour la nef enchantée peut être interprété comme une référence à l'exemple fort célèbre – certainement connu du lecteur contemporain - de la tente historiée dans le *Roman de Thèbes*, celle-ci s'ajoutant aux références à l'Antiquité présentes sur les différents panneaux de l'intérieur de la nef (références bibliques avec une évocation de la Genèse et antiques avec une évocation du monde troyen).

Enfin, l'auteur peut choisir d'importer un élément allogène à sa matière en racontant l'histoire d'un objet. La finalité est assez évidente et rejoint les autres procédés de l'interférence : il s'agit alors de cumuler les matières et de valoriser le dernier possesseur de l'objet puisqu'il est le destinataire final d'un objet ayant appartenu à des personnages de qualité, la fiction donnée à lire représentant le point culminant de ses prédécesseurs. Le corpus à l'étude ne présente pas d'exemple probant de ce procédé, absence qu'on peut interpréter dans une première approche comme une particularité de ces auteurs de ne pas souhaiter inscrire leur matière dans une tradition connue.

Les récits à l'étude s'écartent des textes appartenant à des matières identifiées en revendiquant presque explicitement l'originalité du récit. Ainsi, les auteurs ne semblent pas désireux de valoriser leur matière par la référence à d'autres matières, comme si la leur se suffisait à elle-même pour cela. Car c'est bien l'intention d'un auteur, lorsqu'il pratique l'interférence inter-matière, de démontrer à son lectorat qu'il est capable d'embrasser l'ensemble de la littérature narrative et, surtout, qu'il maîtrise les différentes matières. Cela lui permet également d'inscrire son récit au sommet d'une lignée glorieuse, celui-ci contenant à lui seul le meilleur de son héritage. Enfin, c'est aussi un moyen de satisfaire le lecteur dont le plaisir est renforcé par le repérage d'un élément allogène : plus cette allusion est éloignée de la matière du récit qu'il est en train de lire, plus elle est difficile à saisir, plus la jubilation du lecteur est intense. De même, plus les références sont nombreuses et diverses (plusieurs matières peuvent être convoquées en une autre), plus le lecteur a l'impression d'avoir entre ses mains la somme des connaissances de son temps. Ce sont là des plaisirs de lecture que

nous connaissons bien, encore aujourd'hui... Tout le monde trouve son compte dans la pratique de l'interférence, et c'est en cela que le corpus à l'étude ne cesse de nous interroger.

Ce que l'on constate, si l'on marque une première étape dans cette analyse, c'est que les matières bodeliennes sont, il faut bien le reconnaître, difficiles à délimiter et à définir. En effet, les interférences, telles qu'elles sont définies par Richard Trachsler, mettent en évidence la porosité des frontières littéraires (si tant est qu'elles existent) entre les trois matières : ces frontières sont souvent abolies par la question du temps et de l'espace. Ainsi, on a déjà vu que la littérature et les genres littéraires sont à considérer dans une diachronie qui empêche toute « fixation » de la matière alors appelée à évoluer selon les auteurs et les époques médiévales. De même, la répartition géographique entraîne des questionnements : la matière de Rome ne concerne-t-elle que les romans antiques dont le cadre est romain ou recouvre-t-elle tout le monde antique et méditerranéen, incluant alors le *Roman d'Alexandre*, par exemple ? La matière de Bretagne se définit-elle par l'emploi seul du chronotope arthurien ? Si oui, il est possible alors de « classer » *Floriant et Florete* dans la matière de Bretagne puisque son auteur fait intervenir Morgane et Arthur. Or, pour tout lecteur, médiéval comme moderne, il est difficile de considérer *Floriant et Florete* dans cet ensemble arthurien dans la mesure où la distance qui le sépare des romans arthuriens traditionnels est grande : le personnel arthurien semble en effet n'être employé que pour le décorum, faisant fi des caractéristiques intrinsèques des personnages, comme nous l'avons montré précédemment pour Morgane. Et il est encore plus difficile de ranger le roman dans la matière de Bretagne quand la majorité de l'action se situe dans un cadre italien-méditerranéen !

Il serait vain de plaquer sur l'ensemble du Moyen Âge littéraire la tripartition bodélienne qui, si elle vaut pour l'époque de Bodel –ce qui n'est pas certain– n'a plus de raison d'être vers le Moyen Âge déclinant qui tend à fondre cette production littéraire en une seule appellation, le *roman*, comme le rappelle fort justement Myriam White-Le Goff : « les matières littéraires se diluent progressivement en une forme romanesque polymorphe, à la fin du Moyen Âge<sup>1</sup> ». Ainsi, la question des interférences est nécessaire car il semblerait que ce phénomène soit étendu et récurrent, pour de nombreux textes : elle touche tout particulièrement *Floriant et Florete* mais de manière originale, tant la référence annoncée se révèle finalement décevante (la Fée Morgane est à l'opposé du caractère qui lui est attribué habituellement) dans sa possibilité de devenir le marqueur d'une matière, ici de Bretagne.

---

<sup>1</sup> Myriam WHITE-LE GOFF, « *Romans de Mélusine* : Transgression des 'matières' et conception de la 'fiction' », *Matières à débat...*, op. cit., p. 353.



Nous pourrions ainsi proposer de qualifier de *réticents* les textes qui, à l’instar de *Floriant et Florete*, n’entrent que de force dans une matière, se situant alors en périphérie de celle-ci voire gravitant dans son orbite proche. La référence à Morgane est, nous l’avons déjà dit, très précoce dans le roman : il est donc facile de classer, rapidement, le roman dans la matière de Bretagne. Pourtant, cela ne fonctionne pas, ou mal : le roman ne s’inscrit pas spontanément dans cette matière, et seulement si l’on a une perception large de ce que recouvre la matière de Bretagne. Il va de soi qu’il ne s’agit pas d’un cas unique, d’autres œuvres sont également réticentes. Les deux autres œuvres du corpus sont au-delà même de la réticence : nous pouvons alors en parler en tant qu’œuvres *résistantes*. Ainsi, *Robert le Diable* utilise très peu, voire pas du tout, le procédé de l’interférence, et il est ardu de le rattacher à un exemple connu. Enfin, *Guillaume de Palerne* est un cas exemplaire puisqu’il fait l’objet, depuis quelques années, de l’attention des chercheurs qui mettent peu à peu en évidence la complexité de ce texte. A moins que, et cela fait partie des hypothèses à prendre en considération également dans cette exploration des matières bodeliennes, les auteurs des textes à l’étude soient simplement indifférents aux matières ce qui expliquerait la difficulté que nous avons à inscrire ces romans dans une matière connue : leurs auteurs n’auraient pas composé leurs textes en pensant à une matière précise mais plutôt en fonction de ce qu’ils voulaient dire. Nos doutes à propos des matières bodeliennes s’amplifient à mesure de ces recherches : précisément, la méthode des interférences est, certes, pertinente et efficace mais elle met surtout en lumière les zones d’ombre dans la notion même des matières bodeliennes. En effet, tout dépend de l’époque à laquelle on identifie les interférences : certes, a posteriori, et avec les moyens de diffusion de la littérature que nous avons actuellement, il est facile d’avoir une vision globale d’une production, même très ancienne, et d’en repérer les interférences inter-matières.

Cependant, les écrivains du XIII<sup>e</sup> siècle avaient-ils conscience de pratiquer des interférences ? Si la réponse est oui, alors cela sous-entend obligatoirement qu’ils avaient connaissance de la tripartition bodélienne puisque lorsqu’on « transgresse » une limite, c’est qu’on en a forcément conscience. En revanche, et c’est l’hypothèse la plus probable, s’ils pratiquaient l’interférence inter-matières sans s’en rendre compte, alors les notions de matières bodeliennes et, par conséquent, d’interférences, perdent quelque peu en légitimité, en tout cas pour le questionnement qui nous occupe. Il nous faut donc mieux comprendre la manière dont s’expriment les résistances dans les textes à l’étude en s’intéressant particulièrement à l’importance de l’espace géographique dans l’élaboration d’une matière, puisque nous prétendons mettre à l’épreuve une « matière d’Italie, puis nous observerons les

romans du corpus à l'aune des critères d'élaboration de ces trois matières afin de les écarter définitivement des matières bodeliennes.

c. Des espaces géographiques précis : impératifs littéraires et politiques

Il existe quatre versions<sup>1</sup> de la *Chanson des Saisnes* : Annette Brasseur y a consacré de nombreuses recherches, très approfondies, en étudiant les différentes variantes ce qui lui permet d'expliquer que le manuscrit de la version A présente des qualités exceptionnelles et est d'une supériorité indéniable sur les autres manuscrits. C'est ainsi qu'il apparaît une variante importante dans le prologue bien connu ; le vers 6 présente une leçon différente dans les manuscrits LT :

« N'en sont que trois materes a nul home antandant »

Il est difficile d'ignorer cette variante, dans la mesure où c'est ce vers qui annonce la tripartition. Annette Brasseur précise ainsi que cette leçon isolée est sans doute celle écrite par Bodel car celui-ci était très « attaché à la notion d'intelligence<sup>2</sup> » : Bodel s'adresse ainsi à un public lettré et connaisseur de la littérature, et de ses matières. Il profite de son prologue pour expliciter ses intentions qui doivent être comprises avant d'entrer dans la chanson. Richard Trachsler considère également que cette variante est une *lectio facillior* car elle justifie l'idée selon laquelle la restriction « N'en sont que trois materes » se réfère aux seules grandes matières que l'écrivain médiéval a, aux alentours de 1200, à sa disposition, contrairement aux poètes antiques qui peuvent traiter d'autres sujets. Il faut alors que le lecteur soit « antandant », c'est-à-dire intelligent, connaisseur, qu'il soit un écrivain, en somme, s'il veut reconnaître la matière de l'œuvre qu'il lit et comprendre les intentions de cette œuvre. Cette leçon du manuscrit LT mérite donc qu'on la retienne, d'autant que celle du manuscrit A est un hapax. Finalement, qu'on retienne cette leçon plutôt qu'une autre, il s'avère que Bodel, ici, va établir une tripartition qui ne laisse d'interroger la critique car il y explicite des intentions littéraires, certes, mais aussi politiques.

---

<sup>1</sup> Rédaction A de la Bibliothèque de l'Arsenal / Rédaction R de la Bibliothèque nationale (anciennement du Roi) / Rédaction L de la Fondation Martin-Bodmer / Rédaction T de la Bibliothèque nationale de Turin (anciennement de l'Université). Les rédactions AR sont des manuscrits de grand format et les rédactions LT sont des manuscrits dits « de jongleurs ».

<sup>2</sup> Annette BRASSEUR, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes de Jehan Bodel*, Genève, Droz, 1990, p. 316 note 194.

- Des intentions littéraires :

On peut émettre une première remarque concernant l'emploi du terme *matiere* dans ce prologue : s'il est fréquent dans les fabliaux et utilisé parfois dans les lais et les romans, il est traditionnellement absent de la chanson de geste<sup>1</sup>. Bodel l'emploie dans son sens d'origine, c'est-à-dire la substance exploitée par l'écrivain pour en tirer son œuvre. Il pose ainsi les bases de sa tripartition qui repose sur le contenu : la matière de Bretagne narre des contes certes divertissants (« plaisant ») mais invraisemblables (« vain ») ; la matière de Rome, issue de la tradition latine, instruit par la sagesse des anciens (« sage et de sens apendant ») et la matière de France est, elle, tissée d'authentiques histoires, (« voir »), ce en quoi elle se distingue des deux précédentes. L'ordre d'apparition des matières dans le prologue a valeur de podium : Bodel réserve le meilleur pour la fin, à savoir la matière de France. Cette valorisation de la matière de France est une manière pour Bodel d'affirmer sa préférence très nette pour la vérité historique. Notons que la notion de vérité historique n'est pas à prendre au sens moderne, mais plutôt comme l'on perçoit l'histoire au Moyen Âge, c'est-à-dire l'ensemble des faits qui appartiennent à la mémoire collective et qui sont tenus pour vrais. La légende peut donc parfaitement entrer dans cette définition<sup>2</sup> ! La revendication du critère de véridicité n'est en rien nouvelle pour un auteur de chanson de geste. Ce qui l'est davantage sans être inédit, dans ce prologue, c'est, au-delà de l'affirmation d'un goût personnel, la revendication d'une supériorité hiérarchique évidente selon lui de la matière de France sur les deux autres matières. Cette primauté de la matière de France repose sur un critère d'appréciation non pas esthétique, mais plutôt structurel qu'est le degré de réalité de son contenu. C'est aussi une manière pour Bodel de mettre en avant, discrètement mais efficacement, la matière à laquelle appartient son œuvre : en effet, et cela mériterait qu'on s'y attarde, le contexte dans lequel Bodel établit ce « classement » est tout sauf neutre. Si l'œuvre qu'introduit le prologue était un récit appartenant à la matière de Bretagne, maintiendrait-il alors la suprématie de la matière de France ? Ce prologue reste donc, quoi qu'on en dise, une *captatio benevolentiae* ayant quasiment vocation à promouvoir par une sorte d'accroche « publicitaire » la matière qui constitue l'essence de son œuvre.

Il apparaît donc que, bien plus qu'une tripartition qui sous-entend une certaine égalité entre les matières, il s'agit là d'une hiérarchisation avec, à son sommet, la matière de France

<sup>1</sup> Nous avons déjà évoqué cela précédemment. Voir notre note 2 page 65 à propos de l'article de Pierre GALLAIS, « Recherches sur la mentalité des romanciers du Moyen Âge », *op. cit.*

<sup>2</sup> Voir Jean FRAPPIER, « Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, t. LXXIII, 1957, p. 5-6.

au nom de son rapport référentiel à la vérité. La chanson de geste est donc très clairement proclamée supérieure au roman (antique et breton). Pourtant, si cette primauté de la chanson de geste au nom de la vérité historique peut s'entendre pour le roman arthurien, le roman antique, lui, a bénéficié jusqu'à l'époque de Bodel d'une aura d'authenticité, ce que Bodel concède en lui reconnaissant d'être « sage et de sens aprenant », sans pour autant la hisser au niveau de la matière de France sur le critère d'authenticité. La question des critères retenus par Bodel pour hiérarchiser les matières peut également être sujet à débat : il mêle ainsi des critères d'ordre d'authenticité et d'utilité. Peut-on comparer et donc classer des œuvres si l'on ne choisit pas les mêmes critères ? Ainsi, les matières de Bretagne et de France sont observées à l'aune de leur degré d'authenticité (« vain » ≠ « voir » : on notera la proximité phonique des deux adjectifs qui renforce la volonté comparative) dont il n'est pas question pour la matière de Rome qui, elle, est valorisée pour son caractère didactique, et donc son utilité (« sage et de sens aprenant »). Finalement, les légendes antiques pourraient également bénéficier d'une aura d'authenticité, même si les événements auxquels elles se réfèrent sont éloignés dans le temps et l'espace. La question des critères comparatifs est l'expression de la subjectivité à l'œuvre de la part de Bodel. Pourtant, cette hiérarchisation des matières annonce la théorisation par Garlande dans sa *Poetria*, quelques années plus tard, des trois plans de vraisemblance et des trois espèces de véracité. Jean de Garlande montre, en suivant le degré de réalité de la narration, qu'on peut distinguer trois *species narrationis* : la *res gesta* ou *historica* (« faits vrais ») ce qui correspond à la chanson de geste, la *res ficta* ou *fabula* (« faits inventés ») ce qui correspond au roman breton, et la *res ficta quae tamen fieri potuit* ou *argumentum* (« faits inventés mais qui auraient pu cependant arriver » ou « qui ont valeur de preuve »), ce qui correspond au roman antique, dont le contenu est cependant considéré comme historique au Moyen Âge. Ainsi, les trois matières sont réparties selon la manière dont elles observent le passé qu'elles peuvent considérer comme Histoire (matière de France), fiction (matière de Bretagne) ou mythe (matière de Rome). Daniel Poirion explique ainsi, à propos de cette stratification : « La chanson de geste se nourrit à la légende la plus récente, la plus actuelle, elle contribue à la créer ; le roman breton fait intervenir des contes plus anciens, porteurs de significations inconscientes, enfin le roman antique utilise les exemples déjà fortement moralisés, allégorisés. Légende, conte, exemple, trois types de littérature, trois attitudes devant le monde, à quoi correspondent différents modes de l'écriture, de la lecture, de la représentation, de l'imagination. La technique de l'évocation épique serait à considérer

de ce point de vue. Elle correspond sans doute à un certain type d'émotion qu'elle peut provoquer. Elle entraîne plus qu'elle ne fait rêver, et plus qu'elle n'enseigne.<sup>1</sup> » Bodel montre ici, en réalisant cette tripartition de la littérature, qu'il est proche de son public, son métier de jongleur l'y a entraîné, et il sait en saisir les attentes et les envies. Ainsi, aux fins connaisseurs, il offre la vérité des faits, mais il sait aussi que le plaisir et l'enseignement sont d'autres manières d'emporter l'adhésion de son public. Le poète arrageois, en parvenant à saisir la matière de son temps, propose sa propre vision de la littérature, s'appuyant sur sa culture personnelle et sur ce qu'il a su comprendre de son public d'intellectuels.

On peut cependant se demander pour quelle raison il a strictement limité les matières au nombre de trois. Un homme lettré comme Bodel ne pouvait ignorer l'existence d'une production littéraire, sans doute même de son temps, plus variée et plus diverse que celle évoquée dans son prologue. Dans un contexte de concurrence entre auteurs, il est possible que Bodel, en affirmant avec autorité la stricte tripartition a tenté là de fermer la porte à l'émergence d'une quatrième matière, la matière du Graal, dont il percevait sans doute la menace qu'elle pouvait faire peser sur une matière comme celle de France, plutôt déclinante. Ce prologue constitue l'expression du haut degré de conscience littéraire du poète arrageois qui, implicitement, voit au-delà de la littérature en établissant cette hiérarchisation. La littérature, et l'art en général, se fait souvent le porte-étendard d'un engagement politique, nettement affiché ou plus discret. Ainsi, en affirmant la primauté de la matière de France dans la production littéraire de son temps, c'est aussi la France en tant que royaume que Bodel place au sommet.

- Des intentions politiques :

En effet, Bodel ne s'est pas contenté d'ébaucher une réflexion littéraire dont la portée est si grande qu'elle nous occupe encore aujourd'hui. En établissant son classement, il aurait également cherché à glorifier particulièrement le passé historique de la France, de la « maison royale française ». Ainsi Annette Brasseur explique-t-elle : « Idée courante, certes, dont on trouverait maint écho dans plusieurs chansons de geste, mais il est sans doute le premier à avoir proclamé avec autant d'insistance et autant de netteté la primauté de la France, nation-chef, nation-missionnaire étroitement unie à son roi qui reçoit lui-même ses ordres de Dieu dont il est le 'sergent'. Et la grande originalité du poète arrageois est d'avoir fait remonter ce

---

<sup>1</sup> Daniel POIRION, « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre », *Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg*, t. X<sup>2</sup>, 1972, p. 15.

privilège du roi de France, en soi banal, jusqu'à Clovis en qui il voit le souverain très chrétien, le fondateur de la monarchie française que Dieu fit couronner par ses anges.<sup>1</sup> » En effet, cette vision de Clovis sera partagée plus tardivement, Bodel se montre donc très en avance sur son temps dans sa conception de l'histoire de la monarchie française. C'est ici une manière de sanctifier le pouvoir, et donc la France, alors en pleine mutation car elle voit la foi en la monarchie prendre le pas sur le loyalisme vassalique. Bodel chante la couronne de France en justifiant par la volonté divine la légitimité du pouvoir de celle-ci. Le poète ferait alors de sa *Chanson des Saisnes*, une réplique du triptyque (*Brut*, *Enéas* et *Roman de Troie*) qui légitimait la royauté anglaise en la faisant remonter très haut dans l'Antiquité : « J. Bodel, se servant à son tour de la *Translatio Studii*, chère à tous ses prédécesseurs, entendait rendre à Charlemagne la place qui, historiquement, lui revenait de droit, à une époque où Philippe Auguste attachait un intérêt tout particulier aux thèmes carolingiens et souhaitait que sa chancellerie devînt un véritable atelier d'écrits généalogiques.<sup>2</sup> ». On comprend mieux la raison d'être de la généalogie des rois de France qui ouvre *la Chanson des Saisnes*<sup>3</sup> : elle est la manifestation de l'attachement de Bodel à la branche carolingienne mais également à la monarchie française de droit divin dont il assure ainsi la légitimité. La gloire de Charlemagne, déjà immense, s'en trouve alors décuplée. Certes, Philippe-Auguste, le Capétien, ne pouvait se réclamer d'appartenir à la généalogie carolingienne, mais Bodel s'arrange ici pour légitimer le pouvoir de droit divin de la maison royale de France et ainsi contrer le pouvoir de l'Angleterre, alors rivale.

Il fallait donc « inventer » une matière de France, la littérature se mettant (et ce n'est pas un cas unique dans toute l'histoire de la littérature) au service des intérêts du royaume de France. Certes, le genre de la chanson de geste préexistait à la théorisation bodélienne, mais la matière en elle-même, la substance dans laquelle les auteurs de chansons de geste puisent, n'avait pas de nom avant Bodel. Si l'on va plus loin, ceci explique le choix de la géographie pour répartir les matières : si Bodel l'avait nommée, par exemple, matière de Charlemagne, l'effet n'eût pas été aussi grand, même si le personnage en lui-même est prestigieux. Bodel veut nous faire comprendre que, pour les auteurs et les lecteurs de son temps, il n'existe, dans le monde, que trois matières narratives, et l'une d'entre elles est « de France ». Il crée alors une dynastie quasi-mythique comparable aux rois mythologiques de la matière antique et des glorieux chevaliers de la matière arthurienne. Par conséquent, non seulement le royaume de

---

<sup>1</sup> Annette BRASSEUR, *Etude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes de Jehan Bodel*, op. cit. , p. 322.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 324.

<sup>3</sup> Jean BODEL, *La Chanson des Saisnes*, Annette BRASSEUR (éd.), Genève, Droz, 1989, vv. 15-21.

France se hisse au niveau de Rome et de la Bretagne, mais il leur est même supérieur (par l'authenticité de sa matière), certes d'un point de vue littéraire, mais cette prééminence de la matière littéraire va auréoler de gloire le royaume de France aux yeux du monde. Bodel était donc un excellent promoteur du royaume de France. Outre la théorisation littéraire inestimable qu'il nous offre avec son prologue, le poète arrageois apparaît également comme un témoin actif des préoccupations politiques de son temps.

La mention du nom *France* dans l'intitulé de la matière paraît donc cohérente et pertinente pour servir la visée de Bodel et les intérêts de la monarchie française. Le choix du cadre géographique semble ainsi, *a priori*, déterminant pour classer un texte dans une des trois matières bodeliennes, ce que nous retenons pour notre proposition d'une éventuelle quatrième matière. Certes, il existe également d'autres critères, que nous avons observés précédemment dans cette étude. Pourtant, cette désignation de la matière par la géographie insiste sur la primauté, semble-t-il, du critère géographique auquel on rattache nécessairement un chronotope (à Rome, les mythes antiques<sup>1</sup>; en Bretagne, les contes merveilleux du roi Arthur ; en France, la geste carolingienne) comme si le lieu déterminait le matériel roulant de la matière. Ainsi, si Bodel affirme dans son prologue qu'il n'existe que trois matières (en 1200), l'évolution du genre romanesque va multiplier les matières en même temps que les auteurs vont chercher à se montrer plus inventifs<sup>2</sup>. Nous verrons plus tard dans cette étude que les œuvres du corpus se montrent particulièrement résistantes à la tripartition bodélienne. *Guillaume de Palerne* en est un parfait exemple puisqu'il ne développe pas une esthétique ni même des sujets familiers des matières bodeliennes. Comme les autres œuvres du corpus, le cadre de l'action est situé en Italie et en Sicile : ne pourrait-on pas parler alors d'une matière d'Italie ?

Bodel, en établissant son classement, montre qu'il est bien plus qu'un auteur car il amorce une réflexion essentielle sur la littérature de son temps mais il se fait également le champion des intérêts du royaume de France en créant du lien entre des dynasties pourtant disjointes. La question de la matière littéraire est tout aussi cruciale qu'elle est complexe d'autant que le prologue de Bodel date du début du XIII<sup>e</sup> siècle : la littérature ne cesse d'inventer et d'évoluer dans les siècles qui suivent. Ainsi, il s'avère que d'autres

---

<sup>1</sup> Les recherches que nous menons ont pour objet des romans dont l'action se passe en Italie et en Sicile. Celle de *Robert le Diable* se passe même précisément à Rome. Peut-on dire pour autant que ces romans appartiennent à la matière de Rome ? La réponse sera développée plus loin (p. 119ss) mais nous pouvons déjà opposer que l'action des trois romans étudiés ne se passe pas dans l'Antiquité, contrairement aux romans qu'on classe traditionnellement dans la matière de Rome.

<sup>2</sup> Voir à ce propos le développement de Richard TRACHSLER sur *la matiere bestornee* dans son essai déjà cité, pp. 108-210.

matières vont voir le jour, soit par la fusion de matières bodeliennes (née des interférences) soit par la création pure et simple de nouvelles matières. Au cours des siècles suivants, vont apparaître des œuvres narratives qu'il paraît difficile de classer et dont il faut pourtant tenir compte.

## B. En dehors de la matière...

« A ma matere repairier / Voel desormés et commencer » nous annonce l'auteur de *Floriant et Florete* dans son prologue. La matière littéraire, précédemment définie et replacée dans le contexte bodélien, n'a pourtant pas encore livré toutes ses réponses. Tenter de définir la matière littéraire médiévale est une entreprise comparable au supplice du tonneau des Danaïdes tant l'avancée des travaux révèle surtout l'étendue des mystères qu'elle recèle. Dans les vers de *Floriant et Florete* cités ci-dessus, le groupe nominal *ma matere* est traduit par « mon sujet » dans l'édition de Trachsler et Combes : Richard Trachsler a consacré suffisamment de travaux et recherches à la notion pour que nous lui accordions toute notre confiance sur ce choix lexical. Nous avons précédemment montré également que les matières littéraires (au pluriel) classifiées par Bodel dans son prologue de la *Chanson des Saisnes* ne laissent d'interroger la critique depuis des décennies qui travaille activement à mettre à jour des matières littéraires « oubliées » du poète arrageois comme autant de quatrième, cinquième, sixième matières... Notre objectif dans cette partie consiste, après un rapide tour d'horizon des matières « émergentes » proposées par la critique, à remettre en question non pas la pertinence de la classification bodélienne mais plutôt à relativiser l'influence qu'on lui accorde en interrogeant les motivations du poète arrageois à ne voir la littérature narrative de son temps qu'à travers un « prisme ternaire ». Cette étude ainsi faite, nous serons en mesure d'analyser les textes à l'étude afin de voir s'ils forment un corpus cohérent et homogène et le mettre à l'épreuve de la tripartition bodélienne.

### 1. Matières bodeliennes : dépassement et remise en question

La critique, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, a consacré beaucoup de travaux au prologue de Bodel. Il est vrai que cette tripartition est pratique pour envisager la littérature narrative médiévale mais, et la chose est parfaitement établie depuis des années, elle ne saurait suffire à l'envisager complètement. De nombreux textes se montrent réticents voire résistants à entrer dans cette classification, ce qui a poussé de nombreux chercheurs à réfléchir à une autre



classification, englobant des textes dont les similarités peuvent laisser penser qu'il s'agirait en réalité de matières nouvelles et émergentes. La recherche a donc proposé, avec succès, de « nouvelles » matières qui ont l'avantage de répondre à des questions longtemps restées vaines. Leurs spécificités ont été présentées, entre autres, lors du colloque *Matières à débat* proposé conjointement par les universités de Poitiers, de Rennes 2 et de Bucarest en 2015 dont les actes ont été publiés en 2017<sup>1</sup>. Cependant, une question demeure : pour quelles raisons ces matières ont-elles été ignorées par Bodel, pourtant lettré ? Si l'on peut imaginer qu'il ne connaissait pas toute la littérature de son temps, et que, bien évidemment, il ne pouvait pas tenir compte des textes qui lui ont été postérieurs, il est difficile de comprendre son éviction du *Roman de Renart* et des fabliaux (sous-genre dans lequel il s'est pourtant illustré) de sa tripartition. Après avoir observé ces cas, il nous faudra comprendre la position du poète arrageois au sein de la littérature narrative de son temps pour, peut-être, remettre en question son importance et sa portée et ainsi dépasser la tripartition bodélienne.

a. Matières de Grèce, du Graal, agonale...

Cette étude va consister en un tour d'horizon synthétique de l'état de la recherche actuelle sur les matières datant du Moyen Âge, certes, mais nouvellement exposées et qu'il convient de reconnaître comme étant opérantes. Nous avons essentiellement puisé ces informations dans l'ouvrage issu du colloque *Matières à débat*<sup>2</sup>. Afin de ne pas faire la redondance de ces analyses, nous choisissons de sélectionner les études qui nous ont paru les plus marquantes et, surtout, les plus révélatrices d'un refus manifeste de Bodel d'envisager pleinement la littérature narrative de son temps. Enfin, il apparaît que certaines matières ainsi mises à jour recèlent des sous-matières tout aussi pertinentes, comme autant de rejetons d'une littérature bien plus vivante, dynamique et créative que la simple tripartition le laissait penser. Dans un souci de clarté du propos, nous commencerons par revenir sur les contours de deux matières problématiques, la matière de France et la matière de Bretagne, puis nous définirons et analyserons des exemples de matières nouvelles comme la matière de Grèce, la matière du Graal et la matière agonale.

---

<sup>1</sup> Ont ainsi été proposées et discutées les matières de Grèce et plus particulièrement d'Alexandre par Catherine GAULLIER-BOUGASSAS (pp. 317-328) ; de Jérusalem par Karin UELTSCHI (pp. 329-338) ; agonale par Catalina GIRBEA (pp. 339-350) ; du Graal par Karine BOUGIE (pp. 479-490) et par Susanne FRIEDE (pp. 491-502) ; biblique par Jean-Marie FRITZ (pp. 515-530), *Matières à débat, op. cit.*

<sup>2</sup> Actes du colloque *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, déjà cité.

- Matière de France, matière de Bretagne, des matières attestées<sup>1</sup> ?

Nous avons déjà montré que la matière de France est en réalité une affirmation de Bodel, qu'il est le premier à formuler, lui permettant de valoriser la couronne de France. Ce qui interroge cependant la critique, c'est la difficulté que l'on peut avoir à en cerner les contours, contrairement aux deux autres matières dont les critères spatiaux et thématiques se montrent suffisamment opérants pour en justifier leur autonomie. Il semblerait que le mouvement structurant de la matière de France soit finalement la lignée généalogique (hypothèse qui présente l'avantage de consolider la volonté promotionnelle de Bodel dans son prologue). En effet, le prologue du *Roman de Girard de Viane* de Bertrand de Bar-sur-Aube<sup>2</sup> décompose la matière de France en trois gestes : la Geste du Roi, la Geste de Mayence et la Geste de Monglane. Ce prologue n'a pas nécessairement connu la même postérité dans la critique<sup>3</sup> mais il est quand même révélateur d'une manière d'appréhender la geste épique au XII<sup>e</sup> siècle puisqu'il s'agit là du témoignage saisi sur le vif d'un auteur à propos de sa matière, il nous livre ici son point de vue dont on ne peut nier l'intérêt. Jérôme Devard montre dans son étude<sup>4</sup> que cette tripartition se révèle finalement structurante puisque les différents héros, les Monglane, les Carolingiens et les Mayençais, vont finir par tous appartenir à la même famille, et constituer ainsi le support logique de toute la matière de France. Cette réflexion démontre que la tripartition bodélienne doit être dépassée car les critères de structuration d'une matière ne sont pas les mêmes et, d'ailleurs, qu'au sein d'une même matière pourtant « attestée », les débats se poursuivent sur les critères de classement et les sous-catégories. Cela est confirmé également par un problème qui concerne la matière de Bretagne.

La matière de Bretagne présente également des difficultés lorsqu'on considère les textes qui la composent. En effet, sa structure est loin d'être homogène et l'on pourrait ainsi distinguer différentes sous-matières (de Tristan, d'Arthur ou encore de Merlin) comme autant

<sup>1</sup> Nous basons cette étude sur l'article de Jérôme DEVARD, « La vision généalogique structurante de la *matière de France* : quand la geste s'oppose au cycle », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 289-303.

<sup>2</sup> « A Saint Denise, en la maistre abaïe, / Dedans .i. livre de grant ancesserie / Trueve on escrit, de ce ne dout je mie, / N'ot que .iii. gestes en France garnie. / Dou Roi de France est la plus seignorie / Et de richesce et de chevallerie : / Et l'autre après, bien est drois que je die, / C'est de Doon à la barbe florie, / Cil de Maïance qui tant ot baronie [...] / La tierce geste, qui molt fist a proisier, / Fu de Garin de Monglaive le fier. » in Bertrand de BAR-SUR-AUBE, *Le Roman de Girard de Viane*, édité par Prosper TARBE, Reims, 1850, p. 1-2.

<sup>3</sup> Michel ZINK estime ainsi que cette classification n'est pas pertinente dans la mesure où les critères de répartition ne sont pas de mêmes natures entre les groupes (*Littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2004, p. 75-81) et François SUARD la considère comme « un *topos* jongleresque, permettant la répartition commode mais grossière des chansons de geste sous trois rubriques, classement que les poètes manipulent à leur gré » (« En guise de conclusion : que peut-on entendre par *Cycle de Doon de Mayence* », *la Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et ses versions*, Paris, Champion, 2014, p. 258).

<sup>4</sup> Jérôme DEVARD, *op. cit.*

de pièces d'un puzzle dont on perçoit difficilement l'unité. Anne Berthelot démontre ainsi dans son article « Matière de Bretagne, matière d'Arthur, matière de Merlin : *a matter of opinion*<sup>1</sup> » que la matière de Bretagne, pourtant si évidente, recèle son lot de cas « limites » dont on ne sait trop quoi penser. Si l'on prend l'exemple du *Roman de l'Estoire du Graal* de Robert de Boron, on constate qu'il y est bien question du Graal, que le cadre spatial est bien la Bretagne mais qu'Arthur en est absent, ce qui ne saurait correspondre aux critères de la matière qui fait d'Arthur son personnage central<sup>2</sup>. *Cligès* est également un exemple probant d'une matière en mal d'homogénéité puisque l'on retrouve bien Arthur présent en arrière-plan mais l'action se passe à Constantinople et oppose Byzance et le Saint Empire Romain Germanique. D'ailleurs, si l'on pense à *Cligès*, on pense bien évidemment à *Tristan et Yseut* qui ouvre une multitude d'interrogations car selon les auteurs, le récit paraît plus ou moins breton dans la mesure où Marc est roi de Cornouailles et qu'il siège à Tintagel et qu'en même temps, Arthur est magiquement conçu à Tintagel par Uter à qui Merlin a donné l'apparence du duc de Cornouailles. Il s'avère finalement que le récit renvoie à un substrat folklorique plus ancien et vaste<sup>3</sup>, au point qu'il faudrait sans doute envisager une matière de Tristan. D'autres exemples de récits n'entrant que difficilement dans la matière de Bretagne abondent (le cas du *Merlin* de Robert de Boron par exemple, qui nous permettrait d'entrevoir l'existence d'une matière de Merlin). Par conséquent, il existerait aussi une matière d'Arthur. Anne Berthelot conclut ainsi : « dans les faits, on a plutôt trois ensembles discrets [matière de Bretagne, matière d'Arthur, matière de Merlin], avec une intersection plus ou moins ample selon les critères appliqués.<sup>4</sup> » Finalement, l'onomastique peut se révéler un critère parfois confondant, dans la mesure où dans ces romans issus de la matière de Bretagne, le nom d'un personnage central (Arthur ou Merlin) ne saurait constituer à lui seul l'appartenance à ladite matière. On peut se demander si, parfois, des écrivains en mal d'inspiration n'aurait pas utilisé ces noms légendaires, sans pour autant les faire vivre dans leur environnement habituel, au prix d'incohérences narratives importantes, afin tout simplement de susciter l'intérêt du lecteur, alléché par la promesse de la matière de Bretagne, Arthur devenant alors un argument de vente indiscutable. On peut ainsi penser à *Floriant et Florete*, donnant un vrai rôle à une fée Morgane qui n'a rien de morganien et à un roi Arthur lointain et effacé. Cela suffirait-il pour classer ce roman dans la matière de Bretagne ? Nous voyons bien que, même pour des

---

<sup>1</sup> Voir les actes du colloque *Matières à débat*, déjà cités, pp. 305-315.

<sup>2</sup> On s'accorde à considérer un récit comme appartenant à la matière de Bretagne à partir du moment où son chronotope permet un recouvrement au moins majoritaire avec l'âge d'Arthur.

<sup>3</sup> Voir Pierre GALLAIS, *Genèse du roman occidental. Essai sur le « Tristan et Yseut » et son modèle persan*, Paris, Éditions du Sirac, 1974.

<sup>4</sup> Article déjà cité, p 314.

romans comportant davantage d'indices, l'appartenance à la matière de Bretagne est loin de relever de l'évidence. Le roman de *Floriant et Florete* semble plutôt posséder des attributs arthuriens sans pour autant appartenir à la matière de Bretagne : en cela, il rejoint *Robert le Diable* et *Guillaume de Palerne* dans la catégorie des textes hors-matière.

Ainsi, non seulement les matières bodéliennes sont loin d'être figées et imperméables, mais en plus de nombreux textes isolés seraient susceptibles de se constituer en matières émergentes, ce qui remet en question, d'une part, la tripartition bodélienne et, d'autre part, la nécessité même de classer la littérature.

- La matière de Grèce

Généralement intégrée au grand ensemble appartenant à la matière de Rome, la matière de Grèce mérite pourtant d'être mentionnée car elle présente l'intérêt de se rapprocher de *Floriant et Florete* et de *Guillaume de Palerne* par le choix de l'espace géographique méditerranéen. En effet, des trois matières, la matière de Rome est celle dont les contours sont les plus flous car on l'assimile par commodité aux romans antiques afin de pouvoir y inclure la trilogie antique dont l'action n'est pourtant pas située à Rome. A quels textes Bodel pensait-il en établissant la matière de Rome ? Plusieurs hypothèses sont possibles dont celle, par exemple, qui considérerait la littérature au-delà de toute considération linguistique, la matière de Rome renvoyant alors aux textes français traduits du latin et latins. Cette hypothèse est peu probable car cela constituerait un ensemble de textes trop disparates, si le seul point commun était la langue latine. Nous pencherons davantage pour la seconde hypothèse qui considère le nom *Rome* comme un référent non pas géographique mais temporel, la matière englobant alors toute l'Antiquité et donc la Grèce en tant qu'époque hellénique, certes, et par extension, l'espace géographique. Cela reste une supposition qui ne repose sur aucun indice précis. On peut tout de même constater une difficulté à rattacher à une matière de Rome de véritables héros romains qui, en dehors d'Enée, ancêtre supposé des Troyens, ne sont pas nombreux. Il eût été plus logique alors de préférer une matière de Grèce à la matière de Rome. Comment expliquer ce choix de Bodel ? Au XII<sup>e</sup> siècle, la Grèce est mal perçue : Chrétien de Troyes annonce la culture grecque morte dans son prologue de *Cligès* pendant que Bodel exalte, dans son prologue à la *Chanson des Saisnes*, Charlemagne, grand rival de l'empereur de Byzance et des Grecs. En outre, la langue grecque est ignorée de la plupart des clercs et les relations sont très mauvaises avec Byzance et les Orthodoxes. On ne peut pas en vouloir à Bodel de se ranger du côté de Rome quand il souhaite surtout valoriser son œuvre et ce

qu'elle défend. En revanche, la critique s'en est étonnamment tenue à cette tripartition et a rangé *Thèbes*, *Troie* et *Enéas* dans la matière de Rome alors que l'espace géographique tient une place prépondérante dans la définition de chaque matière bodélienne. Il est fort probable que, comme nous l'avancions plus haut, « Rome » soit à prendre dans son sens historique, renvoyant à une Antiquité vaste et floue, où tout se confond entre Hellénisme et Rome Impériale. Quoi qu'il en soit, il existe bel et bien une matière de Grèce, peut-être même plus importante que la matière de Rome, qui est elle-même constituée d'une sous-matière maintenant reconnue, la matière d'Alexandre.

Le syntagme « matière d'Alexandre » est attesté dans la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (rédigée entre 1278 et 1281) : « Or revenrons a la matière d'Alexandre <sup>1</sup> ». Catherine Gaullier-Bougassas définit ainsi cette matière : « Ensemble bilingue de textes sources, en latin et en français, et de leurs adaptations latines puis surtout françaises, auxquels il faut ajouter des œuvres originales en français comme *Les vœux du paon* ou *Florimont*. [...] Unie autour d'un *personnage* et de ses compagnons, tous bien ancrés dans la mémoire collective, organisée à partir du *canevas narratif* de leurs guerres et de leurs aventures, elle détient une *indéniable cohérence*, tout en étant d'une remarquable *plasticité*, apte à se modeler selon des formes diverses, à s'amplifier par l'invention de textes de fiction, à mêler *différentes écritures*, à entrer et à se couler dans des univers littéraires sans cesse plus nombreux. En effet, le poids de l'histoire ne fige pas l'image d'Alexandre, bien au contraire puisque les auteurs le remodelent et font revivre le *héros comme incarnation de leurs valeurs, support de leurs interrogations ou de leurs rêves*.<sup>2</sup> » Il s'agit là de la définition d'une matière littéraire à part entière, la mention de l'espace géographique en moins, ce qui n'est pas gênant puisque l'évocation d'Alexandre le Grand renvoie, par les faits historiques, à l'espace méditerranéen. On peut alors inclure dans cette matière le *Roman d'Alexandre* en octosyllabes (vers 1100) composé par Albéric et qui constitue la première œuvre non religieuse et exaltant un héros païen mais aussi l'*Alexandre décasyllabique* et le *Roman d'Alexandre* dodécasyllabique qui invente une forme particulière à la frontière entre chanson de geste et *romanz*. Cette forme restera d'ailleurs attachée à l'évocation d'Alexandre jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle dans le vaste cycle composé autour du *Roman d'Alexandre* et incluant *Les vœux du paon* de Jacques de Longuyon, le *Restor du Paon* de Jean Brisebare et le *Parfait du Paon* de Jean de la

---

<sup>1</sup> *Chronique de Baudouin d'Avesnes*, manuscrit de Cambrai (l'un des plus anciens conservés), bibliothèque municipale, 683, folio 97v (fin du XIII<sup>e</sup> siècle).

<sup>2</sup> Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, « L'absence de la Grèce dans la trilogie des 'matières' selon Jean Bodel et les conquêtes de la 'matière' d'Alexandre le Grand », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 317-329, p. 322. C'est nous qui soulignons.

Mote. Tous ces textes ont longtemps été laissés de côté, ce qui est souvent le signe d'une perplexité de la critique face à des objets littéraires non-identifiés et donc d'une difficulté à les classer, par les spécialistes du roman et les spécialistes de la chanson de geste qui considéraient qu'ils n'appartenaient pas à leurs champs de recherches. H.R. Jauss<sup>1</sup> a même proposé de les considérer comme un genre littéraire à part entière tant ils constituaient un ensemble formel et thématique, centré autour de la figure d'Alexandre. En ce qui concerne *Floriant et Florete* et *Guillaume de Palerne*, nous pouvons écarter leur appartenance à une matière de Grèce car le cadre géographique est essentiellement centré sur la Sicile et l'Italie méridionale<sup>2</sup>, même s'il est vrai que ces régions ont fait partie de l'empire byzantin et que les personnages peuvent voyager jusqu'à Constantinople – pour *Floriant et Florete* – ou être rattaché à une dynastie grecque – pour *Guillaume de Palerne* – : ces éléments sont très secondaires voire satellites et ne constituent pas un ancrage suffisamment solide aux personnages pour qu'on puisse parler dans ce cas de matière de Grèce.

- La Matière du Graal<sup>3</sup>

Souvent confondue avec la matière de Bretagne, elle recouvre cependant des textes précis unis sous le syntagme « la matere du Saint Graal » dont la première occurrence apparaît dans le prologue de *Guiron le Courtois* attribué à la figure d'Hélie de Boron. Ce prologue est rédigé entre 1235 et 1240 soit près de trente ans après la mort du poète arrageois et quarante ans après la rédaction du prologue de *la Chanson des Saisnes* : on ne peut donc pas en vouloir à Bodel d'avoir ignoré cette matière dont les premières traces remontent cependant à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Hélie de Boron ajoute à ce prologue, fait exceptionnel, le nom des auteurs qui s'en sont inspirés : Luce de Gau, Gasses li blons, Gautier Map et Robert de Boron. On notera l'absence de Chrétien de Troyes, pourtant l'inventeur du Graal, mais dont la définition de la « sainte chose » reste trop floue pour Hélie de Boron. Les œuvres appartenant à cette matière

---

<sup>1</sup> Hans-Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théorie des Genres*, dirigé par HR JAUSS, Paris, 1986, pp. 33-76.

<sup>2</sup> Du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle, la Sicile et l'Italie méridionale ont fait partie de l'empire romain d'Orient : en 535, les Byzantins, sous l'empereur Justinien, s'opposent aux Ostrogoths, sous le roi Théodat, durant la guerre des Goths et la prise de Palerme signe la conquête de la Sicile par les Romains d'Orient. Les attaques répétées des flottes musulmanes finissent par leur assurer la victoire en Sicile qui devient musulmane en 831 : Palerme devient *Al-Madinah Balharm*. Voir John Julius NORWICH, *Histoire de la Sicile : de l'Antiquité à Cosa Nostra*, Paris, Tallandier, 2018.

<sup>3</sup> Nous basons cette étude sur les articles de Karine BOUGIE, « La matere du Saint Graal et ses auteurs », et de Susanne FRIEDE, « Les débuts d'une matière : approches définitives et éléments constitutifs de la 'matière du Graal' », *Matières à débat*, op.cit., pp. 479-490 et 491-501.

présentent les deux points communs essentiels (mais assez vagues) de mettre en scène, dans ces romans en prose, la courtoisie chevaleresque et surtout de valoriser l'autorité des sources.

Les sources en question sont constituées des hauts livres du Graal<sup>1</sup> selon l'expression d'Hélie de Boron qui en parle en ces termes « la grant hystoire du Saint Graal » ou encore « la haute hystoire » : ces deux adjectifs, *grant* et *haute*, rappellent l'authenticité et le caractère sacré de cette source. Le nom des auteurs comme sources de la matière du Graal, « effectue une mise en rapport des textes entre eux ; [et] fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours<sup>2</sup> » : ces noms d'auteurs - dont le plus important est sans doute celui de Robert de Boron, à l'origine de la grande chronologie graalienne mais aussi d'une organisation narrative particulière - rattachés à leurs récits du Graal, contribuent à former un ensemble cohérent, apte à constituer une matière.

Que se passe-t-il alors si l'on observe attentivement les récits de la matière du Graal ? Si l'on prend le cas du *Roman de l'Estoire dou Graal*, on remarque qu'il se distingue nettement de la matière de Bretagne puisqu'il ne reprend ni les événements, ni les espaces, ni les personnages. Le seul point commun avec la matière de Bretagne réside dans la présence du Graal : en cela, la matière du Graal se rapproche des écrits sacrés en mettant en relation le discours du Graal et ce que relate la Bible. Par cette relation au livre saint, le texte s'éloigne alors de la matière de Bretagne, la moins véridique selon Bodel, pour se rapprocher de l'histoire authentique des saintes écritures. Selon Francis Gingras, dans les romans du Graal, « le fictif se mêle à la vérité historique et même à la vérité évangélique<sup>3</sup> ». A partir du moment où le Graal se christianise, il renvoie alors à la « vérité historique » selon Gingras et confère alors à la matière du Graal et, par extension, à la matière de Bretagne, une autorité propre à la hisser au niveau d'une matière de France, chère à Jean Bodel. C'est alors la naissance d'une nouvelle matière dont le chronotope diffère de la matière de Bretagne et qui se base sur la vérité historique des sources bibliques.

Robert de Boron dans son *Roman de l'Estoire dou Graal* place explicitement sa « matere du Saint Graal » au-dessus de la matière de Bretagne puisqu'elle s'appuie sur le « grant livre » écrit par les « granz clers » qui s'appuient eux-mêmes sur la vérité théologique et possèdent donc une plus grande autorité que les auteurs antiques. Cette matière occupe alors une position menaçante pour Bodel qui, lui, défend sa matière de France qui repose, certes, sur les

---

<sup>1</sup> Ces livres renvoyant au *Roman de l'Estoire dou Graal*, à *l'Estoire del Saint Graal*, à *Perlesvaus* et à *la Queste del Saint Graal*.

<sup>2</sup> Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits 1, 1954-1975*, Paris, Gallimard, p. 826.

<sup>3</sup> Francis GINGRAS, *Le bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011, p. 209.

autorités et les documents historiques, mais pas sur l'histoire sainte. La matière du Graal constitue alors vis-à-vis de la matière de France et de l'œuvre qu'il est en train d'écrire une vraie menace qui pourrait faire vaciller sa position d'auteur, d'où le silence du poète arrageois. Cette réflexion poursuit le mouvement que nous avons amorcé depuis le début de cette étude vers une remise en question de la légitimité des matières bodeliennes. En effet, nous avons vu que la tripartition de Jean Bodel est surtout un classement qui lui permet de valoriser la matière de France, et donc la matière à laquelle appartient le texte qu'il introduit, qui est aussi un moyen de promouvoir les intérêts du royaume de France. En outre, nous venons de voir que le poète arrageois a sans doute volontairement ignoré des matières - de Grèce, du Graal - avec lesquelles sa propre production entrait en concurrence. Il semblerait alors que Jean Bodel ne se soit pas montré complètement objectif en composant son prologue ce qui revient à remettre en question la légitimité de sa tripartition voire de la nécessité de poursuivre son œuvre en établissant de « nouvelles » matières. Il nous faut poursuivre notre réflexion en observant le reste de la production narrative du XIII<sup>e</sup> siècle.

- Le roman de troisième type ou « de tiers-état »

A la suite des travaux sur le roman idyllique<sup>1</sup> - qui présente les traits définitifs suivants : des amours contrariés, la construction textuelle de la « fraîcheur » ; l'inquiétude face à « l'écart sexuel » ; les amants voient leur union contredite par les lois matrimoniales ; la déchéance dans « l'indifférenciation et l'impureté » et la fin du récit qui se clôt par un mariage, permettant de recréer un ordre social -, Christine Ferlampin-Acher<sup>2</sup> propose une nouvelle appellation pour ces romans qui ne sont ni bretons, ni antiques : les romans de troisième type ou « de tiers-état ». Ce sont des romans idylliques qui refusent toute caractéristique féerique mais admettent le merveilleux, mettent en scène des amours contrariés, dans lesquels le couple parental joue un rôle moteur (en excluant, donc, la fée qui ne préside plus à la destinée), un déclin des valeurs guerrières au profit de la beauté et de l'engin, mais aussi et surtout un rôle fort des personnages féminins qui sont dynamiques et participent volontiers à l'action et une dimension parodique indéniable. Le corpus intègre

---

<sup>1</sup> Myrrha LOT-BORODINE, *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913 ou encore Marion VUAGNOUX-UHLIG, *Le couple en herbe*, *op. cit.*, qui refuse le terme de genre au profit d'une « mouvance idyllique », moins catégorique.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « Féerie et idylle : des amours contrariés », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20, 2010, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01846008/document>.



*Guillaume de Palerne*<sup>1</sup>, ce qui retient évidemment notre attention. Notre étude tiendra compte de cette appellation pour ce roman, certes, mais également pour les autres textes du corpus, même si *Floriant et Florete* semble être exclu d'office tant sa proximité avec le roman arthurien est forte. Pourtant, on pourrait y voir là une mise en pratique de l'interférence telle qu'elle est définie par Richard Trachsler, même s'il se réfère aux matières bodéliennes et ne travaille pas ce corpus : il est tout à fait envisageable que *Floriant et Florete* soit situé « à la marge » du roman de troisième type et fasse donc intervenir des éléments étrangers, faisant de lui le résultat d'une contamination inter-matière, ceci pouvant s'expliquer, entre autre, par la forte intertextualité qui imprègne ce roman. Il est donc probable que cette matière du roman de troisième type se confonde avec la matière que nous proposons, même si nos doutes se font de plus en plus forts à mesure qu'avance cette étude : il semble en effet que plus nous étudions la question des matières littéraires médiévales, plus les textes « limites » sont nombreux, ce qui tend à invalider la pertinence du travail en cours.

- Une matière agonale ?

Plus récemment proposée par la critique, cette matière est issue des travaux de recherche initiés par Michel Stanesco qui avait perçu une matière autonome et commune dans des textes réunis en un recueil<sup>2</sup> dont le titre était emprunté à un vers de Jacques Bretel « D'amors et d'armes et de joie est ma matiere<sup>3</sup> ». Cette matière, souvent confondue avec les romans arthuriens, a fait l'objet de recherches approfondies de la part de Catalina Girbea<sup>4</sup> qui l'a définie, en a établi les grands principes, et l'a nommée. Ces recherches, particulièrement stimulantes, choisissent de sélectionner des éléments de la narration comme critère d'élaboration de la matière. En effet, nous avons vu qu'une matière peut se déterminer en fonction de son cadre spatial, assimilable peu ou prou à un chronotope, qu'on peut mettre en relation avec des personnages ou des objets centraux, et l'onomastique constitue alors la voie

---

<sup>1</sup> Avec *Floire et Blancheflor*, *Piramus*, *Narcisse*, *Tristan*, *Floris et Liriopé*, *Aucassin et Nicolette* voire *Galeran de Bretagne et l'Escoufle* : ce corpus est composé par Marion VUAGNOUX-UHLIG mais Christine FERLAMPIN-ACHER refuse *Piramus*, *Narcisse et Tristan* pour son roman de troisième type puisque ce sont des romans bretons ou antiques et réfléchit à y intégrer cependant *Guillaume d'Angleterre* qui n'est pas un roman arthurien.

<sup>2</sup> Michel STANESCO, *D'armes et d'amour : étude de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002. On notera que le sous-titre de ce recueil indique qu'il s'agit de littérature arthurienne, l'élaboration de cette matière alors embryonnaire ne pouvant peut-être pas encore constituer un titre signifiant...

<sup>3</sup> Jacques BRETTEL, *Tournoi de Chauvency*, édité par Maurice DELBOUILLE, Paris, Droz, 1932, vv. 6-7.

<sup>4</sup> Catalina GIRBEA, *Le bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 et « 'D'amour, d'armes et de joie est ma matiere' : y a-t-il une matière agonale au Moyen Âge ? », *Matières à débat*, op. cit., pp. 339-348.

royale pour effectuer les différents repérages. Or, que se passe-t-il si l'on observe attentivement la narration ?

Selon Catalina Girbea et Michel Stanesco, l'observation de la narration aboutit à l'émergence d'une nouvelle matière. Ainsi, nombre de récits mettent en scène des tournois ou des batailles (réels, fictifs ou même allégoriques voire parodiques) : cela signe alors le type même de la matière agonale, basée sur l'*agôn* qui renvoie à l'affrontement chevaleresque. Les caractéristiques de cette matière sont les suivantes : « [matière] dont la substance consiste en des combats modérés par des codes, racontés dans un but didactique ou bien afin de glorifier l'aristocratie guerrière.<sup>1</sup> ». On peut ainsi citer *Le tournoi de l'Antéchrist* de Huon de Méry, composé vers 1250, qui constitue un texte à part dans la mesure où sa portée allégorique et ses combats sont des psychomachies à visée didactique et exemplaire mais avec un enjeu narratif limité puisqu'il ne se passe pas grand-chose dans l'histoire. On peut citer également *Le tournoi de Chauvency* du trouvère Jacques Bretel, vers 1285, qui mêle tournois chevaleresques et sentiment religieux, faisant surtout l'éloge de la dimension festive des tournois. On pense bien entendu à intégrer cette matière aux romans arthuriens mais cela semble maladroit tant les références au chronotope arthurien dans ces récits sont rares. D'ailleurs, ce refus de la matière arthurienne dans la matière agonale s'explique par un retour en grâce de la matière de Grèce à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle chez les rois et les ducs car le monde arthurien, à travers la figure de Lancelot, a pu être perçu comme l'expression d'une volonté d'émancipation de l'ancienne chevalerie. Les deux matières ne se recouvrent donc pas.

A cette même époque, on constate une montée en puissance des allégories empruntant la forme des tournois et des joutes comme dans la *Bataille des Sept Arts*, par exemple, qui met en scène le combat allégorique entre les universités d'Orléans et de Paris, plus précisément entre la Grammaire et la Logique. Ce combat illustre la revendication toute moderne de la poésie par les écrivains médiévaux contre la scolastique antique et par trop rigoureuse. Il s'agit bien d'un texte de la matière agonale : certes, les armes sont des vers et des sophismes, mais cela fait écho aux joutes verbales, mode nouvelle au XIII<sup>e</sup> siècle, encouragée par l'enseignement universitaire. On peut également citer un autre récit allégorique avec la *Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme* qui fait s'affronter les allégories du Carnaval et du Carême, le Carnaval emportant le tournoi mais accordant chevaleresquement la victoire à Carême.

---

<sup>1</sup> Catalina GIRBEA, « 'D'amour, d'armes et de joie est ma matiere' : y a-t-il une matière agonale au Moyen Âge ? », *op. cit.*, p. 341.

Les particularités de cette matière agonale tiennent surtout à sa plasticité et à sa transversalité puisqu'elle infiltre les autres matières (riches elles aussi de combats porteurs d'une visée didactique) et peut se combiner de multiples façons au gré de l'auteur et de ses envies. Peut-on alors parler d'une matière littéraire dans ce cas ? Nous avons vu qu'une matière littéraire ne saurait maintenir l'imperméabilité de ses frontières puisque la diversité des textes et des auteurs fait de chaque objet textuel un cas unique ou presque : la matière littéraire tente alors de réunir en son sein des textes qui présentent des traits communs selon des principes établis. Pourtant, avec la matière agonale, le mouvement est différent : ce ne sont pas ses frontières qui sont poreuses, mais elle-même qui voyage d'une matière à l'autre, comme un passe-muraille évanescent qui se joue des critères comme autant de lois à dépasser.

Et c'est en cela que la réflexion autour des matières émergentes est intéressante pour ce qui nous concerne : certes, la tripartition bodélienne fait foi chez les universitaires depuis des décennies, mais il s'avère que le mouvement de remise en question voire de dépassement des matières bodéliennes est en marche. Si l'on est en mesure de prouver qu'il existe bel et bien une matière de Grèce (et même du Graal, de Jérusalem, de Judée, biblique) et que la notion de matière littéraire est quelque peu discriminante - la matière agonale nous montre efficacement que la littérature est nuancée et à nuancer - dans la mesure où Bodel a restreint son champ des possibles à trois matières parce que cela l'arrangeait bien, alors il est tout à fait envisageable de faire émerger d'autres matières, qui auraient l'avantage de faire avancer la réflexion sur la création littéraire au Moyen Âge en réunissant des textes jusqu'à présents épars et isolés. Plus précisément, ce sont la matière agonale de Cataline Girbea et le roman de troisième type de Christine Ferlampin-Acher qui retiennent notre attention pour notre étude : autant c'est la transversalité de la matière agonale qui nous paraît véritablement moderne et inspirante pour sa remise en question énergique des frontières entre matières, autant c'est la définition et l'élaboration des critères du roman de troisième ordre (*Guillaume de Palerne* étant notamment cité) qui nous paraissent précisément concerner le corpus à l'étude.

Un autre exemple nous interroge, c'est le sort réservé par le poète arrageois à la littérature narrative que l'on pourrait qualifier de plus volontiers comique, à savoir les fabliaux et le *Roman de Renart*.

## b. Et l'autre littérature narrative ?

Cette tripartition a laissé de côté, sans doute volontairement, tout un pan de la littérature narrative, pourtant dynamique et créative, que constitue les genres du fabliau mais également une œuvre incontournable quand on envisage le Moyen Âge, le *Roman de Renart*. Ces œuvres ont rencontré un grand succès dès leur création (comme en témoignent les nombreux manuscrits qui sont arrivés jusqu'à nous, signe de recopies multiples) tout comme ils sont encore très lus aujourd'hui : les fabliaux et le *Roman de Renart* sont en effet encore enseignés dans le second degré afin de travailler la parodie et la satire sociale et suscitent généralement auprès des jeunes un enthousiasme au moins égal à celui suscité par la lecture des romans de chevalerie. Après avoir défini rapidement ces textes narratifs, nous nous interrogerons sur les raisons qui ont pu pousser Bodel à les exclure du champ littéraire de son temps, alors que lui-même a écrit des fabliaux. Nous nous éloignons volontairement, pour un temps, des textes à l'étude car il nous paraît nécessaire d'aborder cette question d'une manière de la littérature narrative plus ouvertement comique, qui a déjà interrogé la critique et mériterait qu'on poursuive les recherches, car ce sera finalement un moyen pour nous de remettre en question, dans une certaine mesure, la tripartition bodélienne, qui ne peut véritablement être considérée comme légitime si elle oublie tout une partie de la production de la littérature narrative du XIII<sup>e</sup> siècle, pourtant fort appréciée en son temps.

- Le fabliau

Un *fabliau* (ou *fableau*, *flabel*, *flabel*) est un récit fictif et donc s'oppose à *estoire* qui suppose un récit authentique. Pourtant, au Moyen Âge, il peut être désigné par de nombreux substantifs (*conte*, *aventure*, *fable*, *dit*) ce qui témoigne d'un flottement autour de sa désignation (et donc de sa perception), d'autant plus que ces termes sont également utilisés pour désigner d'autres genres narratifs. En revanche, le terme-même de *fabliau* n'est utilisé que pour le fabliau que nous connaissons, ce qui montre qu'il s'agit tout de même d'un genre précis et identifié. Les caractéristiques de ce genre sont les suivantes : récit bref au ton trivial, qui ne met en scène nulle féerie et nul sentimentalisme, et ne verse pas dans le symbolisme. Le rire en est le trait dominant, parfois sous la forme d'un simple sourire, son objectif est donc de divertir, la présence d'une moralité est possible sans pour autant être nécessaire. Les thématiques sont de l'ordre de l'anecdote surtout tirée d'incidents de la vie quotidienne transformés en situations inattendues, utilisant quiproquos, ruses et hasards. La structure

narrative est cependant plus complexe qu'il y paraît puisqu'elle est variable selon les fabliaux et les auteurs : on constate une grande diversité sans pour autant que se dégage un schéma général<sup>1</sup>. Finalement, seules les origines géographiques du genre sont incontestables puisque les fabliaux sont essentiellement circonscrits à la France du Nord, bien qu'on en trouve quelques-uns originaires du Centre et de la France de l'Ouest. En revanche, les fabliaux sont absents du Midi. Quant à leur datation, elle relève du second âge de la littérature médiévale en langue vulgaire : les premiers textes apparaissent vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et on repère les derniers dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Cela en fait un genre contemporain du *Roman de Renart* dont l'esprit est voisin de celui des fabliaux (l'esprit aristocratique l'en distinguant cependant) avec le triomphe de la ruse et de la malice.

Alors, finalement, quelle est la matière des fabliaux ? En existe-t-il une ? Il est difficile de répondre à ce questionnement tant le manque d'homogénéité rend l'établissement d'une liste des fabliaux difficile, et par là-même, la définition d'une matière des fabliaux. Dominique Boutet propose une définition du genre, dans un premier temps, qui repose sur une prise en compte des critères stylistiques : « C'est pourquoi il nous semble qu'une définition serrée du genre doit tenir compte de la relation qu'entretiennent ces quatre éléments [une constellation de personnages à caractères définis, une trame narrative, un certain registre sociologique et un ton] avec le *stylus humilis* – entendons avec l'esprit de ce style. Lorsque tous relèvent de cet esprit, alors le texte est incontestablement un fabliau.<sup>2</sup> » et finit par résumer cette définition ainsi : « Le fabliau est un genre narratif bref, non animalier, en octosyllabes, dans lequel les caractères, la trame narrative, le registre sociologique et le ton relèvent, les uns et/ou les autres et à des degrés divers, du style bas tel qu'il ressort de l'esprit général des *Arts Poétiques* contemporains.<sup>3</sup> ». L'intérêt de cette définition est incontestable dans la mesure où elle présente l'avantage d'embrasser des critères essentiels de la construction d'un genre dont celui, inaliénable, de la stylistique. Cependant, cela ne répond pas à notre questionnement sur l'existence possible d'une matière des fabliaux.

On n'associe généralement pas le fabliau à la notion de matière en ce sens qu'on n'imagine pas une matière pour les fabliaux. Ainsi, dans le prologue de la *Chanson des Saisnes*, Bodel exclut les fabliaux comme source pour son œuvre : « Seignor, ceste chançons

---

<sup>1</sup> De nombreux spécialistes s'y essaient pourtant comme Joseph BÉDIER, Per NYKROG, Dominique BOUTET, pour ne citer qu'eux. Il s'avère que les critères définitoires n'ont pas encore fait l'objet d'un consensus ce qui a pour conséquence d'aboutir à une non-exhaustivité de la liste des fabliaux.

<sup>2</sup> Dominique BOUTET, *Les Fabliaux*, PUF, Paris, 1985, p. 28.

<sup>3</sup> *Ibid.*

ne muet pas de flabiaus<sup>1</sup>» (v. 25) et ne pose pas la question d'une matière pour les fabliaux. Or, il existe une véritable contradiction dans les faits puisque, certes, Bodel refuse l'appartenance des fabliaux à une matière mais en même temps, certains fabliaux revendiquent l'existence de cette matière. Il s'avère que tout dépend de ce qu'on entend par *matiere*. Si l'on étudie le fabliau *La vieille truande*, on remarque que son auteur va dans le même sens, en apparence, que Bodel. Il emploie en effet le terme *matere* :

« Des fables fait on les fabliaus  
Et des notes les sons noviaus,  
Et des materes les canchons,  
Et des dras, cauces et cauchons.  
Por çou vous voel dire et conter  
D'un fabelet por deliter,  
D'une fable que jou oï,  
Dont au dire mout m'esjoï.  
Or le vous ai torné en rime  
Tout sans batel et tot sans lime. » (vv. 1-10)

Les premiers vers attestent l'appartenance du récit au fabliau en complétant point par point la définition établie par Dominique Boutet : le terme « fabliaus » apparaît au premier vers et est renforcé par le verbe « conter ». Enfin, son caractère divertissant est rappelé avec « m'esjoï ». Ce prologue suggère donc, dans la droite lignée de Bodel, que ce fabliau, comme tous les fabliaux (le prologue ayant ici une visée généralisante avec l'emploi de l'indéfini « on » et du pluriel pour fabliaus) s'oppose à la possibilité d'appartenir à une matière puisqu'une matière littéraire est réservée aux récits nobles, ici « canchons », qu'on pourrait associer à la chanson de geste (ici aussi, placée en haut de la hiérarchie des matières). D'ailleurs, la suite du prologue confirme cette idée puisque le personnage principal, féminin, est opposé à « la belle Aude » (v. 54) qui renvoie à la chanson de geste, mais aussi à Iseult (v. 61) ce qui rappelle la matière de Bretagne et enfin, à Blancheflor qui renvoie à la matière de Rome, dans une certaine mesure. L'auteur du fabliau se situe donc *a priori* dans le même courant de pensée que Bodel à propos des matières littéraires. Mais qu'en est-il dans les autres fabliaux ?

---

<sup>1</sup> Voir l'analyse des vers 25 à 42 par Christine FERLAMPIN-ACHER dans son article « 'Des fables fait on les fabliaus [...] et des materes les canchons' : fabliau et matière », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 83-102. Elle y démontre en effet l'aspect contradictoire du prologue bodélien avec ce qui est dit dans de nombreux fabliaux. Dominique BOUTET s'arrête également sur ce fabliau et ce, pour les mêmes raisons.

Le terme *matiere* est visiblement assez rare dans les fabliaux. Il apparaît en effet dans neuf fabliaux<sup>1</sup> sur les cent cinquante qui composent en règle générale les anthologies<sup>2</sup>. L'emploi de *matiere* révèle quelques constantes dans ces fabliaux : il désigne souvent un récit qui s'appuie sur une source orale restant indéterminée ce qui, en cela, oppose le fabliau au roman car celui-ci repose sur une source écrite. Cet informateur est unique ce qui diffère de la source du lai qui prend davantage une dimension collective. Le terme *matiere*, tel qu'il est employé dans les fabliaux, évoque donc la transmission orale d'une bonne histoire que l'auteur a mémorisée, composée et transmise. *Matiere* est également souvent associé au *conte* et à l'*aventure* - que l'on doit distinguer de l'aventure romanesque - : les trois termes renvoient à l'idée de nouveauté ce qui s'oppose à la matière bodélienne qui s'inscrit dans l'histoire et la tradition. Le fabliau, dans ce cas, revendique sa modernité puisqu'il transmet un fait divers dans le but de divertir. Ces neuf fabliaux reconnaissent et définissent une matière du fabliau.

A la fin du prologue de son fabliau *Des deus chevaus*, Bodel utilise le terme *matere* qu'il n'utilise pas dans ses autres fabliaux :

« Mes, por *ma matere* abregier,  
Vous conterai tout demanois  
Qu'il avint en cel Amienois » (vv. 22-24)

Comme nous l'avons déjà vu, l'emploi du possessif *ma* permet à l'auteur d'afficher son geste créateur et de renvoyer à l'œuvre en train de se faire. Plus qu'un auteur, c'est un trouveur qui compose son fabliau : il n'est pas un jongleur, il maîtrise son œuvre. Ainsi, Christine Ferlampin-Acher explique-t-elle à ce propos : « Si la figure du jongleur permet de cerner une cohérence à travers la diversité des œuvres de Bodel, celui-ci se démarque du jongleur amuseur qui répète les bonnes histoires, pour prendre une posture poétique exigeante. Quel que soit son réel statut social et celui des jongleurs, certainement divers, quelles que soient même les pratiques poétiques, les deux cas (le fabliau répétant une *matiere* entendue, le fabliau rejetant la *matiere*) sont des constructions de l'image du poète par lui-même, qui correspondent à une représentation et une mise en scène autour de la figure auctoriale. Ainsi, l'emploi de *matiere* dans *Des deus chevaus* ne contredit pas le prologue des *Saisnes* : c'est la

---

<sup>1</sup> *Le prestre comporté, Les braies au cordelier, La plantez, Des trois aveugles de Compiègne, Estormi, Connebert, Des deus chevaus, Do magnien qui foti la dame, De la grue* (liste à laquelle on ajoute *La vieille truande*).

<sup>2</sup> Ce chiffre est encore sujet à débat dans la mesure où certains fabliaux, satellites, ne cessent d'entrer et de sortir du genre selon les critères définitoires qu'on lui attribue, voir les explications et réflexions de Dominique BOUTET à ce sujet dans son essai sur les fabliaux, déjà cité (pp. 20-28).

même posture poétique qui se dessine dans les deux œuvres<sup>1</sup>. » Ainsi, la *matiere* aurait deux sens, pour ce qui concerne seulement les fabliaux : le sens partagé par les huit fabliaux évoqués précédemment et qui renvoie à un récit oral entendu servant de base à l'œuvre d'un jongleur dont le travail est minime (et en cela, ce sens s'oppose aux matières bodeliennes) et le sens entrevu par *La vieille truande* et par Bodel dans son prologue *Des deus chevaux* qui est la *matiere* comme matériau retravaillé par le poète, constitutive d'une ambition littéraire à l'œuvre (*ma matere*). Cette deuxième définition est représentative d'une évolution rapide de la pratique de la littérature où l'auteur prend toute sa place et revendique son travail de création.

Il s'avère donc qu'il existe, d'une manière ou d'une autre, une matière du fabliau. Ce qui change finalement, c'est le sens que l'on donne à la matière. Une œuvre cousine des fabliaux, le *Roman de Renart*, ne semble pas non plus trouver sa place dans les matières littéraires telles que Bodel les définit dans son prologue des *Saisnes*.

- *Le Roman de Renart*

*Le Roman de Renart* trouve en grande majorité son origine dans des sources latines qu'on peut faire remonter à Alcuin qui, du temps de Charlemagne, compose le *Versus Gallo (Poème du Coq)*. On trouve également un *Gallus et Vulpes (le Coq et le Renard)*, au XI<sup>e</sup> siècle puis, au X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècle, une épopée animale dans laquelle les animaux représentent les moines d'un couvent, l'*Ecbasis cujusdam captivi per tropologiam (Morale sur l'évasion d'un prisonnier)*. Quelques autres fictions animales jalonnent les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles jusqu'au célèbre *Ysengrinus*, composé vers 1150 (soit vingt-cinq ans seulement avant la branche la plus ancienne de *Renart*), poème de six mille cinq cents vers qui raconte les mésaventures d'un goupil, Reinardus, et d'un loup, Ysengrinus, qui s'inscrivent de manière évidente comme les ancêtres des célèbres personnages du *Roman de Renart*. Certains spécialistes réfutent l'hypothèse selon laquelle les sources du *Roman de Renart* seraient exclusivement latines : Michel Zink reconnaît d'ailleurs qu'il est fort possible de voir « la similitude qui existe entre bien des aventures de Renart et des contes d'animaux appartenant à la tradition indienne et arabe, quand ce n'est pas à des civilisations plus éloignées.<sup>2</sup> »

Deux caractéristiques du *Roman de Renart* sont particulièrement intéressantes : la fiction animale bâtie sur l'anthropomorphisme et la personnification, ainsi que le milieu social

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « 'Des fables fait on les fabliaux [...] et des materes les canchons' : fabliau et matière », *Matières à débat*, op. cit., p. 99.

<sup>2</sup> Michel ZINK, *Littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 221.



des personnages. La fiction animale garantit une grande part du comique de *Renart* (le cortège funèbre de Dame Coppée, la poule, est décrit de façon humaine alors que la défunte est surtout regrettée parce qu'elle pondait de gros œufs, ou encore Grimbert le blaireau dont la démarche dandinante est décrite de manière réaliste s'il s'agit de l'animal, ce qui fait rire si on l'imagine en homme) mais c'est aussi un moyen de faire passer une satire sociale puisque les animaux évoqués sont des prédateurs au même titre que les barons le sont dans le royaume des hommes, nobles confrontés aux basses classes de la société. D'ailleurs, c'est par le milieu social que le *Roman de Renart* se détache des fabliaux : « Le *Roman de Renart*, par delà le travestissement animal, est à mi-chemin de la chanson de geste et des fabliaux.<sup>1</sup> » Il se rapproche ainsi de la première par la noblesse de ses personnages (même s'il s'agit d'animaux) ainsi que par la tonalité épique des guerres féodales entre barons mais sa tonalité humoristique est enrichie par la malice et la ruse dont les personnages font usage le rapproche du fabliau.

Existe-t-il une *matière de Renart*<sup>2</sup> ou même une matière allégorique ? La question est pertinente et entraîne autant de réponses que le *Roman* est multiple. Lorgnant bien souvent du côté de l'épopée, il est tout de même difficile de le « ranger » dans la matière de France tant les transgressions vis-à-vis de cette source sont nombreuses : « Se fixer sur la chanson de geste revient en effet à rechercher des correspondances avec l'épopée de type historique (le « modèle historique médiéval » de Daniel Madelénat) qui relate, au moins en sa source lointaine un événement ou un type d'événement du passé qui a marqué la mémoire collective ou peut servir à donner un sens au présent. Une histoire d'animaux ne saurait prétendre relever d'un tel type.<sup>3</sup> ». Cependant, il n'est pas absolument impossible d'y voir une source mythologique ou même mythique, comme le suggère Dominique Boutet dans son article « *Le Roman de Renart* est-il une épopée ? ». La question d'une *matière de Renart* dépend également en grande partie de sa réception mais aussi de la manière dont on envisage la notion de matière littéraire. Finalement, cette matière existe sans doute et nécessiterait des recherches approfondies : c'est une matière ancienne, universelle, une matière de l'oscillation et de l'ambiguïté, du double, à la manière de ses personnages qu'on pourrait qualifier

---

<sup>1</sup> Dominique BOUTET, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Il y a également le *Roman de Fauvel*, plus tardif et donc inconnu de Bodel, qui est une fable animalière et qu'on pourrait rapprocher du *Roman de Renart*.

<sup>3</sup> Dominique BOUTET, « *Le Roman de Renart* est-il une épopée ? », *Romania*, tome 126, n° 503-504, 2008, pp. 463-479.

d'hybride tant la frontière entre animalité et humanité est abolie mais également à la manière de son propos qui de branche en branche et d'auteur en auteur se renouvelle et se transforme<sup>1</sup>.

Il apparaît donc, à la lumière de cette étude, que les fabliaux et le *Roman de Renart* sont des exemples de cas qu'on pourrait qualifier de limites, susceptibles de remettre en question l'importance accordée à la tripartition bodélienne. Ni les fabliaux, ni le *Roman de Renart* ne sont mentionnés par le poète arrageois dans son classement : sans doute les considèrent-ils comme des fables vaines. Qu'en est-il également des romans dits « réalistes » ou de la littérature allégorique ? Ce sujet, fort intéressant, ne pourra être abordé dans cette sous-partie mais cette question illustre l'étendue et la variété des matières que Jean Bodel n'a pas prises en compte dans son prologue. Il conviendrait maintenant de comprendre la raison de ces exclusions ou omissions et, surtout, de s'interroger sur la possibilité d'une remise en question de la tripartition bodélienne.

### c. La tripartition bodélienne : un nécessaire dépassement

Nous souhaitons, d'une part, comprendre pour quelles raisons Jean Bodel a proposé ce classement en trois matières en écartant volontairement une partie de la littérature de son temps, car un écrivain aussi lettré et soucieux d'embrasser la production de son époque ne pouvait ignorer les différentes matières dont nous venons de parler. D'autre part, il faudrait aller plus loin en s'interrogeant sur la pertinence de l'intérêt que la critique accorde à cette tripartition depuis deux siècles environ : si elle est certainement signifiante, dans une certaine mesure, en 1200 (et ce, pour des raisons dont nous pouvons seulement émettre l'hypothèse), elle ne l'est évidemment plus pour la littérature de la fin du Moyen Âge, durant cette période si fertile pour le roman entre autres.

Ainsi, l'exclusion volontaire du fabliau de sa tripartition par Bodel est tout de même étonnante dans la mesure où l'auteur arrageois lui-même en a composé : il est fort probable que sa tripartition porte seulement sur la matière narrative longue et/ou « haute ». Nous avons évoqué précédemment la subjectivité de Bodel dans son prologue afin d'expliquer la hiérarchisation des matières. Mais nous pouvons aller plus loin en interprétant cette omission d'une éventuelle matière du fabliau comme un autre indice de la subjectivité de l'auteur. Ainsi, on ne cite généralement que les vers 6 à 11 du prologue de *la Chanson des Saisnes* afin de donner à la tripartition une dimension théorique. Cependant, la suite du prologue exclut

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos les travaux de Jean BATANY dans, entre autres, *Scène et coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1989.

nommément, comme nous l'avons vu précédemment, les fabliaux des matières nobles. Christine Ferlampin-Acher, qui cite la deuxième laisse que nous recopions plus bas, voit dans cette exclusion et, surtout, dans la volonté de Bodel de dévaloriser le fabliau l'indice d'un problème plus profond.

Voici la suite du prologue :

« Seignor, ceste chançons ne muet pas de fabliaus,  
Mais de chevalerie, d'amours et de cembiaus.  
Cil bastart juleour qui vont par ces viliaus,  
A ces longues vieles a depeciés forriaus,  
Chantent de Guitechin si com par asseniaus ;  
Mais cil qui plus en set, en est tous fins muiaus,  
Car ils ne sevent mie les riches vers noviaus  
Ne la chançon rimee que fist Jehans Bodiaus,  
Tout si com li drois contes l'en fu dis et espiaus,  
Dont encor est l'estore à Saint Pharon a Miaus.  
Si com Charles manda le treü as Mansiaus  
Et tramist an Hurupe ses briés et ses saiaus,  
Com il fisent assamblar viellars et jouvenciaus,  
Quant les deniers d'acier fisent faire a martiaus,  
K'enson lor fer porterent et en lor pignonciaus,  
Com il alerent querre Charlon par ses chastiaus.  
Ci naist de la chançon et racine et tuiaus,  
Dont li chans et li dis est raisnable et biaus.<sup>1</sup> »

On perçoit aisément, dans ces vers, la comparaison sous forme d'opposition (perceptible par la négation « ne...pas » du premier de notre extrait) qu'opère Bodel entre les « chançons », valorisées pour la noblesse de son sujet et la nouveauté, la modernité de ses vers (« riches vers noviaus », « biaus », « raisnables ») et qui renvoient à la matière de France évoquée dans les vers précédent, et les « fabliaus », très explicitement associés au jongleur, qui lui est dévalorisé socialement (« bastart ») puisqu'il est représenté en guenilles, ce qui déprécie nettement le fabliau qui est également en guenilles, du moins au sens figuré. En outre, la chanson repose sur une « estore » véridique, ce qui suggère une source livresque et donc sérieuse et prestigieuse : la *matiere*, qui, selon Bodel, ne peut être envisagée pour le fabliau,

---

<sup>1</sup> Jean BODEL, la *Chanson des Saisnes*, *op. cit.*, vv. 25-42.

renvoie à une véritable culture littéraire. Christine Ferlampin-Acher voit dans cette opposition entre chanson et fabliau « la rivalité entre le poète et le jongleur [qui est] mise en œuvre : au premier des œuvres à *matiere*, au second les *fabliaux*.<sup>1</sup> ». Cette considération renforce l'idée de subjectivité à l'œuvre dans le prologue, et donc dans la tripartition, de Bodel : en refusant au fabliau l'appartenance à une matière, il oppose ainsi *trouveur* (qu'il est) et *jongleur* en valorisant, bien entendu, le *trouveur*. Il montre ainsi que celui qui *trouve*, qui compose, est très nettement supérieur par la difficulté supplémentaire qu'implique sa fonction, mais aussi parce qu'il manipule des matériaux plus nobles, la culture livresque et cléricale, au jongleur, l'amuseur itinérant, qui brasse des sujets plus ordinaires, plus populaires et qui ne fait pas vraiment montre d'inventivité et de créativité littéraire, se contentant de réutiliser un substrat folklorique oral, donc nettement inférieur aux yeux de Bodel. Finalement, cette opinion est celle du poète arrageois qui a bien le droit de donner son avis dans le prologue de son œuvre et qu'il est assez compréhensible qu'un auteur cherche à démontrer la supériorité de la matière qu'il travaille afin de valoriser son récit, et lui-même en tant qu'auteur par la même occasion. Pourtant, la critique, depuis des années, accorde une grande importance à cette tripartition qui, nous venons de le voir, est presque explicitement subjective. En considérant le prologue des *Saisnes* comme une quasi-théorisation de la littérature narrative du début du XIII<sup>e</sup> siècle, on oublie qu'il s'agit d'un texte à visée « promotionnelle » -et peut-être même politique comme nous l'avons montré précédemment- cherchant à susciter l'admiration du lecteur pour un récit appartenant à une matière dont Bodel démontre justement la supériorité. Une théorie se doit pourtant d'être dénuée de toute subjectivité et d'être le résultat d'un raisonnement rigoureux, presque « scientifique », ce dont il ne saurait être question ici. D'ailleurs, le fait est, et nous l'avons montré dans la sous-partie précédente, que des auteurs de fabliaux revendiquent l'existence d'une *matiere* du fabliau, que seuls Bodel et l'auteur de *la Vieille Truande* réfutent : cela pourrait ainsi conforter la remise en question de la tripartition puisque, si plusieurs auteurs de fabliaux revendiquent l'existence d'une matière spécifique, c'est sans doute qu'il y a un fond de vérité, et qu'il n'est peut-être pas judicieux d'accorder autant d'importance au classement bodélien.

D'ailleurs, la tripartition est, certes, la marque d'une subjectivité à l'œuvre, mais il faut également la replacer dans son époque : il est sans doute maladroit d'oublier le contexte de création du prologue. En effet, il faut l'envisager par rapport à l'état de la production littéraire en 1200 et non comme un classement ferme et définitif de l'intégralité de la production

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « 'Des fables fait on les fabliaux [...] et des materes les canchons' : fabliau et matière », *Matières à débat*, *op. cit.*, p. 87.

vernaculaire du Moyen Âge, d'autant que, comme le montre Francis Gingras, le roman est alors « conquérant », et les autres genres en perpétuelle évolution. La tripartition constituerait donc un arrêt sur image de la production littéraire au début du XIII<sup>e</sup> siècle, et encore, c'est sans compter la subjectivité évoquée plus haut. De même, cette tripartition ne peut être comprise que par rapport à la poétique de Bodel : il s'avère que le poète arrageois, en effet, exclut les fabliaux des matières possibles mais la revendique tout de même dans un fabliau qu'il a écrit, *Des deus chevaus*, mais en tant que « *ma matere* », c'est-à-dire au sens de matériau retravaillé par le poète. Bodel lui-même reconnaît deux significations différentes au terme *matere*, qui recouvre alors plusieurs notions littéraires. Enfin, il faut lire la tripartition bodélienne par rapport au contexte précis du prologue des *Saisnes* : absolument exempt d'objectivité, ce prologue constitue, et nous l'avons déjà démontré, une revendication politique mais aussi littéraire, le trouvère cherchant à valoriser la matière dont est constituée l'œuvre que le prologue ouvre. Il s'agirait donc de considérer cette tripartition non pas comme un énoncé à remettre en question à cause de sa subjectivité, mais plutôt comme l'expression d'un regard particulier et intime posé par un écrivain sur la littérature de son temps.

Ce qu'il est important de montrer, ici, c'est non pas la nécessité d'une remise en question de la tripartition bodélienne qui est, finalement, ni plus ni moins que l'expression de la liberté de penser d'un écrivain, mais plutôt la constatation d'une importance trop grande accordée à cette même tripartition pour envisager la globalité de la littérature médiévale. Nous l'avons vu précédemment, la tripartition ne peut concerner toute la littérature (même narrative) médiévale. Mais la tripartition bodélienne, si elle est fameuse aujourd'hui dans le monde de la critique médiéviste, ne semble pas avoir eu de véritable retentissement sur la littérature contemporaine. Ainsi, on ne trouve que très rarement une référence explicite à cette tripartition dans les textes médiévaux. Adeline Latimier s'est proposée d'en étudier une, dans *les Merveilles de Rigomer* : il s'agit alors d'un cas isolé, évoqué dans un roman à coloration parodique<sup>1</sup>. Dans son prologue, l'auteur explique ainsi :

« Or entendés, et roi et conte,  
Cou que Jehans nos dist et conte  
D'un romans que en escrit mist  
Au tans que il s'en entremist,  
Des aventures et des lais

---

<sup>1</sup> Voir l'article d'Adeline LATIMIER, « Le nom et la *matiere* dans le roman arthurien tardif en vers », *Matières à débat*, op. cit., pp. 273-288.

*Biaus et plaisans*, et le plus lais.<sup>1</sup> »

L'allusion n'est certes ni nominative ni liée à la notion de matière mais le binôme adjectival quasi-synonymique « Biaus et plaisans » est une référence très claire pour le lecteur, un tant soit peu averti, qui reconnaît là la qualification par Bodel de la *matiere* de Bretagne. Et cette citation (ici en italique), bien que détournée<sup>2</sup>, n'en est pas moins suffisamment rare pour constituer un cas exceptionnel de référence au prologue du trouvère arrageois. Le reste de la littérature vernaculaire ne semble pas, *a priori*, s'en faire l'écho. Il s'avère donc que, dès 1200 et jusqu'à la fin du Moyen Âge, la tripartition bodélienne ne semble pas avoir rencontré beaucoup de succès chez les écrivains et les lecteurs. Ainsi, si l'on observe le syntagme *matière de Bretagne*, par exemple, on remarque que Bodel lui-même le relaye, dans son prologue, avec le syntagme *conte de Bretagne* : il apparaît donc que, pour lui, *conte* et *matiere* sont interchangeable et renvoient au même concept littéraire. De plus, il semblerait, comme nous le remarquons plus haut, que l'expression matière de Bretagne soit rare comme l'atteste un sondage réalisé à partir du *Corpus de la littérature médiévale des origines au XV<sup>e</sup> siècle*<sup>3</sup> qui ne révèle aucune occurrence d'un syntagme associant *matière* et *Bretagne* dans les textes répertoriés. L'expression *matiere de Bretagne* telle qu'elle est présente dans le prologue bodélien constitue donc un hapax dans la littérature vernaculaire ce qui contraste fortement avec le succès qu'elle a rencontré dans la critique médiévisse. Hélène Bouget, dans son article « Matière de Bretagne et source : approche historiographique et critique<sup>4</sup> », explique ainsi que l'approche critique de la matière de Bretagne à partir du XIX<sup>e</sup> siècle a tenté d'en faire une matière exclusivement bretonne, la dévoyant ainsi de sa véritable nature. La Villemarqué d'abord, puis Renan et même Fleuriot plus récemment ont ainsi fait remonter, dans un débat surtout idéologique, la matière de Bretagne à des origines celtiques armoricaines, ne conservant comme seule caractéristique de la matière son origine géographique et culturelle, faisant fi de la poétique, par exemple. Cet exemple du traitement de la matière de Bretagne illustre bien la difficulté que constitue la compréhension de la tripartition qu'il est nécessaire de recontextualiser systématiquement mais aussi de l'appréciation erronée que l'on a pu avoir par le passé, et sans doute encore aujourd'hui, et de

---

<sup>1</sup> *Les Merveilles de Rigomer*, Wendelin FÖRSTER et Hermann BREUER (éd.), Dresde, Niemeyer, 1908-1915, 2 t., vv. 6429-6434.

<sup>2</sup> La suite du prologue des *Merveilles de Rigomer* ne reconnaît cependant pas à ces « contes de Bretagne », pourtant « biaus et plaisans » un caractère « vain » : l'auteur remanie donc le prologue bodélien afin de servir sa propre œuvre.

<sup>3</sup> Claude BLUM (éd.), *Corpus de la littérature médiévale des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2001.

<sup>4</sup> Hélène BOUGET, « Matière de Bretagne et source : approche historiographique et critique », *Matières à débat*, *op. cit.*, pp. 67-82.

la tripartition bodélienne (et donc de ce que recouvrent les trois matières) et de la notion même de matière littéraire.

Le terme-même de *matière* présente une importante « densité sémantique<sup>1</sup> » selon l'expression d'Ioana Munteanu et la recherche ne cesse de préciser ses significations et concepts. Il y aurait ainsi au moins quatre représentations de la matière :

- La matière (précédée de l'article défini et au singulier : elle pourrait même, dans ce sens, porter la majuscule) qui renvoie à un concept non verbal, hors texte. C'est la source et l'horizon tout à la fois.
- Les matières qui sont des représentations (comme les matières bodéliennes) poétiques et dont nous avons montré la rareté de l'emploi puisque le pluriel tend à concrétiser : or, la *matiere* est surtout abstraite dans ses emplois littéraires.
- Une matière diffuse (l'article indéfini insistant sur son caractère évanescent)
- *Ma* matière (le déterminant possessif est important) qui représente la figure de l'auteur. Nous pensons que la traduction en « mon sujet » comme c'est le cas dans *Floriant et Florete* n'est pas complètement satisfaisante car il s'agit, nous insistons sur ce point, d'une revendication par l'écrivain de son geste auctorial voire de la « paternité » de son œuvre. Le choix du déterminant possessif est, à notre sens, loin d'être anodin car il fait entrer la littérature dans l'ère de l'écrivain qui n'est plus au service de sa matière, comme l'est l'artisan qui s'adapte à son matériau, il semble davantage en être le créateur : pourquoi, dans ce cas, ne pas traduire « ma matiere » en « mon idée », par exemple ? D'ailleurs, au vers 1639 du roman de *Robert le Diable*, la voix conteuse, relayant l'auteur, parle de « *ma matire* » qu'Élisabeth Gaucher traduit littéralement en « ma matière » ce que nous trouvons fort pertinent car c'est, à nos yeux, le seul moyen de ne pas trahir la complexité sémantique du terme tout en restant parfaitement compréhensible pour le lecteur moderne.

La matière renverra ainsi, selon le déterminant qui la précède, à la source et à l'œuvre en train de s'écrire, avec des degrés divers d'implication de l'auteur. Cette étude permet ainsi d'entrevoir la complexité de cette notion mais aussi l'étendue de ce qu'il reste à explorer par la critique. Ce que nous retenons pour le sujet qui nous occupe, c'est la conviction qu'il faut se détacher de l'impératif bodélien et suivre la mouvance initiée par la critique ces dernières années et qui nous incite à explorer des matières non-évoquées par Bodel, sans que ce soit le gage de leur caractère inopérant. A l'époque même de l'écriture du prologue, il existait déjà

---

<sup>1</sup> Ioana MUNTEANU, « Matière subtile, matière non-corporelle, matière abstraite chez les auteurs latins de l'Antiquité tardive », *Matières à débat*, op. cit., p. 37.

d'autres matières littéraires, c'est incontestable. Les œuvres dont nous proposons l'étude ici sortent d'ailleurs du champ d'action du prologue bodélien puisqu'elles ont été composées environ un demi-siècle après la mort du poète arrageois, à une époque où le roman connaît une expansion et une évolution sans précédent, celui-ci étant alors en pleine conquête de la littérature vernaculaire. Rien ne nous empêche donc de proposer pour ces œuvres l'appartenance à une matière inédite dont il nous faut, et c'est là l'essentiel du travail qu'il nous reste à accomplir, dessiner précisément les contours en essayant de dresser un ensemble de caractéristiques claires et efficaces.

L'enjeu n'était donc pas dans cette sous-partie de remettre en question la pertinence de la tripartition de Bodel puisque, comme cela a été dit, il a ainsi affirmé sa subjectivité et par là-même sa position d'auteur qui exprime ses idées. Ce qu'il était nécessaire de démontrer, en revanche, c'est le danger que représente la posture consistant à considérer comme une théorie l'affirmation bodélienne. Selon l'époque, selon le contexte, selon la réception, la tripartition constituera une notion opérante ou clivante, dont il faut apprendre à se dégager afin d'offrir davantage de champ à la réflexion, en témoignent les nombreuses matières nouvellement proposées par la critique actuelle et qui sont particulièrement stimulantes pour notre réflexion. En outre, dès le Moyen Âge, des matières sont revendiquées par des auteurs, dont la parole est tout aussi légitime que l'affirmation « autoritaire<sup>1</sup> » de Bodel selon le mot de Jacqueline Cerquiglini-Toulet qui estime qu'on pourrait tout aussi bien accorder autant de crédit à une autre tripartition, aussi pertinente et émanant d'un grand écrivain du Nord également, qui est celle d'Adam de la Halle dans sa *Chanson du Roi de Sezile* : « Li matere est de Dieu et d'armes et d'amour ». Cette tripartition ne semble pourtant pas avoir rencontré autant de succès chez les médiévistes : la tripartition bodélienne présente l'intérêt de proposer une répartition géographique, ce qui, nous l'avons signalé est assez trompeur. On notera, chez Adam, l'emploi de l'article défini qui renvoie à la matière dans son sens le plus profond et le plus immatériel. Cette thèse rejoint celle de Catalina Girbea qui propose la prise en compte d'une matière agonale dont la transversalité (la « transmatérialité » pourrait-on imaginer) présente l'avantage de considérer la littérature narrative sous l'angle de la poétique, ce qui est une posture autrement plus objective que celle de Bodel.

Nous avons donc montré que la question des matières bodéliennes est épineuse tant le sérieux avec lequel elle a été considérée par le passé a pu conduire la réflexion à ne considérer la littérature vernaculaire médiévale que sous cet aspect ternaire qui semble tant plaire au

---

<sup>1</sup> Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, *La littérature française. Dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007



poète arrageois (et à la tradition universitaire également). Depuis quelques décennies, de nombreux chercheurs mettent à jour des axes de réflexion très pertinents en réinterrogeant la tripartition, certes, mais en travaillant également avec la ferme volonté de la dépasser afin de montrer que la littérature médiévale est riche et plurielle. Il nous faut maintenant observer de plus près le corpus à l'étude et, éventuellement, proposer, non pas une quatrième matière (les chercheurs ont démontré qu'il en existait bien plus que trois !) mais si ce n'est une nouvelle matière, en tout cas un regard nouveau et approfondi sur ces textes « hors-matière ».

## 2. Une nouvelle matière ?

En étudiant les textes du corpus, il apparaît deux constats assez évidents de prime abord : ces romans, bien que différents en apparence, comportent de nombreux points communs, mais ils semblent également constituer un écart ou même la manifestation d'une certaine indifférence aux matières bodeliennes en, premièrement, ne relevant d'aucune d'entre elles et, deuxièmement, en formant presque une nouvelle matière, autre et étrangère. La réflexion dans cette sous-partie va tout d'abord correspondre à un double-mouvement : un mouvement de déconstruction pour commencer qui va nous obliger à considérer chaque texte à l'étude un par un pour observer méthodiquement son écart par rapport aux matières bodeliennes ; puis un mouvement de reconstruction dans un questionnement ayant pour objectif de démontrer que ces textes forment un corpus, ou au moins un ensemble, qu'il est cohérent et pertinent de rapprocher. Enfin, il nous restera à présenter la méthode choisie pour la suite du travail consistant à apporter un regard neuf sur ces textes.

### a. Tester la matière : France ? Bretagne ? Rome ?

Cette étude va nous permettre d'observer les romans qui nous intéressent afin de démontrer définitivement et de manière méthodique qu'ils se situent à la marge des matières bodeliennes. Souvent dans un entre-deux, mais ni complètement l'une ni complètement l'autre, l'adjectif qui leur correspond le mieux sans doute est *hybride* (nous reviendrons plus tard dans cette étude sur le caractère profondément hybride de ces œuvres). C'est un travail difficile car il s'agit de démontrer que des œuvres hybrides, donc par définition difficiles à cerner et à classer, n'appartiennent pas à des matières dont la critique s'accorde à dire qu'elles ont tendance à se dérober à toute tentative de caractérisation. D'autant que ces matières, plus que des sables mouvants, peuvent évoquer des poupées gigognes, construites en imbrications

de sous-matières. Nous choisissons de passer au crible des matières bodeliennes les romans à l'étude dans l'ordre suivant, *Floriant et Florete*, *Robert le Diable* et enfin, *Guillaume de Palerne*, et de traiter les trois textes séparément les uns des autres afin d'aller au plus près, d'un point de vue descriptif, de ce qui fait leur matière. Il nous est apparu tout à fait pertinent d'étudier les introductions réalisées par les chercheurs qui se sont attachés aux éditions de ces romans car c'est généralement le lieu dans lequel on présente l'œuvre, et donc sa matière.

- *Floriant et Florete*

La matière dans laquelle l'auteur de *Floriant et Florete* puise son inspiration pourrait constituer une question rapide à régler. Il est évident qu'il ne s'agit en aucun cas d'un roman issu de la matière de Rome, aucune référence à un arrière-plan à la coloration antique n'est perceptible, ni de la matière de France dans la mesure où c'est un roman (et non une chanson de geste) qui ne fait montre d'aucune visée véridique. D'ailleurs, dans l'avant-propos puis dans l'introduction de *Floriant et Florete*, Richard Trachsler et Annie Combes qualifient spontanément le récit de « roman arthurien », ce qui évoque naturellement la matière de Bretagne. Cette classification est assez séduisante dans la mesure où de nombreux éléments le rattachent à cette matière. Pour commencer, le cadre spatial est généralement un indice pertinent de l'appartenance à une matière précise : ici, le cadre est essentiellement sicilien puisque Floriant est fils du roi de Sicile. Ce cadre géographique est pour le moins inattendu et assez rarement utilisé dans la matière de Bretagne. Cependant, ses longs voyages le mènent ensuite en Bretagne arthurienne (à deux reprises) et il parcourt également la France et va jusqu'à Constantinople. Nous avons là en effet un héros voyageur dont l'itinérance est propice à l'aventure chevaleresque, comme il conviendrait à un récit de la matière de Bretagne. La géographie est d'ailleurs un élément très intéressant dans ce roman (nous y reviendrons plus longuement plus tard) : ainsi, à la représentation de terres réelles se mêle celle de terres irréelles (Mongibel, l'île des Belles Pucelles), cet entrelacement suscite alors un flou merveilleux et onirique, symptomatique de la littérature arthurienne. Concernant les personnages, Floriant est un héros qui n'appartient pas, *a priori*, au roman arthurien : cependant, la suite du récit fait intervenir Arthur et les Chevaliers de la Table Ronde que Floriant semble bien connaître. Est-il lui-même un chevalier de la Table Ronde ? Est-il au service d'Arthur ? En réalité, Floriant, qui se montre valeureux lors de son premier voyage, jouit d'une excellente réputation de chevalier qui le fait connaître jusqu'à la cour du roi Arthur : selon un scénario récurrent dans les romans arthuriens, Floriant devient celui que l'on

veut rencontrer pour sa vaillance et sa gloire, ce qui finit par se produire à l'occasion d'un tournoi pendant lequel Floriant affronte Gauvain et est accueilli avec joie par Arthur et sa cour. Il devient un excellent ami de Gauvain et fait une entrée glorieuse dans la plus prestigieuse cour d'Occident. C'est à ce moment-là que, sur ordre de Morgane, Floriant revient en Sicile pour reconquérir son trône : Arthur met alors à son service l'armée bretonne, et la victoire est écrasante. Il s'avère donc que Floriant n'est pas un vassal du roi Arthur mais, en quelque sorte, son équivalent pour le monde méditerranéen, une fois le trône de Sicile reconquis. En effet, il affronte les troupes byzantines et conquiert à cette occasion le cœur de la fille de l'Empereur de Constantinople, Florete. Le personnage de Morgane, cependant, ne cesse de nous questionner : elle est, comme nous l'avons déjà montré, immédiatement assimilée au personnage du roman arthurien, mais sa personnalité ne correspond en rien à la fée Morgane que le lecteur, contemporain et moderne, connaît. Cela constitue, avec l'emploi du cadre italien et sicilien, un écart par rapport au roman arthurien, rapprochant ce roman de la matière de Rome par le cadre byzantin et méditerranéen. On retrouve cependant dans ce roman le matériel roulant arthurien : l'enfant orphelin de père élevé par une fée, le mauvais sénéchal régicide, l'errance chevaleresque, etc. L'influence, précisément, de Chrétien de Troyes est indéniable.

En effet, la question des sources est particulièrement intéressante dans ce roman puisque l'on constate une puissante intertextualité : l'auteur de *Floriant* puise à loisir dans les romans de Chrétien. Certes, les épisodes à la coloration arthurienne trouvent tous, ou presque, leur ancêtre dans d'anciens folklores (mais n'est-ce pas le cas de toute la littérature ?) mais, ce qui est particulièrement remarquable, c'est que ces « sources » sont en réalité de véritables emprunts à de nombreux textes de Chrétien, parfois même mot à mot : « Crestien'scher Einfluß liegt auf der Hand ; *Cliges* und *Erec* liefern der Hauptcontingent, viele Episoden und selbst Theile der Anlage sind nichts als Reproduktionen<sup>1</sup> ». L'étonnement du lecteur et du critique vient, non pas de l'emprunt en lui-même qui est une pratique réellement usitée pour un Moyen Âge qui pratique allégrement l'intertextualité, mais surtout de la quantité des « citations » que l'on trouve dans *Floriant et Florete*, au point que Richard Trachsler et Annie Combes ont procédé à un relevé des plus édifiants en repérant des références explicites à *Cligès*, à *Erec et Enide*, au *Conte du Graal* et à *Claris et Laris* :

---

<sup>1</sup> Wendelin FOERSTER, *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 26, 1875, p. 540 : « L'influence de Chrétien est patente ; *Cligès* et *Erec* fournissent l'essentiel du matériel, un grand nombre d'épisodes et même une partie de la trame ne sont que des copies. »

<i>Floriant et Florete</i>	Texte cité
vv. 28-29	<i>Bel Inconnu</i> v. 1
vv. 580-582	<i>Erec et Enide</i> vv. 543-545
vv. 797-800	<i>Conte du Graal</i> vv. 3271-3274
vv. 817-818	<i>Conte du Graal</i> vv. 1601-1602
vv. 985-988	<i>Conte du Graal</i> vv. 2177-2180
vv. 1119-1120	<i>Erec et Enide</i> vv. 1049-1050
vv. 1133-1134	<i>Conte du Graal</i> vv. 4047-4048
vv. 1235-1241	<i>Conte du Graal</i> vv. 2841-2848
vv. 1377-1378	<i>Conte du Graal</i> vv. 3327-3328
vv. 1425-1434	<i>Conte du Graal</i> vv. 2098-2088 ; 2117-2118 ; 2125-2126
vv. 1537-1550	<i>Conte du Graal</i> vv. 2785-2788 ; 2793-2795 ; 2820-2826
vv. 2183-2187	<i>Conte du Graal</i> vv. 4280-4283
vv. 2245-2247	<i>Conte du Graal</i> vv. 4317-4319
v. 2889	<i>Conte du Graal</i> v. 1815
v. 2892	<i>Conte du Graal</i> v. 1826
vv. 2917-2918	<i>Erec et Enide</i> vv. 418-420
vv. 3663-3665	<i>Conte du Graal</i> vv. 4144-4146 ; 4169
vv. 4180-4182	<i>Erec et Enide</i> vv. 543-544
vv. 4339-4440	<i>Conte du Graal</i> vv. 2358-2359
v. 4422	<i>Erec et Enide</i> v. 231
vv. 5561-5562	<i>Conte du Graal</i> vv. 4763-4764
v. 5321	<i>Conte du Graal</i> v. 2675
vv. 7121-7122	<i>Conte du Graal</i> vv. 2675-2676
v. 7690	<i>Conte du Graal</i> v. 4047 <sup>1</sup>

Nous pensons que le roman prend quasiment la forme d'une anthologie composée d'extraits des romans du poète champenois. Il ne s'agit pas là de « copies » : ne peut-on pas voir dans cette intertextualité massive un hommage au poète champenois de la part de l'auteur ou même une manière de se rattacher en apparence à une matière pour transmettre à son lecteur un message métalittéraire ou, même, politique ? Les citations sont nombreuses certes, mais elles sont aussi de sources diverses et à l'intérieur de ces sources, extraites de passages

<sup>1</sup>Richard TRACHSLER et Annie COMBES, *Floriant et Florete*, *op. cit.*, introduction p. XXVI-XXVII.

très variés. Ainsi, Richard Trachsler et Annie Combes qualifient-ils l'écriture de «commutative» (faisant référence à la *Kommutationsprobe* de Jauss) puisque les références sont intertextuelles mais aussi « intratextuelles » : la bête sans nom qu'affronte le couple aux vers 6947-6960 est une variation du Pellican, de même que « le Beau Sauvage » en est une du « Chevalier qui la nef maine »... L'écrivain, par ses nombreuses références intertextuelles, pratique allégrement le « clin d'œil » littéraire à destination de son lecteur mais il s'adonne également au plaisir de la variation à l'intérieur même de son roman, dans une démarche auctoriale étonnante et peu commune : il semble, en se citant lui-même, essayer de valoriser son travail de la même façon qu'il valorise celui de Chrétien en le citant. Pourtant, à force de pratiquer la variation, son écriture risque de se figer dans un style formulaire, réutilisant sans cesse les mêmes stéréotypes, ce qui peut poser la question de sa fonction véritable : écrivain, remanieur, copiste ? Il n'a en tout cas pas peur de reproduire pour écrire. La raison de sa démarche ne repose que sur des hypothèses : on peut ainsi se demander, avec toute la prudence que nous impose l'absence de preuve à ce propos, si cette intertextualité ne provient pas d'une demande du commanditaire qui aurait exigé ces nombreuses références ; ou encore si cet auteur ne pratiquait pas également le métier de jongleur ce qui expliquerait son immense connaissance des textes cités qui, appris par cœur, auraient fini par constituer une base de données mémorielles dans laquelle il aurait puisé, plus ou moins consciemment. Un auteur, en effet, est avant tout un grand lecteur. Mais, une nouvelle fois, nous n'avons pas de preuve dans ce sens, et nous ne pensons pas qu'il en existe mais ce sujet, fort intéressant, mériterait qu'on s'y attarde.

Ces nombreuses références à l'œuvre du poète champenois nous pousseraient alors à considérer *Floriant et Florete* comme un roman arthurien de deuxième ou de troisième génération puisque « Toute son esthétique repose sur la connaissance et la reconnaissance des œuvres de Chrétien de Troyes<sup>1</sup> » et dont on pourrait situer la composition dans le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, les références à *Claris et Laris* étant nombreuses<sup>2</sup> dans *Floriant et Florete*, ce qui n'est pas le cas dans le sens inverse. Par conséquent, si *Floriant et Florete* est un roman arthurien de deuxième ou de troisième génération, alors il appartient à la matière de Bretagne, ce qui clôt le débat. Mais est-ce si facile que cela ? En effet, de nombreux contre-

---

<sup>1</sup> Richard TRACHSLER et Annie COMBES, *Floriant et Florete*, op. cit., introduction p. XXIV.

<sup>2</sup> Le sens de l'emprunt a longtemps fait débat mais il s'avère que les citations de *Claris et Laris* sont bien plus nombreuses dans *Floriant* que l'inverse, ce qui plaide pour une composition de *Floriant* postérieure à celle de *Claris* que Corinne Pierreville, dans sa récente édition, propose de dater entre 1268 et 1291, probablement dans les années 1270. *Li roumanz de Claris et Laris*, édité par Corinne PIERREVILLE, Paris, Champion, 2008. On ajoutera pour l'anecdote que les deux romans figurent dans un seul manuscrit.

arguments pourraient réfuter la thèse d'une appartenance de *Floriant et Florete* à la matière de Bretagne.

Tout d'abord, et de manière très évidente, l'essentiel du cadre est bien loin de la Bretagne, puisque l'action principale se situe en Sicile. Si l'on s'en tient à une classification géographique, cet élément est pertinent et même essentiel pour conclure à une impossibilité de la matière de Bretagne ici. En outre, ce cadre majoritairement sicilien bénéficie d'un traitement particulier et inhabituel pour un récit de la matière de Bretagne. En effet, l'Italie (et la Sicile) est le seul pays pour lequel les précisions géographiques sont nombreuses. Ainsi, dans le voyage qui mène Floriant et Florete de Londres à Constantinople, le narrateur ne s'attarde pas en mentions de lieu et ne raconte même pas leur voyage. Plus intrigant encore, le narrateur observe un silence absolu concernant la France, obligatoirement traversée par le couple dans son voyage entre Rome et la Bretagne. Dans le royaume arthurien, les indications géographiques sont mentionnées (Londres, Cardigan) mais de manière sommaire, les lieux restant indistincts. Force est de constater que le narrateur s'intéresse particulièrement à l'Italie et à la Sicile dont il va se montrer prolix en précisions géographiques, ce qui est vraiment inhabituel pour une fiction arthurienne. On peut même émettre l'hypothèse d'une connaissance directe de ces lieux par l'auteur puisqu'il est capable d'évoquer la ville de Monreale mais aussi Nicosia, une petite ville de la province d'Enna citée par aucun autre texte littéraire. De même, le voyage du couple de Monreale à Rome est l'occasion pour l'auteur d'utiliser ses connaissances géographiques en évoquant *la Katone*, l'actuelle Catona (à proximité de Reggio di Calabria) et *Chipre*, Cetano aujourd'hui (ville frontière entre le royaume de Sicile et l'Etat de l'Église)<sup>1</sup>. Une telle précision géographique mais aussi le choix d'un cadre italien et sicilien sont particulièrement étonnants et tendent à faire s'éloigner peu à peu *Floriant et Florete* de la matière de Bretagne. D'ailleurs, le choix de l'Italie et de la Sicile, évoquées avec tant de précision, ne laisse de nous interroger sur les motivations de l'auteur. La Sicile surtout, est un territoire de l'entre-deux : géographiquement, elle est située entre l'Espagne et l'Italie mais c'est surtout son instabilité politique – successivement byzantine, musulmane, normande, angevine, espagnole- qui lui apporte une grande richesse culturelle et peut éventuellement devenir le creuset d'imaginaires pluriels, propices à une incertitude quant à la matière. Les romans arthuriens en vers ne sont généralement pas que des récits de divertissement : ils ont pu servir également la célébration lignagère grâce à la figure d'Arthur ou de ses compagnons, proposant une image valorisée du souverain ou

---

<sup>1</sup> Nous étudierons de manière approfondie le cadre géographique de *Floriant et Florete* dans la troisième partie de cette thèse (p. 375ss).

d'événements contemporains. Or, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la situation politique en Sicile et en Italie méridionale est complexe, passant de la domination normande à celle des Hohenstaufen (vers 1194) puis des Angevins (1263-1282). L'histoire réelle devient alors une source d'inspiration formidable pour l'auteur qui peut ainsi, à travers sa fiction, mettre en scène une histoire valorisant des souverains angevins récupérant un royaume de Sicile perdu, dans la réalité, par Charles d'Anjou en 1282, à la suite des Vêpres Siciliennes. Nous reviendrons plus tard sur cet aspect, à nos yeux, essentiel, de la visée et de la fonction du roman mais cela nous permet de poser un premier jalon dans notre cheminement vers la proposition d'une nouvelle matière.

Quoi qu'il en soit, il est difficile de considérer *Floriant et Florete*, à la lumière de ces éléments, comme un roman issu de la matière de Bretagne. Il paraît plus vraisemblable que l'auteur se soit nourri de cette matière à travers sa lecture des romans arthuriens qui, une fois « digérés », lui ont permis de construire un roman, certes, composé de nombreuses citations de romans arthuriens mais qui, assemblées différemment et dans une direction autre, ont concouru à forger, si ce n'est une *nouvelle*, du moins une *autre* matière. D'ailleurs, un dernier élément pourrait corroborer cette hypothèse : le rôle des personnages féminins ainsi que le traitement du sentiment amoureux est particulièrement étonnant. Ainsi, alors que l'une des grandes préoccupations du roman arthurien est la difficulté à concilier vie maritale et aventure chevaleresque, il semblerait que nos héros, Floriant et Florete, réussissent haut la main ce défi. C'est en effet le couple qui part à l'aventure, dans la deuxième partie du roman, à la demande expresse de Florete d'ailleurs, qui ne peut accepter la séparation. Ce que cela montre ici, c'est que, au-delà de l'expression de l'attachement sentimental de Florete pour Floriant, c'est également une revendication du personnage féminin d'être traitée à égalité, elle aussi réclamant le droit de partir en aventure, de s'extérioriser, de voir du pays. Cette remarque renvoie d'ailleurs aux autres personnages féminins du récit dont le rôle est important et décisif dans le schéma narratif principal et secondaire. Ainsi, Morgane préside à la destinée de Floriant, décidant pour lui de la vie qu'il mérite d'avoir mais aussi de ses missions. Cependant, la nature féerique de Morgane peut suffire à expliquer sa toute-puissance sur le héros masculin. En revanche, le rôle de la mère de Floriant est bien plus inhabituel. Si dans le *Lancelot*, la mère disparaît de la narration après l'adoption du bébé par Viviane, ou encore la mère de Perceval qui disparaît - de fait, elle meurt de chagrin- sitôt son fils parti en aventure, ce n'est pas le cas de la mère de Floriant dont on suit les combats et la lutte, alors qu'elle est assiégée dans son château par le mauvais sénéchal. Ce personnage féminin continue ainsi, après l'enlèvement de son fils qui pourrait justifier sa disparition de la narration, à occuper

une place dans le schéma actantiel voire à diriger également le fil de l'histoire. Les personnages féminins, par leur énergie et leur dynamisme, constituent un élément déterminant pour nous conduire à voir dans ce roman plus que le résultat d'un « imaginaire de la variation ». D'ailleurs, *Floriant et Florete* est le seul roman du corpus à l'étude dont l'auteur signale, dès le prologue, « *ma matere* » : l'usage du déterminant possessif est, nous l'avons déjà montré, une manière de revendiquer une matière propre à l'auteur.

- *Robert le Diable*

Le roman de *Robert le Diable* semble être, à l'image de son personnage principal, une œuvre hybride dont il est difficile de déterminer le genre exact, et même, la matière. En effet, dans son introduction, Élisabeth Gaucher annonce d'emblée le flou qui entoure ce roman : « La première pierre [du roman] en fut posée au début du XIII<sup>e</sup> siècle par un clerc anonyme, qui a puisé avec brio dans tous les matériaux légués par les traditions antérieures pour construire une œuvre syncrétique, rédigée en vers, où se mêlent des colorations romanesques, féeriques, épiques, hagiographiques, rehaussés d'un vernis historique, scientifique et théologique.<sup>1</sup> » On remarque ici qu'Élisabeth Gaucher parle de « matériaux » au pluriel pour évoquer sans doute les matières, puis qu'elle qualifie le roman de « syncrétique » ce qui va dans le sens de notre réflexion à propos de *Robert le Diable*. En effet, si l'on peut immédiatement écarter l'appartenance à la matière de Rome, il n'en est pas nécessairement de même pour les matières de France et de Bretagne.

La matière de Bretagne est *a priori* peu probable puisque le roman ne fait pas usage du matériel roulant arthurien, de près ou de loin, ni du cadre breton, l'action se situant essentiellement en Normandie - ce cadre normand peut cependant évoquer l'intérêt anglo-normand pour la matière arthurienne - et à Rome. D'ailleurs, si le choix de Rome semble rappeler le cadre spatial de *Floriant et Florete*, l'Italie n'a pas nécessairement le même rôle ici, la visée étant essentiellement d'évoquer la papauté. La matière de Bretagne pourrait donc être écartée. Pourtant, il est possible de déceler dans le roman un écho à cette matière dans les éléments du merveilleux féerique qui émaillent la fiction. En effet, le merveilleux est bien évidemment essentiellement chrétien dans cette lutte entre le Bien et le Mal et les diverses manifestations de l'un et de l'autre, le tout incarné par Robert, tiraillé puis soulagé. Le

---

<sup>1</sup> *Robert le Diable*, *op.cit.*, p. 11 de l'introduction. Par la suite, Élisabeth Gaucher s'attache à expliciter précisément en quoi le roman relève de ces différents genres.



merveilleux féerique tient surtout à des références implicites mais bien réelles à des lais et donc, au folklore *breton*.

Ainsi, on reconnaît dans la stérilité de la duchesse et du duc et dans les circonstances surnaturelles qui entourent la conception de Robert une évocation du lai de *Tydorel*. Les deux récits partagent les mêmes étapes narratives : un mariage sans descendance ; le silence gardé autour du pacte scellant la naissance du héros et passé entre la femme et un être surnaturel ; la révélation de la mère qui provoque le départ de l'enfant hybride. En outre, le motif de la femme stérile qui émet un vœu en désespoir de cause évoque lui aussi un lai, celui de *Frêne*. Ces éléments féeriques peuvent remonter à un substrat folklorique celtique des V<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles dont les légendes de Finn, Mongán ou Cunchain ont pu servir de modèles, pour le merveilleux breton. De manière bien plus évidente, le jardin dans lequel Robert se repose, au palais impérial de Rome, sous les yeux de la jeune fille muette, est une référence quasi-explicite, et en tout cas perceptible par le lecteur contemporain, au conte merveilleux. Ainsi, l'épisode où Robert rencontre l'Ange est la réécriture christianisée d'un scénario féerique bien connu : le personnage s'approche de l'arbre pour se reposer et de la fontaine pour étancher sa soif mais au réconfort physique attendu s'ajoute un réconfort spirituel offert par un être surnaturel. D'ailleurs, l'ange qui vient visiter Robert est vêtu de blanc, couleur associée à la sainteté comme à la féerie. L'ange joue alors le rôle d'une fée marraine, à la fois du type morganien et mélusinien, qui arme le jeune homme démuni pour aller combattre, comme les fées dans *Lanval* et *Graelent*. De même, la jeune fille muette, qui partage avec Robert son secret, peut être associée à la figure de la fée amante. Enfin, le décor du jardin est topique du conte féerique et évoque le décor qui entoure la fontaine de Barenton, qu'ombrage un pin, arbre dont l'horizontalité fait le lien entre les forces célestes, païennes et chrétiennes, et le monde terrestre<sup>1</sup>. L'auteur réutilise ce *topos* féerique en le recouvrant d'un vernis chrétien : l'eau de la fontaine purifiante et régénérante évoque l'eau du baptême, le pin renvoie à l'Arbre de Vie au feuillage persistant, et le *locus amoenus* que constitue le jardin représente un Eden qui protège Robert et la princesse, du reste du monde mais également du pêché originel puisqu'ils ne s'y unissent pas. C'est par le biais féerique que l'on pourrait donc rattacher le roman à la matière de Bretagne, sans pour autant que cela soit vraiment probant, dans la mesure où ces éléments appartiennent à un vaste ensemble qui dépasse les clivages inter-matières que constitue le folklore, ici celtique.

---

<sup>1</sup> Sur ce point, voir Pierre GALLAIS, *la Fée à la Fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992.

En revanche, l'appartenance à la matière de France, sans être franche, est à questionner. En effet, le roman prend souvent des allures de geste épique comme le montre Élisabeth Gaucher qui répertorie des éléments qui constituent autant de références à d'autres textes épiques qu'elle qualifie même de « clichés », surtout dans la seconde partie du roman. Ainsi, le récit des trois assauts des envahisseurs sarrasins contre lesquels Robert défend la Rome Chrétienne reprend à chaque fois la même organisation narrative : description des forces ennemies, convocation de l'ost par l'empereur, conseil des barons et bataille générale. De même, on retrouve dans le roman le *topos* de la désertion et de la trahison du mauvais sénéchal tout comme l'adieu des femmes éplorées, ce qui est conventionnel du modèle épique. Enfin, Robert lui-même incarne le héros épique puisqu'il est présenté comme le chevalier providentiel qui va briller par son acharnement à défendre la chrétienté contre les Sarrasins, ce qui pousse le narrateur à employer des comparaisons animalières topiques de l'épopée comme l'épervier (v. 1924), le lion ou le loup (v. 3044).

Un autre indice rapproche (sans l'intégrer véritablement) *Robert le Diable* de la matière de France : l'un des manuscrits conservés rassemble *Robert le Diable* avec trois chansons de geste, *Beuves de Hanstone*, *Elie de Saint-Gilles* et *Aiol*. Certes, la critique décèle dans ces textes un caractère hybride mais ce qui compte, c'est le regard posé par le public médiéval sur ces textes qu'il rapproche. Ces œuvres présentent un caractère hybride dans la mesure où ils mêlent étonnamment des motifs « bas » à la geste épique, ce qui leur apporte une touche comique inhabituelle. Par exemple, des brigands sont intégrés au cadre de l'aventure ou encore la « niceté » (feinte ou naturelle) des héros cause des scènes folie où se mêlent déchets et excréments. Le héros épique évolue avec ces personnages : non plus entièrement dévoué à la collectivité, il est mu par un projet individuel et intime, ce qui s'oppose aux exigences de la société. De même, la geste épique prend, dans *Robert le Diable* tout comme dans les trois chansons de geste, une dimension quasi-hagiographique avec un chevalier qui a soif de perfection spirituelle et accède à la sainteté dans une visée édifiante : « l'exemple de ces héros vise à inciter la noblesse à réfléchir sur la difficile conciliation entre la fonction guerrière et l'accomplissement spirituel<sup>1</sup> ».

Enfin, un dernier élément pourrait alimenter l'hypothèse d'une appartenance à la matière de France avec la possibilité que le personnage de Robert soit la représentation d'un personnage historique réel, dans une approche véridique revendiquée pour cette matière par Bodel. Ainsi, la critique cherche depuis longtemps, parmi les ducs normands, celui qui aurait

---

<sup>1</sup> *Robert le Diable*, *op.cit.*, p. 23 de l'introduction.

pu servir de modèle au personnage du roman. De nombreuses hypothèses sont proposées sans être vraiment convaincantes comme Robert Courteheuse (1054-1134), Robert II de Bellême (1083-1117) ou encore Robert Guiscard (1020-1085). Une proposition retient cependant l'attention : celle du duc Robert I<sup>er</sup> de Normandie, dit le Magnifique. Son histoire est racontée dans les *Gesta Normannorum Ducum* de Guillaume de Jumièges et dans *le Roman de Rou* : l'auteur de *Robert le Diable* a très bien pu lire ces textes et s'en inspirer pour bâtir son personnage. Les similitudes sont assez nombreuses : une grande violence contre le clergé, entre autres, provoque l'excommunication et le rapprochement avec le diable ; par la suite, manifestation d'un repentir véritable débouchant sur un pèlerinage expiatoire (l'un à Rome, l'autre à Jérusalem) ; la fin du pèlerinage est marquée par une mort sanctifiée qui va provoquer un transfert des ossements dans les deux cas.

L'appartenance à la matière de France est une hypothèse séduisante mais n'exclut pas pour autant la possibilité d'une matière autre pour le roman *Robert le Diable* : en effet, les éléments épiques sont nombreux et avérés mais cela n'est pas suffisant pour valider l'appartenance à cette matière, qui dépasse la question du genre littéraire. Ainsi, il y a dans ce roman une composante fort intéressante en la personne du Pape qui révèle une grande faiblesse spirituelle ce qui traduit une crise de confiance envers l'apostolat : on peut voir dans ce roman une subjectivité à l'œuvre avec, pourquoi pas, une référence à l'ingérence française (surtout normande puis angevine) dans une partie de l'Italie et en Sicile, terres qui deviennent alors un enjeu important en Europe et fait intervenir comme arbitre, pas toujours impartial, la papauté, et donc Rome. Le roman deviendrait alors un moyen de propagande pour valoriser les intérêts français en mettant en cause l'honnêteté et les compétences du pape. Cette caractéristique de *Robert le Diable* (qui se retrouve dans *Floriant et Florete*) l'écarte assez nettement de la matière de France, et accrédirait la thèse d'une autre matière. Mais nous y reviendrons.

- *Guillaume de Palerne*

Ce roman présente le cas le plus complexe du corpus. Alexandre Micha, dans son édition, rapproche volontiers le roman de certaines œuvres de Chrétien de Troyes, surtout de *Cligès*. Certes, certains éléments, de plus ou moins grande importance, le rapprochent du roman du poète champenois comme, par exemple, les similitudes entre Alexandrine, la confidente de Mélior qui favorise l'union du jeune couple, et la nourrice Thessala ; l'affrontement du héros contre le même Duc de Saxe ; la peinture des amours naissantes avec ses monologues à la

structure stylistique similaire ; l'évocation du sérail de Constantinople ou encore le nom du cheval, Morel, d'Embron puis de Guillaume et de Cligès au tournoi d'Oxford. Certes. Mais, au-delà du fait qu'il s'agit pour certains éléments d'épisodes narratifs assez traditionnels, ce sont des détails qui ne sauraient nous permettre de trancher pour une appartenance du roman à une matière, tout au plus ces éléments peuvent-ils être pris comme la manifestation d'une connaissance par l'auteur des textes de Chrétien.

Bien souvent, et depuis Dunn<sup>1</sup>, on rapproche *Guillaume de Palerne* des récits de « type Romulus » : c'est un type de récit, très ancien et étendu géographiquement, assez fréquent depuis l'Antiquité. L'histoire correspond généralement à celle d'un enfant qui menace, par sa simple existence, les intérêts d'une personne qui va entreprendre de le faire disparaître en l'exposant aux éléments naturels (forêt, mer, désert). L'enfant est nourri par un animal et est recueilli par un gardien de bêtes qui l'élève avant qu'il ne soit adopté par un roi. Puis il atteint la renommée, se venge du mal qu'on lui a fait et devient roi lui-même. L'histoire de Guillaume pourrait reprendre ce schéma folklorique très répandu, pourtant des objections sont émises par Alexandre Micha : « Guillaume n'est pas exposé, mais volé ; le loup n'est pas un vrai animal, mais un homme qui a changé d'aspect : ces modifications sont sans doute dues au poète.<sup>2</sup> » Le même critique rapproche le roman de la légende de Saint-Eustache qui a rencontré un grand succès au Moyen Âge et qui fait donc partie de la culture commune. Cette hypothèse est tout à fait pertinente et vraisemblable comme l'atteste le rôle de la Providence, soulignée par Francis Dubost<sup>3</sup>, et donnerait au roman une coloration hagiographique qui peut parfois être lue dans une dimension parodique. Ces considérations, fort intéressantes et instructives, ne nous permettent cependant pas d'avancer notre réflexion sur la possible matière à laquelle appartiendrait le roman.

Plus récemment, Christine Ferlampin-Acher a qualifié d'emblée *Guillaume de Palerne*, dans sa propre introduction, de roman « atypique », et c'est ce dont nous convenons. Il n'entre en effet dans aucune des matières bodéliennes : « il n'est ni arthurien, ni antique ; s'il est peut-être idyllique, il se distingue néanmoins, par rapport aux autres romans de ce type, souvent par ailleurs qualifiés de réalistes, dans la mesure où il met en scène une métamorphose en loup-garou<sup>4</sup>. » D'ailleurs, *Guillaume de Palerne* est un roman assez peu étudié car il est trop souvent considéré, à tort, comme un récit de second ordre, que l'on réduit à une simple (mais

---

<sup>1</sup> Charles William DUNN, *The Foundling and the Werewolf: A literary-Historical Study of « Guillaume de Palerne »*, Toronto, University of Toronto Press, 1960.

<sup>2</sup> *Guillaume de Palerne*, édité par Alexandre MICHA, *op. cit.*, p. 26 de l'introduction.

<sup>3</sup> Francis DUBOST, *Aspects Fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991, t. 2 (p. 540-567).

<sup>4</sup> *Guillaume de Palerne*, édité par Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*, p. 7 de l'introduction.

plaisante !) histoire de loup-garou. Il n'est conservé que dans un seul manuscrit ce qui laisse le champ libre à ses détracteurs pour y voir là la preuve de son peu de succès au XIII<sup>e</sup> siècle, et donc de son manque d'intérêt. Cependant, il est important de signaler que, s'il n'existe en effet qu'un seul manuscrit, les réécritures en revanche sont plus nombreuses : on trouve ainsi une mise en prose et des traductions anglaises et irlandaises qui sont le signe d'un succès tardif (XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles).

Les matières bodeliennes ne sont donc pas concernées mais, comme le signale Christine Ferlampin-Acher, il faut également chercher du côté des matières émergentes comme les catégories de romans « byzantins », « réalistes » ou « idylliques ». La désignation de « roman byzantin » pour *Guillaume de Palerne* dont l'action se situe majoritairement en Italie et en Sicile, n'est pas fautive si l'on considère l'histoire de la Sicile qui fut byzantine au cours de son histoire. Le « roman réaliste » (terme appliqué la première fois par Anthime Fourier<sup>1</sup> en prenant en compte également un réalisme « magique ») concerne des textes qui n'entrent dans aucune des matières bodeliennes, dont l'action se situe dans un cadre urbain des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et qui sont caractérisés par des relations conflictuelles entre parents et enfants, une évocation de la relation amoureuse précise et à vocation psychologique et enfin, par un intérêt apporté à la question des réalités économiques ce qui fait intervenir d'autres catégories sociales que la noblesse. Lydie Louison<sup>2</sup> a précisé l'approche réaliste en y ajoutant la nécessité de repérer des effets de réels (selon la définition de Roland Barthes) avec le « réalisme gothique » tels qu'une onomastique apparemment référentielle, certains soucis économiques et quotidiens et même une possible dimension parodique. Enfin, l'appellation « idyllique » a été redéfinie et reprécisée par Marion Vuagnoux-Ulhig<sup>3</sup> qui intègre *Guillaume de Palerne* à son corpus<sup>4</sup>, ce que conteste Christine Ferlampin-Acher. En effet, selon Marion Vuagnoux-Ulhig, les caractéristiques du « roman idyllique » sont les suivantes : structure bipartite, conflit entre deux générations et risque de mésalliance, couple d'enfants amoureux élevés ensemble, une fin rétablissant l'harmonie entre les générations par l'union du couple amoureux dans un idéal lignager. Or, comme le remarque Christine Ferlampin-Acher, *Guillaume de Palerne* ne met pas en scène un couple de jeunes enfants élevés ensemble, ce qui est tout de même l'un des éléments principaux du « roman idyllique ». Mais ce n'est pas

---

<sup>1</sup> Anthime FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960.

<sup>2</sup> Lydie LOUISON, *De Jean Renard à Jean Maillart : les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004.

<sup>3</sup> Marion VUAGNOUX-ULHIG, *Le couple en herbe. Galeran de Bretagne à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009 (p. 28 pour la définition).

<sup>4</sup> Corpus qui comporte également *le Conte de Floire et Blanchefloire*, *l'Escoufle*, *Galeran de Bretagne*, *Aucassin et Nicolette*, *Floris et Lyopé*.

non plus un « roman réaliste » puisque jamais le récit ne s'intéresse véritablement et en détails à la vie quotidienne et à ses réalités (comme la cité et ses métiers par exemple).

La question de la matière de *Guillaume de Palerne* est complexe : aucune matière ne semble correspondre à ce roman, que nous pourrions qualifier en souriant d' « Objet Littéraire Non Identifié ». Il peut se rapprocher de certaines catégories, sans pour autant que, à chaque fois, l'hypothèse soit suffisamment satisfaisante pour être validée. On constate qu'à chaque essai de catégorisation, une caractéristique, généralement importante et définitoire de la catégorie concernée, ne fonctionne pas. Cependant, on ne peut se contenter de ce constat, non pas d'échec, mais plutôt de vide. En effet, une caractéristique de *Guillaume de Palerne* n'a pas encore été soulignée : l'enjeu idéologique qui est sous-jacent à la diégèse est suffisamment perceptible pour que l'on puisse déceler une propagande à l'œuvre. D'ailleurs, cet aspect habite également *Robert le Diable* et *Floriant et Florete*, ce qui pourrait nous orienter vers la possibilité d'un rapprochement de ces œuvres.

Il s'avère finalement que la question de la matière d'un roman fait davantage débat quand celui-ci se situe à la marge d'une (ou de plusieurs) matière(s). En revanche, lorsqu'il n'entre dans aucune des matières connues comme c'est le cas de *Guillaume de Palerne*, on ne peut se contenter que de constater son exclusion provoquée par des éléments narratifs ou structurels clairement discriminants. Cependant, ce constat n'est pas satisfaisant car, comme le rappelle Christine Ferlampin-Acher : « Ces récits étaient vraisemblablement perçus par les lecteurs médiévaux essentiellement dans leurs différences avec les matières bien identifiées dont témoigne Jean Bodel. Tous ces textes ont en commun de n'être ni de Rome, ni de France, ni de Bretagne, ce qui revient à dire, si on limite le champ au roman, que ce ne sont ni des romans antiques, ni des romans arthuriens. Et c'est peut-être parce qu'il n'a pas trouvé de qualification susceptible de les contenir tous que Jean Bodel n'en fait pas mention.<sup>1</sup> » Cela signifie qu'il est légitime de tenter de déterminer la matière à laquelle appartient un roman car pour le public médiéval, cela avait du sens. Le problème de l'impossible classification daterait donc au moins d'époque de Bodel lui-même et n'est pas le signe que cette matière n'existe pas : sa non-désignation relèverait de la complexité qu'on éprouve tous, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, à trouver les termes qui engloberaient efficacement ces textes. Christine Ferlampin-Acher se propose de les désigner par le syntagme « roman de troisième ordre » ou « de tiers-état » qui renvoie à des textes qui s'écrivent « contre » les textes des matières bodéliennes, pratiquant allègrement le décalage et la parodie. La critique y inclut *Guillaume d'Angleterre*, ce que

---

<sup>1</sup> *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 16 de l'introduction.

nous ne manquerons pas d'étudier avec attention. Mais avant cela, il nous faut observer précisément les textes à l'étude afin de déterminer s'ils composent ensemble un corpus pertinent et opérant.

b. Élaboration du corpus : critères d'analyse

*Guillaume de Palerne*, *Robert le Diable* et *Floriant et Florete* ont été d'emblée désignés comme un ensemble cohérent dans cette étude sans pour autant qu'il y en ait eu une véritable analyse visant à former un corpus. Il nous faut maintenant procéder à l'inventaire et à l'observation des caractéristiques principales des textes ce qui permettra de mettre en évidence leurs points communs et justifiera le thème corpus pour cet ensemble. Les critères d'analyse retenus concernent l'époque de rédaction, le cadre spatio-temporel, les personnages et thèmes principaux et enfin, le style de l'auteur.

- Epoque de rédaction

Ces trois romans anonymes datent du XIII<sup>e</sup> siècle mais il est possible d'affiner la date éventuelle de rédaction par des indices que l'on peut repérer dans le roman lui-même ou encore grâce à la langue utilisée. Ainsi, la rédaction de *Guillaume de Palerne* a été pendant longtemps estimée dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. S'appuyant sur les travaux d'Anthime Fourrier<sup>1</sup>, Alexandre Micha, dans son édition de 1990, se fie à la dédicace à la « contesse Yolent » qu'il identifie comme la fille de Baudouin IV, comte de Hainaut, encore en vie en 1223 ce qui lui fait conclure qu'« on peut repousser la composition jusque vers les années 1220 ». Cette affirmation paraît cependant problématique puisque pour identifier la « contesse Yolent », Anthime Fourrier, suivi par Alexandre Micha, s'appuie sur le manuscrit réunissant *Guillaume* et *l'Escoufle*, récit qui mentionne le comte de Hainaut. Or, aucun élément concernant cette comtesse de Hainaut, Yolande, ne semble correspondre directement avec *Guillaume de Palerne*. A. Micha étudie alors avec précision cette piste et émet d'hypothétiques rapprochements entre l'histoire et la fiction : il justifie le cadre sicilien par les liens unissant la France et le royaume des Deux-Siciles à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et évoque une anecdote concernant l'attaque de Palerne par l'empereur Henri VI en 1194 qui avait dévasté la Campanie et fait tuer les bêtes du parc royal pour nourrir ses troupes, massacre il est vrai

---

<sup>1</sup> Anthime FOURRIER, « La 'contesse Yolent' de *Guillaume de Palerne* », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes par Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 115-123.

raconté aux vers 4671-4677 et attribué aux Espagnols. Il rappelle également que l'époux de la comtesse Yolande, le comte de Saint-Paul, se trouve en Sicile durant l'hiver 1190-1191 et est donc en mesure de fournir des renseignements précieux sur la Sicile à l'auteur. Alexandre Micha voit également dans la figure de Guillaume, la représentation fictive de Roger II, duc de Pouille et de Calabre en 1127 puis roi de Sicile (1130-1154), qui fit glorieusement prospérer son royaume au point que Palerme devienne la concurrente de Venise. La reine Félise est ensuite tour à tour rapprochée de Joanna, la sœur de Richard Cœur de Lion et veuve du roi de Sicile Guillaume II (pour les malheurs qu'elle affronte lors du règne de Tancrède de Lecce) puis de la reine Constance qui assura la régence de son fils Frédéric en 1197. Sans vouloir être sévère, il nous faut constater la fragilité de ces « preuves », fragilité d'ailleurs reconnues par Alexandre Micha lui-même qui conclut : « N'oublions cependant pas qu'un romancier, même moyennement doué, a assez d'imagination pour inventer de telles situations, dont les annales de n'importe quel pays offrent de nombreux exemples.<sup>1</sup> » Il reconnaît donc là la possibilité que ces rapprochements soient vains.

Christine Ferlampin-Acher, dans son édition de *Guillaume de Palerne*, approfondit ces hypothèses en remettant en question le postulat de départ de Fourier et de Micha sur le rapprochement effectué entre le comte de Hainaut de l'*Escoufle* et la « contesse Yolent » de *Guillaume de Palerne* en rappelant que le fait de partager un manuscrit n'est en rien la garantie que le dédicataire soit la même personne, ni même que les textes y étant contenus ne soient issus du même milieu. Or, il existe plusieurs comtesses Yolande : Yolent, sœur de Baudouin VI et femme du comte d'Auxerre, morte en 1219 ; Yolande de Nevers (de Bourgogne), femme de Robert Dampierre, futur comte de Flandre en 1305 (qui appartenait à une maison alliée à celle de Hainaut), morte en 1280 ; ou encore Yolande, épouse de Gaucher, comte de Nevers, apparentée aux Saint-Paul cités précédemment, morte en 1252. Finalement, il s'avère que l'indice de l'identité du dédicataire n'est pas vraiment opérant, d'autant plus que la « contesse Yolent » en question peut déjà être morte depuis longtemps lors de la composition du roman, comme le montrent les vers suivants, contradictoires, « Et il [Dieu] destort son cors de mal » (v. 9658) puis, quelques vers plus loin, « Proions Dieu por la boine dame / Qu'en bon repos en mete l'ame » (vv. 9661-9962). Christine Ferlampin-Acher propose alors de s'intéresser davantage à une piste qui n'a pas été explorée, à savoir la mention du « pape Clemens » qui pourrait constituer un indice révélateur de la date de composition. Certes, il a existé plusieurs papes nommés Clément mais l'auteur prend soin de préciser :

---

<sup>1</sup> *Guillaume de Palerne*, édité par Alexandre MICHA, *op. cit.*, p. 30 de l'introduction.



« Qui fus entre les .ii. Grigoires » (v. 9356). Christine Ferlampin-Acher élimine plusieurs possibilités<sup>1</sup> jusqu'à conclure qu'il s'agirait sans doute du pape Clément IV (pape de 1265 à 1268) qui succéda à Grégoire IX (1227-1241) et précéda Grégoire X (1271-1276). Cela oblige donc à reculer la date de composition à après 1271 ce qui est cohérent avec la personnalité de Clément IV et l'enjeu idéologique du roman puisque ce pape s'impliqua énormément dans la dévolution de la Sicile à Charles d'Anjou et noua de nombreuses unions matrimoniales entre la Hongrie et la Sicile afin de renforcer les liens entre ces deux puissances. De nombreux autres indices probants permettent ainsi de dater la composition du roman vers 1280, cette hypothèse présentant en plus un intérêt supplémentaire dans la mesure où la « contesse Yolent » pourrait renvoyer à Yolande de Bourgogne, ce qui justifierait les liens avec la Sicile, l'Italie et Bénévent. En outre, elle a été la victime d'une rumeur terrible puisqu'on l'accuse d'avoir voulu tuer le fils de son mari, né d'une première union avec Blanche d'Anjou, fils de Charles I<sup>er</sup> de Sicile. Son mari, qui a combattu contre Manfred I<sup>er</sup> de Sicile (mort en 1266 à la bataille de Bénévent), la fait étrangler en 1280 pour cette raison. Cette rumeur n'est pas fondée mais évoque clairement la faute commise par la belle-mère d'Alphonse. Cela expliquerait la prière finale de l'auteur pour le repos de l'âme de la dédicataire et surtout, pour promouvoir sa réhabilitation.

La date de composition éventuelle de *Floriant et Florete* n'a pas bénéficié d'une enquête aussi longue et minutieuse, dans la mesure où cela ne semble pas avoir suscité de débat dans la communauté médiéviste. La question est assez facile à résoudre puisque les indices sont si clairs qu'ils nous permettent facilement de trancher. Nous avons évoqué précédemment la particularité de ce roman d'emprunter en grande quantité des vers voire des passages entiers à d'autres textes, essentiellement issus de l'œuvre de Chrétien de Troyes, ce qui recule nécessairement la date de composition au minimum au début du XIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, de nombreux emprunts textuels<sup>2</sup> sont également perceptibles à partir de *Clariss et Laris*, que l'on peut dater grâce à un événement évoqué dans ce texte qui est la perte d'Antioche en 1268. Un tel nombre de vers communs entre deux romans ne pouvant pas être imputé au hasard, nous

---

<sup>1</sup> Lire pour plus de précisions l'enquête menée par Christine FERLAMPIN-ACHER dans son édition de *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, pp. 32-48.

<sup>2</sup> Les emprunts à *Clariss et Laris* concernant, par exemple, l'épisode du Pellican qui ressemble fort à la guivre affrontée par Clariss et Laris dans sa description (vv. 1440-1451 dans *Floriant et Florete* ; vv. 5497-5508 dans *Clariss et Laris*) comme dans sa mise à mort (vv. 1488-1489 dans *Floriant et Florete* ; vv. 5556-5559 dans *Clariss et Laris*). De même, le message transmis à Florete par Floriant via Joli est très proche des aveux de Clariss à Lydaine (vv. 4181-4188 dans *Floriant et Florete* ; vv. 7965-7972 dans *Clariss et Laris*). Richard TRACHSLER et Annie COMBES précise que « la distance prise avec l'intertexte est plus ou moins importante, les transformations plus ou moins nombreuses. Avec *Clariss et Laris*, cette distance est proche de zéro. » (intro. citée, p. XLIII). Les chercheurs ont ainsi dénombré près de 250 octosyllabes communs aux deux textes.

devons donc en conclure que les compositions sont contemporaines. On pourrait éventuellement se demander lequel des deux a emprunté à l'autre mais l'hypothèse la plus crédible est celle d'un emprunt par *Floriant* à *Clariss* puisque *Floriant et Florete* est un texte composite, qui multiplie les références à d'autres récits, ce qui dénote une habitude de son auteur. Par conséquent, la composition de *Floriant et Florete* est postérieure à celle de *Clariss et Lariss*, ce qui repousse sa composition à après 1268.

Concernant *Robert le Diable*, la date de composition est assez floue car aucun indice dans la diégèse (événement historique par exemple) ne nous permet d'émettre une hypothèse satisfaisante. C'est sur la langue de l'auteur (ou du copiste) qu'on peut baser une datation possible et estimer, au moins, au début du XIII<sup>e</sup> siècle. En effet, Élisabeth Gaucher, dans son étude du manuscrit<sup>1</sup>, observe la confusion, à la rime, du [o] ouvert et du [o] fermé prouve que les deux diphtongues *ue* et *eu* se sont réduites ainsi que la réduction fréquente de la P5 de – *iiés* en –*iés* monosyllabique prouvent, par l'évolution de la langue, un état assez avancé du roman (ici à traits picards). Cette datation reste cependant un *terminus a quo* dans la mesure où ces remarques sur la langue sont valables pour le XIII<sup>e</sup> siècle au minimum mais n'excédant pas la fin de la première moitié du siècle dans la mesure où le manuscrit le plus ancien est la copie d'un original perdu et date de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Si l'on se réfère à des indices pris dans le texte, on constate qu'ils sont très peu nombreux et qu'ils restent assez vagues.

Ainsi, le récit baigne dans un climat religieux qui permet de rendre compte de l'organisation et des réalités de l'Église au moment de la rédaction. On peut, par exemple, remarquer l'importance du motif de la confession puisque Robert va par deux fois se confesser, d'abord au pape puis à l'ermite. L'ermite lui-même est le confesseur du pape qui demande l'absolution de ses péchés trois fois par an (vv. 925-926). Cette insistance sur le geste confessionnel peut être rapprochée d'une préoccupation particulièrement prégnante au XIII<sup>e</sup> siècle et qui sera officialisée en 1215, lors du quatrième concile de Latran qui rend obligatoire la confession annuelle de tout fidèle auprès du prêtre de sa paroisse. Il est fort possible que l'auteur du roman ait rendu compte, volontairement ou non, de cette décision. D'ailleurs, en ce premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, le pape possède un grand pouvoir temporel : en effet, on peut parler d'une véritable « monarchie pontificale<sup>2</sup> » (intervention dans la politique internationale, contrôle du haut clergé, administration centralisée, financière et judiciaire) qui

---

<sup>1</sup> Voir son introduction dans l'édition de *Robert le Diable* déjà citée, p. 86.

<sup>2</sup> Marie-Thérèse LORCIN, *Société et cadre de vie en France, Angleterre et Bourgogne (1050-1250)*, Paris, C.D.U.-S.E.D.E.S., 1985, p. 119.

va au-delà des frontières italiennes. Le récit semble donner un aperçu de ce pouvoir pontifical puisque l'on voit un pape assailli de requêtes en tout genre, accompagné de tous les représentants de la hiérarchie ecclésiastique (vv. 3719-3725) mais inaccessible pour le commun des mortels, dont Robert, sauf s'il apporte quelque présent onéreux (vv. 754-765). D'ailleurs, sa rencontre avec le pape est vraiment décevante puisque le souverain pontife reconnaît son incompetence à résoudre le cas de Robert qu'il confie à un ermite, dont le rôle est très valorisé : en déléguant ses attributions à un ermite, il s'efface devant le véritable homme de Dieu et montre son impuissance. Cette dévalorisation de l'Église au profit de la contemplation et de la prière augure alors la crise de confiance des croyants au XIV<sup>e</sup> siècle qui tendent à se détacher du cadre paroissial pour se tourner vers les mystiques<sup>1</sup>. Nous pourrions alors proposer une datation aux alentours du deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle : la décision rendue par le quatrième concile de Latran (1215) rendant obligatoire la confession, n'a sans doute pas été appliquée immédiatement partout. Il est fort possible qu'il ait fallu attendre plusieurs années avant que cela ne soit le cas. Certes, il n'est pas question d'obligation dans le roman, mais le recours systématique à la confession le sous-entend car cela signale que cette habitude est entrée dans les mœurs au moment de la composition du roman.

Les trois romans à l'étude se situent donc dans une période d'une cinquantaine d'années, entre 1220-40 pour *Robert le Diable* et les années 1270-80 pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*. Cette question est un enjeu important pour notre étude, et en particulier pour l'analyse d'une éventuelle visée idéologique et/ou géopolitique de ces romans, c'est pourquoi nous y consacrerons une analyse approfondie<sup>2</sup> et rattachée à d'autres indices pris dans les textes.

- Le cadre spatio-temporel

Concernant le lieu de l'action, il est essentiellement centré sur l'Italie et la Sicile. Ainsi, *Guillaume de Palerne* voit l'intégralité de sa diégèse se dérouler entre Palerne et Bénévent. Les lieux font d'ailleurs l'objet de mentions géographiques précises ce qui dénote d'une bonne connaissance des lieux par l'auteur. *Floriant et Florete* est un récit majoritairement centré sur la Sicile dans la mesure où l'enjeu pour Floriant, est de récupérer le trône auquel il a droit puis de régner en tant que roi de Sicile. Mais c'est aussi le voyage, l'errance qui

---

<sup>1</sup> Robert FOSSIER, *La société médiévale*, Paris, Colin, 1991, p. 347.

<sup>2</sup> Voir nos pages consacrées aux enjeux idéologiques et géopolitiques dans la troisième partie de cette étude (p. 417ss et p. 438ss).

caractérise le récit puisqu'à deux reprises, Floriant doit partir pour récupérer le trône puis pour prouver sa gloire et se faire une renommée en évitant les accusations de *recreantise*. Son voyage le mène jusqu'en Bretagne arthurienne. On constate seulement que les lieux traversés et d'arrivée sont sommairement évoqués voire passés sous silence alors que la Sicile et l'Italie méridionale bénéficient d'une grande précision toponymique, fort inhabituelle pour ce type de roman, ce qui pourrait nous pousser à émettre la même remarque sur l'auteur que précédemment.

Enfin, *Robert le Diable* est un cas plus problématique car, alors que Guillaume et Floriant sont destinés à la Sicile par la naissance, Robert, lui, est normand. Certes, il voyage jusqu'à Rome (son départ se situe très tôt dans le récit, c'est-à-dire aux vers 746ss) où il demeure de très longues années mais Rome n'est pas la Sicile et le voyage est inverse par rapport aux deux autres héros. Il faut cependant penser à la présence normande en Sicile pendant deux siècles environ, aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Certes, Robert le Diable n'y va pas et reste à Rome mais ces régions sont situées dans un même espace géographique qui peut tendre à se confondre dans l'esprit d'un lecteur médiéval peu coutumier des voyages. En outre, le nom Robert est assez fréquent dans les dynasties normandes<sup>1</sup>, ce qui peut renforcer l'association d'idées entre le cadre de Robert le Diable, son origine normande et, par extension, la Sicile. C'est par ce biais subjectif, en adoptant le point de vue du lecteur, que l'on peut rattacher Robert à la Sicile, bien que son long séjour en Italie le fasse entrer, tout de même, dans une proximité de cadre avec les deux autres romans.

En revanche, le cadre temporel ne présente pas cette même homogénéité. Ainsi, si l'on peut dater l'action de *Guillaume de Palerne* assez facilement, il n'en est pas de même pour les autres. En effet, l'indice utilisé pour dater la composition du roman nous est également utile pour dater l'action : si Guillaume et Mélior sont mariés par le pape Clément (vers 9355) et que ce pape Clément correspond à Clément IV, alors la fin du roman se situe dans les années 1265-1268, l'action totale pouvant prendre environ vingt ans (Guillaume a quatorze ans et est à la cour de l'empereur de Rome depuis trois ans lorsque Mélior tombe amoureux de lui) selon une estimation assez large. Le cas de *Floriant et Florete* semble vite réglé dans la mesure où le matériel roulant arthurien impose l'époque arthurienne, donc un Moyen Âge légendaire et éloigné aux alentours du V<sup>e</sup> siècle. Cependant, l'évocation des empereurs de Rome et surtout de Constantinople, ainsi que l'invasion des Sarrasins empêchent de situer

---

<sup>1</sup> Robert Courteheuse (1054-1134), Robert I<sup>er</sup> de Normandie dit le Magnifique (1010-1035), Robert de Hauteville dit Guiscard (1020-1085), pour ne citer qu'eux. Nous reviendrons très précisément sur ces repères historiques dans la troisième partie (p. 409ss).

l'action à une époque aussi lointaine. Enfin, *Robert le Diable* est le récit qui, comme nous l'avons vu pour la datation de sa composition, est le plus avare en indices temporels, ce qu'on peut sans doute relier à sa brièveté puisque sa longueur équivaut à la moitié de chacun des deux autres romans. Si l'on suit les thèses historicistes, dont nous avons déjà parlé, et que l'on rapproche le Robert fictif de Robert le Magnifique, alors l'action se déroulerait dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. En revanche, cette thèse n'étant pas avérée, on peut aussi voir en ce personnage l'héritier d'un folklore ancien enrichi de l'imaginaire fertile d'un écrivain et conclure à une époque fictive sans doute contemporaine de la composition.<sup>1</sup>

- Les personnages et les thématiques principales

Les trois romans présentent d'importants points communs tant dans le choix et les trajectoires des personnages principaux que, logiquement, dans les thématiques abordées. Ainsi, les récits nous proposent de suivre l'itinéraire initiatique, psychologique et géographique de trois garçons qui, tous, sont cruellement privés, dès leur naissance ou leur plus jeune âge, de ce qui fait leur identité et même leur humanité. Floriant et Guillaume rencontrent des problématiques similaires puisqu'il s'agit pour eux de reconquérir leur identité et donc leur titre pour récupérer le trône dont ils héritent légitimement. Pour Robert, la perte est plus profonde et essentielle puisqu'il s'agit de son âme qui, si elle n'est pas complètement perdue, encourt un grave danger. Ces jeunes gens sont courageux, énergiques et capables d'accomplir une profonde remise en question pour grandir, évoluer et devenir des rois/hommes légitimes aux yeux de tous. Ce sont des histoires de reconquêtes de territoires, d'identité et de spiritualité. Les personnages féminins se distinguent, dans les trois romans, par leur caractère énergique et dynamique, devenant de véritables piliers, bien plus souvent adjuvants qu'opposants, dans les schémas actantiels. Certes, la mère de Robert a commis un péché impardonnable pour lequel elle n'obtiendra pas la rédemption mais son aveu relève d'un courage exemplaire. Plus explicitement, les mères de Guillaume et de Floriant sont de véritables « mères-courage », capables de se battre pour résister contre l'oppression. D'ailleurs, contrairement à la plupart des romans, elles ne disparaissent pas de la narration et leur destinée constitue une intrigue secondaire qui, par le procédé de l'entrelacement, finit par rejoindre l'itinéraire du héros. Concernant les femmes aimées, leur amour et leur soif de vérité les font devenir de véritables compagnes de combat aux côtés de celui qu'elles aiment. Mélior

---

<sup>1</sup> La question du cadre spatio-temporel est trop importante et foisonnante pour être réglée aussi rapidement : nous y reviendrons bien plus en détails dans la troisième partie de notre étude. (p. 365ss et 417ss).

et Florete sont des alliées redoutables, luttant avec leurs moyens contre les ennemis et, surtout, offrent à Guillaume et à Floriant un soutien moral indispensable. Le rôle de la princesse muette est, certes, plus subtil (et pour cause, Robert refuse le mariage) mais tout aussi déterminant dans la reconnaissance par l'empereur des mérites et de l'identité de Robert. Nous n'irions pas jusqu'à dire que ces romans illustrent des thèses féministes, ce serait céder à un anachronisme des plus vains et biaiser notre analyse des romans, mais en tout cas la réussite des héros auraient été tout simplement impossible sans les rôles féminins, ce qui est assez inhabituel et mérite donc d'être étudié.

Cela nous mène à envisager les thématiques abordées, les principales étant, dans ces textes, l'amour et la *merveille*. Il est vrai que ces romans ont généralement été étudiés exclusivement pour ces thèmes, et il nous revient de montrer que ce sont bien plus que des œuvres de divertissement dans la suite de cette étude. Pour l'instant, nous pouvons déjà remarquer la propension de ces deux thématiques à dépendre l'une de l'autre. La *merveille* est surtout présente dans le caractère hybride des personnages : l'allié de Guillaume est Alphonse, un loup-garou, dont le désir de reconquête de son identité constitue une intrigue secondaire des plus passionnantes dans le roman ; Robert est le fils du diable et d'une humaine (s'apparentant alors à Merlin) ; Floriant quant à lui n'est pas un personnage hybride physiologiquement parlant, en revanche on peut avancer l'idée qu'il est un parangon de Lancelot qui, par son éducation, est un chevalier-*faé*. La *merveille* est donc omniprésente dans les romans puisque, sans pour autant se manifester aux yeux de tous, elle tient à la simple présence du héros : Robert incarne la *merveille* de sa conception, par exemple. Ce qui est particulièrement frappant dans ces récits, c'est le fait que la *merveille* est majoritairement positive, exception faite de la naissance de Robert, que ce soit le loup-garou, la fée Morgane, ou l'ange dans le jardin du palais impérial. En outre, les histoires d'amour dépendent de l'expression de la *merveille* : Alphonse protège Mélior et Guillaume qui fuient pourtant illégitimement le palais, Floriant et Florete sont sous la protection de Morgane et la vision de l'ange apparaissant à Robert convainc la princesse muette de la rédemption vers laquelle Robert chemine. On peut même se demander si l'inverse n'est pas également possible, si finalement l'amour ne suscite pas la *merveille* et même, si l'amour ne constitue pas une *merveille*, rendant capables les êtres de franchir des montagnes. C'est ce qu'il nous faudra analyser dans la suite de cette étude. Les histoires d'amour participent également de la structuration des récits puisqu'elles poussent les héros à se dépasser et donc à atteindre son but, même s'il la refuse comme c'est le cas de Robert. D'ailleurs, l'enjeu pour les personnages est de rétablir une harmonie, spirituelle, amoureuse, identitaire ou lignagère à

laquelle ils se savent en droit de prétendre : dans cette quête, ils sont aidés par l'amour et la *merveille* qui se révèlent en outre d'excellents ressorts dramatiques.

- Le style de l'auteur

La notion de style est problématique au Moyen Âge et son étude consiste à « dire en quoi réside l'inventivité de l'écrivain considéré.<sup>1</sup> » Le style choisi est donc nécessairement signifiant. Les trois romans se caractérisent par une simplicité et une volonté de brièveté, comme si les auteurs manifestaient le désir de donner à leur fiction une rapidité très plaisante : il y a peu de « temps morts » dans ces récits et ce, grâce au style de l'auteur. Il s'agit sans doute là, dans ces romans, de renforcer, par le style, la vivacité des personnages principaux qui luttent pour recouvrer leur identité, terrestre ou spirituelle : il y a urgence à rétablir l'harmonie lignagère et le style des écrivains s'en fait l'écho. Il est donc tout à fait possible que, dans l'hypothèse où nous trouverions d'autres textes composés par ces écrivains<sup>2</sup>, le style diffère quelque peu car il s'adapte au projet de l'auteur et aux conditions de la réception.

Ainsi, le style de *Floriant et Florete* (8278 vers) se caractérise par une vivacité de la rédaction qui confère à la fiction beaucoup de dynamisme. On remarque ainsi que le style est formulaire dans la mesure où, en plus de faire usage d'expressions toutes faites, il reprend de nombreux passages d'autres œuvres, en les modifiant parfois quelque peu. En outre, l'auteur, en plus de recopier tels quels des vers d'autres récits, se cite lui-même, réemployant régulièrement des vers qu'il a déjà utilisés à d'autres endroits du roman. On notera par exemple le vers « Courtoises, avenantes et beles » employé à huit reprises<sup>3</sup> et rimant toujours avec « puceles » et « damoiseles ». A cela s'ajoute un goût particulier pour l'accumulation de synonymes et les tautologies qui, loin d'alourdir le style, se combinent à merveille avec la fiction. En effet, la diégèse de *Floriant et Florete* repose sur la répétition du motif du voyage qui structure le roman en deux parties : le voyage initial de Floriant pour la conquête de ses origines royales puis le voyage avec Florete, son épouse, pour faire taire les accusations de *recreantise*.

---

<sup>1</sup> Danièle JAMES-RAOUL, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 28.

<sup>2</sup> C'est la distinction que fait Paul ZUMTHOR entre « l'œuvre » qui est un « tout achevé » et le « texte » qui est une « trace de l'œuvre », *Essai de poétique médiévale*, op. cit., pp. 70-74.

<sup>3</sup> On relève en effet ce même octosyllabe aux vers 132-520-918-1294-1318-6024-6056-6380. On repère des formulations similaires comme « Sage, courtoise et avenanz », v. 158, ou « Qui molt sont avenanz et beles », vv. 1562-1714-5108, qui renforcent cette impression de « formules » telles qu'on peut en trouver dans le registre épique et qui, employées dans un roman *a priori* courtois, deviennent surprenantes comme le remarquent Annie COMBES et Richard TRACHSLER dans leur introduction du roman, pp. LXVI-LXVII.

Cette composition bipartite s'accorde parfaitement avec cet art de la duplication dont fait preuve l'auteur : alors qu'on pourrait craindre un ralentissement de la narration -et donc l'ennui du lecteur-, cela donne au roman des allures de conte grâce à, par exemple, l'emploi d'expressions similaires (des formules) dans des moments analogues du récit. On pourra ainsi renvoyer aux différentes scènes de réconciliation père-fille ou encore aux mariages de Florete, puis de Blanchandine. Le fait que le roman prenne alors l'apparence d'un conte contribue à en faire un récit rafraîchissant, certes, mais surtout rapide dans la mesure où la répétition d'épisodes similaires narrés de la même façon dégage le lecteur d'une étude approfondie du texte, qu'il semble alors reconnaître. Cette rapidité est renforcée lexicalement par l'emploi fréquent de termes ou d'expressions comme *adonc*, *atant*, *sans demoree*, *erraument*. L'auteur « balise » son texte en plaçant régulièrement et de manière très organisée ce qu'on pourrait appeler des « marqueurs » permettant au lecteur de savoir immédiatement de quel type de discours il s'agit et donc de se repérer rapidement dans le texte : ainsi, l'expression « or (m)'entendez » signale le début des propos tenus par un personnage. En outre, le style de l'auteur est simple, et c'est une qualité, fuyant les ornements inutiles. Il ne s'embarrasse pas de descriptions propices à un ralentissement de l'histoire, soulignant même parfois son empressement à avancer sa narration : « Des més ne quier nul conte fere /Car j'ai assez aillors a fere.» (vv. 6191-6102). L'efficacité de la narration constitue un souci affiché de l'auteur qui se permet parfois, quand il estime que c'est nécessaire, d'inclure à sa « fiction pressée<sup>1</sup> » la description d'un objet ou d'un personnage dont la beauté mérite qu'on s'y attarde. On relève ainsi la description de la nef enchantée (vv. 842-921), véritable *ekphrasis* qui constitue un morceau de bravoure dans ce récit dans la mesure où l'auteur exprime là un vrai talent pour rendre vivant les éléments décrits. Il s'attarde également sur les portraits de Floriant (vv. 739-752) et de Florete (vv. 2889-2921) (qui se ressemblent d'ailleurs), ce qui est sans doute attendu par le lecteur dans un roman qui parle, aussi, d'amour.

Cette propension à l'efficacité narrative se retrouve également dans *Guillaume de Palerne*. On constate ainsi que son auteur fuit les trop longues descriptions : ses portraits de personnages sont ainsi uniquement moraux, à l'exception de celui de Guillaume, ce qui va également dans le sens du souci didactique du roman, affiché d'emblée dans son prologue. A l'occasion de ces rares descriptions, l'auteur réutilise alors les mêmes adjectifs comme *vaillans*, *prou*, *cortois*, *sage*, *hardi*, *fors*, *gent*, *biax*, mais aussi des binômes synonymiques *feme et oissor*, *reveillies et esperis*, *nés et naïs*, *ensevelir*, *enterrer*, *enfouir*, *change et mue*.

---

<sup>1</sup> L'expression est de Richard TRACHSLER et d'Annie COMBES dans leur introduction de *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. LII.



Tout comme l'auteur de *Floriant et Florete*, il pratique l'« auto-citation », employant des vers stéréotypés comme « Ainc ne vit joie grignor » (v. 216, 8628) ou encore des groupements de vers comme « Molt par sont bien appareillié / Et richement enchevauchié » que l'on trouve aux vers 2573-2574, 5649-5650, 6113-6114. Alexandre Micha juge, à notre sens, bien sévèrement cet auteur en qualifiant ces procédés de « confortables chevilles » ou encore qualifiant l'attitude de notre auteur comme « une réelle paresse d'écriture<sup>1</sup> ». Nous préférons y voir, comme nous l'avons dit précédemment, une manière pour l'auteur de conférer, par le style, à son texte les apparences du conte, les reprises fonctionnant alors comme des ritournelles qui, si elles constituent peut-être des facilités d'écriture pour l'auteur, sont tout autant des facilités de lecture pour le public qui comprend alors, à mi-mot, dans quelle situation se trouvent les personnages, grâce à ces « marqueurs » de la narration. Là encore, le récit est une « fiction pressée » : si sa longueur est certes moyenne (9967 vers), on perçoit bien une volonté de la voix conteuse d'accélérer l'action comme en témoigne, par exemple, le refus des descriptions trop longues, usant alors de prétéritives « Ne vos puis mie tot descrire » v. 3471, ce qui permet de tuer, dans l'œuf, l'attente du lecteur.

*Robert le Diable*, enfin, partage avec ses co-textes, le resserrement de l'action car ce roman ne compte *que* 4719 vers. Il ne faut ainsi que 745 vers au roman pour raconter la conception, la naissance, l'enfance et la jeunesse diabolique de Robert avant que celui-ci ne quitte la Normandie pour Rome. Cette fiction semble fuir le vide comme le montre l'emploi fréquent de verbes d'actions, révélateurs de l'énergie insufflée au texte. Cette rapidité apparente est commune avec ses deux co-textes mais le cas de *Robert le Diable* est le plus extrême car on constate également, contrairement à *Guillaume de Palerne* et à *Floriant et Florete*, la rareté des descriptions : ainsi, la première apparition dans le récit de la fille de l'empereur, dont on s'attend à ce qu'elle bénéficie d'un portrait précieux et élogieux, n'est que succinctement décrite :

« L'emperere une fille avoit,

Si bielle que nus ne savoit

Femme de si tres grant biauté », vv. 1245-1247.

Alors que son apparition constitue la promesse -par la suite déçue- d'un développement amoureux à la manière du roman courtois, la voix conteuse ne prend pas le temps de détailler la finesse de ses traits ou la perfection de sa silhouette. Tout juste prend-elle la peine de mentionner le fait qu'elle « est muielle » à cause d'une « desloiauté » ou d'un « pechiés » (vv.

---

<sup>1</sup> Dans son introduction de *Guillaume de Palerne*, p. 34.

1248-1250), sans s'étendre davantage sur cette infirmité qui joue pourtant un rôle très important dans la diégèse. D'ailleurs, la redondance d'adjectifs qualificatifs au sémantisme assez vague comme *biau/bielle*, *grant*, *male*, met en évidence la volonté de ne pas entrer dans les détails afin de rester dans un univers plus évanescent, moins palpable, légendaire. Tous ces éléments apparentent ce roman au conte afin, semble-t-il, de le rapprocher de l'*exemplum*. Ainsi, l'histoire de Robert devient le prétexte à une leçon de morale : il faut donc que le récit reste suffisamment vague pour permettre au lecteur de se sentir concerné, ce qui explique le refus de la précision que l'on trouve dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*.

Les textes à l'étude semblent constituer un ensemble narratif cohérent, faisant sens tant par leur composition que par leur contenu : la date de rédaction, le style de l'auteur, le cadre spatio-temporel ainsi que les personnages et thèmes principaux sont les critères qui nous permettent d'envisager cet ensemble inédit comme base de notre étude. A tous ces éléments s'ajoute la difficulté qu'on peut éprouver à rattacher ces textes à une matière connue et précise, ce qui achève de rendre ces textes intéressants à étudier conjointement. Dans cette partie, nous avons donc apporté un point théorique sur la notion de matière littéraire, espérant avoir synthétisé efficacement une partie des travaux effectués à ce jour. En outre, nous nous sommes penchée sur les matières bodeliennes en tant que telles, concluant avec la critique de l'insatisfaction à laquelle la tripartition seule peut aboutir quand il s'agit de concevoir la totalité de la littérature narrative (même jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle), tant il est indispensable de reconnaître l'évidence de l'existence des matières de Grèce ou du Graal, par exemple. Force est de constater qu'il est plus que nécessaire d'étudier ces romans « hors-matière » que la critique ne parvient pas à classer. C'est ce que nous proposons de faire, pour cet ensemble maintenant établi, dans la suite de cette étude.

En revanche, à la lumière de l'étude qui vient d'être faite sur la matière littéraire et la tripartition bodélienne, il nous paraît raisonnable d'envisager, dès maintenant, une réorientation du sujet. En effet, nos doutes n'ont fait que croître à mesure que nous étudions les matières bodeliennes mais c'est également la nécessité qu'éprouve la critique, ces dernières années, de mettre à jour des matières inédites pour des textes « hors-matière » qui nous ont fait comprendre le peu de pertinence de chercher à faire émerger une éventuelle matière d'Italie. A ce stade de notre travail, nous avons montré qu'il est sans doute vain d'attribuer à la tripartition le rôle d'une théorie sur laquelle se fonderait la littérature narrative médiévale car, d'une part, elle n'a pas été perçue ainsi en son temps, et, d'autre part, l'auteur

lui-même n'a pas souhaité, pour des raisons diverses, embrasser la totalité de la littérature narrative de son temps, mais plutôt valoriser sa propre matière.

Par conséquent, nous pensons que chercher à prouver que ces romans sont des exemples, car il existe de très nombreux autres textes « hors-matières », de ce que nous pourrions appeler la matière d'Italie serait tout aussi vain : ces romans appartiennent sans doute à une matière, ou même à des matières, mais nous ne pensons pas qu'il soit pertinent d'ajouter à la liste des matières nouvellement proposées notre propre matière, d'autant que nous ne nous basons que sur trois exemples. En outre, nous ne sommes pas convaincue de la nécessité de poursuivre le mouvement de classification de la littérature qui régit une production bien souvent *a posteriori* et parfois sans nuance. Nous pensons que, comme les matières bodeliennes ne sont pas véritablement opérantes pour la littérature narrative médiévale, nous devons d'agir en cohérence avec nos idées dans ce travail de longue haleine dans lequel nous nous sommes engagée avec, pour moteur principal, la volonté de mieux connaître et mieux comprendre le roman merveilleux du XIII<sup>e</sup> siècle, et en particulier les textes à l'étude. Notre hypothèse de départ, l'établissement d'une quatrième matière pour cet ensemble narratif, la matière d'Italie, s'avère donc être une impasse mais invalider une hypothèse, c'est déjà faire un pas vers la vérité et contribuer à la recherche. Il est bénéfique de chercher, de se tromper et de réorienter un sujet plutôt que de tenter, à la manière de Procuste, de faire plier, voire d'arranger, des résultats parfois limites afin qu'ils cadrent à la problématisation d'un sujet : c'est, dans ce cas, faire preuve de déloyauté intellectuelle, et cela constitue un manquement à l'intégrité scientifique<sup>1</sup>. Nous savons, à l'issue de cette première partie, que c'est ce qu'il se serait inmanquablement passé si nous avions poursuivi dans la voie de la matière d'Italie car nos convictions de départ ont été ébranlées par les résultats obtenus à propos des matières bodeliennes et de la pulsion classificatrice en littérature : nous avons dès lors compris l'illégitimité de notre proposition.

---

<sup>1</sup> Nous avons, dans le cadre de la formation obligatoire des écoles doctorales, suivi la formation d'une quinzaine d'heures, dispensées en format MOOC, proposée par l'Université de Bordeaux sur la plateforme FUN (France Université Numérique) « Intégrité scientifique dans les métiers de la recherche » élaborée par Yannick LUNG (professeur émérite en économie) et Antoine de DARUVAR (professeur de bioinformatique). Cette formation, claire, pertinente et didactique, nous a fait prendre conscience de ce qu'est véritablement la recherche et, surtout, de la responsabilité du chercheur face à l'intégrité scientifique. Les exemples de manquements sont nombreux, à des degrés divers, mais relèvent bien souvent d'un problème lié à la falsification, ou du moins la « sélection », des données par le chercheur qui veut à tout prix prouver son hypothèse de départ. Les formateurs ont insisté sur la notion d'hypothèse : faire de la recherche, c'est chercher à vérifier une hypothèse ce qui signifie la confirmer, certes, mais aussi peut-être devoir l'infirmer. Dans un cas comme dans l'autre, la recherche avance, et c'est cela qui compte. La réaffirmation de la possibilité pour une hypothèse d'être fautive, et de l'intérêt que cela présente, nous a assurée dans notre démarche de remise en question de la problématique initiale ce qui, nous le pensons, a été très bénéfique pour la suite de nos travaux.

En revanche, nous restons convaincue de la nécessité de poursuivre notre analyse de ces trois romans qui n'ont jamais été étudiés conjointement : nous pensons que nos travaux sur ces textes mais aussi sur le groupe qu'ils forment, vont permettre de leur rendre une certaine visibilité et même, de leur apporter un nouvel éclairage. Il nous faut donc proposer une nouvelle problématique basée sur un objectif lié à ces trois romans : nous voulons mettre en évidence la complexité, dans le sens de richesse, de ces textes trop souvent étudiés pour le seul motif merveilleux, sous le prisme de l'amour, de la *merveille* et de l'Italie. Le motif amoureux, bien souvent présent voire central dans le genre romanesque, est le moteur principal et bien connu des aventures dans *Floriant et Florete* et dans *Guillaume de Palerne* mais nous n'oublions pas pour autant *Robert le Diable* dont la majeure partie du récit joue avec les attentes du lecteur en établissant un cadre courtois pour finir avec un refus de Robert de se marier avec la princesse, qui constituait pourtant le personnage féminin idéal. Mais ce refus du mariage par Robert s'inscrit tout de même dans le cadre du motif amoureux puisque refuser l'amour, c'est encore parler d'amour.

Le motif merveilleux est ce qui a longtemps mobilisé les études de ces trois romans : omniprésent, il est intrinsèquement lié au personnage principal. Le cas de *Guillaume de Palerne* est particulièrement parlant : la *merveille* lycanthropique est l'élément qui suscite le plus l'intérêt de la recherche puisqu'il s'agit là d'un cas assez rare de loup-garou bienveillant, à la manière d'un Bisclavret, mais employé dans un texte très long, ce qui est encore plus rare. Cependant, sans nier l'intérêt que constitue ce motif dans *Guillaume de Palerne*, c'est surtout en lien avec d'autres indices et motifs que la *merveille* lycanthropique devient signifiante et complexe.

Enfin, et c'est là toute l'originalité des textes à l'étude, le choix du cadre italien et sicilien constitue un aspect à notre sens particulièrement riche et révélateur d'enjeux plus profonds et davantage liés à la réalité politico-historique que la seule étude du motif merveilleux peut le laisser présager. Ainsi, dans *Floriant et Florete*, l'ancrage dans le cadre sicilien bénéficie de précisions très réalistes qui nous permettent, en les mettant en lien avec l'actualité contemporaine de la rédaction, de révéler la profondeur significatrice de ce roman qui n'a pas toujours été perçu de cette manière. Encore une fois, c'est en étudiant ces trois romans conjointement et à la lumière de ces trois motifs que nous pensons mettre en évidence leur richesse et la nécessité de les étudier. Nous proposons ainsi de nous questionner sur la tension qui existe entre le peu de visibilité dont bénéficient ces textes, contrairement au roman arthurien par exemple, et la richesse intrinsèque de ces romans. En effet, nous nous demandons si le fait de ne pas être rattaché à une matière précise et même à une des trois

matières bodeliennes n'a pas participé de « l'invisibilisation » de ces textes pourtant porteurs de renseignements sur la littérature et sur la société du XIII<sup>e</sup> siècle.

Il s'agira d'étudier, d'abord, l'importance des motifs amoureux et merveilleux ainsi que leur interdépendance puis leur expression si particulière dans les textes à l'étude. Cependant, ce seul critère ne saurait suffire à montrer la richesse et la complexité de ces romans « hors matière » car alors de nombreux autres romans, arthuriens entre autres, pourraient être concernés. Par conséquent, il nous faudra nous pencher sur un enjeu généralement laissé de côté pour ces romans en particulier, souvent perçus comme de la simple littérature de divertissement, que constitue la visée idéologique et/ou géopolitique sous-jacente à la narration. Le cadre italien et sicilien, les revendications des héros, les mariages et relations sociales pourraient nous inciter à considérer ces textes sous l'angle géopolitique, en plus de leur enjeu poétique. D'ailleurs, avec ce nouvel éclairage que nous tenterons d'apporter au corpus, nous mettrons à jour des aspects parodiques ou du moins comiques très présents au sein de nos œuvres, à des degrés divers, certes, mais indéniables. Nous interrogerons alors les liens qui existent entre parodie et revendication idéologique et géopolitique. Ces œuvres sont bien plus riches et complexes qu'il y paraît, et c'est ce que nous nous proposons de démontrer.

## DEUXIEME PARTIE :

# AMOUR ET *MERVEILLE* : DES ENJEUX CROISÉS

---

« [...] - Biax chiers amis,  
En mon dormant m'ert or avis  
C'uns grans aigles et merveillox  
Emportoit, sire, et moi et vos  
Lassus en cel maistre donjon.  
- Se Dieu plaist, ce n'iert se bien non. »

*Guillaume de Palerne*



## DEUXIEME PARTIE :

# AMOUR ET *MERVEILLE*, DES ENJEUX CROISES

---

Cette partie va être consacrée à l'analyse de deux thématiques fortes que sont l'amour et la *merveille*. Certes, elles sont fréquemment utilisées dans la littérature narrative médiévale mais leur traitement dans le corpus est très intéressant. En effet, le lecteur ne peut s'empêcher de remarquer deux particularités : la *merveille* est constante dans ces romans, c'est-à-dire que chaque épisode prend une coloration merveilleuse, à des degrés différents. Cela tient au fait que le personnage principal, ou l'adjuvant du personnage principal, est un être merveilleux, que ce soit par sa naissance, par son éducation ou par magie. Ces personnages très importants dans la narration apparaissent dans la quasi-totalité des scènes ce qui constitue une promesse de *merveille* pour le lecteur, car même si l'épisode en question n'est pas merveilleux, le personnage en lui-même représente la *merveille*. Il est donc indispensable de prendre en considération, dans l'étude de ces trois romans, l'omniprésence de la *merveille*, son fonctionnement et ses possibles visées narratives.

L'autre particularité de ces deux thématiques majeures est l'interdépendance qui existe entre l'expression de la *merveille* et le sentiment amoureux : un lien tend ainsi à s'établir entre amour et *merveille*, l'un provoquant l'autre et inversement. Ce sont là des thématiques plaisantes et fort divertissantes pour le lecteur : c'est donc un ressort très efficace auquel recourent régulièrement les auteurs. Cependant, quels sont les intérêts diégétiques et narratifs de cette interdépendance ? Il nous faut donc commencer par l'observation et l'analyse des épisodes amoureux, sans oublier d'étudier le cas plus spécifique de l'amour filial ; puis, nous explorerons l'expression de la *merveille* afin d'analyser son fonctionnement et ses conséquences sur la narration.



## A. Des histoires d'amour : et s'il s'agissait de romans idylliques ?

L'amour<sup>1</sup>, le sentiment amoureux comme l'amour filial, est un des moteurs de l'action dans ces romans qui, souvent rapprochés de la mouvance idyllique, se caractérisent par la mise en scène d'un amour contrarié. Afin de faire vivre leur amour, les amants vont alors partir en aventure, ce qui permettra, par la même occasion, de rétablir leur identité et leur rang. Les romans à l'étude sont éloignés du modèle courtois en ce que la relation amoureuse n'est pas du tout calquée sur la relation vassalique : il n'y a pas vraiment de rapport de force entre les jeunes amants qui semblent partager le pouvoir, à égalité, dans le couple. Pour autant, on retrouve tout de même certains motifs, topiques de la rhétorique courtoise, lors des épisodes amoureux, agissant alors comme des signaux de reconnaissance pour le lecteur, habitué à lire des romans courtois<sup>2</sup> largement répandus en cette deuxième moitié du Moyen Âge<sup>3</sup>.

Par ailleurs, dans les trois récits, l'amour filial, positif et négatif, est incarné par un rôle féminin : la mère, naturelle ou adoptive, vertueuse ou fautive, préside à la destinée du jeune héros. Cet aspect met en évidence une caractéristique moins traditionnelle du roman du XIII<sup>e</sup> siècle qui est l'importance des rôles féminins. La mère<sup>4</sup>, personnage vite évacué dans le roman arthurien comme l'est la mère de Merlin par exemple, mène dans ces romans une lutte

---

<sup>1</sup> Il existe de nombreuses formes d'amour : celles qui nous intéressent ici sont l'amour filial et l'amour érotique. Nous ne traiterons pas l'amour de Dieu, entre compagnons ou féodal qui, s'ils sont présents dans les textes du corpus, n'entrent pas dans le cadre de cette étude.

<sup>2</sup> On citera, par exemple, *Floire et Blancheflor*, *Tristan et Iseult*, *le roman d'Enéas*, ou encore les romans de Chrétien de Troyes pour la matière arthurienne. Dans la bibliographie de son ouvrage *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, Genève, Droz, 1969, pages 756-776, Philippe MENARD inclut *Guillaume de Palerne* et *Robert le Diable* ce que nous réfutons pour les raisons expliquées plus haut.

<sup>3</sup> A propos du modèle et du roman courtois, on peut consulter, d'un point de vue historique et sociologique, le chapitre 8 « Le modèle courtois » de Georges DUBY, *Histoire des femmes en Occident*, tome 2 le Moyen Âge, de Georges DUBY et Michelle PERROT, Paris, Plon, 1991, pp. 261-277. D'un point de vue littéraire, on peut lire, entre autres, *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. Emmanuel BURY et Francine MORA-LEBRUN, Paris, Belles Lettres, 2004 ; *Le roman courtois, une introduction* d'Anne BERTHELOT, Paris, Nathan, collection 128, 1998 ; *Aventure et discours dans l'amour courtois* de Charles BALADIER, Paris, Hermann, 2010 ou encore, du même auteur, *Erôs au Moyen Âge, Amour, désir et « delectatio morosa »*, Paris, les éditions du Cerf, 1999 ; *La jeune fille et l'amour, Pour une poétique courtoise de l'évasion* de Yasmina FOEHR-JANSSENS, Genève, Droz, 2010.

<sup>4</sup> De nombreuses recherches ont été menées sur les mères dans la littérature médiévale. On se référera, pour une approche littéraire, au volume rassemblant les communications présentées au 14<sup>e</sup> Colloque du C.U.E.R.M.A. (Aix-en-Provence, février 1989) sur *les Relations de Parenté dans le monde médiéval*, Senefiance 26, CUERMA, Aix-en-Provence, 1989 mais également au volume n°16 de la revue *Bien dire et bien apprendre* consacré à *La mère au Moyen Moyen Âge*, éd. Aimé PETIT, Lille, 1998 ou encore *Enfances arthuriennes : actes du 2<sup>e</sup> colloque arthurien de Rennes*, sous la direction de Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÛE, Orléans, Paradigme collection Medievalia, 2006. Pour une approche plus historique, on consultera les travaux de Roland CARRON, *Enfant et parenté dans la France médiévale (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1989, qui s'inscrivent dans la continuité des travaux de Philippe ARIES, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, 1960 mais aussi *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de Georges DUBY et Michelle PERROT, Paris, Plon, 1990, tome 2 *Le Moyen Âge*, p. 139-147.

qui constitue alors une intrigue secondaire et permet, ou non, les retrouvailles avec son fils devenu adulte. L'autre rôle féminin est celui de la femme aimée qui, loin d'être un simple objet de convoitise ou même une idole à laquelle le héros voue son amour, revendique sa place dans l'aventure et participe, quasiment à part égale, à la quête du héros qui, sans elle, n'aurait pas la force morale et physique de parvenir à son achèvement.

Enfin, les mariages constituent des événements déterminants dans *Floriant et Florete* ainsi que dans *Guillaume de Palerne* : dans le premier cas, c'est par le mariage que Floriant gagne son statut d'adulte et qu'il semble commencer sa vie alors que dans le deuxième cas, les différents mariages constituent des buts autant amoureux que géopolitiques qui symbolisent l'accession pour le jeune héros à son Graal personnel<sup>1</sup>. Point de mariage dans *Robert le Diable* dont le héros refuse l'union qui lui est proposée avec la princesse muette et qui signe là son retrait du monde terrestre pour une vie érémitique comme s'il n'y avait point d'union possible pour le fils du diable qui ne doit pas se reproduire mais plutôt éteindre une lignée contre-nature et diabolique. Que le sentiment amoureux soit accepté ou refusé, que l'amour filial soit maladroit ou absolu, c'est finalement d'amour dont il est beaucoup question dans le corpus puisque refuser l'amour, c'est toujours parler d'amour. Les épisodes amoureux sont très nombreux dans les textes du corpus et les similarités qu'ils présentent sont révélatrices d'une perception médiévale de l'amour mais aussi, d'un point de vue littéraire, porteurs de nombreuses significations. Cette question nous amènera à observer plus attentivement les rôles féminins qui, de la mère à l'amante, se montrent énergiques et déterminantes dans la trajectoire des héros.

### 1. Des gens qui s'aiment : expression du sentiment amoureux

Il faut tout d'abord repérer les écarts éventuels par rapport à une norme, c'est-à-dire à un ensemble d'éléments répondant au schéma traditionnel de la narration des rapports parents-enfants et amante-amant, du roman au XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, en analysant les épisodes des commencements amoureux (énamoration et déclaration), puis la question de l'empêchement amoureux, nous pourrions mieux comprendre les relations amoureuses dans le corpus. A cela

---

<sup>1</sup> C'est d'ailleurs le cas pour de nombreux héros littéraires : Yvain, en épousant Laudine, montre encore des signes d'immatérité mais devient gardien de la fontaine ; Perceval, en épousant Blanche fleur, accède à la glorieuse fonction à laquelle il était destiné, gardien du Graal. En dehors du monde arthurien, citons le cas d'Enéas épousant Lavine. Cette caractéristique est traditionnelle du roman et reflète d'ailleurs une réalité sociologique du Moyen Âge qui considère le mari comme celui qui est responsable au sens économique, social et moral, de son épouse, éternelle mineure, se substituant ainsi à son père avec le mariage. Voir en cela le chapitre 3 « la Bonne épouse » de Silvana VECCHIO, *Histoire des femmes en Occident, op. cit.*, p. 117-139.

s'ajoutent l'importance du rôle de la mère et l'absence totale et assourdissante du père, ce qui montre parfois un écart par rapport au schéma traditionnel du héros en quête de reconnaissance.

a. Quand l'amour se met à jour...

La rencontre puis l'énamoration répondent à des *topoi* relevant d'une pratique commune au roman courtois. Souvent hérités de la rhétorique ovidienne, ils constituent des passages obligés dans les romans « d'armes et d'amours<sup>1</sup> ». Ces *topoi* sont issus de la *fin'amor*, cet idéal de l'amour, incarné par la femme aimée, dotée de toutes les qualités, à qui l'on donne le nom de *domna*, de dame, et que l'amant aime d'un amour pur et sans borne. Cet idéal de vie de l'élite médiévale, apparu dans le Midi de la France au début du XII<sup>e</sup> siècle, devient vite un phénomène littéraire et contribue à l'élaboration de la culture et de la civilisation occidentale. André le Chapelain rédige à la fin du XII<sup>e</sup> siècle son *Tractatus de Amore*, sorte de manuel des préceptes de l'amour courtois. La courtoisie comme idéal de l'amour entre dans la littérature et se manifeste par des passages obligés que l'on retrouve dans les romans mettant en scène des amants bouleversés voire malades d'amour, l'empêchement amoureux, l'amour de loin, mais aussi une rhétorique courtoise employant l'allégorie, la personnification des sentiments, la description du *locus amoenus*, etc<sup>2</sup>. Les textes à l'étude, composés au XIII<sup>e</sup> siècle en plein essor du roman courtois, ne peuvent donc ignorer la *fin'amor*, ce qui explique que, bien souvent, des éléments de la rhétorique courtoise sont employés.

Dans notre corpus, le héros rencontre une jeune fille qui lui semble prédestinée mais interdite : le traitement narratif qui est fait de leurs amours gagne à être mis en parallèle et comparé afin d'en tirer des éléments significatifs. Le cas de *Robert le Diable* est un peu particulier puisque Robert, lors de sa pénitence à Rome, est tout entier tendu vers sa rédemption et l'amour ne peut l'en détourner. Nous pourrions donc conclure à un simple refus de l'amour par le roman comme par Robert. Pourtant, la présence et le comportement

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Michel STANESCO, *D'armes et d'amours : étude de littérature arthurienne*, Paradigme, Orléans, 2002, qu'il a lui-même empruntée à certains auteurs de récits médiévaux parmi lesquels nous pouvons citer Jacques BRETTEL qui, dans son prologue, en 1285, annonce « D'amors et d'armes et de joie est ma matiere », *Le Tournoi de Chauvency*, Maurice DELBOUILLE (éd.), Paris, Droz, 1932, vv. 6-7.

<sup>2</sup> A ce propos, voir l'ouvrage de Michel STANESCO, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998, et en particulier son étude « la courtoisie comme forme de vie », pp. 49-51 ; l'ouvrage de Charles BALADIER, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann, 2010 ; et l'ouvrage de Yasmina FOEHR-JANSSENS, *La jeune fille et l'amour Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010, en particulier pour son étude des lectures modernes de la *fin'amor*, pp. 17-29.

amoureux de la princesse muette, qui n'est pas nommée comme pour représenter la femme dans l'absolu, évoquent le personnage de la fiancée courtoise, dont le traitement est assez intéressant.

*Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, dans lesquels les histoires d'amour sont largement évoquées, reposent *a priori* sur des mésalliances puisque Mélior comme Florete sont filles d'empereurs, alors que Guillaume n'a pas d'identité et par conséquent, n'appartient pas une lignée prestigieuse lors de son arrivée à la cour ; Floriant quant à lui est certes un chevalier vaillant, promis au trône de Sicile mais il est dans le camp adverse. C'est d'ailleurs aussi le cas de Robert qui se fait même passer pour fou et qui devient le bouffon du roi. Pour ces jeunes gens, éprouver de l'inclination l'un pour l'autre revient dans ce cas à trahir la raison d'état et à mettre en péril l'équilibre lignager, ce qui explique le combat intérieur qui saisit surtout Mélior et Florete, se sachant amoureuses d'hommes qui ne sauraient leur convenir. L'amour dans ces deux romans surtout, emprunte la même trajectoire et provoque les mêmes réactions chez les héros. De même, le traitement narratif semble construit sur le même schéma<sup>1</sup>. Ainsi, la voix conteuse prend-elle soin de mettre en parallèle les sentiments du jeune homme et de la jeune fille afin d'illustrer la réciprocité presque magique de cet amour. Certes, c'est Floriant qui voit Florete le premier (vv. 3290-3300) mais leurs yeux se rencontrent très peu de temps après, lorsque Florete aperçoit Floriant à son tour (v. 3301-3306) : les verbes de perception visuelle sont très nombreux (« regarder », v. 3290 ; « a aperceüe », v. 3291 ; « vit », v. 3293 et 3294 ; « se regarde », v. 3301 ; « voit », v. 3303) et ces regards sont immédiatement suivis du trouble amoureux assimilé ici à la stupeur que peut provoquer un autre phénomène visuel, la *merveille* (« s'en merveille », v. 3293 ; « s'est esbahis », v. 3297 ; « se merveille », v. 3306). La proximité entre ces deux phénomènes s'explique justement par la perception visuelle qui est à l'origine des troubles amoureux et merveilleux : l'objet d'amour et la *merveille* sont d'abord vus. C'est alors que les « victimes » subissent des symptômes physiques, dont la force est au moins équivalente à celle du phénomène observé : dans *Floriant et Florette*, les deux jeunes gens subissent les mêmes

---

<sup>1</sup> Pour une étude plus complète de l'énamouration dans la littérature médiévale, on pourra se référer à l'ouvrage de Charles BALADIER, *Erôs au Moyen Âge : amour, désir et « delectatio morosa »*, Paris, éd. du Cerf, 1999 ; ou encore à l'ouvrage de Jasmina FOEHR-JANSSENS, *La jeune fille et l'amour, pour une poésie courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010 ou à son article « la discorde du langage amoureux : paroles d'amour, paroles de femmes dans les lais et les fabliaux (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *La Discorde des deux langages : représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Université Paris VII, 2006, p. 125-141. Pour une vision de la rencontre amoureuse dans la littérature en général, on peut consulter l'ouvrage incontournable de Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981 ; celui de Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983 ou même *Fragments du Discours amoureux* de Roland BARTHES, Paris, Seuil, 1977.

symptômes qui sont décrits alternativement dans la narration et présentés comme concomitants dans le temps diégétique, ce qui souligne la réciprocité immédiate. Floriant s'évanouit de souffrance amoureuse lorsqu'il aperçoit Florete :

« Lors a Florete aperceüe,  
Et quant il l'a reconneü  
Et de sa biauté li ramenbre,  
Faut li li cuers et tuit li membre,  
Tant fu de fine amors surpris.  
*A terre chiet tos estourdis,*  
*Neens estoit du relever. »* (vv. 3949-3955)

Puis Florete voit Floriant évanoui, et s'évanouit à son tour, le croyant mort « Adonc est pasmee cheüe » (v. 3984<sup>1</sup>). Ensuite, la narration se consacre à la description des symptômes physiques de la maladie d'amour, chère à la rhétorique courtoise. Floriant comme Florete subissent le même mal et au même moment puisque les deux épisodes s'enchaînent : Floriant est montré souffrant des vers 4005 à 4063 puis c'est Florete qui prend le relais, des vers 4064 à 4135.

De la même manière, dans Guillaume de Palerne, Guillaume et Mélior ressentent les mêmes symptômes amoureux ce qui illustre la réciprocité de leur amour mais le narrateur consacre une part plus importante de la narration à leur description que dans *Floriant et Florete*. De plus, même si ces sentiments sont réciproques, il s'avère que c'est Mélior qui tombe amoureux de Guillaume avant que celui-ci ne prenne conscience de ses propres sentiments : la première évocation de la naissance de l'amour chez la jeune fille intervient aux vers 817-825, lorsqu'elle entend parler favorablement du jeune homme :

« Trestot son cuer et sa pensee  
Tot maintenant vers lui s'atorne. » (vv. 824-825)

Mélior ne semble pas véritablement être une victime de l'amour puisqu'elle a conscience de la naissance du sentiment dans son *cuer*, elle le voit s'épanouir et ne se défend pas vraiment car même sa *pensee* est occupée par l'image de Guillaume. Cela lui donne une posture plus active que Guillaume dans cet épisode de l'énamouration. En outre, les sentiments de la jeune fille sont évoqués avant ceux de Guillaume dans la narration : c'est elle qui inaugure le motif amoureux dans le roman. D'ailleurs, les sentiments du jeune homme ne se révèlent à lui qu'à

---

<sup>1</sup> Voir tout le passage vv. 3971-3988.

la faveur d'un songe (vv. 1118-1168) ce qui fait de lui plutôt une victime de ce sentiment, qui s'impose à lui, rêveur passif :

« Se li vint en avisiön  
Que devant lui, en sa presance,  
S'aparisoit une samblance,  
Mais ains ne vit nus hom mix faite,  
Ne entaillie ne portraite,  
Si coloree ne si bele. » (vv. 1122-1127)

Le songe de Guillaume est surtout érotique, n'évoquant qu'assez peu le sentiment amoureux, consacré essentiellement à l'amour charnel comme le montre le champ lexical de la sexualité : « reçoif mon cors », v. 1135 ; « t'abandon [...] mon cors au tien », v. 1139-1140 ; « baisoit », v. 1145 (associé à toutes les parties du corps « vis », « bouche », « nés », « iex », « face », « col », « poitrine », vv. 1146-1150-1151), « nu a nu entre sa brace », v. 1149 ; « rebaisoit », v. 1150 ; « embrace », v. 1153 ; « estraint », v. 1156 ; « acole et baise », v. 1157. Le jeune homme développe des sentiments amoureux à partir du moment où il envisage la relation avec Mélior dans sa dimension charnelle, comme si, pour l'homme, les sens précédaient les sentiments<sup>1</sup>.

Par la suite, la réciprocité est totale dans le sentiment amoureux puisque les deux jeunes développent, à leur tour, des symptômes de la maladie d'amour, des vers 950 à 979 pour Mélior et 1290 à 1520 environ, pour Guillaume. Si réciprocité il y a, et elle est avérée, Mélior est la première à prendre conscience de son amour : le narrateur montre très clairement que la naissance du sentiment n'est pas concomitante chez les deux jeunes gens. Cette particularité peut être interprétée comme une préfiguration du rôle très énergique que jouera la jeune femme dans leurs aventures, ce qui est souvent ainsi dans les romans dits idylliques ou byzantins. Ce n'est pas une faible femme qui subit le désir d'un homme, au contraire, elle en a pleinement conscience et reconnaît son propre désir. D'ailleurs, cette compagne du héros montre même une certaine supériorité puisqu'elle s'interroge sur la possibilité de cette union qui naît sous le signe de la mésalliance comme en témoigne le débat qu'elle mène, à plusieurs reprises, avec son *cuer* ou avec la personnification d'Amour qui donne lieu à des monologues<sup>2</sup> topiques de la rhétorique courtoise alors que nulle mention n'est faite dans la narration de telles réflexions chez Guillaume : Mélior ne serait-elle pas la dominante du couple ?

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons, plus loin dans cette même sous-partie, sur la relation entre sentiment amoureux et érotisme dans le récit médiéval.

<sup>2</sup> Voir extraits 826-849 et 1585-1630.

« Et dist sovent : ‘Cuers, qu’as-tu ?  
Qu’as-tu esgardé ne veü ? » (vv. 829-830)  
« Et dit Amors : ‘Tex ne mie.  
Je ne vois pas par signorie,  
Par parage ne par hautece,  
Mais la ou mes voloirs s’adrece,  
Car desor tous ai le pooir. » (vv. 1589-1593)

Dans *Floriant et Florete*, la jeune femme remarque la proximité phonique de leurs prénoms et y voit sans doute un signe de la prédestination de leur union : « Noz nons sont auques resamblant » (v. 3485), comme nous pouvons y voir un signe de l’égalité qui règnera par la suite dans le couple. Dans ces deux romans, la réciprocité du sentiment est mise en évidence afin que le lecteur n’ait aucun doute sur la force de cet amour et donc, sur la destinée qui les unit. Pourtant, une autre différence apparaît dans le traitement de l’énamoration réciproque puisque *Guillaume de Palerne* y consacre 670 vers quand *Floriant et Florete* en consacre 288 : certes, cela correspond au style très resserré qu’emploie l’auteur de *Floriant et Florete* mais cela marque également une volonté de mettre en évidence la fulgurance de l’amour pour ces jeunes gens. Finalement, en faisant de l’énamoration entre Floriant et Florete un récit plus court que ne le veut la tradition du roman courtois, comme c’est le cas dans *Guillaume de Palerne*, l’auteur suggère la soudaineté du coup de foudre et l’évidence de cette histoire d’amour. Floriant et Florete étaient prédestinés, ils tombent donc amoureux : l’aridité de la description des sentiments, assez originale, illustre non pas le peu d’intérêt que cet épisode représente, au contraire, il met en évidence, à la manière d’un système de cacher montrer, l’attraction que les jeunes éprouvent l’un pour l’autre et à laquelle ils ne peuvent résister.

On peut entrevoir une référence intertextuelle à *Floris et Lyriopé*<sup>1</sup>, roman composé au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle par Robert de Blois, et qui peut être repérée par un lecteur lettré : ce récit raconte l’histoire de Floris, jeune garçon de dix ans, fils d’un vavasseur, et frère jumeau de Florie, qui tombe amoureux de Lyriopé, fille du seigneur de Thèbes. Pour la séduire, il n’hésite pas à emprunter les vêtements de sa sœur jumelle. Floris et Lyriopé donneront ainsi naissance à Narcisse, qui meurt de désir devant sa propre image. Marion Vuagnoux-Uhlig explique ainsi à propos de ce roman qu’il « aborde de manière explicite les aspects

---

<sup>1</sup> Lire l’analyse et les propositions de Marion VUAGNOUX-UHLIG à propos de ce roman traité sous l’angle de son intégration à la mouvance idyllique dans le chapitre III de son ouvrage, *Le couple en herbe, Galeran de Bretagne et l’Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, op. cit., p. 133-148.

sexuellement et socialement transgressifs de la relation idyllique : l'homosexualité et l'inceste.<sup>1</sup> » En effet, le roman idyllique, en mettant en scène un couple de jeune amoureux élevés ensemble, frôle bien souvent ces deux tabous. Dans ce roman, ces aspects sont majorés par le très jeune âge des héros, qui sont des enfants, même au sens moderne du terme. Qu'en est-il pour le couple de *Floriant et Florete* ? Ce roman n'appartient pas à la mouvance idyllique mais les prénoms des deux amants sont trop proches de ceux du roman de Robert de Blois pour que ce soit fortuit : on retrouve ainsi le radical *Flor-* et une grande similarité Floris-Florie et Floriant-Florete. Or, Floris et Florie ne sont pas amants mais jumeaux, Lyriopé est l'amante. Mais elle est née le même jour que les jumeaux ce qui pousse Marion Vuagnoux-Uhlig à parler de « trigémellité<sup>2</sup> » à propos du trio dont les amours confinent alors à l'inceste. Floriant et Florete ne sont pas frères et sœurs, certes, mais la référence permet de faire comprendre au lecteur l'évidence presque magique de leur amour, ils se reconnaissent l'un l'autre comme s'ils étaient des jumeaux. Cela constitue également une mise en garde implicite de l'auteur qui laisse planer cette menace de l'inceste, qui ne se concrétise évidemment pas mais on décèle là le plaisir de l'auteur à introduire dans son roman le frisson du scandale par cette référence à *Floris et Lyriopé*.

En revanche, dans le roman *Robert le Diable*, non seulement la réciprocité n'est pas possible, mais elle n'est pas envisagée explicitement par la voix conteuse qui ne met pas en scène son héros observant la jeune femme. En effet, le regard posé sur l'autre n'est dirigé que dans un seul sens : c'est la princesse qui observe Robert, se faisant alors spectatrice et double du lecteur lors des épisodes dans le jardin du palais, et jamais l'inverse puisque Robert ne pose pas son regard sur elle. D'ailleurs, lorsqu'il finit par la voir, le sentiment amoureux ne peut naître chez lui, sans doute parce qu'il est centré sur le salut de son âme diabolique mais aussi parce qu'il refuse l'amour terrestre au profit du spirituel.

*Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* empruntent largement des motifs amoureux à la rhétorique courtoise, comme, par exemple, celui du débat intérieur ou encore de la maladie d'amour. Mélior<sup>3</sup> et Florete<sup>4</sup> se trouvent donc, assez tôt dans leur prise de conscience du sentiment amoureux, en proie à un monologue intérieur qui voit s'affronter, le *Cuer* et la Raison. Ce débat intérieur est très intense : la longueur de chaque monologue (125 vers pour Mélior et 74 vers pour Florete) montre l'anxiété dans laquelle se trouvent les jeunes femmes. Certes, la lutte contre le sentiment amoureux grandissant en elles, s'explique par la

---

<sup>1</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, *op. cit.*, p. 137.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Voir texte intégral vv. 826-951.

<sup>4</sup> Voir texte intégral vv. 3419-3493.



menace de mésalliance qui plane sur leurs couples éventuels : elles ne peuvent en aucun cas s'unir à ces hommes, non seulement de condition plus basse, mais en plus issus de lignées inconnues. Cet empêchement amoureux, assez traditionnel, fonctionne alors comme un obstacle qui tend à renforcer le sentiment. En outre, ces longs monologues (*Guillaume de Palerne* vv. 826-951 et *Floriant et Florete* vv. 3419-3493) reprennent le *topos* de la plainte amoureuse dont on repère le procédé qui consiste à personnifier *Cuers* en l'interpelant comme un interlocuteur réel à l'initiale du monologue (*Guillaume de Palerne* vv. 829) ou *Amors* et *Sens* en les faisant dialoguer, illustrant alors le débat intérieur qui la fait souffrir « Florete Amors assaut, / Mes Sens d'autre part la chastie, / Qui li dist... » (*Floriant et Florete*, vv. 3454-3456) et à multiplier les phrases interrogatives, relayant la perplexité dans laquelle les locutrices se trouvent. De même, ces questions sont formulées de manière elliptique et la syntaxe, complexe, est symptomatique d'une agitation psychologique tendant à devenir physique. Ce monologue de l'amoureuse inquiète n'est pas sans rappeler d'ailleurs celui de Lavine dans l'*Eneas* tout comme le fait que c'est la femme qui tombe amoureuse en premier. Plus précisément, cette plainte amoureuse convoque le motif de la maladie d'amour, tout aussi topique de la rhétorique courtoise. Les jeunes gens amoureux sont ainsi décrits<sup>1</sup>, à plusieurs reprises, souffrant de symptômes très évocateurs de ce mal<sup>2</sup> comme la perte d'appétit et de sommeil, la pâleur, des tremblements et des soupirs, des sueurs froides, des souffrances physiques récurrentes (*paine, mal, dolor*), une sensation d'oppression voire des évanouissements. Cette violence et cette puissance du trouble amoureux sont proprement merveilleuses : c'est un sentiment magique, qui transforme l'individu, celui-ci peinant alors à se reconnaître : « Bien sui tornee en autre point » nous dit Mélior (v. 843) qui se sent dépossédée d'elle-même par l'amour qu'elle ne peut s'empêcher d'éprouver, celui-ci étant son maître et même présenté comme un prédateur (v. 913ss) dans une métaphore de la chasse amoureuse courante au Moyen Âge. En outre, les jeunes amoureux rendent vite les armes face

---

<sup>1</sup> Dans *Guillaume de Palerne*, la maladie d'amour de Mélior est ainsi évoquée aux vers 970-979 et celle de Guillaume aux vers 1290-1339 puis 1468-1480 et enfin, aux vers 1500-1520. Dans *Floriant et Florete*, on trouve cette description de la maladie d'amour aux vers 3949-3955 puis aux vers 4064-4135 pour Florete et aux vers 3949-3955 puis aux vers 4005-4063 pour Floriant.

<sup>2</sup> Lire, à propos de la maladie d'amour, les chapitres 14 « L'amour-poison » et 15 « L'amour-médecin » de l'ouvrage de Francis GINGRAS, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002. On s'intéressera particulièrement aux sous-parties « Maladies d'amour », pp. 420-433 et « Amours et merveilles au féminin » et « Amours et merveilles au masculin », pp. 434-450. Lire également l'article de Christina NOACCO « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète » in *Pallas*, 88, *La souffrance physique dans la littérature et les arts*, 2012.

à la passion qui suit une trajectoire assez répandue dans la rhétorique, depuis l'Antiquité, qui va des yeux jusqu'au cœur de sa victime<sup>1</sup>.

Ainsi, dans les trois romans, le narrateur accorde quelques vers à la description de l'objet d'amour. Dans *Floriant et Florete*, la jeune femme est évoquée en termes très codifiés, celle-ci correspondant aux canons de beauté alors en vigueur : « bele », v. 2883 ; « biauté », v. 2888 ; « le front ot haut et droit et plain, v. 2889 ; « œil [...] vair et rians », v. 2890-2891 ; « sorcils brunez et voltiz », v. 2893 ; « nez bien droit fet et traitiz », v.2894 ; « chevol [...] d'or et doré », v. 2895-2896 ; « face [...] blanche et vermeille [...] plus clere que cristaus ne glace », v. 2897-2898 ; etc., dans une description<sup>2</sup> dont la longueur (38 vers) et le souci du détail contrastent fortement avec l'écriture habituellement resserrée du récit ce qui permet de symboliser, par la stylistique, le regard du jeune homme s'attardant sur la beauté de Florete. Son visage et son corps sont détaillés à l'extrême et la description prend même des allures de catalogue dans une énumération qui consacre un vers par partie du corps et qui se voit alors qualifiée systématiquement comme le montrent les vers suivants « Les mains ot beles et blachetes / Et les dois longues et grailletes, / Petites mameles poignans », vv. 2909-2911. Cette description de la beauté de Florete semble ne pas avoir de fin ce que sous-entend la voix conteuse en indiquant « Trop iert de bel afere / Florete que je vous devis », vv. 2920-2921 : mieux vaut couper court à cette description que l'on pourrait poursuivre à l'infini tant ses qualités sont nombreuses.

De la même manière, dans *Robert le Diable*, la princesse muette est décrite comme une beauté idéale :

« L'emperere une fille avoit,  
Si bielle que nus ne savoit  
Femme de si tres grant biauté » (vv. 1245-1247<sup>3</sup>)

Cette vision de la beauté féminine permet surtout d'introduire un *topos* de la littérature courtoise avec la trajectoire amoureuse qui n'est pas sans rappeler la casuistique amoureuse du *Traité* d'André le Chapelain qui explique que l'origine de la passion amoureuse ne se trouve pas dans une action extérieure mais dans la « pensée obsédante » (*immoderata cogitatio*<sup>4</sup>) d'une image intérieure<sup>1</sup>. L'origine de ce mal d'amour attribué à la vue remonte à la

---

<sup>1</sup> Consulter, à ce sujet, le chapitre 8 de l'ouvrage *Histoire des femmes en Occident, op. cit.*, consacré au « Modèle courtois » : Georges DUBY y retrace les origines du modèle et y rappelle ses caractéristiques dans la littérature, p. 261-277.

<sup>2</sup> Voir description intégrale vv. 2883-2921.

<sup>3</sup> Voir description intégrale vv. 1245-1269.

<sup>4</sup> La citation complète est : « *Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque*

philosophie platonicienne, relayée par Ovide : « Parce que c'est la beauté qui satisfait la vue (le sens le plus parfait), l'*étos* est l'amour du beau, et le beau plaît parce que c'est une réflexion de l'Idée dans le cadre des choses matérielles.<sup>2</sup> » L'amour est donc surtout issu d'une expérience sensorielle puisqu'il est provoqué par les apparences plaisantes mais l'esprit, lui, compose et fixe l'image de cette beauté dans la mémoire. L'amoureux est tourmenté par une image qui s'est imprimée dans son imagination en passant par les yeux. Dans nos textes, et dans le roman courtois plus largement, la notion d'image qui s'imprime dans l'esprit de l'amant correspond à un stéréotype qui se matérialise par des descriptions brèves et/ou topiques de la femme : les portraits qui en sont faits répondent à des invariants détaillant les canons de beauté de l'époque. De la même manière que le personnage perçoit visuellement cette image, la voix conteuse nous la donne à voir par une description qu'il n'est pas nécessaire d'allonger à l'envi puisque le personnage féminin correspond à ces canons de beauté : la vision est alors de l'ordre de la fulgurance. Ensuite, l'image poursuit sa route jusqu'au cœur. La métaphore du cœur comme siège des sentiments remonte également à l'Antiquité, à Aristote<sup>3</sup>, qui expose sa théorie cardiocentrique dans sa philosophie de la nature. Cette théorie est à l'origine de la représentation de l'amour comme une maladie, puisque le sentiment amoureux affecte et la psyché et le corps de l'individu.

On trouve bien cette trajectoire dans *Floriant et Florete* mais aussi, d'une certaine manière dans *Guillaume de Palerne* : d'une certaine manière seulement car il y a, dans ce roman, un double détournement de ces *topoi* courtois. En effet, la première rencontre, le tout premier instant où l'un pénètre l'esprit de l'autre, bénéficie d'un traitement assez inhabituel dans *Guillaume de Palerne*. Ainsi, ce n'est pas Mélior dont la beauté physique est décrite (tout au plus sa personnalité est-elle évoquée, méliorativement bien entendu, aux vers 648-654 : elle est, certes, « bele », v. 651, mais elle est surtout « sage », v. 651 ; « cortoise et honeste », v. 654 ; « plaine de francise et d'ounor », v. 655. Et, de manière peu traditionnelle, c'est de Guillaume dont on loue la beauté et l'élégance à plusieurs reprises (vv. 640, 694-695,

---

*voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.* » Selon la traduction française de Claude BURIDANT : « L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre et à désirer que, dans ces étreintes, soient respectés, par une commune volonté, tous les commandements de l'amour. » in *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain, traduction, introduction et notes par Claude BURIDANT, Paris, Klincksieck 1974, p. 47.

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean-Yves TILLIETTE, « *Amor est passio innata ex visione procedens*. Amour et vision dans le *Tractatus amoris* d'André le Chapelain », in *Micrologus*, 1998, p. 187-200.

<sup>2</sup> Jacques FERRAND, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Donald BEECHER et Massimo CIAVOLELLA (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 11-18.

<sup>3</sup> A ce propos, voir HARRIS, C.R., *The Heart and the Vascular System in Ancient Greek Medicine. From Alcmaeon to Galen*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

709-710, 810-812) : les rôles sont alors inversés, dans une valorisation de la beauté masculine et de la sagesse féminine. De même, ce n'est pas par les yeux que l'image s'imprime en l'esprit et va vers le cœur mais, plus étrangement, par l'oreille. En effet, Mélior connaît Guillaume depuis trois ans et ne semble pas le voir en tant que potentiel objet d'amour, cet « aveuglement » s'explique sans doute par sa jeunesse. En revanche, elle en tombe immédiatement amoureuse en entendant les louanges que les autres ne cessent de faire au sujet du jeune homme :

« Quant Meliors la debonaire  
Ot del vallet le los retraire  
Et les grans biens qui en lui sont,  
Et voit qu'il n'a si bel el mont  
Ne damoiseil de sa valor,  
Fil de roi ne d'empereor,  
Ne de si boine renoumee,  
Trestot son cuer et sa pensee  
Tot maintenant vers lui s'atorne. » (vv. 817-825)

On remarque la primauté de l'ouïe (« ot », v. 818), ici, sur la vue (« voit », v. 820) : il a fallu qu'elle entende parler en bien de Guillaume pour qu'elle voie l'homme exceptionnel qu'il est : ces exploits dont la jeune femme entend parler constituent alors la renommée du jeune chevalier en devenir, indispensable à la construction de ce personnage, équivalent médiéval de la *fama* antique. Mélior se fait ici le double du lecteur médiéval qui entend la description du jeune homme puis s'en fait une image mentale. C'est comme si elle tombait amoureuse d'un être fictif, d'un héros de roman, ce qui, en un sens, renvoie aussi au *topos* de l'amour de loin mais inversé dans ce cas. En effet, lorsque Jaufré Rudel chante « l'amor de lonh<sup>1</sup> », c'est pour évoquer un amour éventuellement non réciproque qui n'existe qu'à distance, et ne se concrétise jamais par une rencontre directe. Dans un procédé similaire à la cristallisation, l'individu est d'autant plus amoureux qu'il ne voit pas l'être aimé car, comme l'explique Michel Zink, « l'amour tend vers son assouvissement et en même temps le redoute, car il entraînera sa mort en tant que désir<sup>2</sup> » et il peut ainsi profiter à loisir du *joi*<sup>3</sup>. Or, ici, c'est la

---

<sup>1</sup> Jaufré RUDEL, *Chansons*, Alfred JEANROY (éd.), Paris, Champion, 1924 (2<sup>e</sup> édition revue).

<sup>2</sup> Michel ZINK, *Le Moyen Âge. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, p. 47. Voir aussi à ce sujet, et du même auteur, les chapitres 16 (L'amour lointain) et 17 (Jouissance et souffrance) de l'ouvrage *Bienvenue au Moyen Âge*, Paris, Éditions des Equateurs/France Inter, 2015.

<sup>3</sup> Comme on peut l'entendre dans ces vers du poète occitan : « D'aquest' amor suy cossiros / Vellan e pueys somphnan dormen, / Quar lai ay joy meravelhos » (Cet amour me tourmente / Quand je veille et quand, endormi, je songe : / C'est alors que mon *joi* est extrême.) in « Quan lo rossinhol el follos » in *Chansons pour un amour*

femme, Mélior, qui ressent ce doux tourment alors que l'homme, Guillaume, ne songe pas encore à elle de manière amoureuse : cette réinterprétation par l'auteur du *topos* courtois renforce le caractère dynamique et même dominant de Mélior tout en plaçant Guillaume dans une posture davantage réservée à la femme, dans une inversion des rôles traditionnels qui peut prêter à sourire<sup>1</sup> un lecteur du « mâle Moyen Âge », pour reprendre l'expression de Georges Duby. Pourtant, la manière dont Mélior tombe amoureux de Guillaume est d'assez bon augure pour la suite de leur histoire commune si l'on se fie à la hiérarchie des sens telle qu'elle s'impose à la pensée médiévale : en effet, au bas de l'échelle des sens, on trouve le goût et le toucher ; puis, occupant la place médiane, l'odorat et la vue ; enfin, au sommet de la hiérarchie, se place l'ouïe. L'accès au cœur de Mélior passe donc par la voie royale que constitue son oreille<sup>2</sup>.

Pourtant, Guillaume et Mélior ne deviennent un couple qu'après le deuxième songe de Guillaume : le premier, érotique, trouble surtout le jeune homme mais le deuxième lui fait comprendre la force de ses sentiments car, comme le rappelle Mireille Demaules, « dans les romans courtois, le rêve d'amour apparaît souvent, avant l'aveu à l'aimé et la réalisation du désir, comme le signe révélateur de l'amour naissant.<sup>3</sup> », indice onirique intervenant dans la chronologie du dévoilement des sentiments, qu'André le Chapelain, et avant lui Ovide, inclut dans sa symptomatologie amoureuse : « qu'un des deux amants rêve de l'autre et la passion naît ou, si elle existe déjà, elle se renforce<sup>4</sup> », conférant au rêve un pouvoir quasi-magique de révélation amoureuse pour le rêveur mais surtout pour l'objet d'amour. D'ailleurs, c'est avec la métaphore de la rose, évoquant là sans doute un rappel du *Roman de la Rose*, que Guillaume prend conscience de la nature de ses sentiments. Ainsi, c'est par la littérature, le récit, que cet amour devient possible. A propos du songe, il est à noter qu'il fait référence assez clairement au songe amoureux de Didon dans l'*Eneas* lorsqu'elle étreint son oreiller. La reprise est quasiment de l'ordre du calque :

---

*lointain de Jaufré Rudel*, édition bilingue occitan-français, présentation de Roy ROSENSTEIN, préface et adaptation d'Yves LECLAIR, Gardonne, éditions Fédérop, 2011.

<sup>1</sup> Nous reviendrons de manière approfondie sur la question de la parodie et du comique dans la troisième partie de cette étude (p. 474ss).

<sup>2</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de Jean-Marie FRITZ *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, collection *Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières*, 2000, p. 36.

<sup>3</sup> Mireille DEMAULES, *La Corne et l'Ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2010, p. 219.

<sup>4</sup> André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, Claude BURIDANT (trad.), Paris, Klincksieck, 1974, livre II, chapitre II, p. 153.

*Enéas*<sup>1</sup>(v.1232-33)

« Molt se demaine et travaille  
Tranble, fremist et trassalt »

*Guillaume de Palerne* (v.1159-60)

Mais tant se demaine et travaille,  
Tressaut et demaine et tressaille »

La référence intertextuelle est certainement perceptible par le lecteur contemporain lettré qui repère le parallélisme syntaxique, à la limite de la citation, employant, de la même manière, des binômes puis des trinômes verbaux quasi-synonymiques. D'ailleurs, l'auteur joue avec sa référence en répétant le verbe *demaine* et en utilisant les verbes *tressaut* et *tressaille* à la proximité phonique qui les rend presque homophones, ce qui n'est pas le cas dans le texte-source qui emploie des verbes différents bien qu'appartenant à un même réseau lexical : cela a pour effet de jouer avec les vers bien connus de l'*Enéas* tout en s'en distanciant par une insistance sur le trouble de Guillaume, intense au point d'en être suspect. En effet, il s'agit d'amour charnel. Christine Ferlampin-Acher explique ainsi que « Si l'itinéraire d'Enée va de Didon l'amante passionnée à Lavine l'épouse, les amours de Guillaume concentrent sur une même figure féminine l'épisode de Lavine (quand Mélior tombe amoureuse) et celui de Guillaume (quand Guillaume est saisi par la passion), ce qui permet à l'auteur de combiner en un seul idéal la passion qui met en péril l'ordre social et l'amour menant au mariage, tout en répartissant habilement les rôles : à la demoiselle un amour qui se nourrit d'abord d'images sans prendre conscience de la sexualité, au jeune homme le songe érotique nocturne, immédiat et sans détour, qui permet d'accéder au sentiment<sup>2</sup>. » Cette trajectoire de l'amour suit donc un ordre inversé entre Guillaume et Mélior dans un jeu de détournement littéraire particulièrement actif dans ce roman.

Qu'il s'agisse de *Floriant et Florete* ou de *Guillaume de Palerne*, la rencontre amoureuse se fait à un âge « avancé », c'est-à-dire après l'enfance : pourtant, Marion Vuagnoux-Uhlig<sup>3</sup> a proposé de classer dans les romans idylliques *Guillaume de Palerne* alors que Myrrha Lot-Borodine résume ainsi l'intrigue principale du roman idyllique « c'est la peinture d'un *amour ingénu* qui naît et se développe dans deux *jeunes* cœurs, l'histoire des fiançailles *d'enfants* qui se sourient et se tendent les mains *dès l'âge le plus tendre*.<sup>4</sup> » Certes, Guillaume et Mélior (et Floriant et Florete) sont jeunes, ce sont des adolescents, mais ils n'ont pas été élevés ensemble ce qui ne confère par à leur couple la presque gémellité du couple d'enfants qu'on trouve dans les romans idylliques. Marion Vuagnoux-Uhlig reconnaît cette

---

<sup>1</sup> *Le Roman d'Enéas*, édition et traduction du manuscrit A, présentation et notes de Wilfrid BESNARDEAU et de Francine MORA-LEBRUN, Paris, Champion, 2018.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.* p 100.

<sup>3</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, *Le couple en herbe Galeran de Bretagne et l'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009.

<sup>4</sup> Myrrha LOT-BORODINE, *Le Roman Idyllique au Moyen Âge*, Paris, 1913, p. 3, c'est nous qui soulignons.

faiblesse du critère de l'enfance amoureuse, ce qui n'est pas un détail quand on sait l'importance de ces amours enfantines pour le roman idyllique, mais sa perception de ce roman pose également problème puisqu'elle le place sous la tutelle du *Cligès* de Chrétien de Troyes qu'elle voit comme intertexte principal. Or, s'il est vrai que l'auteur de *Guillaume* a pu s'en inspirer, sa créativité va au-delà d'une simple reprise de schèmes narratifs et de motifs traditionnels et s'exprime à travers, par exemple, les nombreux détournements du roman ou encore sa visée idéologique, éléments sur lesquels nous reviendrons dans la troisième partie de cette étude.

Concernant la naissance et l'expression du sentiment amoureux dans *Robert le Diable*, les indices sont bien plus maigres et rares puisque Robert refuse l'amour terrestre au profit du spirituel. Pourtant des motifs traditionnels empruntés à la rhétorique amoureuse sont bel et bien présents dans ce roman. Ainsi, nous l'avons vu précédemment, la jeune princesse est décrite comme une beauté idéale, propre à provoquer, chez Robert, la naissance du sentiment amoureux mais qui ne peut avoir lieu puisque Robert ne la voit pas : au sens propre, son regard ne se pose pas sur elle car il se croit seul dans ce jardin ; au sens figuré, il ne peut pas la voir car il ne s'autorise pas la possibilité de se détourner de l'objectif de sa rédemption. Néanmoins, de nombreux indices concourent à préparer le lecteur à une rencontre amoureuse, attente qui sera déçue, à la toute fin du roman. Ainsi, on trouve dans ce roman, comme dans *Guillaume de Palerne* (aux vers 1376-1387), la description du jardin impérial en *locus amoenus* topique qui laisse présager un développement amoureux (vv. 1493-1501). De même, on retrouve par trois fois le motif de la demoiselle à la fenêtre lorsque la princesse muette voit sans être vue le jeune Robert qui l'émerveille lors de ses rencontres avec l'Ange et qu'elle comprend son rôle dans la bataille contre les Sarrasins : c'est également le cas dans *Floriant et Florete* aux vers 3788-3789 lorsque la jeune fille observe Floriant de sa fenêtre, qu'elle le voit combattre et qu'elle est saisie d'admiration pour celui qui est pourtant dans le rang des ennemis de son père. Selon Françoise Laurent, qui étudie le 64<sup>e</sup> conte de *la Vie des Pères*, la fenêtre est l'« expression d'attente dans la littérature profane où elle est généralement le lieu des femmes ou des chevaliers à l'identité vacillante, la fenêtre étroite de sa *cele* le retient et le paralyse<sup>1</sup> ». Cette remarque fait écho à la princesse muette dont on pourrait comparer la chambre à une cellule dans laquelle son père la retient prisonnière : d'ailleurs, à cet

---

<sup>1</sup> Françoise LAURENT, « Les fenêtres du reclus. A propos du 64<sup>e</sup> conte de la *Vie des Pères* », *Par la fenêtre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2003, [en ligne].

emprisonnement physique répond l'enfermement psychologique dans lequel il la retient, le mutisme en étant l'effet et la preuve la plus flagrante.

Le lecteur s'attend à une suite assez logique dans la relation entre Robert et la princesse. Ce sont pourtant des indices déceptifs puisqu'aucune relation amoureuse ne découle de ceci : l'un et l'autre étant privés de parole, la rhétorique amoureuse ne peut donc pas s'élaborer. Certes, dans le roman de *Robert le Diable*, la relation amoureuse est avortée alors qu'elle n'en est encore que de l'ordre de la possibilité, mais il faut pourtant en tenir compte dans la mesure où le refus de l'amour par Robert constitue un moyen pour l'auteur de mettre en évidence la volonté de ce personnage de renoncer au siècle afin d'expier sa naissance diabolique. Ainsi, il place sur le chemin de son personnage vers la rédemption une jeune fille belle et vertueuse comme épouse potentielle lui promettant un avenir radieux qu'il préfère refuser et ainsi éviter au monde une descendance viciée. Le mariage avec la princesse, s'il lui est proposé par l'empereur lui-même, constituerait alors la promesse d'un bonheur personnel auquel il ne peut s'abandonner.

Ce refus de l'amour terrestre au profit de la paix spirituelle est une autre manière de parler d'amour mais c'est surtout la preuve de sa volonté inébranlable. Il reste à peine 150 vers avant l'explicit et, en quelques mots, Robert refuse l'amour et le mariage, pour la première fois évoqués dans ce texte, avec la princesse dont l'arrivée dans le récit (au vers 1245) avait suscité la mise en place d'un contexte propre aux histoires d'amour. L'auteur a donc choisi de donner à sa narration une légère atmosphère courtoise, dont le lecteur médiéval a repéré sans peine les indices, jusqu'à l'apothéose que constitue la proposition de l'empereur pour décevoir l'attente du lecteur très brutalement :

« Toute vostre possession  
Vo guerpis, et vo fille bielle ;  
Ja, se Dieux plaist, la damoiselle  
*Ne* sera par moy vïolee  
*Ne* baisie *ne* acolee ;  
*Ne* de nul deduit je *n'*ay cure,  
Tant com li ame el corps me dure,  
Ains m'en irai avoec l'ermite  
Qui en la grant forest habite. » (vv. 4596-4604)

Le refus, dans ce discours direct de Robert, est nettement affirmé par l'emploi récurrent de négations *Ne*, parfois même à l'initiale, ce qui montre le caractère irrémédiable de sa décision dont il martèle l'impossibilité. Pourtant les mots de l'amour qu'il emploie pour évoquer un



mariage avec la princesse sont surtout des mots de l'amour charnel (*violee<sup>1</sup>, baisie, acolee, deduit*) : Robert ne perçoit de l'amour que son caractère sexuel. D'ailleurs, l'ordre dans lequel sont employés ces termes montre bien que Robert refuse tout à la fois la sexualité et l'amour puisque *violee, baisie, acolee* inverse l'« histoire » amoureuse habituelle : il refuse la perspective de toute sexualité et même de toute tendresse en se tournant plutôt vers le salut de son âme et donc, en abandonnant la chair. L'Église, en cette fin du Moyen Âge, voit la sexualité d'un très mauvais œil, à tel point que le plaisir charnel, même entre époux, est interdit. Ainsi, Silvana Vecchio explique-t-elle que la discussion sur le devoir conjugal qui se développe au niveau théologique à partir du XIII<sup>e</sup> siècle porte sur la doctrine du mariage qui « ne permet l'usage de la sexualité que comme moyen d'engendrer une progéniture qu'il faudra élever religieusement, ou comme remède contre la fornication. Le contrôle de la sexualité relève d'une vertu spécifique, la chasteté conjugale. » Georges Duby explique ainsi la notion de « chasteté conjugale » : « Se laissent-ils [les conjoints] aller à prendre à leur union quelque plaisir, ils sont aussitôt 'souillés', 'ils transgressent, dit Grégoire le Grand, la loi du mariage<sup>2, 3</sup> » C'est pourtant de sexualité dont parle Robert, et non pas d'amour comme sentiment car il n'en est pas capable, ne l'ayant jamais connu de sa vie, et dans ce cas, c'est un péché : la seule preuve d'amour, quel qu'il soit, reçue par le jeune homme, est l'aveu de sa conception diabolique et fautive par sa mère dont la voix conteuse nous dit « Li a conté par grant amour » (v. 694). Finalement, la seule fois où Robert reçoit de l'amour, c'est pour s'entendre dire qu'il est de conception diabolique : l'amour est alors associé, pour lui, au mal. D'ailleurs, Robert n'a manifesté aucun signe d'intérêt vis-à-vis de la jeune fille tout au long du récit (et la princesse n'a eu à subir aucun des symptômes de la maladie d'amour), ce qui contraste fortement avec l'atmosphère courtoise et annonçait donc un dénouement peu propice à une histoire d'amour.

En outre, certains signes auraient pu alerter le lecteur sur l'impossibilité d'une union, et ce dès l'arrivée de Robert à Rome et l'apparition dans le récit de la princesse. En effet, le motif de la parole interdite, le mutisme de l'un et de l'autre, renvoie à la tradition patristique qui voit les cinq sens comme des portes<sup>4</sup>, le corps étant assimilé à une citadelle assiégée par le

---

<sup>1</sup> Le choix de ce terme est assez significatif de la manière dont Robert envisage la relation sexuelle : il ne semble connaître que la violence.

<sup>2</sup> *Regula Pastoralis* ou *Pastoral* ensemble de règles composé par le pape Grégoire le Grand au début de son pontificat (590) et qui occupe une grande partie du Moyen Âge. Cité ici par Georges DUBY dans son essai *Mâle Moyen Âge*.

<sup>3</sup> Georges DUBY, *Mâle Moyen Âge, de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>4</sup> Un manuscrit enluminé (1285) du *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival représente la « maison de Mémoire » au seuil de laquelle sont représentées un œil et une oreille qui en ornent les portes. Voir l'article

monde extérieur ce qui est expliqué par Danièle James-Raoul interprétant les mots des Pères du Désert<sup>1</sup> dans son ouvrage *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne* : « la bouche est donc représentée comme une cellule, à l'image de celle, monastique, où le bienheureux initié se soustrait non seulement aux tentations du monde mais aussi à la parole<sup>2</sup>. » Ainsi, si la princesse observe Robert par la fenêtre, signe de son désir d'ouverture sur le monde, celle-ci est « étroite » (vers 1508), ce qui renvoie symboliquement à la Porte Étroite, symbole de la Rédemption<sup>3</sup> : Robert doit choisir entre l'amour terrestre et la Rédemption. L'histoire d'amour ne peut donc pas avoir lieu.

Dans les deux autres romans du corpus, la réciprocité amoureuse est évidente : si la prise de conscience est plus tardive pour Guillaume par rapport à Mélior, ce n'est pas le cas dans *Floriant et Florete* où les deux jeunes gens tombent amoureux de manière concomitante. La révélation des sentiments est un autre passage obligé du récit d'amour courtois. Dans *Guillaume de Palerne* comme dans *Floriant et Florete*, le fonctionnement est similaire : c'est par le truchement d'une amie fidèle de la jeune amante que les jeunes gens finissent par se révéler leurs sentiments et ce, dans un cadre bien connu des lecteurs, indice d'un développement amoureux c'est-à-dire le verger printanier, *locus amoenus* propice aux amours naissantes. En effet, le cadre romanesque de la rencontre amoureuse est issu de la tradition du décor pastoral chère à la topique courtoise, elle-même héritière d'une tradition bien repérée. Ainsi, le *topos* est déjà présent dans la poésie latine avant d'être codifié par les « arts poétiques<sup>4</sup> » des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles qui donnent des évocations de la nature et fixent le modèle. Armand Strubel explique ainsi que cette codification en un *topos* « fournit au poète une séquence préréglée, à l'intérieur de laquelle l'invention ne porte que sur la multiplication et la diversification des détails.<sup>5</sup> ». Le poète utilise donc un ensemble d'éléments codifiés, des *topoi*, qui joueront le rôle, pour la réception, de signal de la scène amoureuse d'autant que, si

---

d'Elizabeth SEARS « Sensory perception and its metaphors in the time of Richard of Fournival » in *Medicine and the five senses*, edited by W.F. Bynum and R. Porter, Cambridge University Press, 1993, pp. 17-39.

<sup>1</sup> « Ils sont bons, répondit-il, mais leur maison n'a pas de porte. Celui qui veut peut entrer dans l'étable et délier l'âne. » in *Vitae Patrum*, v, 4, 1, P.L. 73, Petit-Montrouge, J.P. Migne, 1849, col. 864.

<sup>2</sup> Danièle JAMES-RAOUL, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, p. 178.

<sup>3</sup> *Matthieu*, 7, 13-14 : « Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent. ».

<sup>4</sup> Gervais de Melkley, Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf : cf. Edmond FARAL, *Les Arts Poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, B.E.P.H.E., 1923.

<sup>5</sup> Armand STRUBEL, « L'allégorisation du verger courtois », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance* 28, Aix-en-Provence, PU d'Aix-en-Provence, 1990 <https://books.openedition.org/pup/2963?lang=fr>.

l'on se réfère au lexique<sup>1</sup> de Godefroy, le verbe *jardiner* peut, au sens figuré, signifier « faire l'amour » ce qui rappelle le *Jardin du Dedit* de la rhétorique courtoise.

On notera que le substantif *verger* est généralement utilisé dans notre corpus pour évoquer ce *locus amoenus* mais avec une particularité dans *Robert le Diable* puisque l'auteur utilise le terme *vregié* au vers 1499 en tant que reprise nominale du terme *gardin* (v. 1496) : quelle est donc la différence entre ces deux termes ? Il s'avère que le verger peut être assimilable au *jardin d'Amour*, tel qu'on le trouve dans le *Traité* d'André le Chapelain, dans la mesure où les termes *vergier/gardin (jardin)* sont employés indifféremment l'un pour l'autre. Le substantif *verger/vergier* (< latin *viridarium*, de *viridis*, « vert ») est attesté pour la première fois dans la *Chanson de Roland*<sup>2</sup> où il ne semble pas évoquer d'arbres fruitiers, renvoyant plutôt à un jardin planté d'arbres<sup>3</sup>. En revanche, le substantif *gardin* (< gallo-roman \* *hortus gardinus*, « jardin entouré d'une clôture » < francique \* *gart*, « clôture ») est attesté plus tardivement puisqu'il apparaît dans un sermon du début du XII<sup>e</sup> siècle évoquant le péché originel<sup>4</sup>. Ainsi, chez le Chapelain, la description du *jardin d'Amour* évoque, entre autres, les nombreux arbres fruitiers qui en font un endroit extraordinaire : « *sedebat quaedam mirae altitudinis arbor universorum generum abundanter proferens fructus*<sup>5</sup>... ». Cette description du jardin planté d'arbres fruitiers correspond à la définition que nous avons également du verger et montre leur caractère interchangeable dans la langue médiévale<sup>6</sup>. Cela est confirmé par Jean-Claude Bibolet dans son article « Jardins et vergers dans l'œuvre de Chrétien de Troyes<sup>7</sup> » qui explique ainsi, à propos de l'emploi de ces termes dans les romans de l'auteur champenois, « pour Chrétien de Troyes, *jardin* est tout à fait synonyme de *verger*<sup>8</sup> » ce qu'il démontre par la suite en citant *Erec et Enide*, l'extrait sur la « joie de cour », dans lequel

---

<sup>1</sup> Frédéric GODEFROY, *Lexique de l'Ancien Français*, Paris, Champion, 2000, article « jardiner ».

<sup>2</sup> « Alez en est en un verger suz l'ombre » in *La Chanson de Roland*, présenté et traduit par Jean DUFOURNET, Paris, GF, 1993, II.

<sup>3</sup> Cf. article « verger » dans le *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1993 ainsi que l'article « jardin » du *Littre*, qui évoque la possibilité que le jardin soit fruitier. <https://www.littre.org/definition/jardin>.

<sup>4</sup> *Grant mal fist Adam (qui par le Sathan..)*, [https://www.arlima.net/eh/grant\\_mal\\_fist\\_adam.html#edm](https://www.arlima.net/eh/grant_mal_fist_adam.html#edm).

<sup>5</sup> André LE CHAPELAIN, *De Amore*, traduit par Claude BURIDANT, *Traité de l'Amour Courtois*, Klincksieck, 1974, p. 100.

<sup>6</sup> Cette hypothèse est soutenue par l'abondante littérature qui traite de la question : ainsi, les articles sur les jardins médiévaux et leurs représentations en littérature sont réunis sous le titre *Vergers et Jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance*, XXVIII, 1990, qui associe les deux termes. D'ailleurs, plusieurs articles, remarquables par leur contenu scientifique, emploient indifféremment *jardin* et *verger* pour évoquer ce lieu hautement symbolique : « Le jardin médiéval, lieu d'intimité » de Christiane DELUZ, « Reliure, clôture, culture : le contenu des jardins » de Denis HÛE, « Du verger royal au jardin d'amour : mort et transfiguration du *locus amoenus* (d'après *Tristan* de Bérout et *Cligès*) » de Huguette LEGROS, pour ne citer qu'eux.

<sup>7</sup> Jean-Claude BIBOLET, « Jardins et vergers dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Vergers et Jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance*, op. cit., pp. 31-40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 32. C'est nous qui soulignons.

Chrétien décrit le verger pour lequel il emploie le terme « el vergier » (v. 5689) et « li jarz » (v. 5692). L'emploi du mot pour l'autre se répète à plusieurs reprises dans *Erec et Enide* mais également dans *Perceval* (« jardin », v. 6472 ; « vergier », v. 6498). Jean-Claude Bibolet finit même par inventer le nom composé « verger-jardin » pour parler de ce lieu dans l'œuvre de Chrétien. Dans *Robert le Diable*, l'emploi des deux substantifs à quelques vers d'intervalle semble corroborer cette hypothèse qu'il est possible de préciser en avançant l'idée que le terme *gardin* serait le générique du *vregié*, spécifique des arbres fruitiers, comme il est employé dans *le Roman de la Rose*<sup>1</sup>.

Ce cadre est, dans notre corpus, parfaitement topique du *locus amoenus*<sup>2</sup> tel que présenté dans le roman courtois : lieu édénique par excellence, on y trouve des arbres, une fontaine ou une source, des fleurs et des oiseaux<sup>3</sup>. Dans *Guillaume de Palerne*, le verger est d'abord présenté « plaisans et biax » (v. 1369) et les personnages peuvent y jouir du « chans de ces oisiax » (v. 1370), de « ces herbes et ces flors / Qui tant ont fresces les colors » (v. 1371-1372) et se reposer « desous une ente / Qui molt estoit bele et ramue, / Et desus l'erbre vers et drue » (vv. 1384-1386) : la mention du chant des oiseaux est importante car cela participe de l'atmosphère courtoise de la scène. En effet, Michèle Gally explique que « Au Moyen Âge la mention des oiseaux chanteurs semble donc orienter poèmes et récits vers une *mimesis* de la nature en un essai de (re)trouver une harmonie naturelle dont les oiseaux sont les représentants et les modèles<sup>4</sup> ». Si les oiseaux chantent dans le verger qui s'apprête à abriter les amours de Guillaume et de Mélior, c'est peut-être un indice de l'élection de ce couple par la nature : ils ont raison de s'aimer et de s'unir car cette union rétablira l'harmonie (lignagère, politique...) qui a été perdue. Ces oiseaux rappellent les augures antiques qui, en observant le vol des oiseaux sacrés, prédisaient l'avenir. Ainsi, Anne-Marie Bégou-Ball étudie-t-elle très précisément le motif du chant des oiseaux et explique que « le chant des oiseaux dit aux humains que c'est le moment propice à toute nouvelle entreprise, qu'elle soit

<sup>1</sup> « Fist ça les arbres aposter / Et fist par ce vergier planter. », vv. 593-594 in *Le Roman de la Rose* de Guillaume de LORRIS, traduction et présentation de Jean DUFOURNET, édition bilingue, Paris, GF, 1999.

<sup>2</sup> Pour une généalogie du motif du *locus amoenus*, on se référera à Ernst Robert CURTIUS, « le Paysage idéal », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, 10/18, 1991, p. 301-326 (1<sup>ère</sup> édition en 1956 aux PUF) mais aussi à l'article d'Ernesta CALDARINI, « Un lieu du roman médiéval : le verger », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n°34, pp. 7-23.

<sup>3</sup> Ernst Robert CURTIUS mentionne ainsi quatre éléments constants de ce *topos* (arbres, pré et fleurs, source ou ruisseaux, chants d'oiseaux) et deux facultatifs (le souffle du vent et les fruits).

<sup>4</sup> Michèle GALLY, « En guise de préface... Des oiseaux et des hommes », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, *Senefiance*, LIV, 2009.

guerrière, cynégétique, amoureuse ou littéraire, les textes narratifs suivant en cela de très près les modèles lyriques, y compris dans la syntaxe.<sup>1</sup> »

En ce qui concerne la description du verger dans *Floriant et Florete*, la narration fait preuve encore une fois de sa brièveté habituelle car ce verger est simplement « biau » (v. 4271). Le peu qui en est dit renforce l'idée que la description d'un jardin-verger est un passage obligé du récit qui raconte des commencements amoureux et que, en cette fin du XIII<sup>e</sup> siècle, cette mention suffit au lectorat pour convoquer en lui une représentation du jardin, topique de la rhétorique courtoise. Cela permet ainsi au narrateur de passer rapidement sur une description qui pourrait ralentir l'action : c'est l'imagination du lecteur qui va construire ce jardin. En revanche, dans *Robert le Diable*, le narrateur se fait plus prolix : le jardin « moult fu antés », contient « arbres plantés, / Et herbes et bonnes rachines, / Dont on fait les bonnes mechines.<sup>2</sup> » (vv. 1496-1498), mais aussi « une fontaine, / Si boine, si clere et si saine / C'onques nulz homs ne vit si bielle. » (vv. 1499-1501). On retrouve là les éléments constants mais on constate que les termes sont surtout génériques (*flors*, *oisiax*) plutôt que des désignations spécifiques. On note pourtant la mention de « rousignol », de « tortrel » et de « mauvis » dans *Guillaume de Palerne* aux vers 1381-1382 : cette précision des espèces d'oiseau et de leur chant est particulièrement intéressante. En effet, il existe trois grandes classes d'oiseau susceptibles d'apparaître dans la littérature en général : les oiseaux issus de la nomenclature du *Physiologus* (aigle, pélican, phénix, caladre, serre, etc.) et recensés dans le *Bestiaire* de Philippe de Thaon<sup>3</sup> mais qui apparaissent très peu dans la littérature profane, à part le phénix, et qui permettent, dans la littérature didactique, d'exprimer une réalité spirituelle et de servir d'enseignement moral au chrétien ; les oiseaux de proie, cités dans la littérature courtoise pour des scènes de chasse<sup>4</sup> ; les oiseaux chanteurs enfin, très présents dans la poésie lyrique, qui ne font pas l'objet, dans les bestiaires, d'une interprétation allégorique, mais qui sont tout de même porteurs d'un symbolisme fort dans la littérature

---

<sup>1</sup> Anne-Marie BEGOU-BALL, « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise » in *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, op. cit.*, pp. 59-67.

<sup>2</sup> Sur la question des simples et plantes médicinales, on se référera à l'article « Les simples et les jardins » dans lequel Geneviève SODIGNE-COSTES établit le rapport entre les ornements des jardins et leur symbolisme. Voir le recueil déjà cité *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, op. cit.*, pp. 329-342.

<sup>3</sup> A ce propos, voir l'article de Jacqueline LECLERC-MARX « Drôles d'oiseaux. Le caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le *Physiologus*, les *Bestiaires* et les grandes encyclopédies du XIII<sup>e</sup> siècle. Mise en perspective », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, op. cit.*, pp. 163-178. Elle y précise les caractéristiques de ces oiseaux fabuleux en approfondissant la manière dont ils font l'objet d'une allégorisation, en particulier chrétienne.

<sup>4</sup> A ce propos, voir l'article d'Olivier LINDER, « Un monde d'oiseaux de proie. Quelques exemples de figuration animale du discours du nature et norreture », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, op. cit.*, pp. 179-192 : il y étudie les locutions employant le nom d'un oiseau de proie, et donc, à travers elles, la valorisation de la *nature* aristocratique.

narrative. Dans *Guillaume de Palerne*, les trois espèces d'oiseaux (rossignol, tourterelle et grive) sont mentionnées pour évoquer l'origine du chant : le rossignol est le plus fréquemment cité, le plus valorisé et le favori des poètes lyriques. La valorisation de cet oiseau chanteur est un héritage que l'on peut faire remonter à Pline qui, dans ses *Histoires Naturelles*, se révèle très précis sur le rossignol et, en particulier, sur son chant : c'est un chanteur exceptionnel qui peut même mourir d'épuisement à force de chanter, jour et nuit, sans s'arrêter<sup>1</sup>. Par la suite, Ovide emploie la figure du rossignol dans ses *Métamorphoses*, celle de *Philomela* qui sera l'objet d'une version écrite par Chrétien de Troyes dans son *Ovide Moralisé*, avec *Philomena*<sup>2</sup>, ce qui introduit l'oiseau dans l'univers courtois. Le rossignol y apparaît très valorisé puisqu'il acquiert l'ensemble des qualités morales et intellectuelles du personnage. On le retrouve chez Marie de France, dans son lai de *Laüstic*<sup>3</sup>, qu'elle consacre comme emblème de l'amour courtois : « Emblème de tous ceux qui se reconnaissent dans les valeurs courtoises, le rossignol concentre, intensifie et amplifie toutes les connotations associées au chant des oiseaux en général. [...] le rossignol parle un langage accessible à l'amant qui l'écoute.<sup>4</sup> » Les autres oiseaux, la tourterelle et la grive dans le cas de *Guillaume de Palerne*, ont alors pour fonction de contribuer à l'installation du cadre de la reverdie, typique de la rhétorique courtoise, mais seul le rossignol (premier dans l'énumération aux vers 1381-1382) incarne la lyrique de l'amour naissant.

Un autre symbolisme fort réside dans une caractéristique traditionnelle du jardin/verger et que l'on retrouve dans les romans à l'étude qui les décrivent comme des lieux clos dans lesquels il va falloir pénétrer plus ou moins facilement. Dans *Robert le Diable*, ce verger est caché dans l'enceinte du palais impérial ce qui oblige Robert à faire des tours et des détours dans ce bâtiment qu'il ne connaît pas encore très bien :

« Or vaurroit il de l'aighe avoir  
Et l'iestre de le court savoir.  
Va s'ent a diestre et a senietsre,  
Tant que il entre en .i. biel iestre  
D'un gardin [...]. » (vv. 1491-1495)

L'adverbe « tant que » ainsi que la mention « a diestre et a seniestre » signalent les quelques difficultés de son parcours dans le palais. Cependant, il tombe par hasard sur ce jardin qu'il ne

<sup>1</sup> PLINE, *Histoire Naturelle*, livre X *De Volucrum Natura*, Eugène DE SAINT-DENIS (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1910.

<sup>2</sup> Chrétien DE TROYES, *Cligès-Philomena*, Michel ROUSSE (éd.), Paris, G.F., 2006.

<sup>3</sup> Marie de FRANCE, *Lais*, HARF-LANCNER (éd.), Paris, Livre de Poche, 1998.

<sup>4</sup> Anne-Marie BEGOU-BALL, « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, op., cit., p. 62.

cherchait pas, comme si ce lieu lui était prédestiné. Cependant, il semble difficile que la raison de sa présence dans ce jardin soit amoureuse tant la difficulté qu'il rencontre pour y accéder amoindrit la possibilité d'une idylle. De plus, Robert « entre » dans le jardin, le lieu est donc clos, ce qui est également le cas dans *Guillaume de Palerne* :

« Par .i. degré sont avalees,  
Ens el vergier s'en sont *entrees*  
Par l'*uis* de la chambre desous » (vv. 1375-1377)

Dans *Floriant et Florete*, non seulement le lieu est fermé par les remparts de la ville, mais il l'est à clé : les clés<sup>1</sup> du jardin font d'ailleurs l'objet de tractations entre les différents intermédiaires des amants. Ainsi, les clés sont-elles à aller chercher dans une cachette que Blanchandine connaît et dont elle semble avoir déjà fait usage :

« Une poterne i a por voir,  
J'en ai les *cles* a mon vouloir. » (vv. 4275-4276)

Elle confie les clés à Joli qui les apporte à Floriant et à Gauvain qui, les voyant, « sont lié, nus ne le demant » (v. 4308) ; cette manifestation de la joie de détenir les clés montre la promesse de plaisir qu'elles constituent. Ces clés symbolisent l'élection de l'amant qui, au sens propre, doit connaître les bonnes personnes (Blanchandine, Joli) pour accéder physiquement à Florete et, au sens figuré, doit avoir les qualités requises pour atteindre le cœur, et le corps, de la belle. D'ailleurs, la clé<sup>2</sup> est souvent utilisée dans un sens plus métaphorique, dans le roman courtois, pour évoquer la clef du cœur ou du corps<sup>3</sup>. Ici, il s'agit d'une clef réelle qui ouvre une porte tout aussi réelle mais dont la promesse est celle de l'amour : la détenir ou non représente donc l'expression du désir mais également du pouvoir que Florete donne, sur elle, à Floriant car en possédant la clef, il la possède elle aussi. La symbolique sexuelle de l'objet est évidente : la clef renvoyant au sexe masculin, le verger clos pourrait alors figurer le sexe

---

<sup>1</sup> Il est fort probable que la mention de la clé du verger dans *Floriant et Florete* convoque chez le lecteur de nombreuses références littéraires contemporaines comme la clé qui ferme le verger gardé par Oiseuse dans *le Roman de la Rose*, ou encore le traité intitulé *la Clef d'Amors*, poème de 3426 vers, imitant *l'Art d'Aimer* d'Ovide, mais sans doute trop tardif (vers 1280) pour que l'auteur de *Floriant et Florete* y fasse une référence volontaire. Ces deux exemples, qui ne sont pas des cas isolés, montrent cependant l'importance de ce motif dans la littérature médiévale. Par ailleurs, la métaphore de la clé du cœur est courante chez Chrétien : c'est la dame qui possède la clé de la joie pour Yvain, dans *le Chevalier au Lion* (vv. 4621-4628), et Blanchefleur tourne la clé du cœur de Perceval dans *le Conte du Graal* (vv. 2629-2638).

<sup>2</sup> La clef a fait l'objet d'un séminaire du CETM en 2006 dont les interventions ont été réunies dans l'ouvrage *Les clefs des textes médiévaux*, ouvrage collectif dirigé par Fabienne POMEL, Rennes, PUR, 2006.

<sup>3</sup> Cette métaphorisation de la clef d'amour est encore vivace aujourd'hui dans le langage courant comme on le voit dans le roman de Mathias MALZIEU, *La mécanique du cœur*, qui a inspiré l'album du même nom au groupe de rock Dyonisos dont Malzieu est le chanteur : « Je vais te donner la clé de mon cœur. Tu ne pourras pas l'enlever, mais tu pourras faire ce que tu veux, exactement quand tu voudras. Tu es la clé qui m'ouvre entièrement de toute façon. », Paris, Flammarion, 2007. Cette métaphore de la clef du cœur est d'ailleurs matérialisée très visiblement par les cadenas d'amour qui envahissent les grilles des ponts de Paris...

féminin que la clef peut ouvrir. Ainsi, Michael Camille<sup>1</sup> a étudié les cadeaux de mariage qui peuvent être offerts aux jeunes couples, dans son ouvrage *l'Art de l'Amour au Moyen Âge* : il s'intéresse tout particulièrement à un coffre de mariage décoré de la représentation d'une femme, placée à côté de la serrure ce qui rappelle sa virginalité, la clef figurant alors le mariage « littéralement, la clé pour ouvrir le coffret et pénétrer le corps.<sup>2</sup> » Cette remarque à propos du coffre, objet hermétique par excellence, peut également être faite à propos de ce jardin, à la clôture fermée à clef. Enfin, la clef, une fois utilisée, donne le signal de départ à une nouvelle péripétie dans le roman : les amants vont devoir fuir ce qui va engendrer de nombreuses aventures. Lorsque Floriant se trouve au seuil du verger, le lecteur se trouve, quant à lui, au seuil d'une nouvelle étape du récit : la clef du cœur et du corps de Florete, est également l'une des clefs du texte qui ouvre sur un autre épisode. Comme le chant des oiseaux dans *Guillaume de Palerne* indique au lecteur qu'il est au commencement d'une nouvelle péripétie, nécessairement amoureuse, la clef utilisée dans *Floriant et Florete* lui annonce la relation amoureuse, sur un mode plus grivois.

Plus largement, la clôture, dans les trois romans, peut évoquer le miracle que constitue la naissance du sentiment amoureux chez l'individu qui, ne laissant rien transparaître de l'extérieur, recèle en son sein l'harmonie de l'amour représenté par le verger/jardin, les fleurs et le chant des oiseaux. Encore une fois, la symbolique de la relation charnelle et du désir dans l'interdit n'échappe pas au lecteur tant elle est évidente : la clôture représente l'interdit de toute sexualité hors mariage et c'est la raison pour laquelle l'amant doit affronter des obstacles (une porte fermée à clé, un lieu difficile à trouver) qu'il franchit sans grande difficulté pourtant. D'ailleurs, dans *Robert le Diable*, l'accès au jardin pour la princesse se fait par une fenêtre étroite, qu'on a assimilée précédemment à la Porte Étroite de la Rédemption mais qui peut également être perçue comme un symbole de la virginité. Dans ce roman, seule la princesse passe par cette fenêtre puisque le narrateur prend soin de préciser « Que nulz n'y puet fors li seoir » (v. 1509). On peut ainsi émettre l'hypothèse que cette fenêtre représente la virginité de la princesse mais cette ouverture, trop étroite, n'accepte personne d'autre qu'elle-même : ne s'agit-il pas là d'une préfiguration du refus et de l'amour charnel et du mariage par Robert ? Cette fenêtre étroite qui n'est franchie que par la jeune fille correspondrait alors à une condamnation à la virginité éternelle. Si aucun autre indice ne corrobore cette hypothèse dans le texte, la suggestion existe tout de même et ne peut échapper au lecteur averti.

---

<sup>1</sup> Cité par Fabienne POMEL dans son article « Clefs du cœur, du corps et du texte », *Les Clefs des textes médiévaux*, op. cit., pp. 45-59.

<sup>2</sup> Michael CAMILLE, *L'art de l'amour au Moyen Âge. Objets et sujets du désir*, Cologne, Konemann, 2000, traduction A. Sautier-Greening et B. de Brimont (*the Medieval Art of Love*, Londres, Calmann & King, 1998).



Françoise Laurent rappelle que « Aux yeux des clercs médiévaux, les femmes sont en effet ‘le modèle par excellence du corps déchiré, blessé, fendu’ ; elles sont décrites par Hildegarde de Bingen comme *apertae, fenestrales et ventosae* » : la fenêtre pourrait ainsi représenter métaphoriquement l’ouverture physiologique de la princesse, orientée vers l’objet masculin de son attention, ce que Françoise Laurent confirme en parlant de la « nature *fenestrale* de la femme<sup>1</sup> ». Enfin, Marie-Christine Pouchelle<sup>2</sup> signale que la maison peut être également prise comme une image du corps : la porte est le symbole de la bouche et les fenêtres celui des yeux. Ce motif est fréquent : on le retrouve, par exemple, dans l’*Escoufle* « Je vi son cuer a la fenestre / De ses iex monter [...] »<sup>3</sup>. Dans *Robert le Diable*, cette métaphorisation est pertinente puisque si la porte de la chambre de la princesse est fermée au sens propre comme au sens figuré - elle est muette -, ses yeux sont ouverts et même si la fenêtre est étroite, elle observe.

Le récit de la rencontre charnelle, présent uniquement dans *Floriant et Florete* et *Guillaume de Palerne*, fait l’objet d’un sommaire narratif dans les deux romans : la voix conteuse prend tout de même la peine, dans *Floriant et Florete*, de préciser qu’elle ne se permettrait pas d’en dire plus « De sorplos me convient taisir » (v. 4342), tout en s’assurant d’être explicite. Le lecteur n’a nul doute quant à la consommation de la relation charnelle, d’autant que le substantif *surplus/sorplos* revêt souvent un sens sexuel comme l’indique Francis Gingras en recensant le terme dans son « Lexique des termes érotiques de l’ancien français<sup>4</sup> », en annexe de son ouvrage *Erotisme et Merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* : F. Gingras cite ainsi ces vers de *Guigemar* de Marie de France « Ensemble gisent et parolent/ E suvent baisent e acolent / Bien lur coviengne del surplus, / De ceo que li altres unt en us.<sup>5</sup> ». Le terme *surplus*, inclus dans un lexique sexuel (« *acoler* », « *baisier* », v. 4339) dans *Floriant et Florete*, prend alors une connotation érotique en évoquant pudiquement, mais clairement, la relation sexuelle. Dans *Guillaume de Palerne*, un élément se détache au sein de cette topique courtoise par le détournement du motif de la cueillette des fleurs. Dans la poésie lyrique, l’exorde classique intègre trois motifs constitutifs que sont le

<sup>1</sup> Françoise LAURENT, « Les fenêtres du reclus. A propos du 64<sup>e</sup> conte de la *Vie des Pères* », *op. cit.*

<sup>2</sup> Marie-Christine POUCHELLE, *Corps et chirurgie à l’apogée du Moyen Âge. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 267-269. Cette référence est citée par Françoise LAURENT dans son article « Les fenêtres du reclus. A propos du 64<sup>e</sup> conte de la *Vie des Pères* », *op. cit.*

<sup>3</sup> L’*Escoufle*, vv. 3169-3170, cité par Françoise LAURENT dans son article « Les fenêtres du reclus. A propos du 64<sup>e</sup> conte de la *Vie des Pères* », *op. cit.*

<sup>4</sup> Francis GINGRAS, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002, pp. 500-510.

<sup>5</sup> Marie de FRANCE, *Guigemar*, in *Lais*, *op. cit.*, vv. 530-534.

lever matinal, l'entrée au verger et la cueillette des fleurs<sup>1</sup> qui sont alors des étapes préparatoires à la joie d'amour : les romans à l'étude, s'ils n'utilisent pas le lever matinal, font mention de cette entrée au verger. *Guillaume de Palerne* ajoute à cela la cueillette des fleurs mais de manière détournée : ce n'est pas Mélior, ni même Guillaume, qui vont cueillir des fleurs mais Alexandrine qui prend ce prétexte pour laisser les amants à leurs ébats (vv. 1718-1721). Ce détournement de la poésie lyrique est transparent pour le lecteur qui perçoit cet écart et voit se désamorcer la tension trop forte de cet épisode, ce qui évite le scandale.

Ces épisodes amoureux sont, même dans *Floriant et Florete*, assez longs, ce qui est révélateur de l'importance qu'ils revêtent dans la diégèse. En effet, c'est l'amour qui va entraîner le départ en aventure puisque les jeunes gens n'ayant pas le droit de s'unir, doivent s'enfuir pour vivre leur amour. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, l'épisode amoureux (de l'arrivée des jeunes filles dans le verger devant Guillaume endormi, v. 1460, au départ d'Alexandrine pour laisser les jeunes gens à leur joie d'être ensemble, v. 1720) représente 260 vers sur les 9666 vers que compte le roman (soit 2,7%) ; dans *Floriant et Florete*, l'épisode amoureux (du message transmis à Joli par Blanchandine, v. 4111, aux ébats amoureux, v. 4342) représente 237 vers sur les 8279 vers du roman (soit 2,9%). On peut alors comparer ces récits des épisodes amoureux à ceux, par exemple, des enfances de ces jeunes héros, qui sont également importantes dans ces romans qui suivent l'itinéraire de vie d'un personnage : dans *Floriant et Florete*, l'enfance de Floriant est racontée aux vers 736 à 841 (de l'éducation féerique au départ dans la nef enchantée), soit 1,3% du roman total ; dans *Guillaume de Palerne*, l'enfance de Guillaume représente environ 177 vers (en trois épisodes : l'adoption de Guillaume, tout jeune enfant, par le vacher et sa femme, vv. 203-227 ; l'enfance de Guillaume, vv. 345-390 ; sa rencontre avec l'empereur et son départ, vv. 492-600) soit 1,8% du roman au total. Comment expliquer cette ampleur du récit des amours alors que l'enfance des héros est racontée bien plus brièvement ? Les épisodes amoureux font véritablement entrer Floriant et Guillaume dans l'âge adulte, marqué par l'initiation sexuelle, et donc, dans l'âge des aventures : ce sont bien leurs amours qui provoquent les péripéties. Ces épisodes sont des charnières voire des seuils qu'il s'agit de franchir et dont le lecteur doit percevoir le franchissement : il fallait donc bien insister sur ces moments-clés de la narration. En outre, il s'agit d'un passage obligé du roman médiéval : c'est un moment attendu par le lecteur, générateur de plaisir de la lecture. Enfin, dans les deux cas, la révélation amoureuse fait l'objet de nombreuses tractations menées par des intermédiaires complices et bienveillants

---

<sup>1</sup> Voir l'article « L'accès au lieu érotique : motif et exorde dans la lyrique popularisante du Moyen Âge à nos jours » de Pierre BEC, *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Lewen University Press, pp. 250-299.

(Alexandrine pour Guillaume et Mélior ; Blanchandine, Gauvain et Joli pour Floriant et Florete) : l'amour est ici un travail d'équipe et sa concrétisation ne semble pouvoir naître que de multiples stratagèmes amoureux, ce qui a pour conséquence de développer la narration.

D'ailleurs, le rôle d'Alexandrine dans *Guillaume de Palerne* est particulièrement savoureux puisqu'elle promet à Mélior une herbe pour la guérir de son mal<sup>1</sup> (v. 1086-1092), les potions et les philtres étant généralement associés à l'univers féminin<sup>2</sup>, la jeune fille est intelligente et perspicace, mais elle ment car elle n'est pas une magicienne : cette promesse de la magie par Alexandrine peut être interprétée comme une référence parodique à *Tristan et Iseult*, la jeune fille se présentant comme une nouvelle Branghien, qui n'utiliserait pas le truchement de la magie mais irait directement à sa résolution : l'amour. Sa promesse de la *merveille* renvoie finalement à l'amour qui se colore de magie : l'herbe est une image pour évoquer le plaisir amoureux. Alexandrine comprend avant Mélior le mal dont son amie souffre et va tout faire pour permettre cette union pourtant déraisonnable, même lui mentir, mais c'est un pieux mensonge qui permet d'apaiser Mélior en lui donnant l'espoir de guérir :

« Seriés tote *garie* et fine,

Quite de cest *mal* et *delivre*

A tot les jors qu'ariés a vivre. » (v. 1090-1092)

Mélior sera guérie et délivrée pour toujours de sa maladie, non pas par une plante médicinale ou magique, mais parce que son amour sera comblé, sentimentalement et physiquement par Guillaume. La maladie d'amour ne peut se guérir que par l'accomplissement de l'union amoureuse, ce qui renvoie au motif de la maladie d'amour et de l'amour médecin, hérité d'Ovide, qui met en scène le sentiment amoureux qui est tout à la fois le mal et son remède<sup>3</sup>.

Les rebondissements qui émaillent les épisodes amoureux de ces deux romans participent du caractère divertissant du récit : il est bien évident que l'auteur cherche à plaire à son lecteur en réservant un peu de suspens quant à l'issue de ces épisodes amoureux. Ils constituent déjà en eux-mêmes une aventure tant leur issue est hasardeuse et préparent le lecteur au jeu de masques et de déguisements auxquels devront se prêter les amants par la suite, surtout dans *Guillaume de Palerne*. Toutes ces conversations, ces tractations amoureuses suscitent le questionnement et l'anxiété des personnages qui sont troublés par ce

---

<sup>1</sup> A ce propos, on se référera à l'article « Les *meschantes* herbes des jardins » dans lequel Marie-Thérèse LORCIN recense les recettes pharmaceutiques et étudie la connaissance des herbes et des racines au Moyen Âge. Voir le recueil déjà cité *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *op. cit.*, pp. 235-252.

<sup>2</sup> On peut à ce propos se référer à la sous-partie intitulée « Un autre savoir : la magicienne des herbes, la magicienne des mots » de l'ouvrage *La femme médiatrice dans de grandes œuvres romanesques du XII<sup>e</sup> siècle* de Micheline DESSAINT, Paris, Champion, 2001, pp. 37-53.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le chapitre sur l'amour médecin dans l'ouvrage de Francis GINGRAS, *Érotisme et merveilles dans le récit français du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*, pp. 433-455.

sentiment face auquel ils sont parfaitement impuissants : l'écriture des épisodes amoureux ressemble alors étrangement à celle des épisodes merveilleux où l'on retrouve les mêmes réactions des personnages (regard, réactions physiques et psychologiques, angoisse face à l'inconnu). Ainsi, Christine Ferlampin-Acher explique-t-elle que « le merveilleux [...] naît de l'amour, qui trouble le corps et l'animal qui dort en chacun<sup>1</sup> » : Mélior n'est plus maîtresse d'elle-même et laisse libre court à sa sauvagerie intérieure, se comportant comme une bête qui souffre : elle « se despersonne » (v. 908) traduit par « elle se désolait », « se deffigure » (v. 1034) traduit par « me rend étrangère à moi-même » et va « s'aniëntant » (v. 1035), traduit par « me fait perdre mes forces »<sup>2</sup>. Ainsi, l'emploi du verbe *desf(f)igurer* est révélateur d'une indépendance amour-merveille sur laquelle nous reviendrons plus loin mais que la présence de ce terme nous permet d'aborder. Le verbe *desf(f)igurer* est plus généralement utilisé dans le cadre d'une métamorphose : Cristina Noacco le traduit par « priver l'apparence d'un homme de sa ressemblance divine originelle<sup>3</sup> ». Que veut donc nous dire l'auteur ici ? Il s'agit sans doute d'un moyen, d'un part, d'exprimer avec force la perte de contrôle de Mélior sur son cœur : elle ne se reconnaît plus, elle devient une autre femme, mue par l'amour (cela peut renvoyer également aux métamorphoses liées à l'âge : en aimant, elle devient une femme) ; mais on peut également y voir, d'autre part, un moyen pour l'auteur de lier ce couple en devenir au destin du loup-garou : dans les symptômes de Mélior, il y a la solution car c'est la métamorphose d'Alphonse qui va leur permettre de sauver leur amour. Les verbes employés au discours direct par Mélior insistent sur la sensation que ce personnage ressent de ne plus être elle-même. L'amour et la *merveille* se rejoignent et leurs ressemblances induisent sans doute une interdépendance constitutive de ces romans.

Nous avons donc montré l'importance du motif amoureux, nous en tenant pour l'instant aux commencements<sup>4</sup>. Loin de n'être que de plaisants accessoires de la narration, ces épisodes constituent un moyen pour l'auteur d'introduire son couple de personnages en montrant la prédestination dont ils font l'objet. Ainsi, l'amour prend une coloration merveilleuse tant dans son caractère évident, les personnages tombent amoureux comme s'ils se reconnaissaient, que dans le trouble immense qu'il suscite en eux. Cette caractéristique est surtout perceptible dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete : Robert le Diable* ne présente pas d'épisode amoureux aussi marqué. Cependant, l'élaboration d'un contexte propre

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.* p 99.

<sup>2</sup> Les traductions indiquées sont celles proposées par Christine FERLAMPIN-ACHER dans son édition de *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Christina NOACCO, *La métamorphose dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », Rennes, 2008, p. 53.

<sup>4</sup> Les mariages feront l'objet d'une analyse approfondie dans la troisième partie cette étude (p. 455ss).

à mettre en place une histoire d'amour entre la princesse et Robert n'est pas fortuite : l'auteur a volontairement semé des indices comme autant de signaux pour le lecteur (le verger, la belle demoiselle à la fenêtre, l'émerveillement de la princesse) qui a forcément attendu la concrétisation de cet amour, attente déçue à la toute fin du roman par le refus de Robert d'épouser la princesse. Les amours dans les romans du corpus ont également en commun de se présenter, au prime abord, comme des mésalliances dont le reste du monde, et surtout la raison d'état, refuse la possibilité. Ce sont ces empêchements amoureux qui déclenchent le départ en aventure, certes, mais il s'agit également d'un moyen de complexifier la narration.

#### b. Amours interdites et empêchements amoureux

Le motif de l'empêchement amoureux est constitutif des romans appartenant à la mouvance idyllique : un couple de jeune héros tombe amoureux alors que tout semble les opposer (rang social et projet matrimonial, le plus souvent). Si le corpus à l'étude s'écarte du programme idyllique par le critère des amours enfantines, absent de ces romans, il s'en rapproche par l'interdiction qui frappe les deux héros (masculin et féminin) de vivre leur amour, et qui vont alors braver ensemble tous les obstacles pour faire triompher leur amour. Marion Vuagnoux-Uhlig<sup>1</sup> précise, dans sa définition du roman idyllique, que cette mésalliance (qui reste une mésalliance hypothétique en réalité puisque la vérité finit par éclater et le héros par être réhabilité dans son identité et dans son rang social) met alors en jeu deux générations en voyant s'opposer les parents, représentant l'interdit social, et les enfants, tout à leur idylle. La menace de mésalliance repose essentiellement sur le conflit lignager, et c'est là justement le but du roman idyllique qui met en place des aventures susceptibles de rétablir l'harmonie lignagère et, par conséquent, amoureuse et familiale. Cependant, dans les romans du corpus à l'étude, le jeune couple ne s'oppose pas à un couple parental (ce qui ne provoque donc pas de conflit au sein de ce couple de la première génération comme c'est le cas dans le roman idyllique) mais seulement au père qui incarne alors une autorité forte contre laquelle les jeunes gens vont devoir lutter.

D'un point de vue strictement narratif, l'empêchement amoureux est un ressort très dynamique car il permet de justifier le départ en aventure des héros. C'est le désir de vivre son amour qui pousse le couple à affronter les obstacles que la figure parentale place sur son chemin : sans empêchement amoureux, pas d'aventure. Le schéma est sensiblement le même

---

<sup>1</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, *op. cit.* p. 29.

dans les trois romans du corpus : la jeune fille est une princesse, fille d'un empereur, vouée à un mariage (déjà projeté ou suggéré) susceptible de favoriser des intérêts politiques pour les deux partis. Elle tombe alors amoureuse d'un jeune homme qui ne peut lui être raisonnablement destiné pour des raisons diverses mais qui ont trait à son origine sociale et non à ce qu'il est, dans une réflexion sous-jacente sur l'*estre*, la *semblance* et la *nature* des plus stimulantes et sur laquelle nous reviendrons plus tard dans cette étude lorsque nous évoquerons le caractère hybride des personnages ainsi que le motif du déguisement. L'empêchement amoureux suscite le départ en aventure sans pour autant que la figure parentale l'ait nécessairement découvert : dans *Guillaume de Palerne* comme dans *Floriant et Florete*, les filles savent que leur union ne conviendra pas à leur père et anticipent la violence de l'opposition paternelle en choisissant la fuite plutôt que la ruse qui ne permettrait sans doute pas aux jeunes gens de vivre immédiatement ensemble : est-ce la jeunesse de ces héros qui explique le choix de la fugue au lieu d'une volonté de discuter ? Les romans n'évoquent pas cette possibilité mais force est de constater que la décision de fuir est prise très soudainement, motivée par des impératifs matrimoniaux souhaités par le père. Le motif de l'empêchement amoureux n'est pas abordé explicitement dans *Robert le Diable* puisque la relation amoureuse même n'est pas engagée, elle n'est que suggérée hypothétiquement. Dans *Guillaume de Palerne*, la décision de quitter le royaume vient de Mélior qui voit Guillaume affligé par l'annonce du mariage de la jeune fille avec le fils de l'empereur de Grèce (ce qu'elle refuse car elle place l'amour au-dessus de l'équilibre lignager comme elle l'explique aux vers 2850-2860) : la voix conteuse prend la précaution, avant que Mélior ne prenne la parole, de rappeler qu'elle est « molt sage et molt prous » (v. 2961) dans un binôme quasi-synonymique permettant au lecteur de comprendre que cette décision est plus raisonnable qu'il y paraît, dans une préfiguration de la deuxième partie du roman qui montrera que la jeune fille savait, consciemment ou inconsciemment, ce qu'elle faisait en proposant à Guillaume de s'enfuir avec elle, contre la morale et les convenances de son temps. Ainsi, lorsque Mélior dit :

« Mais or pensons de l'exploitier,  
De l'esgarder et del porquerre  
Comment soions fors de la terre,  
Que ne soions aperceü,  
Trouvé ne pris ne retenu.  
A ce nos convient molt entendre  
Car n'est plus loisirs de plus atendre. » (vv. 2964-2970)

Les triplets synonymiques (*exploitier/esgarder/chercher*) et (*trouvé/pris/retenu*) voient s’opposer l’exhortation à l’action et à la recherche de solution (plutôt que se lamenter comme le fait Guillaume) aux conséquences possibles de l’inaction. La rime *entendre/atendre* confirme cette opposition entre la réflexion et la passivité : Mélior comprend immédiatement que la solution réside dans la prise en main de leur futur à deux, ce qui, pour le lecteur, est une promesse d’aventure que seul l’empêchement amoureux peut provoquer. La rapidité avec laquelle cette décision est prise, puisque la proposition est acceptée immédiatement par Guillaume, n’est pas pour autant dépourvue de sagesse. En effet, Alexandrine, qui a déjà su se montrer intelligente et fine dans sa compréhension des autres, leur donne sa bénédiction en les faisant bénéficier d’un stratagème très audacieux : elle leur propose de fuir, déguisés sous des peaux de bêtes (vv. 3010-3025). Au-delà du fait que le roman prend alors un caractère fort réjouissant (par ces déguisements animaliers<sup>1</sup>), la ruse a le mérite de fonctionner et de donner encore davantage de brio à cette fuite mais également de provoquer des aventures avant l’aventure elle-même. En effet, Alexandrine va alors se déguiser en serviteur : le narrateur prend soin de raconter comment elle se faufile en cuisine, comment elle subtilise les peaux et enfin, comment elle les aide à les revêtir de manière à ce que finalement « Si sont andoi desconneü : / N’est nus qui tant les esgardast / Qui autre chose li samblast / fors que d’un ors felon et fier » (vv. 3106-3109). L’empêchement amoureux s’avère être alors, pour le lecteur, générateur d’émotions variées, ce qui suscite le plaisir de la lecture. On notera au passage la supplique de la jeune fille qui veut partir elle aussi sous peine de subir un châtement terrible de la part de l’empereur, et le refus des amants qui ne semblent pas concernés par le sort de leur adjuvante principale : ces éléments peuvent correspondre à une volonté du narrateur de se concentrer sur le couple-phare du récit, le personnage d’Alexandrine ne présentant plus, à ce moment de la narration, d’utilité véritable. En revanche, le lecteur la retrouvera lorsque le narrateur aura besoin de ce personnage féminin afin de conclure sa série de mariages en l’appariant avec Brandin.

Dans *Floriant et Florete*, le père de Florete apprend, par la voix du nain<sup>2</sup>, la menace de mésalliance et de déshonneur qui pèse sur l’avenir de sa fille (et sur le sien) et il est alors « molt [...] dolanz et irasçuz » (v. 4502) au point de lancer une troupe armée contre le jeune

<sup>1</sup> Nous approfondirons plus loin dans cette étude la question des déguisements, fort significative, et qu’on peut associer à la *merveille* ainsi qu’à une réflexion profonde sur l’*estre*, la *semblance* (p. 297ss).

<sup>2</sup> On peut y voir ici un rappel de la figure du nain Frocin, le traître de *Tristan et Iseult*, entre autres. Le nain est, en effet, un « ennemi des amants » selon Francis GINGRAS qui fait l’étude de cette figure, fréquente dans les récits médiévaux en langue d’oïl, et qui tend à prendre une coloration merveilleuse, ce sur quoi nous reviendrons plus loin dans cette étude. Voir l’étude de Francis GINGRAS dans son ouvrage *Érotisme et merveilles dans le récit français des XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., pp. 166-175.

homme. Cette fois, c'est Floriant qui décide de fuir avec sa belle : « Aveques nos vous en venrez / En l'ost et je vous i menrai / Et puis a fame vous penrai. » (vv. 4544-4546). Floriant parle mariage car il sait déjà qu'il est issu d'une lignée tout à fait honorable : l'empêchement amoureux tient au fait que les deux jeunes gens appartiennent à deux camps opposés. Leur fuite promet d'être moins rocambolesque que celle de Mélior et Guillaume mais elle n'en est pas moins palpitante : cette fois, le père de la jeune fille est au courant et est déjà à leur poursuite alors qu'ils ne sont pas encore en chemin. Comme souvent dans ce roman, c'est alors une course contre la montre qui s'engage, justifiant la précipitation de la narration que nous avons déjà constatée. La fugue, plutôt que la conciliation, est donc un ressort narratif des plus efficaces pour un roman d'aventures.

La réaction des pères à la découverte de la fuite des jeunes gens est surtout caractérisée par la honte comme le montre le champ lexical très riche et assez redondant du déshonneur dans les deux romans (*Guillaume de Palerne*, vv. 3630ss ; *Floriant et Florete* : vv. 4570ss) : « honte » (*Guillaume de Palerne*, vv. 3636-3690-3701-3708-3712) ; « deshonor » (*Guillaume de Palerne*, vv. 3631-3714) ; « traïs » (*Floriant et Florete* : vv. 4575) ; « honnis/honi/honnie » (*Floriant et Florete* : vv. 4576 rimant avec « traïs » – 4582-4583). Le père de Florete parle même de « ribauderie » (v. 4584) pour caractériser le comportement de sa fille et va jusqu'à lui retirer son amour (v. 4581). La fuite hors mariage est, pour la société du XIII<sup>e</sup> siècle, hautement condamnable, ce qui explique le déshonneur qui pèse sur la famille (au-delà du fait que ces pères avaient mis au point d'autres mariages pour leurs filles, ce qui rompt leurs engagements). En effet, Georges Duby explique ainsi, en évoquant le mariage dans les milieux aristocratiques, dans son essai *Mâle Moyen Âge* : « Chose sérieuse, le mariage est affaire masculine. Bien sûr, depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, l'Église a fait admettre dans la haute aristocratie que le lien conjugal se noue par consentement mutuel, et tous les textes, notamment dans la littérature généalogique, affirment nettement ce principe : celle que l'on donne, qu'un homme donne en mariage à un autre homme, a son mot à dire. Le dit-elle ? Les allusions, certes, ne manquent pas à des filles rétives. Mais de telles revendications de liberté, [...] sont dénoncées comme coupables lorsque la fille refuse d'accepter celui qu'on a choisi pour elle, affirme qu'elle en aime un autre, lorsqu'elle parle précisément d'amour – et le ciel bien vite la punit. [...] Les femmes sont normalement au pouvoir des hommes. La règle stricte était que les filles soient livrées. Très tôt.<sup>1</sup> ». Ces « filles rétives », ce sont Mélior et Florette qui, se sachant irrémédiablement condamnées par un mariage sans amour et déjà décidé,

---

<sup>1</sup> Georges DUBY, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988, p. 38



préfèrent fuir avec leurs aimés plutôt que lutter à armes inégales. Bien évidemment, la conséquence de leur bonheur personnel est la honte de leurs pères : déshonneur, certes, de savoir leurs filles unies charnellement à un homme en dehors des liens du mariage, mais c'est aussi le déshonneur de la figure du chef qui n'a su s'imposer à sa fille le mariage qu'il lui destinait, et donc de ne pas avoir su se faire obéir. On remarquera qu'il n'y a pas de confrontation directe entre pères et filles avant la fuite des amants : elles ont intériorisé l'interdit paternel et savent qu'il ne sert à rien de lutter contre les impératifs de cette société patriarcale.

Certes, il faut prendre en compte également la dimension lignagère dans ces interdits amoureux : Guillaume et Floriant ne correspondent pas, *a priori*, au mari idéal pour la fille de l'empereur de Rome. Mélior et Florete font ici figures de femmes ouvertes d'esprit, prêtes à passer outre l'impératif social pour choisir l'amour :

« A i el mont joie ne bien

Fors que d'amer seulement ?

Puet l'en avoir joie autrement ? » (*Floriant et Florete*, vv. 3474-3476)

« Certes, je non, que qu'il aviengne,

Ja n'averai duc ne contor,

Baron ne fil d'empereor

Por riens que nus hom peüst faire » (*Guillaume de Palerne*, vv. 2854-2857)

L'énergie et la détermination des jeunes femmes sont perceptibles à travers les questions oratoires pour l'une et l'emploi de la négation renforcé par l'adverbe « certes » pour l'autre : ces sentiments sont louables même s'il s'avère que Mélior se trompe dans son affirmation. En effet, elle finira par épouser un empereur en la personne de Guillaume puisqu'elle ignore à cet instant la véritable identité, et surtout le lignage, du jeune homme. D'ailleurs, le problème peut se poser différemment : ces femmes issues de la plus haute aristocratie, de la lignée impériale, n'auraient-elles pas en quelque sorte « reconnu » en ces jeunes gens leurs semblables ? On pourrait ainsi émettre l'hypothèse d'une reconnaissance inconsciente entre gens du même rang, du même sang, qui les pousserait irrémédiablement les uns vers les autres, les garantissant alors de tout risque de mésalliance. Ce serait aller dans le sens du proverbe fort usité au Moyen Âge *Nature passe norreture*<sup>1</sup> : de la même manière que Guillaume et Floriant, ignorant pourtant tout de leur rang, montrent dès leur plus jeune âge des prédispositions exceptionnelles pour la chevalerie, Mélior et Florete seraient capables de

<sup>1</sup> Ce proverbe est particulièrement illustré par les œuvres du corpus à l'étude. Nous montrerons plus loin dans quelle mesure son expression est à analyser en lien avec le caractère merveilleux des romans (p. 290ss).

percevoir instinctivement en l'autre celui qui ferait un bon époux, au sens lignager du terme. Par conséquent, l'empêchement amoureux n'en serait plus un, les filles rebelles ne seraient que des épouses en devenir et quoi qu'elles fassent, elles ne pourraient faire autrement que d'épouser le meilleur parti qui soit. Une autre piste possible pour expliquer cette reconnaissance intuitive est peut-être à chercher du côté de l'auteur qui, en esquissant la mésalliance, prend plaisir à frôler le scandaleux, et donc à conférer à ses héroïnes un caractère rebelle qui pourrait choquer le lecteur, puis, bien vite, avec la reconnaissance lignagère, faire rentrer ses personnages dans le rang. En plus de nous renseigner sur la personnalité de ces auteurs, cet élément complexifie ces œuvres en leur ajoutant la portée idéologique et géopolitique en lien avec la question des alliances matrimoniales<sup>1</sup>.

Le motif de l'empêchement amoureux est fréquent dans la littérature médiévale : le lecteur, contemporain et moderne, peut repérer aisément dans ces romans les références intertextuelles que le recours à ce motif génère. Héritier de la tradition ovidienne, il se diffuse largement dans le roman : les textes à l'étude, et en particulier *Guillaume de Palerne*, en reprennent ainsi le modèle. En effet, dans ce roman, l'empêchement amoureux est présent sous diverses formes : nous avons déjà évoqué la menace de mésalliance violemment rejetée par le père de Mélior qui ne connaît pas encore la véritable identité de Guillaume ou encore l'opposition du père de Florete à aimer Floriant, appartenant au camp adverse. L'interdiction paternelle renvoie alors clairement à l'interdiction maternelle dans *Pyrame et Thisbé* : « uns sers <sup>2</sup> » évoquant la figure du *losengier* de l'amour courtois, les dénonce à la mère de Tisbé. Cette dénonciation par un traître se retrouve également dans *Floriant et Florete* avec la figure dénonciatrice du nain. Pourtant, un autre interdit pèse sur le couple formé par Guillaume et Mélior, beaucoup plus subtil et enfoui celui-ci, qu'est la question du choix des époux. En effet, le lecteur sait qui est Guillaume en réalité, c'est-à-dire l'héritier de la couronne de Sicile, et que, par conséquent, il n'y a pas de véritable obstacle qui pourrait peser sur le couple, à partir du moment où le secret de sa naissance sera levé. Mais Guillaume est également le petit-fils de l'Empereur de Grèce puisque sa mère, Félise, est sa fille. Or, Mélior est destinée au fils de l'Empereur de Grèce, le frère de Félise et l'oncle de Guillaume alors qu'elle aime Guillaume. Sans être bien entendu un inceste avéré, cet amour ne s'en place pas moins pour autant sous le signe d'une confusion des rôles et des générations. Cette confusion matrimoniale n'est pas sans évoquer la matière tristanienne qui voit Iseult s'éprendre du

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons sur la portée idéologique et géopolitique de ces œuvres, plus complexes qu'il y paraît, dans la troisième partie de cette étude (p. 417ss et 438ss).

<sup>2</sup> *Piramus et Tisbé : poème du XII<sup>e</sup> siècle*, Cornélis de BOER (éd.), Paris, Champion, 1921.

neveu du roi Marc, qu'elle doit épouser. Cependant, l'intertextualité n'est que passagère et, surtout, vite désamorcée puisque la fin du couple Tristan et Iseult comme celle de Pyrame et Thisbé est bien plus tragique que celles, triomphantes, de Guillaume et Mélior et de Floriant et Florete. C'est d'ailleurs ainsi que les auteurs des textes du corpus renouvellent des modèles pourtant ancrés et anciens, dans un souci, peut-être, de faire de ces romans des anti-Tristan ou, du moins, une version plus heureuse et résolument optimiste de l'histoire d'amour tristanienne. Les fins heureuses de ces romans mettent en valeur le rôle majeur des jeunes filles qui s'opposent avec énergie à l'autorité paternelle et cléricale (qui impose de se soumettre au mariage) sans toutefois être punies pour leur désobéissance, bien au contraire. Cette célébration de l'indépendance féminine est à rattacher à la mouvance dite « réaliste<sup>1</sup> » du roman du XIII<sup>e</sup> siècle qui concerne un corpus assez large<sup>2</sup> et qui met en scène des jeunes filles courageuses et énergiques qui n'hésitent pas à voyager comme le font les chevaliers errants. Elles prennent en main leur désir, ce qui est particulièrement perceptible dans *Guillaume de Palerne* qui met en scène Mélior être à l'initiative de la relation amoureuse, quand Guillaume ne fait que la rêver.

On peut voir également en Florete ce motif de la pérégrine<sup>3</sup>, cher à la mouvance réaliste et idyllique, et qui met en valeur son esprit d'indépendance et la volonté de l'auteur d'établir un couple égalitaire. D'ailleurs, si l'on reprend le modèle tristanien, le personnage d'Iseult, la femme très entreprenante en butte à l'interdit amoureux, ne renvoie pas une image nécessairement positive mais plutôt celle de la femme capable de ruser pour se faire aimer. C'est pourquoi, dans *Guillaume de Palerne*, les commentaires très nombreux de la voix conteuse louent la sagesse et le bon sens de Mélior (vers 800 ou 2961, par exemple). En effet, Iseult n'a pas laissé à la postérité l'image d'une jeune femme sage et honnête mais plutôt celle d'une femme calculatrice qui, comme Thisbé, est considérée comme à l'origine de toutes ces morts. Marion Vuagnoux-Uhlig explique ainsi, en parlant de Thisbé : « la première aventurière de la littérature médiévale paie un lourd tribut à la misogynie médiévale, celui d'incarner la perversité d'un désir qui mène à la mort. [...] L'initiative de Tysbé est indissociable de sa culpabilité.<sup>4</sup> ». Mélior incarne finalement le double inverse de Thisbé, ou d'Iseult, puisque son désir s'exprime volontiers et qu'elle se montre entreprenante avec

---

<sup>1</sup> Le choix de ce qualificatif vient d'Anthime FOURRIER, repris par Rita LEJEUNE mais ne fait pas nécessairement l'unanimité parmi les médiévistes.

<sup>2</sup> Ce corpus n'est pas exhaustif et suscite encore le débat mais nous pouvons citer, entre autres, *Guillaume de Dole*, *le Roman de la Violette*, *la Manekine*, *Galeran de Bretagne* ou encore *le Roman du Comte d'Anjou*.

<sup>3</sup> Nous devons cette expression à Frédérique LE NAN, « De quelques 'pérégrines' ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », *Revue des Langues Romanes*, « Le roman médiéval : la fiction réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle », 104 (2000), pp. 47-70.

<sup>4</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, *op. cit.*, p. 108.

Guillaume, sans pour autant qu'elle soit montrée comme ambivalente ni que cet amour soit mortifère. Florete est plus effacée que Mélior, c'est Floriant qui a l'initiative de la déclaration : en cela, elle préfigure le rôle plus en demi-teinte que prendra Mélior dans la deuxième partie du roman.

Cependant, ces jeunes filles ne sont pas que des héritières de modèles ovidien et tristanien, elles incarnent également un idéal courtois en étant toutes trois porteuses d'une réflexion intense sur la possibilité de l'idylle. Ainsi, la princesse muette paraît soulagée lorsqu'elle comprend que Robert n'est pas le fou qu'il veut laisser croire : une union devient alors raisonnablement envisageable aux yeux de la jeune fille :

« La puchele l'a regardé  
Et dist c'ainc mais en son eage  
Ne vit ome de nul lignage  
Qui si bel ses armes portast.  
Durement se reconfortast  
La puchele, s'ele seüst  
Qu'en lui tant de proache eüst. » (vv. 1882-1888)

Instinctivement, la princesse sait qu'un tel combattant ne peut être qu'issu d'une lignée exceptionnelle mais l'emploi de l'imparfait du subjonctif à valeur hypothétique insiste sur l'ignorance dans laquelle elle se trouve encore et qui symbolise l'interdit qui pèse sur la possibilité d'une relation amoureuse si jamais il était fou. Ce soulagement (« reconfortast », v. 1886) de la princesse s'explique par le fait qu'elle comprend alors que si elle tombe amoureuse de Robert, elle n'aura sans doute pas à lutter contre un éventuel refus paternel. De même, les mariages qui finissent par avoir lieu pour Mélior et pour Florete ne sont pas le fruit d'une victoire de la part des jeunes filles qui auraient gagné de haute lutte le droit de vivre leur amour envers et contre tous. Guillaume et Floriant sont en réalité de bons partis, dignes d'épouser des princesses. L'empêchement amoureux n'est que transitoire dans les textes du corpus : ce n'est pas un interdit ferme et définitif comme c'est le cas pour Tristan et Iseult et pour Pyrame et Thisbé, ce qui laisse la porte ouverte à une fin heureuse dont les auteurs ne se privent pas. Le cas de *Robert le Diable* est autre : l'obstacle qui s'oppose à la relation n'est pas celui qu'on croit, Robert est issu d'une grande lignée, mais c'est plutôt l'origine diabolique de Robert qui impose au jeune homme une stricte chasteté et l'ermitage. S'il était passé outre, il aurait également obtenu ce que finissent par vivre Floriant et Guillaume puisque l'interdit paternel est levé. Le fait que Mélior (vv. 829-949) comme Florete (vv. 3419-3493), mais aussi la princesse muette dans une certaine mesure (vv. 1882-1888),

débatte intérieurement avant de se laisser aller à la passion amoureuse les installent en héroïnes courtoises puisqu'elles ont assimilé les interdits paternels et cléricaux qui pèsent sur leurs épaules, elles ne se jettent pas tête baissée dans cette relation sans avoir longuement réfléchi, mais finissent par faire le choix du *cuier*. La conjonction de l'interdit amoureux et du motif de l'indépendance féminine crée un nouveau type de personnage féminin, capable de s'affranchir des obligations cléricales et patriarcales très fortes en ce XIII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, l'intériorisation du modèle de la fiancée courtoise, soumise et fidèle, vient adoucir cette héroïne qui s'éloigne d'Iseult pour incarner une féminité plus optimiste et surtout, plus inoffensive. Marion Vuagnoux-Uhlig parle à propos du couple Guillaume-Mélior vu par l'auteur d'une « conception plus conventionnelle, et dissymétrique, des rapports sociaux de sexe.<sup>1</sup> » En cela, le roman s'écarterait de la mouvance idyllique en mettant en scène une héroïne plus soumise et moins indépendante que les personnages féminins idylliques. Nous nuancerons cependant ce propos en rappelant le caractère entreprenant de Mélior dans la relation amoureuse mais également sa bonne volonté lors de leur fugue, pendant laquelle elle tend à se montrer moins directive que par le passé mais sans pour autant devenir une demoiselle passive et soumise à l'homme.

Concernant l'empêchement amoureux, on voit que l'on s'écarte assez nettement de la mouvance idyllique par l'incarnation de l'interdit, qui est, dans les textes du corpus, exclusivement paternel. Les jeunes filles (Mélior, Florete, la princesse muette) n'ont pas de mère et ce, pour des raisons qui ne sont pas évoquées précisément. En effet, les mères de ces demoiselles sont absentes, effacées de la narration : le terme même de « mère » n'apparaît pas dans le récit pour celle de Mélior, de Florete et de la princesse muette. Constatant l'absence de ce personnage féminin, le lecteur ne peut qu'imaginer qu'elle est morte : qu'aurait-il bien pu advenir d'elle sinon ? Pourquoi un tel silence ? L'absence de la mère de l'héroïne est un motif assez répandu dans le conte car il permet de créer un couple père-fille d'une grande complexité interprétative. Ici, l'isolement du père s'opposant à sa fille à propos du motif amoureux permet de suggérer un Œdipe latent et inversé, que nous approfondirons dans les pages suivantes. Il s'avère, en tout cas, que le couple parental n'existe pas : il ne peut donc pas y avoir, comme dans le roman idyllique, de conflit entre les parents de la fiancée à propos de l'empêchement amoureux. Nous pouvons d'ailleurs voir dans les schémas parentaux des romans à l'étude un critère permettant éventuellement mettre en évidence une complexité plus importante que ne le sont ces récits en apparence. En effet, l'empêchement est incarné par le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 171

père de la jeune fille<sup>1</sup>, mais c'est la mère du jeune homme qui, d'une certaine façon dans les trois romans, « débloque » la situation inextricable dans laquelle l'amour a mis les jeunes gens. Il s'agit donc ici de la déconstruction du couple parental idyllique puis de sa reconstruction en un binôme de beaux-parents représentant les deux pôles du schéma actantiel amoureux : le père (de la fille) est un opposant, la mère (du garçon) est une adjuvante au jeune couple. Se construit alors un schéma œdipien particulièrement intéressant et qui confère à nos jeunes filles une part d'ombre qui les éloigne de la passivité et de la docilité dont elles peuvent faire preuve, en apparence.

### c. Et l'amour filial ?

Les textes du corpus à l'étude organisent en grande partie leurs intrigues autour des questions de filiation, d'identité perdue et retrouvée, de reconnaissances et de recompositions familiales. L'amour est ce qui semble guider les personnages dans leurs aventures : l'amour entre deux jeunes gens, certes, mais aussi l'amour filial, essentiellement représenté par l'amour maternel (fortement exprimé ou, à l'inverse, inexistant). Nous avons vu que les trois romans s'écartent du programme idyllique dans lequel « le conflit qui oppose la première génération à la seconde produit des réactions opposées de la part du père et de la mère suscitant la confrontation des figures parentales.<sup>2</sup> » Or, ici, l'empêchement amoureux produit effectivement des conflits mais qui restent circonscrits à une opposition intergénérationnelle : il ne peut pas y avoir de conflit au sein de couple parental, puisqu'il n'y a pas de couple parental. Ainsi, dans les romans, lorsque la possibilité de l'idylle s'élabore, chaque personnage de la « seconde génération » est orphelin d'au moins l'un de ses parents (généralement du parent du sexe opposé) : les filles n'ont plus de mère, les garçons n'ont plus de père. Des similitudes dans les schémas familiaux sont ainsi évidentes dans les trois textes du corpus : Floriant n'a plus de père puisque celui-ci est tué traitreusement par Maragot aux vers 322-420 alors que Floriant n'est pas encore né, tout comme Guillaume dont la mort du père est annoncée sous forme de sommaire narratif juste avant la mention de l'existence de sa sœur Florence, aux vers 4424ss. Cette multiplicité des fils sans père est nécessairement un choix volontaire des auteurs qui valorisent ainsi ces personnages d'orphelins : malgré ce

---

<sup>1</sup> Comme c'est le cas dans le *lai des Deux Amants* de Marie de France : la condition imposée par le père pour accorder la main de sa fille est impossible à tenir : le roi interdit ainsi toute possibilité pour la demoiselle de le quitter pour un autre homme. Ici encore, la mère n'est pas évoquée, pas plus que la raison de son absence du récit. Cet amour paternel est si puissant qu'il en tue la jeune fille, et son amant.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29

handicap, cette absence, ils deviendront des héros valeureux, bien plus méritants que les fils qui ont pu bénéficier de la présence d'un père.

Les jeunes filles ne sont pas en reste : seuls les pères sont évoqués, les mères ne font l'objet d'aucune indication narrative et l'on ne sait même pas si elles sont mortes, disparues ou parties. On ne dit d'ailleurs pas des jeunes filles qu'elles sont orphelines, ni que le père est veuf. Elles sont absentes, et le lecteur en déduit qu'elles sont mortes.

Le cas de *Robert le Diable* est plus complexe : le jeune homme connaît ses parents mais s'en détache volontairement. Ainsi, il ne mentionne même pas son père et fait des adieux glaçants à sa mère aux vers 711-728 : « Mere, dist il, or vient li termes / Que de vous me couvient partir » : la seule fois, dans ce discours d'adieux, où il emploie le pronom « vous » c'est pour lui annoncer qu'il la quitte. On ne relève aucun terme affectueux et il n'est pas fait mention de tristesse de la part de Robert car s'il pleure (« pleure moult tenrement », v. 711 ; « L'eve li file espesement / Des ielz » v. 712-713 ; « A grant fuison en issent lermes », v. 715), c'est de honte et de colère à propos de son propre sort. D'ailleurs, l'attitude très distante du jeune homme est précisée par l'expression de son visage « Qu'il avoit plus clere que glace » (v. 714). Il apprend à la toute fin du roman que ses parents sont morts sans que l'on sache à quel moment précis (vv. 4531-4532) ni comment c'est arrivé. Cette aridité narrative peut être mise sur le compte du détachement moral et émotionnel du personnage par rapport à sa vie terrestre : ses parents représentent son ancienne vie et empêchent son élévation spirituelle (et donc son salut) en lui maintenant des attaches terrestres et physiques, ce qui explique son refus de venir sauver le duché de Normandie dont il hérite légalement (vv. 4571-4588).

Concernant son père, on peut d'ailleurs s'interroger sur sa nature exacte : sa naissance diabolique est provoquée par le pacte contracté alors que la duchesse n'a plus d'espoir d'avoir un enfant mais lorsque Robert naît, le comportement et la constitution exceptionnelle du bébé ne sèment pas le doute dans l'esprit du lecteur quant à la possibilité que le père ne soit autre que le diable lui-même, tant l'enfant évoque un autre personnage d'engeance diabolique, Merlin, que l'on sait être le fruit de l'union d'une pucelle et d'un démon. Dans ce cas, on peut avancer que Robert a deux pères, l'un biologique, l'autre adoptif sans qu'aucun des deux ne veuille ou ne puisse élever correctement cet enfant. Finalement, Robert a trop de pères, ce qui est une situation au moins aussi complexe que celle de Guillaume et de Floriant qui, eux, n'ont plus de père. Enfin, la princesse muette, tout comme Mélior et Florete, n'a plus sa mère sans que l'on connaisse non plus la raison de cette absence qui semble toutefois étrangement corrélée au grand attachement que lui porte son père qui est « tant [...] de sa fille entiers » (v.

1264) qu'il refuse de la donner en mariage. Ces schémas familiaux très similaires dans les textes du corpus méritent d'être étudiés car il semblerait que les relations parents-enfants dans ces romans sont bien plus complexes qu'il y paraît. Ainsi, s'élabore une dynamique père-fille et mère-fils riche en significations, tant du point de vue narratif que littéraire.

Conformément au programme idyllique, la figure de la mère dans les textes à l'étude est déterminante et majoritairement représentée : on ne peut en aucun cas la considérer comme un rôle de figuration puisque sa personnalité et ses interventions dictent la conduite et les aventures du personnage principal. On lui doit également des revirements de situations, souvent positifs, qui mettent en évidence son caractère indispensable et dynamique. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, c'est à sa mère, la reine Félise, que Guillaume doit d'être réintégré dans l'ordre de succession au trône de Sicile : en le voyant en songe, en le reconnaissant comme son fils, elle lui rend son identité. L'amour qu'elle éprouve pour son fils est régulièrement montré dans le récit par des réactions très violentes de Félise qu'on entend s'exprimer parfois au discours direct (comme lors de l'enlèvement de l'enfant par le loup-garou aux vers 90 et suivants) mais qui se manifestent à chaque fois par des symptômes physiques topiques de l'expression du sentiment comme *plore*, *tramble*, *grant doute* qui peuvent exprimer tout aussi bien la joie que la tristesse. Ces symptômes sont également décrits lors de l'énamoration, en particulier de Guillaume : « pleure [...] tramble » (vv. 1296-1297). Les réactions physiques à des sentiments violents (amour et désespoir) sont identiques entre Guillaume et sa mère, Félise. Il s'agit peut-être pour l'auteur, par ce rappel subtil, de créer le lien filial entre les deux, mère et fils réagissant de manière similaire mais également faire du désespoir de Félise une preuve d'amour : ces cris et ces pleurs ne sont-ils pas en effet provoqués parce qu'elle aime cet enfant qu'on lui arrache si cruellement ? Ce serait donc l'amour, et lui seul, qui serait capable de provoquer de tels symptômes physiques<sup>1</sup>.

D'ailleurs, cette relation entre Félise et Guillaume bénéficie d'un traitement particulier qui la place, à ce titre, comme la relation privilégiée du roman. Trois temps forts jalonnent l'intrigue : ainsi, le début, le milieu et la fin du roman sont réservés à la relation maternelle et à l'expression de l'amour filial. Pas moins de 150 vers sont ainsi consacrés à l'exposition de l'amour de la reine pour son petit garçon lorsqu'elle exprime son immense

---

<sup>1</sup> A ce propos, voir l'ouvrage de Annye CASTONGUAY, Jean-François KOSTA-THEFAINE et Marianne LEGAULT (dir.), *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Biarritz, Séguier, 2007. Tout particulièrement l'article « Du chant de la douleur au chant d'amour : les poèmes de veuvage de Christine de Pizan » de Jean-François KOSTA-THEFAINE qui met en évidence les similitudes dans l'expression de la douleur et de l'amour dans l'œuvre de Christine de Pizan qui n'est, certes pas, notre objet d'étude mais qui peut inspirer une réflexion sur un rapprochement possible entre les marques du désespoir et du sentiment amoureux dans nos textes.



douleur suite à son enlèvement. Par la suite, à la moitié du récit, le songe suivi de la scène de reconnaissance et de retrouvailles permet au lecteur de constater la puissance de l'instinct maternel chez la reine tout en, d'un point de vue narratif, constituant la transition entre les deux parties du roman, passant d'enjeux sentimentaux aux enjeux politiques. On remarque d'ailleurs que cette scène est différée à plusieurs reprises : ainsi, la scène du verger où Félise se déguise (vv. 5155-5190), puis le dressage de Brunsaudebruel qui reconnaît le fils du roi Embron en Guillaume (vv. 5500-5530) ; la scène d'observation de la bataille par le trio féminin pendant laquelle Mélior éprouve de la jalousie vis-à-vis de Félise et Florence qui regardent de trop près Guillaume (vv. 5550-5575) ou encore le récit par Félise à Guillaume de la perte de son fils qu'elle croit mort noyé (vv. 5870-5905), sont autant d'occasions pour la voix conteuse d'introduire la scène tant attendue des retrouvailles, moment qu'elle retarde volontiers afin de créer l'attente du lecteur et de permettre une apothéose narrative des plus réjouissantes puisque que la reconnaissance est rendue possible par les révélations d'Alphonse, une fois son apparence humaine recouvrée (v. 8100ss). Cette scène permet alors la valorisation de l'instinct maternel puisque, auparavant, Félise avait ressenti la puissance du lien qui les relie en écoutant « ses cuers » (v. 6371) qui lui avait révélé la vérité, sans pour autant réussir à convaincre Guillaume « Mais ce que vaut et ce que monte ? » (v. 6364). Enfin, le dénouement promet les liens du sang en réalisant le songe prémonitoire de Félise (vv. 4853-4856 et 4862-4873) qui, sans être douée de magie, assoit définitivement son statut de personnage central en devinant le triomphe de ses enfants bien avant la fin du récit. C'est grâce à la reine, à la mère, et non contre elle, que l'union de Guillaume et de Mélior est possible. Félise est une figure résolument positive contrairement à son double plus obscur, Brande, personnage contrapuntique qui illumine encore davantage Félise dont l'image de probité est, en comparaison, indéniable.

Ce personnage de Brande est également très intéressant, comme le sont souvent les personnages négatifs des récits : sa maternité s'exprime avec agressivité car c'est pour mettre sur le trône son fils biologique Brandin qu'elle élimine son beau-fils Alphonse, ce qui la range immédiatement du côté des « mauvaises mères » comme peuvent l'être celle d'Iseult ou encore la nourrice Thessala de *Cligès*. Elle aussi a fait de la magie son attribut et elle ne se débarrassera pas de son caractère trouble, même une fois Alphonse redevenu humain et que celui-ci lui a pardonné, comme en témoigne la fin du roman qui annonce la mort du roi d'Espagne mais ne mentionne plus la marâtre dont la noirceur ne peut cependant pas entacher Alphonse puisqu'elle n'est que sa belle-mère mais qui ne semble pas non plus se retrouver en Brandin qui voit se profiler un avenir radieux en épousant Alexandrine. Ces romans

s'éloignent ici des mythes anciens en ne faisant pas peser sur les enfants les erreurs et les crimes des parents. Le personnage de Brande peut être mise en parallèle avec la duchesse de Normandie, mère de Robert, dans le roman de *Robert le Diable* : son désir de maternité<sup>1</sup> est tel qu'en contractant ce pacte avec le diable qui lui permet de devenir mère, elle ne se montre déjà plus digne d'être mère. En effet, on pourrait interpréter ce désir comme un péché d'orgueil : elle se plaint à Dieu en prière de ne pas lui envoyer d'enfant alors qu'il en accorde à « une garce », v. 33, ou à la femme d'un « vilains », v. 42, qui, elles, n'en veulent pas (vv. 31-50) et qu'elle, « qui ay si grant avoir », v. 51, ne parvient pas à tomber enceinte. Ces femmes, Brande et la duchesse, sont très similaires dans leur désir de maternité<sup>2</sup> qui finalement s'apparente surtout à l'égoïsme de la soif de pouvoir : en mettant son fils Brandin sur le trône, c'est aussi Brande, nom phoniquement proche d'autant plus quand il est décliné au cas régime (Brandain) qui triomphe ; en parvenant à tomber enceinte de Robert, la duchesse, si riche et si puissante, s'élève au-dessus des simples mortels et évite la honte de la répudiation. Et de la même manière, cette maternité négative les fait côtoyer le monde obscur de la magie noire et du mal, ce dont elles ne se relèveront pas en disparaissant, l'une et l'autre, de l'intrigue puisqu'une fois son péché révélé à Robert, la duchesse de Normandie disparaît sans avoir été pardonnée par son fils. Pour autant, la voix conteuse prend soin de préciser que cette révélation « li a conté par grant amour » (v. 694), ce qui adoucit cette figure maternelle pécheresse. Finalement, Robert rejette sa famille terrestre sans aucune hésitation, ce qui commence avec son refus de pardonner à sa mère, coupable de plusieurs fautes.

Tout d'abord, elle est coupable du péché de chair puisqu'elle ne remplit pas la fonction matricielle que l'on attend d'elle : la stérilité du couple, châtement de Dieu, semble être de sa responsabilité, elle est « brehaigne » (v. 29). Ensuite, elle ajoute un second péché : celui de la langue. En retirant sa confiance en Dieu (dont elle dénie la toute-puissance et conteste les voies) et en prêtant serment au Diable, elle signe son crime. N'est-elle pas déjà possédée au moment où elle tient ses paroles blasphématoires ? La violence de ses paroles laisse peu de doutes : ce n'est pas une simple crise de jalousie à l'égard des femmes fertiles, comme dans le *Lai de Fresne* ou le roman de *Galeran de Bretagne*. Elle incarne ici une nouvelle Eve qui entraîne dans sa chute son faible compagnon (le duc semble être l'instrument de cette conception diabolique) et ce, par le *male langage* qui figure « une femme changeante, mobile, comme la langue qui, située dans un endroit humide, glisse facilement vers le péché, la chute

<sup>1</sup> Ou s'agit-il tout simplement de la peur de la répudiation pour cause de stérilité qui la pousse à blasphémer ?

<sup>2</sup> A ce propos, lire l'article de Gilles SUSONG, « Les mères obscures des héros », *Enfances Arthuriennes*, Actes du 2<sup>e</sup> colloque arthurien de Rennes (2003), Denis HÜE et Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), Orléans, Paradigme, 2006, pp. 47-52.

ou 'lapsus'. »<sup>1</sup> En outre, cette parole est non seulement subversive, mais elle est en plus démiurge puisqu'elle est fertile : n'est-elle pas à l'origine d'une nouvelle vie comme Eve l'est à celle de l'humanité ? Malheureusement, la concomitance du blasphème et de l'acte sexuel préside à la conception d'un être maudit et cela fait du diable l'égal de Dieu, qui insuffle la vie à partir de la parole. D'ailleurs, lors de son retour, le duc ressent un désir inhabituel envers son épouse :

« Dont i li dus si grant desir  
Et tel talent d'a li gesir  
Que, plus tost qu'il pot, sor le lit  
L'emporte et en fait son delit. » (vv. 97-100)

Il semblerait que ce désir, banal dans un couple dont la femme est dite « tant biele », v. 92, soit étonnant puisque le narrateur prend la peine d'insister sur sa brutalité et sa soudaineté : ne serait-il pas d'inspiration diabolique ? La concomitance de la parole et de l'acte aurait tendance à le confirmer.

Par la suite cependant, alors que l'enfant est né, un antidote est fourni à Robert contre les effets diaboliques de la langue, qui auraient pu être hérités de la mère : le grain de sel, placé sous la langue, lors du baptême de l'enfant, avant même qu'il ne sache parler, lui donne une chance de salut. Ce lien qui unit la faute de la mère, une faute de langue, et la possibilité de racheter l'enfant, par le grain de sel<sup>2</sup> sous la langue ce qui est censé normalement le prémunir du démon, insiste sur le pouvoir de celle-ci avec, en arrière-plan théologique, la question du péché de langue. En effet, Danièle James-Raoul rappelle que « la parole de Dieu est d'abord pour les hommes 'paroles d'Évangile' [...] : le Verbe divin est vérité.<sup>3</sup> » et cite l'Évangile selon Matthieu qui va plus loin en affirmant : « Cependant le doute fermentait dans la foi : le langage des hommes n'est pas celui de Dieu et il est plus souvent mauvais que bon.<sup>4</sup> » La langue est alors responsable de nombreux péchés (mensonge, calomnie, fraude...) ce dont les hommes du Moyen Âge sont conscients comme en témoignent les proverbes qui insistent sur cette faillite de la parole : *Trop parler nuist, Mieuz se vaut tere que folie dire,*

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable, Histoire d'une légende, op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Le lien entre sel et baptême renvoie à un rite familial qui remonte aux premiers temps du christianisme mais au symbolisme obscur, lié uniquement aux Églises latines d'Occident : Saint Augustin, racontant sa conversion à 33 ans dans ses *Confessions*, 1, I-VII, explique que sa mère, chrétienne, avait pris soin de le présenter dès sa naissance à l'Église où il avait reçu le sel. Il permet en effet de bénir car il a une qualité atropopaique, c'est-à-dire qu'il chasse les démons et supprime la corruption, cf. article « sel » dans *le Dictionnaire de Spiritualité*, tome XIV, Paris, Beauchesne, 1990 ainsi que l'article de Camille TAROT « De l'Antiquité au monde Moderne : le sel du baptême. Avatar d'un rite, complexité d'un symbole » in *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 1998, numéro 35, pp. 281-302.

<sup>3</sup> Danièle JAMES-RAOUL, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne, op. cit.*, p. 64.

<sup>4</sup> *Évangile selon Matthieu*, v. 37 cité par D. JAMES-RAOUL, *ibid.*, p. 64

*Mieus vaut bons taire que fous parler*,<sup>1</sup> etc. La duchesse, par ses paroles, se place d'emblée dans la catégorie des femmes perverses et aggrave son cas en taisant son crime : certes, le silence est d'or sauf s'il cache une vérité qui sera bonne à dire, comme le montre la renaissance par la rédemption de Robert, une fois informé de sa conception.

Mais cette parole semble avoir des effets bien plus puissants que les pouvoirs du baptême : l'enfance de Robert, comme il a déjà été montré dans l'analyse, se révélera tourmentée. Longtemps, la duchesse garde sa langue : elle ne veut révéler à personne le secret qui a présidé à la conception de Robert, par peur d'être accusée d'impiété. Ainsi, le duc n'en saura jamais rien. Robert, au contraire, a l'intuition qu'il est d'une autre nature que ses parents : est-ce le pouvoir diabolique en lui qui lui donne cette prescience ? Il reproche à sa mère de n'être pas « clere » (v. 650) avec lui, se doute qu'elle a une responsabilité dans l'être violent qu'il a toujours été et finit par lui poser directement la question. C'est alors que la duchesse ressent le besoin (pour sauver son fils ou pour se soulager de ses remords ?) de tout révéler à Robert (v. 693-706) : le narrateur nous rapporte cette révélation à la voix indirecte afin d'éviter de faire paraître une seconde fois dans son récit des paroles blasphématoires. Régine Colliot<sup>2</sup> a insisté, dans ses travaux, sur l'importance du motif littéraire de la « mère dénonciatrice du crime » qui suit le schéma suivant : une mère révèle à son fils un péché ancien et dont les conséquences sont perceptibles dans le présent. Une fois le crime avoué, le processus de reprise en main de sa destinée par le héros commence : il part donc en quête afin de réparer la faute commise par sa mère. Robert se montre sans pitié pour la douleur affichée de sa mère (il menace de la tuer), il l'abandonne et ne prononce aucune parole évoquant le pardon. Bien qu'elle ait tout fait pour l'éloigner du mal (suggérant à son époux l'adoubement de Robert afin de le civiliser), l'entourant d'une sollicitude excessive pour lui éviter le destin promis par son hérédité paternelle, la découverte par Robert de sa conception diabolique rompt définitivement les liens qui l'unissent à sa mère. La fin de l'emprise maternelle correspond alors à l'entrée dans l'âge adulte : Robert prend sa destinée en main. Symboliquement, celui qui était appelé « biaux filz »<sup>3</sup>, v. 707, acquiert un nom qui l'introduit

---

<sup>1</sup> Joseph MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, C.F.M.A., 1925 : proverbes relevés et cités par D. JAMES-RAOUL, *ibid.*, p. 66

<sup>2</sup> Régine COLLIOT, « Un rapport dramatique mère/enfant dans le récit médiéval : la mère dénonciatrice du crime », *Senefiance*, n°26 (*Les relations de parenté dans le monde médiéval*), 1989, pp. 163-176. Elle cite ainsi l'exemple de *Floire et Blanchefor*, récit dans lequel la reine avoue à son fils le mensonge qui lui a fait croire à la mort de son amie ; ou celui du Chevalier aux Deux Epées, dans lequel la Veuve Dame révèle à Mériadeuc le crime qui a causé la mort de son père.

<sup>3</sup> L'expression « biaux filz », fort courante, est citée par Philippe ARIES dans son ouvrage *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris, 1960) parmi les signifiants possibles pour désigner les jeunes gens en âge d'être mariés (avec *valet, valetton, garçon, fils...*) ce qui rappelle le flou qui entoure la dénomination du jeune. Cela est confirmé par Georges DUBY pour qui le jeune homme reste dans l'enfance tant qu'il n'assume pas de

dans le monde des adultes. Le modèle maternel du *Conte du Graal*<sup>1</sup> est prégnant : on retrouve beaucoup de la Veuve Dame dans la duchesse. Ainsi, de la même manière, c'est lorsque sa mère lui révèle son nom que Perceval voit s'achever l'âge de l'enfance<sup>2</sup>. De plus, la duchesse a tenté de maintenir Robert éloigné de son hérité diabolique en l'entourant de préventions excessives, ce qui est similaire à l'éducation de Perceval, dans sa « gaste forest », Jean-Guy Gouttebroze parle ainsi de « l'emprise maternelle<sup>3</sup> » à propos de Perceval mais cette expression pourrait, d'une certaine manière, convenir à Robert puisque la duchesse étouffe le jeune garçon pendant toute son enfance mais, surtout, en le concevant par un pacte avec le diable, elle détermine sa destinée jusqu'à sa mort. Enfin, lors de son départ, Robert se montre insensible aux larmes de sa mère à qui il n'accorde pas le pardon lors de son départ. Il ne la reverra plus. Ce n'est pas par insensibilité que Perceval<sup>4</sup> laisse sa mère évanouie sur le seuil de son manoir mais le résultat est le même : il ne la reverra pas non plus, parce qu'elle meurt de chagrin. L'auteur de *Robert le Diable*, en donnant au parcours de son personnage des ressemblances avec les aventures de Perceval, inscrit son œuvre dans un héritage littéraire prestigieux, et reconnu par le lecteur contemporain, mais il valorise également Robert qui, comme Perceval, avait peu de chances de devenir un chevalier fiable et chrétien mais finit par devenir une des figures les plus importantes de la légende arthurienne.

Cette étape dans la quête de soi, Robert la doit au pape : « Amis Robert... » (v. 899) qui, en le nommant, effectue un rappel du baptême ce qui est une manière d'ouvrir la voie vers la rédemption. La scène marque la renaissance du héros, sa réinsertion dans la famille de Dieu. Élisabeth Gaucher ajoute, à propos de l'ermite en charge de la nouvelle éducation maternelle de Robert, que : « Cette figure nourricière, qui héberge le pénitent et lui permet de s'amender, incarne la charité chrétienne, la puissance de l'amour divin : en ce sens, elle se substitue à celle de la mère. De fait, au XII<sup>e</sup> siècle, et notamment avec Bernard de Clairvaux, une imagerie de la maternité caractérise métaphoriquement le Christ et certains religieux. Ainsi, l'itinéraire de Robert passe d'une tutelle à une autre : au couple parental

---

rôle social, voir son article « Au XII<sup>e</sup> siècle : « jeunes » dans la société aristocratique », *Annales E.S.C.*, 19(5), 1964, p. 835-846.

<sup>1</sup> Chrétien de TROYES, *le Conte du Graal*, Félix LECOY (éd.), t. 1, Paris, Champion, 1990 (1<sup>ère</sup> édition 1959).

<sup>2</sup> A propos de la représentation de l'enfance dans la littérature vernaculaire médiévale, voir l'article de Jean-Charles PAYEN, « l'enfance occultée : note sur un problème de typologie littéraire au Moyen Âge », *L'enfant au Moyen Âge*, *Senefiance* n°9, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1980, pp. 177-200.

<sup>3</sup> Jean-Guy GOUTTEBROZE, *Qui perd gagne, le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation d'un Œdipe inversé*, Centre d'Études Médiévales de Nice, 1983.

<sup>4</sup> Bien que cette insensibilité soit tout de même suspecte : jamais il ne se repentira de la mort de sa mère (qu'il a provoquée par son départ) et cela ne fera même pas l'objet d'une pénitence spéciale de la part de l'ermite, qui l'admet même à l'eucharistie alors que c'était interdit aux parenticides. Qu'a donc fait la Veuve Dame pour que Perceval ne soit pas puni de sa mort ?

diable/duchesse succède celui de Dieu ‘notre père’ et de Jésus ‘notre mère’ »<sup>1</sup>. Robert passe donc les vingt premières années de sa vie à rejeter, sans savoir vraiment pourquoi, sa famille représentée par le personnage de la duchesse : cette mère fautive concentre tous les péchés et est à l’origine du malheur de Robert. Une fois celle-ci définitivement rejetée, Robert peut devenir adulte, responsable et civilisé, et choisit pour cela de refuser l’héritage paternel, incarné par le diable, en menant jusqu’à son terme sa pénitence et ainsi atteindre son salut.

Dans *Floriant et Florete*, la mère de Floriant est à rapprocher de la reine Félise : les destinées de Floriant et de Guillaume sont similaires, leur enlèvement surnaturel permet de les sauver d’une mort certaine par des sénéchaux félons. On retrouve dans l’histoire de Floriant les motifs de l’identité perdue et des retrouvailles mais ce récit fait alors intervenir un personnage supplémentaire dans la figure de la mère adoptive féerique : la fée Morgane qui a présidé à l’éducation du jeune homme et l’a élevé maternellement, le pousse une fois devenu adulte vers sa véritable mère afin qu’il accomplisse son royal destin. Elle lui révèle alors le secret de ses origines dans une lettre qui prend des allures de lettre de mission : « Com ton père puisses vengier / Et delivrer puisses ta mere » (vv. 2558-2559) et elle s’efface alors au profit de la mère biologique. La magie de Morgane n’est pas comme celle de Brande ou de la duchesse : elle l’utilise pour faire le bien pour son fils adoptif, on voit que nul désir de gloire personnelle n’entrave l’affection de Morgane pour Floriant.

La relation maternelle s’élabore surtout dans les textes à l’étude à travers la relation mère-fils ce qui est évident puisque les jeunes filles n’ont plus leurs mères. Pourtant, dans la mouvance idyllique, la relation mère-fille est fortement exprimée dans le récit<sup>2</sup>, alors que dans les romans du corpus, il n’y a guère que la relation entre Félise et sa fille Florence dont on fasse état. Mais la jeune sœur de Guillaume n’est qu’un rôle figuratif car elle permet à l’auteur de trouver en elle un personnage susceptible de faire la paire avec Alphonse dans l’avalanche de mariages qui clôt le roman. Ainsi, elle est assez transparente et si elle revêt une certaine importance dans le récit c’est parce qu’elle s’oppose à la cour d’Espagne en refusant d’épouser Brandin qui, en représailles, l’assiège à Palerne (v. 4430ss). Si son rôle dans le schéma actantiel est important, elle n’est pourtant pas un personnage qui bénéficie d’une véritable épaisseur dans la mesure où l’on n’entend pas sa voix et où, surtout, elle ne s’oppose jamais à sa mère qui la soutient dans son refus. La relation mère-fille ne représente pas un

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, *op. cit.*, p. 32.

<sup>2</sup> A ce propos, voir le chapitre « Mère et fille » de Marion VUAGNOUX-UHLIG dans *Le couple en herbe, op. cit.*, pp. 167-171.

véritable intérêt dans ce roman. D'ailleurs, le nom Florence<sup>1</sup> n'apparaît que onze fois (v. 4426, 5555, 7070, 7159, 7811, 7893, 7900, 7977, 8816, 8838, 8846) dans le récit<sup>2</sup> ce qui illustre sa mise en retrait de la narration et donc l'impossibilité de construire, au sein de la narration, une véritable relation mère-fille entre ces deux personnages, tant la relation mère-fils est omniprésente.

La question de la parentalité se pose assez diversement dans ce corpus : tant du côté de la paternité, Robert a trop de pères quand Guillaume et Floriant n'en ont plus, Alphonse a encore le sien mais son comportement est très maternel ; que du côté de la maternité, les demoiselles n'ont plus de mère tout comme Alphonse, qui lui, a une marâtre, quand Floriant a deux mères, l'une biologique, l'autre féerique. Il y a là un véritable questionnement sur la notion de filiation et du lien entre les générations mais aussi, d'une certaine manière, des liens du sang : sont-ils la garantie d'un amour indéfectible, inconditionnel ? L'instinct parental, pour ne pas dire maternel, est-il fiable ? Si, dans ces récits, les réponses à ces questions sont positives (Félice reconnaît Guillaume, la reine de Sicile ne doute pas de l'identité de Floriant, le père d'Alphonse retrouve son fils sous les traits du loup, par exemple), comme la pensée médiévale le conçoit, il s'avère que quelques personnages, qui ne sont pas des parents biologiques, adoptent un comportement parental singulier : la fée Morgane, dans *Floriant et Florete*, prend ainsi le rôle de la mère de substitution pour Floriant, l'élevant avec amour, bienveillance et discernement, comme en témoigne la volonté de la fée de donner à Floriant la meilleure éducation possible, le jeune apprenant, par un mestre que la fée emploie, les *.VII. arts*, les *eschés* et même la chasse (vv. 754-767) ! La voix conteuse précise d'ailleurs que si la fée lui offre cette éducation, c'est parce qu'elle « de son cuer l'ama » (v. 753) : Floriant pense d'ailleurs qu'elle est sa mère « Bien croi que vos estes ma mere » (v. 771). Certes, le modalisateur *croire* indique la part de doute qui étreint Floriant dans cette filiation mais le comportement de la fée est si proche de celui d'une mère biologique que le jeune homme s'y trompe. On pourrait cependant opposer à cette remarque que Floriant n'a pas eu d'autre modèle, la fée l'ayant emmené à peine celui-ci était-il né. L'auteur, mettant en scène la parentalité de substitution dans ce qu'elle a de positif, est peut-être en train de s'interroger sur le rapport qu'entretient l'auteur à son texte, en particulier à propos de la réécriture des textes, *Floriant et Florete* étant largement héritiers de modèles précédents (le *Conte du Graal*, *Erec*

---

<sup>1</sup> Dont une variante possible est la forme Florete comme l'atteste le manuscrit au vers 7070 ou encore Florencien aux vers 7811 et 8846.

<sup>2</sup> On observe malgré tout une augmentation du nombre d'occurrences à partir du vers 7000 ce qui correspond logiquement au dénouement de l'intrigue et donc à la mise en place des situations permettant les mariages. Ici, il s'agit du rapprochement de Florence avec Alphonse lorsque celui-ci recouvre son apparence humaine.

et *Enide* et, surtout, *Claris et Laris*) : lui-même, l'auteur, serait pour ainsi dire un parent du substitution et donnerait une forme différente à ces œuvres, tout comme Morgane modèle à sa guise le jeune Floriant en lui donnant l'éducation qui convient, certes, mais qu'elle dirige. A l'inverse, Brande, belle-mère d'Alphonse dans *Guillaume de Palerne*, incarne la maternité négative mais la situation n'est pas la même que pour Floriant : elle n'a pas volontairement adopté le jeune garçon et est déjà la mère biologique, et positive, de Brandain, qu'elle favorise. La thèse de l'auteur valorise donc la véritable filiation maternelle.

Enfin, dans *Robert le Diable*, aucune parentalité de substitution n'est mise en scène explicitement mais des questionnements peuvent surgir à propos du diable et de l'ermite. En effet, le diable fait office de figure parentale, au moins dans la conception de l'enfant, mais surtout dans les traits de la personnalité de Robert qui a un comportement maléfique sans qu'il ne parvienne à s'en empêcher : l'hérédité est illustrée sans qu'elle soit confirmée par la voix conteuse qui, quand elle emploie le mot père, renvoie au duc. Pourtant, cette paternité implicite ne fait aucun doute pour le lecteur et constitue le pendant à une parentalité de substitution, mais qui n'est pas plus présentée comme telle, qu'incarne l'ermite : alors que le diable, figure paternelle de Robert, condamne le jeune homme à la damnation éternelle, l'ermite lui offre le salut en prenant en charge sa pénitence et en le dirigeant vers le bien. D'ailleurs, Robert choisira de se faire ermite, et succèdera à son bienfaiteur, comme un fils peut le faire. Élisabeth Gaucher voit dans cette figure démiurgique de l'ermite une incarnation de la « fonction de l'écrivain créant son personnage<sup>1</sup> », ce que l'on pourrait voir, plus largement, dans toute expression de parentalité de substitution : le parent –adoptif, spirituel, parrain- choisit d'élever celui qui n'est pas son enfant pour créer un nouvel être, comme l'écrivain compose à partir de la matière<sup>2</sup>. La parenté et son expression ont à voir avec la relation de l'auteur à son texte.

En effet, le lien mère-fils est, non seulement, majoritaire, mais il est en outre exprimé positivement (sauf Brande et la duchesse) : ce sont les mères qui initient l'aventure par le besoin qu'elles ont d'être sauvées sans toutefois jamais se mettre en travers du parcours sentimental de leur fils. La mère de Guillaume et les deux mères de Floriant ne se montrent pas agressives avec leurs fils ni avec la jeune fille qu'ils aiment. Ce sont des relations saines et stimulantes, qui poussent les héros à évoluer et à grandir. En revanche, la maternité devient

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable Histoire d'une légende*, op. cit., p. 33

<sup>2</sup> Sur cette question de la parentalité, voir l'ouvrage *Les Relations de parenté dans le monde médiéval*, op. cit., et tout particulièrement les articles de Marie-Claude STRUYF « Les orphelins de père dans l'œuvre romanesque de Jean Renart », pp. 273-285 et d'Élina SUOMELA-HARMA, « Parenté naturelle et parenté spirituelle dans *Renart le Nouvel* », pp. 287-301.



négative lorsqu'elle se trouve obscurcie par la vanité et l'orgueil de celle qui est femme avant d'être mère, mais même dans ce cas, elle ne s'oppose pas au jeune couple. L'empêchement amoureux n'est donc pas du fait des mères dans les romans du corpus, il est davantage à chercher du côté du père.

Si l'on considère à nouveau l'intrigue sous l'angle de l'empêchement amoureux, les romans s'écartent davantage du programme idyllique dans la mesure où l'interdit n'est pas le fait du couple parental mais bien du seul personnage du père de la jeune fille. Nous avons déjà relevé la récurrence du sentiment de honte fortement ressenti et exprimé par ces pères lorsqu'ils apprennent la fuite de leurs filles, ici Mélior et Florete, comme le montre la rhétorique de la honte commune aux deux textes. Certes, le déshonneur est facile à expliquer dans une société régie par le souci des classes sociales : ces jeunes filles sont nobles, de sang royal, et leur union avec un homme de basse condition n'est pas acceptable pour un père. Cependant, la violence qui en découle est plus suspecte : les pères de Mélior et de Florete lèvent alors une armée pour retrouver les fugitifs. Cette honte est-elle seulement à mettre sur le compte de la crainte d'une mésalliance ou même d'un conflit diplomatique ?

Dans *Guillaume de Palerne*, la découverte de la fuite des jeunes amants provoque le courroux de l'empereur qui s'en prend immédiatement à Guillaume :

« - Voire ? Si m'a tel honte fait !  
Norri l'avoie et alevé,  
Chevalier fait et adoubé  
Et seneschal de mon empire.  
Verités est qu'ai oï dire  
Qu'on norrist tel et fait tot bien  
Que mix li vendroit faire .I. chien.  
Malement s'est provés vers moi,  
Mais par celui en cui je croi,  
Qui por nos eut pené son cors,  
Ne le garroit trestos li ors  
Qui est el mont, se le puis prendre,  
Que e le face ardoir u pendre. » (vv. 3636-3648)

Le châtement promis (*ardoir, pendre*) est au moins égal à la force de la colère de l'empereur, perceptible à travers le lexique péjoratif *chien, malement*. Mais cette colère, finalement légitime, en étant uniquement dirigée vers Guillaume, souligne le sentiment de perte que ressent le père de Mélior qui se voit supplanté dans le cœur de sa fille par un jeune homme de

qualité, comme lui. En effet, l'empereur rappelle qu'il a permis à Guillaume de se hisser en haut de la société féodale, en accédant au grade de sénéchal, très prestigieux. Cette fonction d'officier au service de l'empereur fait donc de Guillaume son bras droit, un autre lui-même. Au lieu de se réjouir de l'union de sa fille avec un homme qu'il estime, il s'insurge contre la possibilité d'être remplacé, l'ensemble esquissant alors une relation œdipienne.

Dans *Floriant et Florete*, le père de Florete va encore plus loin :

« Ha, las ! fet il, com sui traïs  
Et par .I. chevalier honnis  
Qui en a ma fille menee !  
Florete, com m'estes emblee !  
Enfant, plus que vous n'en avoie,  
De fin cuer loial vous amoie,  
Mes jamés ne vous amerai !  
Honi m'avez, de voir le sai,  
Et vous mismes estes honnie !  
Dont vous vient tel ribauderie  
Que vous sanz mon conseil amastes  
Ne a nului vous ostroiastes ? » (vv. 4575-4586).

De la même manière, le père s'en prend surtout au jeune homme : ici cependant, la colère du père est compréhensible puisque Floriant appartient au camp adverse. Pourtant, la violence de la réaction s'associe cette fois à des paroles à fort sous-entendu œdipien. En effet, lorsque le père déplore « plus que vous n'en avoie », il fait référence à l'absence de son épouse, la mère de Florete, qu'on suppose morte mais cette parole est très signifiante puisque cela voudrait dire que Florete est le seul objet d'amour de son père, prenant ainsi la place d'une épouse. Cela est renforcé par le châtement qu'il réserve à sa fille : « Mes jamés ne vous amerai ! » : il semblerait qu'il refuse la possibilité que deux hommes, dont lui, aiment Florete en même temps, alors que ces deux amours, différentes par nature, ne sauraient se confondre. Dans ce discours direct, on retrouve la rhétorique non pas du père en colère, mais plutôt de l'époux trompé qui retire son amour à celle qui l'a trahi, comme le montre la voix passive « sui traïs » qui place le père en sujet grammatical et donc victime du complément d'agent qu'est le « chevalier », amant de Florete : cette voix passive, associée au lexique de la honte (le polyptote *honnis*, *honi*, *honnie* renforcé par l'emploi du substantif *ribauderie*), évoquent davantage le dépit amoureux qui pousse à détester l'ancien objet d'affection que le désespoir paternel qui ne peut conduire un parent à retirer son amour à son enfant.

Mais c'est surtout dans *Robert le Diable* que le lien père-fille atteint une ambiguïté telle que l'hypothèse de l'inceste doit être considérée avec attention. En effet, le personnage de la princesse est plus complexe qu'il y paraît car la jeune princesse est muette : on nous présente son silence comme la conséquence d'une « desloiauté », d'un « pechié » (v. 1248-1249). Le récit ne nous donne pas d'explication sur les raisons du mutisme de la jeune fille, mais la relation qui l'unit à son père, l'empereur (il la fait toujours asseoir à côté de lui lors des repas et refuse de la donner en mariage au sénéchal) ainsi que le motif du mutisme lié à celui de l'inceste<sup>1</sup>, nous permettent d'avancer l'hypothèse d'une relation plus ambiguë. En effet, l'inceste est toujours associé au silence car ce tabou ne peut ni ne doit être dit, ni par la victime, ni par le bourreau<sup>2</sup>. Par conséquent, l'auteur, en taisant ce mystérieux péché, l'exhibe au contraire, par un système de cacher montrer : comme cet usage du silence lié à l'inceste est communément admis, il n'est pas besoin de révéler l'origine du mutisme, le faisceau d'indices (le père veuf, la jeune fille isolée qu'il aime exclusivement, par exemple), dont le silence fait partie, suffisent au lecteur pour comprendre. Lorsqu'elle essaie de parler « En baubiant comme muële / Gargone a son père la bele » (vv. 2315-2316), la voix de la princesse apparaît imparfaite et mutilée, à l'instar de son corps pourtant si beau en apparence mais secrètement profané. L'empereur n'a pas d'épouse et il est trop attaché à sa fille pour accepter de la marier à un autre homme<sup>3</sup>. D'ailleurs, l'affection qu'il porte à sa fille est exprimée ainsi « Ançois li a fait con amis » (v. 3739) : cette précision est particulièrement troublante puisqu'elle sous-entend que le roi se comporte avec sa fille comme le ferait un amant, ce qui renforce le soupçon d'inceste qui plâne sur cette relation. Si ce contexte se retrouve dans d'autres récits<sup>4</sup>, il est ici plutôt suggéré qu'affirmé. En réservant la main de sa fille à un chevalier blessé à la cuisse, le père agit étrangement. Ainsi, Agata Sobczyk analyse le comportement du père en

<sup>1</sup> A ce propos, voir l'article de Claude THOMASSET, « Des jeunes filles accidentellement muettes », in *L'Hostellerie de Pensée. Études offertes à Daniel Poirion*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, pp. 459-466 ainsi que Danièle JAMES-RAOUL qui explique que « ce nœud de chair et de sang noue les langues et astreint au silence le protagoniste, que celui-ci hérite de la faute ou la commette lui-même », *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, p. 36.

<sup>2</sup> Voir la note 4 p. 219 sur le recueil de la parole des victimes de viol au Moyen Âge.

<sup>3</sup> Il existe une différence entre mutité et mutisme : la mutité est un terme médical qui renvoie à une « incapacité de parler (par défaut d'acquisition ou perte du langage parlé) due soit à une surdité congénitale, soit à l'absence de développement, à une lésion des organes de la phonation, ou des centres nerveux du langage. ». <https://www.cnrtl.fr/definition/mutit%C3%A9>. En revanche, le mutisme est un terme de psychologie clinique qui désigne un « état pathologique d'un sujet qui, ne présentant aucune lésion des organes de la phonation ni des centres nerveux du langage, ne fait pas usage de la parole. » <https://www.cnrtl.fr/definition/mutisme>. Puisque la princesse recouvre l'usage de la parole à la fin du roman, cela signifie que ses organes phonatoires n'étaient pas affectés. C'est donc le terme mutisme, qui rappelle la cause traumatique de l'inceste, qui nous semble le plus adapté dans le cas de la princesse.

<sup>4</sup> *Le lai des Deux amants* de Marie de France, *Apollonius de Tyr*, la *Manekine*, la *Belle Hélène de Constantinople* puis, au XV<sup>e</sup> siècle, le *Roman du Comte d'Anjou*, pour ne citer qu'eux.

concluant qu'« il veut bien marier sa fille, mais à un homme impuissant.<sup>1</sup> ». Et lorsque la jeune fille tente de parler de Robert dont elle connaît le secret, ses balbutiements provoquent la colère de l'empereur. S'il oblige sa fille à se taire, c'est peut-être parce qu'il devine son amour pour le « fol », ou parce qu'il craint qu'elle « ne révèle les causes de son mutisme.<sup>2</sup> ». Selon Élisabeth Gaucher, le mutisme de la princesse renforce le caractère mystérieux du récit, l'inceste a partie liée avec l'énigme : « tel Œdipe triomphant du Sphinx, la princesse muette, en révélant la duplicité de Robert, fou de cour et soldat de Dieu, pourrait bien dévoiler l'énigme de l'humanité entière.<sup>3</sup> ». En outre, le motif de la jeune fille observant, du haut de sa fenêtre, la fontaine du jardin, est un motif répandu, que l'on retrouve, par exemple dans *Cristal et Clarie* : un chevalier, venu se désaltérer à une source, à l'ombre d'un arbre, découvre, juchée sur une branche, une belle jeune fille expiant une faute qu'elle n'a pas commise. En effet, Lynarde subit, depuis sa naissance, la malédiction d'une fée qui, déçue d'avoir été éconduite par son père, a destiné l'enfant au démon de la fontaine ; derrière ce diable qui désire la jeune fille, s'exprime la menace incestueuse d'un père redoutable. Dans ce roman, comme dans *Robert le Diable*, le personnage féminin se trouve libéré de sa malédiction grâce à l'intervention du héros. Ce motif de la jeune fille victime d'un enchantement, conséquence d'un inceste suggéré, met en place une amorce du schéma œdipien sans pourtant le mener à son terme.

Le schéma œdipien se dessine dans les textes à l'étude exclusivement à travers la relation père-fille puisque l'enjeu diégétique est le mariage de la pucelle. Il n'existe qu'un seul exemple de la relation père-fils (ce qui est logique puisque les pères des garçons sont morts) qui est celle d'Alphonse et de son père le roi d'Espagne dans *Guillaume de Palerne*. Cette relation est loin d'entrer dans la logique œdipienne qui les mettrait alors en concurrence l'un l'autre, faisant naître entre eux agressivité et incompréhension. Bien au contraire, le roi d'Espagne, à la fin du roman, reconnaît immédiatement son fils sous les traits du garou :

“ Cil leus qui or fu ci a nous,  
 Qui tel samblant fist moi et vous  
 Devant trestoute notre gent,  
*Nel vit nus hom n'ait essiënt*  
*Ne nus oster ne me porroit*  
 Que ce *nule* autre beste soit

<sup>1</sup> Agata SOBCZYK, « Encore un inceste occulté : l'épisode de la fille de l'empereur dans le *Roman de Robert le Diable* », *Études Médiévales*, 1, 1999, p. 225.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>3</sup> Élisabeth GAUCHER, *op. cit.*, p. 34.

Que mes fix Alphons, li perdus. ” (vv. 7331-7337)

Le roi d’Espagne semble sûr de lui : la succession de négations qui agissent comme autant d’adverbes du type *jamais*, le montrent. Alors que le loup n’a prononcé aucune parole, le roi a instantanément senti cette filiation. Il s’agit donc d’amour filial, ce qui explique l’aspect fulgurant de la reconnaissance entre le père et le fils : l’amour, même filial, est traité par notre auteur dans le registre hyperbolique, et revêt alors un pouvoir presque magique qui triomphe de tous les obstacles et donc des apparences, aussi rebutantes soient-elles. Le lecteur ne peut alors s’empêcher, en lisant ces vers, de voir dans la réaction instinctive du roi d’Espagne, un pendant de l’instinct maternel largement illustré par les reconnaissances successives de Guillaume par Félise. Dans ces textes, si relation père-fils il y a, elle est alors traitée comme l’amour maternel, ce qui n’est finalement pas si étonnant que cela concernant le roi d’Espagne qui a perdu sa femme, la mère d’Alphonse, en couches. Il aime donc son fils comme un père mais aussi comme une mère.

A travers ces modèles familiaux complexes, s’élabore un schéma œdipien qui ne peut être fortuit. En effet, le mythe d’Œdipe est très connu des clercs et des lecteurs de romans au Moyen Âge, comme l’atteste la bonne diffusion du *Roman de Thèbes*<sup>1</sup>. La référence au mythe grec permet, certes, la mise en place, à l’intérieur même de la fiction, de dysfonctionnements dans les familles, dont les sous-entendus sont volontaires de la part des auteurs, et compris par les lecteurs, mais le réemploi du mythe œdipien est également porteur d’une réflexion profonde sur la nature même du mariage. En effet, Œdipe, en ne se mariant pas à l’extérieur de son lignage, rompt le système d’échange, indispensable au bon fonctionnement de l’économie médiévale, reposant en partie sur la circulation des capitaux et des terres<sup>2</sup>. Il n’apporte rien à Jocaste, ni argent, ni terre, et certainement pas de sang neuf : le royaume de Thèbes est alors voué à la misère puisque le mariage incestueux entraînera sa chute, les filles d’Œdipe et de Jocaste échouant à contracter des unions avec Hippomédon et Athon, morts sur le champ de bataille. L’inceste est donc, au-delà de l’interdit moral et physiologique qu’il représente, synonyme de désolation économique et féodale, d’autant que la fin du roman met en scène des femmes remportant la victoire sur les Thébains :

« Les dames sont de l’autre part,  
De ceuz dedens n’ont nul regart ;

---

<sup>1</sup> Il existe cinq manuscrits du *Roman de Thèbes* dont le manuscrit de Londres (add. 34114, fol. 164 a-226 d, sigle S, conservé au British Museum à Londres), le plus récent (fin XIV<sup>e</sup> siècle), qui témoigne d’une volonté de conservation et de diffusion du récit dans une zone géographique éloignée de la région centrale et originelle des pays d’oïl.

<sup>2</sup> A ce propos, lire, entre autres, le chapitre consacré au mariage « Le mariage sous contrôle de l’Église » dans l’ouvrage *Histoire des femmes en Occident* de Michelle PERROT et Georges DUBY, *op. cit.*, pp. 228-241.

Ne leur chaut geres de lor vies,

Por ce sunt eles si hardies.<sup>1</sup> » (vv. 10455-10458)

Cela qui n'est pas nécessairement un fait positif dans une société masculine et patriarcale : « Le déséquilibre, entré dans la société des Grecs, se traduit par une féminisation marquant l'échec de l'institution virile et chevaleresque<sup>2</sup> ». Daniel Poirion insiste sur l'ordre féodal mais aussi générique du Moyen Âge : ce sont les hommes qui gouvernent. Dans les romans à l'étude, l'interdit de l'inceste n'est jamais clairement exprimé et, du moins dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, il est évité grâce à l'énergie des jeunes filles qui, allant à l'encontre du désir paternel de les conserver en son pouvoir, s'échappent pour favoriser l'échange garanti par le mariage. Le cas de *Robert le Diable* est plus problématique puisque, nous l'avons vu, le père, certainement incestueux, de la princesse muette finit par proposer un mariage qui sera, sans doute, non-consommé puisque le fiancé putatif est blessé : le système d'échange serait garanti mais la relation conjugale resterait stérile, le père conservant alors son emprise sexuelle sur sa fille. Mais finalement, le mariage avec Robert ne se fait pas, et aucun autre jeune homme n'est proposé : le roman se ferme sur le célibat de la princesse, ce qui augure sans doute des malheurs au royaume à l'image de Thèbes qui devient une terre *gaste* : « Destruite en fu et degastee / toute lor terre et lor contree » (vv. 10549-10550).

Au-delà de ces considérations mythiques mais également socio-historiques, ces schémas récurrents peuvent être analysés afin de mettre en évidence un écart par rapport à la mouvance idyllique dont on conserve tout de même le motif de la puissante relation mère-fils mais auquel s'ajoute l'ambiguïté du rapport père-fille, l'ensemble construisant alors une série d'Œdipe morcelés, tantôt le père et la fille, tantôt la mère et le fils, l'union de la fille et du fils recomposant ensuite un schéma entier mais pas issu de la même lignée. Ces récits suggèrent la déconstruction du schéma familial idyllique car celui-ci présuppose un couple parental s'opposant au désir de leur fille ou de leur fils de s'unir à un individu que les parents n'acceptent pas. Cette opposition a pour conséquence un conflit horizontal au sein de la première génération s'ajoutant au conflit vertical et intergénérationnel entre les couples, sans pour autant que l'ombre d'Œdipe ne vienne obscurcir davantage ces relations. Dans le schéma familial que nous proposons pour ces romans, et qui en complexifie grandement la structure, chaque membre du jeune couple, le garçon et la fille, ne possède plus qu'un seul parent, celui du sexe opposé, ce qui esquisse les contours d'un schéma œdipien alors renforcé par

---

<sup>1</sup> *Le Roman de Thèbes*, édité par Guy RAYNAUD DE LAGE, Paris, Champion, 2002.

<sup>2</sup> Daniel POIRION, « Edyppus et l'énigme du roman médiéval », *Étude sur le Roman de Thèbes*, Bernard RIBEMONT (dir.), Orléans, Paradigme, 2002, pp. 285-298.

l'opposition énergique du père de la fille à son union avec le jeune homme. Par conséquent, il n'y a pas de couple parental originel mais plutôt un binôme parental incarné par le père de la jeune fille et la mère du jeune homme, binôme tout de même conflictuel puisque la mère est adjuvante et le père est opposant au jeune couple. Il s'agit donc d'un nouveau modèle familial basé sur l'amorce d'un schéma œdipien et la recomposition d'une famille par le truchement de la seconde génération qui, elle, sera capable d'établir une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais dans ces royaumes.

C'est donc par les femmes que l'harmonie sentimentale et lignagère peut s'effectuer : elles sont énergiques, puissantes et résolues à agir pour leur destinée. Le dynamisme des rôles féminins renvoie au programme idyllique dans lequel les femmes se font entreprenantes, voyageuses et aventurières. Les textes à l'étude présentent également ces rôles féminins indispensables à la narration. Mais dans quelle mesure ces personnages se rapprochent-ils des femmes des romans idylliques ? En quoi s'en distancient-ils ?

## 2. Le triomphe de la femme

Mélior, Florete, Félise, la reine de Sicile, la princesse muette, Alexandrine, sont des personnages féminins dynamiques et énergiques qui affrontent le danger et n'hésitent pas à provoquer le départ en aventure pour garantir leur bonheur ou celui des autres. Elles entremettent, voyagent, s'éprennent, décident, se défendent, combattent de la même manière que le font les rôles masculins dans le roman médiéval. Elles prennent part à l'action sans se préoccuper du rôle qui leur a été assigné. Certes, des différences demeurent avec les hommes : elles ne peuvent pas, comme eux, diriger un royaume sur la durée, elles doivent systématiquement solliciter l'aide du sénéchal, du fils ou du mari mais, compte tenu de la conception du rôle de la femme<sup>1</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, force est de constater le caractère « extra-

---

<sup>1</sup> A ce sujet, il est toujours intéressant de relire les essais d'histoire, déjà anciens mais qui font autorité en la matière, tels que *La Femme au temps des cathédrales* de Régine PERNOUD, Paris, Stock, 1980 ; *Mâle Moyen Âge* de Georges DUBY, Flammarion, Paris, 1988 ; *Histoire des femmes en Occident* de Georges DUBY et Michelle PERROT, tome 2 de l'ouvrage *Le Moyen Âge*, Christiane KLAPISCH-ZUBER (dir.), Paris, Plon, 1991. On pourra également consulter l'ouvrage réunissant les communications du colloque de Maubeuge (6-9 octobre 1988), *Les Femmes au Moyen Âge*, Michel ROUCHE et Jean HEUCLIN (dir.), Paris, Librairie J. Touzot, 1990 : particulièrement documenté sur les femmes et le mariage, ou encore les femmes et le pouvoir, le colloque s'est cependant centré essentiellement sur le haut Moyen Âge, ce qui l'éloigne quelque peu de la période qui nous occupe. Enfin, très récemment (2-3 septembre 2021), a eu lieu le colloque *Corps et âmes : Vie et mort des femmes du haut Moyen Âge*, organisé par l'université de Lorraine à l'occasion du 1400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation du monastère féminin de Remiremont. Ce colloque a cherché à s'interroger sur la condition des religieuses et, plus largement, des femmes du haut Moyen Âge en croisant les regards historiques, artistiques et archéologiques afin de mieux comprendre le rôle et la place de la femme dans la société médiévale et ainsi, s'éloigner du regard parfois trop masculin qui a été posé sur cette période par les historiens.

ordinaire » de ces personnages féminins dans les romans à l'étude. Nous étudierons dans un premier temps le rôle que ces femmes occupent dans la fiction, et plus particulièrement dans les textes du corpus en observant ces femmes et les fonctions viriles, c'est-à-dire davantage associées aux hommes, qu'elles endossent parfois. Dans un second temps, nous tenterons de contextualiser d'un point de vue historique et sociologique ces personnages féminins afin de comprendre en quoi ils peuvent être liés à la société médiévale.

a. Des femmes énergiques et héroïques : l'aventure au féminin

La princesse muette dans *Robert le Diable* est, sans doute, le personnage le plus riche et le plus complexe du roman. Au-delà de son mutisme qui se révèle être un cri de douleur, ce personnage connaît une évolution remarquable et inattendue dans l'histoire. L'inattendu vient des diverses fausses pistes sur lesquelles l'auteur place, à dessein, son lecteur en la montrant d'abord comme une douce pucelle courtoise qui, à sa fenêtre donnant sur un jardin fleuri, observe à la dérobée le jeune et fort héros revenant victorieux de la bataille et, ensuite, comme une jeune infirme incomprise, une « fol ». Elle suscite des sentiments positifs et la compassion du lecteur qui connaît ses pensées et qui, par une focalisation interne complice, voit en elle un double de lui-même, réduit au silence. Cependant, si l'auteur ne lui avait attribué que ces rôles, elle serait restée aux yeux du lecteur cette jeune fille fragile et malheureuse, à la merci des personnages masculins, n'ayant aucune prise sur sa destinée et sur l'histoire. Ainsi, l'auteur va faire de cette princesse muette, dont le nom ne nous est pas révélé ce qui lui confère une part de mystère et renvoie à l'éternel féminin, un élément central dans le schéma actantiel en lui permettant d'être celle qui provoque le dénouement et autorise la rédemption de Robert. C'est elle en effet qui révèle toute la vérité à propos de la duperie du sénéchal et de la bravoure exceptionnelle de celui qu'on nomme le fou : sans son intervention, miraculeuse, Robert n'aurait pas été reconnu à sa juste valeur, mais surtout la jeune princesse aurait été forcée d'épouser le sénéchal menteur. Finalement, peu importe à Robert d'être remercié pour ses prouesses contre les Turcs, il ne souhaite en retirer aucun bénéfice puisque seul le sauvetage de son âme lui importe : la princesse agit donc en priorité pour se sauver elle-même, ce qui fait d'elle un personnage dont le caractère indépendant s'affirme au fil de la diégèse et se confirme avec la fin qui n'évoque nul mariage pour elle.

En revanche, dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, Félise et la reine de Sicile agissent davantage pour le bien de leur royaume et de leur famille. Ainsi, d'un point de vue narratif, elles sauvent l'intrigue en permettant elles aussi les dénouements : Félise va



ainsi favoriser les mariages de ses enfants, des mariages d'amour et d'inclination, et la reine de Sicile, mère de Floriant, va l'appuyer également dans son union avec Florete. On ne peut cependant pas attribuer à ces mères le mérite entier de la reconnaissance de leurs fils et surtout, de leur légitimation : c'est Alphonse qui révèle la véritable identité de Guillaume et c'est la lettre écrite par Morgane qui reconnaît en Floriant le fils du roi et de la reine de Sicile. Cependant, le rôle narratif de ces femmes est indéniable tout comme l'est celui des autres femmes de la narration, les médiatrices<sup>1</sup>.

En effet, Alexandrine et Blanchandine vont tout mettre en œuvre pour aider ces jeunes couples à s'unir et à vivre leur idylle. Pourtant, la cousine de Mélior nous est présentée comme « feme bien apensee » (v. 1080) ce qui peut surprendre quand on sait qu'elle pousse et aide Mélior à désobéir à son père. D'ailleurs, son caractère presque magique sera par la suite renforcé par ce qui semble être une connaissance des herbes magiques, bien vite réfutée mais qui lui confère tout de même une aura féerique et mystérieuse. Blanchandine, la fille du roi de Hongrie et compagne de Florete, est un personnage décrit comme « avenant ne bele » (v. 4214) puis « mignote et jolie » (v. 4218) : la proximité de ces binômes synonymiques insistant sur sa beauté la rapproche également de la fée ce qui est renforcé par l'ingéniosité qu'elle déploie pour mettre en relation Floriant et Florete. D'ailleurs, elle a un caractère un peu trouble comme en témoigne le débat qui a lieu entre Florete, elle-même et Tisbé pour attirer les faveurs de Floriant lors de la bataille contre Maragot : « Je vorroie bien qu'il m'amast » (v. 3807). Elle n'hésiterait pas à entrer en compétition avec ses amies pour Floriant et sous-entend même la puissance, presque surnaturelle, de son charme : « Por ce porroit bien avenir / Que je l'avroie a mon plaisir » (v. 3824-3825). Mais elle renonce et œuvre pour les jeunes amants. Une vraie fée est pourtant présente dans *Floriant et Florete* et son rôle de médiatrice facilite grandement la narration : en révélant à Floriant, par une lettre, la vérité sur ses origines, ce personnage est un moyen pour l'auteur de ne pas enliser son récit dans la question parfois difficile à résoudre de la reconnaissance du personnage. Floriant connaît rapidement ses ascendants et est conscient de sa légitimité. Ce qui ressort donc de ce panorama rapide des personnages féminins comme acteurs du dénouement, c'est leur caractère énergique et positif. Pourtant, cela n'a rien d'inhabituel dans le roman du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui l'est davantage en revanche, c'est la qualité des rôles qui leur sont attribués : elles sont

---

<sup>1</sup> A ce propos, consulter l'ouvrage de Micheline DESSAINT, *La Femme médiatrice dans de grandes œuvres romanesques du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001 : certes, nos romans datent du XIII<sup>e</sup> siècle mais la sous-partie intitulée « Un autre savoir : la magicienne des herbes, la magicienne des mots » (pp. 37-53) s'est révélée particulièrement inspirante à propos d'Alexandrine dans *Guillaume de Palerne*.

bien souvent montrées dans des actions et des comportements presque « virils », faisant d'elles des héroïnes à part entière.

Ainsi, la princesse muette évite de n'être réduite qu'à sa seule image de potentielle fiancée courtoise, pour endosser le rôle, déterminant, de redresseur de torts. Très active et courageuse, d'autant qu'elle est seule contre tous, elle n'hésite pas à se lever et à prendre la parole pour se défendre l'honneur d'un homme et garantir la vérité. Elle endosse ainsi le rôle « viril » d'avocat de la défense pour Robert et, par la même occasion, de procureur du sénéchal félon. Tout d'abord, elle se place sous la tutelle protectrice de Dieu qui lui envoie un signe en lui rendant la parole : « M'a Dieux ma parole rendue » (v.4222) afin de prouver qu'elle est son instrument pour aider Robert « Et pour luy le miracle fist » (v. 4223). Ses paroles prennent alors un caractère exceptionnel et divin qui interdit toute contradiction. Dans une certaine mesure, ce silence et cette parole recouvrée renvoient au silence de Perceval devant le cortège du Graal dans *le Conte du Graal* : certes, comme le montre Danièle James-Raoul dans son ouvrage *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, le silence est traditionnellement valorisé (la parole est d'argent mais le silence est d'or) et vaut mieux qu'une mauvaise parole<sup>1</sup> mais elle explique également qu'un « excès de silence peut être un péché en lui-même, une offense à Dieu qui a doué l'homme de la parole pour qu'il s'en serve à bon escient, avec mesure et réflexion.<sup>2</sup> ». Ainsi, Perceval, muet devant le Graal, respectant ainsi l'injonction au silence de Gornement, condamne alors tout le pays, le roi et ses habitants et menace très sérieusement sa réputation, se privant par ailleurs de la gloire à laquelle accèdera véritablement Galaad. La princesse ne commet pas la même erreur : elle parle quand il le faut, sauvant ainsi la vérité et la justice pour le bien de Robert et donc de tous. D'ailleurs, son rôle évolue en même temps qu'elle prend la parole : de double du lecteur réduit au silence et à l'écoute, elle parle et mène la narration, devenant ainsi un double auctorial des plus plaisants.

Ce rôle très masculin qu'elle endosse alors, dans la fiction, en s'élevant contre tous, et de double de l'auteur dans la narration, est tout de même atténué par l'auteur, le vrai, qui prend soin de faire de la jeune fille le messager de Dieu : ce n'est pas exclusivement de son propre chef qu'elle agit, elle bénéficie de la tutelle divine. Qui est donc alors ce dieu qui lui fait recouvrer sa voix, si ce n'est l'auteur lui-même, agissant comme un démiurge qui donne et reprend la parole à sa guise ? Il y a, dans le mutisme et la parole de la princesse, une

---

<sup>1</sup> Lire à ce propos la première partie de son ouvrage *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, op. cit., chapitre II, « La parole est d'argent : le poids de la tradition. », pp. 59-99 et plus particulièrement la sous-partie intitulée « La faillite de la parole : les péchés de la langue », pp. 64-72.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 246.

réflexion sous-jacente sur la place de l'auteur dans son œuvre et le rôle qu'il concède à ses personnages. Quoi qu'il en soit, la princesse est galvanisée par ce soutien inattendu et irréfutable par son caractère divin : elle se lance alors dans une plaidoirie fort convaincante pour prouver la vaillance et la loyauté de l'un, et la lâcheté et la duperie de l'autre. Des vers 4209 à 4253 puis 4281 à 4320, elle discourt avec méthode comme le montrent les apostrophes initiant les deux parties de son exposé « Père » (v. 4209) et « Segnour » (v. 4281) : elle change d'adresse, parlant d'abord à son père, se plaçant ainsi dans la position d'enfant, et ensuite endossant le rôle politique de princesse, elle s'adresse aux barons, annonçant la fonction qu'elle pourrait occuper aux côtés de son père<sup>1</sup>. D'ailleurs, si les deux parties du discours sont séparées, se rapprochant ainsi de la *dispositio* rhétorique avec l'*exordium* que constitueraient ses premières paroles miraculeuses (vv. 4134-4151), c'est pour montrer les deux thèses défendues par la princesse : dans la première, la *narratio*, elle rétablit la vérité concernant les deux êtres privés de parole, Robert et elle-même, afin de montrer à son père qu'il s'est trompé, et qu'il a donc perdu de la crédibilité, et en profite pour lui adresser de violents reproches personnels :

« Mais ains ne me vausistes croire,  
Anchois teniés tout a faloise  
Et a escape et a folie,  
A gas et a melancolie ;  
Lever me faisiés de la table.  
Père, or veult Dieux que soit estable  
La parole que jou disoie » (vv. 4242-4247)

Ces violents reproches (la violence est surtout perceptible dans la variation substantivale autour de la *folie*, *escape*, *gas*, *melancolie*) prennent ainsi des allures de règlement de compte, propre à mettre en évidence l'émancipation de la jeune fille : elle rappelle les douloureux traitements infligés par son père, l'humiliant en niant sa légitimité à être « écoutée » et même à siéger à table à ses côtés. Elle prend d'autant plus d'ascendant sur son père que l'on perçoit, en creux, la possibilité pour la princesse de révéler maintenant toute la vérité sur Robert mais aussi sur les raisons de son mutisme, c'est-à-dire les soupçons d'inceste déjà évoqués, ce qu'elle ne fera cependant pas. Ce discours augural lui donne l'audace de poursuivre dans une deuxième partie, la *confirmatio*, plus convaincante encore puisqu'elle est assortie d'une

---

<sup>1</sup> Au sujet du discours argumentatif au Moyen Âge, consulter l'ouvrage collectif dirigé par Martin AURELL, *Convaincre et persuader : communication et propagande aux XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Poitiers, CESH, 2007. Il réunit les travaux de chercheurs en histoire et en littérature à propos de l'acte de persuasion dans la propagande politique, dans le discours religieux mais également dans l'iconographie.

preuve matérielle, le *fer*, et d'un témoin oculaire, elle-même. On nous dit alors de la princesse partie chercher le fer dans le verger qu'elle n'est ni « preceüse ne lente », ni « vilaine ne fole ne nuble » (vv. 4302-4304) et qu'elle ôte son manteau : elle est décrite, physiquement et mentalement, par la négative. Ce portrait en creux de ce qu'elle n'est pas, peut marquer symboliquement le passage de l'image que les autres avaient d'elle à une nouvelle, elle n'est pas ce qu'ils pensaient, elle est autre, de la même manière qu'elle se défait de son manteau, et ce changement annonce la place qu'elle pourrait occuper, peut-être politiquement, aux côtés de ce père dont la légitimité a été écornée. Elle est non seulement noble et intelligente, mais elle est en plus inspirée et protégée par Dieu, par conséquent certainement capable d'occuper une fonction plus virile que celle de demoiselle à sa fenêtre réduite au silence. D'ailleurs, alors que Robert refuse le mariage, on voit que le roi ne propose pas d'autre époux possible pour sa fille, le roman se clôt sur le célibat, certainement provisoire, de la princesse, que l'on peut percevoir comme la possibilité d'une liberté de ton et d'action à l'avenir<sup>1</sup>.

D'autres comportements virils sont mis en scène dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete* sous la forme, précisément, des « demoiselles pérégrines<sup>2</sup> ». Les pucelles, Mélior et Florete, sont voyageuses : leur mobilité est motivée par la fugue amoureuse, certes, mais ce qui frappe particulièrement le lecteur tient à l'énergie qu'elles déploient dans ces périples. On a alors l'impression que les deux amants vivent une relation équilibrée et égalitaire, tous deux pris dans l'urgence de la fuite et la crainte du danger. Le cas de Mélior retient spécifiquement notre attention en ce qu'elle se montre trop entreprenante et dans la relation amoureuse et dans l'évasion pour qu'il n'y ait pas une corrélation entre ces deux motifs d'autant que la finalité de l'escapade sera couronnée de succès, tant dans l'harmonie amoureuse que lignagère. En ce sens, l'issue triomphale du récit nous autorise à proposer Mélior, qui insuffle au couple son énergie, comme un modèle positif du désir féminin, contrairement à d'autres héroïnes entreprenantes, souvent mortifères, comme Thisbé ou Iseult. Evoquant Thisbé, Yasmina Foehr-Janssens montre que cette héroïne se fait la championne de

---

<sup>1</sup> Lire à propos du rôle politique des femmes, le chapitre consacré aux femmes et au pouvoir politique dans l'ouvrage de Régine PERNOUD, *La femme au temps des cathédrales*, op. cit., pp. 215-261. Il y a en effet quelque chose d'Adèle de Normandie (1067-1137) dans la figure de la princesse muette : fille de Guillaume le Conquérant, épouse d'Étienne, comte de Blois-Chartres, elle se montre une excellente suzeraine en l'absence de son époux, parti à la première Croisade et, surtout, se révèle une épouse stimulante pour Étienne, qui avait abandonné ses compagnons à Antioche. Elle sera comparée à Énide car elle s'inquiète, comme l'héroïne, de voir son époux perdre sa valeur de chevalier. La princesse muette peut également rappeler, parce qu'elle est une héritière, Aliénor d'Aquitaine (1122/1124-1204) qui aura à cœur, durant sa longue vie, de diriger elle-même son duché d'Aquitaine. Ces références historiques ne sont sans doute pas volontaires de la part de l'auteur mais elles montrent que le rôle politique des femmes est, au Moyen Âge, plus dynamique et effectif qu'il ne le sera à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, après Catherine de Médicis.

<sup>2</sup> Frédérique LE NAN, « De quelques 'pérégrines' ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », op. cit., pp. 47-70.

l'indépendance féminine dans le désir amoureux, elle « incarne l'élan érotique<sup>1</sup> » d'autant plus violemment que cette relation mène le couple vers la mort. Le lai ovidien est à prendre dans une dimension, bien entendu, d'*exemplum* : il ne faut pas autoriser les jeunes filles à exprimer trop librement l'amour qui est perçu comme un sentiment destructeur et indomptable. Y. Foehr-Janssens propose alors un modèle plus positif du désir féminin qu'est Lavinie, dans l'*Enéas* : l'héroïne, comme Thisbé, obéit à ses pulsions amoureuses et sensuelles, mais finit par obtenir ce qu'elle veut en épousant Enéas. Elle n'est donc pas punie d'avoir été trop indépendante. Pourtant, Y. Foehr-Janssens nuance ce triomphe féminin en expliquant que « Une seule chose décide du sort de Lavinie et lui évite le destin pitoyable de la jeune fugueuse ovidienne : le consentement paternel. Le couronnement heureux des amours d'Enéas et de Lavinie doit bien plus, en effet, à la clairvoyance du roi Latin qu'aux efforts de sa fille.<sup>2</sup> » On peut, d'une certaine manière, rapprocher le cas de Lavinie de celui de Mélior bien que des différences importantes existent entre les deux histoires : ce qui nous intéresse ici c'est surtout l'expression de l'indépendance féminine dans le sentiment amoureux. Mélior comme Lavinie tombe amoureux avant le jeune homme et elle n'hésite pas à dire ce sentiment. Cependant, Mélior<sup>3</sup> assume davantage son désir que Lavinie en étant celle qui propose la fugue :

« Cele fut molt sage et molt prous,  
 Se li a dit : 'Biax amis dous,  
 Se vos plaist, tot ce n'a mestier  
 Mais or pensons de l'exploitier,  
 De l'esgarder et del porquerre  
 Comment soions fors de la terre,  
 Que nos soions aperceü,  
 Trouvé ne pris ne retenu.  
 A ce nos convient molt entendre,  
 Car n'est loisirs de plus atendre. » (vv. 2961-2970)

L'accumulation de verbes d'action à l'infinitif (*exploitier, esgarder, porquerre, plus atendre*) confère une grande énergie à ce discours dont la voix conteuse rappelle qu'il émane d'une jeune fille sensée, « molt sage et molt prous » (v. 2961) : le lecteur est donc encouragé à

---

<sup>1</sup> Yasmina FOEHR-JANSSENS, *La jeune fille et l'amour, Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010, p. 39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>3</sup> Mélior est d'ailleurs un nom épïcène : s'agit-il d'un hasard ? En tout cas, cela renforce son caractère particulièrement entreprenant mais aussi l'équilibre générique dans le couple.

percevoir cette proposition comme la solution raisonnable, celle de l'amour. D'ailleurs, plus qu'une proposition, cette parole se rapproche plutôt d'une injonction à agir afin de contrer la faiblesse affichée de Guillaume qui « sovent se plains » (v. 2951) : comme nous l'avons déjà montré, la jeune fille prend en main la conduite du couple mais elle va plus loin que les héroïnes ovidiennes et antiques en étant à l'initiative de la fugue et donc, du voyage, ce qui constitue une preuve de son indépendance d'esprit (et de corps) puisqu'elle n'attend pas une hypothétique autorisation paternelle pour épouser celui qu'elle aime, bien que, il est vrai, ce soit la condition sans laquelle le mariage ne peut avoir lieu, même pour Mélior. C'est donc la jeune fille qui impulse au couple l'élan pour partir en voyage. Nous nous écartons de l'analyse de Marion Vuagnoux-Uhlig qui évoque « sa passivité et son inertie lors des aventures<sup>1</sup> ». Si Mélior se laisse guider, en effet, ce n'est pas par Guillaume, mais par le loup-garou Alphonse, qui leur apporte une aide providentielle dans leur fuite. Ainsi, Guillaume se montre tout aussi passif (ce qui rappelle le jeune âge du couple) et perdu lors du voyage que sa bien-aimée. A de nombreuses reprises, le narrateur relate la peur ressentie par les deux amants et ce, de manière symétrique, l'un et l'autre éprouvant une angoisse d'intensité égale :

« Molt lor pleüst icele vie,  
S'il ne fuissent en tel paor.  
Sovent claiment le sauveor  
Que or les gart par sa pitié.  
Lassé furent et travaillé, » » (vv. 3196-3200)  
« Lor grant paour ont oubliee » (v. 3373)  
« Sovent ont de la mort paour. » (v. 3776)  
« En crieme sont et en paor » (v. 3892)

Ces quelques exemples (d'autres sont repérables tout au long du récit de leur fuite) montrent de manière convaincante que Mélior n'est pas plus effrayée par les dangers et les difficultés matérielles que présente ce périple que ne l'est Guillaume : dans ces citations, les pronoms personnels sujets (*il*, v. 3197) ou régimes (*lor*, v. 3196 ; *les*, v. 3199), les déterminants possessifs (*lor*, v. 3373) et les verbes (*fuissent*, v. 3197 ; *claiment*, v. 3198 ; *furent*, v. 3200 ; *ont oubliee*, v. 3373 ; *ont*, v. 3376 ; *sont*, v. 3892) affichent la marque de la troisième personne du pluriel, renvoyant anaphoriquement aux deux amants. C'est surtout l'énergie et le caractère providentiel d'Alphonse qui sont valorisés dans cet épisode mais Mélior n'est ni plus ni moins passive que Guillaume : elle se montre aussi attentiste que son amant quand elle

---

<sup>1</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, *op. cit.*, p. 179.

fait le cauchemar des animaux sauvages, représentant métaphoriquement leurs poursuivants, les attaquant et le loup s'emparant d'un lionceau, c'est-à-dire le fils du prévôt, pour faire diversion. La réaction de Guillaume n'est pas celle d'un jeune homme particulièrement actif : « A Dieu m'en plaing, n'en puis plus fere. » (v. 4047) et Mélior propose qu'ils meurent ensemble (v. 4068-4069) : l'un et l'autre affrontent le danger de la même façon, nous ne voyons pas ici un exemple de déséquilibre dans le couple. Marion Vuagnoux –Uhlig interprète d'ailleurs les déguisements du couple comme un indice d'une inégalité entre les jeunes gens : « Même le déguisement –en tout cas le second- maintient la différence sexuelle, puisqu'il s'agit de peaux de cerf pour Guillaume et de biche pour Mélior.<sup>1</sup> » Nous pouvons objecter à cette remarque que l'indifférenciation sexuelle n'est pas une garantie d'égalité, pas plus que la différenciation sexuelle ne l'est d'un équilibre de genre. Nous interprétons plutôt cet élément comme un détail permettant à l'auteur de maintenir un moyen de reconnaître les personnages, malgré les déguisements. En outre, dans la narration du songe de Félise, la reine les désigne par le générique « cerf » (v. 4734) dont on précise que l'un des deux est plus grand « li grans cers » (v. 4739), sans différenciation sexuelle cette fois. Mélior est un personnage dynamique et énergique qui ne se montre pas plus passif que son amant dans leurs aventures.

En revanche, Florete se montre particulièrement active en ce qui concerne le voyage : dans la deuxième partie du roman, afin d'éviter les rumeurs de *recreantise* (v. 6615-6612), Floriant doit partir en aventures. Florete répond alors à son époux : « Mes voir, ja sens moi n'i irez ! » (v. 6673) avec une détermination perceptible à travers l'emploi à l'initiale de l'adversative *Mes* et de l'exclamation. Floriant lui rappelle les souffrances qu'une telle entreprise ne laissent de faire endurer, Florete rétorque : « Sire, laissez m'en couvenir » (v. 6688). Cette conversation, bien que brève, n'en fait pas moins ressentir avec force l'énergie de Florete mais aussi sa revendication de décider de son propre sort. Certes, l'auteur fait préciser à Florete les motivations d'une telle décision : c'est en effet par amour, « Quar sanz vous ne porroie vivre ! » (v. 6677), qu'elle veut le suivre en lui faisant même un chantage au suicide, « je m'ocirrai » (v. 6676), « pas vivre » (v. 6693), très topique du comportement féminin dans la littérature. Pourtant, elle affronte le voyage comme son époux et c'est même elle qui a l'idée de poursuivre leurs aventures sous des noms d'emprunt. La suite des aventures est une preuve manifeste de la « virilisation » de Florete ou, plutôt, de l'équilibre à l'œuvre dans ce couple : lors du combat contre le dragon, voyant Floriant en mauvaise

---

<sup>1</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, *op. cit.*, p. 179 note 86.

posture, c'est elle qui se saisit de la lance, dans laquelle on peut voir un symbole phallique, affronte le dragon et « le cuer en .II. moitez li fent » (v. 6695). Cette attitude combative<sup>1</sup> de Plaisante de l'Île est probante : elle est le double de son compagnon, par le cœur et par les armes. En outre, la réaction de Floriant insiste sur cette harmonie : loin d'en être fâché et humilié parce qu'une femme lui est venu en aide, il la remercie et affirme « Fox est cil qui d'eles mesdist ! » (v. 7005). Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit de l'opinion de l'auteur exprimée ici par la voix de son personnage : en créant le personnage de Florete-Plaisante de l'Île, il peut en effet chercher à valoriser les femmes, de la noblesse en tout cas, en vantant leur énergie et leur courage, et en mettant en scène des couples dans lesquels règnent l'équité et l'harmonie.

Les mères ne sont pas en reste dans les romans à l'étude : elles aussi savent se montrer fortes et énergiques, prenant même la place du seigneur et maître si nécessaire. Ainsi, Félise comme la reine de Sicile (mère de Floriant) sont veuves et dans une position qui les fragilise et rappelle leur condition de faibles femmes : les deux romans les mettent en scène alors que le palais est assiégé et que le pouvoir est revendiqué par des hommes agressifs et violents. Félise affronte la situation avec courage et de manière presque virile en s'adressant à ses hommes tout en reconnaissant son statut de femme donc non-combattant : « Feme sui, ne sai guerrier » (v. 5040). Pourtant, tout son discours (vv. 5022-5053) ressemble fort à celui qu'un seigneur, qu'un roi tiendrait à ses soldats et chevaliers à qui elle rappelle d'ailleurs leur obligation de fidélité par ces mots « Mi home estes et mi baron » (v. 5038) : les déterminants possessifs rappellent ainsi l'hommage, c'est-à-dire le fait que ces hommes « appartiennent » au suzerain. Félise se place dans cette position qu'elle assume pleinement et montre des compétences de chef en encourageant ses troupes. Certes, on pourrait objecter que ce discours est aussi celui d'une reine acculée, qui n'a d'autre choix que de s'en remettre aux troupes du royaume pour assurer sa protection mais ce discours est empreint d'une grande vigueur, que l'on pourrait qualifier de masculine<sup>2</sup>. D'ailleurs, cette impression est renforcée par un indice

---

<sup>1</sup> Au sujet de la femme combattante, on pourra consulter l'article de Ludivine FEST, « La chevalière au Moyen Âge : entre fantasme et réalité », *Le cheval, animal de guerre et de loisir dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Actes des journées d'étude internationale organisées par l'UMR 7044 (Étude des civilisations de l'Antiquité), Strasbourg, 6-7 novembre 2009. L'auteur s'interroge d'abord sur la coexistence et la signification des substantifs *chevalierelchevaleresse*, puis dresse un portrait de la femme guerrière telle qu'elle est perçue au Moyen Âge à travers la mythologie et la littérature pour terminer par quelques exemples historiques comme Jeanne de Flandres, Maria de Pouzzoles ou Jeanne de Beauvais.

<sup>2</sup> On pense alors à Jeanne de Flandre qui, en 1341, alors que son époux Jean de Montfort est prisonnier, décide de prendre la tête des troupes dans la Guerre de Succession de Bretagne. Bertrand d'Argentré nous dit d'elle qu'« Elle était vaillante de sa personne, autant que l'homme le plus brave » in *Histoire de la Bretagne, des roys, ducs, comtes et princes d'icelle : l'établissement du royaume, mutation de ce titre en Duché, continué jusques au*



dans le songe que fait Mélior (vv. 5186-5189) : comme la quasi-totalité des songes dans le roman, c'est par la symbolique animalière, généralement transparente, que l'on accède à son interprétation. Dans ce rêve, la jeune fille voit « uns grans aigles et merveillox », v. 5187, qui symbolise Félise : Christine Ferlampin-Acher, dans son introduction, rappelle ainsi que « l'auteur a employé *aigle* au masculin [...] alors que la forme féminine, largement attestée, aurait pu convenir. Cependant la reine, veuve, exerce le pouvoir, ce qui justifie le symbolisme masculin.<sup>1</sup> ». Félise n'est pas soumise, elle est toujours active et, en composant avec les hommes (ils lui sont nécessaires pour combattre puisqu'elle ne sait pas le faire, elle ne l'a pas appris), elle ouvre la voie à une égalité qui passerait par une différenciation sexuelle mais qui reste apparente. C'est elle qui dirige les hommes. On constate un comportement similaire, et pour des raisons identiques, chez la reine de Sicile, mère de Floriant :

« Omer, je me suis porpensee  
Comment nos nos en chevrons :  
Une espie enquenuit penrons  
[...]  
Et selonc ce que nos orrons,  
Caiens si nos conseillerons. » (vv. 2756-2764)

C'est la reine qui prend la décision : certes, la première personne du pluriel inclut également un homme (Omer, le conseiller) mais celui-ci avait déjà ce rôle auprès du défunt roi. Veuve, la reine de Sicile prend naturellement la place de son époux et endosse le rôle de décisionnaire. Ces femmes « viriles » sont valorisées dans les romans à l'étude : elles bénéficient ainsi d'un lexique mélioratif, mettant en évidence leur sagesse, leur raison et leur courage. Il y a dans cette figure féminine héroïque (comme dans celle de Félise) une résurgence de la femme forte comme l'est le personnage de Didon dans l'*Enéas*, ou encore d'Ydoine, dans *Amadas et Ydoine*, qui « .c. homes vaut<sup>2</sup> » (v. 3647) : cette assertion sous forme de vérité générale est utilisée pour évoquer la jeune femme mais la vision « féministe » de l'auteur est, plus tard, atténuée par les discours sur la fourberie féminine ou par sa mise en garde :

« Quë on troeve mult poi mollier  
Puis k'ele a license et poir  
De faire a kieus tot son voloir,

---

*temps de Madame Anne dernière Duchesse, & depuis Royne de France, par le mariage de laquelle passa le Duché en la maison de France*, Paris, 1588, Hervé TORCHET (éd.), Paris, Éditions de la Pérenne, 2007.

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER (éd.), *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 71, note 1.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÜE (éd.), *Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 2020.

Qu'ele ne se tiegnë au pis.<sup>1</sup> » (vv. 7560-7563).

De même, Ydoine respecte toujours les injonctions lignagères et cléricales, mais sa relation avec Amadas est tout de même construite sur le respect et l'amour partagé. D'ailleurs, ce roman rappelle la nécessité d'obtenir le consentement de la fiancée, au risque de conduire le couple au naufrage.

On constate cependant, dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, presque une difficulté à faire cohabiter deux figures féminines fortes : ainsi, Florete ne se virilise véritablement que lorsque sa belle-mère, la mère de Floriant, se retire à l'abbaye Sainte-Sophie et Mélior tend à s'effacer lorsque Guillaume retrouve sa mère, Félise, dont la figure forte semble prendre toute la place dévolue aux femmes. Visiblement, pour ces auteurs, la belle-mère et la belle-fille ne peuvent occuper conjointement un rôle fort aux côtés du personnage masculin, comme s'il n'y avait pas assez de place pour deux héroïnes. Nous pouvons émettre l'hypothèse que cette attitude auctoriale correspond à un refus du déséquilibre, de la dissymétrie : à un personnage masculin, répond un personnage féminin. Or, les belles-mères sont veuves, aucun mari ne leur correspond. En outre, nous pouvons déceler également dans le rôle de Félise, dans la deuxième partie de *Guillaume de Palerne*, une préfiguration de la reine que sera Mélior quand elle-même gouvernera : comme le roman se clôt sur son mariage avec Guillaume, l'avenir reste inconnu au lecteur qui peut imaginer qu'à l'image de sa belle-mère, qui s'effacera sans doute pour laisser place à la jeunesse, Mélior sera une dirigeante active et héroïque, de la même manière qu'elle est une fiancée entreprenante et dynamique. Marion Vuagnoux-Uhlig parle, à propos de Mélior et de Félise, d' « un affadissement des figures féminines, qui s'alignent sur des modèles de mère soumise et de la fiancée courtoise<sup>2</sup> ». Autant la désignation de « fiancée courtoise » nous paraît pertinente à propos de Mélior sans que nous y voyions pour autant une menace d'affaiblissement de celle-ci, autant la désignation de « mère soumise » pour Félise nous paraît sévère et exagérée : la reine ne se dérobe pas à l'exercice du pouvoir et finit par s'en remettre, il est vrai, à Guillaume une fois que celui-ci est reconnu comme héritier légitime mais cela paraît plutôt cohérent avec la réalité historique et sociologique du XIII<sup>e</sup> siècle. Enfin, le terme « affadissement » n'est pas représentatif des rôles féminins dans ce roman quand on considère que Mélior gouverne avec Guillaume et que Félise est la mère de plusieurs souverains d'Europe. L'auteur ne pouvait décemment pas octroyer davantage de pouvoir à ses

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÜE (éd.), *Amadas et Ydoine*, op. cit.

<sup>2</sup> Marion VUAGNOUX-UHLIG, op. cit., p.180.

personnages féminins, au risque de ne plus être en adéquation avec son lectorat et avec son temps.

#### b. La femme du XIII<sup>e</sup> siècle : fiction et réalité historique

Les jeunes filles dans ces romans sont particulièrement dynamiques et autonomes : elles prennent en main la relation amoureuse mais aussi l'aventure à proprement parler. Ainsi, Mélior, Florete et la princesse muette s'engagent physiquement et moralement dans un combat qu'elles estiment juste : mieux encore, elles sont écoutées, ou finissent par l'être, et leurs paroles sont prises en compte. Mélior tombe amoureux en premier et, comme Florete, elle n'hésite pas à avoir des relations sexuelles hors mariage avec l'homme qu'elle aime, sans contrainte ni soumission. La princesse muette n'est pas condamnée par un mariage contraint : elle semble rester libre à la fin du roman. Ces femmes sont énergiques et entreprenantes, dans différents domaines. Pourtant, dans la réalité, le Moyen Âge est souvent qualifié, par Georges Duby entre autres, de misogynne, c'est le « Mâle Moyen Âge ». Ainsi, Hervé Martin précise-t-il qu'« A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, [...] la dévalorisation de la femme a pu se transformer, chez certains moines, en une véritable hystérie antiféministe<sup>1</sup> » : de violents réquisitoires sont ainsi rédigés, l'accusant d'être la source du péché, de tenter l'homme en exhibant ses atours et même de semer le trouble dans l'Église. On considère la femme comme un « mâle manqué », reprenant là la théorie d'Aristote, un mâle déficient. Il faudrait donc explorer la réalité sociologique et historique afin de la confronter avec le comportement des personnages féminins dans les textes à l'étude.

A partir de la deuxième moitié du Moyen Âge, les femmes sortent quelque peu des ténèbres dans lesquelles on les avait enfouies pour s'émanciper en prenant part à la vie spirituelle et intellectuelle<sup>2</sup> par leur contribution en tant que lectrices et mécènes, mais aussi en tant que veuves et tutrices : elles tendent à imprimer davantage leur marque dans la vie sociale médiévale, sans pour autant devenir égales aux hommes. Cependant, il est un domaine où l'hégémonie masculine reste forte : les hommes sont des tuteurs pour les femmes qui

---

<sup>1</sup> Hervé MARTIN, *Mentalités médiévales, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1996, p. 407.

<sup>2</sup> Nous pensons ainsi à Christine de Pizan qui prend la plume pour s'exprimer, entre autres, sur la « condition féminine » ou encore à Marie de France, pour les exemples, littéraires, les plus célèbres. En outre, vers la fin du Moyen Âge, dans les classes sociales supérieures, un accroissement du pouvoir des femmes se laisse observer : ainsi, grâce à leur puissance économique (provenant souvent de la dot), on leur accorde le « mandat domestique » (le *Schlüsselgewalt* allemand) et même de passer des contrats. Certaines peuvent même gérer leurs biens et leurs domaines, mais avec l'aide d'un administrateur. Sur ce sujet, lire « la vie conjugale chez les nobles » et « la vie conjugale dans les villes » de Claudia OPITZ, *Histoire des femmes en Occident, op. cit.*, pp. 290-295.

doivent se plier aux exigences et aux préceptes édictés par les pères, époux, frères et même confesseurs. C'est donc au quotidien que les femmes subissent cette domination, le cadre juridique est là pour le rappeler. La question de la sexualité des femmes constitue un exemple prégnant de l'expression de cette liberté, ou plutôt de cette absence de liberté. En effet, depuis toujours, le corps féminin, plus qu'un trône ou un duché, représente un enjeu de pouvoir et de domination : l'homme peut brider, faire taire la femme en la soumettant physiquement, sexuellement. Dans les textes à l'étude, Florete et Mélior se montrent entreprenantes dans ce domaine : pour quelle raison mettre en scène des jeunes femmes libres ? Cela correspond-il à une réalité socio-historique ? Peut-on parler de « féminisme » à propos des auteurs des textes à l'étude ? Ou alors, la « liberté » sexuelle de ces jeunes femmes ne serait-elle pas l'indice d'une autre liberté à l'œuvre ?

Pour comprendre le peu de pouvoir de décision qui est accordé à la femme, on peut prendre l'exemple du « mariage par rapt ». Cette pratique consiste pour un homme à enlever la femme qu'il convoite, pour une raison ou une autre, et l'épouser. Comme l'explique Juliette Turlan dans son article, ces enlèvements étaient perçus comme des actions à l'initiative exclusive de l'homme car dans l'esprit du Moyen Âge, ces femmes étaient des victimes d'agressions masculines mais « celles-ci n'auraient jamais pu aboutir sans la complicité des jeunes femmes<sup>1</sup> » qui devaient, dans certains cas, accepter de bon gré ce rapt. Cette manière de « victimiser » la femme revient, encore une fois, à la considérer comme un être inférieur, incapable de décider pour elle-même et par elle-même. On pense alors immédiatement à l'exemple littéraire de Mélior et de Florete : ce sont finalement des rapt de fiancée selon la pensée en vigueur, mais le lecteur médiéval ne peut ignorer la bonne volonté des jeunes filles dans cette entreprise et même le fait qu'elles sont à l'initiative de la fugue comme nous l'avons montré précédemment. En outre, dans ces romans, la fugue est assortie d'une consommation de la relation charnelle, donc hors mariage. Qu'en est-il de la perception de la sexualité des femmes ?

Les sermons des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles se révèlent particulièrement instructifs de la manière dont la sexualité féminine est considérée par l'Église qui s'attribue le rôle d'éduquer les femmes. Georges Duby<sup>2</sup> a ainsi consulté des documents fort intéressants de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et du début du XIII<sup>e</sup> siècle, composés par des maîtres à l'intention de clercs se destinant à

---

<sup>1</sup> Juliette TURLAN, « Recherches sur le mariage dans la pratique coutumière (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », *Revue historique du droit français et étranger*, 217, pp. 477-528.

<sup>2</sup> Georges DUBY, « Les sermons faits aux femmes aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *La femme au Moyen Âge*, Jacques LELIEVRE (dir.), Collection des Journées de droit de la Faculté Jean Monnet, Paris, La Documentation Française, 1992, pp. 11-20.

devenir des prédicateurs. Ces recueils de textes forment ainsi des manuels pédagogiques, prévoyant différentes mises en œuvre adaptées à des publics divers et variés et construits dans une optique didactique réfléchie et pertinente puisqu'ils sont rédigés en langue vernaculaire et proposent, pour chaque thème choisi parmi les Écritures, une glose soutenue par des citations des Pères, et une illustration par un *exemplum*, petite anecdote plaisante qui est toujours du meilleur effet. Les publics possibles sont classés en une hiérarchie très significative de la pensée médiévale puisque les femmes restées dans le siècle y figurent tout en bas. La manière dont sont composés ces sermons destinés aux femmes montre le peu de cas que l'on faisait alors de leurs capacités intellectuelles et spirituelles : ils sont en effet adressés *ad conjugatos*, c'est-à-dire aux époux en général mais l'emploi du masculin laisse peu de doute sur le véritable destinataire de ces homélies. On trouve ainsi, dans l'une d'entre elles, rédigée par Alain de Lille, l'ordre suivant : il faut « que la chair comme la femme, obéisse à l'esprit, il faut que l'esprit comme l'homme, gouverne la chair comme il convient dans le mariage<sup>1</sup>, que l'épouse soit gouvernée.<sup>2</sup> ». C'est donc la femme, sans grande surprise, qui est celle par qui le péché arrive et qu'il faut contrôler, au risque qu'elle se dévergonde. L'homme est raisonnable, la femme est sensuelle et séductrice, ce qui est d'ailleurs le cas dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete* puisque ce sont Mélior et Florete qui initient la relation charnelle. Et même la princesse muette, dans *Robert le Diable*, est suspecte : le soupçon d'inceste est très puissant, nous l'avons vu précédemment, le roi semble trop aimer sa fille qui, bien que victime<sup>3</sup>, est celle qui porte la punition du mutisme. Ne serait-elle pas responsable, et donc coupable, d'avoir trop tenté son père ? Si inceste il y a eu lieu, elle en porte la marque physique, signe de sa culpabilité.

Dans le très chrétien XIII<sup>e</sup> siècle, la sexualité hors mariage, surtout pour les jeunes filles, est absolument inenvisageable : l'activité sexuelle est interdite entre un homme et une femme qui ne seraient pas mariés l'un à l'autre. Ainsi, John W. Baldwin précise-t-il que « Toute activité pré- ou extraconjugale est condamnée en tant que fornication ou adultère.<sup>4</sup> ».

<sup>1</sup> La relation sexuelle dans le mariage ne doit avoir pour but que la procréation car, selon Saint Jérôme, « celui qui aime trop charnellement sa femme commet l'adultère. », cité par John W. BALDWIN, *Les langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris, Fayard, 1997 (pour la traduction française), p. 116.

<sup>2</sup> Alain de Lille cité par Georges DUBY, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> A propos du viol des jeunes filles, voir Nicole GONTHIER, *Les victimes de viol devant les tribunaux à la fin du Moyen Âge d'après les sources dijonnaises et lyonnaises*, Criminologie, XXVII, 2, 1994, pp. 9-32 : on y apprend ainsi qu'on a déjà conscience, au XV<sup>e</sup> siècle, de la difficulté de ces femmes à parler de ce qu'elles ont subi car elles peinent à trouver « les mots pour le dire », d'autant qu'elles subissent bien souvent une pression très forte de la part de la famille du violeur qui les force à se taire. Le mutisme de la princesse dans *Robert le Diable* serait peut-être alors, plus qu'un signe de culpabilité, la séquelle d'un crime commis sur elle d'autant que l'inceste est un viol particulier, dont la proximité familiale avec le violeur rend la libération de la parole encore plus rare.

<sup>4</sup> John W. BALDWIN, *Les langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, *op. cit.*, p. 114.

Le comportement sexuel des jeunes couples des romans à l'étude relève ainsi de la « fornication simple comme un rapport illicite entre une homme non marié et une femme non mariée<sup>1</sup> » : il s'agit pour certains d'un péché véniel (Pierre le Chantre<sup>2</sup>, par exemple) mais pour d'autres elle est un péché mortel (Thomas de Chobham<sup>3</sup>). On remarquera d'ailleurs que le péché est moindre s'il est accompli par l'homme seul car « il fallait contrôler particulièrement le corps féminin : il devait rester réservé à la 'fécondation' par l'époux.<sup>4</sup> » Cette position est d'ailleurs confirmée par André le Chapelain, dans le chapitre III de son *Traité*<sup>5</sup>, qui reprend la position traditionnelle de l'Église en affirmant que Dieu condamne et châtie ceux qui s'unissent en dehors des liens du mariage car s'il avait toléré une telle chose, il n'aurait pas prescrit la célébration du mariage. Cette position contredit celle du livre I qui aborde explicitement la question de la sexualité préconjugale : ainsi, deux représentants de la haute noblesse dialoguent à propos du cas d'une jeune fille, noble elle aussi, qui risque de voir son mariage compromis si son fiancé découvre qu'elle n'est plus vierge. L'homme écarte alors le risque de péché pour la jeune fille en rappelant que de nombreuses héroïnes littéraires (Iseut, Fénice, Blanchefleur) ont des relations hors mariage sans être punies, d'autant qu'« un bon mari ne refusera jamais une femme bien instruite des préceptes de l'amour.<sup>6</sup> ». Ce précepte du livre I se situe tout de même en contradiction avec le livre III mais surtout avec l'état d'esprit de ce bas Moyen Âge. En effet, pour comprendre ce que l'on pensait de la sexualité des jeunes filles, nous avons consulté de nombreux ouvrages d'historiens ayant travaillé sur la sexualité et la place de la femme dans la société médiévale, et particulièrement à partir du XII<sup>e</sup> siècle qui est considéré comme le tournant de la période, un virage vers une religion chrétienne plus restrictive. Il s'avère que de nombreux historiens évoquent la sexualité de la femme médiévale selon trois états possibles : la vierge, la prostituée et la femme mariée. La vierge est consacrée, elle est religieuse<sup>7</sup> et ne peut donc pas avoir de

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Pierre le CHANTRE est un canoniste du XII<sup>e</sup> siècle, connu, entre autres, pour son *Verbum abbreviatum* (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54944499.r=pierre+chantre.langFR>) qui est un recueil de sermons exhortant à la vertu mais aussi pour son combat pour le retour du mariage pour le petit clergé. Il résume ses idées dans son dictionnaire théologique *Summa quae dicitur Abel* (voir l'article *fornicatio* pour le sujet qui nous intéresse ici). On pourra consulter également un autre ouvrage de John W. BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants : the social views of Peter the Chanter and his circle*, Princeton University Press, 1970.

<sup>3</sup> Thomas de CHOBHAM est un théologien anglais du XIII<sup>e</sup> siècle, connu pour son *Summa Confessorum*, édité par F. BLOOMFIELD, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1968.

<sup>4</sup> Claudia OPITZ, « Contraintes et libertés (1250-1500) », *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., 289.

<sup>5</sup> André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 185-186.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>7</sup> A propos des religieuses, on pourra consulter la sous-partie consacrée aux femmes et à la religion du chapitre 6 « les traditions romaine, germanique et chrétienne » de Suzanne FONAY-TEMPLE dans l'ouvrage *Histoire des Femmes en Occident*, op. cit., pp. 202-209 ainsi que celles consacrées aux femmes et à l'amour de Dieu et au « miroir des vierges » du chapitre 7 « L'ordre féodal », dans *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., pp. 248-

relation sexuelle. La prostituée<sup>1</sup> est presque institutionnalisée, certains prédicateurs ayant même tendance à encourager ces pratiques qui permettent de calmer les ardeurs des hommes célibataires. Et enfin, la femme mariée<sup>2</sup> qui doit se montrer en tous points soumise à son mari qui la gouverne, même dans le domaine sexuel. Cette béance de la recherche sur la sexualité des jeunes filles n'est en aucun cas une omission ou une erreur : il n'y a que peu à dire sur ce sujet puisque l'Église n'envisage pas que la jeune fille ait une vie sexuelle hors mariage.

En cela, la littérature se distingue des principes de la société médiévale. En effet, comme l'explique André le Chapelain dans son livre III, de nombreuses jeunes héroïnes de roman consomment la relation charnelle en dehors du mariage. Certes, la plupart du temps, les romanciers refusent de nommer explicitement l'acte sexuel, préférant user de termes dénotant le plaisir comme *joie*, *delit*, *deduit*, *solas* (en cela équivalent du *gaudium* d'Ovide, de la *delectatio* des médecins et du *solatium* d'André le Chapelain<sup>3</sup>) mais cela n'empêche en rien les jeunes filles et les jeunes gens de pratiquer.

Ainsi, parmi les romans à l'étude, deux font allusion à un rapprochement charnel entre les héros. Dans *Guillaume de Palerne*, Mélior rejoint Guillaume, alors alité parce qu'il est souffrant : ils se déclarent mutuellement leur amour et « Si s'entrebaissent loiaument / Et font ensemble lor talent » (vv. 2871-2872). Le substantif *talent*, traditionnellement employé pour évoquer la joie d'amour, la relation sexuelle, ici associé au cadre dans lequel se déroule la scène (la chambre de Guillaume) ne laisse aucun doute quant à sa finalité sexuelle. Cependant, l'emploi de l'adverbe *loiaument* interroge le lecteur : que font-ils avec loyauté ? Cela signifie-t-il qu'ils vont tenir leur promesse de se donner l'un à l'autre, une promesse d'amour total, ou cela qualifie-t-il leur comportement qui respecterait la moralité ? Christine Ferlampin-Acher traduit l'adverbe par la locution « en tout bien tout honneur » mais cela contredit alors le sous-entendu contenu dans le substantif *talent* dont on nous dit d'ailleurs

---

261 ; le chapitre 1 « La femme et le célibat consacré » dans *la Femme au Moyen Âge*, dirigé par Michel ROUCHE et Jean HEUCLIN, *op. cit.*, pp. 11-115 ; la sous-partie « Un nouveau type de femme : la religieuse » du chapitre 1 dans *la Femme au temps des cathédrales* de Régine PERNOUD, *op. cit.*, pp. 33-53.

<sup>1</sup> A propos des prostituées, on lira les chapitres 2 « les acteurs : sociologie de la sexualité » et 3 « le corps sexuel » de l'ouvrage de John W. BALDWIN *Les langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, *op. cit.*, p. 87-145 et 145-181.

<sup>2</sup> A propos de la sexualité de la femme mariée, on pourra consulter le chapitre 3 « La femme gardée » et le chapitre 4 « la Bonne épouse » dans *Histoire des femmes en Occident*, *op. cit.*, pp. 83-117 et 117-147 ; « Le plaisir charnel et l'amour dans le mariage » chapitre 6 de l'ouvrage *Erôs au Moyen Âge* de Charles BALADIER, *op. cit.*, pp. 113-141 ; le chapitre 2 « Les femmes et le mariage » in *la Femme au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 115-343 ; la sous-partie « les femmes et la vie sociale : le mariage » du chapitre 2 dans *la Femme au temps des cathédrales* de Régine PERNOUD, *op. cit.*, pp. 171-193 ; la sous-partie « la bonne épouse : un état difficile à assumer » du chapitre 13 dans *Mentalités médiévales XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles* d'Hervé MARTIN, *op. cit.*, pp. 411-416.

<sup>3</sup> Consulter à ce sujet les pages sur le désir sexuel dans l'ouvrage de John W. BALDWIN, *les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, *op. cit.*, pp. 182-218 : Baldwin y explore les différentes manières de nommer le désir et ce que cela révèle de sa perception par le corps médical, les théologiens et les écrivains.

qu'ils le font « Tant com lor plot » (v. 2873). Christine Ferlampin-Acher précise ainsi que « les problèmes posés par ce passage seraient dus à la volonté de l'auteur de démythifier la chasteté de l'amour courtois.<sup>1</sup> » La précision apportée par *loiaument* peut être comprise comme une antiphrase, et donc un décalage ironique, de l'auteur qui, sous des dehors respectueux de la morale, partage un instant complice avec son lecteur en rappelant que personne n'est dupe du comportement que peuvent avoir des jeunes gens amoureux, seuls dans une chambre. Nous pourrions proposer, afin de renforcer et indiquer cette distanciation ironique, d'ajouter dans la traduction en français moderne de Christine Ferlampin-Acher, une locution adverbiale comme « sans doute », ce qui donnerait « s'embrassèrent en tout bien tout honneur, sans doute » : la locution permettrait de modaliser la parole de la voix conteuse. D'une autre manière, le choix de l'adverbe « légitimement » ou encore de l'expression « en toute légitimité » pour traduire « loiaument » présenteraient l'avantage de conserver le sème de loi tout en le nuancant par l'idée que c'est leur droit, c'est-à-dire celui des amants.

Dans *Floriant et Florete*, l'auteur utilise le substantif « sorplus » (v. 4342) pour évoquer métaphoriquement l'acte sexuel, ce qui est un emploi répandu et compris du terme par le lecteur. Le récit se fait cette fois plus précis sur les actions des amants qui leur apportent « soulaz » (v. 4330) et « aise » (v. 4332). John W. Baldwin rapporte ainsi l'emploi de *sorplus* dans *le Roman de la Rose* lorsque Jean Renart compare la « joie » de Conrad et Liénor à celle de vingt amants romanesques dont Tristan et Iseult : « dou *sorplus* qu'il i convint » que Baldwin traduit par « le reste, [...] la suite naturelle<sup>2</sup> », ce qui sous-entend l'acte sexuel.

Pour quelle raison les auteurs ne blâment-ils pas ces jeunes amants et les jeunes filles en particulier ? Il s'avère, tout d'abord, que ce sont des fictions : nombre de héros de romans agissent en dépit de la morale en vigueur, sexuelle ou autre, sans pour autant que la voix conteuse ne blâme ces actions. On accepte de la fiction qu'elle soit transgressive. On pourrait peut-être voir, d'une certaine manière, une fonction cathartique dans ces scènes évoquant la relation sexuelle hors mariage : Mélior et Guillaume, Florete et Floriant vivent des aventures si extravagantes que le lecteur peut accepter qu'ils aient des relations charnelles, ce qui lui permet de s'identifier aux personnages et de vivre, en pensée, ces actions que la morale réproouve et qu'il n'oserait envisager, pour lui-même, dans la réalité du XIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, l'auteur insiste à de nombreuses reprises sur la probité des jeunes gens : malgré leurs transgressions, Mélior et Florete (et Blanchandine) restent *sages et gentes* (v. 4790 dans

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 166 note 1.

<sup>2</sup> John W. BALDWIN, *les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, op. cit., pp. 239.



*Floriant et Florete*). Certes, ces jeunes gens ont des relations sexuelles mais, comme le signale Yasmina Foehr-Janssens à propos de la veine nuptiale du roman courtois<sup>1</sup>, ils rentrent vite dans le rang grâce au consentement paternel : « De notre point de vue, donc, le roman nuptial ne paraît pas apporter une si grande nouveauté dans le discours amoureux. Il n'est souvent qu'une réassurance des valeurs patriarcales. Le consentement ultime est et reste celui du père au détriment de celui de l'épouse et de l'époux. Les noces héroïques mettent la rhétorique de la *fin'amor* au service d'une intrigue qui célèbre l'institution matrimoniale bien plus que l'amour. La veine nuptiale du roman courtois se fait l'instrument d'une domestication du désir.<sup>2</sup> ». Florete et Blanchandine ne fuguent pas longtemps : très vite, Floriant et Gauvain demandent à Arthur de les marier, même si la consommation a précédé l'union. Guillaume et Mélior fuient plus longuement mais le mariage est la finalité du roman, son apothéose. La princesse muette reste chaste, nulle tension sexuelle n'est évoquée, même implicitement, dans sa relation avec Robert. Ces jeunes filles finissent donc pas obéir et se soumettre à l'autorité paternelle.

Certes, nous aurions pu percevoir chez les auteurs des romans à l'étude une modernité telle que leur largesse d'esprit vis-à-vis de ces jeunes filles aurait alors confiné au féminisme mais cela aurait constitué un anachronisme car la fiction permet bien souvent ce que le réel interdit. Ainsi, l'auteur de *Guillaume de Palerne* met en scène une fugue très longue, les personnages vivant alors dans le péché durant la moitié du roman, sans pour autant qualifier Mélior de dévergondée : ne pourrait-on pas voir dans cette valorisation de la femme dynamique et entreprenante un hommage à la dédicataire, la *contesse Yolent* ? Nous avons évoqué précédemment<sup>3</sup> la possible identification de cette *contesse* à Yolande de Bourgogne dont la réputation avait été entachée par une terrible rumeur l'accusant d'avoir voulu tuer le fils de son mari. En mettant en scène et en valorisant de nombreuses femmes énergiques, l'auteur militerait ainsi pour sa réhabilitation.

Les deux autres romans du corpus ne sont pas dédiés explicitement à une personne en particulier mais l'hypothèse selon laquelle la valorisation de la femme dans ces romans serait une manière de séduire le lectorat n'est pas non plus dénuée de pertinence. En effet, les femmes de l'aristocratie lisent et elles lisent même beaucoup, comme en témoigne le gisant d'Aliénor d'Aquitaine à Fontevraud. Régine Pernoud explique ainsi, citant Karl Bartsch, que

---

<sup>1</sup> Les textes du corpus ne sont pas des romans courtois à proprement parler mais l'analyse de Yasmina FOEHR-JANSSENS nous paraît pertinente également pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* qui empruntent des motifs du roman courtois, et en particulier cette finalité nuptiale des aventures amoureuses.

<sup>2</sup> Yasmina FOEHR-JANSSENS, *La jeune fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, op. cit., p. 40.

<sup>3</sup> Voir notre première partie (p. 133ss) et nous y reviendrons dans notre troisième partie (p. 426ss).

« Les femmes lisaient plus que les hommes au Moyen Âge<sup>1</sup> » et qu'elles écrivent (dans le sens de copier et non de composer) également, comme l'atteste une étude des colophons<sup>2</sup>. Les petites filles sont éduquées, et ce, autant que les petits garçons, et les monastères féminins peuvent tenir lieu d'écoles, tout comme les monastères masculins. Les femmes sont éduquées<sup>3</sup>, lisent et peuvent enseigner<sup>4</sup>. Nos romans, en donnant à leurs héroïnes une image valorisée et valorisante de femmes de tête, qui agissent et entreprennent, constitueraient alors une sorte de « miroir des lectrices » : la lectrice, noble bien entendu, s'identifie à cette jeune femme dont elle lit les aventures et se sent, par ce biais, valorisée elle-même puisqu'elle aussi appartient au sexe féminin. Il est donc difficile de qualifier nos auteurs de « féministes », au-delà du caractère anachronique du concept, dans la mesure où cette valorisation de l'indépendance féminine n'est sans doute qu'une manière de valoriser son lectorat féminin. En outre, ces auteurs, comme nous l'avons vu précédemment, ne vont pas au bout de la démarche : en effet, ces jeunes filles finissent par rentrer à la maison et se marier en obéissant à leurs pères. Il y a donc un double-message contradictoire de ces trajectoires féminines : les femmes sont énergiques et dynamiques mais elles doivent obéir à l'injonction paternelle, image d'une société régie par et pour les hommes. Il ne faut pas oublier que ces écrivains sont des hommes : les mariages de nos héroïnes reflètent ainsi une angoisse masculine vite soulagée par la soumission de la femme.

Ces auteurs sont des hommes et, bien que mettant en scène des héroïnes très modernes et énergiques, ils affirment la puissance du patriarcat par l'obligation du consentement paternel car, comme le rappelle Jean-Charles Huchet, « A l'intérieur du lignage, le père assure le report d'une génération à l'autre du sang, du nom, des signifiants par lesquels le lignage s'identifie et se perpétue.<sup>5</sup> ». Cette insistance sur la figure du père n'est pas sans évoquer la relation qu'entretient l'auteur avec son récit : « L'exploration des différents versants de la fonction paternelle qu'entreprend un texte médiéval ne peut donc se lire que comme une tentative de traduction dans son 'roman familial' des différentes modalités d'un procès théorique nécessaire à la conscience qu'il veut obtenir de son identité et à la traversée du temps et de la mémoire qu'il souhaite accomplir. Dans la littérature médiévale, le père n'est

---

<sup>1</sup> Karl BARTSCH cité par Régine PÉRONOUD, *Les femmes au temps des cathédrales*, op. cit., p. 66.

<sup>2</sup> A ce propos, lire les pages consacrées à « Celles qui lisent et celles qui écrivent », *ibid.*, pp. 65-79.

<sup>3</sup> La princesse muette de *Robert le Diable* incarne cette intelligence féminine qui ne peut résulter que d'une solide éducation comme le montre sa capacité à raisonner et à argumenter.

<sup>4</sup> Les monastères de Notre-Dame de Ronceray en Anjou, par exemple, celui de Coyroux ou celui de Notre-Dame de Saintes sont dédiés à l'enseignement : des documents prouvent que des petits garçons et des petites filles y sont instruits par des religieuses. Il existe également un enseignement plus « laïc » : à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, on compte ainsi vingt-deux maîtresses d'école à Paris (d'après les rôles de la taille).

<sup>5</sup> Jean-Charles HUCHET, *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 1998, p. 41.

obsédant que parce qu'il parle d'autre chose que de lui-même, de littérature notamment. A ce titre, il peut passer à bon droit pour le géniteur de notre modernité critique.<sup>1</sup> » Dans *Robert le Diable* notamment, la figure paternelle est maintes fois écornée : le père de la princesse muette est incestueux et le (double) père de Robert largement défaillant. Que disent ces pères du roman ? Nous pouvons ainsi interpréter la faiblesse paternelle comme l'amorce d'une réflexion sur un genre encore jeune ce qui révélerait, de la part de cet auteur, une mise à distance avec son roman. Quant à *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, les auteurs semblent mus par une même volonté de s'affirmer en tant qu'auteurs tout comme les pères des jeunes filles réaffirment leur autorité en accordant un consentement dont les jeunes filles ne sauraient se passer pour se marier. Ce sont là des questions qui mériteraient qu'on s'y attarde davantage mais qui s'écartent quelque peu de notre sujet.

Les femmes ont donc un rôle très important dans ces romans et se distinguent par leur énergie et leur dynamisme. Leur détermination à faire triompher l'amour et la vérité les place en héroïnes positives qui structurent et font avancer le récit à un rythme trépidant. Ces personnages féminins donnent alors aux romans à l'étude un caractère plaisant, à même de satisfaire un lectorat bien plus féminin qu'on a pu le croire. Elles illustrent sans doute le rôle que peuvent jouer les femmes dans le domaine domestique mais il s'avère que celui qu'elles exercent alors dans d'autres sphères (politiques, maritales, sexuelles) est encore très restreint et contraint. Mélior, Florete, la princesse muette, Félise, la reine de Sicile sont des ressorts fort utiles aux auteurs pour permettre au lectorat féminin de s'identifier à ces figures positives mais également pour leur rappeler le rôle et la place qui leur sont assignés, c'est-à-dire sous l'autorité d'un homme (père, frère, mari, prédicateur ou même fils) qui saura diriger leur nature faible et déraisonnable.

L'étude de cette première caractéristique des textes à l'étude, l'amour et les mariages, nous a permis de considérer avec attention l'importance des relations entre les personnages et surtout, des jeux de pouvoir qui peuvent s'exercer entre eux. Le sentiment amoureux est une des motivations premières des héros qui, pour le préserver, n'hésitent pas à partir en aventure, au risque de se détourner de la morale et de la légalité. Cependant, les personnages ne font qu'effleurer la transgression, sans aller jusqu'au point de non-retour puisque, à la fin, la morale chrétienne est sauvée. Dans leurs aventures, les personnages sont régulièrement confrontés à des éléments surnaturels : on peut même dire que l'atmosphère merveilleuse nimbe les récits d'un halo épais et opaque. Il s'agit d'une autre caractéristique dominante des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 48.

textes de ce corpus : la *merveille* qui s'exprime de manière assez variée et surtout très fréquente. L'étude du merveilleux dans ces romans est d'ailleurs ce qui a prioritairement motivé la critique à propos de ces romans depuis de nombreuses années : le loup-garou dans *Guillaume de Palerne*, la naissance diabolique dans *Robert le Diable*, ou encore la fée Morgane dans *Floriant et Florete* sont autant d'éléments qu'on ne peut ignorer et qu'il est nécessaire d'étudier dans ces textes, mais qui ne doivent pas masquer d'autres manifestations de la *merveille*, peut-être plus subtiles mais tout aussi significatives.

## B. Expression d'une *merveille* plurielle et variée

Le second critère pour étudier ces romans concerne leur caractère merveilleux indéniable. En effet, la *merveille* y est omniprésente, que ce soit par la nature même d'un personnage ou par l'atmosphère bien souvent nimbée de magie. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui retient généralement l'attention de la critique : Arlima recense ainsi plus d'une quinzaine d'études consacrées au simple motif du loup-garou dans *Guillaume de Palerne*<sup>1</sup>. Ce nombre s'accroît davantage si on étend les recherches au merveilleux en général dans ce roman. Cela confirme la nécessaire prise en compte du merveilleux comme critère d'analyse de ces trois œuvres. Ce qui est particulièrement marquant concernant la *merveille* dans ces textes tient à son aspect quantitatif : la *merveille* est partout et en tout, mais surtout elle s'exprime par des motifs très divers, ce qui crée un ensemble plaisant mais déroutant. En effet, il y a la *merveille* évidente, celle qu'on ne peut ignorer et qui sera menaçante ou adjuvante mais il s'avère qu'elle sera surtout ambivalente, à l'image de ces êtres hybrides qui peuplent les récits. Leur présence est si envahissante que ce serait une erreur d'analyse de ne pas en tenir compte et de l'explorer afin de comprendre ce que cela dit de l'œuvre, d'autant que le motif merveilleux est lié au motif amoureux<sup>2</sup> dans ces récits. Nous nous intéresserons au loup-garou dans *Guillaume de Palerne*, à la nature diabolique de l'enfant conçu à l'issue d'un pacte dans *Robert le Diable* ou encore à la fée Morgane de *Floriant et Florete*. Mais il y a aussi de nombreux éléments qui, sans être véritablement surnaturels, contribuent à amplifier le caractère merveilleux de ces romans tout en leur conférant une profondeur et une complexité non négligeables. Nous pensons par exemple au motif récurrent du rêve ou encore du déguisement dans *Guillaume de Palerne* ; à la nature ambivalente de Floriant, l'enfant élevé par une fée dans *Floriant et Florete* ; mais aussi au personnage de l'ermite dans *Robert*

---

<sup>1</sup> [https://www.arlima.net/eh/guillaume\\_de\\_palerne.html](https://www.arlima.net/eh/guillaume_de_palerne.html).

<sup>2</sup> Nous mettrons en évidence l'interdépendance d'amour et de *merveille* plus loin dans cette étude (p. 306ss).

*le Diable*. Ce sont ces strates du merveilleux qu'il nous faut étudier à présent car, bien plus que la magie seule, c'est leur accumulation qui permet différents degrés de lecture, à la manière du conte qui, selon le sens que le lecteur a envie de lui donner, peut accepter de nombreuses interprétations, lui conférant ainsi une richesse qui dépasse le simple divertissement.

### 1. Intrusion de la *merveille*

A la lecture d'un récit, le lecteur sait rapidement situer les personnages et les motifs selon un raisonnement assez manichéen qui les sépare en, selon le schéma actantiel créé par Greimas<sup>1</sup>, opposants et adjuvants. Cet outil est la concrétisation d'un phénomène naturel chez le lecteur qui sait identifier les invariants de la narration. Ainsi, moins il sera aisé de catégoriser des personnages ou des motifs, plus le récit gagnera en complexité et en richesse. Les romans à l'étude emploient un matériel merveilleux qu'il semble *a priori* facile de classer : le loup-garou est vite repéré par le lecteur médiéval comme un personnage bienveillant alors que le Pélican est menaçant. Pourtant, il s'avère que cette interprétation n'est pas la même selon l'instance qui la perçoit : le loup-garou, par exemple, est bienveillant vu de l'extérieur car le lecteur connaît ses intentions mais pour les personnages à qui il prend un enfant (Félice, le prévost), il constitue une menace que ses actions confirment souvent. Il conviendra donc de comprendre en quoi ces motifs merveilleux constituent un enjeu de complexification du récit au-delà de leur aspect divertissant, et surtout dans quelle mesure ils contribuent à la construction d'un « feuilleté de sens<sup>2</sup> » pour nos romans.

#### a. La *merveille* menaçante

Nous commencerons par analyser le caractère menaçant des motifs merveilleux à l'égard des actants. Ensuite, nous tenterons de comprendre comment cette menace, cette incarnation du mal, peut se révéler finalement plaisante pour la réception et donc révélatrice d'une subjectivité à l'œuvre. Il est nécessaire de commencer par une étude approfondie des extraits mettant en scène quelques éléments surnaturels que sont le loup-garou dans *Guillaume de Palerne*, la nature diabolique de Robert dans *Robert le Diable* et quelques

---

<sup>1</sup>Algirdas Julien GREIMAS, « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, n°8, 1966, pp. 28-59.

<sup>2</sup> L'expression est de Christine FERLAMPIN-ACHER, dans son ouvrage *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Champion, Paris, 2003.

créatures (le Pélican et le dragon) dans *Floriant et Florete* : ces analyses sont indispensables car elles serviront de base à une réflexion sur la signification qu'il convient de leur donner.

- *Merveille menaçante dans Guillaume de Palerne*

Nous retiendrons pour cette étude les épisodes de capture, c'est-à-dire ceux dans lesquels le loup-garou, que le lecteur sait bienveillant, se montre menaçant en apparence : il s'agit donc des captures du jeune Guillaume (vv. 85-165) et du fils du prévôt (vv. 4075-4118). L'image est, à chaque fois, effrayante : la « gole baée » (vv. 86-4016-4081) met en évidence une idée reçue selon laquelle le loup a des difficultés à ouvrir sa gueule (il est même dit qu'il doit s'aider de sa patte) ; c'est pourquoi il est, dans le folklore, souvent représenté guettant sa proie la gueule ouverte<sup>1</sup>. Dans notre texte, on relève, au vers 86 « saut un grans leus, goule baée » ou encore vers 4080-4081 : « Atant es vos par mi la roche/ Le garoul la gole baée. ». Francis Dubost explique ce trait récurrent dans les récits lycanthropiques : « Si, pour *Mélion* et *Bisclavret*, il y a régression vers un autrefois pulsionnel, c'est vers le stade le plus archaïque, le stade présexuel de l'oralité dévorante où il n'y a ni hommes ni femmes mais, seulement et instinctivement, des proies. C'est pourquoi les femmes courtoises ont peur de ces hommes-loups qui ne les désirent pas en tant que femmes, mais veulent les détruire. Derrière le loup-garou se profile l'image de l'Ogre. 'Pourquoi les loups courent-ils la bouche ouverte ?' se demandait Gervais de Tilbury.<sup>2</sup> ». Cette question souligne une angoisse du lecteur médiéval. En effet, la présence d'une allitération en [g], lorsqu'il est question du loup-garou (vers 86 ou vers 4051, par exemple), son guttural qui insiste sur la violence de la scène, annonce, bien avant la capture même, la survenue d'un drame brutal, d'autant que la peur du loup correspond à une réalité sociologique fortement ancrée dans les mentalités et qui se retrouve dans les récits, oraux et écrits, folkloriques et littéraires<sup>3</sup>. Cela a pour effet de préparer le lecteur au chagrin ressenti par les parents de la jeune victime. Pourtant, le but est,

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus loin dans cette étude sur le folklore du loup-garou (p. 260ss).

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, op., cit.*, page 564.

<sup>3</sup> La littérature de jeunesse constitue un exemple particulièrement parlant de cette peur du loup. Il s'agit en effet de mettre en garde les petits enfants contre les attaques, réelles, du loup. Sur la représentation du folklore du loup-garou, voir le travail de Gaël MILIN, *les Chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1993, mais également, pour une approche plus « historique » *Le chemin des loups : réalité, légendes* d'Albert et Jean-Christophe DEMARD, Langres, Deniot, 1978. Ces récits en forme de mises en garde sont également à lire sous un prisme psychanalytique comme le soutient les travaux de Bruno BETTELHEIM dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999 (paru en 1976 sous le titre *The Uses of Enchantment*).

à chaque fois, non pas de dévorer l'enfant, mais, et c'est là la particularité<sup>1</sup> de *Guillaume de Palerne*, de le sauver : le premier épisode relevé (vv 85-165) est la capture de Guillaume par le loup qui veut sauver<sup>2</sup> l'enfant de son oncle<sup>3</sup> et, si lors de la deuxième capture le loup semble plus cruel, c'est pourtant encore une fois pour sauver Guillaume : d'ailleurs, le loup utilise la ruse, ce qui l'éloigne davantage de son animalité. Le merveilleux tient ici au croisement entre un homme et un animal à mauvaise réputation certes, mais aussi et surtout à la volonté de surprendre le lecteur en racontant l'histoire d'un loup qui, loin d'être cruel et sanguinaire, est capable de sentiments - compassion, amitié - envers un enfant.

Deux mouvements peuvent être distingués dans le récit de la première capture (vv. 85-165) : l'action (vv. 85-120), c'est-à-dire l'enlèvement proprement dit, et les réactions des parents (vv. 121-165). L'action se place sous le signe de la surprise : quelques vers auparavant, le narrateur nous a peint le tableau idyllique d'une famille royale et heureuse<sup>4</sup> (vv. 61-85). La rupture que constitue la capture se situe vraiment en décalage avec le début du roman, d'autant plus que cet élément perturbateur est très précoce dans la diégèse : le lecteur a à peine le temps de se familiariser avec ce bonheur royal que l'événement tragique se produit, renforcé par la violence du propos. Ainsi, le champ lexical de la vélocité et de la surprise mais aussi, dans une moindre mesure, de la bestialité, redoublent donc la terreur du lecteur : « Afendant », v. 86 ; « Comme tempeste », v. 87 ; « Cascuns i keurt plus tost qu'il puet », v. 102 ; « a esperon », v. 103 ; « l'enfes sovent s'escrie et brait », v. 107 ; « Li leus a tout l'enfant s'enfuit », v. 112 ; « Fuit s'en li leus », v. 113 ; « Il saut en l'eve », v. 116. La capture est une action rapide, ponctuelle et pourtant, elle occupe 38 vers de la narration : cette longueur indique l'importance qu'occupe cet épisode au sein du récit. Chaque vers contient son verbe d'action et l'asyndète évoque, par la rapidité, une fuite. S'ajoutent à cela des adverbes comme *tost* ou *a esperon* qui accentuent cet effet. De même, le vocabulaire de la bestialité utilisé ici est significatif : « Saut un grans leus, gole baée », v. 86 ; « Son fils travers sa goule prent », v. 90 ; « A tout l'enfant la beste fière », v. 120. Il ne s'agit pas d'une

<sup>1</sup> Il existe, bien entendu, d'autres exemples littéraires de loups-garous sympathiques, comme dans *Bisclavret*, mais Alphonse se montre particulièrement protecteur et adjuvant, alors que le chevalier de *Bisclavret* ne protège que sa propre vie.

<sup>2</sup> La question se pose alors : comment le loup Alphonse, fils du roi d'Espagne, sait-il que Guillaume de Palerne est en danger ? Peut-être s'agit-il simplement d'une incohérence narrative ou encore d'une manière de prouver une fois de plus qu'il est l'instrument de Dieu et que par conséquent, il possède des facultés de clairvoyance.

<sup>3</sup> Sur le rôle de l'oncle auprès de l'enfant en comparaison de celui des parents, lire le chapitre I « Enfant et lignée » et particulièrement la sous-partie B consacrée à l'oncle dans l'ouvrage de Roland CARRON, *Enfant et parenté dans la France médiévale X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1989, pp. 6-10.

<sup>4</sup> Scène familiale charmante renforcée par la mention des actions de l'enfant qui « florretes va cuellant » et « va jouant » (vv. 83-84) : la cueillette des fleurs peut être un motif érotique qui n'a pas lieu d'être ici et qui renvoie tout simplement à une occupation enfantine des plus banales, les « florretes » évoquant sans doute l'innocence mais aussi la fragilité de ce petit enfant.

violence exacerbée, loin de là. Le champ lexical n'est pas étendu, le mot *beste*, est employé afin de donner à ce loup une tonalité neutre. En effet, le substantif *beste* désigne « tout animal excepté l'homme<sup>1</sup> » : l'emploi de ce terme pour désigner le loup-garou gomme son appartenance au genre humain, alors qu'Alphonse est, par nature, humain, ce qui présente l'intérêt de maintenir le lecteur dans une relative incertitude quant à la nature de cette *beste* et, par conséquent, le laisser dans l'ignorance de ses intentions et du devenir de l'enfant. En outre, l'emploi de ce terme pour désigner le loup montre que la scène est ici vue à travers les yeux des parents qui ne peuvent savoir qu'il s'agit d'un humain : *beste* indique la manière dont ils comprennent l'événement terrible auquel ils assistent, c'est-à-dire un animal qui vient d'enlever leur enfant. Pour l'instant, la situation est celle d'un enfant enlevé par un animal. Enfin, ce terme, relativement vague, a pour effet de renforcer le motif merveilleux de ces épisodes en floutant les contours de la bête.

Par la suite, dans les vers qui suivent la capture, les réactions, très violentes, émanent essentiellement de la mère de Guillaume<sup>2</sup>. Durant l'enlèvement, la reine intervient déjà avec ces mots :

« Aidiés, aidiés, Sainte Marie !

Maisnie au roi, que faites vos ?

Ja me morrai, s'il n'est rescous. » (vv. 96-98)

La répétition de l'impératif donne à la parole une dimension incantatoire afin, d'une part, d'accentuer le pouvoir de la prière et d'autre part, éventuellement, de conjurer le sort<sup>3</sup>. La syntaxe est très expressive, mêlant ainsi répétitions, impératifs, phrases courtes exclamatives et interrogatives : tout ceci montre une grande confusion chez la reine. A la suite du récit de la capture, il y a une focalisation sur sa souffrance (v. 125-165) et une description de son état psychologique mais c'est surtout par l'emploi du discours direct que le désespoir s'exprime d'une manière plus authentique et pathétique. Dans la partie récit, de nombreux verbes sont employés afin de rendre tout le tragique de la scène : « pleure », v. 127 ; « crie », v. 127 ; « brait », v. 127 ; « se démente », v. 159 ; « se gaimente », v. 160 ; « ploure », v. 161 ; « plaint », v. 161. La polysyndète renforce l'effet accumulatif de ces verbes quasi-synonymiques, ce qui a pour conséquence de rendre le chagrin de cette mère plus perceptible

<sup>1</sup> *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020. ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf>, article « beste ».

<sup>2</sup> A ce propos, voir l'article de Anna-Maria HOLZBACHER “ La mère dans les romans de Chrétien de Troyes ”, *La mère au Moyen Age. Bien dire et bien apprendre*, textes réunis par Aimé Petit, Lille, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III, 1998, pp. 159-169. Elle remarque les manifestations d'affectivité, qui, associées aux autres fonctions maternelles, permettent de guider l'enfant, à l'instar de Perceval et sa mère.

<sup>3</sup> D'ailleurs, au vers 98, une sorte de “chantage” est proposé à la Vierge, ce qui, vue l'importance du culte marial au XIII<sup>e</sup> siècle, nous donne avec force le désarroi de cette mère.



pour le lecteur et donc de susciter sa compassion. Le monologue de la reine utilise cette syntaxe de l'émotion : l'apostrophe à son fils ainsi que la description physique de l'enfant marquent un regret extrême, comme si celui-ci était déjà mort. La description de chaque élément de son visage et de son corps (« tendre bouche », v. 130 ; « ti bel oel », v. 135 ; « tes frons », « ti bel crin », v. 137 ; « ta tendre face », « tes clers vis », v. 139 ; « tes gens cors », v. 142 ; « tes nés, ta bouche et tes mentons », v. 143 ; « ta figure et ta façons », v. 144 ; « ti bel braç et tes mains blanches », v. 145 ; « tes rains », « tes hanches », v. 146 ; « tes beles jambes et ti pié », v. 147) allonge à l'envi la plainte. Ce portrait passe par les paroles rapportées de la reine et emprunte un axe descendant par rapport à la topique du portrait<sup>1</sup>, ce qui donne l'impression qu'il s'agit de la description d'un gisant. La tension entre la description de son enfant (« li miens enfes », v. 152) et les mentions du loup et de son action (« leus », « dévorast ») révèle une grande cruauté, peut-être afin de rendre son sort plus terrible aux yeux des autres et ainsi obtenir davantage d'aide et de compassion<sup>2</sup>.

Le second épisode sélectionné (v. 4075-4118) est plus violent mais la même structure est utilisée : un récit avec insertion du discours direct d'un parent de la victime. Le vocabulaire employé est plus violent, plus explicite : « aerdre » (v. 4083), « sa geule » (v.4086), « harce » (v. 4086), « paor » (v. 4104), « se desconforte » (v. 4104), « brait » (v. 4105), « crie » (v. 4105). La mention de la peur de l'enfant est un élément nouveau : lors de l'enlèvement de Guillaume, l'enfant n'était pas censé avoir peur puisqu'il était sauvé d'un danger bien plus grand. Ici, le loup, même s'il ne veut aucun mal au fils du prévôt, est plus violent : il veut protéger les deux amants, il s'inquiète moins du jeune enfant. Le chagrin du père est rendu de la même manière que celui de la reine : par du discours direct et même, par la double occurrence de l'impératif et d'une apostrophe. Le même désespoir, la même syntaxe de l'émotion y sont employés ce qui sous-entend que les sentiments sont identiques face au phénomène merveilleux “ malfaisant ”. On a pu remarquer, précédemment, que la découverte du sentiment amoureux est toujours accompagnée de symptômes physiques hyperboliques (perte du sommeil, de l'appétit, tremblements, pleurs, cris...) faisant alors basculer le texte dans le registre pathétique en se rapprochant des réactions des parents auxquels on arrache un enfant. L'expression des sentiments fait l'objet, dans les récits, d'une amplification que l'on retrouve également dans l'esthétique merveilleuse et qui nous incitera à comparer le

<sup>1</sup> Voir l'ouvrage d'Alice M. COLBY, *The portrait in the Twelfth-Century Franch Literature. An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965 : l'introduction, en particulier la première partie, est consacrée au portrait en général et à ses éléments constitutifs.

<sup>2</sup> On peut également en faire une lecture au second degré et percevoir l'excès de ces lamentations dans une perspective comique. Voir notre étude (p. 474ss).

traitement de l'amour et de la *merveille*, dans une interdépendance génératrice de perspectives nouvelles pour ces textes<sup>1</sup>.

La *merveille* est donc souvent prétexte à une profusion de sentiments de diverses natures : peur, étonnement, tristesse, colère. Dans *Robert le Diable* cependant, le phénomène surnaturel ne provoque que rarement des réactions aussi violentes : la *merveille* semble comprise et d'emblée acceptée.

- *Merveille menaçante dans Robert le Diable*

Le pacte avec le diable constitue le premier épisode merveilleux et surtout l'élément perturbateur du récit (vv. 64-80). Il s'agit ici du déclenchement de l'aventure qui s'ouvre avec la première intervention du personnage de la duchesse qui tient des propos fort choquants puisqu'elle remet en question avec force l'amour de Dieu. Il s'agit véritablement d'une parole blasphématoire qui annonce d'emblée le pacte avec le diable. Cet aspect est renforcé par la remise en question de son omnipotence :

« Je cuich que pooir n'en avés  
Et que si estes meschavés  
Que chil qui dyable ont esté  
Vos ont tolu vos poësté,  
Que vous soliés devant avoir :  
Tout avés pierdu vo savoir. » (vv. 69-74)

Le verbe « je cuich » relativise sa foi en Dieu sans pour autant l'annuler. En effet, le verbe *cuidier* signifie « croire mais de façon erronée, s'imaginer » sauf lorsqu'il est employé à la première personne, il signifie alors croire mais sans la dimension d'erreur puisqu'on ne peut pas se rendre compte qu'on se trompe lorsqu'on croit<sup>2</sup>. Peut-être s'agit-il ici de provoquer Dieu afin qu'il lui donne un enfant. La dernière phrase de l'extrait confirme la nature contractuelle de cette « prière » :

« De vostre part le voel avoir,  
Soit a folie u a savoir. » (vv. 79-80).

---

<sup>1</sup> Voir notre étude sur l'interdépendance d'amour et de *merveille* (p. 306ss).

<sup>2</sup> Voir à ce sujet la réflexion sur le *croire* et le *cuidier* dans l'ouvrage de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, pp. 19-29.

La duchesse n'accorde pas d'importance à ses paroles pourtant performatives : en demandant une faveur au diable, elle signe implicitement un pacte avec lui<sup>1</sup>, elle lui sera redevable d'une façon ou d'une autre. D'ailleurs, à ses yeux, les deux entités deviennent égales : toutes deux sont appelées par leur nom placé en apostrophe, obligeant le scribe à les placer en initiale (« Dieux », v. 64 et « Dyables », v. 75) ce qui s'oppose au dogme de la soumission du diable à Dieu<sup>2</sup>. Cela montre avec force que, pour la duchesse, ce pacte renverse les valeurs auxquelles elle croit : son désir d'enfant va donc au-delà de la question du salut de son âme.

Dieu n'accède pas à la demande de la duchesse : c'est le diable qui lui donne ce qu'elle souhaite, il apparaît donc beaucoup plus puissant que Dieu. Mais, en réalité, la duchesse est mise à l'épreuve par Dieu et instrumentalisée par le diable. Elle a cédé à la tentation et le diable en a profité pour s'emparer d'elle. Cela rappelle l'évolution du statut du diable, au début du XII<sup>e</sup> siècle puisqu'on met davantage l'accent sur la responsabilité individuelle et la subjectivité du pécheur<sup>3</sup>. Cependant, à la suite de cette scène, la duchesse regrette amèrement son acte : « [elle] s'est demantee » (v. 82), ce qui atténue, provisoirement, l'ampleur de sa faute puisque l'enfant est conçu aussitôt :

« Or n'y a plus, la dame porte  
L'enfant, qui moult le desconforte,  
Qu'ele set bien Dieux n'i a pour rien,  
Ne que ja ne fera nul bien,  
Pour ce que Satham le rouva. » (vv. 107-111)

Elle continue pourtant à croire en la puissance du diable.

L'affaire est rondement menée : en moins de vingt vers, un pacte est conclu et un enfant est conçu. Pourquoi cette urgence ? L'auteur aurait pu insister sur la douleur terrible de cette femme en mal d'enfant, montrer sa douleur psychique par le biais de maux physiques (par exemple, la douleur de la reine Félise dont le fils Guillaume vient d'être enlevé par un loup-garou dans *Guillaume de Palerne*) : cela aurait pu contribuer à trouver à cette femme des

---

<sup>1</sup> Sur la relation entre parole et religion, voir les actes du VI<sup>e</sup> colloque du C.R.I.S.I.M.A *Serment, promesse et engagement : rituels et modalités*, Françoise LAURENT (dir.), Université de Montpellier, 2001 et en particulier l'article d'Élisabeth GAUCHER « Pacte fatal, pacte fœtal : l'enfant né sur parole. Valeur performative de la prière dans *Robert le Diable* » ainsi que son ouvrage *Robert le Diable, histoire d'une légende, op. cit.*, en particulier la sous-partie consacrée à « la Parole illocutoire : serments et prières », pp. 74-97.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet le traitement par Jacques LE GOFF du *miraculosus* et du *magicus* dans « le merveilleux dans l'Occident médiéval », *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 22ss.

<sup>3</sup> Voir à ce propos l'article de Jean-Charles PAYEN, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils scrupules à croire aux démons ? », *Le Diable au Moyen Âge, Senefiance* n°6, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1979.

circonstances atténuantes pour son geste, *a priori*, impardonnable. L'auteur a peut-être voulu accélérer cet épisode afin d'accorder une plus large place au récit de l'enfance diabolique de Robert et ainsi montrer, d'une part, les conséquences de la faute maternelle et, d'autre part, le courage de l'enfant, devenu grand, dans sa quête rédemptrice. En effet, c'est bien Robert et sa vie de lutte contre le mal logé en lui qui intéressent le lecteur, la mère, quoi qu'il arrive, reste une pécheresse à qui l'auteur n'offrira pas la possibilité d'une rédemption.

L'enfant naît donc du pacte conclu entre la duchesse et le diable<sup>1</sup> et révèle très tôt son caractère maléfique par la violence dont il fait preuve avec tous ceux qui l'approchent :

« Les norrices les plus hardies  
Ne l'oserent plus alaitier,  
Ains firent .I. affaitier  
D'Yvorre, dont elles l'alaittent,  
Et avoec che moult bien se gaitent  
Que il nes morge as dens qui poignent,  
Quant a sa bouce le cor joignent ;  
N'y a cheli que moult ne poist. » (vv. 168-175)

Le narrateur insiste sur son caractère étonnamment féroce : il fait constamment entendre sa voix et agresse physiquement ses proches. Paradoxalement, alors que l'épisode du pacte était très bref, les enfances de Robert sont longuement décrites et font l'objet de nombreuses répétitions : d'une part, les pleurs quasi-surnaturels « Toute jour et crie et brait et pleure » (v. 152); d'autre part, l'agressivité physique<sup>2</sup>, preuve de sa perversité « dent » (v. 160), « trencia hors as dens » (v. 163), « morge as dens qui poignent » (v. 171), « tout le desquirast » (v. 195). Les mentions fréquentes aux dents, aux morsures et au sang apparentent ce fils du diable à un vampire qui se nourrit des autres, qui a besoin de faire couler le sang des autres pour s'épanouir. En outre, la morsure, associée à l'animalité, est symbole de péché car elle évoque la faute originelle : cela aura pour conséquence, dans la suite du récit, d'obliger Robert, en guise de pénitence, à disputer sa nourriture aux chiens. Toutes ces occurrences montrent avec force la cruauté inhabituelle de ce nourrisson. En outre, les reprises nominales utilisées pour désigner l'enfant montrent le mépris de la voix

---

<sup>1</sup> L'enfantement est source de maux terribles pour la duchesse, hyperbolisé par le narrateur : « De son enfant une semaine/ A trait moult dolereuse paine, / Qu'elle ne ort ne se repose » (vers 131-133). La femme doit ainsi se purifier de l'acte charnel qui a présidé à la conception de l'enfant, par opposition à Marie, dont l'accouchement fut exempt de corruption et de douleur. Mais ici, les maux infligés sont à la mesure de l'ampleur de son péché (le pacte et le blasphème) et annoncent la naissance d'un être diabolique.

<sup>2</sup> Cela correspond à la représentation médiévale des possédés qui ne contrôlent plus leurs gestes. Voir à ce propos l'ouvrage de Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 127.

conteuse : « del cuiert » (v. 164), « Del fruit del mauvaise semence » (v. 165). Le narrateur évite de l'appeler par son nom puisqu'il s'agit de son « droit non » (v. 144), c'est-à-dire son nom de son baptême, qui ne conviendrait pas à cet enfant du diable.

D'ailleurs, sa férocité est soulignée par un rapprochement avec le loup-garou (v. 3044) dont il possède la capacité dévorante<sup>1</sup>. En épuisant ses nourrices, en les mordant, il rappelle son animalité diabolique quasiment anthropophage et va jusqu'à les épuiser physiquement, s'alimentant de leur force vitale, métaphorisant la dévoration de l'âme des mortels par le diable :

« Les norrices qui por luy veillent,  
Qui sont taintes, pales et negres,  
Que plus vit, plus iert biaux et aigres. » (vv. 156-158)

Sa cruauté s'exprime, lorsqu'il est enfant, essentiellement par la bouche avec laquelle il aspire l'énergie vitale et attaque ceux qui l'approchent :

« Quant il fu teulz que dent li vinrent,  
L'un des catiaus de la mamielle  
De sa norrice la plus bielle  
Li trencha hors as dens tout outre. » (vv. 160-163)

Comme le loup-garou dont on peut le rapprocher, l'expression de Robert est avant tout orale, et les dents deviennent son arme de prédilection. D'ailleurs, les nourrices finissent par se protéger des dents de cet enfant du diable en se fabriquant un « cor [...] d'ivoire » (vv. 170-171). Cet objet (qu'on peut assimiler à une tétine rigide) est fort étonnant. Il constitue un écho littéraire au mamelon en or de Guimer, la soeur de Cador, mordue par un serpent : son époux, Caradoc, parvient à lui en reconstituer un grâce à la magie de la boucle d'un écu en or<sup>2</sup>. Plus prosaïquement, cet objet évoque le problème que posaient sans doute les dents des nourrissons qui, à cette époque, étaient allaités très longtemps et qui devaient sans doute « faire » leurs dents sur les seins de leurs nourrices. Enfin, plus symboliquement, le cor en ivoire est un objet qui peut se parer de vertus apotropaïques comme conjurer le danger ou exorciser une menace et dont l'utilisation serait obligatoire pour nourrir le fruit du péché de la mère coupable : les nourrices doivent se prémunir de tout lien avec l'enfant du diable par le

---

<sup>1</sup> Quentin VINCENOT rappelle également que le nom du garou a pu être associé à l'impiété et, dans le cas de Robert le Diable, la comparaison avec le garou est doublement pertinente puisque, comme cet autre monstre de la nature, il s'oppose au divin et menace de tout dévorer. Voir thèse de Quentin VINCENOT, *La Gueule et la peau : le loup-garou médiéval en France et en Europe*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02087301>. « Le garou ecclésiastique : un compagnon du diable », pp. 73-79.

<sup>2</sup> Voir les précisions de Gaston PARIS dans son article « Caradoc et le serpent », *Romania*, 1899, numéro 110, p. 218.

biais de ce cor<sup>1</sup>qui évoque alors la corne à boire, en ivoire elle aussi, et magique, que l'on trouve par exemple dans le *Lai du Cor*<sup>2</sup> de Robert Biket, mais également dans de nombreuses mythologies. Par la suite, il se rapproche encore plus nettement du loup-garou de Marie de France, ce que remarque Élisabeth Gaucher<sup>3</sup>, puisqu'il « As dens le nés li sakast hors / Un anuy li fesist du corps » (vv. 197-198) : or Robert, contrairement au chevalier *bisclavret*, ne va pas jusqu'au bout de son attaque comme l'indique l'emploi du subjonctif imparfait non actualisant, sans doute parce que le clerc, contrairement à l'épouse déloyale du lai de Marie de France ou même à la duchesse de Normandie, mère de Robert, n'a commis aucune faute justifiant cette marque d'infamie. Cependant, la référence intertextuelle est claire et contribue à poursuivre le rapprochement avec le loup-garou.

Ainsi, bien plus loin dans le récit, en effectuant sa pénitence couché sous un escalier, il évoque le chien domestique et rappelle la figure du bon loup-garou qu'on trouve dans *Guillaume de Palerne*, ou encore le chevalier *bisclavret*, qui se montrent soumis et obéissants avec leurs suzerains et c'est alors qu'intervient enfin la comparaison explicite avec le garou :

« Onques lyons ne leus warous  
Ne fist si grant essil de proie  
Com Robiers fist a celle voie. » (vv. 3044-3046)

Cette fois, la férocité de Robert est une qualité qu'on valorise : elle lui permet, alors qu'elle est d'origine diabolique, de mettre en déroute l'armée sarrasine venue s'attaquer à Rome, siège de la papauté. Mais on constate surtout que, pour accéder à son humanité pleine et entière, Robert doit en passer par l'expiation de sa part animale en laissant s'exprimer sa bête féroce intérieure qu'il met au service de son suzerain et de la chrétienté, dans un mouvement inverse à celui exercé par les bons loups-garous (Alphonse, Bisclavret) qui doivent, sous leur forme lupine, se comporter en humain et même en chevalier. Ce rapprochement de *Robert le Diable* avec *Guillaume de Palerne* (et avec *Bisclavret*), par la figure du loup-garou qui est un thème important de la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, indique que le loup est un « rappel symbolique de cette dualité de l'homme, dont l'humanité, reflet de la divinité, est constamment à reconquérir sur l'animalité.<sup>4</sup> ». C'est également, pour Robert, un rappel que la

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos le volume dirigé par Fabienne POMEL, *Cornes et plumes dans la littérature médiévale : Attributs, signes et emblèmes*, Rennes, PUR, 2010 et plus particulièrement l'article de Karin UELTSCHI, « Signal, signe ou performance ou du *fiat* au *factum est* : considérations sur la thématique du cor dans l'imaginaire médiéval », pp. 285-302.

<sup>2</sup> Robert BIKET, le *lai du Cor*, dans *Mantel et Cor, deux lais du XII<sup>e</sup> siècle*, édité par William ROACH, Ms L, v. 3147 et sq.

<sup>3</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable*, éd. citée, p. 99 note 23 pour le vers 197.

<sup>4</sup> Jacques RIBARD, *Le Moyen Âge, Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984, p. 60.

faute de sa mère le condamne, malgré la pénitence et la rédemption, à demeurer seul parce qu'il est à moitié diabolique. Jamais il ne pourra s'intégrer au reste de l'humanité.

D'ailleurs, si l'on revient à son enfance, il possède des caractéristiques qui l'excluent de cette humanité qu'il ne peut revendiquer, comme le montre sa croissance qui est extraordinaire :

« Or embarnist Robers et croist  
Plus q'uns aultrez enfes assés. » (vv. 176-177)

Cette caractéristique ne surprend pas outre mesure le lecteur : c'est l'enfant du diable, il a donc hérité de lui sa force et sa vigueur, il est *extra-ordinaire*<sup>1</sup>. Il s'agit d'un rappel de son origine maléfique mais également une annonce de la suite : une telle violence chez un nouveau-né ne laisse pas d'effrayer mais qu'en advient-il s'il croît plus vite que les autres enfants ? Cette précision permet donc au narrateur d'annoncer la violence croissante dans le comportement de Robert : « sa croissance a maint homme grieve » (v. 228).

Cependant, Robert est très beau :

« Mais de biauté a tous passés  
Les enfans qui sont el ducame. » (vv. 178-179)

Il possède la beauté du diable : il incarne la tentation et, en même temps, le rappel constant du péché de sa mère, qui n'a pas su résister à la tentation. Alors qu'il ne cesse d'égrener les exactions commises par Robert (chacune d'elles est plus violente que la précédente et ce, jusqu'au meurtre : « E ! Dieux, tante riche personne/ Ocist le fela ses deux mains » v. 206-207), le narrateur ne peut masquer son admiration pour le jeune homme par l'emploi d'hyperboles, d'intensifs et d'accumulations dans une rhétorique de l'amplification topique de la description merveilleuse :

« Avoec la force et la grandece  
K'en lui avoit et la proece,  
S'estoit si bialz que dusqu'a Romme  
Ne trovast on .I. si biel homme  
De cors et de chief et de vis :  
Plus ert biaus que ne vous devis » (vv. 243-248)

Cela révèle la fascination qu'il exerce sur le narrateur (comme le montre le dernier vers) et donc, par identification, sur le lecteur. Se met en place, alors, une dynamique fascination/répulsion fréquente chez celui qui se retrouve confronté au mal. Cela renvoie à la

---

<sup>1</sup> En cela, Robert se rapproche de Merlin, autre fils du diable puisqu'on nous dit qu'à neuf mois, Merlin paraît âgé de deux ans, in *Merlin* de Robert de Boron, édition d'Alexandre MICHA, Genève, Droz, 2000, vv. 40-60.

bipolarité de l'être hybride qu'est Robert qui, sous une apparence angélique, cache son versant diabolique. D'ailleurs, cette caractéristique rappelle la conception plurielle du monde au Moyen Âge : il y a le bien et le mal, le naturel et le surnaturel et c'est dans cette double entité que l'humain trouve sa place.

Ainsi, de longs débats théologiques parcourent la deuxième moitié du Moyen Âge à propos de l'unicité ou de la pluralité du monde, débats reposant en partie sur la philosophie grecque opposant alors Aristote et Epicure : « Au Moyen Âge, la théologie a été très impliquée dans le débat sur la pluralité des mondes qu'en fait elle dirigeait. Le débat médiéval s'effectue à nouveaux frais par rapport à celui qui eut lieu dans l'Antiquité du fait du double héritage dont est tributaire l'Occident médiéval : la révélation biblique juive et chrétienne et la culture gréco-latine. »<sup>1</sup> Si, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, c'est la théorie aristotélicienne<sup>2</sup> qui prévaut puisqu'elle va dans le même sens que le dogme chrétien, la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle voit émerger l'idée selon laquelle la puissance divine et la liberté qui lui est associée seraient telles qu'elles ne seraient en rien limitées par la création de ce monde-ci. Jacques Fantino a étudié cette évolution de la pensée théologique et philosophique dans ce tournant que constitue cette période : « En définitive, à la charnière des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, on passe de l'idée que plusieurs mondes sont possibles à celle qu'il est possible que plusieurs mondes existent réellement. »<sup>3</sup>, après avoir défendu l'unicité du monde et de la création divine depuis Aristote. A l'époque où nos œuvres sont écrites, l'homme médiéval a donc vu sa pensée évoluer et considère le monde comme pluriel, ce qui ouvre alors le champ des possibles pour l'acceptation de l'étrange, de la magie, du merveilleux. Or Robert incarne cette duplicité ce qui explique en partie la fascination qu'il exerce sur le monde qui l'entoure.

Enfin, cette enfance diabolique marquée par la violence s'achève par une autre forme de violence : l'excommunication de Robert. En effet, il apparaît, tout au long de son enfance, que cet être ne peut s'empêcher, dans son déchaînement de cruauté, de commettre régulièrement des actes-sacrilèges : ainsi, son baptême semble inaugurer la série de violence :

« Quant li enfes ot pris le baptesme,  
Et sel et aighe et oile et cresse,  
On li fist norrices venir  
Pour alaitier et pour nourrir.

---

<sup>1</sup> Jacques FANTINO, « La pluralité des mondes. Entre science et théologie », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 76, fascicule 3, 2002, p. 271.

<sup>2</sup> Théorie aristotélicienne : Le cosmos est à la fois un et unique : il n'y a qu'un seul principe aux êtres et donc au monde. Le monde est éternel, incluant le premier moteur qui est d'ailleurs de la même nature, l'éther, que les cieux et les astres.

<sup>3</sup> Jacques FANTINO, *op. cit.*, p. 288.



Mais tant par fu de mal affaire  
Que de son mauvais voloir faire  
Ne veult cesser onques nul heure » (vv. 145-151)

On s'étonnera du fait que l'acte du baptême ne vient pas à bout de sa cruauté : peut-être le premier sacrement, bien que marquant son entrée dans le monde chrétien, n'est-il pas suffisamment puissant pour le fils du diable. Par la suite, l'enfant montre qu'il ne fait pas de différence entre homme d'église et homme du siècle :

« Ja prestres ne clers ordenés  
Ne fust si fiers ne si osés,  
Se Robiers le tenist en l'iestre,  
Que pour son pois y vausist iestre  
Del millour or qui onques fust,  
Que ja ne trovast si grant fust  
Ne l'en donnast sor sa coronne. » (vv. 199-205)

La voix conteuse ne peut s'empêcher de faire mention de l'attrait pour la richesse du clergé (« Del millour or qui onques fust ») afin d'insister sur la terreur que provoque Robert : personne ne veut s'occuper de l'éducation chrétienne de l'enfant, même pour tout l'or du monde. En réalité, tout le monde craint pour sa vie en présence de Robert car, comme ne manque pas de nous le rappeler le narrateur : « E ! Dieux, tante riche personne/ Ocist le fel a ses deux mains » (v. 206-207). Il commet ainsi des sacrilèges :

« Que en moustier ne en cappielle  
Ne veïst verriere tant bielle  
Ne debristast toute au ruer,  
Ains qu'il s'en vausist remüer » (vv. 209-212)

Le narrateur rappelle l'origine diabolique de Robert qui ne peut tolérer les signes visibles de la puissance divine et de l'adoration de l'humain pour Dieu<sup>1</sup>. Enfin, plus tard, il exerce sa violence non plus sur les objets renvoyant à Dieu mais sur les hommes de Dieu :

« Ne pooit prendre ne saisir  
Clerc ne prestre, moine n'ermite  
Ne enclus qui en roche habite,

---

<sup>1</sup> A propos de la possession, on pense à la *furia* qui désigne cette folie violente et démesurée propre aux possédés : voir à ce propos l'ouvrage de Maurice LEVER, *le Sceptre et la marotte, Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983, pp. 23-36. A propos du diable et de ses pouvoirs sur l'humain, lire le chapitre 20 « Les grandes *deablies* » et en particulier « phénoménologie de la possession » p. 636 et « l'intrusion diabolique » p. 646 de l'ouvrage de Francis DUBOST, *Aspects fantastiques...*, *op. cit.*

Ne l'oceïst tout erramment » (vv. 258-261)

Robert a atteint un point de non-retour puisqu'il tue essentiellement ceux qui sont les plus tournés vers le bien. Le repli dans la forêt, lieu de la sauvagerie, lui permet de laisser libre court à sa folie destructrice en s'alliant avec des criminels « larrons », « robeours », « mal faisans » (vv. 284-285) dont il devient symboliquement le seigneur puisqu'il distribue « argent et reube » (v. 295) à « sa gent » (v. 288) de la même manière que son père, le duc, offre « robes nouvelles, / Armes, escus, chevaux et sielles » (vv. 419-420) à « sa court » (v. 421) : Robert incarne le versant diabolique de son père mais le parallélisme dans les actions du père et du fils a tendance également, par extension, à semer le doute quant à la probité du duc puisque les gens à qui il fait profiter de ses largesses sont, entre autres des « lecheour » (v. 426) c'est-à-dire des flatteurs, des hypocrites. Certes, ces cadeaux sont faits à l'occasion de l'adoubement de Robert à Argences, qui est une tentative, à l'initiative de la duchesse, pour calmer sa folie destructrice : « le bien fera / Si tost con chevaliers sera » (vv. 357-358) et il est de coutume de faire profiter le peuple de la fête mais cela sous-entend que certains peuvent être récompensés alors qu'ils ne sont pas méritants et donc, que le duc manque de discernement. D'ailleurs, il semblerait que la duchesse n'ait pas évolué durant toutes ces années puisqu'elle place sur le même plan la chevalerie et la spiritualité : en pensant que l'adoubement calmerait son fils diabolique, elle commet finalement un nouveau péché car elle sous-estime les pouvoirs divins. Les parents du jeune homme mériteraient par conséquent leur fils : la mère remet en question la puissance de Dieu et le père ne sait pas s'entourer, comme il sied à un suzerain.

Enfin, la rage démoniaque de Robert atteint son paroxysme avec les incendies (v. 300), la symbolique du feu achève de l'assimiler au diable, le viol<sup>1</sup> (v. 309ss), le non respect du code d'honneur lors des tournois (vv. 468-471) et, surtout, le massacre et l'incendie de l'abbaye (vv. 558-594) à la liste de ses crimes : cette recherche de l'exhaustivité dans les crimes du jeune homme est hyperbolique ce qui met en évidence l'inhumanité de cet être hybride car seul le fils du diable est capable de commettre autant de crimes. Cette thèse est rassurante pour le lecteur qui se sait, lui, humain. Cependant, l'accumulation des exactions peut aussi prêter à sourire puisqu'elles donnent l'impression d'un crescendo dont le paroxysme sera presque atteint avec son mauvais comportement en tournoi, comme si c'était le pire dont était capable un jeune aristocrate. Le narrateur montre ainsi, dans le récit de

---

<sup>1</sup> Le viol est généralement assimilé à l'être inquiétant, monstrueux, asservi au mal. Ainsi, dans *le Lancelot en prose*, Mauduit le Géant viole des jeunes filles : Francis Dubost le présente comme « l'émule de Robert le Diable », *op. cit.*, p. 625.

l'enfance de Robert, que tout acte commis par cet être est orienté vers un seul but : se délivrer de la partie humaine qui est en lui et qui représente le bien, pour se consacrer au mal, l'autre partie de son être. Le fait que le récit de son enfance est aussi détaillé s'explique par la volonté du narrateur de montrer l'ambivalence de cet être : après être tombé dans les abîmes du mal, sa rédemption n'en sera que plus spectaculaire.

- *Merveille* menaçante dans *Floriant et Florete*

Dans ce roman, la *merveille*, quand elle est menaçante, concerne surtout des éléments extérieurs aux héros et à l'intrigue principale : ce sont justement des créatures que les personnages vont devoir combattre au cours de leurs aventures. Ainsi, lorsque Floriant fait escale sur l'île des Belles-Pucelles, dans la première moitié du récit, sa mission consiste à sauver les demoiselles en vainquant le Pélican qui est un monstre dont la description est divisée en deux passages, bénéficiant ainsi de deux points de vue différents : le premier est une parole au discours direct de la reine qui décrit la bête que Floriant a entendu crier (perception auditive) et le deuxième passage est une description en focalisation interne à Floriant qui découvre la bête (perception visuelle) : vv. 1388-1412 et vv. 1439-1454.

Par la première évocation du monstre (à partir des sensations de Floriant, vv. 1388-1392, la reine, interrogée, explique le fléau que représente ce monstre), le narrateur crée une attente du lecteur en ne décrivant, par l'intermédiaire de la reine, que très évasivement le Pélican dont on sait seulement que c'est une « beste fiere » (v. 1392 et 1401) et, surtout, « merveilleuse » (v. 1392) qui rime avec « doulereuse » (v. 1391), rappelant ainsi le sens très large de la *merveille* en ancien français et avertissant ainsi le lecteur qu'il s'agit d'une *merveille* négative. Le champ lexical de la violence et, surtout, de la cruauté est renforcé par l'injustice que représente le tribut imposé à cette population exclusivement féminine, « une jovenete meschinne » (v.1408) : la bête, en plus d'être hideuse et cruelle, est lâche, « de la plus pute maniere » (v. 1402). Quelle est l'origine de cette bête ? Depuis quand cette funeste rançon est-elle imposée aux habitantes de l'île ? Le manque d'informations concernant cette créature est topique du merveilleux qui se nourrit du flou et de l'incertitude, ce qui renforce l'attente du lecteur par le plaisir de la reconnaissance.

Le passage suivant (vv. 1439-1454) est une description en bonne et due forme, introduite par le regard de Floriant qui peut alors à loisir « a la beste regardée » (v. 1440) : le

choix de la focalisation<sup>1</sup> interne à ce personnage insiste sur la subjectivité à l'œuvre dans le roman merveilleux, renforcée par la multiplication des voix narratives qui annonce l'émergence du surnaturel. D'ailleurs, la reine ne décrit pas au jeune homme la *beste* avec précision ce qui prépare le lecteur à l'indétermination peu engageante de la créature qu'on désigne par le mot. Le narrateur semble repousser la description afin d'en réserver la primeur au regard du jeune homme, et ainsi procurer au lecteur le même effet de surprise. La description du monstre hybride, cette fois précisée par le regard de Floriant, correspond alors à la topique merveilleuse, mêlant des animaux bien connus du lecteur médiéval, peut-être habitué à compulsier des bestiaires<sup>2</sup> : ours, lion, dragon, cheval... La description est construite traditionnellement : elle pose ainsi un regard descendant sur la bête (de la *teste* jusqu'aux *grans piez*), et est très détaillée à l'aide d'épithètes (*rouges, velues...*). Les comparaisons animalières achèvent le tableau très précis de ce monstre dont on rappelle à plusieurs reprises qu'il est « fier » (v. 1441 et 1452) et « desloiaux » (v. 1452). Sa laideur est effrayante et ne peut qu'être l'indice de sa laideur morale : dans l'idéologie médiévale, en effet, la beauté physique correspond à la beauté morale et spirituelle, cette harmonie ne se trouvant d'ailleurs que chez les nobles<sup>3</sup>. Ainsi, Hervé Martin, étudiant les mentalités médiévales, s'est attaché à observer le rapport au corps et plus particulièrement à la beauté et à ce qu'elle signifie : « Puisque les bons rayonnent, les méchants accumulent tous les signes de la laideur : profils anguleux, bouches édentées, cheveux hérissés, etc.<sup>4</sup> ». Cependant, la notion de classe sociale ne saurait être prise en compte ici puisqu'il s'agit d'un monstre non-humain : il ne possède pas d'âme et doit donc être éliminé. Sa monstruosité, tant physique que morale, participe du merveilleux du roman. Mais au-delà de cette monstruosité, on voit que le merveilleux tient également au comportement de Floriant puisqu'il n'hésite pas à affronter la bête malgré les mises en garde de la reine, ce qui correspond à l'esthétique du roman de chevalerie qui met en scène des héros dont le courage ne saurait être remis en question. Mais par la suite, Floriant vient assez facilement à bout de la bête ce qui rappelle les exceptionnelles capacités du jeune

<sup>1</sup> Selon l'acception de Genette : « percevoir, en particulier par la vue, avec le personnage. »

<sup>2</sup> Voir à ce propos l'ouvrage collectif dirigé par Laurence HARE-LANCNER, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985 ou, pour une approche plus historique et historienne, l'ouvrage de Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>3</sup> Il suffit pour cela de lire la description de Floriant, vv. 738-752, dont la beauté reflète l'excellence du caractère en rappelant sa noblesse de rang. Il en est de même pour Guillaume de Palerne mais pas pour Robert le Diable qui, bien que très beau, se comporte spontanément avec immoralité : sa beauté n'étant que la marque, ici, de son origine diabolique... Finalement, sa beauté physique sera en harmonie avec sa beauté morale par son exceptionnelle rédemption.

<sup>4</sup> Hervé MARTIN, *Mentalités médiévales, représentations collectives du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2001, p. 46. On pourra également consulter l'ouvrage d'Umberto ECO, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Le livre de Poche, 2002 (Grasset, 1997 pour la première parution).

homme qui a reçu son éducation de la fée Morgane en personne. Ce chevalier s'éloigne véritablement du commun des mortels et même du commun des chevaliers pour constituer une élite magique et féerique, à laquelle seuls Arthur, Lancelot et lui-même peuvent appartenir<sup>1</sup>.

L'autre épisode merveilleux suscitant l'effroi du lecteur concerne l'affrontement avec le dragon. Floriant et Florette, maintenant mariés, effectuent un périple afin que Floriant redore une gloire passée : ils voyagent incognito, se faisant appeler Plaisante de l'Île et le Beau Sauvage. Sur la route de Rome, un ermite leur indique un chemin que barre un dragon et leur conseille de suivre un chemin indirect mais plus sûr<sup>2</sup>. Floriant y voit là l'occasion de mettre son courage et sa vaillance à l'épreuve, et ainsi faire taire les accusations de *recreantise*, et choisit le chemin au dragon. Le traitement de cet épisode présente des similarités avec le Pélican puisque la bête bénéficie de deux passages descriptifs, dont au moins un en point de vue interne, mais également d'une rhétorique commune avec la description du monstre hybride. Le premier passage est la description du dragon et le deuxième le combat entre le dragon et Plaisante de l'Île : vv. 6945-6960 et vv. 6982-6996.

Le premier extrait (vv. 6945-6960) est la description du dragon observé par Floriant et Florette, on retrouve alors une rhétorique commune à la description du Pélican mais surtout très topique de la description du monstre dans le registre épique. De même, le choix d'une autre voix narrative qui perçoit le monstre à travers les yeux des personnages permet de mettre en scène une subjectivité à l'œuvre, propice à l'émergence du merveilleux qui part souvent du regard<sup>3</sup>. Le début de la description est signalé par l'emploi de deux verbes de perception visuelle, au participe passé : « regardé », v. 6946, et « aperceü », v. 6947, le lecteur sait alors que les vers qui vont suivre vont être consacrés à la description du dragon. Le vocabulaire employé est similaire à celui utilisé pour le Pélican : « fiere », v. 6948 ; « doutable », v. 6949 ; « espoentable », v. 6950 ; « hidouse », v. 6955 ; « obscure et tenebrouse », v. 6956 ; « ses ongles [...] grans et lees », v. 6958-6960. L'ensemble insiste sur son aspect effrayant et sur sa férocité. On constate cependant que l'organisation choisie ici n'est pas la même que pour la description du Pélican, le narrateur ayant choisi de privilégier pour le dragon une description par touches mettant ainsi en évidence ses proportions démesurées : « lonc de .XVII. piés », v. 6951 ; « .II. toises de gros », v. 6953 ; « grosse », v.

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus loin dans cette étude sur le rapprochement entre Floriant et la figure du chevalier *faé* (p. 317ss).

<sup>2</sup> Cet épisode s'inspire de la quête allégorique du *Roman de la Rose*.

<sup>3</sup> Voir la partie « Voir » du chapitre III sur « Le regard empêché » de l'ouvrage de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topiques merveilleuses*, op. cit., pp. 85-165.

6955 ; « grans », v. 6960. Le dragon apparaît dans les bestiaires médiévaux mais celui-ci renforce l'atmosphère merveilleuse du roman par ses proportions hors-normes et par le défi qu'il constitue pour Floriant. Le lecteur imagine alors que ce combat n'est pas insurmontable pour le héros puisqu'il a, en d'autres temps, terrassé le Pélican.

Pourtant, le deuxième extrait repéré (vv. 6982-6996) met en scène Floriant en grande difficulté puisqu'il est assommé par le dragon. La *merveille* est ainsi renforcée car cet épisode sort de son cadre traditionnel d'un combat entre un preux chevalier et un dragon : en effet, c'est Florete qui remplace son époux dans son affrontement avec *la fiere beste*. En quatorze vers, la douce mais énergique Plaisante de l'Île terrasse le dragon en utilisant les armes tombées à terre de son époux : la brièveté de ce récit à laquelle s'ajoutent les expressions renforçant la succession d'actions (« tot maintenant », v. 6988 ; « ele ne fu pas esbahie », v. 6990 ; « de maintenant », v. 6992) indiquent la détermination, le courage et la vaillance toutes masculines de Florette qui ne correspond alors plus du tout au personnage féminin typique du roman de chevalerie. On nous précise même qu'elle « s'en vint corant », v. 6991, vers le dragon ce qui est un exploit quand on porte une arme telle que « la fort lance », v. 6986, laissée par son époux, et qu'elle lui coupe « le cuer en .II. moitez », v. 6995 : l'hyperbole, topique du registre épique, est ici à attribuer à une femme. Ainsi, au-delà de la créature merveilleuse qu'est le dragon et qui participe bien évidemment à l'atmosphère merveilleuse du récit, le comportement mais aussi et surtout les capacités physiques de Florette l'assimilent elle aussi à un personnage magique, à une sorte de divinité guerrière. Pourtant, au-delà du caractère merveilleux de cet épisode, le rôle que tient Florete peut également être interpréter comme une note d'humour de la part de l'auteur qui semble éprouver du plaisir à inverser les rôles traditionnellement attribués à l'homme et à la femme dans ce couple, ce qui indiquerait une mise à distance de l'image du héros<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, le merveilleux dans cet extrait est double car il tient à la présence, explicite et traditionnelle, du dragon, mais aussi plus implicitement à la force et au courage de la femme du héros qui terrasse le monstre hideux en lieu et place du chevalier, évanoui.

Nous avons précédemment mentionné les réactions particulièrement explicites des personnages qui assistent au phénomène merveilleux : si la reine Félise exprime avec violence son émotion, c'est parce qu'on lui arrache son enfant, tout comme la duchesse de Normandie se lamente parce qu'elle ne parvient pas à enfanter. Mais on voit également que, face à la créature (loup-garou, enfant diabolique, monstre), les réactions des personnages secondaires

---

<sup>1</sup> Nous approfondirons dans la troisième partie de notre étude sur l'humour et la parodie dans le corpus (p. 474ss).

et même des figurants sont précisées : ainsi, en voyant le loup-garou approcher « Tuit se destornent por la beste » (v. 88) dans *Guillaume de Palerne* ; le dragon fait éprouver une crainte si forte « Que nus hom l'ose esgarder » (v. 6923) dans *Floriant et Florete* ; et le jeune Robert suscite chez les hommes d'Église une telle crainte qu'aucun d'entre eux « N'iert si hardis qu'a court venist » (v. 193). Ces quelques exemples illustrent l'atmosphère de peur qui entoure ces créatures : les expressions insistent sur la réaction immédiate des gens qui choisissent la fuite ou l'évitement ce qui rappelle que la *merveille*, positive ou négative, ne concerne que ceux qui y assistent, qui la voient.

Cet effroi des personnages de fiction est alors imposé au lecteur comme l'explique Christine Ferlampin-Acher en distinguant lecteur réel et lecteur inscrit mais surtout en précisant de quelle manière l'un influe sur l'autre : « En fait, de même qu'il ne faut pas confondre auteur et narrateur, il est nécessaire de dissocier dans nos textes le lecteur incarné et le lecteur inscrit. Les réactions de ce dernier sont imposées par le texte, et le lecteur vivant joue à se couler dans ce moule.<sup>1</sup> ». Les personnages subissant la menace du phénomène surnaturel sont mis en scène dans des attitudes typiques de l'effroi (cris, fuites) : ces réactions miment la peur que ne manquera pas alors de ressentir le lecteur réel qui l'accepte volontiers, encouragé par l'emploi d'un indéfini généralisant comme *tuit* ou *nus*, en une sorte de pacte de lecture du merveilleux généralement plaisant. Cela explique le recours très fréquent à la focalisation interne qui présente l'avantage de ne pas, en apparence, être médiatisé par une instance omnisciente écrasante : le lecteur, ayant l'impression d'avoir directement accès aux réactions d'un personnage qui ignore tout du phénomène, s'identifie à ce personnage qui est son double fictif dans la narration. Bien évidemment, cette impression est illusoire puisque, par définition, la focalisation interne résulte du regard adopté par le narrateur pour raconter une scène.

Rappelons que la *merveille* naît bien souvent du regard, comme l'indique son étymologie puisque le substantif vient du latin *mirabilia* dont la racine est *mir*, ce qui implique donc le sème de la perception visuelle, du regard. Certes, cette étymologie est un point de départ mais elle signale tout de même l'importance de cette référence à l'œil. Jacques le Goff insiste sur ce point lorsqu'il convoque l'ouvrage de Pierre Mabille<sup>2</sup> pour faire « un rapprochement particulièrement pertinent pour l'Occident médiéval entre *mirari*, *mirabilia* (*merveille*) et *miroir* (bien que traduit en latin par *speculum* mais la langue vernaculaire rétablit cette parenté) et tout ce qu'un imaginaire et une idéologie du miroir peuvent

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse...*, op. cit., p. 193.

<sup>2</sup> Pierre MABILLE, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

représenter<sup>1</sup> ». Certes, le phénomène merveilleux ne se contente pas d'être vu, mais d'un point de vue étymologique et lexical, la *merveille* part de ce qui est perçu visuellement. Bien souvent, ce processus relève plutôt d'une vision difficile, d'un regard empêché, cela étant provoqué par des conditions particulières. Pour preuve, les tournures usant des verbes *sambler* et *estre avis* mettent en évidence le doute, l'incertitude de celui qui voit le phénomène, comme c'est le cas pour Floriant « Qui trop bien *samble* de deable » (v. 1391) ou lorsqu'il s'agit d'une modalisation du narrateur « Pellicas a non, *ce m'est vis* » (v. 1454) : ces tournures évasives participent ici du brouillage narratif. Dans le récit merveilleux en général, ces conditions particulières sont diverses : elles peuvent provenir de l'extérieur (brouillard, nuit...) ou de l'état du sujet (ivresse, sommeil, empoisonnement...). Il arrive même que les deux se combinent comme dans l'exemple cité par Christine Ferlampin-Acher<sup>2</sup> et tiré de la première continuation de *Perceval*, lorsque Gauvain voit le Graal : cet événement n'est peut-être finalement qu'un rêve puisque le héros s'est endormi (v. 1485 ss) alors qu'il se trouve dans un *marois* (v. 1493), dont le brouillard pourra l'avoir trompé. Cet exemple illustre bien un fait récurrent dans la littérature merveilleuse médiévale qu'est la simultanéité du phénomène merveilleux et des mauvaises conditions de visibilité. Cette simultanéité, souvent interprétée comme une rationalisation du merveilleux<sup>3</sup>, souligne l'importance de l'ambiguïté dans la *merveille*, qui se nourrit de l'implicite, de l'indécidable, provoquant ainsi le questionnement de l'observateur et du lecteur.

La *merveille* s'impose donc comme le moyen privilégié pour observer la subjectivité littéraire dans son cheminement et ses manifestations. Cela pose alors la question de la subjectivité à l'œuvre dans ces récits merveilleux, d'autant que certains éléments relevés dans cette étude comme opposants (le loup-garou par exemple) peuvent également devenir adjuvants selon le personnage qui les observe. Cette question de la subjectivité est centrale quand on considère la rhétorique merveilleuse qui se nourrit des commentaires du narrateur ou encore du regard du personnage et du lecteur posé sur le phénomène qu'il voit à travers le prisme de sa propre sensibilité, comme l'illustre précisément la métaphore du regard empêché et/ou biaisé. Se pose alors la question de l'ambivalence de la *merveille* : tour à tour positive ou négative, adjuvante ou opposante, elle semble se conformer à qui la voit et qui la vit mais on ne sait dire, *a priori*, si la subjectivité à l'œuvre dans les récits merveilleux engendre ou résulte de cette ambivalence.

<sup>1</sup> Jacques LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, NRF, 1985, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>3</sup> A ce propos, voir Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et Topiques merveilleuses dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, pp. 418-421 « L'Ambiguïté merveilleuse ».



## b. Une *merveille* ambivalente

Les textes du corpus mettent en scène des épisodes merveilleux qui se caractérisent par leur nombre et leur variété. Le lecteur est alors baigné dans une atmosphère merveilleuse très dense puisque la *merveille* surgit partout et tout le temps et que les auteurs ont choisi de la diversifier en la présentant telle qu'elle est perçue par les personnages qui l'entourent. Cette pluralité des voix est particulièrement frappante à propos du loup-garou dans *Guillaume de Palerne* qui, s'il est mu par la volonté de faire le bien et de sauver Guillaume et la justice, présente deux visages pour ceux qui le croisent, celui du bien et celui du mal. L'ambivalence de la *merveille* n'est pas exprimée que dans ce roman puisque c'est son essence même : il est donc logique de repérer des indices de son instabilité dans les deux autres textes du corpus. Dans tous les cas, c'est par la nature même de personnages ou créatures que s'exprime cette ambiguïté : ce sont des êtres doubles dont le lecteur essaie de décider s'il sont bons ou mauvais, sans jamais y parvenir, puisque cette ambiguïté tient, dans une certaine mesure, à la « polyphonie » constitutive du roman médiéval, qui voit se multiplier les voix et donc les avis sur le phénomène merveilleux et son interprétation éventuelle, comme l'explique Christine Ferlampin-Acher : « Certes, les indications du narrateur fournissent les explications de la *merveille*, et leur contenu assure la paix intellectuelle du lecteur qui saura toujours à quoi s'en tenir, mais la présentation est telle que cette vérité n'annule jamais les hésitations des personnages. Le lecteur se trouve happé au cours de la lecture, non par la voix désincarnée qui dicte la *doxa*, mais par le va-et-vient merveilleux des regards ambigus et des hypothèses multiples.<sup>1</sup> ». D'ailleurs, la voix du narrateur relaye celle de l'auteur qui se laisse cependant mal saisir, sauf peut-être dans les prologues : dans le récit, en revanche, c'est le narrateur qui prend l'ascendant sur la voix de l'auteur qui s'efface alors, aidé en cela par l'anonymat si fréquent des romans médiévaux.

Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, Alphonse le loup-garou enlevant le fils du prévôt incarne précisément cette ambiguïté : certes, le lecteur sait qu'il s'agit là de sauver le jeune couple de héros en faisant diversion et ainsi éloigner ses poursuivants, mais les cris du père sont pathétiques et se conforment aux réactions du père éploré ce qui induit une perception assez cruelle de l'animal. Alphonse est donné à voir dans sa représentation sauvage qui inquiète et peuple les récits folkloriques, incarnant une *merveille* sanglante et terrifiante. Cet adjuvant doux et intelligent pour Guillaume et Mélior porte donc en lui cette férocité

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse...*, op. cit., p. 186.

monstrueuse parce qu'il est un être double : l'ambivalence d'Alphonse n'est-elle pas, aux yeux du lecteur, suspecte ? Faut-il faire confiance à cet être trouble ? Le narrateur le rassure alors bien vite en caractérisant le comportement du loup avec l'enfant « et saus et sains » (v. 4222) qu'il dépose « si cortoisement / Que li enfes nul mal ne sent » (vv. 4203-4204) mais la multiplicité des regards posés sur cette créature (celui du jeune couple, plein de gratitude ; celui du prévôt et de ses hommes, effrayé et horrifié ; celui du narrateur, rassurant) provoque un brouillage interprétatif propre à susciter le trouble du lecteur sur sa compréhension de la *merveille* et la fonction qu'il convient de lui attribuer.

Du point de vue narratif, sans l'intervention du loup à cet instant, les jeunes gens étaient perdus. Ce *Deus ex machina*, auquel l'auteur recourt à plusieurs reprises dans son récit, est rendu habilement nécessaire par la profusion, dans cet extrait, de termes ayant rapport avec le danger comme « besoin », vv. 4125 et 4129 qui, signifie ici « lutte, combat » mais qui peut également signifier « affaire » et « manque, nécessité<sup>1</sup> », ou encore le mot « secours », v. 4129. Le caractère salvateur de ce personnage merveilleux l'assimile alors à un instrument de Dieu, « instrument de la Providence<sup>2</sup> », qui occupe « le rôle tutélaire d'un ange gardien<sup>3</sup> ». Selon Francis Dubost, ce loup-garou ne correspond en aucun cas aux critères folkloriques<sup>4</sup> ; il devient, entre autres, un outil narratif qui permet de rendre l'action dynamique et au couple de survivre : « Les rares agressions commises par le loup sont toutes bénéfiques à Guillaume, et aucun être humain ne périt à cause de lui. A plusieurs reprises, il joue du pouvoir que lui confère son apparence mais ne s'abandonne jamais à la férocité d'instincts qui ne sont pas les siens. La métamorphose n'est qu'une forme d'exclusion : la nature humaine, la noblesse, la générosité se sont maintenues merveilleusement intactes sous la peau de l'animal. »<sup>5</sup>. La propension du personnage merveilleux à protéger Guillaume est reconnue de tous : il devient un être doux et intelligent puisque sa véritable nature est humaine, il est donc une créature de Dieu. C'est d'ailleurs par cette concomitance du chrétien et du païen que s'élabore souvent l'ambivalence de la *merveille*.

Cela est particulièrement illustré par le personnage de la fée Morgane, dans *Floriant et Florete*, dont la bienveillance est toute relative et moins tranchée qu'il y paraît : en effet, le lecteur sait que l'enfant et sa mère sont en danger mais il sait également qu'ils sont bien

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020. ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf>, article « besoin ».

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op., cit., page 561.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 562.

<sup>4</sup> Nous reviendrons plus tard dans notre étude sur le folklore du loup-garou.

<sup>5</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op., cit., pp. 562-563.

entourés par Omer<sup>1</sup>, le bon chevalier, et par les suivantes dévouées de la reine. Le château de Monreale ne semble plus très loin, l'issue positive de cette aventure très périlleuse paraît possible. Malgré ces indices rassurants, la décision des fées est d'emmener l'enfant et donc, de le retirer à sa mère. Rien ne justifie vraiment son enlèvement (vv. 549-573) si ce n'est que Morgane semble connaître Floriant et, surtout, son avenir « Cist enfes que vous ci veez / Sera encor bons chevaliers » (vv. 556-557). Selon les fées, cet humain extraordinaire leur revient logiquement car, et c'est ce que le lecteur comprend implicitement, seules des fées sont en mesure d'élever un humain d'une telle qualité, sa mère biologique n'en serait visiblement pas capable<sup>2</sup> : leur certitude d'être dans leur bon droit est illustrée par la brièveté du propos et par l'emploi du futur. Certes, ces fées sont bonnes, ce qui sera confirmé par la suite avec l'excellente éducation que Morgane va offrir à Floriant mais également avec l'affection qu'elle éprouvera pour lui, mais elles n'en demeurent pas moins des êtres ambigus, dont les motivations restent obscures pour le lecteur contemporain comme pour le lecteur moderne, en provoquant la séparation d'une mère et de son enfant<sup>3</sup>.

D'ailleurs, cette ambiguïté des fées et en particulier de Morgane est illustrée par la première action qu'elle accomplit en tant que figure tutélaire de l'enfant : elle le fait baptiser « au moustier », v. 571. Cette intrusion du christianisme avec le sacrement du baptême dans le monde féerique et donc païen se justifie par l'adéquation du récit à une réalité sociologique : les références religieuses sont abondantes dans ce roman et le baptême fait partie intégrante de la vie de l'homme médiéval<sup>4</sup>. Morgane prend en charge l'éducation de Floriant, il est donc

---

<sup>1</sup> Le choix du nom Omer est assez mystérieux : il s'agit peut-être d'une référence au poète grec, ce que pourrait suggérer l'ouverture sur l'Orient que propose ce roman. Omer évoque également Saint Audomar, connu plus tard sous le nom de Saint Omer (600-670), évêque de Thérouanne (ville du Nord-Pas-de-Calais) nommé par Dagobert I<sup>er</sup> et fondateur de l'abbaye de Saint-Bertin, il est invoqué pour les troubles de la vue : le personnage d'Omer est en effet clairvoyant dans ce récit puisqu'il conseille à la reine de se mettre sous sa protection dans son château de Monreale (vv. 496ss), se méfiant avec raison du sénéchal Maragot.

<sup>2</sup> Rappelons qu'à cette époque, les femmes confient leurs bébés à une « mère de lait » qui doit être de bonne famille (femme de chevalier ou noble) car « la qualité du lait est d'autant plus importante qu'elle affecte aussi bien le développement physique de l'enfant que son développement moral » selon Doris DESCLAIS BERKVAM dans son ouvrage *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1981, pp. 46-51. Cependant, Morgane enlève bel et bien Floriant à sa mère contre sa volonté, ce qui est une situation différente du placement d'un bébé en nourrice.

<sup>3</sup> Lorsque la reine s'aperçoit de la disparition de son bébé, ses cris de désespoir évoquent immédiatement au lecteur la réaction de la mère de Lancelot, Helaine, lors de l'enlèvement de son enfant par une « demoiselle » : elle ne se remettra jamais de ce rapt, se retirant au couvent et priant tous les jours au bord du lac où son fils a disparu. On l'appelle alors la Reine aux Grandes Douleurs, la *lasse*, la *captive*, la *Plus desconseillée femme au monde*. Voir à ce sujet « Le *Lancelot* comme roman d'apprentissage. Enfance, démesure et chevalerie », *D'aventure en aventure. « Semblance » et « Senefiance » dans le Lancelot en prose* de Micheline DE COMBARIEU DU GRES, *Senefiance* 44, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2000, pp. 77-103.

<sup>4</sup> Sur la question du baptême chrétien au Moyen Âge, on pourra consulter l'article d'Axelle NEYRINCK « Le lien de *caritas* dans la société chrétienne médiévale et la justification du baptême des enfants en bas-âge », Centre de Recherche historique EHESS, 2015 ; l'article de Denis COLLOMP, « Le parrainage : une parenté spirituelle peu exploitée », *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, *op. cit.*, pp. 9-23 ; ou encore le chapitre consacré

logique qu'elle le fasse baptiser. Outre le fait que ce rapt ne sera jamais explicité par la fée dans le récit (comme c'est le cas pour Lancelot), il constitue un acte indéfendable : comment justifier d'enlever son bébé à sa mère ? Alphonse, dans *Guillaume de Palerne*, capture un garçonnet pour sauver Guillaume d'un danger imminent, mais ce n'est pas le cas pour Floriant. Afin d'atténuer le caractère presque criminel du geste de la fée, le romancier va donc la présenter comme une excellente mère adoptive, sans doute plus aimante encore qu'une mère naturelle : elle lui assure une excellente éducation, complète et adaptée à sa naissance royale. La mention du baptême redore une image sans doute pas assez chrétienne, en gommant sa nature païenne.

Par la suite, les pouvoirs de la fée sont mis en scène à plusieurs reprises. Ses capacités prophétiques sont particulièrement mises en valeur et peuvent même rendre ce personnage inquiétant. En effet, lorsque Floriant atteint un âge raisonnable, que son éducation est achevée et qu'il a été adoubé (par Morgane<sup>1</sup>), il s'interroge sur ses origines et demande à Morgane qui est son père (il pense que la fée est sa mère). Elle comprend alors que l'heure du départ de Floriant de Mongibel est arrivée et que le jeune homme doit, pour devenir un chevalier accompli, vivre ses aventures et se rendre à la cour du roi Arthur. Elle met alors à sa disposition une nef enchantée qui conduira Floriant là où il le désirera (vv. 789-810). Cette parole au discours direct de Morgane est placée d'emblée sous le signe, une nouvelle fois, de l'ordre comme il sied à cette figure tutélaire et suzeraine à son élève-vassal : « Puis vous dirai que vous ferez » (v. 789). Cependant, dans la suite de son discours, les paroles de Morgane tiennent davantage de la prophétie que de l'ordre de mission puisqu'elle connaît l'avenir « Tele aventure que je sai » (v. 809). Cet aspect surnaturel est renforcé par la description des pouvoirs de cette nef : elle est indestructible – elle ne peut ni chavirer, ni couler, ni brûler, ni pourrir- et, surtout, elle obéit à la force de la volonté de Floriant qui doit se rendre à la cour d'Arthur car Morgane le lui demande. Mais la nef obéit-elle réellement à Floriant ?

Le motif de la nef enchantée est assez récurrent dans la littérature médiévale : on en retrouve ainsi un exemple dans *Partonopeu de Blois* où la nef mène magiquement Partonopeu jusqu'à Constantinople, au pied des murs de la cité enchantée de Chief d'Oirre. On retrouve de la même manière un navire magnifiquement ouvragé (« plus subtil ne fait iraigne », « tos de soie fine », « firent de sages mains », vv. 745ss dans *Partonopeu de Blois*) dont la

---

au baptême dans *Les enfants dans la littérature française du Moyen Âge* de Jens N. FABORG, *Études Romanes* 39, 1997, p. 149-166.

<sup>1</sup> On ne peut que penser à Lancelot, lui-même élevé, éduqué puis adoubé par une autre fée, Viviane. D'ailleurs, elle lui donne également un objet magique, son anneau.

construction relève presque de la magie et qui, surtout, est également dirigée par une force transcendante et invisible. Ce navire suscite alors l'étonnement car elle est sans pareille comme le montre l'emploi des tournures comme *ne onques* (« Onques riens ne fu mius ovree » dans *Floriant et Florete* v. 903) ou *ne ainc* (« Ainc rien ne vit tant precieuse » dans *Partonopeu de Blois*, v. 786) qui mettent en évidence le caractère paroxystique de la *merveille* qu'est la nef enchantée mais l'étonnement qui saisit la voix conteuse – relayant le regard du héros en focalisation interne – concerne surtout le raffinement de l'ouvrage et non pas ses qualités surnaturelles de navire sans équipage, comme si ce voyage en nef enchantée signait d'emblée l'appartenance du héros au monde féerique. Enfin, la nef enchantée semble le moyen de transport privilégié des fées : c'est ainsi que Morgane « envoie » Floriant à Arthur, le faisant voyager sous sa surveillance magique de Mongibel à la Bretagne, et que Mélior semble attirer à lui Partonopeu sur la nef par le sanglier qu'il chassait. La force qui mène ces bateaux est donc bien d'ordre féerique, le voyageur n'est qu'un objet entre les mains de la fée qui l'attire ou l'éloigne d'elle, à sa guise. Cependant, à la différence de Floriant qui connaît le monde féerique pour y avoir été élevé, Partonopeu est terrifié de se réveiller en mer et ce, pour deux raisons : d'une part, il éprouve un péril physique, « paors de mer » (v. 748), bien compréhensible du lecteur, et d'autre part, il a peur du surnaturel car le bateau est mené par un équipage invisible. En somme, Partonopeu a peur de ce qu'il ne voit pas – c'est d'ailleurs une des thématiques principales du roman – alors que Floriant l'accepte car il connaît ce qui provoque cette magie, il y a été habitué, l'assimilant alors lui aussi au monde féerique.

Dans la suite du récit, force est de constater que Floriant ne sait pas vraiment où il doit aller : c'est plutôt l'embarcation qui semble décider et savoir où se diriger. Finalement, lorsque la nef enchantée finit par disparaître car Floriant est arrivé à bon port – à la cour du roi Arthur –, elle repart seule, sans autre commandement que, et c'est ce que Floriant comprend immédiatement, celui de Morgane qui la guide magiquement. Cet objet n'est donc pas si accessoire qu'on pourrait le croire, ce n'est pas seulement un artifice du roman merveilleux, permettant de renforcer l'atmosphère féerique : la nef enchantée est la preuve que c'est Morgane qui préside aux faits, aux gestes et à la destinée de Floriant. D'ailleurs, l'intérieur de cette nef suggère les pouvoirs de devineresse de la fée : les vers 842-921 sont consacrés à la description de l'intérieur de la nef : cette *ekphrasis*, placée sous le signe de la magnificence est un morceau de bravoure de l'auteur qui, en la composant, rejoint la tradition littéraire initiée par *le Roman de Thèbes* dans laquelle on trouve la très longue et très riche description d'une tente « historiée ». L'intérieur de la nef de Floriant brille par la variété de ses représentations (cosmos, figures bibliques, héros antiques) mais également par le tableau

représentant l'Amour à travers les figures de Tristan et Yseult, couple symbolique de la passion amoureuse. Dans cet intérieur, sont représentées les thématiques principales de ce roman (trahison, guerre, amour), comme une mise en abyme préfiguratrice des découvertes sur ses origines et son histoire que Floriant va faire au fur et à mesure de ses aventures initiatiques. Morgane ne cesse de veiller de loin sur lui, elle « sait » qu'il a vécu les aventures qu'elle avait « vues » et qu'il est arrivé auprès d'Arthur : alors, la nef enchantée n'a plus de raison d'être et est rappelée par la fée qui ne disparaît pas pour autant. Floriant, comme le lecteur, sait que Morgane n'est jamais loin.

En outre, lorsque la fée lui annonce prophétiquement qu'il a des aventures à vivre (et c'est le lot de tout chevalier qui doit bâtir sa renommée et sa gloire), elle précise également très clairement qu'elle retient volontairement des informations : « Mes ore pas nel [aventure] vous dirai » (v. 810), qui sont pourtant peintes à l'intérieur de la nef. Précédemment, elle a également tu les réponses aux questions cruciales que Floriant se pose sur ses origines en ne lui révélant pas l'identité précise de ses parents (vv. 780-783). Pour quelle raison la puissante Morgane, qui a déjà fait preuve de l'étendue de ses pouvoirs et de son omniscience, refuse-t-elle de révéler ce qu'elle sait ? On pourrait y voir, d'une part, une illustration de l'initiation du jeune héros qui doit trouver les réponses à ses questions par lui-même et mener à bien ses aventures grâce à ses seules qualités : Floriant, pour grandir et mûrir mais également pour développer ses capacités d'homme et de chevalier, doit faire ses propres expériences et se confronter, si nécessaire, à l'échec qui est formateur, Morgane restant tapie dans l'ombre, comme un parent veille de loin sur son enfant. Mais, d'autre part, cette rétention d'informations de la part de Morgane peut également être perçue comme une façon de maintenir son emprise magique et tutélaire sur Floriant qui navigue à vue dans ses aventures alors qu'elle a toujours plusieurs coups d'avance et ce, jusqu'à la fin du récit puisque c'est elle qui décide de sa mort terrestre pour le garder auprès de lui.

Morgane est certes, ici, un personnage plus positif qu'elle ne l'est dans le *Lancelot-Graal*, mais pas au point de devenir un personnage bienveillant et lumineux<sup>1</sup>. « Sur les fées pèse en effet, outre leur origine païenne, la nature même de leurs bienfaits : comment intégrer ces représentations d'un bonheur tout terrestre à une religion qui ne s'intéresse qu'au bonheur éternel ? Le luxe et la volupté qu'elles dispensent à leurs protégés sont aussi les pièges favoris du Démon. Sur les dons comme sur les donatrices plane donc toujours l'ombre du péché.<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus tard dans notre étude sur le folklore de la fée Morgane. (p. 263ss).

<sup>2</sup> Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 390.

L'ambiguïté du merveilleux tient donc, dans ce roman, en grande partie au personnage de la fée Morgane : même si son comportement prend une coloration chevaleresque par l'éducation très complète qu'elle dispense à Floriant et chrétienne, ses origines mythiques amplifient la complexité de son caractère. La figure féerique garde une part d'ombre, inquiétante et suspecte. Enfin, ce baptême permet à Morgane de nommer l'enfant : en accomplissant cela, Morgane devient sa mère. Le choix du nom Floriant inscrit la fée et l'enfant dans le monde végétal, naturel : Floriant vient du latin *floreus*, « fleuri », ce qui peut être une manière, également, d'inclure le personnage dans le roman courtois. Son adoption par une fée confère alors à l'enfant cette même ambiguïté que Morgane : Floriant devient, comme Lancelot, un chevalier-*faé*, ce qui constitue pour le lecteur la promesse d'un récit riche en aventures merveilleuses<sup>1</sup>.

La coloration chrétienne du merveilleux dans *Robert le Diable* ne fait aucun doute et tient en majeure partie à la nature diabolique et à l'exceptionnelle rédemption de Robert :

« Lors dreche son chief contremont,  
Car Sains Esperis le semont,  
Qui en tel pensee l'a mis  
Encore puet estre Dieu amis.  
Or en jure Robers moult fort  
Les claus et la croix et la mort  
Et la naissance Jhesuscrist,  
Qui le mont estora et fist,  
Que jamais jour joie n'avra  
Dusqu'a celle hoere qu'il savra  
Pour quoy a cil maulz homs estés. » (vv. 653-663)

Ce qui frappe ici, c'est la rapidité du retournement de situation. Cette volte-face ne peut être attribuée qu'à un miracle divin : Robert est fortement influencé par le Saint-Esprit qui provoque sa remise en question. La soudaineté de la prise de conscience de Robert est voulue par le narrateur car cela illustre la force de la foi chrétienne : c'est le miracle de la grâce. D'ailleurs, l'intervention directe du Saint-Esprit sur Robert montre l'élection du héros. Ce motif ne sera pas sans se répéter puisque lorsque Robert va trouver l'ermite qui doit lui dicter sa pénitence, un miracle se produit. Le saint homme, au moment où il officie dans sa chapelle, prie Dieu de le conseiller sur le cas de son visiteur : il voit alors descendre vers lui

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons, plus loin dans cette étude, sur la question du caractère merveilleux de Floriant. (p. 317ss).

une main qui lui tend « un petit brief », v. 1081, où sont écrites les clauses du rachat de Robert. Ici, l'apparition miraculeuse de la lettre montre que Robert semble avoir un statut spécial dans les desseins divins.

Par la suite, le ciel lui prêtera encore assistance. Dans le jardin du palais impérial, un ange remet à Robert l'armure de la victoire. Élisabeth Gaucher rappelle que « Outre la figure de saint Georges, le héros évoque celle de saint Aubin (dont le nom formé sur le latin *albus*, désigne la couleur blanche) : l'évêque d'Angers et patron de Guérande, selon la légende, aurait aidé les Guérandais, assiégés par les Normands au IX<sup>e</sup> siècle, en leur envoyant un défenseur surnaturel, un chevalier portant une cuirasse d'argent et monté sur un cheval blanc<sup>1</sup> ». La rencontre avec l'ange dans le jardin impérial est une manifestation de la présence divine. Cependant, malgré cette évidence, il apparaît que l'auteur, en relatant cette scène, ait eu à l'esprit le merveilleux féerique : on y retrouve en effet de nombreux *topoi* féeriques comme le montre la description du jardin :

« Va s'ent a diestre et a seniestre,  
Tant que il entre en .I. biel iestre  
S'un gardin qui moult fu antés,  
Car moult y ot arbres plantés  
Et herbes et bonnes rachines,  
Dont on fait les bonnes mechines.  
Al vregié troeve une fontaine,  
Si boine et si clere et si saine  
C'onques nulz hom ne vit si bielle.  
Par my le cambre a la pucielle  
Qui fille estoit l'empereour,  
Couroit li ruis del mireour. » (vv. 1493-1504)

Le décor du jardin impérial évoque celui des romans byzantins comme le verger dans *Flore et Blancheflor*<sup>2</sup>. Ainsi la fontaine - où le héros, par la suite, vient périodiquement se ressourcer, au propre comme au figuré - a une fonction pragmatique : Robert y vient se désaltérer et y laver ses blessures, comme les héros des lais féeriques. Mais, bien plus qu'un bien-être physique, Robert éprouve un grand confort spirituel qui confirme son élection : c'est là qu'il recouvre ses forces et qu'il retrouve l'ange. Élisabeth Gaucher voit dans ce lieu un rappel des lieux de rencontre entre chevaliers désœuvrés et fées celtiques : « A l'instar des

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, « Motifs hagiographiques », *op., cit.*, page 56.

<sup>2</sup> Voir notre étude sur le rôle du jardin dans la topique courtoise (p. 168ss).



fées celtiques qui ne gaspillent jamais leurs faveurs, Dieu accorde un miracle au repentant<sup>1</sup>. » Ainsi, des croyances celtiques à la religion chrétienne, il n'y a qu'un pas que franchit aisément le lecteur. En outre, cette fontaine est située près d'un arbre, ce qui ajoute à la coloration féerique du décor. L'arbre est, en effet, traditionnellement associé aux sources féeriques et fait l'objet d'une surdétermination puisque le jardin contient des plantes médicinales. Ce tableau végétal évoque alors de manière flagrante la description du *locus amoenus*. Ce cadre est stéréotypé<sup>2</sup> et surtout empreint d'une féerie à laquelle nous avons peu habitués l'auteur, dont le but avoué est de montrer la force de la foi divine et de la rédemption<sup>3</sup>.

Ce décor, héritier des récits romanesques, ouvre une nouvelle destinée au héros. La fontaine le met en contact avec l'Autre Monde et le lave, symboliquement, de son passé. Au feu destructeur qu'il a semé jusque-là sur son passage et aux fournaises de l'Enfer, se substituent l'eau apaisante et l'eau de baptême. Il s'agit du lieu de sa renaissance, en tant qu'être humain, tourné vers le bien. Élisabeth Gaucher approfondit l'analyse en expliquant que « Entre l'eau et l'arbre, la source (*fons*) et la racine (*fundus*), Robert se découvre une nouvelle mère, un nouveau père, reniant ses origines qu'il qualifie de 'contre-nature' (v. 4495). On sait que la tradition médiévale, en jouant sur le mot *eve*, associe le symbolisme aquatique à l'image de la femme et de la fécondité<sup>4</sup>. Ici, l'eau apaisante et nourricière s'oppose à la figure de la duchesse de Normandie, stérile, sèche<sup>5</sup> ». La mère biologique de Robert est à l'origine de sa folie meurtrière : par sa faute primitive, d'une part, qui ne peut être pardonnée ; et par sa volonté de faire adouber son fils, d'autre part, ce qui avait eu pour conséquence pour Robert de sombrer dans une violence destructrice. En revanche, l'eau douce, associée à de l'ange et utilisée lors du baptême, le lave de ses péchés et constitue une première étape vers la rédemption. L'eau douce s'oppose également à l'eau salée, celle des larmes de la duchesse, versées après le pacte : larmes stériles elles aussi, puisqu'elles n'ont aucun effet sur la faute commise, la duchesse n'obtenant pas le pardon de sa faute. La figure paternelle est elle aussi représentée dans ce jardin merveilleux dans la présence du pin, signalé à plusieurs reprises (vv. 2324, 2524, 2793, 2926, 3505, 3523). Selon Élisabeth Gaucher, « Sa

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, page 44.

<sup>2</sup> Comment ne pas penser, en effet, à la description du lieu de la fontaine dans *Yvain, le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes ?

<sup>3</sup> Sur ce motif du jardin féerique, voir également l'ouvrage de Pierre GALLAIS, *La fée à la Fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992.

<sup>4</sup> Voir également M.-L. CHENERIE, « Le motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Mélanges Charles Foulon*, t. 1, Rennes, Université de Haute-Bretagne (Institut de français), 1980, pp. 99-104.

<sup>5</sup> Élisabeth GAUCHER, *op. cit.*, page 45.

verticalité symbolise la dynamique du devenir, individuel ou généalogique. La persistance de son feuillage, associé à la source intarissable, suggère la vie éternelle. Sa couleur verte, enfin, connote la fertilité et l'espérance, et contraste avec le sang des blessures, sacrifice nécessaire avec le salut du héros. Ce jardin paradisiaque réunit donc la Source de Vie et l'Arbre de Vie, tous les éléments qui traduisent la purification du héros et la promesse de son éternité. »<sup>1</sup>

Dans ce jardin féerique, Robert rencontre donc un ange, figure divine par excellence : c'est le messager de Dieu (vv. 1816-1844). L'ange n'est pas une figure habituelle dans les romans et sa présence, ici, est à rapprocher de la visée exemplaire du récit de la légende de Robert en lui conférant une dimension chrétienne très forte. Pourtant, cet ange salvateur évoque, tel qu'il est mis en scène dans le roman, d'autres figures, plus païennes celles-là. En effet, la blancheur éclatante de son armure évoque aussi bien la sainteté que la féerie<sup>2</sup> et le narrateur joue sur cette ambivalence. Le dénuement du héros, qui n'a pas d'armes pour aller combattre les Sarrasins et que vient combler l'être surnaturel, n'est pas sans rappeler celui de Lanval ou de Graellent, à qui une fée offre ses richesses, en rappelant le motif du don des armes par les fées. Il apparaît donc que la figure la plus chrétienne de ce récit, à savoir l'ange salvateur, ressemble fort à des figures typiques de la féerie médiévale. De même, les armes offertes, comme l'anneau magique offert par les fées, sont pour Robert un talisman qui lui permet d'atteindre son but sans dévoiler son identité. En se révélant être l'un des média du salut du héros, l'ange remplit alors le rôle d'une fée « marraine » et pourrait même s'apparenter à la fois au type « mélusinien », puisqu'il vient à la rencontre du chevalier et lui impose le secret, et au type « morganien », puisqu'il le guérit du désespoir. Cependant, afin d'amoindrir cette coloration féerique, le narrateur, en plaçant le personnage de la princesse muette, montre la volonté de Robert de mener à bien sa rédemption : ainsi, se trouvant pris géographiquement -le jardin impérial est le lieu de toutes les rencontres- et symboliquement entre l'ange et la princesse, il n'hésitera pas à suivre la voie céleste au détriment du mariage mondain.

Dans ce roman, l'ambivalence du merveilleux ne tient pas exclusivement, contrairement à ce que la nature double du héros pourrait laisser croire, à un balancement entre bien et mal, entre Dieu et diable : le lecteur médiéval sait que Robert est voué à la rédemption, depuis que le concile de Latran en 1215 a rappelé que tous les êtres corporels et tous les êtres spirituels, incluant les démons, sont créatures de Dieu. Robert est peut-être né d'un pacte diabolique contracté par sa mère, son enfance a peut-être été un déchaînement de

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, page 46.

<sup>2</sup> Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984, p. 90 et p. 386.

violence à cause de cette origine diabolique, mais sa rédemption exceptionnelle est la preuve que le bien finit par triompher. L'ambivalence du merveilleux s'exprime surtout, dans ce roman, par la porosité des frontières entre merveilleux chrétien et merveilleux païen.

Dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, la *merveille* païenne se christianise en mettant en scène des êtres surnaturels (loup-garou, fée) comme autant d'anges gardiens pour les héros ; dans *Robert le Diable*, le mouvement est inverse puisque c'est l'ange du jardin impérial qui prend une coloration païenne grâce à des motifs typiquement liés au récit féerique. D'un point de vue historique et sociologique, l'ambivalence du merveilleux, en plein essor dans la littérature du XIII<sup>e</sup> siècle, et illustrée bien souvent par ces créatures hybrides, fait l'objet d'une réflexion de l'Église à propos de la métamorphose<sup>1</sup> : « Tout merveilleux, quelle qu'en soit la nature, peut être assimilé, utilisé et éventuellement dénaturé par le discours dominant. Comme l'observe Jacques le Goff, la culture chrétienne a restreint et rationalisé le merveilleux, en instaurant une 'orthodoxie du surnaturel'<sup>2</sup>. En conséquence, pourquoi s'inquiéter des loups-garous ? Les récits qui les concernent plaident finalement pour la vérité du mystère de l'Incarnation : en effet, si l'homme peut devenir loup, comment Dieu ne pourrait-il pas devenir homme ?<sup>3</sup> » C'est surtout en se référant à la conception augustinienne de la métamorphose, que celle-ci devient acceptable d'un point de vue chrétien, l'homme ne devenant alors pas complètement autre, son âme reste humaine. Cependant, l'être ainsi métamorphosé, même s'il ne s'agit que d'une apparence comme Alphonse reste un jeune aristocrate en esprit, n'en demeure pas moins double aux yeux de tous : cette particularité qui parcourt ce corpus est à mettre en relation avec la conception même de la littérature par leurs auteurs.

Pour ces héros de roman, la difficulté tient à la vérité des origines qui est peut-être à rattacher à la relation qu'entretiennent l'auteur et son texte : de la même manière qu'il s'efface rapidement au profit de la voix conteuse, l'auteur reste anonyme. Si l'on suit ce raisonnement, le roman serait alors à l'image de Floriant, ou de Robert, ou d'Alphonse : une créature double, hybride, dont la nature réelle est à interroger, comme le lecteur peut interroger la *matière* du texte, ce qui met en jeu la subjectivité à l'œuvre dans ces récits merveilleux. En effet, c'est par le travail du lecteur que se joue, en partie, cette subjectivité : le lecteur est impliqué dans l'histoire par le lecteur inscrit mais il est également convié à faire sien un texte qu'on le laisse interpréter comme bon lui semble grâce au caractère mouvant du

---

<sup>1</sup> Nous approfondirons la question de la métamorphose plus loin dans notre étude (p. 296ss).

<sup>2</sup> Jacques LE GOFF, *L'imaginaire*, cité par Hervé MARTIN, *Mentalités médiévales XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, op. cit., tome I p. 208.

<sup>3</sup> Hervé MARTIN, *Mentalités médiévales XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, op. cit., tome I, p. 208.

merveilleux. Libre au lecteur de décider si Morgane est résolument bienveillante ou si elle garde une part d'ombre, par exemple. En outre, cette expérience de lecture est uniquement source de plaisir, « sans peur majeure puisque le sens, quoique demeurant caché, est posé préalablement comme existant de par Dieu. [...] Le frisson n'est qu'une expérience transitoire, l'ordre chrétien du monde n'étant jamais et définitivement compromis.<sup>1</sup> » Cette lecture active mais sans danger permet au lecteur de se divertir en toute détente d'un quotidien parfois trop sévère et réglementé, d'autant plus qu'il sait que ce qu'il lit est de l'ordre de l'invention comme l'explique Michel Zink : « La littérature française du Moyen Âge n'envisage pas le mythe en tant que tel [...] parce que le christianisme lui interdit de recevoir les mythes comme vrais.<sup>2</sup> ». Enfin, cette subjectivité est renforcée par le mode de lecture du roman qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, est le plus souvent individuel ce qui inscrit le lecteur dans le processus de création littéraire : la réception vient, par son interprétation individuelle, achever le propos du texte et donc, de l'auteur. Il y aura donc autant de sens que de lecteurs dans ce processus sans cesse répété qu'est la « coopération interprétative<sup>3</sup> ».

Au-delà de son caractère plaisant, la *merveille* confère aux récits un caractère trouble qui se rapproche du statut indéfini de ces romans quant à leur matière : la difficulté que rencontrent les personnages, confrontés à la *merveille*, à décider de la nature du phénomène auquel ils assistent renvoie à la difficulté que rencontre le lecteur à décider de la matière du roman qu'il est en train de lire. Cette complexité narrative et littéraire est illustrée par la variété des phénomènes merveilleux présents dans ces romans : ils sont généralement issus de motifs folkloriques bien connus (le loup-garou, la diable, la nef enchantée), mais peuvent parfois surprendre par le traitement qui en est fait (la fée Morgane, le Pellican mais aussi, dans une certaine mesure, le loup-garou). L'étude de ces motifs et de la manière dont ils sont retravaillés nous permettra de mettre en évidence l'originalité et la portée signifiante de ces romans.

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse...*, op. cit., p. 369.

<sup>2</sup> Michel ZINK, *La subjectivité littéraire : autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p. 29.

<sup>3</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Librairie Générale Française, 1985.

### c. Motifs merveilleux, entre folklore et décalage

Les motifs merveilleux, dans ces romans, se rattachent souvent à un folklore<sup>1</sup> qu'il serait intéressant d'interroger afin de mesurer les décalages avec le traitement qui en est fait. Rappelons que le terme *folklore* vient de *folk*, le peuple, et qu'il s'agit de l'ensemble des croyances populaires. Or, cela laisse à penser que seul le bas peuple, inculte et naïf, est concerné. Cette idée est fautive puisque la noblesse médiévale est elle aussi réceptive au folklore<sup>2</sup>, du loup-garou entre autres, comme en témoigne le roman à l'étude, *Guillaume de Palerne*, dédié à la Contesse Yolent et mettant en scène un prince loup-garou, Alphonse. De *Guillaume de Palerne*, il est difficile de ne pas retenir le motif lycanthropique puisque c'est l'élément qui intéresse généralement la critique à propos de ce roman. Les recherches sur le loup-garou<sup>3</sup> montrent que ses origines sont anciennes et multiples ce qui a sans doute offert à l'auteur d'innombrables possibilités de variations. Il y a une véritable vogue du loup-garou dans le récit des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, celle-ci accompagnant l'essor de la littérature en langue vernaculaire : avec *Mélion* et *Bisclavret*, Marie de France s'inquiète de voir tomber dans l'oubli le loup-garou, représentant d'un patrimoine oral celtique (outre les *Métamorphoses* d'Ovide) lors de son passage à l'écrit « nes vueil laissier ne oblïer » (v. 40 du *Bisclavret*<sup>4</sup>).

Dans son prologue du *lai de Bisclavret*, Marie de France présente ainsi le garou :

« Garulf, ceo est beste salvage ;  
Tant cuer il est en telle rage,  
Hummes devore, grant mal fait,  
Es granz forez converse e vait.<sup>5</sup> »

---

<sup>1</sup> Voir à propos du folklore l'ouvrage de Paul DELARUE et de Marie-Louise TENEZE, *Le conte populaire français, catalogue raisonné*, Paris, Maisonneuse et Larose, 1957-1976, 3 vol. ; mais également, à propos des motifs traditionnels, l'ouvrage de Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan Université, 2000 ; Anita GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992.

<sup>2</sup> Jean-Jacques VINCENSINI dans son *Motifs et thèmes du récit médiéval*, explique ainsi que les termes *folklore*, *folklorique* et *populaire* sont « des éléments de définition [...] inopérants » (p. 19) et suggère plutôt l'emploi de « traditionnel » (p. 20).

<sup>3</sup> La bibliographie à propos du loup-garou médiéval est très fournie. On peut consulter, entre autres, Cristina NOACCO, *La métamorphose dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2008, pp. 104-120 ; Gaël MILIN, *Les chiens de Dieu, la représentation du loup-garou en Occident (X<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1993 ; Francis DUBOST, *Aspects fantastique de la littérature narrative médiévale*, op. cit., pp. 543-568 ; Claude LECOUTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1992. Pour une bibliographie complète sur le loup-garou, voir celle de Christine FERLAMPIN-ACHER dans son édition de *Guillaume de Palerne*, op. cit., pp. 279-281.

<sup>4</sup> Marie de France, *Lais*, Paris, Champion, 1968, pp. 61-71.

<sup>5</sup> Marie de France, *Lais*, op.cit.

Le présent de vérité générale présente cette perception comme relevant d'une connaissance communément admise : c'est une bête sauvage, féroce, capable de faire le mal. Quel est donc l'origine de ce folklore et que représente-t-il pour l'homme du XIII<sup>e</sup> siècle ?

*Versipellis*, *wer(e)wolf*, *garou*<sup>1</sup>... sont, par ordre chronologique, les appellations possibles de l'homme-loup. Notons seulement que le terme *versipellis*, hérité de l'Antiquité latine, n'est attesté que dans les textes en latin. Littéralement, il signifie « retourne-peau » ou « peau retournée » et possède une signification plus vague en lien avec l'idée de métamorphose. Le Gaffiot précise que l'un de ses sens renvoie déjà à l'homme-loup : « 1. Qui change de forme, qui se métamorphose 2. Loup-garou 3. Qui prend toutes les formes, souple, rusé, protéiforme.<sup>2</sup> » Le versipelle peut donc renvoyer au loup-garou mais pas seulement : plus généralement, il évoque surtout un être changeant, trouble, tant en apparence qu'en esprit. Selon le *Dictionnaire étymologique de la langue française*<sup>3</sup> de Bloch et Wartburg le substantif *garou* possède une double origine qu'on peut faire remonter au francique *\*werwulf*, attesté par le latin médiéval *gerulphus* en 1212 ainsi que par le manseau *guerou*. Mais à partir du francique, on repère la racine scandinave *wer-* modifié en *war-* sous l'influence de l'ancien norrois *vargulf* dont la première partie est *vargr*, "l'assassin, le criminel". D'ailleurs, dans les mondes nordique et anglo-saxon, le banni est appelé « loup » (*verwulf*) et doit être chassé au-delà des limites où les hommes chassent le loup. Selon Bloch et Wartburg, « les références à la métamorphose d'homme en loup dans les écrits médiévaux permettent de reconstituer un phénomène d'une ampleur et d'un statut considérables<sup>4</sup>. » Ils insistent donc sur la multiplicité des origines étymologiques et culturelles, ce qui tend à confirmer l'étendue de ce motif qui, si l'on s'en tient seulement à l'échelle du continent européen, bénéficie en effet d'un double héritage culturel : sur un substrat gréco-latin se sont greffées les représentations ultérieures du loup-garou, entre autres issues de légendes scandinaves.

Ainsi, Ovide évoque le mythe d'Arcas dans ses *Métamorphoses* : « Réfugié dans le silence de la campagne, il pousse de longs hurlements, fait de vains efforts pour retrouver la parole ; son goût habituel se tourne vers les bêtes et, maintenant encore, sa jouissance est de verser le sang. Ses vêtements se muent en poils, en pattes ses bras ; il devient loup mais il garde encore des vestiges de sa forme première : même couleur grisâtre, même fureur sur ses

---

<sup>1</sup> Voir l'étude très complète et récente sur la figure du loup-garou dans la littérature médiévale de Quentin VINCENOT, *La gueule et la peau*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Félix GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, édition dirigée par Pierre FLOBERT, Paris, Hachette, 2000, article « versipellis ».

<sup>3</sup> Oscar BLOCH et Walther VON WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF., 1964, article *loup*.

<sup>4</sup> *Ibid.*

traits, des yeux luisants, il reste l'image même de la férocité.<sup>1</sup>». Pour le monde gréco-latin, ce mythe peut être rattaché à d'archaïques confréries initiatiques qui pratiquaient une lycanthropie rituelle (en Arcadie, certes, mais également dans l'Iran ancien ou même dans le monde germanique) qui consistait en la métamorphose d'un jeune guerrier en fauve.

Au-delà des croyances de métamorphoses spontanées ou divines, il existe des légendes antiques faisant intervenir la magie : ainsi, des incantations ou l'absorption d'herbes auraient-elles permis aux hommes de se changer en loup. Virgile, dans ses *Bucoliques*, parle d'une herbe magique cueillie au bord de la mer Noire : il aurait vu un personnage se changer en loup et s'enfoncer dans la forêt (« his ego saepe lupum et se condere silvis », vers 96-100). Properce<sup>2</sup> parle d'une sorcière qui « [prend] la forme d'un loup la nuit. ». L'origine magique de la métamorphose est employée pour expliquer la transformation involontaire du jeune Alphonse, suite à l'application d'un onguent par sa marâtre sans doute magicienne : la métamorphose n'est pas l'action de quelque dieu mais est amorcée par la main de l'homme, ce qui laisse alors à penser que la métamorphose sera sans doute moins profonde, illusoire ou transitoire.

Mais la figure du loup-garou semble surtout relever de la tradition orale, ce qui rend son étude plus complexe et les origines de ses spécificités quasiment impossibles à retracer, puisque depuis longtemps, les échos de cette tradition se sont éteints. Pourtant, certains aspects sont parvenus jusqu'à nous via des moyens de transmission tels que les *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury, assimilables à une chronique de son époque, mais aussi par le truchement des bestiaires ou des témoignages donnés pour vrais qui recourent essentiellement à la réécriture d'anciens supports, se référant à des sources remontant parfois à l'Antiquité. Notons que, au bas Moyen Âge, l'Église veille à lutter contre les vestiges du paganisme<sup>3</sup>, encore fort nombreux : on observe un lent processus de diabolisation des croyances païennes menant aux procès en sorcellerie du XV<sup>e</sup> siècle. Concernant plus précisément le loup-garou, on constate vers l'An Mil une augmentation des condamnations pour croyance au garou et varouisme. La question de la métamorphose est donc elle aussi concernée : seul le diable se transforme, et ce, pour tromper et faire le mal. Croire au varouisme, c'est donc croire que l'homme aurait, comme le diable, la faculté de muer.

---

<sup>1</sup> Ovide, *Métamorphoses*, livre I, traduit par Joseph CHAMONNARD, Paris, Garnier, 1953, 2 volumes, tome I, page 19, vv. 163-243.

<sup>2</sup> Properce, *Elégies*, Simone VIARRE (éd.), Paris, les Belles Lettres, 2005, livre IV, Elégie 5, vv. 13-14.

<sup>3</sup> Voir à ce propos Christine FERLAMPIN-ACHER, *Fées, bestes et lutons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2002, pp. 15-28.

Le trouble qui entoure la question de la métamorphose est perceptible dans *Guillaume de Palerne*, comme dans *Bisclavret*, comme le montre le choix des auteurs de ne pas développer la métamorphose initiale, l'emmorphose, afin de ne pas trop insister sur ce processus qui remet trop fortement en question la conception chrétienne de l'homme. En revanche, le récit de la métamorphose finale (vv. 7730-7760), la démorphose, qui permet à Alphonse de recouvrer son apparence humaine bénéficie d'un véritable développement narratif : cette fois, le mouvement de transformation vers l'être humain est largement valorisé. Fait surprenant, Brande n'emploie pas les mêmes moyens pour faire et défaire la *merveille* lycanthropique puisqu'aux vers 301-309, la voix conteuse précise que, pour métamorphoser Alphonse, la « male feme », v. 295, a utilisé un onguent « poissans et fors », v. 302, qui transforme magiquement et « de maintenant », v. 307, « son estre et sa samblance », v. 305, mais qui préserve sa nature humaine « N'iert mie beste par nature », v. 275 : le polyptote de oindre (« oingnement », « oint », v. 301 ; « oins », v. 304) ainsi que la répétition à la rime de « mue », vv. 305-306, met en évidence la causalité entre l'action d'oindre et la transformation. En revanche, lors du processus inverse, elle n'utilise pas d'onguent mais un « anel d'or [...] au col pendu / A .i. filet vermeil de soie » (v. 7732 et 7744-7745). Comment expliquer ce changement dans le processus magique ? On peut y voir une erreur de l'auteur mais ces épisodes sont trop importants dans la diégèse pour que cette explication seule soit recevable. La raison est sans doute à rattacher avec la personnalité de l'être métamorphosé : comme la démorphose effectue un mouvement de l'animalité vers l'humanité aristocratique, l'anneau d'or et le fil de soie se révèlent être des objets plus nobles pour l'objectif attendu : l'or et la soie conviennent davantage à celui qui va redevenir prince d'Espagne alors que l'onguent est largement suffisant pour un simple loup.

La magie inhérente à ces objets, « l'agent de la métamorphose<sup>1</sup> » selon Francis Dubost, est à rattacher non pas au folklore mais plutôt à une tradition littéraire déjà ancrée qui donne à la métamorphose une interprétation volontiers magique : le rôle des vêtements et de la nudité dans la métamorphose se retrouve dans *Bisclavret*, l'anneau d'or dans *Mélior*. La nudité remonte aux loups-garous antiques et s'explique aisément puisque « le vêtement fait l'homme ». Mais ces loups-garous littéraires se démarquent surtout du folklore en perdant la férocité inhérente à leur caractère animal, ce qui montre que les auteurs tranchent finalement en faveur de la partie humaine de leur être : s'ils se montrent agressifs, c'est soit pour protéger quelqu'un (Guillaume et Mélior), soit pour se venger (*Bisclavret*) car seul Mélior agit en

---

<sup>1</sup> Expression de Francis DUBOST, *Aspects fantastiques...*, op. cit., p. 563.



« terroriste<sup>1</sup> » selon le terme de Dubost. Le loup-garou est très présent dans la littérature médiévale<sup>2</sup> mais *Guillaume de Palerne* constitue une exception dans la mesure où le motif apparaît plutôt dans le récit bref. Le roman, par le regard qu'il pose sur le loup-garou, s'éloigne du folklore afin de valoriser la permanence de l'âme et de l'esprit humain sous l'apparence du loup mais également, par ce détournement du motif folklorique, pour attirer l'attention du lecteur sur l'œuvre en construction. Constate-t-on ce même écart par rapport au folklore concernant des motifs aussi traditionnels que la fée ou l'enfant du diable dans les autres textes du corpus ?

*Floriant et Florete* met en scène la fée Morgane, l'une des fées médiévales les plus connues, avec Mélusine et Viviane. Le terme *fée* vient, étymologiquement, de la *fata* latine qui renvoie à la *Parque* mythologique : traditionnellement au nombre de trois, *Tria Fata*, elles président à la destinée des hommes et possèdent, en ce sens, un pouvoir prophétique. La fée médiévale<sup>3</sup> développe également, ce qui n'est pas le cas des Parques, un caractère érotique, c'est la fée amoureuse, qui ne s'intéresse alors à un mortel que pour en obtenir son amour. En ce sens, la fée médiévale est à rapprocher de la nymphe antique, sensuelle et irrésistible : la mythologie regorge d'unions mixtes entre mortel et nymphe (le roi Numa et la nymphe Egérie, par exemple). La fée médiévale serait donc issue de la rencontre de plusieurs figures mythologiques et folkloriques, entre fée marraine et fée amante.

Dans le roman de *Floriant et Florete*, la figure de la fée Morgane illustre parfaitement ce syncrétisme : le choix du nom, Morgane, se réfère à une tradition littéraire qui tend en effet à entrer en hiatus avec le comportement du personnage. La fée est issue des mythes et des folklores, puis la littérature s'en empare pour constituer des personnages plus nuancés et complexes. Ainsi, la naissance littéraire de la fée Morgane<sup>4</sup> date de 1148 lors de son passage dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth : il y évoque l'île des Fruits, l'île Fortunée où règne Morgue aux pouvoirs de guérisseuse, aînée de neuf sœurs. C'est elle qui guérira Arthur

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 557.

<sup>2</sup> On le retrouve, certes, de manière euphémisée, dans *Guillaume d'Angleterre*, puis, à la fin du Moyen Âge, dans *Perceforest* par la représentation de métamorphoses animales.

<sup>3</sup> Pour une définition plus précise et approfondie, se référer aux travaux de Laurence HARF-LANCNER, comme *les fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984 et *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette littérature, 2003 mais également à l'ouvrage de Claude LECOUEUX, *Fées, sorcières et loups-garous*, *op. cit.*, ainsi qu'à l'article d'Anita GUERREAU-JALABERT, « Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits « mélusiniens » au Moyen Âge », *Mélusines continentales et insulaires*, édité par Jeanne-Marie BOIVIN, Proinsias MacCana, Paris, Champion, 1999, pp. 105-137.

<sup>4</sup> L'île d'Avalon est certes mentionnée dans *l'Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (1138) et signe ainsi la naissance de l'espoir breton mais sans évoquer encore la fée Morgane.

pour lui permettre de revenir parmi les siens et de reconquérir la Bretagne<sup>1</sup>. Plus tard, vers 1170-1180, Chrétien de Troyes fait de Morgue la sœur du roi Arthur, ce qui est également le cas dans *Floriant et Florete* et explique le fait que le lecteur de ce roman l'assimile immédiatement à la Morgane du roman arthurien. Chez Chrétien, elle règne sur l'île d'Avalon. Elle est toujours guérisseuse puisqu'elle soignera les blessures d'Erec ou la folie d'Yvain. Gervais de Tilbury évoque également la fée Morgue, vers 1200, en se référant à une tradition bretonne selon laquelle elle devrait soigner Arthur dans l'île d'Avalon, preuve s'il en est besoin, de la vivacité de la croyance en l'espoir breton<sup>2</sup>. Ce n'est qu'avec la constitution de l'immense cycle romanesque en prose, le *Lancelot-Graal*, que l'image de Morgane se ternit : elle devient alors une sorcière maléfique, s'affirmant comme l'ennemie de l'amour courtois en tombant amoureuse de Lancelot qu'elle tente d'arracher à Guenièvre par trois fois, mais également en créant le Val sans Retour, véritable représentation d'un renversement des pouvoirs et des valeurs, donnant aux femmes la liberté tout en l'ôtant aux hommes. Lancelot les libère du sortilège et rend aux faux amants leur vie d'aventures et de plaisirs : il rétablit ainsi l'ordre traditionnel en réassignant aux femmes la place qu'elles n'auraient jamais dû quitter. Morgane est vaincue et acquiert alors cette aura de femme fatale, vengeresse, obscure dans la tradition populaire. Cependant, elle sera triomphante, et ce avec les forces du Mal, au dénouement des deux grands cycles arthuriens du XIII<sup>e</sup> siècle : dans la *Mort le roi Artu* (vers 1230), c'est elle qui est à l'origine de la découverte, par Arthur, de la relation entre Lancelot et Guenièvre, utilisant les fresques historiées que Lancelot a peintes sur les murs de sa chambre comme preuves de leur amour interdit. Cette révélation aura pour conséquence l'effondrement du royaume arthurien. La fée Morgane de la légende arthurienne illustre la complexité des mythes celtiques et est très proche du folklore moderne.

L'auteur de *Floriant et Florete* a donc choisi le personnage de Morgane pour ancrer son roman dans le merveilleux. Les critiques ont vu dans ce roman une magistrale réécriture des romans du cycle, soulignant l'excellente connaissance de l'auteur de la littérature en langue vulgaire de son époque. Ainsi, l'auteur emprunte le motif de l'enfance féerique au

---

<sup>1</sup> « C'est là que, selon leur douce loi, neuf sœurs rendent la justice, à ceux qui vont vers depuis nos régions. L'aînée des neuf est particulièrement compétente dans l'art de guérir et surpasse ses sœurs par son exceptionnelle beauté ; elle a pour nom Morgane et a étudié les vertus médicinales de toutes les plantes pour soulager les corps souffrants ; elle est aussi passée maîtresse dans l'art fameux de la métamorphose et dans celui de fendre les airs de ses ailes neuves, comme Dédale. » Geoffroy de MONMOUTH, *Vita Merlini*, traduction I. JOURDAN, Castelnau, Climats, 1996, pp. 54-55.

<sup>2</sup> Cet espoir est si ancré que Richard Cœur de Lion décide de « tuer » Arthur une bonne fois pour toutes en révélant, en 1191, la découverte des tombes d'Arthur et de Guenièvre, à l'abbaye de Glastonbury, dans le Somerset, identifiée à Avalon. Cette supercherie permet au roi de mettre un terme à l'espoir breton mais également de récupérer la légende à la gloire des rois d'Angleterre, qui se présentaient comme les descendants d'Arthur.

*Lancelot en prose* de même que l'éducation très complète que lui apporte la fée (éducation intellectuelle, chevaleresque, religieuse<sup>1</sup>), faisant d'elle une marraine bienveillante et désintéressée, bien loin de l'image d'amoureuse et de dominatrice qu'elle a d'ordinaire, enlevant l'homme qu'elle désire retenir auprès de lui dans un but de domination souvent sexuelle. C'est une image originale qui est donnée de la célèbre fée ici mais c'est surtout Viviane que l'on devine sous les traits de Morgane. Laurence Harf-Lancner interprète ainsi le recours à la fée Morgane par l'auteur de *Floriant et Florete* : « On peut s'interroger sur la raison de cette substitution : la Dame du Lac était probablement inséparable de Lancelot. Pour doter un autre héros d'une enfance féerique, il fallait lui trouver une autre protectrice. Dès lors le nom de Morgane s'imposait. Le romancier trouvait en elle un personnage plus malléable, dont le nom avait déjà été lié à celui de bien des héros.<sup>2</sup> » Cependant, Morgane dans ce roman garde une part d'originalité, elle ne devient pas entièrement une autre fée Viviane. En effet, autant il est vrai que Viviane sauve Lancelot d'une mort certaine et ne pouvait faire autrement que le prendre avec elle, autant Floriant n'était pas en danger immédiat à sa naissance, bien que la situation de sa mère fût incertaine. Certes, en restant avec sa mère, l'enfant aurait connu la faim et le danger. De même, son éducation devait être celle que son exceptionnelle destinée exigeait. Cependant, la manière dont le narrateur nous présente la rencontre entre Morgane et l'enfant est fort surprenante :

« Un poi devant la mie nuit  
S'en revenoient de deduit  
.III. fees de la mer salee ;  
La mestresse d'aux ert nommee  
Morgain, la sur le roi Artu.  
Quant l'enfant vit, si s'arestu. » (vv. 549-554)

Ces vers donnent l'impression que la rencontre est fortuite puisque le narrateur ne nous dit pas que les fées, menées par Morgane, viennent expressément chercher l'enfant, mais plutôt qu'elles tombent sur l'enfant, en revenant de leur bain de mer, ce qui rappelle d'ailleurs le lien de Morgane avec l'environnement aquatique, souvent présent dans le folklore et dans la tradition écrite puisque Geoffroy de Montmouth évoque Avalon : la mention du « deduit », v. 550, suscité par ce bain de mer donne à ces fées un caractère léger et joyeux, en totale

---

<sup>1</sup> Micheline DESSAINT explique, dans son ouvrage *La femme médiatrice dans les grandes œuvres romanesques du XI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 37-43, que la fée bien souvent possède un savoir universel. Pour la fée Morgane de *Floriant et Florete*, ce n'est pas tout à fait le cas puisqu'elle confie l'éducation intellectuelle de Floriant (« les .VII.ars », v. 755) à un « mestre ». Il s'agit d'un nouvel écart par rapport au folklore, ce qui a pour conséquence de désamorcer l'inquiétude que sa présence et sa toute-puissance pourraient susciter.

<sup>2</sup> Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 279.

contradiction avec la situation de la mère et de l'enfant. De la même façon, le départ de Floriant et de Florete pour Mongibel, à la fin du roman, laisse à penser qu'il s'agit d'une façon pour Morgane de s'approprier Floriant alors que, finalement, il n'a que peu régné et sans doute pas eu le temps d'accomplir complètement son extraordinaire destinée. Le personnage de Morgane, bien plus positif dans ce roman qu'il ne l'est dans le cycle arthurien, est cependant plus ambigu qu'il y paraît : le dévouement avec lequel elle prend soin et éduque Floriant ne serait alors qu'une manière de le modeler à sa guise et son apparent sacrifice lorsqu'il la quitte à quinze ans qu'une façon de faire croire au jeune homme qu'il est libre alors qu'elle sait qu'elle présidera sans cesse à sa destinée. D'ailleurs, le récit, pendant les huit cents premiers vers, frôle le schéma qualifié de « morganien » par Laurence Harf-Lancner<sup>1</sup> : enlèvement du héros / séjour dans l'Autre Monde / retour dans le monde des hommes, mais évite le scandale en la présentant surtout comme une fée maternelle et soucieuse de l'éducation du jeune homme. Mais le lecteur ne peut s'empêcher de voir là un rappel de son image folklorique de fée dominatrice et castratrice, bien qu'adoucie par sa rencontre avec le personnage de Viviane.

L'auteur de *Floriant et Florete* a ainsi créé un nouveau personnage féérique, né de la rencontre de Viviane et Morgane, renouvelant l'ambivalence de la *fata* antique dans une fée tout en nuances et contradictions, et donc très originale d'un point de vue narratif et littéraire. D'ailleurs, l'auteur détourne un autre motif féérique, celui de la nef enchantée, que l'on retrouve dans *Guigemar* de Marie de France ou *Partonopeu de Blois*<sup>2</sup>, et qui est un exemple de récréation de contes par la littérature savante. Ce motif emprunte alors un mouvement inverse à celui de Floriant : Partonopeu comme Guigemar sont menés au lieu féérique par un « navire errant désert<sup>3</sup> » et voyagent vers la fée, tandis que Floriant emprunte la nef enchantée pour quitter le lieu de son enfance, demeure de Morgane vers le royaume d'Arthur (vv. 789-809). Il quitte donc la fée grâce à la nef enchantée et se dirige vers le monde « réel » romanesque, c'est-à-dire non magique mais fictif, où il rencontre Florette, qui n'est pas une fée. L'auteur de *Floriant et Florete* manifeste donc sa volonté de recréer et d'entreprendre un processus de « translittération<sup>4</sup> » du folklore par le roman, la féerie constituant un indice de littéarité et de fiction.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 263-288 et relayé par Francis GINGRAS dans son ouvrage *Érotisme et merveilles*, *op. cit.*, pp. 149-163.

<sup>2</sup> Selon Laurence HARF-LANCNER, dans *Les fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 317-328, l'influence du folklore est décisive pour *Partonopeu*.

<sup>3</sup> L'expression est d'Yves BONNEFOY : voir « l'Attrait des romans bretons », *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, p. 123.

<sup>4</sup> Selon l'expression d'Elizabeth W. HARRIES, *Twice upon a time. Women writers and the history of the fairy tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 135-139. Le concept de « translittération » est à rapprocher de

La figure du diable dans *Robert le Diable* mérite qu'on s'y intéresse dans cette optique de renouvellement par le roman d'un motif traditionnel. La figure du diable remonte aux représentations religieuses et théologiques mais également aux plus anciennes démonologies populaires : il pré-existe au christianisme et même au monothéisme. Le texte littéraire est alors l'illustration de cette peur et a même rapidement dépassé la théologie : « En multipliant les figures du mal et les représentations diaboliques, l'imaginaire noir donne un être au non-être, une forme à l'informel, une consistance à l'inconsistant. Piège que Tertullien, avant Saint Bernard, n'avait pas manqué de dénoncer en maudissant les artistes qui façonnent des corps aux démons<sup>1</sup> ». En effet, il ne faut pas représenter le diable et encore moins le nommer (d'où l'emploi de périphrases ou de synonymes évoquant sa présence : « anemy », employé au vers 4647 dans le roman ; *fantosmier...*) sous peine de le convoquer ; ainsi, la duchesse dans *Robert le Diable*, en adressant sa prière au diable et donc, en le nommant, tombe enceinte de ses œuvres : « Dyables, fait ele, empenés », v. 75. Apostrophé, le diable ne peut que répondre. Il est d'ailleurs qualifié d'« empenés », v. 76, traduit par « ailé » : le diable est parfois représenté avec des plumes et il est alors associé au griffon ou au dragon, ce qui explique que certains oiseaux aient une image négative comme l'aile qui symbolise l'orgueil, le coq la colère et même la colombe qui représente la luxure<sup>2</sup>. Il est courant de représenter le diable sous la forme d'un oiseau (aigle, rapace ou corbeau) afin de symboliser son rôle de « ravisseur d'âmes<sup>3</sup> ». Le diable est également associé à l'invisible, ce qui évoque sa malice, et lui permet de souffler des pensées aux hommes sans pour autant qu'ils en aient clairement conscience.

Le démon effraie parce que sa nature est difficile à saisir. La question du nom, le fait de nommer peut être une indication sur l'être à qui l'on a affaire. Livrer son nom, c'est dire qui l'on est, c'est livrer son être, sa généalogie. Francis Dubost explique que « l'évaluation qui s'opère ici ne se fait pas en termes de logique, mais en termes d'appartenance à tel ou tel versant du surnaturel, selon une procédure de discrimination radicale : un contrôle d'identité métaphysique. La réponse rassure ou terrifie comme si toute la puissance de l'être se concentrait dans son nom<sup>4</sup> ». Face à l'inconnu, il faut savoir nettement s'il ressortit de la *male chose* ou de la *bone chose*. On a alors le choix entre deux catégories d'existants : d'une part, les êtres humains authentiques, engendrés par un homme de chair et une femme de chair (les êtres de *feme nés* ou de *mere nés*) ; d'autre part, les êtres qui n'ont d'humain que l'apparence :

---

celui de la réécriture à ceci près que le premier met davantage l'accent sur la reprise et la transformation de *patterns*.

<sup>1</sup> Francis Dubost, *op. cit.*, p. 210.

<sup>2</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de Victor-Henri DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté*, Paris, Arthaud, 1961.

<sup>3</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable*, édition bilingue, Champion Classiques, Paris, 2006, p. 93 note 9.

<sup>4</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, *op. cit.*, p. 213.

les êtres *faés*, les esprits incarnés, les fantômes, les démons, les hybrides (enfants d'un démon et d'une humaine). Cette deuxième catégorie effraie l'humain puisque ces êtres ne relèvent d'aucun déterminisme biologique : ils ne sont pas soumis aux contraintes de la condition humaine, ni au temps, ni à la mort. Mais la question sur l'autre peut aussi devenir une question sur soi-même, il faut connaître le secret de sa naissance. Robert, dans *Robert le Diable*, ne manque pas de s'interroger sur sa naissance et c'est alors vers sa mère qu'il se tourne (seule origine dont il soit sûr) :

« Dist Robiers : 'Tost vous estuet dire,  
U vous hastivement morrés,  
Que vous plus vivre ne porés,  
Se vous erramment ne me dites  
Pour quoy je suy si ypocrates  
Et si plains de male aventure,  
Que veïr ne puis creature  
Qui a Dieu monte mal ne face.' » (vv. 674-681)

La violence est habituelle chez Robert et pourtant, elle est ici motivée par une grave crise existentielle : il a l'intuition de son origine maléfique (« ypocrates », v. 678 ; « male aventure », v. 679) à cause de son aversion pour le clergé. Ces êtres (Tydorel, Rénier, Robert) mi-hommes, mi-démons, porteurs d'une anomalie, tendent à situer leur étrangeté dans l'une ou l'autre des deux grandes catégories, le divin ou le diabolique ; cette alternative, dans l'incertitude, reste prioritaire.

Le diable dans ce roman n'apparaît jamais clairement si ce n'est par l'apostrophe de la duchesse dans sa prière. C'est le lecteur, bien aidé en cela par le narrateur qui ne se prive pas de commentaire, qui déduit dès l'incipit, l'origine diabolique de l'enfant à venir :

« E ! Dieux, tant y fist mal deduit  
K'en la duçoise laist tel fruit ! » (vv. 101-102)

En dehors de cette évocation, le Diable n'est pas présent : il n'apparaît pas concrètement. Aucun signe distinctif ne manifeste sa présence au moment du pacte ou de l'accouplement. En réalité, le diable a surtout une fonction de faire-valoir pour Robert : fils du diable, sa rédemption n'en est que plus spectaculaire et exemplaire. La difficulté accroît le mérite et le prestige. Sa présence est donc implicite : elle plane comme une ombre au-dessus de l'âme de Robert. L'animalité et la violence dont il fait preuve dans sa jeunesse sont le signe de la présence diabolique en lui : c'est un être double, ambigu, comme l'est son autre père, le diable

(< *diabolos*, la dualité) qui, en se comportant de manière maléfique, atteste de la présence du mal en lui.

Cependant, il est difficile d'en dessiner un portrait puisque le diable est plasmateur. Le diable, c'est l'autre, c'est le mal que l'homme refuse de voir en lui et confine au fantôme collectif. Son image est donc volatile, et ne se laisse saisir que par la monstruosité et/ou l'étrangeté : « Au Moyen Âge, les conditions idéologiques orientaient les représentations du diable vers les registres de la laideur la plus repoussante, du monstrueux ou du grotesque. [...] Plus le diable s'écarte des canons de la beauté humaine, plus rassurante est la distance qui le sépare de l'homme.<sup>1</sup> » Or, Robert est beau :

« Merveilles iert quel maulz faisoit,  
Car a toute gent moult plaisoit  
Sa simple chiere et sa faiture  
Et sa simple regardeüre.  
Mais il est tout d'autre manière  
Que n'iert ses semblans et sa chiere. » (vv. 249-254)

La voix conteuse signale justement l'incongruité de la situation : l'harmonie de ses traits n'est pas compatible avec le mal qui l'habite. Ainsi, la répétition du substantif « chiere », vv. 250-254, qui, associé à son quasi-synonyme « faiture », v. 250, tous qualifiés par l'adjectif « simple(s) », vv. 251-252, insiste sur l'évidence de sa beauté, reconnue par « toute gent » (v. 249) et qui suscite avec force l'étonnement, l'incompréhension comme le montre le terme « merveilles », v. 249, à l'initiale, puisque cela remet en question la représentation traditionnelle du mal. Robert, « cel mal home », v. 265, est le fils du diable, ou tout au moins possédé par lui, mais n'en présente pas les signes physiques. Cette beauté est-elle annonciatrice de son exceptionnelle rédemption ? En effet, l'harmonie visible de ses traits annonce le bien qu'il sera capable d'embrasser : alors, l'ensemble redeviendra cohérent, le bien allié à la beauté. D'ailleurs, la question des apparences rejoint surtout le rapport qu'entretient l'individu avec la foi. En effet, avant de partir pour Rome, Robert coupe symboliquement sa chevelure et enfile « une viés carpite » (v. 738) et une « esclavine » qu'il porte « a capulaire » (vv. 740-741). Ce sont là les attributs du pèlerin (il est représenté avec un bâton sur les miniatures du manuscrit A<sup>2</sup>) mais en se défaisant des atours du jeune noble, il quitte le monde des apparences. Seuls ses traits et sa stature restent beaux. Ensuite, l'une des épreuves qu'il doit accomplir pendant sa pénitence consiste, d'une certaine manière, à

<sup>1</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit. p. 634.

<sup>2</sup> Voir notre étude du manuscrit dans les pages de l'introduction (p. 9ss).

s'enlaidir : ce n'est pas explicitement dit mais le fait que Robert doit vivre comme un chien et avec les chiens, fait qu'il perd, physiquement, de son humanité d'autant plus qu'on le considère comme fou, il ne peut plus être beau aux yeux de la cour impériale. Seule la princesse muette, l'observant à la dérobée de sa fenêtre, comprend, malgré son apparence, que Robert « fait ore a aimer » (v. 1803) parce qu'elle le voit en train de « orer et ses mains tendre / Et a Dameldé grasse rendre » (vv. 1795-1796) : à aucun moment, elle ne semble attirée par la beauté du jeune homme, ou même repoussée par sa laideur feinte, au contraire, elle va au-delà des apparences pour voir le pénitent en lui. Ce paradoxe peut être envisagé comme un détournement du motif de la laideur qui cette fois semble constituer non pas une extériorisation de ce que l'individu porte en lui, mais plutôt une mise à l'épreuve pour ceux qui entourent Robert : seule la princesse, qui a le cœur si pur que Dieu lui rendra miraculeusement la parole, en n'accordant pas d'importance à l'apparence du jeune homme, semble voir qui il est en réalité, c'est-à-dire un pénitent et un homme digne d'être aimé. Les autres – l'empereur, le pape, la cour, les Romains- voient en lui un fou qui divertit ou qu'on déteste, mais qu'on ne peut aimer. Enfin, Eilert Löseth voit dans la beauté et la force de Robert un vestige de l'univers mythologique et folklorique dans ce récit d'une légende christianisée : en effet, partisan de la thèse folkloriste, Löseth tente de démontrer qu'il ne sert à rien de « s'acharn[er] à chercher dans notre légende une origine historique » mais plutôt y voir « le remaniement ecclésiastique d'un vieux conte populaire appartenant au groupe du 'Teigneux'<sup>1</sup> » par un « rédacteur qui, conformément aux tendances de l'époque, désirait adapter [...] aux idées du christianisme médiéval<sup>2</sup> » : à cette fin, il prend pour preuve la beauté et la force de Robert qui, dès sa naissance, se détache du commun des mortels par sa conception surnaturelle et par son caractère hybride, et se rapproche ainsi « des demi-dieux ou fils d'êtres surnaturels comme Hercule, Siegfried, etc.<sup>3</sup> ». Certes, nous ne partageons pas la thèse folkloriste en ce qu'elle nous semble trop restrictive<sup>4</sup>, mais il faut admettre que cette explication, pour ce motif, nous paraît convaincante.

Comment comprendre ces *re-crétions* des motifs traditionnels qui sont à l'œuvre, à divers degrés, dans les romans du corpus ? Les auteurs semblent puiser dans un substrat folklorique mais aussi largement littéraire qu'ils renouvellent, à leur manière, afin, d'une part, de satisfaire les exigences du plan diégétique mais aussi, d'autre part, de revendiquer leur

<sup>1</sup> Eilert LÖSETH (éd.), *Robert le Diable, roman d'aventures, op. cit.*, p. XXX.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XXXIII.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Nous exposons les différentes sources du roman de *Robert le Diable* et proposons notre propre opinion entre thèse historique et thèse folklorique dans la troisième partie de cette étude (p. 438ss).



liberté auctoriale. Tout d'abord, l'écrivain choisit les motifs qu'il veut mettre en scène dans son roman afin de donner une coloration particulière à son récit : par exemple, le loup-garou lui permet d'illustrer une réflexion sur l'*estre* et la *semblance*<sup>1</sup> ou encore l'origine diabolique de Robert confère à son récit un caractère exemplaire très significatif<sup>2</sup>. En outre, selon ses choix diégétiques, c'est-à-dire la création d'aventures fictives, il s'autorise à faire correspondre à ses desseins littéraires et narratifs, une source connue de tous mais suffisamment mouvante pour être malléable.

D'ailleurs, la question des origines de ces motifs est complexe puisqu'elle sous-entend qu'il existe une culture partagée entre l'auteur et le lecteur et entre l'auteur médiéval et le lecteur moderne. Christine Ferlampin-Acher, s'interrogeant sur la mouvance des sources, explique ainsi qu'il s'agit « d'une lecture accessible à tous ceux qui auront le même arrière-plan culturel que le critique, et il sera nécessaire souvent de se demander dans quelle mesure le lecteur médiéval (cette hypothèse mouvante et arbitraire) et le lecteur moderne, à l'érudition variable, peuvent partager ces références<sup>3</sup> ». D'ailleurs, l'auteur de roman a tendance à maquiller ses sources et ne reconnaît généralement pas avoir puisé dans une tradition orale, contrairement à l'auteur de lais. Par conséquent, le gommage des sources possibles par l'auteur mais qu'un lecteur reconnaît ou croit reconnaître donne au roman un caractère polyphonique qui sied au merveilleux, lui-même construit sur la polysémie. La source possible, le conte entendu, devient ainsi un point de départ à l'écriture du roman grâce, entre autres, à ce qu'il suggère plus qu'à ce qu'il dit<sup>4</sup>. Le conte oral possède ce caractère évasif qui convient à la réécriture, d'autant plus que, bien souvent, il multiplie les motifs qui deviennent alors de nombreuses sources d'inspiration. Cependant, l'homme de Moyen Âge se méfie de cette tradition orale qui, parce qu'elle est multiple, est perçue comme cacophonique. C'est la raison pour laquelle on accorde davantage de crédit à l'écrit qui incarne la culture savante et sérieuse : le romancier, s'emparant d'un motif folklorique, doit donc le transformer et le réinterpréter (parfois en le christianisant) afin qu'il ne se confonde pas avec son origine orale. C'est ce qu'il se passe pour le loup-garou dans *Guillaume de Palerne* : l'auteur a choisi ce motif ancien et ancré dans une tradition très vaste (géographiquement et historiquement parlant) et l'a modelé afin d'aborder une réflexion sur l'*estre* et la *semblance* qui dépasse largement la simple reprise d'une croyance. Alexandre Micha a surtout interprété la présence

---

<sup>1</sup> Voir notre étude sur l'*estre* et la *semblance* (p. 290ss).

<sup>2</sup> Voir notre étude sur le caractère exemplaire des textes du corpus (p. 334ss).

<sup>3</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 268.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'article de 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, Toulouse 1987, p. 11ss.

du loup-garou d'un point de vue narratif, celui-ci permettant de « résoudre, en cours de route, bien des obstacles<sup>1</sup> ». Cette interprétation, qui est cohérente puisqu'Alphonse est un ressort narratif très utile à plusieurs reprises, n'envisage cependant pas la globalité du roman : le motif du loup-garou doit nécessairement se comprendre par son intégration à l'ensemble plus vaste que constitue ce roman. Ainsi, le choix du motif du loup-garou devient signifiant dès lors qu'on l'associe à celui des déguisements (de Mélior, de Félise et de Guillaume), de la perte d'identité (de Guillaume et d'Alphonse) et même des mariages<sup>2</sup> : l'auteur crée donc un contenu profond et riche qui appelle à une réflexion sur *nature* et *norreture*, sur *estre* et *semblance*. La *muance* est alors l'un des moyens choisis par l'auteur pour engager cette réflexion, mais ce n'est pas le seul, et l'on ne peut pas réduire *Guillaume de Palerne* à son motif lycanthropique qui ne constitue pas le seul indice du merveilleux : « Le merveilleux n'est pas dans la *merveille* que constitue la métamorphose : il se met en œuvre plus largement dans un questionnement sur l'être et l'apparence<sup>3</sup>. »

Les textes à l'étude ont souvent été considérés comme de simples romans de divertissement<sup>4</sup> : le registre merveilleux constitue en effet un attrait indéniable pour le lecteur qui trouve dans sa lecture un moyen d'évasion rendu encore plus plaisant par la présence, massive, de la *merveille*. Cependant, ces romans présentent des enjeux idéologiques majeurs que le recours au merveilleux soutient mais que, paradoxalement, il masque tant il est accaparant. En revanche, on peut changer l'angle sous lequel on étudie ces romans, c'est-à-dire en percevant le merveilleux non pas comme un choix esthétique de l'auteur mais plutôt comme une manière qu'il aurait choisie pour interpeller son lecteur : la *merveille* étonne, par définition<sup>5</sup>, elle saisit l'être qui y assiste et cette stupeur profite au merveilleux. Le lecteur est lui aussi stupéfait mais son point de vue est différent : c'est un regard plus distancié car le motif folklorique a été passé au filtre du travail du romancier qui l'a ainsi chargé d'une nouvelle signification. Le lecteur, s'il perçoit cette distance prise avec le motif folklorique, peut interpréter ce renouvellement du motif comme une manière pour l'auteur de l'interpeller. L'une des similitudes des romans à l'étude réside dans la nature aristocratique du héros : Alphonse est un loup-garou mais il est aussi le fils du roi d'Espagne ; Robert est mi-humain, mi-démon, mais il est aussi le fils du duc de Normandie. Floriant est le fils du roi de Sicile

---

<sup>1</sup> Alexandre MICHA, dans son édition de *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> Mélior refuse le fiancé qu'on lui impose pour fuir avec celui qu'elle a choisi parce qu'elle l'aime.

<sup>3</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>4</sup> Dans une moindre mesure pour *Robert le Diable* dont le caractère exemplaire est flagrant : nous reviendrons plus loin dans cette étude sur ce point (p. 334ss). Néanmoins, ce récit, au-delà de cet aspect, contient également une réflexion sur l'*estre*.

<sup>5</sup> Voir l'explication des réactions face à la *merveille* de Christine FERLAMPIN-ACHER dans *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 165-170 « Réagir ».

mais son caractère merveilleux est moins évident : pourtant, il est élevé jusqu'à l'âge de quinze ans par la fée Morgane et peut donc être considéré comme un chevalier *faé*<sup>1</sup>. La *merveille* sert donc de support à une réflexion sur la nature du sujet aristocratique : ces romans entrent dans le jeu du « miroir des princes » en mettant en scène de jeunes nobles qui perdent leur identité, leurs droits lignagers, qui sont, pour certains, bafoués, humiliés, bannis, mais ne se départissent jamais de ce qui fait leur essence aristocratique qui les place au-dessus du commun des mortels<sup>2</sup>. L'exemple de la métamorphose en loup-garou illustre particulièrement cet enjeu : Alphonse n'apparaît jamais comme un animal, ce qui serait une dégradation de son être aristocratique ; son comportement chevaleresque (il protège les plus faibles et défend la justice) et le raffinement de ses manières fonctionnent comme des rappels, au lecteur, de son origine. C'est la raison pour laquelle la métamorphose n'est jamais décrite précisément car elle pourrait dégrader son image. Une scène illustre particulièrement l'excellence de sa nature :

« Ou li garox li est venus ;  
 Mais tel merveille ne vit nus :  
 Les piés ot joins et sor la teste  
 Les avoit mis la fière beste ;  
 Si ce drece sor ceus derriere. » (vv. 5839-5843)

Comment ne pas penser aux gestes de soumission de Bisclavret, alors prisonnier de sa forme loup-garou par la trahison de son épouse, face à son suzerain ? Dans le célèbre lai de Marie de France composé près d'un siècle plus tôt, le roi qualifie également ce geste de *merveille*<sup>3</sup> : un loup qui se comporte comme un humain et qui respecte les codes de la chevalerie, cela suscite l'étonnement, mais surtout, cet être, loin de faire peur, rassure le lecteur noble d'autant que la fin de ces romans aboutit systématiquement à une reconnaissance de sa nature profonde<sup>4</sup>. Il faut donc envisager, dans les textes à l'étude, l'emploi de motifs folkloriques dans une

<sup>1</sup> Nous précisons cet aspect plus loin dans cette étude (p. 317ss).

<sup>2</sup> Nous développerons plus loin dans cette étude la question des enjeux idéologiques mais également géopolitiques que présente le corpus. Il s'agit ici seulement de montrer que la *merveille* n'est pas qu'un accessoire plaisant pour ces romans et qu'elle est surtout le point de départ d'une réflexion plus profonde (p. 454ss).

<sup>3</sup> L'épisode concerné dans le *Bisclavret* est celui-ci : « Des que il a le rei choisi, /vers lui curut querre merci. /Il l'aveit pris par sun estrié, /la jambe li baise e le pié. / Li reis le vit, grant poür a ; /ses cumpaignuns tuz apela. /'Seignur', fet il, 'avant venez ! /ceste merveille esguez, /cum ceste beste s'umilie ! /Ele a sen d'ume, merci crie » Marie de France, *Lais*, Laurence HARF-LANCNER (éd.), Le livre de Poche, Paris, 1990, Lettres Gothiques, vv. 145-157.

<sup>4</sup> Lire, à ce propos, le chapitre IV consacré à « La métamorphose réversible : initiation et connaissance » dans l'ouvrage de Cristina NOACCO *La métamorphose dans la littérature française des XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2008, pp. 95-119 ainsi que la sous-partie « Essai d'interprétation » du chapitre XVIII « Les êtres doubles : sagittaires et garous » de l'ouvrage de Francis DUBOST, *Aspects fantastiques...*, op. cit., pp. 563-567.

perspective de réécritures et donc d'adaptations à un projet de valorisation, entre autres, du sujet aristocratique comme l'explique Jean-Claude Mühlethaler : « La 'translittération' [...] montre jusqu'où va le processus d'appropriation d'un motif que nous percevons comme archaïque ou folklorique. L'auteur lui confère un statut littéraire en l'insérant dans un système inédit de relations, de manière à adapter au goût de son public aristocratique le récit auquel l'écriture, puis la lecture actualisante, offrent une seconde vie.<sup>1</sup> ».

L'expression de la *merveille* dans les textes à l'étude dépasse donc largement la question du folklore ou, plus précisément, la *merveille* permet, par le renouvellement de motifs folkloriques mis en roman, d'interpeller le lecteur sur des enjeux idéologiques importants, dont la nature du sujet aristocratique. Il serait donc dommage de cantonner les textes à l'étude à leur caractère divertissant tant la réflexion qu'ils suscitent est profonde et réelle. Au-delà de la fonction de « miroir des princes », ils posent également la question de la nature des êtres en mettant en scène de multiples éléments (le rêve, le déguisement, par exemple) qui n'appartiennent pas explicitement au merveilleux mais plutôt qui le frôlent, révélant alors une réflexion sur l'*estre* et la *semblance*.

## 2. Une *merveille* plurielle au service d'une réflexion profonde sur la *nature* et l'*estre*

Le merveilleux dans les textes du corpus ne s'élabore pas exclusivement à partir de la *merveille*, comme le loup-garou ou la fée. Comme dans la plupart des romans merveilleux, il s'agit plutôt d'une construction complexe constituée d'éléments divers et qui, assemblés, créent une atmosphère propre à susciter le merveilleux. Le merveilleux naît du flou, de l'indécision, du mouvant, ce qui se retrouve particulièrement bien illustré par le corpus à l'étude par de nombreux motifs. Ainsi, le rêve, phénomène naturel et physiologique bien connu, peut devenir, selon le traitement que lui réserve l'auteur dans son récit, un « pont » entre le réel et la magie, entre le naturel et le surnaturel, et intégrant alors le lecteur qui, comme les personnages, est lui aussi sujet aux rêves. De même, les motifs du déguisement, du travestissement et de la métamorphose contribuent, sans être nécessairement tous magiques, à renforcer cette atmosphère merveilleuse mais aussi à introduire une réflexion sur l'*estre* et la *semblance* ainsi que sur *nature* et *norreture*, qui enrichit le merveilleux et complexifie ces romans.

---

<sup>1</sup> Jean-Claude MÜHLETHALER, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *Études de lettres*, 3-4 *Des fatas aux fées*, Lausanne, Université de Lausanne, 2011, p. 178.

a. Le rêve, un pont entre réel et surnaturel

Particulièrement présent dans *Guillaume de Palerne*, le rêve permet de donner au lecteur des clés pour comprendre le texte et de partager, avec la voix conteuse, une complicité très plaisante puisque ces rêves sont généralement prémonitoires et donc, merveilleux. Ils permettent ainsi d'annoncer, sous forme de prolepses, des dénouements heureux et ainsi, pour le lecteur, de se concentrer davantage sur la manière dont les personnages, ballotés par leur destinée, vivent les obstacles qui jalonnent leurs aventures. Dans les deux autres textes à l'étude, on ne recense pas d'épisode onirique prophétique à proprement parler, pourtant certains passages peuvent faire douter le lecteur à propos de la nature exacte des événements qui s'y déroulent. Avant d'entrer dans les textes, un point notionnel sur le rêve et sa perception par l'homme médiéval s'avère nécessaire afin de comprendre quelle réception de ce motif pouvait être envisagée par l'auteur en créant ces épisodes.

La perception du réel est d'autant plus complexe que l'homme vit une partie de sa vie dans un monde irréel et perturbant : le rêve est incontrôlable, il entraîne le dormeur dans un monde peuplé de *merveilles* tout en le maintenant dans la réalité de son sommeil, mais il peut également agir comme un révélateur et lui fournir la clé d'un problème, d'un mystère à résoudre dans le monde réel. Le Moyen Âge hérite sa perception des rêves de l'Antiquité classique qui a produit des traités d'oniromancie très élaborés. Ainsi, Homère<sup>1</sup> indique que les rêves arrivent à l'homme endormi par deux portes : l'une d'ivoire d'où sortent les rêves trompeurs, l'autre de corne<sup>2</sup> qui fait passer les songes vrais. Le rêve est donc la manifestation du surnaturel voire d'une transcendance.

---

<sup>1</sup> Pénélope : « Les songes vacillants nous viennent de deux portes ; l'une est fermée de corne ; l'autre est fermée d'ivoire ; quand un songe nous vient par l'ivoire sciée, ce n'est que tromperies, simple ivraie de paroles ; ceux que laissent passer la corne bien polie nous cornent le succès du mortel qui les voit. » HOMÈRE, *Odyssée*, Evangelia STEAD (éd.), Paris, Gallimard, 2007, XIX, vv. 562-569.

<sup>2</sup> Ce mythe a inspiré le titre de son ouvrage à Mireille DEMAULES, *La Corne et l'ivoire : étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2010. Mireille DEMAULES cite, en exergue de son ouvrage, cette parole attribuée à Pénélope dans *l'Odyssée*. La chercheuse a, sur ce même sujet, organisé le colloque *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle* en mai 2013 dont les actes sont parus sous ce titre, Paris, Champion, 2016. A propos du rêve, consulter également *Le rêve médiéval. Études littéraires*, Alain CORBELLARI et Jean-Yves TILLIETTE (dir.), « Recherches et rencontres » 25, Genève, Droz, 2007 ; Claude LECOUTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous, op. cit.* ; et, dans une approche plus historique et anthropologique, Jean-Claude SCHMITT *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, « Bibliothèque des histoires ».

Le rêve est cependant à distinguer de la vision<sup>1</sup> pendant laquelle l'âme quitte le corps, ce qui n'est généralement pas le cas lors du songe qui se vit endormi. Selon Claude Lecouteux, « la vraie vision, la vision extatique, implique le voyage de l'âme dans l'au-delà. [...] Le songe [...] est dangereux : l'âme ne quitte pas le corps, mais reçoit des images par le biais de ce qu'on appelle en ce temps-là *visio spiritualis*, appliquée aux choses concrètes, ou *visio intellectualis* lorsque l'on reste dans le domaine de l'abstraction<sup>2</sup> ». Il complète son étude du songe en interrogeant la catégorisation de Macrobe qui, dans son *Commentaire du Songe de Scipion* (vers 400), classe les songes en cinq catégories : l'*insomnium* (causé par les soucis, les peurs, les espoirs ou, même, plus étrangement, par un excès de nourriture ou de boisson), le *visum/phantasma* (cauchemar pendant le demi-sommeil), l'*oraculum* (message d'une divinité lors d'une nuit passée dans un temple), *visio* (rêve prémonitoire) et le *somnium* (rêve confus et obscur porteur d'un message à déchiffrer, à interpréter<sup>3</sup>). Tout au long de l'Antiquité, cette classification des rêves est admise et Grégoire I<sup>er</sup> dit le Grand (540-604), docteur de l'Église et 64<sup>e</sup> pape (590), amorce la transition vers le Moyen Âge chrétien en reprenant cette catégorisation pour laquelle il précise six catégories dont Claude Lecouteux retient trois grands types : les rêves provoqués par la nourriture et la faim (l'*insomnium* de Macrobe), ceux qu'envoient les démons et, enfin, les manifestations divines. L'étude des rêves, en même temps qu'elle est léguée au Moyen Âge par l'Antiquité, passe du paganisme au Christianisme, comme en témoigne l'évocation, par la Bible, des visions (de Joseph, de Daniel, d'Ezechiel...). Cependant, cela soulève un questionnement car, selon Grégoire le Grand, certains rêves sont provoqués par les démons : comment donc distinguer les vrais rêves des faux, c'est-à-dire les rêves provoqués par les démons et ceux suscités par Dieu ? Mais également, quelle interprétation en faire ?

Le rêve est largement utilisé, dans toutes les cultures, comme moyen de communication avec l'invisible. Dans ce cas, il s'agit de chercher à provoquer le rêve

---

<sup>1</sup> Jacques LE GOFF, dans son ouvrage *Pour un autre Moyen Âge* (op. cit., p. 304 note 24) précise tout de même que le Moyen Âge distingue mal le rêve de la vision : la différence essentielle réside dans l'état de celui qui est illusionné, entre sommeil et veille. Ainsi, tout ce qui apparaît au dormeur appartient au domaine du rêve. Mais ensuite, Jacques LE GOFF ajoute qu'il faudrait une véritable étude du problème pour en avoir une estimation plus fine.

<sup>2</sup> Claude LECOUEUX, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Imago, Paris, 1992, p. 38.

<sup>3</sup> Macrobe explique ainsi, concernant le *somnium* : « *Somnium proprie vocatur quod tegit figuris et velat ambagibus non nisi interpretatione intelligendam significationem rei quae demonstratur* ». Macrobe a déjà l'intuition, bien avant Freud, d'une nécessaire explicitation des songes. On pourra consulter, sur la possibilité d'une interprétation psychanalytique des rêves au Moyen Âge, l'article de Mireille DEMAULES « Les songes médiévaux au risque de la psychanalyse : écueil méthodologique ou enrichissement interprétatif ? », *Littérature*, 2007/4, n°148, pp. 44-58. La chercheuse y rappelle les précautions nécessaires à prendre avant de se lancer dans une telle étude comme, par exemple, la prise en compte de l'évolution diachronique de la valeur accordée au rêve ainsi que celle de la représentation de l'individualité.

prophétique ou encore le songe révélateur d'une parole ou des desseins divins. Claude Lecouteux rappelle ainsi que l'on pouvait pratiquer l'incubation qui consiste à passer la nuit dans un sanctuaire afin de faire un songe prophétique car le rêve serait le moyen d'entrer en relation avec le dieu auquel est dédié ce sanctuaire. D'ailleurs les chrétiens ont également pratiqué cela, bien que l'Église considère les songes comme dangereux et suspects. Pourtant, l'oniromancie, largement usitée depuis l'Antiquité et également autorisée par la Bible puisque Dieu parle aux hommes en rêve<sup>1</sup>, finit par être rejetée par Saint Augustin qui crée le lien entre paganisme et Christianisme : « l'étude du rêve chez Saint Augustin qui transmettra au Moyen Âge ce qu'il a hérité des Anciens, mérite d'être un paragraphe de l'histoire de la mystique chrétienne.<sup>2</sup> ». Il classe donc l'oniromancie dans la catégorie de l'idolâtrie et ajoute qu'il ne faut pas croire aux rêves suscités par le démon : tout songe est donc d'origine démoniaque, il ne faut surtout pas y croire ni y chercher une quelconque signification au risque de retomber dans les erreurs, les croyances trompeuses du paganisme. La divination par le rêve est donc bannie<sup>3</sup> mais cela n'empêche pas la prolifération de traités, surtout dans la deuxième moitié du Moyen Âge<sup>4</sup>. Des catégories attestées par Macrobe, l'Église ne tolère que la *visio* (devenue alors la manifestation divine faite au juste). En effet, l'*insomnium* (illusion nocturne) et le *phantasma* (rêve éveillé) ne peuvent révéler l'avenir et l'*oraculum* est considéré comme sortilège. L'Église ne retient finalement que ce qui est attesté par la Bible. Cependant, le rêve prémonitoire a encore un bel avenir devant lui, grâce aux textes littéraires merveilleux.

Ce rejet du rêve, et plus particulièrement de l'oniromancie, est symptomatique d'un haut Moyen Âge occidental dans lequel le Christianisme est en lutte perpétuelle contre un paganisme qu'il perçoit comme une agression, dans la mesure où l'Église peine à s'imposer dans toute l'Europe. En revanche, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, le rêve est à nouveau évoqué, sans doute parce que l'Église a des assises suffisamment solides pour accepter quelques concessions au paganisme. Jacques le Goff<sup>5</sup> explique ainsi que « le XII<sup>e</sup> siècle peut être considéré comme une époque de reconquête du rêve par la culture et la mentalité médiévales. Pour faire bref et gros, on peut dire que le diable y recule au profit de Dieu et que surtout se dilate le champ du rêve 'neutre', du *somnium*, plus étroitement lié à la physiologie de

<sup>1</sup> Voir ainsi *Job* VII, 13-17 et XXXIII, 14-17 ou encore *la Genèse* XL, XLI, XXVI, 24 et XXI, 10-13.

<sup>2</sup> Martine DULAËY, *Le rêve dans la vie et la pensée augustiniennne*, Paris, Études Augustiniennes, 1973, p. 9.

<sup>3</sup> L'oniromancie est interdite officiellement par l'*admonitio generalis* en 789 puis par un capitulaire en 802-803. En 829, les canons du concile de Paris assimilent les oniromanciens aux sorciers, voir Claude LECOÛTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge op.cit.*, p. 38ss. Voir également son article « Aspects du rêve au Moyen Âge », *Rêve et Littérature* dirigé par Ingrid HAAG, Cahiers d'Études Germaniques 33, 1997, p. 11-18.

<sup>4</sup> On en trouve particulièrement, mais pas exclusivement, en médecine hippocratique : voir *Recherches sur le traité pseudo-hippocratique « Du régime »* de Robert JOLY, Paris, les Belles Lettres, 1960.

<sup>5</sup> Jacques LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1991, « Tel », p. 305.

l'homme. » Ainsi, avec les progrès de la médecine et même de la psychologie, on accepte que le rêve fasse partie de la nature humaine et même qu'il soit insignifiant, dénué de toute volonté divine, ou démoniaque. Jacques le Goff observe même qu'une « littérature politique exploite cette veine onirique – même si le rêve y est réduit à l'emploi d'un procédé littéraire. Le rêve d'Henri I<sup>er</sup> marque une étape sur la voie qui conduit au *Songe du Verger*<sup>1</sup> »<sup>2</sup>. Le rêve devient un moyen pour servir une visée politique et/ou idéologique. Ainsi, le rêve d'Herman de Valenciennes, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, illustre le changement des mentalités dans un combat idéologique, culturel et religieux : le remplacement du latin par les langues vulgaires<sup>3</sup> que seul un rêve authentique et marial peut faire accepter.

Le rêve devient donc un motif littéraire usité : c'est un *medium* permettant aux personnages d'accéder à des révélations, des idées que le monde réel et la veille ne sauraient lui donner, «Le rêve et le songe sont, dans toutes les cultures, le grand moyen de communication avec l'au-delà, avec l'impossible, la face cachée des choses<sup>4</sup> ». Le songe est donc un motif assez pratique puisqu'il fait entrer progressivement le lecteur dans un autre monde par le truchement d'un phénomène qu'il connaît. Le récit de rêve est aussi le moyen d'accéder à l'intériorité des personnages comme l'explique Mireille Demaules qui a observé l'importance et la récurrence du motif du rêve dans la littérature du Moyen Âge : « le récit de leurs rêves [...], à l'improviste, au milieu d'une mosaïque de comportements sans commentaire, suggère un entrelacs dynamique de désirs, de sentiments et d'effroi, propre à remuer émotionnellement le lecteur et à suggérer un envers énigmatique du personnage.<sup>5</sup> » C'est donc un moyen pour la voix conteuse de construire un pont entre le lecteur et ce qu'on ne nomme pas encore l'inconscient du personnage, en tout cas sa vie intérieure, dont il est conscient ou non : d'un point de vue narratif, c'est un procédé astucieux qui permet de donner de l'épaisseur au personnage tout en ménageant des effets presque proleptiques, dans le cas du songe amoureux<sup>6</sup> dont nous repérons des exemples très probants dans *Guillaume de Palerne* où Guillaume et Mélior, rêvant l'un de l'autre, prennent conscience des sentiments

---

<sup>1</sup> Dédié au roi Charles V, *le Songe du Verger* ou *Vergier* (*Somnium Viridarii*) est un texte de droit public, en particulier consacré aux rapports entre pouvoir civil et pouvoir ecclésiastique, écrit en 1376 et 1378. Edité à la fois en français et en latin, il prend la forme d'un dialogue entre un clerc et un chevalier et est manifeste d'un certain esprit satirique de la part de son auteur dont l'identité fait encore débat mais dont on pense qu'il était membre du conseil du roi.

<sup>2</sup> Jacques LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 306.

<sup>3</sup> « Garde la moie mort n'i soit pas oubliée, / De latin en romanz soit toute transposée », *Roman de Sapience*, Ms. Paris, B. N. fr. 20039, vers 457-458.

<sup>4</sup> Claude LECOUTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous*, op. cit., p. 37.

<sup>5</sup> Mireille DEMAULES, *La corne et l'ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 11.

<sup>6</sup> Nous approfondissons le motif du songe amoureux et analysons en détails les rêves de Guillaume et de Mélior dans *Guillaume de Palerne* dans les pages suivantes.



qui les animent en même temps que le lecteur entrevoit le développement amoureux à venir dans le récit. Dans les romans, dès le XII<sup>e</sup> siècle, s'établit une syntaxe de l'entrée en rêve, signal pour le lecteur du rêve du personnage, par l'emploi quasi-systématique d'une formule qui s'impose au début du XIII<sup>e</sup> siècle : « si li fu avis ». En règle générale, le motif du rêve n'est pas utilisé à outrance dans les romans médiévaux mais il permet de mettre en évidence la question des « relations entre l'apparence et l'être, la *semblance* et la *senefiance*<sup>1</sup> ». Cependant, dans *Guillaume de Palerne*, l'emploi du motif est particulièrement important puisqu'on en compte cinq<sup>2</sup> ce qui, en ce sens, fait de cette œuvre un roman original, d'autant plus qu'ils assurent une cohérence et une dynamique tout à fait remarquables au récit, ce qui n'est pas le cas des deux autres œuvres du corpus qui ne font que suggérer le songe, sans lui donner une fonction véritable dans la diégèse.

La fonction diégétique du songe, en règle générale, est cependant à double tranchant : certes, il est très utile au merveilleux en tant que motif puisqu'il emporte progressivement le lecteur vers l'acceptation d'un monde surnaturel mais, s'il est mal utilisé, il peut apparaître comme une facilité narrative très frustrante pour le lecteur qui se sent trahi par un auteur peu imaginatif ; en revanche, sa présence peut faire subtilement avancer la narration et garantir la conjointure du récit (comme dans *Guillaume de Palerne*) dans le cas, par exemple, des rêves prémonitoires qui permettent de doubler l'aventure, dont, si l'auteur est virtuose, la valeur prophétique ne pourra même être mesurée que lors de la lecture rétrospective.

Les cinq rêves présents dans *Guillaume de Palerne* ont en commun d'être faits par des personnages royaux (Guillaume, Mélior et Félise) mais également de transmettre leur message, pour quatre d'entre eux, par l'intermédiaire de la symbolique animalière. Mireille Demaules a, pour sa part, étudié les rêves dans le *Lancelot-Graal* et y a repéré ces mêmes caractéristiques : elle rapproche le choix de faire rêver un personnage royal d'un motif récurrent dans la Bible<sup>3</sup> : « Dans la Bible, le roi participe au monde divin avec lequel il dialogue par l'intermédiaire du songe. [...] Il [Dieu] leur envoie plutôt des songes énigmatiques dont un interprète, élu pour son respect de la loi, dévoile le sens<sup>4</sup> ». Le lecteur

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « *Guillaume de Palerne*, de l'anthologie onirique au rêve politique ? », *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Mireille DEMAULES (dir.), *op.cit.*, p. 113-124.

<sup>2</sup> Alain CORBELLARI en mentionne quatre dans son article « Onirisme et bestialité : le roman de *Guillaume de Palerne* » publié dans *Neophilologus*, t. 86, 2002, p. 358-359, parce qu'il a choisi l'angle de l'animalité et écarte donc volontairement le rêve dans lequel Mélior et Alixandrine offrent une rose au héros, ce qui le distingue des rêves animaliers et en fait un rêve « végétal ».

<sup>3</sup> Par exemple, le songe de Pharaon interprété par le patriarche Joseph (*Genèse* XLI, 1-36) ou encore les cauchemars de Nabuchodonosor glosés par le prophète Daniel (*livre de Daniel*, II, 1-45 ; IV, 1-24).

<sup>4</sup> Mireille DEMAULES, « Le prophète et le glossateur : Merlin et l'interprétation des rêves », *Littératures* 53, *Écritures médiévales, Conjointure et senefiance*, 2005, pp. 107-122.

de *Guillaume de Palerne* pense immédiatement, à propos de l'interprète, à Moysan, le fidèle clerc auquel la reine Félice demande une glose, ce dont il s'acquitte avec soin. Moysan est une forme proche du nom *Moïse* : le choix de l'onomastique permet de conférer à ce personnage de roman la sagesse antique dont bénéficie le Moïse biblique. D'ailleurs, ces rêves doivent être interprétés car ils ne sont pas explicitement accessibles à la compréhension, empruntant la voie de la symbolique pour délivrer leurs messages prophétiques. Le symbolisme est majoritairement animalier : ce choix est également fait par les auteurs du *Lancelot-Graal*<sup>1</sup> et correspond à la volonté de mettre en évidence la part animale qui est en l'humain. Cet aspect met le rêveur en alerte car il comprend que cette représentation animale est un symbole qui doit donc être traité en tant que tel, c'est-à-dire comme une image qu'il faut décrypter : « Dans la vision onirique, l'animal devient un symbole et renvoie à autre chose qu'à lui-même<sup>2</sup> ».

Ces rêves bénéficient d'un traitement assez long dans *Guillaume de Palerne* et se répartissent dans les deux premiers tiers du roman. Mais c'est surtout leur caractère prémonitoire qui va susciter notre intérêt ici car c'est ce qui permet de renforcer l'atmosphère merveilleuse du récit.

Le premier rêve, signalé par le substantif « avision » (v. 1122) est situé aux vers 1118-1161. Le rêveur est Guillaume, alors à Rome, et songe qu'il voit, embrasse et étreint Mélior :

«Puis li baisoit, ce li ert vis,  
Et bouche et nés et iex et vis ;  
Et il li tot si faitement,  
Com sel tenist apertement  
Tot nu a nu en sa brace,  
Li rebaisoit la soie face,  
Son col blanc et sa poitrine.  
Sauve l'onor a la meschine,  
Souvent embrace l'oillier,  
Quant Mélior cuide baisier » (vv. 1145-1154)

---

<sup>1</sup> Mireille DEMAULES, dans son article « Le prophète et le glossateur : Merlin et l'interprétation des rêves », *op. cit.*, dénombre cinq songes dont, par exemple, celui de la reine Hélène, la femme de Ban de Benoïc, qui voit en songe des lions (dont un couronné) et un léopard, ou encore Arthur qui rêve du combat entre un ours et un dragon, dans *les Premiers Faits du Roi Arthur*, texte établi par Irène FREIRE-NUNES, présenté par Philippe WALTER, traduit et annoté par Anne BERTHELOT et Philippe WALTER dans *Le Livre du Graal*, tome I, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 2001, pp. 809-1662.

<sup>2</sup> Mireille DEMAULE, « Le prophète et le glossateur : Merlin et l'interprétation des rêves », *op. cit.*, p. 111.

La scène se prolonge en développant à l'envi le vocabulaire de l'érotisme, dont l'intensité est régulièrement amoindrie par l'emploi du verbe *cuidier* qui notifie l'erreur dont est peut-être victime Guillaume, par la mention de l'« orillier » qui prend illusoirement la place de Mélior ou bien encore par l'emploi du subjonctif imparfait dont la valeur est ici d'irréel du passé. Mais la force et le réalisme de ce songe bouleversent Guillaume qui est douloureusement déçu à son réveil comme le montre le binôme synonymique « ire et anui », v. 1173, réaction qui lui fait prendre conscience des sentiments, et du désir, qu'il nourrissait sans le savoir à l'égard de la jeune fille.

La particularité de ce rêve tient à ce qui semble l'avoir provoqué car Mélior est tombée amoureuse de Guillaume et en a pris conscience avant le jeune homme qui rêve érotiquement de la jeune fille : c'est comme si ce songe obéissait à Mélior<sup>1</sup> en révélant à Guillaume l'amour qu'elle éprouve mais également en lui faisant prendre conscience de ses propres sentiments. Ce songe est donc révélateur à double titre pour Guillaume qui comprend, en même temps, qu'il est amoureux de Mélior et qu'il peut envisager une relation avec elle. Christine Ferlampin-Acher affirme ainsi que « le songe est toujours révélateur<sup>2</sup> » dans *Guillaume de Palerne*, comme vont le montrer plus précisément les rêves suivants. Nous nommerons ce rêve « le songe de la révélation amoureuse ».

Le second rêve, que nous nommerons « songe de la rose » (vv. 1450-1459), est signalé seulement par la mention « Cil se dormoit » (v. 1450). Son récit est assez bref (9 vers) et met à nouveau en scène Guillaume, toujours à Rome, assoupi dans un verger et observé par Mélior et Alexandrine. Il rêve que les deux jeunes filles lui donnent une rose qui, miraculeusement, efface toutes ses peines. Ce songe est, tout d'abord, l'occasion pour le narrateur de décrire Guillaume devenu beau jeune homme à travers le regard que posent sur lui les deux jeunes filles, tout particulièrement Mélior (sujet du verbe « voit ») et son regard amoureux. La description, qui précède le récit du songe, est évidemment méliorative :

« Et quant la bele Melior  
Voit le vallet et sa façon,  
Son nés, sa bouche et son menton,  
Le cors qu'ot alignié et gent

---

<sup>1</sup> En cela, Mélior devient un personnage doté de pouvoirs magiques, comme ses homonymes *Mélior*, la sœur de Mélusine, ou encore comme le nom de l'une des quatre fées penchées sur le berceau du petit roi de Féerie dans *le Roman d'Auberon*. Nous reviendrons dans la sous-partie suivante (II B2b) sur l'ambivalence de ce personnage féminin.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « Guillaume de Palerne, de l'anthologie onirique au rêve politique ? », *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIIe siècle*, Mireille DEMAULES (dir.), *op. cit.*, p. 113-124.

Et tos les membres ensemment » (vv. 1438-1442).

La description instaure une atmosphère douce et chaleureuse qui ne saurait annoncer un cauchemar, ce qui met le lecteur en confiance. Ce rêve porte en lui une dimension symbolique : la rose évoque certes la jeunesse, la beauté, la douceur, mais également la sensualité et même la virginité que lui offrirait ces deux jeunes filles, dont Mélior : un passage de *Partonopeu de Blois* atteste du lien métaphorique entre fleur et virginité « Les flors del pucelage a prises / Flors i dona e flors i prist<sup>1</sup> ». D'ailleurs, cette rose, une fois offerte, emplit le jeune homme de joie, au point que « Li damoisiaux que il s'esveille » (v. 1459) et lui ôte toute souffrance, ce qui est très explicite.

Mireille Demaules évoque la symbolique du rêve végétal à propos du *Roman de la Rose* auquel il est possible de voir, dans cette rose offerte par les jeunes filles à Guillaume, une référence intertextuelle assez évidente d'autant qu'il revient à ce texte d'avoir « profondément renouvelé le langage symbolique du rêve qui reposait traditionnellement sur le symbolisme animal<sup>2</sup> » : cela se perçoit en effet dans *Guillaume de Palerne* qui emploie le symbolisme animalier dans quatre de ses cinq récits de rêve et un seul au symbolisme végétal. La chercheuse rappelle que la rose est traditionnellement liée, dans la poésie d'amour, à la femme, « pour évoquer la splendeur de la nature et le désir d'aimer<sup>3</sup> » ce qui correspond au cadre champêtre dans lequel se déroule le rêve de Guillaume.

Ce rêve annonce à Guillaume l'arrivée des deux jeunes filles qu'il constate à son réveil « Molt par li vient a grant merveille, / Quant les puceles a veües » (vv. 1460-1461). L'emploi de l'expression *venir a (grant) merveille* souligne le caractère quasi prémonitoire de ce rêve. S'agit-il alors d'une prémonition ou bien d'une nouvelle preuve de la puissance de l'amour de Mélior qui, comme lors du premier rêve de Guillaume, provoque le rêve du jeune homme ?

Le troisième rêve, le « songe de la grotte », est nommé « songe » et signalé par le polyptote « C'un *songe* avoit *songié* estrange » (vv. 3993-3995). Il met en scène Mélior, endormie lors de sa fuite avec Guillaume, dans une grotte en Bénévent, et fait l'objet d'un récit bref (vv. 4002-4023) raconté *a posteriori* par la jeune femme, bouleversée, à Guillaume (vv. 4002-4023). Ce troisième songe s'écarte nettement du schéma instauré par les deux précédents : le rêveur est Mélior, le songe est un cauchemar angoissant, le thème du rêve est animalier et son récit se fait au discours direct. La réaction de Mélior à son réveil permet

---

<sup>1</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, Olivier COLLET et Pierre-Marie JORIS (éd.), Paris, Librairie Française Générale, 2005, « Lettres gothiques », vv. 1304-1305.

<sup>2</sup> Mireille DEMAULES, *La corne et l'ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 519.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 520.

au lecteur de comprendre immédiatement la tonalité de ce rêve : la jeune femme est terrifiée comme le montrent le champ lexical de la peur associé au vocabulaire des réactions physiques de la peur « tramble et fremist », v. 3995. D'ailleurs, le choix du discours direct pour rapporter ce rêve est très efficace : la théâtralisation de ce récit avec la longue tirade de Mélior permet au lecteur de ressentir ses émotions (stupeur, terreur) grâce aux paroles de la jeune femme. Le lecteur a directement accès à son propos ce qui rend la narration plus vivante. Le *topos* du rêve animalier s'exprime par la présence de bêtes féroces et le symbolisme de la gauche (*senestre*) et de la droite (*destre*) : le message prophétique est funeste. Cependant, la figure du loup n'est pas conforme à son symbolisme car il s'agit de « nostre beste », v. 4014, c'est-à-dire du bon loup-garou qui protège le jeune couple. La réaction de Guillaume est étonnante : avant la tirade, il rassure tant qu'il le peut Mélior par des paroles apaisantes : « Ne doutés, bele, cil respont, / Si ne soiés en tel *doutance* » (vv. 4000-4001) : le polyptote du doute atténué par les négations met en évidence la volonté du jeune homme d'aider et de calmer Mélior, mais également l'ignorance de celui-ci de ce qu'elle a vu en songe. Cependant, le ton des paroles et la réaction de Guillaume sont tout autre après le récit de la jeune femme puisqu'il se joint à elle pour pleurer et se lamenter sur leur pauvre sort. Ce qui est intéressant, c'est que ce rêve ne fait pas l'objet d'une interprétation explicite : on laisse le soin au lecteur de faire sa propre analyse alors que le jeune couple semble comprendre exactement de la même façon ce rêve qu'il admet implicitement prémonitoire, comme l'atteste leur désespoir très violemment extériorisé : « Des ox plorent andui molt fort, / Car grant paor ont de la mort » (vv. 4029-4030). Pour Guillaume et Mélior, ce rêve est clairement annonciateur de leur fin prochaine sans qu'ils ne puissent rien y changer. D'ailleurs, la réponse de Guillaume ne laisse aucun doute quant aux émotions qui les submergent l'un et l'autre comme le montre le champ lexical du malheur assorti de ses nombreuses interjections, fort théâtrales mais topiques de l'expression du désespoir dans le récit médiéval : « A quel meschief, a quel dolor », v. 4033, ou encore « Ahi, fortune decevable », v. 4038. Pour Guillaume, le caractère prémonitoire du songe de Mélior ne fait aucun doute, à tel point que l'événement annoncé est actualisé dans ses paroles : « Departirons hui en cest jor ! », v. 4034. L'emploi du futur indique la certitude ressentie par le jeune homme que le rêve va se réaliser mais surtout la conscience de son impuissance face à un destin qui lui est révélé à travers ce rêve.

Quelques vers plus loin, le lecteur est saisi puisque c'est l'actualisation de la prémonition onirique de Mélior :

« Le garoul la gole bae.

Tres par mi outre l'assemblee

Va le fils au prevost aerdre, » (vv. 4080-4082)

Le loup représentait le loup-garou du jeune couple et le « lyoncel », v. 4008, symbolisait le fils du prévôt. Ce rêve annonçait donc le futur de manière à peine déguisée puisque les jeunes amants étaient représentés par des ours dont ils utilisent la peau pour se cacher. Le caractère prémonitoire du songe est souligné par l'emploi à l'identique d'un même vers mais par deux voix différentes « le garoul la gole bae » au vers 4016 (dans le récit du songe par Mélior au discours direct) et au vers 4081 (dans le récit de l'événement actualisé par la voix conteuse), ce qui renforce la polyphonie propre au merveilleux. La *merveille* s'ancre ici davantage par l'entremêlement de deux éléments surnaturels : l'intervention providentielle, bien que cruelle, du loup-garou et la réalisation du songe prémonitoire, dont les protagonistes n'ont jamais douté.

Le quatrième rêve, que nous pouvons nommer « songe du cerf », est signalé dans le texte à nouveau par l'emploi du terme « avision » (v. 4717). Il recouvre le passage situé aux vers 4716-4775 et est notable pour différentes raisons. En effet, c'est le premier rêve qui met en scène la reine Félise, il occupe une part importante de la narration (59 vers) et il est rapporté au discours narrativisé et intérieur de la reine qui se souvient du rêve qu'elle vient de faire et qui la trouble violemment. C'est également le seul rêve qui bénéficie d'une interprétation par le clerc Moysan, ce qui offre une perspective cléricale au merveilleux du rêve.

Ce rêve est particulièrement important car il annonce toute la fin du roman. On remarque le trouble dans lequel il jette la reine Félise, « O plors, o larmes, o souspirs » vers 4776, qui ne comprend pas sa signification mais qui sait intuitivement qu'il doit être interprété « Car grant merveille senefie », v. 4720 : l'objet grammatical du verbe *senefier* est la *merveille*. Il s'agit d'une manière habile de lier la *merveille* et la *senefiance* afin de montrer que le rêve dans ce roman permet de construire une cohérence, une *conjointure* tant d'un point de vue diégétique que d'un point de vue plus idéologique. Ce songe doit donc être glosé, sa signification doit être mise à jour afin de constituer la *merveille* qu'il apporte au récit, à savoir la prémonition. Pour ce songe du cerf, Félise va faire appel à son fidèle clerc, Moysan, qui se caractérise par la sagesse et la loyauté :

« Qui fu bons clers et sages mestres,  
Des ars fu bien endoctrinés,  
Maistres des ars et de decrés,  
Religiëx molt et preudom. » (vv. 4784-4787)

Cependant, pour comprendre ce rêve, le lecteur n'a pas besoin d'une explicitation car tout est très clair : les deux ours représentent Guillaume et Mélior sous leur premier déguisement et leur « métamorphose » en cerf n'a rien d'étonnant puisqu'ils prennent, par la suite, ce déguisement. De même, le loup est bien entendu le loup-garou Alphonse, dont on reconnaît la prévenance et la loyauté. Enfin, les lions et léopards renvoient au prévôt et à ses hommes qui ne sont pas déguisés, certes, mais qui étaient représentés sous ces mêmes formes dans le rêve de Mélior. Comment justifier alors la nécessité de l'interprétation du clerc ? Si l'on observe son discours<sup>1</sup> (vv. 4802-4873), on remarque qu'il se place tout d'abord sous l'autorité d'« .I. livre » (v. 4798) ce qui rappelle que l'oniromancie est à nouveau acceptée au XIII<sup>e</sup> siècle par l'Église et qu'elle fait même l'objet de discours savant, méritant de paraître dans des manuscrits. Cette mention du livre comme source est importante car cela place d'emblée ce discours sous le signe de la science et du savoir livresque, auquel la reine et le lecteur peuvent accorder leur confiance. Cela sous-entend également que ce rêve, puisqu'il figure dans un livre, répond à un schéma d'interprétation déjà connu, ce qui ne laisse pas de surprendre le lecteur. Que nous apprend le clerc ? Les bêtes sauvages encerclant le château représentent ses ennemis assiégeant le palais, les deux ours qui se transforment en cerfs et portant couronnes et portraits de Guillaume et de Mélior sur le front représentent Guillaume et Mélior, et le loup représente le loup-garou Alphonse<sup>2</sup>. On notera au passage l'effet légèrement comique de la glose du clerc par son inutilité : on aurait pu aisément s'en passer tant la signification du rêve est évidente. Pourtant, plusieurs éléments sont notables.

Tout d'abord, d'un point de vue narratif, les lions et les léopards, présents également dans le rêve de Mélior et qui symbolisent, par leur férocité soulignée par l'emploi de l'adjectif « fier », v. 4751, les ennemis, produisent un effet de pseudo-entrelacement, à la manière de Chrétien de Troyes, en reliant les rêves de Mélior et de Félise qui perçoivent le mal de la même manière dans leurs songes. Puis le clerc précise : « Ne sai se il t'avra a feme », v. 4841, en parlant du cerf symbolisant Guillaume. Le lecteur sait qu'il ne pourra épouser Félise puisqu'il s'agit de sa mère (ou alors le récit prendrait un tour œdipien fort dérangeant) mais le clerc, qui possède pourtant le savoir et la culture livresque, l'ignore. Le discours du clerc ne révèle donc pas tout l'avenir et retient, volontairement ou non, des informations mais cette

<sup>1</sup> Cette interprétation du clerc Moysan bénéficie d'un traitement au discours direct afin d'une part, de garantir au lecteur l'exactitude des paroles du clerc, et, d'autre part, de réserver au lecteur les mêmes émotions à l'annonce de ces nouvelles extraordinaires que ce discours apporte. On notera également la longueur de cette parole, preuve de son importance au sein de la diégèse.

<sup>2</sup> A ce propos, on remarquera la précision suivante : « Cele remest o la roïne / Et li garox o la meschine » (vv. 4745-4746). On constate en effet un jeu de renversement intéressant : pour évoquer le cerf qui porte l'image de la jeune fille, l'auteur note « meschine », qu'on traduira par demoiselle. Cela sous-entend que l'image a pris le pas sur l'apparence.

parole du clerc produit un effet de soulignement du merveilleux : en effet, l'interprétation très précise du rêve et préfigurant la fin du roman met en évidence le caractère fortement prémonitoire du songe du cerf et ainsi, de renforcer l'atmosphère surnaturelle tout en conservant un flou propice à l'instauration du merveilleux. D'ailleurs, cet aspect est souligné par le choix des couleurs, et plus particulièrement de la couleur blanche pour le loup et les cerfs qui, si elle signale leur appartenance au bien, est surtout la couleur de la féerie, renforçant à nouveau le merveilleux ambiant. La *merveille* païenne côtoie d'ailleurs la religion, le sacré, qui est symbolisé notamment par la présence explicite du clerc Moysan mais également par la deuxième partie du rêve<sup>1</sup> de Félise qui touche symboliquement Rome et l'Espagne. Ainsi, en plus d'être prémonitoire, ce qui l'installe d'emblée dans le monde merveilleux, ce rêve est également révélateur de ce qui est caché, de ce qui doit être compris, analysé, interprété, de la vérité qui se cache sous les *semblances*.

Le cinquième et dernier épisode onirique est, quant à lui, très court (10 vers) et revient à Mélior qui le rapporte à Guillaume. Il intervient à peu de distance du précédent rêve de Félise, qui abordait également très explicitement la question de la royauté. Il s'agit du songe de l'aigle (vv. 5180-5190). Contrairement au rêve précédent, Guillaume comprend seul la signification du rêve et semble y voir un heureux présage sans pour autant instruire ni Mélior, ni le lecteur sur le sens exact de ce songe. Le lecteur médiéval aura saisi l'allusion car la présence de l'aigle n'est pas anodine. D'ailleurs, il complète le rêve précédent en partageant les thèmes du sacré et du pouvoir royal, par le choix des animaux mis en scène. Alain Corbellari explique, à propos de cet extrait : « Nous retournons ici à l'allégorie, mais son symbolisme est évident et il est à peine besoin de préciser qu'il désigne l'accession prochaine des héros à la souveraineté. Mais ce dernier songe n'est pas pour autant superflu dans le parcours symbolique du roman, car il met en scène un animal qui n'avait pas encore été évoqué, et qui complète le groupe des animaux à connotations royales déjà apparus dans les rêves précédents. On notera d'ailleurs la progression : que l'ours, symbole archaïque de la souveraineté, soit confiné à l'illustration d'une étape intermédiaire et pour ainsi dire probatoire de l'existence des amants dit assez qu'il ne représente qu'une première étape : la peau de l'ours n'est qu'une sorte de matrice dont Mélior et Guillaume doivent se débarrasser pour se réaliser eux-mêmes ; et cet animal plutôt maléfique cède en effet vite la place au cerf christique<sup>2</sup>. De leur côté, le lion et le léopard représentent à nouveau une souveraineté cruelle, et c'est l'aigle qui, enfin, réalisera dans toute sa majesté l'idéal auquel Guillaume est appelé à

---

<sup>1</sup> La cohérence de ces deux parties est assurée par la présence de l'ours, symbole archaïque de la souveraineté.

<sup>2</sup> Alain CORBELLARI fait ici référence au quatrième songe, celui du cerf, fait par la reine Félise.



s'identifier<sup>1</sup> ». L'intérêt de ce rêve réside dans l'alliance de la brièveté du récit de Mélior et de la rapidité de la compréhension de Guillaume : le jeune homme, à l'instar du lecteur, est maintenant habitué à ces messages sibyllins et oniriques et sait déceler le bon ou le mauvais augure dans le rêve dont le caractère prémonitoire est incontesté. D'ailleurs, la fin du roman confirmera le songe. La *merveille* est donc complètement acceptée par les personnages. La présence de l'aigle représente l'apogée de l'ascension des jeunes gens. D'ailleurs, les deux derniers songes sont en décalage par rapport aux trois premiers qui sont consacrés à l'amour et/ou au loup-garou. En revanche, le songe du cerf et le songe de l'aigle sont résolument différents comme l'explique Christine Ferlampin-Acher : « Or ces deux rêves, conclusifs, sont des rêves de pouvoir, ce que la couronne des cerfs, dans la première partie du songe de Félice, annonçait déjà. L'épilogue confirme que le récit tend vers un dénouement politique<sup>2</sup> ».<sup>3</sup>

Alors que le roman compte 9667 vers, les songes sont concentrés dans la première moitié du récit (cinq rêves en 5000 vers, plus rien ensuite), comme si après le temps des annonces, l'auteur s'appliquait à faire agir ses personnages, ayant planté ses jalons pour la cohérence diégétique. En outre, sur les cinq rêves que comprend *Guillaume de Palerne*, quatre d'entre eux sont des rêves animaliers, toujours porteurs d'une réflexion et d'une signification cachée qu'il convient d'interpréter et de comprendre. D'ailleurs, le rêveur est souvent en proie à des sentiments violents à son réveil, au questionnement et à l'incompréhension, ce qui renvoie à l'autre intérêt du motif du songe qui est davantage littéraire. Ne pourrait-on pas voir en effet, dans ce rêveur victime d'une illusion, un double du lecteur, lui-même berné par l'illusion fictionnelle et, *a fortiori*, merveilleuse ? En effet, l'un des *topoi* de ce motif est la rime *songelmensonge* (vv. 1199-1200, par exemple) ce qui renvoie à l'illusion de la fable, de la fiction romanesque. « Le rêve et la littérature entretiennent avec la réalité le même rapport analogique que l'être avec le paraître, le signifiant avec le signifié, le meuble héraldique avec celui qui le porte<sup>4</sup> », conclut Christine Ferlampin-Acher dans son article : le rêve renvoie donc le lecteur à un jeu de comparaisons entre littérature et songe qui, de la même façon, transportent leurs victimes, alors spectateurs de ces « spectacles muets<sup>5</sup> », dans un autre monde, irréel et merveilleux. D'ailleurs, si le songe du cerf doit bénéficier d'une glose, c'est parce qu'il est difficile à comprendre pour Félice qui ne perçoit pas la symbolique animalière :

<sup>1</sup> Alain CORBELLARI, « Onirisme et bestialité : le roman de *Guillaume de Palerne* », art. cit., p. 358-359.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*, p. 8.

<sup>3</sup> Nous reviendrons plus tard dans notre étude sur le symbolisme de l'aigle et ce qu'il révèle des enjeux plus implicites de ce roman. (p. 460ss).

<sup>4</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « *Guillaume de Palerne*, de l'anthologie onirique au rêve politique ? », *op. cit.*, p. 9.

<sup>5</sup> L'expression est de Mireille DEMAULES dans l'article déjà cité, « Le glossateur et le prophète : Merlin et l'interprétation des rêves », *op. cit.*, p. 113.

il faut donc que son clerc clarifie l'énoncé obscur et irrationnel du songe afin qu'elle puisse accéder à la sérénité. Mélior, dans la grotte, fait elle aussi un songe animalier mais ne peut bénéficier de l'aide d'aucun sage pour calmer sa peur face à ce rêve qu'elle ne comprend pas : elle manifeste alors une angoisse si violente qu'elle la transmet à Guillaume. Le roman illustre, par ces deux exemples, les risques que le lecteur court à ne pas chercher à comprendre le message implicite du texte : sous la métaphore que constitue ce récit merveilleux, se cache un autre énoncé, plus complexe, mais dont le sens sera éclairé par l'*exemplum* que constitue ce récit aux allures plaisantes. Ces rêves, angoissants s'ils ne sont pas soumis à une glose, constituent donc une illustration de la nécessaire exégèse du roman mais également de la complexité de la fiction. La *merveille* divertit mais elle dit aussi et surtout quelque chose sur la réalité contemporaine que l'auteur veut faire comprendre à son lecteur. Le rêve, dans *Guillaume de Palerne*, constitue une mise en abyme du roman en tant que fiction : le lecteur doit alors se comporter comme Félice en repérant et en donnant du sens à l'implicite du texte.

Qu'en est-il des deux autres romans du corpus ? *Floriant et Florete* met en scène un rêve (vv. 3498-3504) : l'épisode est très bref (6 vers) et concerne la relation amoureuse à peine esquissée entre les deux jeunes gens. C'est Floriant qui rêve de Florete et, dans sa construction, ce récit évoque fortement le rêve érotique de Guillaume et donc, le rêve de Didon dans l'*Enéas*, sans que la tension sexuelle ne soit aussi marquée :

« Lors li fu en dormant avis

Que Florete o lui venoit

Et plus de .C. fois la baissoit » (vv. 3498-3500)

Il n'y a pas de message prophétique ici : ce songe est davantage à rapprocher de la topique de l'énamoration, en lien avec l'*immoderata cogitatio*<sup>1</sup>, pensée obsédante qui malmène les amants. Dans ce roman, il n'y a pas d'enjeu aussi grave et complexe que dans *Guillaume de Palerne* : certes, Floriant a été spolié de ses droits et titres mais, finalement, le problème est bien plus simple à résoudre que pour Guillaume et Alphonse. En effet, une fois que la trahison et la culpabilité de Maragot ont été prouvés, et cela ne semble pas difficile, la fée Morgane intervient miraculeusement pour rapprocher le jeune homme de sa mère, la reine de Sicile. Une fois ce problème résolu, il n'y a plus vraiment d'enjeu politique qui nécessiterait de passer par le truchement du rêve qui autorise une lecture symbolique et complexifie la lecture. Ce n'est pas le cas dans *Guillaume de Palerne* qui multiplie les intrigues : le songe devient

---

<sup>1</sup> Image que l'on trouve dans le *Traité de l'Amour courtois* d'André le Chapelain, *op. cit.* Voir notre étude (pp. 160-161).

alors un véritable ressort narratif voire dramatique qui permet à l'auteur, d'une part, de montrer sa capacité à entremêler les péripéties et, d'autre part, de faire participer le lecteur qui doit participer à la glose du rêve pour démêler les fils du récit. Nous pensons que, si dans *Floriant et Florete*, il y a peu de rêve et aucun rêve à portée symbolique, c'est parce que la situation dans laquelle se trouve le héros est moins complexe que ne l'est celle de Guillaume dont l'histoire nécessite des songes pléthoriques et à fort contenu symbolique.

Dans *Robert le Diable*, il n'y a pas d'épisode onirique. Même l'épisode de la lettre transmise à l'ermite ou des armes remises à Robert dans le jardin impérial par un ange ne font pas l'objet d'une mise en scène onirique : elles sont données à voir pour « vraies », c'est-à-dire comme des *merveilles* qui arrivent à un personnage en état d'éveil. Il y avait là une bonne occasion de transmettre un message divin via le rêve mais l'auteur s'est abstenu d'employer ce motif, sans doute parce que l'intégralité du récit de la vie de Robert est à décrypter, l'ensemble des motifs de ce texte sont hautement symboliques et y ajouter un épisode onirique aurait peut-être trop mis en évidence le caractère fictif du roman, comme dans *Guillaume de Palerne*, ce qui aurait exhibé le romanesque. Or, *Robert le Diable* est à prendre comme un *exemplum*<sup>1</sup>, et le récit de sa rédemption doit être considéré dans sa vérité religieuse. Le rêve aurait désacralisé le message et trop insisté sur la fictionnalité à l'œuvre, bien qu'il existe de nombreux songes bibliques. Dans le roman de *Robert le Diable*, le caractère exemplaire du récit semble obliger une écriture « littérale » c'est-à-dire une grande clarté du message : Dieu s'adresse systématiquement à Robert par des intermédiaires concrets : l'ermite, la lettre et l'ange s'adressent directement à Robert, traitant de son cas précis, sans prendre de détours symboliques, difficiles à décrypter. Est-ce la gravité et l'urgence de la situation dans laquelle se trouve le jeune homme qui interdit de prendre le risque de ne pas être compris ? Le rêve est un moyen de communication privilégié entre l'homme et une transcendance qui, dans *Guillaume de Palerne*, n'est pas identifiée et qu'on assimile à la *merveille*. Dans *Robert le Diable*, cette communication se fait par lettre, ce qui rappelle l'importance de l'écrit, mais aussi par la venue d'un ange, le messager au sens étymologique : il s'agit donc dans les deux cas d'une communication directe, qui ne nécessite par d'être interprétée, elle est immédiatement intelligible. Quant à l'émetteur du message, son identité ne fait aucun doute puisqu'il s'adresse à l'ermite et passe par un ange.

Le rêve n'est donc pas un motif partagé par les œuvres du corpus mais son emploi massif dans *Guillaume de Palerne* pose la question de ce qui concourt au merveilleux mais

---

<sup>1</sup> Nous développerons plus loin dans cette étude la réflexion sur le caractère exemplaire de *Robert le Diable* (p. 334ss).

également de ce que le merveilleux permet de dire implicitement sur la réalité du XIII<sup>e</sup> siècle. En nous rappelant que tout texte est un énoncé à décrypter, la *merveille* met en évidence le caractère mouvant du propos. Cette constatation se retrouve dans le motif de la métamorphose et du déguisement qui est partagé par les textes à l'étude : Alphonse se métamorphose et Mélior et Guillaume se déguisent en animaux ; Floriant et Florete travestissent leur identité ; Robert contrefait le bouffon pour masquer sa véritable nature et prouver la sincérité de sa démarche rédemptrice. Les personnages de ces fictions ont en commun d'avoir un rapport trouble avec leur véritable nature qu'ils tentent de cacher sous une *semblance* rebutante mais cela a pour conséquence, au contraire, de la révéler encore davantage. Qu'elle soit magique ou artificielle, le changement d'apparence n'est en tout cas pas anodin et en dit long sur les intentions des héros mais également sur les enjeux de ces romans.

#### b. *Estre et samblance, nature et norreture*

Du rêve à la métamorphose<sup>1</sup>, il n'y a qu'un pas qui explique la méfiance qu'inspire la *muance* au Moyen Âge. Saint Augustin, dans le livre XVIII de *la Cité de Dieu*, revient sur cette problématique : la conception augustinienne de la métamorphose sera reprise tout au long du Moyen Âge, ce qui justifie que nous l'évoquions brièvement ici, d'autant plus qu'elle est liée à la question du rêve, de l'illusion et de la *semblance*. Selon Saint Augustin, ce sont les démons qui sont à l'origine des métamorphoses bien que celles-ci n'en soient pas réellement, puisque les démons ne sont pas suffisamment puissants pour transformer profondément la nature d'un être : « Je n'admets donc d'aucune manière que les démons soient capables par leur puissance ou leurs artifices de transformer vraiment je ne dis pas l'âme, mais simplement le corps d'un homme en membres et figures de bêtes.<sup>2</sup> » Il remet en question la possibilité de la métamorphose mais reconnaît que les récits très nombreux qui l'évoquent sont des sources fiables parce qu'elles sont très ancrées dans la culture orale. Comment donc résoudre ce hiatus ? Il développe alors sa théorie du *phantasticum hominis*, le double fantastique de l'homme, qui est la partie de l'être qui peut subir les attaques des démons et qui se trouve être la représentation qu'a le rêveur de lui-même. Mais ce *phantasticum* n'est pas accessible seulement pendant le sommeil, il l'est également lors d'un réel dédoublement fantomatique qui fait perdre connaissance à l'homme. Les démons donnent alors la forme qu'ils souhaitent

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article de Laurence HARF-LANCNER « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », <https://www.jstor.org/stable/27582137>.

<sup>2</sup> SAINT AUGUSTIN, *la Cité de Dieu*, livre XVIII, Bibliothèque augustinienne, texte de la 4<sup>e</sup> édition de B. DOMBART et A. KALB, traduction G. COMBES, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960.

à ce double ce qui agit même sur la perception que les autres en ont : eux aussi voient l'image fabriquée par les démons et sont d'autant plus convaincus qu'il s'agit de la réalité que l'être transformé peut accomplir des tâches dictées par les démons. Chez Saint Augustin, la métamorphose revient à un dédoublement de personnalité qui n'existe que par les sens du « rêveur » et de ceux qui l'entourent, sens qui sont en réalité pervertis par les démons. Il ne reconnaît pas la transformation du corps, encore moins celle de l'âme, mais postule que ce sont les sens qui sont trompeurs.

La réflexion théologique médiévale s'empare de cette théorie du *phantasticum hominis* puisqu'elle s'inscrit dans l'impossibilité d'un changement de nature qui remettrait en question la création divine. Cependant, elle ajoute l'idée que ce pouvoir de métamorphose serait également possédé par les sorcières, enchanteurs et enchanteresses<sup>1</sup> qui, au même titre que les démons, savent pervertir les sens, mais sans remettre en cause la théorie augustinienne<sup>2</sup>. Cela explique le rôle déterminant de Brande dans *Guillaume de Palerne*, dont on nous dit :

« Molt sot la dame engien et mal ;  
Sorceries et ingremance  
Avoit molt apiris dans son enfance. » (vv. 286-288)

Le binôme quasi-synonymique « sorceries et ingremances » martèle le caractère magique de cette reine qui se rapproche alors de la figure folklorique de la sorcière : en évoquant ses compétences en « ingremances », elle est associée au monde des esprits ce qui crée un pont entre le monde des humains et l'au-delà. Visiblement, la marâtre peut communiquer avec les esprits ce qui induit de potentiels agissements maléfiques pour la suite du récit. D'ailleurs, son nom, Brande, renvoie à l'ancien français *brande* qui signifie « embrasement, flamme, agitation » et peut évoquer le feu de l'enfer. Cette sorcière présumée est ainsi rapprochée d'un démon, comme le suggère la théologie médiévale.

Comment donc, au Moyen Âge, concilie-t-on la théologie et la prolifération de récits de métamorphose dans la littérature merveilleuse ? Ce conflit est perceptible dans les *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury qui tantôt reconnaît l'existence de loups-garous, tantôt se

---

<sup>1</sup> A propos de l'apprentissage de la sorcellerie au Moyen Âge, voir Michel STANESCO, « Nigromance et université : scolastique et merveilleux dans le roman français au Moyen Âge », *Milieus universitaires et mentalité urbaine*, ouvrage dirigé par Daniel POIRION, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1987, pp. 129-144 et Jean-Patrice BOUDET, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

<sup>2</sup> Ce n'est qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle que s'élabore une nouvelle interprétation : avec son *Démonomanie des sorciers* (1580), Jean Bodin reconnaît la réalité de la métamorphose en la justifiant ainsi : « Mais la chose la plus difficile à croire, et qui est plus admirable, est le changement de la figure humaine en beste, et encore plus de corps en corps. Toutefois les proces faits aux Sorciers et les histoires Divines et humaines et de tous les peuples font la preuve très certaine. » cité par Laurence HARF-LANCNER dans son article « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *op. cit.*

range à la conception augustinienne. Plus tard, Giraud de Barri dans sa *Topographia Hibernica* envisage le problème sous un autre angle : rapportant l'histoire d'un couple de loups-garous dont la femme est mourante, il évoque la décision du prêtre de lui donner les derniers sacrements parce que « les démons ne peuvent changer que l'apparence des choses qui ont été créées par Dieu, et seulement avec la permission de Dieu ; si bien qu'elles semblent être ce qu'elles ne sont pas<sup>1</sup> ». Si la créature est un loup-garou, c'est parce que Dieu l'a autorisé et que, par conséquent, c'est une créature de Dieu. D'ailleurs, et c'est là la réflexion à laquelle aboutit le récit de cet épisode, n'assiste-t-on pas à une métamorphose sacrée lors de l'eucharistie puisqu'il s'agit de la transsubstantiation du Christ ? Cet argument fait alors pencher la balance en faveur de la possibilité de la métamorphose.

En revanche, que ce soit dans ces récits donnés pour vrais ou dans les romans, la métamorphose en elle-même est passée sous silence : ainsi, dans *Bisclavret* ou dans *Guillaume de Palerne*, c'est-à-dire des textes qui ne mettent pas en doute la réalité de la métamorphose, nul récit du processus de transformation ne nous est relaté. Décrire la métamorphose, et donc la donner à voir, reviendrait à trancher et constituerait une « vision » trop perturbante pour cette société chrétienne du XIII<sup>e</sup> siècle, encore imprégnée des théories augustinienes. D'ailleurs, le double fictif du lecteur, les autres personnages, sont explicitement écartés des scènes de métamorphose (dans *Bisclavret* comme dans *Guillaume de Palerne*), afin de ne livrer ce processus contre-nature, et donc anti-divin, à aucun regard possible. Enfin, dans ces deux récits en particulier, le loup-garou est loin de la férocité décrite dans les *Otia Imperialia* : la monstruosité réside davantage dans la « male feme » (v. 295 de *Guillaume de Palerne*) qui fait de la créature une victime innocente et la rend bien plus humaine que ne le suggère sa nature double, comme l'explique Laurence Harf-Lancner : « La littérature apologétique et la littérature narrative de la métamorphose présentent le même refus, le même rejet de la métamorphose du côté de l'illusion et de l'irréel, la même négation de la signification première des contes de loups-garous : la présence conjuguée, en tout être, de l'homme et du loup.<sup>2</sup> » Ainsi, la mention de « l'écriture », v. 276, et de « l'estoire », v. 280, dans *Guillaume de Palerne* est une référence certes courante dans les romans mais la manière de l'intégrer au récit est assez singulière :

---

<sup>1</sup> Giraud DE BARRI, *Topographia Hibernica*, édition de J.F. DIMOCK, cité par Laurence HARF-LANCNER dans son article « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *op. cit.*, p. 218.

<sup>2</sup> Laurence HARF-LANCNER, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *op. cit.*, p. 225. Voir également l'article de Loren GONZALEZ, « L'empreinte du loup-garou dans l'écriture médiévale : pour une littérature en métamorphose ? », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF* <https://journals.openedition.org/carnets/8171>.

« Li leus warox dont je vos di  
N’iert mie beste par nature,  
Si com raconte *l’écriture*,  
Ançois eert hom et fix a roi » (vv. 274-278)  
« Si com *l’estoire* le nos dist,  
Il estoit fix le roi d’Espagne » (vv. 280-281)

Christine Ferlampin-Acher, dans son édition du roman, relève une particularité dans cette référence à un écrit plus ancien : « Ici, la mention est désinvolte : elle n’a pas été précédée dans les premiers vers par la mention d’une source écrite (que l’on ne trouvera qu’à la fin de l’œuvre), et elle intervient au moment le plus merveilleux, alors qu’il est question de la métamorphose du loup-garou. L’auteur joue avec les conventions romanesques : son insistance [*écriture, estoire*] tout comme l’impression que le lecteur peut avoir que ces vers servent surtout à la rime, détournent le *topos* et pourraient souligner au contraire le caractère fictif de la fable<sup>1</sup> ». Ces romans merveilleux exhibent la fiction à l’œuvre afin justement d’en désamorcer la tension philosophique et morale qu’ils pourraient susciter en mettant en scène le tabou de la métamorphose : l’auteur de *Guillaume de Palerne* ne s’oppose pas frontalement à la conception augustinienne du double et choisit, comme cela a été évoqué précédemment, de se positionner en tant que romancier, c’est-à-dire un auteur de fictions. Et si la métamorphose, bien plus qu’un thème littéraire, constituait surtout une expérience littéraire ? Le loup-garou, comme être à la frontière entre l’animal et l’humain, illustre cette littérature de l’entre-deux, entre paganisme et christianisme, entre latin et roman, propre alors à créer une nouvelle matière, issue de la métamorphose des matières existantes.

En effet, le motif de la métamorphose permet d’illustrer la mutation profonde que vit alors la littérature narrative. Ainsi, la fascination qu’exerce la *muance* sur la littérature du Moyen Âge, comme en témoignent les nombreux récits merveilleux, pose un problème à cette société chrétienne, encore influencée par la théorie augustinienne. Pourtant, le roman se nourrit également du merveilleux celtique, entre autres, qu’il s’agit alors de christianiser en le modernisant. Par exemple, le loup-garou devient « un chien de Dieu<sup>2</sup> » et se montre doux et protecteur : il ne pense qu’à recouvrer *sa samblance d’home* mais a une *samblance* de loup. Il faut humaniser ce loup-garou. D’ailleurs, dans *Bisclavret*<sup>3</sup> et dans *Guillaume de Palerne*, la première apparition du loup-garou n’est pas traitée de la même manière, Marie de France

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 121 note 2.

<sup>2</sup> Selon l’expression utilisée par Gaël MILIN pour le titre de son ouvrage, *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (IX<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Toutes les citations sont prises dans l’édition du lai par Laurence HARF-LANCNER, *op. cit.*, pp. 116-133.

allant beaucoup plus loin dans ce processus d'humanisation du loup. En effet, si l'on compare les débuts de récit, la mise en scène de la lycanthropie, et surtout la perception que peut en avoir le lecteur ne semblent pas relever de la même intention. Marie de France, dans son lai, choisit de présenter la situation initiale sous l'angle de l'humanité et même de l'aristocratie : les désignations choisies montrent une réelle volonté d'insister sur la véritable nature du personnage principal qui est avant tout un homme et un chevalier « uns ber », v. 15 ; « Beals chevaliers e bons », v. 17 ; et son comportement renvoie essentiellement à l'excellence de sa classe, « merveille l'ait oï loër », v. 16 ; « noblement se cunteneit », v. 18, pour ne citer que les premiers vers de la narration. D'emblée, le lecteur a de ce personnage une impression positive, qui ne le quittera plus jusqu'à la toute fin du lai, même lorsqu'il découvre, en même temps que son épouse, qu'il est en réalité un loup-garou. Marie de France choisit donc délibérément d'inscrire son homme-loup dans son humanité et même de mettre en évidence la permanence de l'excellence de la noblesse et de l'esprit chevaleresque. Cela est illustré par la rencontre entre Bisclavret alors sous sa forme lupine, et le roi qui s'exclame « ceste beste s'umilie ! », v. 153, la révérence du loup rappelle que sa *nature* n'est pas affectée par la métamorphose. L'auteur de *Guillaume de Palerne* réutilise ce geste de la révérence qui, en plus de signifier qu'il s'agit d'une « beste mue » qui ne peut donc que mimer son humanité, indique nettement la véritable *nature* d'Alphonse, qui est noble et même princière : « li garox [...] / Tres devant le roi s'agenoille » (vv. 7207-7209). Or, contrairement au lai de Marie de France, cet épisode intervient quasiment à la fin du roman : certes, Guillaume et Mélior savent depuis longtemps que ce loup est une « merveille » (v. 3309) et ils l'associent immédiatement à une créature providentielle envoyée par Dieu : « Quant Diex par une beste mue / No soustenance nous envoie » (vv. 3310-3311), mais cela ne correspond pas à la première rencontre avec le loup pour le lecteur. En effet, la première fois que le loup apparaît dans le récit, il est alors décrit et désigné de manière à insister sur sa férocité et sa bestialité « uns grans leus », v. 86 ; « la beste » (à la rime avec *tempeste*), v. 88 ; « goule bae », v. 86 ; « « travers sa goule prent », v. 90. C'est bien le terme « leus » et non pas garou qui est employé, le second aurait ainsi indiqué d'emblée la véritable nature de la créature : au contraire, le terme « leus » se contente d'assimiler ce personnage au monde animal. En outre, sa cruauté bestiale est indéniable et à aucun moment, le lecteur ne peut imaginer qu'il s'agit en réalité, non pas d'une bête sauvage, mais du prince d'Espagne et qu'il ne commet pas ce rapt pour dévorer l'enfant, mais bien pour le sauver d'une mort certaine. L'explicitation de cet épisode est différée au vers 175, après les plaintes déchirantes rapportées au discours direct de Mélior, où la voix conteuse change de désignation pour le loup avec l'adjonction d'un



qualificatif « la beste franche ». L'adjectif *franc*, *franche*, qualifie généralement celui sur lequel ne pèse aucune servitude (et s'oppose donc au *serf*) et, par extension, on passe de l'idée de liberté à celle de noblesse, *franc* peut donc qualifier celui qui est noble. Or, ne peut être noble que celui qui est humain.

Il semble donc que l'auteur de *Guillaume de Palerne* ait souhaité ménager l'attente du lecteur en le trompant sur la véritable nature de son garou : le processus d'humanisation est retardé pour Alphonse qui n'est qu'une innocente victime du sortilège de sa marâtre, alors qu'il est immédiat et indéniable pour Bisclavret, dont on ignore pourtant la raison pour laquelle il se métamorphose. Cette différence dans le traitement de la métamorphose lycanthropique tient sans doute au genre littéraire : le lai est un genre bref qui exige une immédiate adhésion du lecteur. Il fallait donc que Marie de France donne d'emblée à son héros les qualités propres à l'humanité et surtout à la noblesse : le lecteur ne doit pas douter de son excellence. En revanche, *Guillaume de Palerne* est un roman, genre qui donne à son auteur bien plus le loisir de jouer avec le plaisir de l'attente : les 9664 vers qui composent ce récit laissent largement le temps au lecteur de comprendre par lui-même et donc d'apprécier l'excellence d'Alphonse, le loup-garou. On peut également émettre l'hypothèse que l'auteur de *Guillaume de Palerne*, souhaitant donner à son récit une complexité propice à la réflexion sur la *nature* et l'*estre*, a délibérément doté son personnage d'une duplicité manifeste dont la part animale s'exprime fortement.

En réalité, ces deux loups-garous, aussi effrayants puissent-ils être pour ceux qui ignorent leur véritable nature, sont de bons loups-garous : « les loups-garous des lais et de *Guillaume de Palerne* tiennent, tout comme le lion apprivoisé d'Yvain, plus du chien que de la bête sauvage, [...] le garou-loup adopte en présence du roi un comportement d'animal domestique<sup>1</sup> ». L'effroi que ne manquent pas de ressentir les personnages et, par identification, le lecteur, n'est donc que provisoire : cet effroi disparaît devant cet être qui est non seulement bienveillant mais qui de sucroît n'est plus vraiment ambigu puisqu'on le rapproche de la bête apprivoisée. Pourtant, leur véritable nature n'est pas animale : le mimétisme avec le chien brave et obéissant permet à ces auteurs d'amorcer une réflexion sur ce qu'est véritablement la nature humaine, et même chevaleresque, et sur ce qu'implique la métamorphose.

Le processus de métaphorisation de la métamorphose illustrant la mutation de la littérature en cette deuxième moitié du Moyen Âge, est particulièrement perceptible à travers

---

<sup>1</sup> Quentin VINCENOT, *La gueule et la peau : le loup-garou médiéval en France et en Europe*, op. cit., p. 133.

ce qui est tu au lecteur : la métamorphose en elle-même fait l'objet d'une ellipse ce qui laisse planer le doute quant à ce qu'il s'est réellement passé. Gaël Milin explique ainsi que le caractère elliptique de l'écriture de la métamorphose permet de « préparer le retour du héros à l'état antérieur, à l'humanité<sup>1</sup> ». Il est donc plus humain que loup, l'*estre* compte davantage que la *semblance*. Cette atténuation de la figure de garou accompagne la métaphorisation de la métamorphose et la christianisation du merveilleux : ce qui compte alors, ce n'est pas la métamorphose en elle-même, c'est plutôt ce qu'elle dit, sa *senefiance*, comme l'explique Cristina Noacco : « Elle [la métaphore] efface l'aspect merveilleux de la fable pour mettre l'accent sur la valeur (éthique, esthétique ou poétique) de la mutation voire, la métamorphose n'apparaît plus et il suffit alors d'y faire allusion. Ce qui compte, c'est le processus qui tend vers elle.<sup>2</sup> » Les récits à l'étude n'en sont pas encore à ce point de métaphorisation de la métamorphose : pour reprendre le concept développé par Cristina Noacco, on peut dire que cette littérature du XIII<sup>e</sup> siècle en est à un moment charnière, entre l'expression de la métamorphose *in factis* et celle de la métamorphose *in verbis*<sup>3</sup>. En effet, la métaphorisation implique de ne considérer la métamorphose qu'au sens figuré vers une primauté accordée à la *senefiance* de la métamorphose plus qu'à la *semblance* du récit issu du folklore. A ce stade de la modernisation de la littérature, le personnage métamorphosé prend encore une *semblance* autre mais est porteur d'un message sur la nature double de l'homme, à la fois humain et animal, raisonnable et sauvage, duplicité qu'il nous faut accepter au risque d'être puni comme la femme de Bisclavret, abandonnée comme la mère de Robert, ou dénigrée comme la marâtre d'Alphonse. Ne serait-ce pas là le message des textes à l'étude : une réflexion importante et nécessaire sur les rapports entre *semblance* et *estre* comme l'illustrent ces personnages doubles ?

Le loup-garou est issu du fonds païen celtique et nordique qui englobe le concept du double physique, essentiel dans les récits de loups-garous et qui pose la question de l'autre et donc, de l'identité. Or, les romans à l'étude ne développent pas tous la figure du loup-garou mais ont en commun de mettre en scène des personnages doubles : Robert est mi-démon, mi-humain ; Alphonse est loup-garou ; Florian est assimilable à la figure du chevalier *faé*<sup>4</sup>. La *semblance* de ces êtres doubles est trompeuse ce qui ajoute de la complexité à leur quête

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 62.

<sup>2</sup> Véronique ADAM et Cristina NOACCO, *La métamorphose et ses métamorphoses dans les littératures européennes : histoire d'un décentrement ?* Albi, Presses Universitaires Champollion, 2010, p. 14.

<sup>3</sup> Pour plus de précision à propos des métamorphoses *in factis* et *in verbis*, voir l'ouvrage de Cristina NOACCO, *La métamorphose dans la littérature française des XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, op. cit.*, pp. 63-65.

<sup>4</sup> Nous approfondirons plus loin dans cette même étude la question du double et de ce que cela dit de la réflexion profonde suscitée par les textes du corpus (p. 315ss).

d'identité et de reconnaissance. En outre, les personnages ont tous une très nette tendance à se déguiser<sup>1</sup> et à maquiller volontairement leur identité, et leur nature profonde, et ce pour diverses raisons. Nulle *merveille* ici, ce sont des stratagèmes mis en place par les personnages pour se sortir d'une situation précise : Mélior et Guillaume optent pour des déguisements animaliers dans leur fuite amoureuse, Robert contrefait le fou pour faire pénitence, Floriant et Florete changent d'identité pour mener à bien leurs aventures visant à contredire les accusations de *recreantise* du roi de Sicile. Le déguisement et le travestissement de l'identité correspondent, d'un point de vue narratif, à des moments charnières dans les récits c'est-à-dire au départ en aventure des héros mais surtout à l'étape qui va leur permettre d'accéder à leur véritable identité et à leur accomplissement personnel.

Dans *Robert le Diable*, le héros contrefait le fou afin de mener à bien sa pénitence et ainsi mériter sa rédemption. Elle lui impose trois obligations : disputer sa nourriture aux chiens, ne pas parler et simuler la folie. C'est surtout le motif de la folie qu'il feint à Rome, au palais impérial, qui va retenir notre attention ici dans la mesure où elle constitue une sorte de déguisement qui va isoler Robert tout en l'exposant aux yeux de tous pour ce qu'il n'est pas : sa *semblance* n'est alors plus en accord avec son *estre* sous cette carapace de bouffon. L'ermite lui dicte ainsi la pénitence « Que vous tout fol diervé vous faites », v. 1111 : pour respecter cet impératif, Robert va se munir d'attributs physiques et adopter le comportement typique du fou<sup>2</sup>. Il prend ainsi les attributs du fou tels que la tonsure, « trenche ses caviaus », v. 731, les vêtements grossiers « une viés carpite », v. 738, le bâton<sup>3</sup> dont il se sert pour maintenir la foule à bonne distance en entrant dans Rome, « un grant baston en sa main », v. 1185. Ces caractéristiques physiques sont aussi celles des vilains : Robert, en acceptant de feindre la folie, renonce en même temps aux signes extérieurs de la noblesse. Mais il va plus loin dans la régression puisqu'il renonce également aux signes extérieurs de l'humanité : en disputant sa nourriture aux chiens et en dormant avec eux, Robert évoque le personnage d'Yvain qui, fou de chagrin d'avoir perdu l'amour de Laudine, laisse libre court à sa sauvagerie et se nourrit de viande crue<sup>4</sup>. Robert se laisse aller à exprimer la part animale qui est en lui : il est agressif comme l'imagerie populaire se représente les forcenés, « Robert ne

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'ouvrage dirigé par Marie-Louise OLLIER *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Vrin, 1988.

<sup>2</sup> Il y a donc un ensemble d'éléments marqueurs de la folie. Voir Huguette LEGROS, « Les fous de Dieu », *Mélanges offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 339-353.

<sup>3</sup> D'ailleurs, les miniatures du manuscrit A prennent soin de représenter Robert avec son bâton lorsqu'il s'agit d'épisodes où il contrefait le fou : le bâton devient alors un marqueur du travestissement dans ce cas. Voir notre étude du manuscrit dans l'introduction (p. 9ss).

<sup>4</sup> Chrétien de TROYES, *Le Chevalier au Lion*, édition de Corinne PIERREVILLE, Paris, Champion, 2016, vv. 2826-2828.

voit home seïr / A son huis ne li courre seure », vv. 1190-1191, et il ne parle plus, il « henist », v. 1187.

Enfin, ce comportement, rendu volontairement grotesque par Robert en pénitence, suscite l'exclusion et la violence des autres à travers le regard desquels il est montré comme un fou. Il est accablé par la foule « Tout chil de Rome », v. 1193, qui lui jette des projectiles divers et humiliants « De tay, de boe et de longaigne, / De palestiaux et de chavates / Et de pommons et de viés nates », vv. 1196-1198 : l'accumulation de projectiles est renforcée ici par la polysyndète qui donne l'impression d'un acharnement et d'un déchaînement de violence « L'ont tant batu qu'il en a pierces / la char et en maint lieu sanglente », v. 1218-1219, d'intensité au moins égale à la peur qu'il suscite<sup>1</sup>. Ce déguisement en fou trompe également l'empereur chez qui, cependant, il ne provoque pas d'animosité comme pour le reste du peuple, mais plutôt l'envie de le protéger en l'accueillant « Puis qu'il vient a my a garant », v. 1323 : l'empereur se distingue du commun des mortels en faisant preuve de noblesse d'âme. On retrouve ici le motif du fou dont l'empereur et sa cour rient ouvertement (vv. 1374 et 1408-1412), parce qu'il n'y a rien de répréhensible à rire d'un misérable, mais tout en le protégeant comme on prend soin d'un être fragile « Il ne le vault pas travillier », v. 1469, « Car il est folz sans nulle gille », v. 1434 : la feinte est menée à la perfection puisque même l'empereur se laisse prendre au stratagème de Robert. Le déguisement remplit donc son rôle de travestissement de la réalité : la *semblance* de fou masque complètement *l'estre* de Robert et préserve sa démarche pénitentielle vers la rédemption.

Dans *Floriant et Florete*, le motif du déguisement prend moins d'ampleur que dans les deux autres romans. C'est Florete, qui une fois encore se montre entreprenante et affirmée, en suggérant l'idée du changement de nom : « Se vos vostre non changerez », v. 6824, afin de donner plus d'éclat à la reconquête de la gloire par Floriant (vv. 6825-6860). Floriant devient donc « Biaus Sauvages<sup>2</sup> » et Florete « Plaisanz de l'Ille » : cette usurpation de leurs identités permet de contredire les accusations de *recreantise* (vv. 6614-6626) tout en conservant leur *semblance* et en faisant preuve de modestie. La voix conteuse joue d'ailleurs le jeu des personnages en les nommant ainsi dans cet épisode tout comme Floriant l'a demandé à Florete : « Biaus Sauvages m'apelerois / Toutes les fois que vos vorrois, [...] Gardez q'en chemin ne en ville / Ne nous apelons autrement », vv. 6868-6875, afin de ne pas commettre d'impair si des oreilles inconnues les entendaient. Se met alors en place un jeu plaisant auquel

---

<sup>1</sup> Ce type de scène se retrouve dans *Amadas et Ydoine*, *Ipomedon*, le *Lancelot en prose*, le *Tristan en prose*, *Guiiron le Courtois* et la *Folie Lancelot*.

<sup>2</sup> Ce changement d'identité et les pseudonymes ont pour référence intertextuelle le héros du roman de *Florimont* (XII<sup>e</sup> siècle) d'Aymon de Varenne qui prend pour surnom « Povre perdu ».

participe le narrateur qui les nomme par leurs pseudonymes afin de ne pas trahir leur secret : le lecteur ne peut alors que se sentir entraîné dans cet univers fictif et la voix intérieure qui lit le texte de nommer également les personnages par leurs nouvelles identités. Ici, changer de nom et taire son statut semblent suffire pour devenir quelqu'un d'autre : d'ailleurs, dans la suite du récit, personne ne reconnaît en ce couple d'aventuriers le roi et la reine de Sicile.

Dans *Guillaume de Palerne*, les jeunes amants sont contraints de fuir pour protéger leur amour naissant : c'est Alexandrine qui suggère l'idée du déguisement en leur signalant la présence de peaux de bêtes en cuisine, le choix se porte alors sur les peaux de deux ours blancs et d'un serpent dont la peau n'est finalement pas sélectionnée, afin sans doute d'éviter la diabolisation des personnages, cet animal souffrant d'une mauvaise réputation. L'ours est un animal hautement symbolique au Moyen Âge<sup>1</sup> : il est réputé alors pour son appétit sexuel, caractère quelque peu amoindri par la couleur blanche, symbole de la pureté. Mais le lecteur sait qu'ils ne resteront pas chastes car cela avait été largement sous-entendu dans le rêve de Guillaume. On nous dit alors de Guillaume et de Mélior qu'ils ont l'air « d'un ors felon et fier », v. 3109 : d'ailleurs, les deux peaux sont semblables, ce qui atténue la différenciation sexuelle, mais les renvoient tout de même à une animalité bien plus féroce que le loup même. Par la suite, ils changent de déguisement pour revêtir des peaux d' « .I. cerf mirabilous et grant » et d' « une ciere », chassés par le loup-garou, v. 4347-4367, qu'ils décident de garder en permanence afin de minimiser les risques d'être reconnus. Enfin, la reine Félise, suite au rêve interprété par Moysan, décide elle aussi de se déguiser en une « beste », v. 5196, dont on ignore l'espèce exacte<sup>2</sup> mais dont le lecteur devine qu'il s'agit de biche ou de cerf, d'autant que la reine se déplace « A .III. piés comme autre beste<sup>3</sup> », v. 5172. Autant de déguisements dans ce récit qui rappellent, à chaque fois, le motif de la métamorphose en loup-garou et font baigner l'ensemble de la diégèse dans un monde animalier.

Les raisons qui poussent les personnages à travestir la réalité de leur identité et à, parfois, la masquer sous une *semblance* trompeuse sont diverses. D'un point de vue

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de Michel PASTOUREAU, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>2</sup> En revanche, cette précision est apportée par la version en prose : « En sa peau de cerf fut par Moysant cousue et sembloit proprement que d'elle fust ung cerf saulvaige, tant estoit bien appointee de tous costez. » in Arsenal 4° BL 4288, édition Arnoullet, 1552. Cette précision enrichit symboliquement le récit : en se déguisant en cerf, Félise signale, sans le savoir, qu'elle est de la même famille, du même sang que Guillaume et le « troupeau » ainsi constitué préfigure le trinôme qui gouvernera la Sicile après le mariage et le couronnement de Mélior et de Guillaume, Félise occupant quelques temps un rôle dynamique dans le gouvernement auprès de son fils, comme un passage de témoin. En outre, le choix du déguisement en cerf, plutôt qu'en biche, rappelle le rôle très masculin qu'a occupé la reine depuis la mort de son époux et insiste sur le caractère viril de ce personnage, ce que nous avons étudié précédemment dans cette partie (p. 214ss).

<sup>3</sup> Nous reviendrons plus loin dans cette sous-partie sur le caractère carnavalesque et humoristique de cet épisode sans pourtant trop l'approfondir car cela fera l'objet d'une analyse dans la troisième partie (p. 474ss).

diégétique, cela permet aux héros de fuir, de protéger un secret important qui concerne ce qu'ils sont et éprouvent et, dans tous les cas, d'accéder à un bonheur qui ne leur est pas possible sans ce passage par le déguisement : il faut donc d'abord mentir et se cacher, afin de faire coïncider, ensuite, l'*estre* et la *semblance* et de vivre dans la vérité de sa *nature*. Le mensonge, péché mortel, ne fait pas l'objet dans ces romans de remarques désapprobatrices du narrateur : c'est parce que la visée est louable (l'amour, la reconquête d'une identité et d'un statut perdus, la rédemption, la renommée) que l'on peut fermer les yeux sur les ruses mises en place pour y parvenir. D'ailleurs, dans *Robert le Diable*, c'est l'ermite, qui se fait le messager de Dieu, qui dicte sa pénitence à Robert, lui imposant le mensonge. Cet impératif divin est donc sacré. De même, certaines attitudes imposées par ces déguisements frôlent parfois le ridicule : les bouffonneries de Robert ou encore le comportement animalier dans *Guillaume de Palerne* pourraient dégrader le propos. Cependant, ces épisodes assez étonnants sont davantage à percevoir dans leur dimension carnavalesque<sup>1</sup>. On en relève des exemples particulièrement dans *Guillaume de Palerne* : les vêtements en riches étoffes qui se laissent entrapercevoir sous les coutures rétractées des peaux (vv. 5094-5099) de Guillaume et de Mélior, puis, à l'inverse, le manteau d'hermine blanche dont on les revêt et dont les poils se retrouvent cette fois, à l'intérieur (v. 5360ss) ; la reine Félise qui se comporte comme un animal en marchant à quatre pattes (v. 5160). Ces éléments peuvent prêter à sourire<sup>2</sup> mais enclenchent surtout une réflexion très profonde sur l'humanité dont les héros se détournent, provisoirement, ce qui ne semble pas les rendre plus malheureux et leur permet même, paradoxalement, d'accéder au bonheur, une fois leur véritable identité humaine rétablie.

La dimension carnavalesque se retrouve également, dans une certaine mesure, avec la folie de Robert, dans *Robert le Diable* : sa comédie de la folie renvoie au monde *bestourné* des carnavals où s'effacent les catégories sociales et où les seigneurs se comportent en vilains. Or, Robert, en contrefaisant le fou, s'empare d'attributs (les vêtements grossiers, le bâton) qui sont aussi ceux des vilains. Mais on peut surtout voir dans ces bouffonneries une évocation des fêtes des Fous qui commencent à s'organiser au XII<sup>e</sup> siècle et qui découlent des « libertés de décembre » attestées dès le Haut Moyen Âge, elles-mêmes issues de la tradition antique des Saturnales qui se déroulaient du 17 au 23 décembre. Ces fêtes sont en lien avec la jeunesse puisque les premiers acteurs en sont de jeunes clercs, diacres et sous-diacres : elles

---

<sup>1</sup> Voir à propos du carnaval les ouvrages de Natalie ZEMON DAVIS, *Les Cultures du Peuple*, en particulier le chapitre 4 « la règle à l'envers », Archives de sciences sociales des religions, 1980 ; Jacques HEERS, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 2007 et enfin, l'article de Christine BENEVENT, « Folie et société(s) au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance », *Images de la folie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance*, Guillaume BERTHON et Xavier LEROUX (dir.), Babel / Littératures plurielles 25, 2012, pp. 121-148.

<sup>2</sup> Nous analyserons la dimension parodique dans *Guillaume de Palerne* dans la troisième partie de cette étude.

suivent un rituel très organisé qui aboutit à un renversement des rôles où l'on voit un enfant élu en grande pompe archevêque ou pape. Les jeunes qui y participent se déguisent en femmes ou en hommes sauvages, se barbouillent de suie, mettent leurs vêtements à l'envers, etc. Dans ce monde fou, il n'existe plus de frontières et donc, plus de limites, mais le tout reste bon enfant : « La folie qui s'y déploie a donc un sens très large : extravagance, excès, démesure. Elle ne porte pas à conséquence, elle n'est pas menaçante et présente même des côtés sympathiques. De ce fait, elle permet aussi de s'immuniser contre la vraie folie, laquelle se trouve davantage encore méconnue et rejetée<sup>1</sup> ». Contrefaire la folie permet à Robert d'accomplir sa pénitence, mais c'est aussi une garantie de ne pas laisser sa véritable folie, la démoniaque, s'exprimer à nouveau : ses bouffonneries sont un exutoire et exorcisent son démon intérieur. Le lecteur ne rit donc pas du jeune homme car il sait ce contre quoi il lutte : en cela, la réception ne s'identifie pas aux spectateurs du bouffon Robert car sa trajectoire en forme d'*exemplum* est davantage objet d'admiration que de moquerie. Alors qu'il subit des humiliations sous son déguisement de fou, Robert n'est jamais ridicule aux yeux du lecteur : le récit de son cheminement intérieur prend ainsi des allures d'hagiographie par ses ressemblances avec les *saloï* orientaux, les fous du Christ<sup>2</sup>. Ce déguisement est donc indispensable d'un point de vue diégétique car il permet de mettre en place la démarche pénitentielle du héros, mais également d'un point de vue moral puisque cela enclenche une réflexion sur la nature des êtres.

D'ailleurs, dans *Guillaume de Palerne*, le motif de la métamorphose et celui du déguisement sont intrinsèquement liés. Ainsi, les personnages principaux vivent leurs aventures sous une apparence qui n'est pas celle d'origine –Alphonse est métamorphosé et les jeunes amants sont déguisés-, ils cheminent ensemble et lient leurs destinées afin de recouvrer leur identité et leur honneur perdus. Sont mis alors en scène, dans des trajectoires parallèles, des personnages humains dont l'apparence est, pour des raisons différentes, animale et qui perdent, provisoirement, la cohérence qui unit normalement leur *semblance* et leur *estre*. Mais on voit que par la suite, Guillaume et Mélior vont changer de déguisements : d'ours, ils vont se muer en cerfs afin de brouiller les pistes et semer leurs poursuivants. Cette succession des déguisements n'est pas anodine et prend l'apparence d'une métamorphose artificielle, d'un ours en cerf. Cela n'est pas sans évoquer la mutation qui a lieu au XIII<sup>e</sup> siècle dans

---

<sup>1</sup> Muriel LAHARIE, *La folie au Moyen Âge XI<sup>e</sup> –XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, le Léopard d'or, 1996, p. 286.

<sup>2</sup> Nous approfondirons plus loin dans cette étude l'analyse du caractère exemplaire des textes du corpus et surtout la dimension quasiment hagiographique de *Robert le Diable* (p. 335ss).

l'imaginaire et qui voit remplacer l'ours par le cerf dans le rôle du roi des animaux<sup>1</sup> : « Guillaume, qui doit devenir roi, laisse la peau d'ours, au symbolisme usé, pour celle du cerf, plus en vogue dans l'imaginaire royal<sup>2</sup> ». La métamorphose et le déguisement travestissent la réalité : l'une merveilleuse, l'autre de l'ordre du maquillage, ils permettent d'accéder à la vérité par le mensonge qui agit comme un révélateur. C'est parce que Floriant et Florete taisent et même maquillent leurs identités, qu'ils pourront agir honnêtement avec les autres qui n'auront pas d'*a priori*, positifs ou négatifs, car si Beau Sauvage est un adversaire possible en tournoi, ce n'est pas le cas de Floriant qu'on refusera d'affronter. C'est ce paradoxe qu'illustrent les romans à l'étude.

Le motif de la métamorphose et celui de l'hybridité<sup>3</sup> se recourent : la métamorphose est l'étape entre deux *semblances* de l'*estre* qui porte en lui cette double nature. Il y a donc ici, en creux, la question très complexe des apparences qui sont trompeuses, voire de l'inconscient symbolisé dans *Guillaume de Palerne* par l'animal et dans *Robert le Diable* par le démon. Ces romans semblent incarner le passage qui relie un état à un autre, dans une reconquête d'identité et de statut perdus ou jamais atteints. Ces aspects sont très significatifs d'une littérature en pleine mutation. En effet, en ne faisant pas coïncider la *semblance* avec l'*estre* pour ces personnages fictifs, les auteurs nous enjoignent à réfléchir à la question morale qui concerne la véritable nature de l'homme, dans un mouvement de prise en compte de la part sauvage et sombre qu'il porte en lui. Dans les textes à l'étude, cette dimension est particulièrement exploitée justement par l'hybridité effective de Robert et d'Alphonse, mais également par des caractéristiques que présentent d'autres personnages. Dans *Guillaume de Palerne*, le vacher puis l'empereur qui recueillent Guillaume sont mis en scène dans des épisodes de chasse : c'est le vacher qui lui apprend à chasser (vv. 368-385) et l'empereur est en train de « chacier », v. 390, quand il se rend dans la forêt et trouve Guillaume. En revanche, le loup n'est pas montré en train de chasser, il nourrit et protège Guillaume. Le terme « proie » est même utilisé pour désigner Guillaume lorsque l'empereur l'adopte (v. 643). Tous les trois occupent successivement une fonction parentale auprès du jeune garçon et semblent posséder une part égale de sauvagerie en eux. Guillaume en revanche, tout comme

---

<sup>1</sup> Voir Michel PASTOUREAU, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, op. cit., p. 251ss

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 69.

<sup>3</sup> Nous approfondirons la question du double et de l'hybride plus loin dans cette étude (p. 315ss).



Floriant et même Robert constituent l'illustration évidente du proverbe *Nature passe norreture*<sup>1</sup>, comme c'est le cas de nombreux récits médiévaux.

Ces trois héros présentent tous des qualités courtoises, même si elles sont des moins flagrantes pour Robert qui passe sa jeunesse à tuer et à violer. Floriant comme Guillaume, qui sont élevés en dehors de leur sphère parentale et donc adoptés par un modèle familial très éloigné de leur origine, développent des qualités exceptionnelles en cohérence avec leur nature : le portrait physique qui est fait de Floriant dans son enfance révèle l'excellence du caractère (*Floriant et Florete*, vv. 737-752) et l'empereur rencontrant Guillaume « A grant merveille se seigna / De sa biauté, de sa samblance / Et de sa noble contenance », vv. 418-420, sa noblesse transparaît même dans sa *semblance*. D'ailleurs, même Robert, pourtant à moitié diabolique par nature, voit ses qualités nobles transparaître dans son physique, certes, mais également lorsqu'il est seul, observé par la princesse muette qui « Pense que il est de haute oevre, / Qui de tel manière se cuevre », vv. 2057-2058 : sa discrétion est signe de noblesse. Le proverbe est donc largement illustré par ces textes et, sans doute, dans un souci de valorisation de la classe noble, ce que Francis Dubost explique à propos du loup-garou dans *Guillaume de Palerne*, mais que l'on peut appliquer à l'ensemble des textes du corpus : « Le drame du garou peut alors être identifié au drame du sujet aristocratique. [...] Cette éthique de l'être : être bien né, être légitime, être vaillant, être le meilleur, être l'élite, etc., domine la littérature chevaleresque. [...] Le sujet aristocratique, que rien ne peut véritablement ébranler, si ce n'est la mise en cause de son être, a besoin de se savoir au-dessus de toutes les vicissitudes. Les textes qu'il commande et qu'il prend plaisir à écouter vont lui renvoyer des scénarios imaginaires dans lesquels le héros auquel il ne peut manquer de s'identifier est mis en "aventure", abandonné, trahi, exposé, dépossédé, métamorphosé, banni, ensauvagé, sans jamais se démentir ni se renier. Dans la littérature médiévale, le motif de la lycanthropie entre dans le jeu du "miroir des princes". Il est alors soustrait au champ du fantastique comme à celui des grandes terreurs mythiques, pour servir de support à une réflexion sur la nature de l'être aristocratique afin d'en illustrer l'excellence<sup>2</sup> ». La visée est donc explicite, et n'échappe pas au lecteur.

Mais au-delà de cette question assez récurrente de la pensée et de la littérature médiévale, il semblerait que se joue dans ces œuvres, par l'ampleur que prennent les motifs de la métamorphose, du déguisement et du double, une réflexion très aboutie sur la *semblance*,

---

<sup>1</sup> On recense ainsi trois proverbes de sens équivalents : *nature passe norreture (et norriture sorvaint nature)*, *meulz vaut nature que norreture* et *nature ne puet mentir*, dans l'ouvrage de Joseph MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1925, n° 1328-1273-1327.

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., page 565.

*l'estre* et la *nature*. Alphonse, Guillaume, Robert, Floriant, mais aussi Mélior n'ont pas une *semblance* qui correspond à leur *estre*, et leur *estre* ne correspond pas à leur *nature*, c'est-à-dire ce qui vient de la naissance. Floriant élevé par Morgane pense qu'il est son fils (« Bien croi que vos estes ma mere », v. 771) et se trompe donc sur sa nature qui n'est pas féerique et ce, même si, à ce moment-là, son *estre* coïncide avec sa *semblance*. Guillaume, enfant, se montre « large », v. 383, avec ses camarades issus du peuple, parce que sa nature noble le pousse à se comporter ainsi. Robert, et c'est là son plus grand drame, doit lutter contre sa nature diabolique car elle lui est acquise de naissance : lors de sa grave crise existentielle, il exprime son désespoir d'être impuissant face à ses instincts de violence (vv. 635-646). Le traitement de cette problématique diffère quelque peu dans ce roman : Robert doit justement par la pénitence, et donc par la *norreture*, lutter contre sa nature pour tenter de l'annihiler. Ceci s'explique par la dimension exemplaire voire hagiographique du roman dont le propos est de mettre en évidence la suprématie des desseins de Dieu et la force de la rédemption. Ces auteurs nous mettent donc en garde contre la *semblance* qui peut être trompeuse : l'empereur dans *Guillaume de Palerne* n'est pas reconnu par le vacher (v. 471ss) et Floriant et Florete ont juste besoin de changer leurs noms pour passer inaperçus ; tout comme peut l'être *l'estre* qui n'est révélatrice ni pour Guillaume, ni pour Floriant et encore moins pour Alphonse qui « n'iert mie beste par nature » (v. 275) car seuls « son *estre* et sa *samblance* » (v. 305) sont affectés par la métamorphose. Ces illusions que peuvent être *l'estre* et la *semblance* sont aussi à percevoir dans leur dimension littéraire. Dans la fiction, sont disséminés des indices de la nécessité pour le lecteur de se méfier de ce que semblent être leurs récits : s'ils cherchent à « plaire » (v. 2 de *Guillaume de Palerne*) et « As biaux dis fere et controver » (v. 11 de *Floriant et Florete*), ces auteurs veulent surtout que le lecteur les comprenne, « Entendés » (v. 1 de *Robert le Diable*), c'est-à-dire qu'il perce à jour, sous la *semblance* divertissante de ces romans qui est leur *estre*, le véritable message de ces histoires qui sont peut-être alors des apologues. Tout ce que ces romans contiennent d'illusoire (la fiction romanesque, l'illusion de la métamorphose, la duplicité de l'homme) sont un avertissement au lecteur de se tenir prêt à comprendre vraiment le propos de ces œuvres. Il existe donc un message à portée universelle caché dans ces œuvres et accessible seulement à celui qui aura compris qu'il ne faut pas se fier à ce que semblent être ces récits.

La réflexion sur *l'estre*, la *semblance* et la nature, suscitée par les motifs de la métamorphose et du déguisement constituent donc les indices laissés par les auteurs : ce sont autant de mises en garde de leur part pour que le lecteur ne tombe pas dans la facilité d'une simple lecture au premier degré de ces romans, dont le message est plus profond et universel

que leur aspect plaisant ne pourrait le laisser croire. En outre, le motif de la métamorphose constitue une illustration de la mutation qu'est alors en train de vivre la littérature, puisque, dès le XI<sup>e</sup> siècle l'écriture est en train d'acquiescer un nouveau statut d'*auctoritas*, supplantant peu à peu l'oralité autrefois toute-puissante, sans doute sous l'impulsion de la Bible qui sacralise le rôle de l'écrit<sup>1</sup>. Les romans à l'étude mettent en scène des motifs folkloriques anciens, issus bien souvent de mythes d'horizons divers, véhiculés à l'oral : leur littérisation passe alors nécessairement par une transformation de ces motifs qui doivent s'adapter au genre romanesque mais également à un lectorat appartenant à une société chrétienne. Si le loup-garou est bienveillant, que le fils du diable met tout en œuvre pour racheter son âme et que la fée donne une éducation chevaleresque et chrétienne à un petit aristocrate, c'est justement parce que les auteurs ont retravaillé ces motifs afin de leur donner un format littéraire. Métamorphoses et déguisements, fort nombreux dans les récits à l'étude, illustrent cette transformation de la manière de raconter qui voit l'écriture s'imposer peu à peu face à la tradition de l'oralité<sup>2</sup>, et d'où émergera la figure de l'auteur en tant qu'*auctoritas*.

Les épisodes merveilleux, et plus largement la *merveille*, dans les textes du corpus, sont donc loin d'être de simples accessoires, aussi plaisants soient-ils. Très variés et omniprésents, ils contribuent au caractère fort divertissant de ces récits, et en sont même la cheville ouvrière. Pourtant, ils ont depuis de nombreuses années présenté le désavantage de masquer les véritables enjeux de ces romans, sauf peut-être pour *Robert le Diable* dont le caractère exemplaire est explicite bien qu'il n'en constitue pas le seul enjeu. Ainsi, *Guillaume de Palerne*, souvent perçu à tort comme un roman idyllique est, certes, un roman merveilleux mais, paradoxalement, le motif lycanthropique qu'il met en scène a pu constituer un « handicap » pour ce roman puisque cela a aveuglé la critique qui n'a parfois pas su aller au-delà de la figure, certes fort captivante, du loup-garou pour saisir ce que les motifs de la métamorphose, du déguisement et du double délivrent comme message sur la nature humaine et sur la société contemporaine. Le problème est encore plus saisissant pour *Floriant et Florete* qu'on peut facilement catégoriser dans la matière arthurienne, donc « vaine et plaisante » : la présence d'Arthur, de ses chevaliers, et de Morgane suffisent à clore un débat qu'on n'a pas besoin d'ouvrir : il s'agit d'un récit arthurien certes divertissant mais peu signifiant. Or, nous postulons que ces romans, pour diverses raisons, constituent bien plus que

---

<sup>1</sup> Sur cette question très complexe, consulter les actes du colloque *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale* (14-16 juin 1999), Michel ZIMMERMANN (dir.), collection « Mémoires et documents de l'École des Chartres », Paris, École des Chartres, 2001.

<sup>2</sup> Voir Jack GOODY, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, la Dispute, 2007.

des divertissements comme le montrent, entre autres, les destinées exceptionnelles de ces héros, plus complexes qu'il y paraît<sup>1</sup>.

### C. Au-delà du divertissement

La *merveille* attire et captive le lectorat et la critique mais elle a parfois tendance à masquer ce qu'elle s'évertue pourtant à mettre en évidence. Il est donc absolument nécessaire, lors de l'analyse de ces textes, de travailler sur mais également en dépit de la *merveille* : d'une part, elle embellit en accentuant le motif amoureux auquel elle confère un caractère magique non dénué de grâce, constituant ainsi une interdépendance des deux motifs particulièrement intéressante mais, d'autre part, cette *merveille* ne doit pas faire oublier le véritable propos des romans qui mettent en scène des héros aux trajectoires complexes voire douloureuses. Que nous dit donc la *merveille* sur ces héros et leurs entourages ? Que doit comprendre le lecteur ? Ces romans ne constitueraient-ils pas des *exempla* ?

#### 1. Interdépendance d'amour et de *merveille* : enrichissement de la matière

Outre la *merveille*, l'amour tient une grande place dans les romans du corpus : sentiment amoureux ou attachement filial, il constitue un moteur pour le héros qui semble tirer sa force et son énergie des liens qui l'unissent aux autres. Amour et *merveille* sont des motifs très proches dans ces romans, que ce soit d'un point de vue stylistique, diégétique, narratif ou littéraire. En outre, ils semblent intrinsèquement liés tout au long des récits. A cela s'ajoute un motif très présent également, celui du double, de l'hybride. Tout cela donne un caractère foisonnant à ces romans ce qui suscite des émotions diverses chez le lecteur qui sera attendri par les épisodes amoureux, surpris par les éléments merveilleux, captivé par les aventures et les combats mais surtout dérouté par une matière qu'on ne saurait décider facilement : et si la question du double, de l'hybride, qui hante les trois romans à l'étude, était la représentation fictive de cette indécision littéraire ?

---

<sup>1</sup> Nous irons plus loin dans cette réflexion sur l'enjeu de ces romans dans la troisième partie de cette étude. (p. 438ss).

a. Amour et *merveille*, entremêlement et confusion

Ces deux motifs sont présents à divers degrés dans les romans : la narration les mêle subtilement, ce qui est perceptible à travers les aventures des différents protagonistes. En outre, la difficulté à décider de leur matière remet en question la possibilité de traiter l'amour indépendamment de la *merveille* et réciproquement. L'amour, *a priori*, ne pourrait subsister narrativement sans l'intervention de la *merveille* : les auteurs ont recours à l'action merveilleuse afin de susciter l'intérêt du lecteur mais aussi de surmonter des obstacles créés par le récit. En effet, un lecteur sera d'autant plus intéressé si de nombreuses émotions sont convoquées par cette histoire : la *merveille* permet au motif amoureux d'accéder à une dimension surnaturelle, suffisamment spectaculaire pour ne pas déplaire au lecteur. La *merveille*, quant à elle, nécessite la présence de l'amour comme un prétexte afin d'exprimer une certaine glorification de la plus haute classe sociale de la société féodale.

L'écriture de l'amour rejoint très souvent celle de la *merveille* : on s'étonne, on s'exclame, on doute, on monologue, la syntaxe même est révélatrice de sentiments très proches, souvent liés par un étonnement qui entraîne des symptômes physiques chez les personnages. De la même manière, en effet, l'énamoration comme l'intrusion du phénomène surnaturel commencent avec un regard, souvent biaisé ou gêné, puis suscitent une réflexion sur l'altérité (et l'étrangeté) par cette rencontre avec l'autre, suivie ou accompagnée d'un trouble physique et psychologique fortement décrit par le narrateur et, dans tous les cas, aboutissent à un questionnement mêlé d'incompréhension sur ce qui bouleverse l'individu. C'est finalement par l'étonnement suscité par la *merveille* comme par le désir amoureux que se crée ce lien presque intime entre les deux motifs comme l'explique Daniel Poirion dans son étude sur le 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 crainte<sup>1</sup> ». Laurence Harf-Lancner a abouti aux mêmes conclusions, plus spécifiquement à propos des fées, en mettant en évidence les liens entre érotisme et *merveille*, surtout à travers l'importance du rapport entre interdit et transgression dans les relations unissant une fée et un mortel<sup>2</sup> car les fées « ont la faculté de mieux cristalliser les craintes et les désirs des scripteurs masculins.<sup>3</sup> ». D'ailleurs,

---

<sup>1</sup> Daniel POIRION, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n°938, 1982, 2<sup>e</sup> édition, 1995, p. 4.

<sup>2</sup> Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Francis GINGRAS, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 121.

Francis Gingras rappelle que, finalement, féminité et sorcellerie semblent liées dans la perception médiévale qui associe maquillage, connaissance des simples et féerie, dans une société où le mystère féminin devient nécessairement suspect : « les femmes seraient donc toutes, à des degrés divers, les filles de Médée qui, tour à tour, use de magie pour venir en aide et pour nuire à son beau Jason<sup>1</sup>. ». C'est donc par la femme, et l'amour qu'elle inspire grâce à son pouvoir presque magique de séduction, que se crée le lien entre amour et *merveille*.

Qu'en est-il des textes à l'étude ? Ces romans mettent en scène les deux motifs, amoureux<sup>2</sup> et merveilleux, parfois liés par une relation d'interdépendance assez puissante. Cependant, nous ne pouvons inclure *Robert le Diable* dans le versant amoureux pour cette étude comparative des réactions face à l'amour et à la *merveille* puisque, comme nous l'avons montré précédemment, ce roman est décevant de ce point de vue : certes, un cadre courtois est largement installé dans le récit (lors de l'arrivée de Robert à Rome) mais à aucun moment le développement amoureux attendu par le lecteur n'est amorcé, mettant ainsi en évidence et valorisant le choix effectué par Robert de se consacrer entièrement à sa rédemption, en renonçant à l'amour terrestre. En réalité, le roman de *Robert le Diable* peut apparaître, dans cette étude, comme une antithèse : ce roman que nous pourrions presque qualifier d'anti-courtois vient paradoxalement prouver cette interdépendance entre amour et *merveille* puisqu'il ne met en scène ni le sentiment amoureux, ou plutôt, ne fait que le suggérer, ni la *merveille* comme dans les deux autres romans. Dans ce récit, de la même manière que personne ne tombe amoureux, et donc ne ressent les symptômes qui en découlent, personne ne ressent d'étonnement face au merveilleux chrétien, ce qui est cohérent puisque l'explication au phénomène merveilleux dans le cas du merveilleux chrétien est immédiate ce qui ne laisse pas le temps au sujet de s'interroger sur la nature de phénomène.

Nous analyserons davantage les romans de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* qui illustrent plus explicitement l'interdépendance entre amour et merveille. Nous allons donc soumettre ces textes à une analyse des traits récurrents syntaxiques, lexicaux mais aussi narratifs qui peuvent constituer des similitudes dans le traitement de ces motifs et ainsi mettre en évidence les liens qui les unissent.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>2</sup> L'amour et la sexualité seront traités conjointement et concomitamment dans cette étude puisque les deux motifs sont liés dans ces récits comme dans la littérature médiévale en général, où l'amour et le désir ne font qu'un. Voir à ce sujet l'ouvrage déjà cité de Charles BALADIER, *Erôs au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa »*, ainsi que deux ouvrages collectifs *L'art d'aimer au Moyen Âge* par Michel CAZENAVE, Daniel POIRION, Armand STRUBEL et Michel ZINK, Paris, Éditions du Félin / Philippe Lebaud, 1997 et *L'érotisme au Moyen Âge*, dirigé par Bruno ROY, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1977.

Dans *Guillaume de Palerne*, la reine Félise, se réveillant d'un rêve qu'elle ne parvient à interpréter mais dont elle perçoit l'importance significative, comprend immédiatement que ce phénomène est merveilleux. De même, lorsqu'elle aperçoit Guillaume et Mélior déguisés en cerf et biche dans le jardin du palais, elle pense d'abord qu'il s'agit d'animaux adoptant un comportement des plus inhabituels : à nouveau, elle met cela sur le compte de la *merveille* ce qui apporte de précieuses indications sur la manière de se comporter face au surnaturel, même si la nature du phénomène est ici, mal interprétée. Dans les deux cas, les épisodes étant d'ailleurs relativement proches dans la narration<sup>1</sup>, la reine va adopter des réactions similaires : celle de l'individu confronté à la *merveille*. On retrouve ainsi le regard qui constitue le point de départ du phénomène merveilleux : la reine, de sa fenêtre, « regarde », v. 4896, « garde », v. 5092, et « a veü », v. 4897, les jeunes gens déguisés dans son verger, tout comme elle parle avec Moysan de son « avision<sup>2</sup> », v. 4794, « Tot comme si elle l'ot veüe », v. 4795. Les réactions<sup>3</sup> de la reine face à ces phénomènes merveilleux -qu'ils le soient effectivement ou pas, cela n'a pas d'importance puisque c'est la manière dont le sujet perçoit l'événement qui compte ici- sont topiques des récits merveilleux : les réactions physiques sont les pleurs et les soupirs « O plors, o larmes, o soupir », v. 4776, et les tremblements « en tel friçon », v. 4774 et 4793. Le vers 4776 est d'ailleurs stylistiquement travaillé afin d'évoquer, avec le rythme ternaire accentué par la répétition de l'interjection « O » et par le parallélisme syntaxique de substantifs employés seuls, à la fois le trouble psychologique dans lequel la reine est jetée à la suite de cette vision et le fait que celle-ci empêche le narrateur, s'identifiant alors à la reine et forçant ainsi le lecteur à faire de même, de déployer une parole plus recherchée et développée que cette seule énumération de symptômes physiques : pleurs, larmes, soupir. C'est l'étonnement suscité par la *merveille* qui explique la stupeur dans laquelle est entrée la reine et qui la laisse muette, dans un premier temps. Cette réaction est topique des récits merveilleux, comme le signale Christine Ferlampin-Acher qui a recensé d'autres exemples de cette fascination de l'individu confronté à la *merveille* : « La *merveille* fascine : c'est le cas de

<sup>1</sup> Vers 4772-4793 pour les réactions de la reine à la suite de son rêve, et vers 4945-4969 et 5090-5103 pour les réactions de la reine devant les jeunes gens déguisés qu'elle prend pour des animaux doués de « sens et raison » (v. 4967).

<sup>2</sup> Le substantif *avision*, « vision, rêve » est attesté dans ce sens par le lexique de Godefroy mais son emploi est ici intéressant : il existe en effet un synonyme très fréquent, *songe*, qui est employé de manière assez topique dans le récit merveilleux à la rime avec *mensonge*. Ici, l'emploi d'*avision* présente le double avantage de pouvoir être interprété au sens d'« avis, idée », comme le signale Godefroy, et ainsi de renvoyer à la vérité en inscrivant ce songe dans le domaine de la prémonition mais également de rappeler la racine du verbe *veoir* et ainsi, de déclencher le processus merveilleux qui part d'un regard, d'une vision.

<sup>3</sup> Voir à propos des réactions du sujet confronté au merveilleux le chapitre qui leur est consacré dans l'ouvrage de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., chapitre III pp. 91-170 et en particulier la sous-partie intitulée « Réagir », pp. 165-170.

la *Beste Glatissant* de *Perceforest*, des miroirs, du Graal qui vous coupe la parole et le souffle.<sup>1</sup> ». Ce n'est donc pas la peur qui étreint la reine, mais la stupéfaction que l'on ne doit pas confondre avec la surprise : ici, point de légèreté, la reine entre dans un trouble violent qui la laisse perplexe et soucieuse, au point d'en appeler à l'interprétation de Moysan. Les deux épisodes merveilleux la travaillent, au sens médiéval du terme, ce qui est rendu visible par le discours direct : on relève ainsi (vv. 4789-4793 et vv. 4959-4967) une syntaxe de l'interrogation, du questionnement « por Dieu que ferai ? », v. 4789, associée à une injonction à l'interprétation destinée à Moysan et à Dieu « Conseillies moi », v. 4789, et « Conseille moi », v. 4963. Le trouble provoqué par la *merveille* est si fort que la reine se tourne vers la religion en se mettant en position de demanderesse « par ta merci », v. 4963.

De la même manière, dans *Robert le Diable*, l'épisode où la princesse muette recouvre la parole est interprété comme un miracle divin par son père et par les courtisans. Les réactions suscitées par ce phénomène sont similaires à celles relevées dans *Guillaume de Palerne* : la stupéfaction « De la merveille esbahi sont », v. 4263, est rendue ici par le renversement du mutisme qui touche maintenant l'entourage et non plus la princesse ; suivie d'une émotion violente matérialisée par les larmes « Pleurent li jovene et li kenu », v. 4267, et enfin, la parole revient avec ce discours direct (vv. 4268-4280) surtout marqué par l'émotion comme le montrent la syntaxe hachée (nombreuses subordonnées), les phrases interrogatives et l'emploi d'interjections. On note que cette fois-ci les réactions ne sont pas individuelles comme la reine Félise dans *Guillaume de Palerne*, mais collectives : les réactions physiques sont ressenties par tous « li jovene et li kenu », v. 4267, et les paroles sont prononcées collectivement « font il », en incise vers 4268. Cette collectivité dans l'ébahissement évoque l'universalité de l'étonnement face aux miracles<sup>2</sup> divins : c'est l'humanité qui s'émerveille de ce que Dieu est capable de faire au nom de la vérité, et cet émerveillement signe ici l'infériorité de ces gens qui n'ont jamais su ni voulu prêter attention aux paroles muettes que la princesse n'a pourtant pas manqué de leur adresser à maintes reprises, précédemment. Ce sera cependant le seul épisode dans le récit où l'on voit explicitement les personnages manifester de l'étonnement face à la *merveille*. En effet, les enfances diaboliques de Robert, qui sont également une manifestation de la *merveille*, suscitent surtout la peur chez ceux qui assistent et/ou subissent ces violences.

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 165.

<sup>2</sup> Le substantif *miracle* est employé aux vers 4192-4223 puis *merveille* au vers 4271 à propos de la guérison du mutisme de la princesse : ces emplois rappellent ici l'étymon commun aux deux termes et leur sémantisme très proche. Dans les deux cas, l'étonnement de l'individu est de mise.



Ces réactions face à la *merveille* ne sont pas sans rappeler celles suscitées par l'amour, et plus précisément par la survenue du sentiment amoureux, lorsque celui-ci se révèle à l'individu. Les personnages nouvellement en proie à ce sentiment manifestent alors des réactions tout à fait similaires à celles provoquées par l'émerveillement : Guillaume et Mélior, Floriant et Florete, comme tous les amoureux, pâlisent (*Guillaume de Palerne* : v. 840-976-987-1298 / *Floriant et Florete* : v. 4175) et transpirent (*Guillaume de Palerne* : v. 840-1297 / *Floriant et Florete* : v. 4023). Mais, surtout, ils tremblent (*Guillaume de Palerne* : v. 841-1297 / *Floriant et Florete* : v. 4023-4071), pleurent (*Guillaume de Palerne* : v. 1296 / *Floriant et Florete* : v. 3506-4040), soupirent (*Guillaume de Palerne* : v. 1018-1296 / *Floriant et Florete* : v. 4041-4073-4083) et font montre d'une agitation consécutive à la perplexité dans laquelle les plonge ce sentiment nouveau tout comme le sont les individus confrontés eux aussi à de l'inédit lorsqu'ils font face à la *merveille* : les paroles rapportées au discours direct sont symptomatiques d'un désordre mental important comme le montrent l'emploi de tournures interrogatives (*Guillaume de Palerne* : v. 830-1312 / *Floriant et Florete* : v. 3928) et de phrases très longues qui révèlent une réflexion en construction et encore inaboutie, révélatrice d'une grande incompréhension. Les similitudes dans les réactions entre le personnage amoureux et le personnage émerveillé sont trop grandes pour être inopinées : c'est la manifestation du trouble d'une subjectivité confrontée à un événement soudain et violent qui vient bousculer ses certitudes et transgresser sa conception de la réalité.

Dans *Guillaume de Palerne*, l'interdépendance des deux motifs est nettement avérée, ce que l'on perçoit aisément avec le personnage de Mélior : l'épisode de l'« enchantement » de Guillaume, mené avec sa cousine Alexandrine qui aurait des dons de sorcellerie, est révélateur d'une ambiguïté de ce personnage double<sup>1</sup>, entre l'archétype de l'amante courtoise et la sorcière. Le songe est évidemment l'indice de cette interdépendance et, même si Mélior n'en est pas individuellement à l'origine, la dualité inhérente à son personnage symbolise la dualité primordiale de ce roman. En apparaissant en songe à Guillaume, Mélior semble s'affirmer comme *medium* d'un autre monde. Finalement, si elle n'avait été amoureuse, elle n'aurait pas eu besoin de recourir à la *merveille* ; à l'inverse, sans la *merveille*, elle n'aurait pu rendre son amour réciproque.

Un autre indice de cette interdépendance concerne la difficulté à statuer sur le sujet principal de ce récit. Francis Dubost parle d'un « roman d'aventures<sup>2</sup> » : cette expression pourrait apparaître réductrice ; cependant, il utilise ce roman dans un chapitre consacré au

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus en détails sur la question du double dans la sous-partie suivante.

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op., cit., pages 561 et 562.

motif lycanthropique, ce qui exclut d'emblée toute précision concernant les personnages autres qu'Alphonse. Les autres critiques ne prennent pas en compte le couple ou encore, la question de l'amour filial. Pourtant, comment ignorer l'histoire d'amour entre Guillaume et Mélior, qui est un des ressorts dramatiques principaux de ce récit ? D'ailleurs, nous pourrions même aller jusqu'à parler de roman d'amour, tant cette question est présente durant tout le récit : le dénouement ne se fait que par l'action quasi merveilleuse de l'amour (les divers mariages marquent la fin heureuse, sans recours explicite à la *merveille*). L'amour est la véritable *merveille* de ce roman : c'est par amour que Guillaume (et Mélior) part en aventure, et c'est par l'amour que tout s'achève. Paradoxalement, la *merveille* lycanthropique n'est pas si merveilleuse que cela : Alphonse reste véritablement un humain, puisqu'il se comporte en homme et même en chevalier, tout au long du récit, ce que confirme sa démorphose finale qui devient définitive avec son mariage avec Florence. En revanche, l'amour menace bien davantage les humains en les faisant souffrir<sup>1</sup> mais également en leur faisant perdre la maîtrise d'eux-mêmes lorsqu'ils en sont victimes : Mélior, amoureux, ne se métamorphose-t-elle pas elle aussi lorsqu'elle comprend les sentiments qui l'habitent ? En effet, le narrateur nous indique qu'elle « se despersonne », v. 908, « se deffigure », v. 1034, et va « s'anientant », v. 1035, et les deux amants vont changer leur *semblance* en se déguisant en bêtes, par amour. La métamorphose amoureuse est bien plus répandue et spectaculaire dans ce roman, mais elle est surtout définitive puisque Guillaume et Mélior, une fois amoureux, ne seront plus jamais les mêmes qu'avant.

Ces similitudes entre amour et *merveille* sont récurrentes dans le roman médiéval mais, en menant cette étude, nous avons remarqué que le roman *Floriant et Florete* présentait une particularité, un écart par rapport à la norme communément admise dans les réactions face à la *merveille*. Si le couple principal réagit au sentiment amoureux en respectant la topique courtoise, il n'en est pas de même face aux phénomènes merveilleux. En effet, il n'y a pas d'indice de réactions face à la *merveille* comme on peut en trouver dans les autres romans du corpus ou même dans la littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Pourtant, les épisodes merveilleux sont très nombreux, multipliant à l'envi les phénomènes et surtout les créatures magiques : fées, nef enchantée, dragon, géants, chimère (Pellican), monstres (Sarduinas), etc., mais ils ne suscitent pas pour autant d'étonnement chez les personnages, ce qu'on pourrait attribuer *a priori* au caractère quelque peu expéditif de la narration, qu'Annie Combes et Richard Trachsler résument par l'expression « fiction pressée<sup>2</sup> », mais qui ne peut pas

---

<sup>1</sup> Voir le *topos* de l'amour prédateur au vers 913.

<sup>2</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER, *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. LII de leur introduction au roman.

complètement convaincre. S'il y a ébahissement des personnages, c'est seulement devant le luxe et la magnificence de certains décors, bénéficiant de descriptions fort détaillées<sup>1</sup>, contredisant alors la précipitation supposée de la narration et faisant de ce texte un roman de l'émerveillement, certes, mais pas un roman merveilleux puisqu'il n'y a pas d'étonnement face au surnaturel. La voix conteuse va même plus loin en précisant que Floriant, face aux pires créatures qui nous sont pourtant décrites à travers son regard en point de vue interne, garde son sang-froid, ne montrant jamais le moindre étonnement, ni la moindre crainte et privilégiant la rapidité et l'action : « sanz atendue » (v. 1674), « n'est pas esperduz » (v. 1710). Certes, ce contrôle de soi est la marque des héros et il peut paraître normal que Floriant soit brave et peu impressionnable. On pourrait donc s'attendre à ce que les réactions face à la *merveille* viennent plutôt des autres personnages, moins forts et moins courageux que le roi de Sicile : il n'en est pourtant rien puisque le narrateur précise, à propos de Florete s'attaquant au dragon qu' « Ele ne fut pas esbahie », v. 6990, coupant court à toute interprétation magique de cet épisode puisque l'étonnement n'y a pas sa place.

Comment comprendre cette absence de réactions face au phénomène surnaturel dans *Floriant et Florete* ? Tout écart à la norme doit être interprété, et cet écart à la topique merveilleuse est particulièrement original. La *merveille* dans le récit des aventures de Floriant puis de Floriant et Florete ne semble que jalonner le parcours des héros : elle est présente à travers la fée au début et à la fin, elle peut être un ennemi à affronter, mais elle ne semble jamais réellement être porteuse de sens, en tout cas pas comme dans *Guillaume de Palerne* où elle illustre la réflexion sur l'*estre*, la *semblance* et la *nature* ou dans *Robert le Diable*, où elle rappelle la puissance de Dieu et la possibilité de la rédemption. L'absence de réactions des personnages face aux phénomènes surnaturels désamorçait le merveilleux dans un mouvement qui peut s'apparenter, loin de toute perspective moderne, au « désenchantement du monde<sup>2</sup> » de Max Weber. En effet, ce concept est un processus de rupture avec les systèmes d'explication basés sur la magie et le merveilleux, qui entraîne ensuite une sortie progressive de la religion, à associer à un déclin des valeurs et d'une perte de sens du monde. Dans *Floriant et Florete*, il serait anachronique de parler d'une sortie de la religion bien qu'elle ne revête pas une importance décisive dans le roman. En outre, le rôle satellite de la *merveille* et l'impassibilité des personnages face à elle, ne laissent d'interroger, surtout si on relie cela au

---

<sup>1</sup> En témoignent ainsi la description de la nef enchantée (v. 842-921) ou du couronnement de Floriant (v. 6011-6263) pour ne citer que ces exemples : la voix conteuse insiste alors sur la richesse des textiles, des métaux, sur la profusion des fleurs, afin de mettre en valeur la noblesse du héros.

<sup>2</sup> Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme suivi d'un autre essai*, Paris, Plon, 1972, 1<sup>ère</sup> édition 1904.

comportement de Floriant face à l'amour : il n'hésite pas à abandonner sa mère adoptive, puis sa mère biologique nouvellement retrouvée, puis tente même d'abandonner son épouse pour, à chaque fois, privilégier son destin individuel. Le roman semble valoriser l'ordre féodal, l'harmonie lignagère et les désirs d'expansion d'une noblesse constamment admirée par une voix conteuse très spectatrice qui ne cesse de louer sa beauté et sa richesse. Les personnages nobles, dans le roman, sont ceux qui, justement, ne font pas, ou plus, preuve d'émerveillement, contrairement au peuple, auquel le lecteur s'identifie, mis en scène dans des épisodes comme celui du couronnement de Floriant (« grant joie », v. 5979 ; « molt tresgrant joie », v. 6015 ; « molt grant joie », v. 6020 ; « liez et joians », v. 6044...) : si le héros noble ne s'étonne plus, son désenchantement peut nuire à son engagement collectif au profit d'une motivation plus personnelle et donc, égoïste. Il s'agit alors d'une mise en garde de l'auteur qui fustige les vellétés expansionnistes d'une aristocratie encline à coloniser, à l'époque de l'écriture du roman, les terres de l'Est de l'Europe<sup>1</sup>, délaissant alors les populations ballotées d'un souverain à l'autre.

Les romans du corpus à l'étude sont, à divers degrés, des récits merveilleux mais chacun utilise la *merveille* dans une optique et un objectif différent. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, l'amour et la *merveille* se complètent au point que l'un devienne l'autre dans une symbiose lumineuse et signifiante. De la même manière, dans *Floriant et Florete*, la *merveille* en devenant un plaisant accessoire, rappelle implicitement la nécessité pour l'aristocratie de ne pas « désenchanter le monde » au risque de perdre de vue le sens de sa fonction. En revanche, la *merveille* dans *Robert le Diable* est chrétienne et, en interdisant tout sentiment amoureux à Robert –comme à la princesse muette qui ne manifeste aucun signe d'énamoration– ce roman met en évidence, par la négative, que *merveille* et amour sont liés. Le refus de l'amour s'associe avec la *merveille* chrétienne, alors que la *merveille* « païenne » s'associe au sentiment amoureux. Enfin, la *merveille*, ainsi associée à l'amour, confère une profondeur à ces romans en servant de *medium* à une réflexion approfondie sur l'homme, l'aristocratie et la société dans la mesure où *merveille* et sentiment amoureux –présent ou refusé– met en jeu l'*estre* qui se voit profondément bouleversé par ces sentiments venus d'ailleurs et donc, qu'il ne maîtrise pas. Le fait que la *merveille* est associée, d'une manière ou d'une autre, à une quête amoureuse, heureuse ou déçue, met en évidence l'impossibilité de

---

<sup>1</sup> Nous approfondirons dans la troisième partie (p. 417ss et 438ss) la visée idéologique de ces romans ainsi que leurs enjeux géopolitiques en lien avec la question épineuse du royaume des Deux-Siciles et des ambitions expansionnistes vers l'est très affirmées chez Charles d'Anjou.

considérer ces textes comme de la simple littérature de divertissement, seulement légère et plaisante.

Le rapprochement des deux motifs est nécessaire à l'étude de ces romans et peut être relié à la réflexion qui occupe depuis longtemps la critique à leur propos concernant l'indécision de leur matière. En cela, la figure du double, largement représentée dans le corpus, peut être interprétée comme une illustration de cette indécision.

#### b. Des êtres hybrides, des romans hybrides

La question de l'indécision de la matière des textes du corpus est, en grande partie, ce qui a initialement motivé ces recherches : certes, la tripartition bodélienne ne revêt qu'une importance relative quand on la considère du point de vue des auteurs et des lecteurs médiévaux, mais il semble tout de même que la difficulté à attribuer une matière précise à ces romans trouve écho dans les personnages explicitement hybrides (Robert, fils d'une humaine et du diable ; Alphonse, loup-garou) mais aussi dans des personnages dont il est parfois difficile de cerner la véritable nature tant certaines caractéristiques laissent planer le doute. C'est ainsi le cas de Mélior, dont l'attitude est quelquefois trouble, ou encore de Floriant dont l'éducation, en le rapprochant du personnage de Lancelot, l'assimile également à la figure du chevalier *faé*. Ces personnages confèrent aux romans une atmosphère floue typiquement merveilleuse ce qui contamine la matière elle-même qu'on ne parvient pas à identifier.

L'homme du Moyen Âge a tendance à refuser l'hybridité qui ne permet pas d'attribuer une identité à un être : « L'individualité est préservée si, entre la première et la seconde figure, il n'y a pas de stade intermédiaire<sup>1</sup> ». Dans *Guillaume de Palerne*, de nombreux éléments illustrent la porosité des frontières entre l'humain et l'animal, sous-entendant la double nature de l'homme : ainsi, la voix conteuse a souvent recours au symbolisme animalier en usant de comparaisons telles que « Com l'aloë fait l'esprevier », v. 2089, ou « Comme senglers lor livre estal », v. 6222, lors des scènes de combat, renvoyant à la topique épique. Mais il va encore plus loin dans cette reprise topique en biaisant quelque peu la comparaison utilisée pour caractériser la rapidité du loup-garou « plus que chevrex ne cers ne bisce », v. 4206 : le comparé est déjà un animal, les comparants sont des animaux herbivores qui constituent habituellement des proies pour le loup. Cette duplication de la comparaison exhibe alors la part inexplorée des êtres : ce loup, qui est en réalité un homme, est également à la fois

---

<sup>1</sup> Cristina NOACCO, *La métamorphose dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 56.

prédateur et proie, renvoyant métaphoriquement à son statut de victime de sa marâtre prédatrice, responsable de la métamorphose. Les humains possèdent donc une part sauvage et animale qu'ils ne sauraient ignorer puisqu'elle transparaît dans leurs actions et comportements. D'ailleurs, quatre songes mettent en scène des animaux, tous aussi symboliques les uns que les autres, pour représenter les héros (le léopard pour le prévôt ou l'aigle pour Félise, par exemple) mais aussi, parfois, pour informer le rêveur sur l'apparence réelle du personnage : les ours blancs, le cerf et la biche renvoient aux divers déguisements de Guillaume et Mélior et le loup représente logiquement Alphonse, le loup-garou. Le songe doit alors être compris dans son sens littéral et n'appelle pas à la glose : certains animaux sont à prendre dans leur dimension symbolique quand d'autres sont à percevoir dans leur réalité. Ce brouillage interprétatif contribue à renforcer cette image de l'homme possédant une part animale.

Enfin, l'héraldique complète cette réflexion sur la double nature de l'homme : Guillaume brandit un écu dont le blason représente une tête de loup (v. 5395-5397) car il reconnaît en cet animal l'image de son sauveur providentiel. C'est une image très valorisante des animaux qui est donnée dans ce roman, très original par la quantité de références (rêves, déguisements) au monde animal. En témoigne l'épisode avec Brunsaudebruel, le cheval du roi, qui est le premier à manifester sa reconnaissance de Guillaume et à travers lui, l'image d'un roi, d'un héritier de la couronne : « fait grant feste / Car sont signor sent et alaine », vv. 5416-5417. Le possessif *son* indique la soumission dont fait preuve le destrier, attitude qu'il n'observait qu'avec le roi, le père de Guillaume. Son instinct mais aussi sa capacité de compréhension sont donc supérieurs à ceux des humains et même de Félise, la propre mère de Guillaume, qui a besoin de plusieurs preuves pour comprendre qu'il est son fils : d'ailleurs, cette réaction du cheval achève de la convaincre.

Au-delà du double animal particulièrement illustré dans ce roman, le personnage de Mélior interroge également et, en cela, on peut la rapprocher de Floriant dans *Floriant et Florete*. En effet, le nom de Mélior existe déjà dans la littérature merveilleuse et le lecteur médiéval ne peut pas ne pas y penser<sup>1</sup> : on recense ainsi la Mélior du *Roman d'Auberon*<sup>2</sup> qui est l'une des quatre fées (avec Héraclé, Sebile et Marse) à se pencher sur le berceau de Brunehaut, la grand-mère d'Auberon. Elle incarne l'une des bonnes fées (contrairement à Marse qui tient le rôle de la fée « courcie ») qui accorde à l'enfant de vivre trois cents ans,

---

<sup>1</sup> Voir le recensement des Mélior littéraires effectué par Laurence HARF-LANCNER dans son ouvrage, *Les fées au Moyen Âge, op. cit.*, Index des noms propres p. 468.

<sup>2</sup> *Le Roman d'Auberon*, Jean SUBRENAT (éd.), Paris/Genève, Droz, 1973.

l'élevant ainsi au-dessus du commun des mortels. Ce roman date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle-début du XIII<sup>e</sup><sup>1</sup> siècle et peut vraisemblablement avoir été porté à la connaissance du lecteur de *Guillaume de Palerne*, composé près d'un siècle plus tard. Une autre Mélior existe dans la littérature merveilleuse : il s'agit de la sœur de Mélusine<sup>2</sup>, elle aussi fée, qui n'est pas nécessairement un personnage positif puisqu'elle châtie un roi d'Arménie qui a eu l'audace d'exiger son amour, en le condamnant à la déchéance sur neuf générations. D'ailleurs, le neuvième successeur portera le « nom de beste mue<sup>3</sup> », Léon : il y a également dans ce texte le rappel de la part d'animalité et le motif de la métamorphose, que l'on trouve aussi dans les enfants monstrueux de Mélusine. Certes, le roman de Mélusine est postérieur d'un siècle à *Guillaume de Palerne*, mais son mythe est très ancien<sup>4</sup> puisqu'on la retrouve chez les Grecs (Lyké), chez les Romains (c'est la « mater lucina » qui préside aux naissances) et chez les Gaulois (Mélusine, la tisseuse). Enfin, on peut penser également à la Mélior de *Partonopeu de Blois*<sup>5</sup>, la femme aimée et l'enchanteresse, évoquant dans une dynamique inverse les amours d'Eros et de Psyché. D'ailleurs, la mère de Partonopeu comme la fille du roi évoquent ce personnage en employant le terme « fee<sup>6</sup> » : ce sont des ennemies de la jeune femme, ce terme est donc, dans leur bouche, dévalorisant. L'onomastique est très parlante pour ce personnage car elle convoque des intertextes et des substrats mythologiques suffisamment nombreux pour que le lecteur de *Guillaume de Palerne* associe naturellement l'amante de Guillaume à un personnage féérique et surtout, pour que l'auteur ait ces références en tête. Certes, il n'y a nul pouvoir magique chez la jeune femme mais l'onomastique suffit à la rendre trouble, d'autant que l'épisode du rêve dans le verger pourrait laisser à penser qu'elle serait capable de contrôler les rêves de Guillaume<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Ce texte n'est conservé que dans un manuscrit unique de la Biblioteca nazionale universitaria de Turin (BNU) sous la cote L. II. 4. Il est suivi par l'ensemble du cycle de Huon de Bordeaux et date de la période comprise entre 1260 et 1311.

<sup>2</sup> Jean D'ARRAS, *Mélusine*, traduction de Michèle PERRET, Paris, Stock, 1979 et COUDRETTE, le *Roman de Mélusine ou histoire de Lusignan*, édition d'Eleanor ROACH, Paris, Klincksieck, 1982.

<sup>3</sup> Jean D'ARRAS, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 305.

<sup>4</sup> Il ne faut pas, comme le rappelle Joanna PAVLEVSKI-MALINGRE dans sa thèse *Mélusine, Merlusine, Melusina : fortunes politiques d'une figure mythique du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, à paraître, confondre le mythe mélusinien et le mythe de Mélusine : si le premier renvoie à une matrice mythique, le second est davantage « un mythe littéraire et culturel offrant une variation particulière de ce type mythique » (p. 75). La variation particulière dont il est question correspond aux enjeux politiques dont le roman de Jean d'Arras est porteur, en lien avec la famille des Lusignan. Voir particulièrement, pour ce qui intéresse notre sujet, dans l'étude de Joanna PAVLEVSKI-MALINGRE, la première partie, consacrée à la figure mythique de Mélusine ainsi que la deuxième partie qui associe mythe littéraire et œuvre de commande pour le roman de Jean d'Arras.

<sup>5</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, Olivier COLLET et Pierre-Marie JORIS (éd.), Paris, Librairie Française Générale, 2005, « Lettres gothiques ».

<sup>6</sup> *Le Roman de Partonopeu de Blois*, *op. cit.*, vv. 3946-4060-4369.

<sup>7</sup> Voir notre étude du « rêve de la rose » (p. 281ss).

A l'inverse, le choix du nom Floriant pour le personnage de *Floriant et Florete* n'évoque pas d'homonymes féeriques mais son histoire, en revanche, est quasiment le calque de l'enfance de Lancelot : l'intertextualité ne peut pas échapper non plus au lecteur du roman. Il n'y a pas de références explicites à Lancelot mais l'auteur a volontiers puisé dans la matière arthurienne pour construire le personnage de Floriant. Il est très probable que l'auteur connaissait le *Lancelot en prose* car les correspondances sont nombreuses. Dans les deux cas, un sénéchal traître est à l'origine de la mort du roi, père du jeune héros : ce motif est fréquent dans la littérature médiévale<sup>1</sup> mais les similitudes ne s'arrêtent pas là. Floriant et Lancelot, alors orphelins de père, sont tous deux enlevés par une fée liée à l'eau puisque Viviane est la dame du Lac et que Morgane revient d'un bain de « mer salee » (v. 551) lorsqu'elle enlève le bébé. Enfin, les deux fées donnent une éducation complète aux jeunes garçons, autant intellectuelle que chevaleresque<sup>2</sup>. Cette enfance féerique<sup>3</sup>, sans doter le héros de pouvoirs magiques, le nimbe d'une aura surnaturelle, renforcée par les conditions de sa conception dont on nous dit qu'elle a eu lieu un matin de mai, « par desouz l'ente d'un pommier » (v. 52) : le pommier est signe de merveilleux dans la tradition celtique<sup>4</sup> et cette conception prédestine l'enfant à la surnature. D'ailleurs, la fin du roman confirmera ce lien de Floriant avec l'Autre Monde puisqu'il sera emmené par Morgane à Mongibel. Tout comme Arthur, il ne meurt pas : il disparaît en laissant planer l'idée qu'il aurait accédé à l'immortalité, apanage des êtres magiques. Ce personnage est, comme Mélior, trouble : il est difficile de trancher entre une nature complètement humaine ou merveilleuse. Cette ambivalence féerique ne peut être effective que par le regard que pose sur eux le lecteur mais aussi et surtout sur l'arrière-plan culturel dont il bénéficie : ces personnages sont d'autant plus ambigus que les références intertextuelles sont perçues par le lecteur<sup>5</sup>.

La multiplication de la figure du double et de celle de l'hybride est un moyen de créer une atmosphère merveilleuse : d'un point de vue narratif, c'est une promesse d'aventure et de rebondissements puisque ces personnages possèdent de multiples facettes, entre animalité et

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage d'Otto RANK, *Le mythe de la naissance des héros. La légende de Lohengrin*, édition d'Elliot KLEIN, Paris, Payot, 1983.

<sup>2</sup> Pour les écarts par rapport au *Lancelot en prose* dans la jeunesse du héros et qui témoignent d'un art de la variation tout à fait plaisant de la part de l'auteur de *Floriant et Florete*, voir le relevé effectué par Annie COMBES et Richard TRACHSLER dans leur édition du roman, *op. cit.*, pp. XXXVIII-XL.

<sup>3</sup> Voir les chapitres III « Des êtres faés » et XI « La fée Morgue » dans l'ouvrage de Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 63-79 et 270-279 ainsi que le chapitre « L'enfant aimé des fées » de Michel STANESCO dans son ouvrage *D'armes et d'amour*, *op. cit.*,

<sup>4</sup> Voir Jean FRAPPIER, « A propos du lai de *Tydorel* », *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, pp. 219-244.

<sup>5</sup> A ce propos, voir « Le problème du lecteur inscrit » de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, pp. 192-198.



féerie, qui confèrent aux récits une part d'inattendu et de questionnement, générateurs de plaisir du lecteur. En effet, ces personnages doubles se révèlent bien souvent étonnants, dans leurs attitudes et dans leurs actions, ce qui oblige le lecteur à se tenir sur le qui-vive, à l'affût d'une nouvelle péripétie amoureuse, chevaleresque ou merveilleuse.

Robert le Diable est un exemple très parlant de cette « instabilité narrative » : certes, sa nature diabolique le prédispose à la dynamique du pire, multipliant les crimes et allant toujours plus loin dans l'ignominie mais le fait qu'il est aussi l'enfant de Dieu par le baptême le voue également au meilleur. Ses actions diaboliques sont marquées, dans la première partie du roman qui correspond à sa jeunesse, par une déchéance sans cesse renouvelée vers l'horreur : sa naissance vaut « une sepmaine » de « moult douloureuse paine », v. 131-132, à sa mère la duchesse mais son caractère est immédiatement qualifié de « mal affaire », v. 149, puisqu'il « crie et braie et pleure », v. 152, et surtout manifeste très tôt des signes de violence physique en arrachant « l'uns des catiaus de la mamielle », v. 161, de sa nourrice. Cette violence n'est, en soi, pas nécessairement étonnante pour un être de conception diabolique : en revanche, le soin apporté par la voix conteuse aux détails de cette violence l'est davantage et comble une curiosité presque malsaine du lecteur qui, lisant le récit des exactions du fils du diable, ne peut que se féliciter de ne pas appartenir à cette engeance.

Ensuite, la situation va de mal en pis, la cruauté du jeune garçon s'affirme et son goût pour le crime gratuit et odieux se déchaîne : « tante riche personne / Ocist le fel a ses deux mains », v. 206-207, la mention de « riche personne » souligne l'importance du crime qui varie selon la classe sociale de la victime comme le montre l'expression « Mais çou est encore del mains <sup>1</sup> », v. 208, qui annonce une aggravation des crimes avec le début de ses actes sacrilèges par le bris de verrières des églises suivi rapidement du meurtres de « cleric », prestre », « moine », « ermite », « reclus qui en roche habite », v. 259-260.

Enfin, il viole « dame e pucielle », v. 303, « de si cointe parage », v. 305, et « de si haut lignage », v. 306, ce qui complète l'éventail des crimes les plus odieux, contre les plus hautes classes sociales. Certes, ces précisions sont horribles, et donc fortement attrayantes pour le lecteur, mais finalement peu étonnantes. Ce qui va véritablement captiver le lecteur tient à son exceptionnelle conversion qui le mène tout droit, dans le dénouement, à la sainteté.

---

<sup>1</sup> Cette expression est ici à prendre dans son sens premier, c'est-à-dire du latin *minimi* ou *minoris est* : « cela est d'une importance moindre » qu'Élisabeth GAUCHER traduit par « Mais il y avait bien pire » en se plaçant du point de vue de ce qui suit. On trouve également cette expression dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, Jean DUFOURNET (éd.), Paris, G.-F., 1989, v. 132 : elle peut également être traduite par « cela ne fait rien », « pas moyen ! », « n'en parlons plus », ou « cela va de soi », selon le contexte. Voir *Essais d'étymologie et de philologie françaises* de John ORR, Paris, Klincksieck, 1963, pp. 137-157.

Se met alors en place une architecture subtile dans ce roman qui représente le caractère double de Robert. Dans une première partie du roman, s'opère la descente aux enfers du fils du diable suivant ce parcours criminel<sup>1</sup> : naissance diabolique - blessures des nourrices - meurtres des gens d'église - viols de jeunes filles nobles - massacre (sans respect pour le moindre code d'honneur) lors du tournoi (vv. 462-501) ce qui lui vaut d'être banni des tournois - massacre au sein d'une abbaye qu'il incendie (vv. 564-594). On atteint là le climax du récit avec ce déchaînement d'une violence dont Robert semble conscient puisqu'il demande où trouver une abbaye, mais dont il n'est pas responsable. A ce parcours descendant succède un mouvement ascendant vers la sainteté dans la deuxième moitié du roman : c'est cette étape qui suscite le plus l'étonnement du lecteur et ce, parce qu'elle correspond au caractère double du personnage. La jonction entre les deux parties est symbolisée par cette illumination que vit Robert, « Car Sains Esperis le semont », v. 654, et qui le pousse à demander la vérité de sa naissance à sa mère. Le chemin vers la rédemption suit alors le parcours suivant : pèlerinage à Saint-Jacques puis à Rome – rencontre avec le pape – rencontre avec l'ermite - lettre miraculeusement tombée du ciel – pénitence – guerre contre les Sarrasins – refus de l'amour terrestre – rédemption – sainteté. Cette volte-face du héros normand est surprenante mais c'est sa constance dans sa marche vers la rédemption et surtout sa sainteté finale qui signent sa duplicité : le lecteur ne peut oublier qu'il reste le fils du diable, qui devient un saint. Il illustre cette dichotomie foncièrement humaine de l'homme déchiré entre le bien et le mal, Dieu et le diable.

Cette analyse peut être faite à propos de *Floriant et Florete* et de *Guillaume de Palerne* : des héros hybrides ou doubles ne laissent de surprendre le lecteur par leurs actions avérées ou attendues et sont mis en scène dans un cheminement double. Du point de vue de la réception, le plaisir est garanti par l'étonnement que suscitent ces personnages imprévisibles par nature. Floriant mais aussi Florete, par exemple, se révèlent appartenir à une nature qui n'est pas nécessairement celle des mortels, lorsque, à la toute fin du roman, Morgane les emmène à Mongibel, dans une apothéose digne d'un roman arthurien. Certes, cette fin peut être taxée de facilité narrative mais elle permet surtout de renforcer d'une part, l'élection du héros Floriant en le hissant au niveau d'un roi Arthur, nimbant par là-même de gloire la matière de ce roman en l'assimilant à la geste arthurienne ; et, d'autre part, ce départ pour Mongibel revient à admettre la nature féerique de Floriant puisqu'il part vivre avec Morgane et, surtout, comme elle, accède à l'immortalité. En effet, la voix conteuse précise ainsi dans

---

<sup>1</sup> Nous avons étudié précisément cette violence surnaturelle dans les pages consacrées à la *merveille* (p. 232ss).

son excipit que « des ici en avant / N'oy nus hon d'iaus .II. parler », vv. 8276-8277 : cela ne signifie pas qu'ils sont morts ce qui, à ce titre, laisse libre-court à l'imagination du lecteur pour envisager une autre vie, dans l'autre monde, à Mongibel, cet espace énigmatique réservé aux élus. Ainsi, nous ne partageons pas l'opinion de Richard Trachsler et Annie Combes qui, dans leur introduction au roman, affirment que cette fin « coupe court à toutes les questions que l'on pourrait susciter l'avenir du couple<sup>1</sup> » : au contraire, cette fin est ouverte et à l'imagination du lecteur et à une éventuelle continuation par un autre romancier qui pourrait écrire une suite des aventures du couple des souverains de Sicile, de retour de Mongibel<sup>2</sup>. Et cela participe du flou qui entoure ce roman, et donc du plaisir de la lecture. En outre, *Floriant et Florete* met également en scène un *Doppelkursus*<sup>3</sup> qui voit se mettre en place une architecture de la redite avec d'abord, les aventures de Floriant affrontant diverses créatures dans sa quête de reconnaissance puis, ensuite, les aventures de Floriant accompagné de Florete, affrontant diverses créatures, dans sa quête de légitimité en tant que chevalier et donc roi.

Enfin, le constat est le même pour *Guillaume de Palerne* : les personnages doubles et hybrides sont nombreux et très travaillés, et suivent également ce parcours dupliqué mais dont la structure est plutôt celle des droites parallèles : au cheminement de Guillaume et de Mélior, mus par une volonté de faire admettre leur amour, mais également par la nécessité d'une reconnaissance du jeune homme, correspond celui, plus douloureux encore, d'Alphonse qui, lui aussi, a la *semblance* d'un animal, lutte pour faire reconnaître et son *estre* et sa *nature*, tout en protégeant les jeunes gens comme le lui impose sa loyauté toute chevaleresque. Cette fois-ci, le *doppelkursus* n'est pas à prendre dans une perspective chronologique selon la succession d'une première puis d'une deuxième étape, mais dans des trajectoires similaires et, non pas parallèles, voisines, dont le croisement permettra aux héros d'accéder à leur but.

---

<sup>1</sup> *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. XXXVI.

<sup>2</sup> Pour autant, l'argument de Combes et Trachsler selon lequel la récurrence du motif du cerf, en début de roman, lors de la mort du roi Elyadus, et en fin de roman, lors de la mort terrestre de Floriant en partance pour Mongibel, fonctionnerait dans l'excipit comme une clôture est assez séduisante mais nous pouvons y opposer que Floriant ne meurt pas vraiment, il est emmené à Mongibel. Voir *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. XXXVI. Nous reviendrons plus loin dans cette étude sur la signification de ce départ pour Mongibel (pp. 451-452).

<sup>3</sup> Le « célèbre *Doppelkursus* » (selon le mot de Richard TRACHSLER et d'Annie COMBES dans leur édition p. XXXV) ou *Doppelwegstruktur*, « structure à double voie » est ainsi expliqué par Alain CORBELLARI : « Chrétien de Troyes et ses émules racontent toujours les événements de manière linéaire, ce qui leur permet, dans plusieurs cas (*Cligès*, *Tristan*, *Perceval* dans l'adaptation allemande de Wolfram von Eschenbach) de faire précéder les aventures de leur héros par celles de ses parents (technique à laquelle la critique moderne a donné le nom de *Doppelkursus*) », « Narratologie médiévale », *Glossaire du Rénaïf*, mis en ligne le 23 septembre 2021, <https://wp.unil.ch/narratologie/2021/09/narratologie-medievale/> Mais l'auteur de *Floriant et Florete* réinvente cette technique propre au roman arthurien en faisant dupliquer le parcours par le même héros, seul puis accompagné. Voir également Friedrich WOLFZETTEL, *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Niemeyer, Tübingen, 1999, pp. 118-141.

Les personnages doubles ou hybrides sont à considérer dans la perspective d'une double mise en abyme : les personnages doubles, eux-mêmes pris dans un parcours double, représentent à la fois la pluralité interne de la nature humaine et l'indécision de la matière de ces œuvres. Au-delà du plaisir que ces romans apportent au lecteur, grâce au foisonnement que procure l'indécision autour de la nature de ses personnages, ce sont également des œuvres plus complexes et signifiantes qu'il y paraît. Le motif du double est récurrent tant dans la construction des personnages que dans la structure des récits : cela ne peut être fortuit et il semblerait que les auteurs utilisent cette métaphore littéraire pour attirer notre attention sur ce que cela représente au niveau de la compréhension et de la signification même de ces romans.

Ainsi, sous des dehors plaisants, ces romans reposent sur des situations et des personnages dont la richesse est accessible au prix d'une lecture fine et approfondie. Par certains côtés, ces récits font parfois preuve d'une complexité qu'on ne retrouve pas nécessairement dans d'autres romans du XIII<sup>e</sup> siècle, comme ceux de la matière de Bretagne par exemple. Les personnages des textes du corpus connaissent tous un départ dans la vie extrêmement violent et cruel : ils sont abandonnés, enlevés, menacés, rejetés. Cette exclusion dont ils sont victimes semble pourtant les constituer en héros, affrontant avec énergie des aventures qui leur permettent de rétablir l'harmonie à laquelle ils espèrent mais qui sont également l'occasion pour l'auteur de livrer, implicitement, une réflexion sur les préoccupations sociologiques, politiques et philosophiques de son temps.

## 2. Des histoires loin d'être « idylliques » ...

Les romans du corpus à l'étude ne peuvent entrer dans le registre idyllique tel qu'il est défini et spécifié par Myrrha Lot-Borodine ou Marion Vuagnoux-Ulhig, même s'ils s'en approchent par certains aspects, surtout en ce qui concerne le couple principal qui, contrairement à ce que l'on trouve dans le roman idyllique, ne s'est pas connu dès le plus jeune âge, créant alors une quasi-gémellité. D'ailleurs, même le sens courant de l'adjectif ne saurait leur correspondre : est idyllique ce qui relève d'une relation harmonieuse entre les individus. Or, si les couples principaux s'entendent à merveille et vivent, il est vrai, une idylle, il n'en est pas de même pour les relations intra-familiales : l'enfance de Guillaume, de Floriant et de Robert est marquée par l'abandon parental, réel ou psychologique, volontaire ou accidentel, ce qui, dans tous les cas, aboutit à une quête d'identité voire spirituelle qui relève du besoin vital et occasionne des péripéties parfois ardues pour ces garçons. Ces histoires sont finalement douloureuses, complexes et accidentées, ce qui valorise d'autant plus

l'exceptionnel courage de ces héros. Elles bénéficient toutes d'un dénouement heureux, où le héros atteint le but qu'il s'est fixé ou qui lui est assigné, mais aucun obstacle ne lui est épargné et cette réussite ne peut en aucun cas être perçue comme une facilité narrative : les fins sont heureuses parce que les héros se sont battus pour (r)établir l'harmonie.

Justement, l'histoire de *Robert le Diable* est particulièrement signifiante puisque sa naissance le condamne à la damnation qu'il n'aura de cesse de combattre. Le récit de sa lutte est assimilable au genre de l'*exemplum* puisque la mission de Robert est essentiellement spirituelle. Mais qu'en est-il des autres romans ? Ne peut-on pas percevoir, dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, un caractère exemplaire ou, tout du moins, une visée édifiante ? Afin de montrer la profondeur de ces romans parfois perçus comme seulement divertissants, il faudra examiner précisément la manière dont ces destinées fictives sont mises en scène et deviennent ainsi les exemples d'un comportement à reproduire pour le lecteur. Finalement, il s'agira de montrer en quoi ces romans proposent un contenu riche et signifiant, se démarquant ainsi de la matière arthurienne<sup>1</sup>, qualifiée par Jean Bodel de vaine et plaisante.

a. Des trajectoires difficiles, entre abandon originel et quête de soi

Guillaume, Floriant et Robert partagent de nombreux points communs et, particulièrement, celui de ne pouvoir trouver, en leurs parents biologiques, l'amour et le soutien nécessaires à la construction de leur être : d'une manière ou d'une autre, ils sont tous trois victimes d'un abandon parental, au sens propre comme au sens figuré. A ce titre, la princesse muette peut également être incluse dans ce trio masculin, tant l'hostilité de son père à son égard mais également les soupçons d'inceste qui pèsent sur leur relation peuvent être considérés comme un abandon affectif, d'autant que sa mère est absente<sup>2</sup> et de sa vie et de la narration. Ce sont donc des enfances douloureuses et/ou déracinées qui sont retracées dans ces romans : par la suite, la méconnaissance des origines conduit ces héros à lutter pour faire émerger la vérité afin de mieux se connaître mais également afin de faire correspondre *estre* et *nature*. Pour Floriant et Guillaume, il s'agit également de rétablir l'harmonie lignagère ce qui renvoie à une réalité sociologique en lien avec l'inquiétude autour de la transmission du titre et des terres.

---

<sup>1</sup> La matière de Bretagne est celle dont se rapprochent le plus les romans à l'étude et plus particulièrement *Floriant et Florete* qui, il est vrai, emploie une partie du matériel roulant arthurien. En revanche, il serait vain de tenter de démontrer que ces romans n'appartiennent ni à la matière de Rome, ni à la matière de France, tant cela paraît évident.

<sup>2</sup> Voir à ce propos notre étude (pp. 189-190).

Les histoires racontées dans ces romans sont plus sombres qu'il y paraît, même si c'est souvent le cas dans le folklore et le conte traditionnel : un jeune héros doit lutter contre l'adversité afin de rétablir son rang, son honneur, ses droits ou encore protéger son amour. Mais les parcours des héros à l'étude sont particulièrement marqués par la solitude : l'abandon parental primitif est ainsi prolongé dans une quête de reconnaissance qui se fait, d'abord, en solitaire. C'est Robert qui incarne le plus douloureusement cet isolement, ce qui se justifie sans doute par sa damnation originelle qu'il ne se résout cependant pas à accepter. Les destinées de Guillaume et de Floriant sont très proches : à plusieurs reprises<sup>1</sup>, Annie Combes et Richard Trachsler rapprochent les deux romans à propos de nombreuses similitudes entre les deux intrigues. En outre, les dates présumées de leur rédaction, très proches, laissent à penser que le message, plus implicite, que les auteurs délivrent dans leurs récits convergeraient vers un même but, en lien avec l'aristocratie mais aussi la situation géopolitique de l'Europe méditerranéenne<sup>2</sup>. Ces jeunes héritiers de la royauté sicilienne voient en effet le début de leurs vies marqué par la violence et l'arrachement.

La violence est inhérente aux parcours de ces héros : Guillaume et Floriant<sup>3</sup> sont, enfants, inévitablement inclus dans des luttes de pouvoir, aux prises d'hommes avides et criminels. L'oncle de Guillaume souhaite la mort de l'enfant et de son frère afin d'hériter du trône de Sicile, et confie aux nourrices<sup>4</sup>, Gloriande et Acelone, le soin de tuer l'enfant. Ce personnage masculin n'est pas nommé et sa présence est vite évacuée de la narration (vv. 51-57), ce qui fait de lui quasiment un figurant, un point de départ très éloigné des aventures, alors qu'au contraire les nourrices deviennent les coupables toutes désignées de la tragédie à venir. Cette insistance apportée au rôle de Gloriande et Acelone<sup>5</sup>, qui sont pourtant des personnages subalternes par rapport à l'oncle de Guillaume, l'instigateur du crime et de naissance noble, permet surtout de mettre en rapport la trajectoire de Guillaume et celle

---

<sup>1</sup> Voir leur « étude littéraire » du roman *Floriant et Florete*, *op. cit.*, pp. XXXII-LXIII.

<sup>2</sup> Nous consacrons la troisième partie de cette étude à la réflexion sur les enjeux géopolitiques de ces romans.

<sup>3</sup> Nous analyserons le cas de Robert, plus loin dans cette étude : nous avons souhaité le mettre à part car sa nature diabolique le confronte à une violence bien plus forte que celle que doivent affronter Guillaume et Floriant.

<sup>4</sup> A propos du rôle des nourrices et de leur proximité, dans la fiction, avec le monde de la magie, voir l'article de Yasmina FOEHR-JANSSENS, « Fées, nourrices et superstitions : les soins aux nourrissons au prisme de la fiction médiévale », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 124-3, 2017, pp. 109-133.

<sup>5</sup> L'onomastique est ici, très signifiante dans la mesure où le fait même qu'elles soient nommées est très original. Gloriande évoque son homonyme dans *Perceforest* qui est une fée. En revanche, Acelone ne semble pas avoir de référent intertextuel, si ce n'est Acalon, l'amant de Morgane dans la *Suite du Merlin* de la Post Vulgate (voir *La suite du roman de Merlin* édité par Gilles ROUSSINEAU, Genève, Droz, 2 volumes, 1996, t. 2) ce qui est finalement assez logique puisqu'on associe souvent Morgane et la Sicile, ce qui renvoie alors également à une fée. Voir l'article de Christine FERLAMPIN-ACHER « Gloriande dans *Perceforest* : entre effacement et fascination, une fée à la mode bourguignonne ? », *Les Relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste*, actes du colloque de la Société Internationale Rencesvals, organisé à l'Université Jean Moulin – Lyon 3 les 28 et 29 novembre 2011, publiés sous la direction de Corinne PIERREVILLE, Aprime Éditions, 2013.

d'Alphonse, son double dans la narration, puisque ce personnage est, lui, directement victime d'une femme, sa marâtre, dont le prénom est également très significatif<sup>1</sup>. C'est donc par la femme, plus ou moins sorcière, que ces jeunes héros voient leur trajectoire de princes héritiers bouleversée et qu'ils sont arrachés à leurs familles. D'ailleurs, par la suite, l'auteur n'insiste guère plus sur le rôle de ces *males femes* : les nourrices disparaissent bien vite du récit, et Brande fait une brève réapparition dans le dénouement mais semble alors dépouillée de son caractère perfide. Il en est de même dans *Robert le Diable* : c'est par la femme, la mère de Robert, duchesse de Normandie, qu'arrive le malheur avec l'invocation du démon. Enfin, dans *Floriant et Florete*, la fée Morgane incarne *a priori* dans ce roman une magie positive et bienveillante en élevant elle-même le fils du roi et de la reine de Sicile mais elle agit de manière autoritaire sans qu'un danger imminent menace l'enfant : cette manière de s'approprier le destin du prince de Sicile est des plus suspects, surtout quand on l'associe à l'image que véhicule la fée Morgane habituellement. Pour quelle raison incriminer sans cesse la femme dans ce corpus ?

Il y a, certes, une méfiance vis-à-vis de la femme au Moyen Âge, mais les personnages féminins dans les romans à l'étude sont globalement mis en scène dans une énergie positive, ce sont souvent les mères ou les amantes des héros qui leurs permettent d'atteindre la reconnaissance espérée. Mais ce sont aussi des femmes qui sont à l'origine de leurs malheurs. Il y a donc dans ces romans un double discours à propos de la gente féminine qui serait capable du pire comme du meilleur : les auteurs montrent ainsi que laisser trop d'indépendance aux femmes peut les conduire à faire montre d'une ambition démesurée, et à commettre les crimes les plus odieux.

Ce rôle de la femme n'est pas au cœur de la présente étude mais il montre, en tant que visée possible, la volonté de la part des auteurs de donner à leurs textes une profondeur parfois ignorée. De la même manière, ces enfances douloureuses insistent sur le courage et le dynamisme d'une noblesse que l'adversité n'effraie pas. D'ailleurs, les personnages coupables de l'arrachement de ces petits enfants à leurs familles sont d'origine populaire : Gloriande et Acelone sont des nourrices et Maragot, le sénéchal félon meurtrier d'Elyadus, en plus d'appartenir spirituellement à une lignée de traîtres qu'on peut faire remonter à Caïn (v. 235), est d'origine serbe ce qui fait conclure à la voix conteuse de *Floriant et Florete* cette sentence à l'allure de vérité générale « C'onques hons sers ne pot bien faire », v. 224. Le narrateur, par ce commentaire, relaye l'auteur qui prend sans ambiguïté le parti de la famille

---

<sup>1</sup> Voir notre étude (pp. 191-192).

royale, et par extension de la noblesse, valorisant ainsi le lectorat de son roman. De la même façon, en éliminant rapidement le personnage de l'oncle de Guillaume, l'attention se porte sur celles qui ne sont pourtant que les exécutantes, les nourrices, ce qui écarte l'idée qu'un noble puisse agir ainsi. Il n'y a qu'un être issu du peuple pour se comporter avec autant de déloyauté et de cruauté.

Il ne faut cependant pas minimiser l'impact du traumatisme que représentent ces enfances sur les héros<sup>1</sup>. Certes, l'enfance difficile est un motif récurrent dans le folklore et dans les contes mais ces personnages vivent tout de même un arrachement primitif, qu'il soit physique ou psychologique, qu'il serait dommage de ne pas observer plus attentivement. Surtout, cela évite de considérer ces récits comme de simples histoires « béates » c'est-à-dire qui mettraient en scène des aventures légères et plaisantes, seulement joyeuses. Ces romans contiennent une véritable profondeur mais aussi une certaine noirceur en n'hésitant pas à employer des personnages en perpétuelle quête d'identité et de sens parce que leurs départs dans la vie ont été synonymes d'abandon parental et d'arrachement à leur milieu. S'il s'agissait de romans dont la visée est le seul divertissement, les héros mis en scène seraient sans doute plus simples : Guillaume, Floriant, Alphonse et Robert connaissent de telles difficultés dans l'enfance qu'il est difficile pour le lecteur de les considérer comme des personnages binaires puisque leurs traumatismes ont forcément provoqué des fêlures qui contribuent à les enrichir en les complexifiant.

Ainsi, le rapt de Guillaume alors âgé de quatre ans est un déchirement pour la famille mais n'est pas perçu négativement par le lecteur puisqu'il sait que c'est pour le sauver, en réalité, que le loup-garou Alphonse l'enlève. D'ailleurs, la violence inhérente à cet épisode est rapidement édulcorée par le soin avec lequel la *franche beste* traite l'enfant et s'assure de sa bonne santé : pendant les huit jours que dure leur fuite, « L'enfant de quanques fu mestiers / Li a porquis la beste franche », v. 174-175. Ces deux vers mettent en parallèle *l'enfant* et la *beste*, l'un à l'initiale du vers, l'autre à la fin, ce qui permet de mettre en évidence le fait qu'ils se redoublent : Alphonse incarne la destinée qu'aurait pu avoir le petit Guillaume s'il n'avait été sauvé par le loup-garou, Alphonse. A la seule différence que Guillaume ne serait pas devenu loup-garou, ce qui équivaut à une mort sociale, mais il aurait été tué. L'aventure se termine bien pour Guillaume : il est recueilli par le vacher et est élevé<sup>2</sup> avec affection.

---

<sup>1</sup> Il serait intéressant, dans une autre étude, de réfléchir à la question psychanalytique de ces romans, en lien avec le motif de l'abandon et de la quête d'identité. Voir, à ce propos, les travaux de Jean-Charles HUCHET, *Littérature médiévale et psychanalyse* et *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*, déjà cités.

<sup>2</sup> On remarque d'ailleurs le désarroi du loup lorsqu'il découvre que Guillaume a disparu, emmené par le vacher (v. 233-253) : la douleur qu'il manifeste achève de l'humaniser puisque cela prouve qu'il est capable de



Cependant, Alphonse, lui, demeure un loup-garou et portera tout au long du récit la malédiction de son hybridité : il matérialise alors la douleur de l'arrachement au milieu familial et social. En aidant Guillaume dans ses aventures, il constitue le rappel constant qu'il y a, pour lui comme pour le jeune prince sicilien, un hiatus lignager et social, c'est-à-dire une incohérence entre leur *estre*, leur *nature* et leur *semblance*, mais également entre leur *nature* et le milieu dans lequel ils sont obligés de grandir et d'évoluer : Guillaume est fils du roi et de la reine de Sicile mais il est élevé par des vachers qui ignorent son origine ; Alphonse est humain et héritier du trône d'Espagne ce qui est oublié par le reste du monde d'autant plus qu'il est perçu comme un loup et doit vivre dans la forêt, lieu de la sauvagerie. Cet arrachement au milieu social, familial (et humain pour Alphonse) entraîne l'inadéquation de ces jeunes gens nobles avec leur milieu de vie. Le lecteur imagine sans peine la douleur d'Alphonse de vivre, solitaire, dans la forêt, loin des hommes : la *merveille* de la lycanthropie illustre alors, sur le mode de la fable, la douleur d'être séparé des siens et apporte un éclairage nouveau à la compréhension de la situation de Guillaume.

L'enfance de Floriant est très similaire à celle de Guillaume : il est arraché brutalement à sa famille et à son milieu dans un contexte violent puisque sa mère est alors en fuite, pour échapper à Maragot qui a tué son père. En revanche, les motivations du rapt sont plus obscures : Alphonse enlève Guillaume parce que sa vie est en danger alors que Floriant est auprès de sa mère, sous la protection d'Omer, il n'est donc pas menacé immédiatement, les besoins essentiels du nourrisson sont assurés « lavé et appareillié [...] el mailllolet couchié », v. 543-544. Il y a cependant un décalage entre ce que fait Morgane, enlever l'enfant, et le contexte dans lequel cette action se déroule, le retour d'un bain de mer : il serait disproportionné d'y voir là un quelconque message ou sens caché. Le manque de lien entre la situation de la reine de Sicile et son fils et le fait que Morgane enlève l'enfant est davantage à attribuer à une volonté de l'auteur de donner au héros de son récit un destin similaire à celui de Lancelot tout en apportant une dimension parodique<sup>1</sup> à cet épisode. Il faut donc considérer le rapt de Floriant comme une manière pour Morgane de le sauver d'un destin sans doute funeste, comme c'est le cas pour Guillaume. Quoi qu'il en soit, la jeunesse de Guillaume et de Floriant est marquée par le même traumatisme de l'arrachement familial, qu'on peut assimiler

---

sentiments. A partir de ce moment dans la narration, le lecteur sait donc que cette *beste* n'en est une qu'en apparence, et qu'il s'agit d'une métamorphose augustiniennne. Le voilà donc rassuré sur ce personnage, éminemment positif d'autant plus que lorsqu'Alphonse découvre que l'enfant a été recueilli, il exprime son soulagement par un salut (v. 266) qui en plus de l'humaniser, rappelle son origine noble en le rapprochant du *Bisclavret* de Marie de France qui s'encline devant le roi (Marie de France, *Lais*, édité par Karl WARNKE et présenté par Laurence HARF-LANCNER, Paris, Le Livre de Poche, 1990, « Lettres Gothiques », v. 153).

<sup>1</sup> Nous étudierons la dimension parodique des textes du corpus dans la troisième partie de cette étude (p. 474ss).

à un abandon, et les condamne, par conséquent, au déracinement et à la solitude. D'ailleurs, Guillaume et Floriant ignorent tout de leurs origines puisque l'un et l'autre prennent leurs parents adoptifs pour leurs parents biologiques : « Molt s'esmerveille durement / L'enfes quant ot qu'il n'estoit mie / Fix le vachier » (*Guillaume de Palerne*, vv. 530-532) et « Bien croi que vos estes ma mere » (*Floriant et Florete*, v. 771).

C'est lorsqu'ils apprennent qu'ils appartiennent à un autre milieu que celui dans lequel ils ont été élevés, que ces jeunes gens vont entamer la lutte pour rétablir l'harmonie lignagère. Le thème littéraire de l'enfant noble élevé dans un autre milieu que le sien, et généralement chez les paysans, est récurrent, mais alors l'enfant trouvé ne peut bénéficier de l'éducation noble telle qu'elle est pratiquée en ce bas Moyen Âge. En effet, les *enfances* comptent trois étapes : l'*infantia* (de la naissance à six ans) qui se déroule dans un cercle féminin présidé par la mère et qui s'organise exclusivement autour des soins à apporter au petit enfant encore faible ; la *pueritia* (de six à douze ans), étape pendant laquelle le modèle paternel devient prédominant en commençant l'entraînement du futur chevalier mais où la mère garde la mainmise sur l'éducation morale et religieuse, dans une complémentarité des rôles assez moderne ; l'*adulescentia* (à partir de douze ans), le jeune quitte le château familial pour entrer en école de chevalerie dans une autre cour et entrer dans l'âge grâce à l'adoubement, assez tardif au XIII<sup>e</sup> siècle puisqu'il peut attendre le vingtième anniversaire du jeune garçon<sup>1</sup>. Si on estime, à cette époque, que le futur chevalier et seigneur a besoin de cette longue et complète éducation, c'est parce qu'on comprend qu'elle est nécessaire à son épanouissement et à la valorisation de ses qualités. Dans *Floriant et Florete* (comme pour Lancelot), c'est la fée qui se charge de cette éducation morale, religieuse et chevaleresque, aidée en cela par des professeurs qu'elle a sélectionnés : elle tient donc le double rôle parental, ce que le lecteur peut admettre puisqu'elle est fée. En revanche, Guillaume a déjà onze ans quand il est recueilli par l'empereur : il est presque dans l'*adulescentia* et n'a pas bénéficié des premiers enseignements de chevalerie qu'il aurait dû avoir dans sa *pueritia*.

Pourtant, il a déjà montré d'incroyables dispositions pour son âge, le texte sous-entendant alors qu'elles sont innées pour ce jeune garçon, qui se détache du commun des mortels ce qui est de bon augure pour la suite. Cela permet également de renforcer la conscience de classe en milieu aristocratique et, par conséquent, la nécessité d'une cohésion lignagère. D'ailleurs, la volonté de rétablir une identité (et donc un titre) perdue paraît légitime pour un individu mais témoigne également d'une réalité sociologique en lien avec

---

<sup>1</sup> Voir, à ce sujet, l'ouvrage d'Hervé MARTIN, *Mentalités médiévales, op. cit.*, tome 1, pp. 313-343.

l'héritage du fief. En effet, Guillaume et Floriant sont fils uniques et héritent légitimement, en tant qu'aînés, du titre paternel. En outre, en devenant seigneurs, ils obtiennent le droit de se marier : « [Le] mariage précoce était ouvert aux jeunes chevaliers qui héritaient d'un fief en tant qu'aînés ou en tant que *juveigneurs*<sup>1</sup> ». L'amour dépend donc de la reconnaissance du titre lignager et inversement : l'empressement de Floriant et de Guillaume dans ces deux domaines rappellent sans doute les exigences de la société aristocratique qui pèsent sur les aînés qui, souvent, deviennent seigneurs assez jeunes puisque l'espérance de vie est relativement courte au XIII<sup>e</sup> siècle, même dans les couches sociales plus privilégiées<sup>2</sup>. L'aventure chevaleresque est donc un moyen pour l'auteur de valoriser le lectorat aristocratique en exaltant les vertus guerrières et militaires : le héros aristocratique est courageux et combat l'injustice mais il est également en butte avec des réalités sociologiques que les auteurs de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* choisissent de ne pas ignorer. D'ailleurs, le XIII<sup>e</sup> siècle voit la chanson politique et la satire morale bénéficier d'une audience croissante<sup>3</sup> : les auteurs de romans peuvent ainsi, dans leurs textes, inclure à partir de ce modèle, une réflexion et un message implicites sur les préoccupations de leur temps, particulièrement celles de leurs nobles lecteurs. Valorisés à travers les qualités innées dont font preuve Guillaume et Floriant, les nobles voient également se refléter dans ces destinées fictives la nécessité d'assurer concomitamment l'harmonie lignagère par les héritages et l'accroissement territorial par les mariages.

Le cas de Robert est différent mais tout aussi, si ce n'est plus, complexe et porteur de sens. Ses enfances sont terribles, marquées par des violences dont le paroxysme est atteint à l'*adulescentia* et que l'adoubement ne parvient à calmer. La révélation de sa conception diabolique provoque une très grave crise existentielle et spirituelle qui aura heureusement sur lui une conséquence positive puisque cela entraîne son désir de rédemption et donc son départ en pèlerinage dans un objectif pénitentiel. Le message est certes moral et religieux mais ce récit fait également part d'une réalité sociologique en lien avec les pratiques successorales en ce XIII<sup>e</sup> siècle.

Le roman de *Robert le Diable* s'écarte un peu du corpus dans la mesure où il ne peut être perçu comme un texte dont la visée principale est le divertissement. La profondeur de son message est explicite tout comme l'est son caractère exemplaire. L'inclure dans le corpus à l'étude ne constitue pas une erreur d'appréciation mais ressort davantage d'une volonté de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 324. Voir également Georges DUBY, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Fayard/Pluriel, 1981.

<sup>2</sup> Ainsi, à titre d'exemple, aucun roi capétien du Moyen Âge n'a atteint l'âge de 60 ans.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Martin AURELL, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1989.

traiter à égalité des œuvres qui, *a priori*, sont très éloignées les unes des autres. *Robert le Diable* apparaît donc comme le cas extrême de ce corpus mais cela permet ainsi d'en observer le fonctionnement afin d'explorer les autres textes et ainsi repérer des similitudes dans les enjeux par exemple, dans ce cas, bien plus implicites. Ainsi, la visée édifiante et moralisante de ce texte saute aux yeux : on assimile facilement ce roman à un *exemplum*<sup>1</sup>. Dénué en apparence de volonté divertissante, ou alors seulement dans le but de faire passer un message par la narration, l'histoire de Robert est tendue vers sa finalité. De la même manière, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* semblent des romans dont la visée est tendue vers le divertissement. Une scission pourrait apparaître au sein de ce corpus mais ce serait sans compter sur des similitudes fortes entre les trajectoires des héros, tous victimes d'un abandon parental qui les condamne à la solitude et une quête désespérée vers une reconnaissance identitaire, lignagère et spirituelle. Robert connaît son nom, son titre et son lignage : ils ne lui sont d'ailleurs pas retirés comme en témoigne le revirement final lorsque des messagers de la duchesse de Normandie viennent le chercher jusqu'à Rome pour qu'il vienne gouverner le duché, alors menacé, suite à la mort de son père :

« Gentieulx homs, si baron li dient,  
Vostre homme tout mierchi vous crient,  
Que tous li mons voelt corre seure,  
Que pour Dieu les venés sekeure. » (vv. 4519-4522)

Cette demande indique que Robert n'a pas été déshérité et n'a pas perdu son titre, malgré ses exactions et sa nature diabolique, pourtant alors connue de tous (vv. 4495-4501). On peut comprendre la tolérance dont Robert bénéficie de deux manières différentes : selon la morale chrétienne, comme Dieu a pardonné à Robert et lui a accordé sa rédemption, les hommes ne peuvent le rejeter ce qui reviendrait à contrecarrer les desseins divins. Mais, dans une perspective plus réaliste, le fait que ces seigneurs normands viennent chercher Robert est aussi le signe que la situation du duché est désespérée, et que le jeune homme est l'ultime recours pour le sauver. Cette deuxième hypothèse paraît la plus probable puisque les barons indiquent que le père et la mère de Robert sont morts ainsi que « vos ayoelz, li riches quens », v. 4533 : Robert se situe donc au troisième rang de succession selon les barons aux cheveux blancs, alors qu'il était légitimement au premier, d'autant que cet aïeul dont il est question

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet un autre article d'Élisabeth GAUCHER dans lequel elle met en évidence le caractère éminemment exemplaire de ce texte qui est « une leçon sur les bienfaits de la pénitence et l'immensité de la miséricorde divine » (p. 28) et qui « s'ancre dans les réflexions de l'époque sur le purgatoire » (p. 31) en le comparant, entre autres, aux récits hagiographiques. « Robert le Diable ou le 'criminel repentant' : la légende au miroir des récits de conversion », *La légende de Robert le Diable du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Huguette LEGROS et Laurence MATHEY-MAILLE (dir.), Orléans, Paradigme, 2010, pp. 27-41.

n'est pas connu du lecteur. Il n'est donc qu'un pis aller, ce qui est fort insultant pour le duc de Normandie qu'il est. D'ailleurs, cette question de la succession fait écho à une réalité sociologique en lien avec la répartition et la transmission des fiefs.

En effet, le motif de la spoliation dont est menacé Robert, et dont les barons normands le préviennent, apparaît très clairement dans cet épisode dont cet extrait en particulier :

« Mais vostre parent vos deçoivent,  
Qui vous cuident hors jeter.  
Ne vous laissiés deshiriter  
A vos parent, qui a grant trot  
Vos ont en Normendie mort. » (vv. 4538-4542)

La répétition du terme « parent », vv. 4538 et 4541, lié au lexique de l'injustice « deçoivent », v. 4538 ; « cuident », v. 4539 ; « deshiriter », v. 4540 ; « tort », v. 4541, concentre en peu de vers une préoccupation de plus en plus prégnante au bas Moyen Âge. Le fief a ainsi commencé à devenir héréditaire, et par conséquent entraîne le morcellement de l'empire carolingien, et les barons normands comptent sur l'inquiétude que la perspective d'en être privé indûment pourrait susciter chez Robert pour l'attirer sur ses terres. Sans doute eux-mêmes vont-ils perdre leurs prérogatives si cette parentèle traîtresse parvient à mettre la main sur le fief, ce qui expliquerait alors leur empressement à faire rentrer Robert en Normandie. Cet épisode, très court, renvoie à une réalité sociologique et juridique, en lien, en cette fin du Moyen Âge, avec l'ordre de succession. Ainsi, Gilles Lecuppre relève-t-il des manifestations de ce type d'injustices dans la littérature, qui se fait alors reflet de la réalité : « Les infractions à l'ordre normal de la succession se multiplient donc au profit des oncles<sup>1</sup>, qui contreviennent apparemment à la fois à la coutume politique, sinon à quelque constitution, et à une loi de nature tacite et évidente, en délogeant, voire en détruisant, la frêle progéniture de leurs royaux aînés. La pratique se fait suffisamment pour investir l'écriture de l'histoire, la littérature et le folklore, qui fournissent leurs propres réponses face à ce problème qui laisse sans voix les théoriciens du pouvoir.<sup>2</sup> » Certes, on ne sait si c'est un oncle de Robert qui est désigné par le terme générique « parent » mais, même si cette parentèle usurpatrice du duc de Normandie ne tue pas réellement Robert, elle le fait tout de même socialement en le faisant passer pour mort (v. 4542). Si Robert est mort, il n'y a plus d'héritier direct et le duché sera

---

<sup>1</sup> Ces considérations concernent la période de la fin du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles), dans la plupart des grands royaumes d'Occident.

<sup>2</sup> Gilles LECUPPRE, « L'oncle usurpateur à la fin du Moyen Âge », *La parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, Martin AURELL (dir.), Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 147-156. On retrouve d'ailleurs un oncle aux visées népoticides dans *Guillaume de Palerne* également, ce qui montre l'importance du problème à cette époque.

peut-être morcelé. Le propos principal du roman ne tient pas à cette question du droit de succession, d'autant que Robert montre très vite que cela ne l'intéresse pas, mais la seule évocation du motif de la spoliation suffit à conférer au texte une dimension sociologique indéniable, se rapprochant en cela des autres romans du corpus. D'ailleurs, le motif de l'oncle usurpateur est très nettement développé dans *Guillaume de Palerne*, et confirme en cela le rapprochement qui peut être fait avec *Robert le Diable* ainsi que le motif, plus vaste, du lignage et de la spoliation qu'on retrouve donc, à divers degrés, dans les trois œuvres<sup>1</sup>.

En outre, la suite de l'épisode devient savoureuse puisque survient alors un affrontement entre les barons normands et l'empereur de Rome qui en viennent à se disputer le jeune homme : cela constitue un renversement de situation fort surprenant pour celui qui, pendant la totalité du récit, a été rejeté. En effet, une lecture rétrospective du roman fait état d'abandons et de rejets successifs : Robert est ainsi abandonné par Dieu avant même d'être conçu puisque la duchesse ne parvient à tomber enceinte malgré ses prières ; par ses nourrices, par son père puis par sa mère, horrifiés de sa nature diabolique ; par le pape, incompetent à résoudre son problème ; par les Romains, le traitant de fou. Seuls l'ermite et la princesse se montrent bienveillants à son égard : ces deux personnages se caractérisent par leur recours fort rare à la parole, comme si se taire permettait d'accéder à la véritable nature d'un être. Et donc, après avoir été rejeté et isolé tout au long de sa vie, Robert est cette fois écartelé entre les barons normands qui le réclament et l'empereur qui le veut comme gendre et successeur « Ma fille espouser vous ferai / Et vous donrai tout mon empire. », vv. 4560-4561. Le lecteur ne peut pas ignorer l'incongruité de la situation : d'ailleurs, la réponse de Robert à ces diverses sollicitations, tout en correspondant à la morale chrétienne puisqu'il exprime très clairement son choix de se consacrer au salut de son âme, provoque une certaine jubilation chez le lecteur qui voit dans ce refus des honneurs et des joies terrestres, une réaction très humaine de Robert qui tient là sa revanche sur l'humanité qui n'a jamais su l'accepter et dont il fustige, par la même occasion, la nature viciée : « Que nus [ne] me puist mais souspendre / Ne faire a vanité entendre », vv. 4577-4578. Ce roman qui tient beaucoup de l'*exemplum* se rapproche également, fugacement, des autres romans du corpus par ce caractère discrètement railleur de l'auteur qui livre ici son point de vue sur l'humanité en donnant à Robert l'occasion de se venger. Ce retournement de situation final est fort plaisant pour le lecteur qui éprouve pour le héros une certaine compassion et se réjouit de sa revanche sur ceux qui l'ont

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'article d'Anita GUERREAU-JALABERT, « Observations sur la logique sociale des conflits dans la parenté au Moyen Âge », *La parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, op. cit., pp. 413-429 et l'ouvrage de Marc BLOCH, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1994 (1<sup>ère</sup> édition en 1939), en particulier les pages 271 et suivantes.

exclu, situation qui évoque également la construction du conte où l'on assiste cette fois à la revanche des plus faibles sur les plus forts.

Les textes du corpus à l'étude semblent donc plus complexes qu'il y paraît : *Floriant et Florete* et *Guillaume de Palerne* portent en eux une réflexion idéologique et se font l'écho de considérations sociologiques sous des dehors divertissants et plaisants, ce que l'on perçoit très nettement à travers le récit de leurs trajectoires, souvent douloureuses et accidentées. De la même manière, *Robert le Diable* ne peut être réduit à sa ressemblance avec le genre de l'*exemplum*, même si ce modèle demeure prégnant pour le roman : les quelques exemples que nous avons étudiés dans ces pages montrent explicitement que ce texte porte en lui des considérations sur les mœurs de son temps, se rapprochant alors des deux autres textes du corpus. Nous percevons même, au détour d'une page, un épisode susceptible de faire naître le sourire du lecteur, conquis d'emblée par ce personnage : alors que Robert devrait ne lui inspirer que crainte et répulsion, sa trajectoire exemplaire, qui se noue sur un rejet réciproque avec le genre humain, lui permet de se rapprocher de Dieu et de gagner son salut et la sainteté. Ces auteurs livrent ainsi, entre les lignes, une réflexion toute personnelle sur ce que leur inspirent leur société et la nature humaine, bien souvent ambivalentes et brutales. Mais alors, si *Robert le Diable* prend parfois des allures plaisantes, se rapprochant encore davantage de ses co-textes, peut-on voir à l'inverse dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* une tendance à l'édification par l'exemple ? En effet, si l'on prolonge l'étude menée ici, ces trois romans livrent, à divers degrés, une réflexion reposant sur des préoccupations liées à la société contemporaine, et en particulier à l'aristocratie. *Robert le Diable* ajoute à cela une visée moralisante rapprochant le roman du genre de l'*exemplum* : en est-il de même, dans une moindre mesure sans doute, pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, écartant du même coup ces romans d'une matière seulement vaine et plaisante, et révélant ainsi leur complexité et leur richesse ?

#### b. Des trajectoires exemplaires

Si *Robert le Diable* se rapproche grandement de l'*exemplum*, il n'en est pas nécessairement de même pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, du moins en apparence. Notre enquête sur ces textes part du principe que ces romans n'appartiennent pas à une des matières bodéliennes, ce qui a été étudié précédemment. Pourtant, il est légitime de s'interroger sur leur proximité avec la matière de Bretagne, et particulièrement pour *Floriant et Florete*, qui utilise le matériel roulant arthurien. Cette matière est qualifiée de « vaine et

plaisante » par Jean Bodel : plaisants, ces récits le sont très certainement grâce au dynamisme de l'action et la fin heureuse ; vains, cela serait vrai si ces romans étaient complètement inutiles, c'est-à-dire exempts du moindre enjeu et du moindre message. Pour la très chrétienne société du XIII<sup>e</sup> siècle, un récit peut devenir utile s'il comporte une visée édifiante, en particulier dans le domaine religieux. Il faudrait donc voir si ces romans se rapprochent de l'*exemplum*, ce qui permettrait alors de mettre en évidence leur sérieux et donc de les écarter définitivement de la matière de Bretagne. Pour ce faire, nous commencerons par observer le fonctionnement de *Robert le Diable* qui est objectivement à ranger dans un sous-genre très proche de l'*exemplum*, ce qui nous permettra d'appliquer ces principes de construction pour analyser *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*.

L'*exemplum* connaît, aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, un essor particulier : il s'agit d'un récit bref inséré dans un discours épideictique qui permet d'illustrer la visée de l'ensemble<sup>1</sup>. Cette progression de l'*exemplum* dans la sphère littéraire à cette période correspond à la nécessité pour l'Église de se renforcer face à différentes menaces comme le développement des villes, dont la population croissante oblige le recours à des prêtres parfois ignorants, mais aussi la montée des mouvements hérétiques, dont les Cathares. Il faut donc se concentrer sur la prédication qui doit permettre, d'une part, de former les prêtres et, d'autre part, de faciliter la compréhension des vérités religieuses qui seront reçues d'autant plus facilement qu'elles seront illustrées par des histoires divertissantes, en associant *recreatio* et *edificatio*.

Le roman de *Robert le Diable* se rapproche explicitement de l'*exemplum* : la preuve la plus flagrante est le fait qu'Étienne de Bourbon<sup>2</sup> a transcrit et inséré sa légende dans la troisième partie de son *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, élaboré entre 1250 et 1261, lorsqu'il traite des quinze bienfaits de la pénitence. Selon Élisabeth Gaucher, il « semble s'inspirer du récit du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> mais s'efforce de cacher cette origine, dont les aspects romanesques risquent de compromettre le sérieux de la leçon<sup>4</sup> ». Il semblerait donc que la *matiere* de l'*exemplum* latin soit puisée directement dans le roman que nous étudions. Cette histoire constitue un bon exemple du bénéfice que les fidèles auraient à trouver dans la confession annuelle et individuelle, nouvelle attitude imposée par le quatrième concile de

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos, entre autres, Claude BREMOND, Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT, *L'« Exemplum »*, 2<sup>e</sup> édition augmentée avec supplément bibliographique, Turnhout, Brepols, 1996 (1<sup>ère</sup> édition 1982) et *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives*, Jacques BERLIOZ et Marie-Anne POLO DE BEAULIEU (dir.), préface de Jacques LE GOFF, Paris, Champion, 1998.

<sup>2</sup> Sur Étienne de Bourbon, on pourra consulter Jean-Thiébaut WELTER, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris-Toulouse, 1927 (reprint, Genève, 1973), pp. 215-223 ; Jean-Claude SCHMITT, *La saint lévrier, Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1979, pp. 27-58.

<sup>3</sup> Il n'existe visiblement pas de version de la légende située entre le roman et l'adaptation d'Étienne de Bourbon.

<sup>4</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable, histoire d'une légende*, op. cit., p. 100.



Latran. La légende y figure dans la onzième rubrique avec cinq autres *exempla*<sup>1</sup>. Comme l'*exemplum* doit être bref, Etienne de Bourbon retravaille le texte original : il réduit la longueur du récit<sup>2</sup> et, en même temps, élargit le public visé puisque celui du roman correspond plutôt à la noblesse courtoise, alors que l'*exemplum* concerne l'ensemble du peuple chrétien. Selon Élisabeth Gaucher, « le roman du XIII<sup>e</sup> siècle offrait déjà le canevas d'un 'exemple' universel, que chaque auditeur pouvait adapter à son existence<sup>3</sup> ». Ce canevas d'*exemplum* tient donc à l'histoire elle-même : la trajectoire de Robert est exemplaire, le menant de fils du diable à saint, et elle sert un enjeu didactique en mettant en évidence la victoire que permet de donner la pénitence à celui qui la pratique sur les ennemis de Dieu. A la suite d'Étienne de Bourbon, le dominicain Jean Gobi reprendra l'*exemplum* de son prédécesseur dans la *Scala Coeli*, écrite entre 1323 et 1330 et à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en Italie du Sud, des prédicateurs franciscains diffuseront encore la version de Gobi. La fiction y est, à chaque fois, au service de l'édification.

L'hypothèse selon laquelle le roman peut, ici, mettre en scène une histoire à visée exemplaire comme le montrent ses différentes adaptations au sein de traités religieux, semble confirmée. La légende de Robert se prête aisément à ces adaptations et le roman du début du XIII<sup>e</sup> siècle ne se prive pas de reprendre de nombreux motifs hagiographiques, comme autant de références identifiables par le lecteur médiéval. D'ailleurs, ces nombreuses références peuvent constituer une deuxième preuve, s'il était besoin, du caractère exemplaire du roman. Le récit met en scène trois motifs hagiographiques principaux : la possession diabolique, la communication avec le ciel et la pénitence. Ainsi, le motif de l'enfant voué au diable<sup>4</sup> est très répandu au Moyen Âge. Ce motif est à rapprocher de celui du rapt diabolique dont aurait été victime, entre autres, saint Etienne : le diable pouvait en effet enlever, outre les enfants qui lui étaient voués, les nourrissons qui n'avaient pas encore reçu le baptême. Robert renvoie à ces deux motifs puisqu'il est, de fait, voué au diable par sa conception, mais il évoque également, par son comportement avec ses nourrices, le « cambion », le petit être maléfique que le diable

<sup>1</sup> Le premier *exemplum* de cette onzième rubrique est tiré de *Vies des Pères* et raconte l'histoire d'un moine qui résista victorieusement aux tentations diaboliques et les suivants s'inscrivent dans la légende de la Première Croisade qui met en scène les Croisés, pourtant destinés à la défaite à cause de leurs péchés, sortiront victorieux du combat grâce à la pénitence.

<sup>2</sup> Il en profite pour supprimer du récit les motifs érotiques comme l'accouplement du duc et de la duchesse, ou encore les folies et les rires de Robert : ces détails seraient alors susceptibles d'aborder des sujets peu sérieux, ce qui romprait avec la visée de l'*exemplum*.

<sup>3</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, op. cit., p. 101.

<sup>4</sup> Sur l'enfant voué au diable, voir, entre autre, Paul MEYER, « L'enfant voué au diable, rédaction en vers », *Romania*, 33, 1904, pp. 163-178 qui explique ainsi qu'« Il n'y a rien de commun avec la légende de Robert le Diable bien que le point de départ soit le même » en comparant la légende de Robert le Diable et *La vie de saint Sauveur l'ermite*. Nous ajoutons les points communs suivants : le voyage à Rome pour trouver une solution à son infortune, la rencontre avec un ermite, la pénitence ainsi que l'érémitisme final et la béatification.

substitue au nourrisson qu'il a enlevé et qui se caractérise par des hurlements inextinguibles et une capacité à épuiser ses nourrices sans grossir pour autant. Or, Robert possède les traits principaux de cette description : il pleure violemment « Toute jour et crie et braie et pleure », v. 152, et ne peut être rassasié par ses nombreuses nourrices « Les norrices [...] Qui sont taintes, pales et negres », v. 156-157. Mais, à la différence du *cambion*, Robert est baptisé dès sa naissance (v. 139-144) et profite bien du lait de ses nourrices, dans un mouvement inverse à leur dépérissement « Que plus vit, plus iert biaux et aigres », v. 158. Par ce léger décalage avec la figure du *cambion*, le personnage de Robert l'évoque tout en en créant une nouvelle, ce qui fonde la légende.

Par la suite, Robert, dans sa repentance, évoque le personnage de Théophile qui se convertit après s'être voué au diable. Cette légende de Théophile remonte au V<sup>e</sup> siècle et fut traduite par Gautier de Coincy au début du XIII<sup>e</sup> siècle. La datation très proche des deux récits peut laisser à penser que l'auteur du roman se soit inspiré du *Miracle de Théophile*, comme l'attestent les nombreux points communs : reniement de Dieu, folie diabolique, prise de conscience soudaine, larmes de repentir, conversion. Mais une scène en particulier évoque une autre vie de saint, la vie de saint Gilles, en reprenant le motif de la « lettre tombée du ciel » : « un ange du Seigneur qui lui apparut mit sur l'autel une cédule sur laquelle étaient écrits...<sup>1</sup> » rappelée par le « petit brief », v. 1081, qu'une main tend à l'ermite, alors priant pour être conseillé par Dieu à propos de Robert. Cette lettre tombée du ciel traduit, et ce sera confirmé par la suite, l'élection de Robert qui est destiné à la sainteté : Robert, équipé de son armure blanche remise par un ange dans le palais impérial, rappelle alors le chevalier merveilleux, en armure d'argent sur un cheval blanc, envoyé par saint Aubin pour aider les Guérandais assaillis par les Normands au IX<sup>e</sup> siècle. Enfin, la doctrine pénitentielle de Robert, basée sur l'humiliation principalement, évoque en particulier la vie de saint Alexis<sup>2</sup> qui dort sous l'escalier (v. 1457-1458) et, plus généralement, les *saloï* orientaux représentés dans la littérature par *La Vie de saint Andreas Salos*, pour le motif de la folie simulée qui permet de s'extirper de la folie diabolique, comme une catharsis de la vanité et un accès au salut. On retrouve de nombreuses caractéristiques dans le comportement de Robert : grimaces, agitation, mutisme (vv. 1109-1153). De nombreux autres motifs hagiographiques sont

---

<sup>1</sup> Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, traduction de Jean-Baptiste-Marie ROZE, tome II, Paris, G.-F., 1967, p. 170-171.

<sup>2</sup> Le récit de la vie de saint Alexis apparaît vers 1040 et fera l'objet de nombreuses réécritures au XII<sup>e</sup> siècle : l'histoire est donc connue du lecteur médiéval et, sans doute, de l'auteur de *Robert le Diable*.

repérables dans le roman<sup>1</sup>, créant un ensemble cohérent, tendu vers une visée didactique : il s'agit ici de valoriser les bienfaits de la pénitence et donc, de rappeler la primauté de la vie spirituelle en ce XIII<sup>e</sup> siècle alors en butte à une jeunesse aristocratique parfois trop fougueuse.

Rapprocher le roman de *Robert le Diable* du genre de l'*exemplum* relève de l'évidence, tant l'utilisation de la légende par les diverses réécritures et adaptations et les motifs hagiographiques qui jalonnent le roman prouvent clairement la visée didactique et même christianisante de cette œuvre. En revanche, il n'en est pas de même pour les deux autres textes du corpus qui déploient un merveilleux bien souvent païen. Il nous faut donc explorer ces romans à l'aide des deux catégories employées pour *Robert le Diable* : que nous apprennent leurs réécritures et adaptations éventuelles de l'utilisation de cette matière ? A l'intérieur même des romans, trouve-t-on des éléments qui pourraient renvoyer à des références chrétiennes, ou au moins, morales ? Notre objectif est de mettre en évidence le caractère, sinon exemplaire, du moins didactique et moralisant de ces romans afin de les écarter définitivement de la matière de Bretagne réputée vaine.

La fortune littéraire de *Floriant et Florete* n'est pas celle de *Guillaume de Palerne*, bien que l'on puisse déjà éliminer, pour les deux textes, l'adaptation en *exemplum*. Ainsi, *Floriant et Florete* ne semble pas avoir eu beaucoup de succès en son temps<sup>2</sup>, comme en témoigne l'unique manuscrit dont on ait connaissance actuellement, et, surtout, le roman en vers n'a fait l'objet que d'une seule réécriture, en prose, au XV<sup>e</sup> siècle, dont on connaît deux manuscrits<sup>3</sup>. En outre, aucun autre texte littéraire ne fait référence à *Floriant et Florette* ce qui ne nous permet pas de connaître le nombre de témoins au Moyen Âge. *Guillaume de Palerne* a sans doute rencontré un plus large public bien que les indices matériels ne plaident pas en ce sens : en effet, ce roman n'est conservé, lui aussi, que dans un seul manuscrit, mais les inventaires de bibliothèques signalent deux autres manuscrits, aujourd'hui perdus<sup>4</sup>. Pourtant, ce roman, peu cité également par d'autres textes, a connu une fortune littéraire plus tardive, en bénéficiant d'une traduction en anglais, vers 1360, elle-même objet d'une impression au XVI<sup>e</sup> siècle. A cette époque, d'ailleurs, le roman est mis en prose en français et est plus largement diffusé puisqu'on en possède encore quatre copies. C'est ce qui fait dire à Annie-France Garrus qui étudie la mise en prose par Pierre Durand au XVI<sup>e</sup> siècle, que le roman du XIII<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> Voir l'étude très complète à ce propos d'Élisabeth GAUCHER dans son ouvrage déjà cité *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, pp. 54-59

<sup>2</sup> Bien que le nombre de manuscrits ne soit pas un critère absolument probant de la fortune ou, plutôt, de l'infortune, d'un texte littéraire, comme en témoignent *Claris et Laris*, *le Bel Inconnu*, *Escanor* ou *les Merveilles de Rigomer* dont on ne possède également qu'un seul manuscrit.

<sup>3</sup> A ce propos, voir Richard TRACHSLER, *Les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris-Roma, Memini, 1997, pp. 20-21.

<sup>4</sup> Voir notre étude des manuscrits dans l'introduction.

siècle a certainement eu du succès en son temps car « la mise en prose indique déjà que, parmi tous les romans de chevalerie en vers produits par le Moyen Âge, le texte imprimé connaît une gloire suffisante pour assurer audience au dérivé et rentabilité au(x) diffuseur(s)<sup>1</sup> ». En un mot, la mise en prose d'un roman médiéval serait la preuve que le roman en vers avait du succès, sinon pourquoi se donner la peine de le réécrire ? Quoi qu'il en soit, pour l'un et l'autre de ces deux romans, les éventuelles réécritures conservent le sujet essentiellement merveilleux, sans insister davantage sur leur caractère éventuellement exemplaire, bien que le prosateur, dans la réécriture du XVI<sup>e</sup> siècle, se montre davantage présent dans son texte en insistant sur la portée morale du récit par des prises de paroles en forme de sentence au présent de vérité générale comme, par exemple, lors du projet de meurtre ourdi contre le petit Guillaume par son oncle : « et tout ce vint a cause du mauvais vice d'avarice, qui souvent aveugle non seulement les moyens ou mineurs, mais aussi les princes et grans seigneurs, qui tant plus ont plus veulent avoir, et ne leur chault par quel moien, soit bien ou mal<sup>2</sup>. » Le prosateur du XVI<sup>e</sup> siècle a donc ressenti, en son temps, la nécessité d'étoffer la narration en y ajoutant des messages explicitement moraux, ce qui prouve que le roman du XIII<sup>e</sup> siècle ne semblait pas, au goût du lecteur qu'est Pierre Durand, suffisamment clair à ce sujet : le roman du XIII<sup>e</sup> siècle n'a, à l'évidence, pas de visée exemplaire. Il faut donc se pencher sur les motifs employés, nous permettant ainsi de percevoir l'orientation prise par ces romans.

Mais avant de poursuivre cette enquête, il convient de revoir et d'approfondir la définition de l'*exemplum* : le cas de *Robert le Diable* ne faisant pas débat, la définition que nous avons donnée est suffisante bien que succincte. Pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, la question de l'exemplarité de ces romans est plus épineuse et nécessite une étude plus précise. Dans l'Antiquité gréco-romaine, l'*exemplum* est utilisé dans un discours argumentatif et désigne une anecdote historique, faisant office d'argument. Au fur et à mesure de l'avènement du christianisme, l'*exemplum* évolue et finit par désigner un récit utilisé dans sa globalité comme un support d'enseignement et d'édification<sup>3</sup>. Puis, aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, l'*exemplum* est lié à un nouveau type de prédication dans cette société issue de la grande

---

<sup>1</sup> Annie-France GARRUS, « Pierre Durand, lecteur de *Guillaume de Palerne* », *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Danielle BOHLER (dir.), Cahiers du Léopard d'Or, t. 11, 2006, pp. 307-312.

<sup>2</sup> Pierre DURAND, *Guillaume de Palerne* en prose, cité par Maria COLOMBO TIMELLI dans son article « *Guillaume de Palerne* en prose », *Cahiers de Recherches médiévales et humanistes*, 30, 2015, disponible en ligne <https://journals.openedition.org/crm/13901>.

<sup>3</sup> Voir à ce propos l'ouvrage, déjà cité, de Claude BREMOND, Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT, *L'« Exemplum »*.

mutation de l'Occident entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> : l'*exemplum* renvoie alors précisément à « un récit bref donné comme véridique (=historique) et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire<sup>2</sup> », selon la définition de Jacques le Goff. Au moment de la rédaction des romans à l'étude, l'*exemplum* renvoie donc à cette définition, mais rien n'empêche de considérer leurs récits comme des *exempla* au sens plus ancien d'histoire servant à soutenir une leçon qui ne serait pas nécessairement à caractère religieux et qui renverrait à notre définition actuelle de récit exemplaire. Il faut donc vérifier dans ces romans dans quelle mesure ils peuvent porter en eux une visée édificatrice, même à propos d'un autre sujet que la religion : les motifs épiques sont nombreux puisque Guillaume et Floriant sont de jeunes chevaliers appelés à devenir souverains. Ils doivent montrer l'exemple du comportement idéal à adopter par l'aristocratie et, plus précisément, par la chevalerie. C'est la raison pour laquelle ces romans mettent souvent en scène des épisodes montrant les relations vassaliques telles qu'elles devraient être.

Les motifs épiques sont nombreux dans les trois romans du corpus : à plusieurs reprises, Guillaume et Florian doivent prendre les armes pour recouvrer leur identité, pour conquérir la gloire ou encore pour venir en aide à un seigneur en repoussant un envahisseur. C'est cette dernière circonstance qui serait susceptible de nous intéresser ici : en effet, le chevalier qui se met au service d'un seigneur, ami ou non, pour l'aider à défendre son fief et/ou son honneur illustre alors parfaitement l'idéal chevaleresque qui se bat contre le mal, par largesse et pour défendre la justice. Il devient alors un modèle à suivre pour la jeune aristocratie qui peut constituer le public cible de ces romans. Un épisode en particulier dans ces deux romans retient notre attention : Florian comme Guillaume doivent défendre Rome d'une invasion des « Turc ne Sarrazin ne Persant », v. 7282, pour le premier et des troupes du « dus de Saigsoune », v. 1786, pour le second, c'est-à-dire, dans les deux cas, défendre la ville de la papauté contre les païens. Les deux chevaliers vont faire preuve de bravoure et d'habileté, mais c'est surtout leur loyauté qui est notable ici : ils n'ont rien à gagner dans cette bataille puisque Guillaume est encore un chevalier en formation qui demande à l'empereur, à cette occasion, « que novel chevalier le face », v. 1804, alors que Florian, lui, est déjà un souverain reconnu, il en est à la fin de ses aventures pour échapper aux rumeurs de *recreantise*, il n'a donc plus rien à prouver. D'ailleurs, l'empereur de Rome au secours duquel il vole est « fel et souduians », v. 7256, il représente un véritable fléau pour le pays qu'il

---

<sup>1</sup> Cette grande mutation aboutit à une société qui devient plus urbaine, à la substitution du système des « états » à celui des « ordres », au remodelage des cadres intellectuels et mentaux comme l'espace et le temps, et à la montée en puissance d'une contestation hérétique et laïque.

<sup>2</sup> Jacques LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge*, op. cit., p. 533.

« Toute a destruite », v. 7257, il est violent et cruel « « femes a force prendre », v. 7259, « ocirre », v. 7262 : pourquoi combattre pour un homme, quand bien même fût-il empereur, qui ne cause que mort et désolation dans le pays qu'il est censé gouverner et défendre ? La réponse se trouve dans la loyauté à laquelle doit s'astreindre tout bon chevalier, souverain et homme : même si le personnage ne mérite aucun respect<sup>1</sup>, ce qui n'est pas le cas de l'empereur dans *Guillaume de Palerne*, la situation constitue un cas de force majeure et nécessite que l'on se mette au service de celui qui est attaqué, au nom de la justice. Il faut donc voir dans l'attitude de Guillaume et dans celle de Floriant une véritable leçon de chevalerie : d'ailleurs, le cas de Floriant est le plus extrême ce qui permet de faire comprendre qu'il ne doit pas y avoir de limite à la loyauté.

C'est d'ailleurs dans *Floriant et Florete* que la réflexion sur les devoirs de la noblesse féodale est la plus aboutie et développée : l'épisode du conseil destiné à décider du sort de Maragot, le sénéchal dont la nature félonne s'explique sans doute par sa basse extraction, permet d'illustrer avec précision le binôme loyauté/indignité. Cet épisode est assez long (vv. 5648-5778 soit 130 vers) pour un récit dont l'écriture est plutôt resserrée et peu sujette aux longs développements mais cela s'explique par l'importance de la problématique du sort à réserver à un roi indigne : puisqu'il a été couronné, sa personne est sacrée<sup>2</sup> comme le souligne Jonas, le roi de Tibériade : « N'est pas raisons que on l'ocie, / Rois ne doit pas perdre la vie », vv. 5653-5654, et qu'en le tuant « Gran vilonie ferions », v. 5656, position qui sera reprise par la suite par le roi Turcan (vv. 5715-5725). Cependant, s'il se comporte avec indignité, comme le fait Maragot, faut-il le châtier et si oui, de quelle manière ? L'individu aristocrate, *a fortiori* un seigneur et un roi, ne peut pas répondre à la même justice que le commun des mortels : c'est ici une véritable glorification de la noblesse à laquelle s'attache l'auteur de *Floriant et Florete* en consacrant de nombreux vers à ce débat très sérieusement argumenté entre les différents souverains venus prendre part à la bataille.

Pourtant, la sentence peut étonner : Maragot est condamné à être traîné par des chevaux jusqu'à ce que ses membres se détachent. Ses restes seront suspendus au vu et au su de tous. C'est la leçon qu'il faut en tirer et que nous donne très explicitement la voix conteuse dans ces vers en forme de sentence au présent de vérité générale « Ensi doit on felon tirant / Destruire et mener a sa fin. », v. 5810-5811. L'auteur a donc tranché dans ce vif débat concernant la personne sacrée du roi, rappelant les aristocrates à leurs devoirs de justice et de

---

<sup>1</sup> La loyauté ayant ses limites qui sont celles du bien et du mal, Floriant refusera de devenir le vassal de l'empereur de Rome, justement à cause de ses agissements criminels.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire* de Dominique BOUTET, Paris, Champion, 1992, particulièrement les pages 53 et suivantes.

loyauté. Pourtant, cette opinion de l'auteur est contrebalancée par le fait que Maragot n'est pas de noble extraction et il est, de surcroît, régicide : sa nature serve explique sa déloyauté, un vrai aristocrate n'aurait pu se comporter ainsi. Cette réflexion parcourt les romans du corpus qui constituent la mise en scène d'une noblesse idéale incarnée essentiellement par ces jeunes chevaliers aux parcours sans fautes et qui, jamais, ne sont pris en flagrant délit de déloyauté ou de lâcheté. Comme le souligne Christine Ferlampin-Acher dans son introduction<sup>1</sup>, les épisodes guerriers dans *Guillaume de Palerne* sont les seuls (avec les épisodes amoureux) à ne pas être traités sur le mode de l'écriture parodique, pourtant largement usitée dans ce roman. Cette écriture au sens propre des scènes de bataille et de vassalité est peut-être à mettre sur le compte, justement, de la volonté de l'auteur de donner une leçon de chevalerie à son lectorat : si le propos est clair, le message n'en sera que plus facile à comprendre. Cela est perceptible dans ce roman en particulier par le refus de l'auteur de mettre en scène des trahisons (autre que celle de l'oncle de Guillaume) de la part de nobles et que l'on trouve pourtant à foison dans *Floriant et Florete* pour illustrer le message manichéen loyal/félon : ici, « les combats épiques affirment haut et dru l'unité du guerrier, un corps et une âme, vrais dans leur ardeur.<sup>2</sup> », ces chevaliers sont des héros sans tache, dans une valorisation excessive de la nature noble, mais ce sont surtout des modèles à suivre.

Ces romans ont sans conteste un caractère exemplaire car ils mettent en scène, d'une part, l'excellence de l'aristocratie à travers la figure du chevalier loyal pourfendant la trahison et défendant la justice, et, d'autre part, des modèles à suivre pour les jeunes chevaliers ce qui permet de donner à ces textes une allure d'*exemplum* laïc à l'usage de la jeune noblesse. Pourtant, même si, selon Jean Bodel, la matière de Bretagne est « vaine et plaisante », il s'avère que le roman arthurien peut également bénéficier d'une telle analyse, en la personne de Lancelot qui peut servir d'abord d'exemple puis de contre-exemple de loyauté, ou encore l'itinéraire initiatique de Perceval que l'on peut considérer comme un manuel didactique. Il est donc difficile de se baser sur les seuls motifs épiques pour déterminer si un roman peut être qualifié d'exemplaire. En revanche, il existe un point commun très symbolique entre ces trois romans, et qui peut constituer le départ d'une réflexion sur le rapprochement de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* avec la définition, plus cléricale, de l'*exemplum*. Ce point commun réside dans l'une des batailles à laquelle Guillaume comme Floriant, et même Robert, se doivent de prendre part : c'est la défense, dans les trois romans, de la capitale de la chrétienté, Rome, menacée par une invasion païenne. Pour *Guillaume de*

---

<sup>1</sup> Voir Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>2</sup> *Ibid.*

*Palerne et Floriant et Florete*, cet épisode revêt une signification symbolique à côté de laquelle le lecteur, médiéval et moderne, ne saurait passer pour mieux comprendre ces romans et leurs messages.

Les motifs hagiographiques permettent de composer une atmosphère religieuse, plus ou moins perceptible, dans laquelle les personnages baignent et qui donne à l'ensemble du récit une dimension exemplaire. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, la figure du loup-garou permet au récit de reprendre, ponctuellement, des éléments de la légende de Saint Eustache<sup>1</sup> dont la vie a eu beaucoup de succès au Moyen Âge, et particulièrement aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. On peut donc en déduire que cette légende sera aisément reconnue par le lecteur contemporain et que les éléments de cette légende dans le roman y ont été placés à dessein par l'auteur, ce n'est pas fortuit<sup>2</sup>. Le roman partage avec la légende les points communs suivants : l'arrachement familial – Placide-Eustache est séparé subitement et cruellement de sa femme puis de ses fils-, le séjour du héros dans un lieu sauvage, l'intervention bienveillante de paysans, son engagement auprès de Rome et la reconnaissance finale qui aboutit à des retrouvailles de toute la famille. Ces éléments sont finalement assez répandus mais le point commun le plus frappant est l'intervention d'un loup qui enlève l'un des deux enfants. Si l'on s'attarde sur des détails, certains achèvent de nous convaincre de la possible contamination du roman par la légende comme le choix du cadre géographique, Rome, et surtout, le motif du cerf qui est particulièrement développé et significatif dans le roman. En effet, Guillaume se déguise en cerf ce qui peut rappeler le cerf portant une croix entre ses bois<sup>3</sup> et qui provoque la conversion de Placide en Eustache dans la légende : d'ailleurs, dans le roman, Félise, lorsqu'elle rêve de Guillaume, se le figure sous la *samblance* d'un cerf, portant lui aussi un objet sur ses bois, à la symbolique royale puisqu'il s'agit d'une couronne d'or, ce qui rappelle que le cerf est aussi un symbole christique. En outre, le cerf du rêve de Félise porte, en plus de la couronne, l'image de son enfant disparu, ce qui assimile Guillaume à l'enfant Christ.

De la même manière, la figure du loup mérite qu'on s'y attarde. Francis Dubost le qualifie, dans ce roman, de « providentiel<sup>4</sup> » : en effet, il intervient dès que Guillaume puis le

---

<sup>1</sup> La légende est diffusée, en Occident, à partir du VIII<sup>e</sup> siècle dans les Passions grecques et latines. Elle est ensuite reprise, dans la deuxième moitié du Moyen Âge, par Jean de Mailly, Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine.

<sup>2</sup> Voir à ce propos les articles d'Alain BOUREAU « Placido Tramite. La légende d'Eustache, empreinte fossile d'un mythe carolingien ? », *Annales ESC*, tome 4, 1982 et « Narration cléricale et narration populaire. La légende de Placide-Eustache », *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, Jean-Claude SCHMITT, Paris, 1983, pp. 41-64.

<sup>3</sup> On sait que cette image du cerf portant une croix a rencontré beaucoup de succès en littérature et dans les arts : voir à ce propos l'ouvrage de Gaston DUCHET-SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>4</sup> Francis DUBOST, *op. cit.*



couple Guillaume-Mélior semblent en danger. Ainsi, lors de leur fuite de Rome, pendant toute la durée de leur périple, c'est le loup qui leur apporte leur nourriture c'est-à-dire la viande et du vin qu'il vole pour eux (v. 3270, 3336, 4264) : il ne chasse pas, alors qu'il en a la capacité, et préfère leur donner des aliments déjà préparés, ce qui le rapproche de l'humanité pour l'éloigner du prédateur tout en rappelant l'histoire de Saint Gilles, nom assez proche de Guillaume, nourri par une biche<sup>1</sup>. On constate ainsi que, lorsque la voix conteuse évoque le loup, elle recourt régulièrement à la paronomase *garou/garir* (v. 3764-3765) ce qui insiste sur son caractère providentiel. D'ailleurs, dans ce roman affleure la conception augustinienne<sup>2</sup> de la métamorphose qui affaiblit l'image du loup en l'humanisant, ce qui est confirmé par la manière dont le roi d'Espagne désigne Alphonse « li leus mes fix », v. 7377, assimilant en une expression animalité et humanité, et qui christianise fortement Alphonse et revient à rejeter l'irréel puisque seule la *samblance* de ce personnage est affectée, devenant ainsi une créature à la frontière entre le démoniaque et le miraculeux qui finira pas choisir l'humanité, comme Dieu l'avait décidé pour lui.

En outre, le loup-garou, et c'est pour cette raison que cette figure rencontre un tel succès dans la littérature vernaculaire de cette fin du Moyen Âge, illustre la lutte contre les instincts sauvages de l'homme, qu'il parvient finalement à dompter grâce à la féodalité : Alphonse incarne l'excellence de la noblesse, en se comportant toujours avec loyauté ; il représente la bienveillance divine à l'égard des élus, en veillant sans cesse sur le jeune couple appelé à régner mais, s'il se montre capable de loyauté et de bienveillance, c'est sans doute parce qu'il est, en réalité, sous sa pelisse, un jeune chevalier, héritier d'un royaume puissant, ce qu'il n'oublie jamais. Le loup-garou, dans *Guillaume de Palerne*, constitue donc un rappel constant de l'importance de l'organisation féodale sur la structuration mentale et comportementale de l'homme qui, s'il est bien guidé, peut se débarrasser de sa sauvagerie. D'ailleurs, c'est le roi d'Espagne, son père, qui permet à Alphonse de réintégrer la cour (vv. 7200-7220) en ordonnant que l'enchantement soit levé. C'est donc le roi, au sommet de la pyramide féodale, qui canalise l'éventuelle violence que peut représenter la *beste* : certes, le lecteur sait l'excellence d'Alphonse mais, aux yeux de tous, c'est bien le roi qui pressent l'homme dans la *beste*, montrant ainsi sa capacité à voir ce qui est caché. Cela permet, par cet *exemplum* politique, de renforcer le pouvoir établi en rappelant la supériorité de la noblesse et le bien-fondé de l'organisation féodale, seule apte à canaliser la violence de l'homme.

---

<sup>1</sup> Voir Guillaume de BERNEVILLE, *La Vie de Saint Gilles*, édité, traduit et présenté par Françoise LAURENT, Paris, Champion, 2005.

<sup>2</sup> Voir notre étude (p. 296ss).

Alexandre Micha dit, à propos de *Guillaume de Palerne*, « Tout baigne dans un climat religieux<sup>1</sup> » : en effet, les personnages prient souvent et le loup-garou se fait l'instrument de la Providence mais il n'y a pas de miracle ni de conversion, et la fuite de Mélior et Guillaume, réfugiés dans des lieux sauvages, leur permet non pas d'accomplir une mission religieuse mais de sauver leur amour. On peut ainsi percevoir dans ces épisodes un détournement de motifs hagiographiques au profit d'une réécriture plus parodique<sup>2</sup>. S'il est difficile de parler d'*exemplum* pour l'ensemble du roman comme c'est le cas de *Robert le Diable*, on peut cependant y percevoir une forte orientation exemplaire et qui ajoute encore à sa complexité et à sa *senefiance*.

Dans *Floriant et Florete*, que l'on classe généralement dans la matière de Bretagne, les motifs hagiographiques sont moins nombreux et explicites. Pourtant, on constate une « spiritualisation de la matière<sup>3</sup> » de Bretagne à partir de l'apparition du motif du Graal et de la lance dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, que les continuateurs vont, peu à peu, christianiser. Comme le roman de *Floriant et Florete* est considéré comme un roman arthurien de la deuxième voire troisième génération, ce que nous pensons exagéré, il est possible que l'on retrouve dans le récit des indices d'une spiritualisation à l'œuvre. Ainsi, la figure de la fée Morgane, bien plus complexe qu'il y paraît, peut être rapprochée de la figure mariale dont le culte est à son apogée au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Tout d'abord, Morgane est essentiellement représentée ici sous son aspect maternel puisqu'elle éduque et chérit Floriant (« Morgain, qui de son cuer l'ama », v. 753) et verse même des larmes quand elle doit lui révéler qu'elle n'est pas sa mère car cela signifie qu'il va s'éloigner d'elle (vv. 774-780). Il y a ici une concentration, en Morgane, du modèle parental christique : Morgane, comme Joseph, adopte l'enfant promis à une destinée exceptionnelle, elle n'est pas son parent biologique ; elle a par la suite un rôle démiurge, comme Dieu, pour Floriant en le guidant à travers sa mission ; enfin, elle évoque Marie par sa féminité et sa douceur, mais aussi parce qu'elle

---

<sup>1</sup> Alexandre MICHA, dans son introduction à *Guillaume de Palerne*, édition déjà citée, p. 35.

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de notre étude.

<sup>3</sup> L'expression est de Mihaela VOICU qui met en évidence la christianisation du Graal dans le roman arthurien par les continuateurs de Chrétien, christianisation qui relève surtout du regard qui est posé sur l'objet. Voir son article « La spiritualisation de la matière dans les romans du Graal », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 465-478. Lire également dans ce même volume les articles de Karine BOUGIE, « *La matere du Saint Graal* et ses auteurs », pp. 479-490 et de Susanne FRIEDE, « Les débuts d'une matière : approche définitoire et éléments constitutifs de la 'matière du Graal' », pp. 491-503.

<sup>4</sup> Denis HÛE a mis en évidence le rôle nouvellement attribué à la Vierge Marie dans l'une des réécritures de la légende de Robert le Diable, le *Miracle de Robert le Diable*, représenté pour la première fois le 6 décembre 1375 : dans ce texte, Marie devient la destinataire des prières de Robert, « réparant la faute de la première mère » (p. 59). La Vierge, si elle n'a pas un rôle important dans ce miracle, est pourtant déterminante dans le salut de Robert. Voir l'article « Robert le Diable, Notre Dame et le Miracle », *La légende de Robert le Diable du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Huguette LEGROS et Laurence MATHEY-MAILLE (dir.), Orléans, Paradigme, 2010, pp. 43-65.

incarne la figure de la mère nourricière et aimante. Logiquement, Floriant est alors rapproché du Christ : le motif du cerf, qui ouvre et clôt le récit, renvoie clairement à la chasse merveilleuse mais évoque aussi, symboliquement le Christ, comme nous l'avons vu à propos de Guillaume. Comme le Christ, Floriant a une mission à accomplir sur terre : il doit sauver le royaume de Sicile. Cette mission lui est signifiée par une lettre (vv. 2509-2516) portée par une jeune fille, qui peut être l'avatar de Morgane puisqu'elle est aussi associée au motif aquatique. Cette lettre contient la révélation de l'identité du père de Floriant, Elyadus, et lui rapporte la situation dans laquelle se trouve sa mère : ce motif de la parentalité ignorée puis révélée par une troisième figure parentale évoque le trinôme, Dieu, Marie et Joseph, qui veille sur le Christ. En outre, la lettre arrivée miraculeusement, comme dans *Robert le Diable*, et traduit l'élection du héros en rappelant la lettre de « la messe de Saint Gilles »<sup>1</sup>, ce que le lecteur contemporain ne peut ignorer. Enfin, la fin en apothéose du héros achève de nous convaincre d'une proximité forte entre Floriant et le Christ, son départ pour Mongibel évoquant très précisément l'ascension du Christ puisqu'il doit pour l'atteindre, gravir « j. grant tertre [...] / Qui molt iert liez de grant manière », vv. 8194-8195, et, comme le lui annonce Morgane, il est alors promis à la vie éternelle « Nus hons ne puet çaiens morir », v. 8245, d'autant que cela a été annoncé par la visite d'un cerf, symbole christique. Si Morgane l'a fait venir, c'est parce qu'il devait « mourir / Et de cest siecle departir », vv. 8237-8238. Tout comme le Christ, Floriant doit mourir en tant qu'humain pour renaître dans l'immortalité.

D'ailleurs, Mongibel est, comme le rappelle Jacques le Goff, à rapprocher de la tentative, menée par l'Église du VIII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, d'assimiler la Sicile au Purgatoire, l'île étant alors présentée comme l'accès à l'au-delà : « On entend sortir du cratère d'une montagne [l'Etna, appelé Mongibel] les lamentations des morts qui y sont purgés.<sup>2</sup> » Les clercs inventent alors une étymologie fantaisiste pour associer l'Etna à l'au-delà : « En effet, pour ne rien dire de ceux que la géhenne brûle, qui sont appelés « ethniques » du mot Et(h)na, à cause de ce feu éternel, et pour lesquels il n'y a désormais aucun repos...<sup>3</sup> ». Comment ne pas voir dans ce départ de Floriant vers une vie éternelle à Mongibel en compagnie de Morgane une évocation de l'ascension du Christ ? Cet épisode marque un nouveau mode de présence de Floriant/Christ roi, qui n'est plus visible dans le monde terrestre mais reste dans les esprits en accédant à l'immortalité<sup>4</sup>. Le roman n'est pas, certes, à proprement parler un

<sup>1</sup> Voir ce qui a été dit précédemment à propos de la lettre dans *Robert le Diable* (p. 336ss).

<sup>2</sup> Jacques LE GOFF, *Un autre Moyen Âge, op.cit.*, p. 1014.

<sup>3</sup> Julien de VEZELAY, *Sermons*, Damien VORREUX (éd.), 193, Paris, 1972, « Sources chrétiennes », pp. 456-459.

<sup>4</sup> On rapprochera également cela de la fin du roi Arthur : par ce départ à Mongibel, Floriant est assimilé au roi breton, certes, mais avec l'avantage de ne pas avoir vu son royaume s'effondrer.

*exemplum* mais sa visée édifiante ne peut être contestée : par l'exemple irréprochable que constitue Floriant, assimilé au Christ, le lecteur noble se sent à la fois valorisé par l'image qui est renvoyé de sa caste mais il perçoit également la nécessité de prendre modèle sur l'excellence de cette représentation.

Il y a donc une porosité des frontières, dans *Guillaume de Palerne* comme dans *Floriant et Florete*, entre merveilleux païen et merveilleux chrétien : les deux s'entrecroisent et se contaminent, construisant alors un autre merveilleux qui joue à la fois avec les références chrétiennes et folkloriques, ce qui se perçoit dans ces récits tout en ambivalence et dont, nous signale Christine Ferlampin-Acher à propos de *Guillaume de Palerne*, « l'un des traits récurrents [...] [est] l'ambiguïté de l'interprétation à donner aux événements qui peuvent se lire comme miracles ou réalisations humaines<sup>1</sup>. » Cette constatation, valable pour *Floriant et Florete* également, rappelle la conception plurielle des mondes et, en même temps, affirme le rôle de la réception pour ces romans puisque le lecteur est alors libre de voir ou non, en de nombreux épisodes, des références chrétiennes qui sont bien connues du public médiéval. En effet, celles qui ont été repérées dans cette étude sont toutes « transparentes », c'est-à-dire que le lien avec des épisodes de la Bible ou de la vie des saints peut se faire aisément, encore plus au Moyen Âge qu'aujourd'hui. Nous pensons donc que, malgré cette liberté du lecteur qui peut aussi choisir de ne pas interpréter ces récits à travers le prisme de la chrétienté, il est fort probable que le lecteur médiéval ne puisse s'empêcher d'y penser. Et le merveilleux serait, par conséquent, au service d'un discours didactique et exemplaire.

En observant l'expression et le fonctionnement que sont ces deux critères marquants, l'amour et la *merveille*, nous pouvons en conclure que ces romans s'écartent très nettement du seul objet de divertissement. Ainsi, l'intérêt de *Guillaume de Palerne* ne peut résider dans le seul motif lycanthropique qui en fait, certes, un roman original par le développement dont il fait l'objet, mais qui, au fur et à mesure de notre étude, se charge d'une complexité qu'il est difficile d'ignorer. Ainsi, le motif amoureux permet de révéler une vision originale de la femme dans ces romans, dont on a pu dire qu'elle sortait finalement triomphante : Félise, Mélior, la reine de Sicile, Morgane, la princesse muette sont des femmes dynamiques, énergiques et entreprenantes qui constituent de véritables alter ego à des personnages masculins parfois capables de montrer leurs faiblesses et leurs doutes. Elles ne sont pas que des fiancées, des sœurs ou des mères : elles sont aussi et surtout des combattantes qui luttent pour la justice et pour leurs droits. Ces personnages féminins ajoutent à la richesse et à

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER dans son introduction à *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 20.

l'originalité de ces récits tout en suscitant une réflexion profonde sur la place de la femme dans la société du XIII<sup>e</sup> siècle mais également sur ce qu'il faut comprendre de ces représentations fictives, parfois éloignées de la réalité historique. Les histoires d'amour ne sont donc pas seulement un prétexte au départ en aventure des héros : elles permettent également de construire un binôme de personnages principaux dont les rapports de force ne sont pas toujours ceux que le lecteur attendrait. Cette question du motif amoureux et, plus précisément, des personnages féminins dans ces romans, mériteraient une étude complète tant cette réflexion est foisonnante et complexe mais, pour la présente étude, ces constatations confirment l'hypothèse selon laquelle ces récits s'écarteraient des matières bodéliennes tout en étant plus complexes et significatives qu'il y paraît.

De la même manière, le caractère merveilleux de ces récits constitue principalement la raison pour laquelle ces romans ont été étudiés jusqu'à présent. L'omniprésence de la *merveille* participe de leur richesse et fait accéder ces récits à la dimension symbolique en suscitant une lecture philosophique de ces récits d'aventure et posant ainsi le problème de la distinction entre être et paraître. D'ailleurs, on peut même parler d'une stratification d'un merveilleux polymorphe qui, dans ces récits si complexes et significatifs, se révèle parfois dans des épisodes pourtant anodins en apparence et qui, surtout, est capable de conférer à nos récits différents niveaux de lecture selon l'interprétation qu'on en fait. Ainsi, le personnage de la fée Morgane dans *Floriant et Florete*, figure objectivement merveilleuse, se révèle hautement complexe à analyser tant les références auxquelles elle peut renvoyer sont multiples : selon que l'on verra en elle un avatar de la fée Viviane éducatrice de Lancelot, un rappel de la fée Morgane des romans arthuriens, emmenant définitivement le roi à Mongibel, ou encore une représentation mariale, éducatrice de l'enfant élu, le roman prendra alors des colorations différentes, propices à la construction, à partir de ces modèles anciens, d'une signification nouvelle et originale par le prisme d'un merveilleux composite.

Enfin, à la lumière des critères d'analyse que nous avons choisis pour étudier ces romans, l'amour et la *merveille*, émerge une dimension plus implicite qu'est celle d'un enjeu idéologique. Le XIII<sup>e</sup> siècle constitue un tournant dans l'histoire du Moyen Âge et de ses mentalités : la dimension politique de ces récits peut constituer un angle d'étude pertinent comme le montre la visée exemplaire fortement exprimée. Certes, le cas de *Robert le Diable* ne fait pas débat puisque sa légende, par la suite, fera l'objet d'une reprise dans des *exempla*, mais la visée exemplaire de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* est sans doute moins évidente tant leur aspect plaisant l'emporte sur tout le reste. En effet, un lecteur amateur se laissera aller au plaisir de la lecture, charmé par ces histoires merveilleuses et donc

plaisantes. Pourtant, nul doute que le lecteur médiéval comprend les allusions qui constituent ensuite une visée dont la glorification de la noblesse et la nécessité d'accéder à l'excellence en sont les parties émergées. Certes, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* n'ont pas, comme *Robert le Diable*, une véritable dimension chrétienne, Dieu n'y est pas mis en scène et les motifs hagiographiques sont souvent interprétables également sous le prisme folklorique, mais cela n'empêche pas ces récits d'accéder à l'exemplarité, plus matérielle, moins spirituelle, grâce aux modèles d'excellence aristocratique que constituent Guillaume et Floriant, pour ne citer qu'eux. Cette visée didactique permet de s'interroger sur la possibilité de l'existence d'enjeux idéologiques au sein de ce corpus : si ces récits sont plus complexes et signifiants qu'il y paraît, grâce à leur exemplarité, il est alors envisageable d'aller plus loin dans cette enquête en se demandant s'il n'existe pas un autre critère d'étude, en lien avec un enjeu géopolitique qui pourrait expliquer le choix de ces auteurs de situer leurs récits en Italie et en Sicile. Ne peut-on pas voir, en effet, un lien entre la situation politique contemporaine à l'écriture de ces romans et le choix du cadre géographique ?

## TROISIEME PARTIE :

### COMPLEXITE DES ROMANS, PLURALITE DES VISEES

---

« Tout vostre possession  
Vo guerpis, et vo fille bielle ;  
Ja, se Dieux plaist, la damoiselle  
Ne sera par moy violee  
Ne baisiee ne acolee ;  
Ne de nul deduit je n'ay cure,  
Tant com li ame el corps me dure,  
Ains m'en iray avoec l'iermite  
Qui en la grant forest habite. »  
*Robert le Diable*





# TROISIEME PARTIE :

## COMPLEXITE DES ROMANS, PLURALITE DES VISEES

---

Les romans à l'étude attirent généralement l'attention de la critique pour leur traitement assez original du registre merveilleux, comme en témoigne par exemple *Guillaume de Palerne* qui se distingue du reste de la littérature narrative lycanthropique par la longueur de son développement. Nous avons vu dans les pages précédentes que les motifs merveilleux et amoureux sont interdépendants, et de cette interdépendance naît une complexité narrative et interprétative qui pourrait également intégrer dans son fonctionnement le contexte socio-politique. En effet, en posant la question du mariage, qui est une composante du motif amoureux, et de la recherche de l'équilibre lignager, par exemple, ces romans, même s'ils y répondent tous différemment, s'inscrivent, d'une part, dans leur contexte sociologique et religieux qui est alors en pleine réflexion à propos de la question matrimoniale, et, d'autre part, dans leur contexte politique qui incite fortement aux alliances par l'intermédiaire des mariages. Ensuite, certaines particularités du corpus doivent être étudiées afin d'éclairer différemment notre compréhension de ces œuvres tout en mettant en lumière des enjeux implicites : ainsi, les nombreuses *realia* de diverses natures contrastent fortement avec le registre merveilleux pourtant prioritairement étudié pour ces œuvres. Cet effet de réel pourrait être considéré comme un effet du réel historique permettant de mettre en lumière un enjeu idéologique et géopolitique en lien, entre autres, avec le Saint Empire Romain Germanique. En effet, le choix du cadre géographique, l'Italie et la Sicile pour une large part, ne laisse de nous interroger : pour quelles raisons situer l'action d'un roman français dans un pays étranger ? Cette question fort simple appelle des réponses multiples et complexes et induit une réflexion sur la matière de ces romans : loin d'être de simples romans de divertissement dans lesquels on a pu, au mieux, voir une valorisation du lectorat noble, nous postulons que ces textes sont porteurs d'enjeux qui pourraient devenir un critère pour l'élaboration d'une nouvelle matière. Notre enquête à ce sujet repose sur cette hypothèse mais, qu'elle soit confirmée ou infirmée, elle aura le mérite de conférer à ces romans une place dans la littérature narrative du XIII<sup>e</sup> siècle que la critique ne leur a pas toujours accordée.

## A. Effets de réel<sup>1</sup> et réalisme : un corpus ancré dans la réalité contemporaine

Dans ces romans, les personnages évoluent dans un monde surnaturel mais il arrive, parfois, que des éléments (objet, personnage, lieu...) renvoient le lecteur à sa propre réalité. Quel peut être l'effet de ces intrusions de la réalité dans la fiction merveilleuse sur le lecteur ? Quel sens donner à ces rencontres qui rappellent le statut même du lecteur qui est d'être dans la réalité tout en vivant mentalement la fiction qu'il est en train de lire ? Il est fort possible que la présence de ces indices issus de la réalité dans ces récits merveilleux contribuent au brouillage littéraire dont le constat est la base de nos recherches : la difficulté à faire entrer ces romans dans une matière littéraire précise peut en effet tenir à la diversité des éléments qui les constituent, ce qui a d'ailleurs poussé Francis Dubost<sup>2</sup> à s'interroger sur la possibilité de l'existence d'un registre fantastique pour le récit médiéval, à propos, entre autres, de *Guillaume de Palerne* dont l'exemple est particulièrement frappant et déroutant. Avant d'analyser ces *realia* et d'en proposer une interprétation, il convient de les relever et de les catégoriser. Par la suite, nous évaluerons la pertinence d'un rapprochement de ces textes avec la mouvance réaliste<sup>3</sup>, ce qui nous semble discutable, et nous questionnerons les concepts d'effets de réel et de réalisme pour le roman médiéval en général, et pour nos textes en particulier.

### 1. Des aspects réalistes

Repérer les indices issus de la réalité dans les textes à l'étude se révèle être une tâche importante, qu'il convient donc d'organiser avec méthode. Tout d'abord, nous choisissons d'entrer par les textes dans cette réflexion sur effet de réel et réalisme dans le roman médiéval par le repérage de ce qui semble, *a priori*, emprunté au quotidien contemporain des auteurs, de tout ce qui est vraisemblable. Par la suite, fort de ces indices, nous serons alors en mesure de proposer une interprétation quant à l'effet et l'enjeu que la présence de ces *realia* donne aux romans à l'étude. Nous choisissons de commencer par les éléments ethnographiques, c'est-à-dire ceux qui ont trait à la réalité immédiate du lecteur ; puis nous poursuivrons le

---

<sup>1</sup> Nous prenons la définition de Roland BARTHES (« L'effet de réel », *Communications*, 1968, 11, pp. 84-89) comme base de notre réflexion que nous avons nourrie des travaux de Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Défendue par Gustave Reynier, Anthime Fourier, Rita Lejeune. Voir notre étude, dans les pages suivantes, sur les enjeux du réalisme dans le roman médiéval.

repérage avec les éléments concernant la géographie, particulièrement nombreux, et la réalité politico-sociologique du XIII<sup>e</sup> siècle.

#### a. Éléments ethnographiques

Nous choisissons de commencer par relever les indices qui donnent une impression de réel, surtout pour le lecteur médiéval<sup>1</sup>, dans ces textes<sup>2</sup>, car leur nombre important contribue à faire croire, le temps de la lecture, que le monde du lecteur et celui de la fiction se rejoignent, plongeant alors le lecteur dans le merveilleux de la fiction qui devient, paradoxalement, un monde « possible<sup>3</sup> ». C'est ce paradoxe que mettent en place les romans à l'étude qu'il nous paraît pertinent d'interroger. Les indices relevés se répartissent, dans notre étude, en différentes catégories : l'anthroponymie, les objets, l'attitude des personnages et les paroles rapportées.

- L'anthroponymie

Comme l'explique Charles Grivel, l'emploi du nom propre pour désigner le personnage fictif est très efficace puisqu'il provoque une impression de réel : « A partir de cette analogie grossière, entre noms « naturels » et noms « fictifs », facilement repérés par le lecteur, le roman se fonde en vérité. Le signe usuel passant pour « vrai », identifié dans le roman, « vérifie » celui-ci. On voit donc que le nom propre comme tous les éléments fictifs remplit un double usage : sur l'une de ses faces, il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction.<sup>4</sup> » Dans *Guillaume de Palerne*, les noms sont très nombreux, ce qui s'explique par le très grand entourage dont bénéficie le jeune homme. Malgré son enfance complexe marquée par l'abandon parental et le flou identitaire qui suscitera le départ en aventure, Guillaume est un jeune garçon entouré d'amis puis, devenu chevalier, de compagnons : ces personnages secondaires, parfois même relégués au statut de figurant, constituent alors un réservoir important de noms. Ces anthroponymes ont alors trois origines possibles : certains appartiennent au monde littéraire et épique ; d'autres sont des noms plus

---

<sup>1</sup> C'est d'ailleurs ce qui peut rendre cette étude difficile puisque nous n'avons pas connaissance de tout ce qui est susceptible de faire vraisemblable pour le lecteur médiéval.

<sup>2</sup> Nous empruntons cette organisation de l'analyse à Christine FERLAMPIN-ACHER qui a procédé ainsi pour étudier les *realia* dans *Artus de Bretagne* lors de sa conférence « Effets de réel et effets du réel, de l'Armorique à la féerie, dans *Artus de Bretagne* » dans le cadre du colloque *Effet de réel, effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires*, janvier 2022, Poitiers, CESCUM, actes à paraître.

<sup>3</sup> Voir à ce propos le travail de Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

<sup>4</sup> Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 135.

populaires, correspondant à la mode contemporaine ; enfin, quelques noms semblent renvoyer à une réalité historique et politique. Pour la présente étude, nous retiendrons surtout la deuxième catégorie qui permet d'inscrire d'emblée et surtout clairement la fiction dans le monde du lecteur médiéval, créant ce rapprochement entre merveilleux et réalisme. La première catégorie permet d'inscrire le roman dans un environnement littéraire identifiable ce qui présente l'avantage d'aider à la datation d'une part, et de mieux percevoir le milieu culturel de l'auteur d'autre part. En revanche, la troisième catégorie, loin d'être écartée, sera au contraire l'occasion de nourrir une réflexion sur la possibilité de percevoir des enjeux idéologiques pour *Guillaume de Palerne*, ce que nous pourrions élargir au corpus<sup>1</sup>.

Certains personnages du roman sont nommés à la mode contemporaine : ainsi, l'épisode des adieux de Guillaume à sa vie de vacher (v. 581-599) est l'occasion de repérer des anthroponymes particulièrement réalistes et qui s'opposent à l'exclusive nobiliaire des romans, conférant ainsi à l'ensemble un effet de réel remarquable par le décalage<sup>2</sup> qu'il opère avec le merveilleux ambiant du roman. Guillaume a été élevé par une famille populaire et pense qu'il est lui-même natif de ce milieu : bien que sa prime enfance ait été marquée par la violence et l'arrachement à sa famille, le jeune garçon ne semble pas nécessairement avoir grandi dans la solitude. Dans une parole rapportée au discours direct, Guillaume égrène donc les noms de ses « compagnons » (v. 599) qu'il est triste de quitter, « Tendrement pleure de pitié » (v. 582) « Huet le nain / Et Hugenet et Aubelot / Et Martinet le fil Heugot / Et Akarin et Crestien / Et Thumassin le fil Paien » (vv. 594-598). Pierre-Yves Quémener retrace ainsi l'évolution du nom composé vers le nom complet, ce qui a engendré, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, la nécessité d'attribuer des surnoms (filiation, métier, caractéristique physique...) d'abord changeants puis fixes et héréditaires afin de « répondre à un besoin d'identification des personnes [...] et marquer à la fois la singularité de l'individu et sa lignée familiale<sup>3</sup> ». Il s'agit de noms surtout liés au monde de la paysannerie qui constituent alors un effet de réel puisque les amis cités par Guillaume ont des surnoms ce qui correspond à une préoccupation contemporaine liée à l'attribution du nom et à l'identification des individus<sup>4</sup>.

Dans *Floriant et Florete*, les anthroponymes sont essentiellement littéraires : on recense ainsi un très grand nombre de noms renvoyant, directement ou indirectement, au

---

<sup>1</sup> Cette analyse des enjeux idéologiques et géopolitiques interviendra plus loin dans cette troisième partie (p. 417ss et 438ss).

<sup>2</sup> Ce décalage est d'ailleurs humoristique. Voir notre étude (p. 474).

<sup>3</sup> Pierre-Yves QUEMENER, « Anthroponymie française de la seconde moitié du Moyen Âge », « *Par le nom conuist an l'ome* ». *Étude d'onomastique littéraire et médiévale*, Christine FERLAMPIN-ACHER, Fabienne POMEL et Emese EGEDI-KOVACS, (dir.), Budapest, Collège Eötvös Jozsef Elte, 2021, p. 54.

<sup>4</sup> Voir Pierre-Yves QUEMENER, art. cit. pp. 53-54.

roman arthurien. Ainsi, certains personnages sont issus de la matière de Bretagne et identifiés comme tels : il s'agit du roi Arthur ou encore des chevaliers de la Table Ronde comme Gauvain (v. 1192) présenté comme le fils du roi Lot et neveu du roi Arthur, ou Caradoc (Carrados, v. 956), présenté comme le chevalier du roi Arthur, par exemple, qui jouent leur propre rôle. On peut même citer l'exemple de la fée Morgane (v. 553) qui, *a priori*, est directement issue du roman arthurien mais dont la personnalité, très complexe ici, interroge quant à sa filiation directe avec la « véritable » fée Morgane<sup>1</sup>. Enfin, certains personnages ont un nom à consonance arthurienne, tout en étant des créations originales, tels que Elyadus, le père de Floriant, « roi de Suzille » (v. 38), dont le nom rappelle Eliadeus, un vavasseur hôte de Perceval (v. 24667 de *la Seconde Continuation de Perceval*) ; Elidus (ou Helidus), roi d'Irlande et allié d'Arthur (v. 6334 de *Claris et Laris*)<sup>2</sup> ou même *Eliduc* de Marie de France ; mais aussi Blanchandine dont le nom semble être une contraction de Blancheflor (v. 2417 de *Perceval, le Conte du Graal*, par exemple) et de Laudine, épouse d'Yvain (v. 2151 de *Yvain, le Chevalier au Lion*)<sup>3</sup>. Les anthroponymes sont nombreux mais aucun ne semble faire écho à la mode contemporaine : en revanche, les noms littéraires sont pléthoriques et marquent certainement une volonté de l'auteur d'inscrire son roman dans une filiation connue et identifiable, ce qui l'éloigne du réalisme.

Enfin, dans *Robert le Diable*, le relevé des anthroponymes est très rapide dans la mesure où aucun autre personnage hormis Robert lui-même, n'est nommé. On repère ainsi le duc et la duchesse de Normandie, le pape, l'ermite, l'empereur ou encore la princesse muette généralement désignée par un groupe nominal rappelant sa beauté « la bielle blanche » (v. 3368) ou son jeune âge « sa fille » (v. 4196) ou « la pucielle » (v. 4301). Il n'y a, pour ces personnages, aucune précision anthroponymique mais la simple mention du titre (duc, empereur, pape) est déjà un moyen de « faire réel ». En revanche, pour la question des anthroponymes dans ce roman, on ne peut guère qu'étudier le choix du nom *Robert* qui renvoie très certainement à Robert I<sup>er</sup> de Normandie, dit le Magnifique<sup>4</sup>, ce qui nous éloigne alors de l'effet de réel recherché dans la présente analyse.

Que peut-on alors déduire de ce relevé, non exhaustif, des anthroponymes liés aux pratiques contemporaines dans ces trois romans ? Notre objectif était de voir en quoi ces anthroponymes peuvent constituer un effet de réel et, dans ce cas, s'ils conféraient à ces

<sup>1</sup> Voir notre étude de ce personnage, très original dans le roman, (p. 260)

<sup>2</sup> Gerald D. WEST, *An index of proper names in french arthurian verse romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1969, pp. 53-54.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 20 et p. 101.

<sup>4</sup> Selon l'hypothèse défendue par Élisabeth GAUCHER dans son introduction au roman, *op. cit.*, p. 32, et sur laquelle nous reviendrons plus loin dans cette étude (p. 438ss).

romans un ancrage réaliste. Rien n'est moins sûr et, en aucun cas, on ne peut faire du traitement des anthroponymes par chaque roman une généralité pour ce corpus. Ainsi, dans *Robert le Diable*, l'absence d'anthroponymes clôt rapidement le débat et, au contraire, ce choix sans doute délibéré de l'auteur de ne pas nommer ses personnages renforce le caractère exemplaire de l'histoire de Robert le Diable : chaque personnage, en n'étant pas nommé, devient alors un type réduit à sa fonction dans le récit. On trouve ainsi le personnage de la jeune fille clairvoyante, de l'ermite sage, de la mère coupable : est-ce un moyen pour donner au lecteur la possibilité de s'identifier à l'un ou à l'autre de ces types ? La leçon de morale est plus facile à comprendre et à acquérir si un personnage reste une silhouette non nommée et, par conséquent, non identifiée. Concernant *Floriant et Florete*, les anthroponymes marquent au contraire un rapprochement avec la matière de Bretagne et donc, s'éloignent de l'effet de réel : l'emploi de noms arthuriens ou à consonance arthurienne renforcent le merveilleux ambiant et crée une cohérence d'ensemble, les anthroponymes concordent avec les aventures. Enfin, le choix des anthroponymes dans *Guillaume de Palerne* confirme l'idée que ce roman porte en lui une richesse et une complexité particulièrement significatives.

En effet, on relève des anthroponymes issus de la réalité contemporaine et, surtout, qui appartiennent au monde paysan. Que penser du rôle de cet effet de réel avéré ? C'est un choix délibéré de l'auteur d'introduire dans son roman cette liste de noms paysans, ce qu'on peut interpréter de différentes manières. Christine Ferlampin-Acher note que cette énumération provoque surtout un décalage comique, prompt à signaler la dimension parodique de ce récit, mise en évidence par la réaction de l'empereur qui, à l'écoute de ces noms, « Forment s'en rit et fait grant joie » (v. 601), dictant ainsi la réaction que doit avoir le lecteur<sup>1</sup>. A cette interprétation fort convaincante<sup>2</sup>, nous pouvons ajouter une réflexion sur ce que cela nous dit du personnage de Guillaume et, à travers lui, de la perception du proverbe *Nature passe norreture* par l'auteur. En effet, le fait que Guillaume, alors qu'il se croit lui-même vacher et fils de paysans, développe tout de même des qualités foncièrement aristocratiques (il est très beau, fort et vaillant, il est très habile à l'arc, vv. 360-385) correspond au *topos* de l'éducation du jeune noble, que l'on trouve fréquemment dans les romans. Ce *topos* tend alors à confirmer la conception médiévale de la nature qui l'emporte sur l'éducation. Pourtant, alors qu'il se distingue des autres, le fait de nommer ses camarades lorsqu'il quitte ce monde paysan et les

<sup>1</sup> Voir la note 1 p. 127 de l'édition de *Guillaume de Palerne* par Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*, ainsi que son introduction à cette même édition, et particulièrement pp. 84-89, et enfin, son article « *Guillaume de Palerne*, une parodie ? », *Cahiers de recherches médiévales*, t. 15, 2008, p. 59-72.

<sup>2</sup> Interprétation sur laquelle nous reviendrons plus loin dans cette étude (p. 479) en analysant la dimension parodique du roman.

regrets qu'il manifeste prouvent que le jeune homme semble s'être parfaitement adapté à ce milieu qui n'est pourtant pas en correspondance avec sa nature noble. Certes, il se distingue des autres par ses qualités exceptionnelles, mais il vivait en harmonie avec sa famille d'adoption et ses amis : il n'était pas en décalage avec eux. D'ailleurs, ce personnage se caractérise par sa grande capacité d'adaptation : que ce soit avec les vilains ou à la cour de l'empereur, dans la forêt ou sur le trône de Palerne, Guillaume est partout à sa place. N'est-ce pas une manière pour l'auteur d'émettre quelques doutes quant à la pertinence du proverbe ? Le choix même du nom de Guillaume est parlant : on peut certes y voir un lien avec le substantif *guille*, qui signale la ruse, mais dans le roman, lorsqu'une stratégie est mise en place, elle n'est pas du fait de Guillaume. Ainsi, les déguisements animaliers émanent d'une idée développée par Alexandrine ; et c'est bien Alphonse qui trouve un moyen pour faire diversion lorsque le prévôt et ses hommes poursuivent les amants déguisés sous des peaux de bête. Le personnage de Guillaume n'a sans doute pas été nommé ainsi pour faire référence à la *guille*. En revanche, Guillaume est le nom le plus donné, avec Jehan, en cette deuxième moitié du Moyen Âge et ce, dans toutes les classes sociales<sup>1</sup> : ce choix serait alors une manière de valoriser cette qualité du jeune homme, c'est-à-dire sa facilité d'adaptation.

Finalement, il s'avère que le critère du choix des anthroponymes pour évaluer l'ancrage réaliste de ces romans n'est pas opérant, et ce, pour deux raisons différentes : dans un cas, le récit n'emploie pas de noms issus de la réalité contemporaine ce qui permet de renforcer une atmosphère merveilleuse propice au divertissement ou encore à l'élaboration d'un message à caractère universel. Dans un autre cas, les anthroponymes issus de la réalité contemporaine, bien que constituant des effets de réel, n'ont pas pour conséquence de renforcer le réalisme du texte mais plutôt de signaler que le récit accède à une dimension parodique que l'effet de réel renforce. Cependant, ce manque d'efficacité de l'indice anthroponymique pour l'ensemble du corpus ne doit pas décourager la recherche d'une éventuelle accointance de ces textes avec un projet *réaliste*<sup>2</sup>. En effet, si comme le précise Vincent Jouve « [I]es univers narratifs, incapables de constituer par eux-mêmes des mondes possibles, sont obligés d'emprunter certaines de leurs propriétés au monde de référence du lecteur<sup>3</sup> », c'est donc que la fiction n'a d'autre choix que de reposer, à divers degrés, sur des indices issus de la réalité, constituant alors les bases d'un édifice sur lequel se construit

---

<sup>1</sup> Ainsi, dans son article « Anthroponymie française de la seconde moitié du Moyen Âge », art. cit, Pierre-Yves QUEMENER précise ainsi que « Deux noms acquièrent cependant une popularité extraordinaire dans toutes les régions françaises au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, ce sont ceux de *Jehan* et de *Guillaume* », p. 53.

<sup>2</sup> Voir notre réflexion sur la possibilité d'un réalisme dans le roman médiéval dans les pages suivantes.

<sup>3</sup> Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998 (1992 pour la 1<sup>ère</sup> édition), p. 28.

l'univers fictif. Ces indices sont sans doute plus diffus et se laissent difficilement saisir mais certains d'entre eux, moins « évidents » que les anthroponymes qui sont des indices absolus comme le sont généralement les noms propres<sup>1</sup>, sont à même de construire un arrière-plan romanesque mais réaliste.

- *Realia*

Ces romans mettent en scène des épisodes de la vie quotidienne, propices à employer des *realia*. On repère ainsi des objets usuels, des vêtements et des tissus, des éléments architecturaux qui ancrent davantage les textes dans un réalisme qui se fonde sur une impression d'ensemble plus que sur des épisodes objectivement inspirés d'une réalité contemporaine. Nous choisissons d'écarter de notre repérage les mentions d'armes ou d'accessoires issus de l'univers guerrier car ces objets appartiennent davantage à des épisodes à la tonalité volontiers épique, qui s'éloignent par conséquent d'un réalisme inspiré de la réalité quotidienne contemporaine. Nous veillerons également à ne pas retenir les *realia* ayant une dimension symbolique comme c'est le cas par exemple de la mention des « vesteüres, / Lor porpres indes et vermeilles » (vv. 5098-5099 de *Guillaume de Palerne*). En effet, la précision de ces vêtements intervient au moment où Guillaume et Mélior sont démasqués par la reine Félise dans le jardin du palais de Palerne : ils ôtent alors leurs déguisements en peaux de cerf et de biche, ce qui laisse apparaître leurs vêtements, symbolisant la permanence de leur humanité et même, de leur nature aristocratique, sous la *samblance* animale. La fonction symbolique de ces vêtements est évidente, ce qui exclut toute tentative d'assimilation de cet indice à une perspective réaliste, même s'il est difficile de dire précisément qu'un élément est complètement privé de symbolisme.

Nous avons effectué un repérage complet de ces *realia*<sup>2</sup> qui peuvent se répartir en cinq catégories : vêtements et tissus, mobilier et architecture, objets usuels, nourriture et présence d'individus renvoyant à une classe sociale (par la mention de métiers et de titres, de personnages et d'animaux domestiques). Les indices sont assez nombreux : on en dénombre quarante-deux dans *Guillaume de Palerne* (sur 9666 vers), quarante-quatre dans *Floriant et Florete* (sur 8279 vers) et trente-neuf dans *Robert le Diable* (sur 4719 vers). Ce dernier roman

---

<sup>1</sup> Nous étudierons les toponymes dans les pages suivantes.

<sup>2</sup> Intégrer les relevés à cette étude aurait généré la compréhension d'ensemble : la liste complète des *realia* sera disponible dans un futur article dans lequel nous ajouterons également d'autres catégories de *realia* également très signifiantes comme des éléments du cadre spatio-temporel, des indices de la présence du corps et l'expression des émotions ou encore l'oralité dans les paroles de personnages permettant l'établissement d'un dialogue de proximité entre le narrateur et le destinataire.



contient donc une forte concentration de *realia*, puisqu'il y en a autant que dans les deux autres romans, alors qu'il est deux fois moins long : cette première constatation s'explique par la dimension exemplaire de *Robert le Diable* qui pour parler à son destinataire, utilise de nombreuses *realia* afin de renforcer le phénomène d'identification du lecteur. Pour les trois romans, les indices sont équitablement répartis, nous ne notons pas de concentration particulière à un moment ou un autre du récit mais, assez logiquement, les *realia* qui s'inspirent de la vie quotidienne se font plus rares dans les épisodes guerriers, saturés par les mentions d'armes et d'équipement que nous avons choisis de ne pas retenir pour la présente analyse.

Les catégories « vêtements et tissus » et « mobilier et architecture » sont les plus représentées dans ces relevés, en voici quelques exemples :

- vêtements et tissus : le « mantel » dont Guillaume « son chief cuevre » (v. 1279) ou encore « les geules du peliçon » que l'empereur couvre de larmes lorsqu'il apprend que Guillaume est malade, ici d'amour (v. 2762 dans *Guillaume de Palerne*) ; les « chemises et braies » de Floriant et son « auqueton teint em Bresil » (vv. 817-818) dont l'auteur prend soin de préciser la couleur *Bresil*, qui correspond au rouge, ou encore les « .II. robes d'ecarlare finne / Et .II. mantiaux forrez d'ermine » destinés à Gauvain et à Floriant à l'arrivée de ce dernier à la cour du roi Arthur (vv. 2432-2433 de *Floriant et Florete*) ; la « rice cape a caperon » que l'empereur offre à son fou, Robert (v. 1623) ou les «reubes bielles » que revêtent les chevaliers après la première bataille contre les Sarrasins (v. 2159 de *Robert le Diable*).

Les vêtements et les tissus sont fortement permettent de signaler au lecteur la richesse et la puissance ou la pauvreté et l'humilité d'un personnage. En effet, selon le matériau utilisé, la soie, la fourrure ou, au contraire, un simple « drap » (v. 975 de *Robert le Diable*) par exemple, on pourra en déduire la classe sociale du personnage ou même l'image qu'il veut renvoyer de lui-même : ainsi, « l'eslavine<sup>1</sup> [...] forte » (v. 740 de *Robert le Diable*) que Robert revêt lors de sa conversion, indique, sans qu'il y ait besoin de commentaire du narrateur, qu'il renonce à son lignage et au luxe qui y affère. Mais, au-delà de la portée signifiante de ces indices, les

---

<sup>1</sup> Frédéric Godefroy indique qu'il s'agit d'un « vêtement velu à la mode slave » in *Lexique de l'ancien français* de Frédéric GODEFROY, *op. cit.*, article « esclavine », p. 194 qu'Élisabeth GAUCHER traduit par « vêtement rugueux ».

vêtements et tissus font partie intégrante de la vie quotidienne du lecteur et contribuent à ancrer le récit dans sa réalité : tout comme les personnages, le lecteur est vêtu d'un *mantel*, d'un *bliaut*, d'une *reube*, il a ses « bras laciés » (v. 7934 de *Guillaume de Palerne*) et choisit le tissu dont il fait fabriquer ses vêtements. Enfin, le vêtement peut devenir un accessoire avec lequel le personnage agit, que cela ait un véritable rôle dans la scène comme c'est le cas du *mantel* de Guillaume qui lui permet de se couvrir la tête pour ne pas être vu dans le verger, sous la fenêtre de Mélior (v. 1279 de *Guillaume de Palerne*), ou que cela aide seulement le lecteur à se représenter la démarche et l'attitude du personnage comme le « mantel [...] qui jusqu'à terre li traïne » (v. 1323-1324 de *Floriant et Florete*). Ces précisions, réparties çà et là dans le récit, sont de précieux indices que le lecteur ne notera pas nécessairement consciemment mais qui, ajoutés les uns aux autres, rendent ces histoires plus réalistes.

- mobilier et architecture : les « nap(p)es » (v. 4683 de *Guillaume de Palerne* et v. 2261-2746-3407-3411 de *Robert le Diable*) apparaissent régulièrement pour indiquer au lecteur que c'est la fin du repas puisqu'on les ôte de la table. Apparaît également la mention de sièges comme la « chaire » sur laquelle on installe le chevalier qu'on avait amené « em bierre » à peine remis de sa blessure (v. 2194 et v. 2193 de *Floriant et Florete*) ou encore « .I. faudestuef d'yvoire » et « faudestuef d'or massis » (v. 3736 et v. 4395 de *Robert le Diable*) qui, outre la précision qu'ils apportent aux récits, ont une utilité bien définie. Enfin, on retrouve régulièrement des descriptions de ville comme c'est le cas de Palerne dont on mentionne en énumération (comme pour insister sur la richesse et la grandeur de la ville) « les murs [...], / Les breteches [...], / Les haus clochiers et les berfrois, / Les riches sales as borgois, / Les bretesches et les donjons, / Les enseignes et les penons » (vv. 4641-4646 de *Guillaume de Palerne*).

Il n'est finalement pas étonnant que ces deux catégories de *realia* soient les plus représentées dans ces récits : ces indices renvoient essentiellement à des perceptions visuelles, indispensables au lecteur pour se construire une image mentale du cadre dans lequel évoluent les personnages. *Floriant et Florete* est le récit dans lequel ces indices ne sont pas les plus nombreux mais sont cependant les plus précis : la voix conteuse n'hésite pas à caractériser la taille, la forme, la couleur d'un objet, ce qui est assez contradictoire avec le caractère succinct

dont cette « fiction pressée<sup>1</sup> » use habituellement. Ces deux catégories de *realia* permettent surtout au narrateur d'insister sur la richesse, sur la magnificence des personnages et lieux de pouvoir : les « faudestuef » évoqués ci-dessus renvoient à des sièges qu'on pourrait assimiler à un trône<sup>2</sup> et permettent ainsi d'installer des personnages de haut rang dans la narration. Les autres catégories, outre cette utilité très visuelle de leurs indices, ancrent un peu plus ces récits dans la réalité du lecteur contemporain, et du lecteur actuel averti des mœurs du XIII<sup>e</sup> siècle.

- la nourriture : le vin apparaît très souvent puisque c'est la boisson de table majoritairement consommée : dans *Guillaume de Palerne*, les deux amants en fuite ne boivent pas tant que le loup ne leur apporte pas un « barril » dont ils boivent le vin sans « hanap ne vaissel » directement « au barisel » (vv. 3366-3368) ce qui, certes, indique la permanence de leur humanité sous leurs déguisements animaliers, mais, par la mention des éléments de l'art de la table, renvoie, avec humour, à la réalité quotidienne du lecteur. La nourriture fait l'objet, une nouvelle fois, de détails très précis dans *Floriant et Florete* : ainsi, Alemendine, la reine de l'île des Belles-Pucelles, sert-elle un repas très complet à Floriant, le couronnant même par un dessert que la voix conteuse prend soin de préciser « oublees et chanebutiaus » (v. 1375) accompagnés de « nois mugaites [...] et gigiembras alixandrin » (v. 1378). Au-delà du raffinement de ces gourmandises qui sied au luxe de l'endroit, comme l'indique la précision des épices fort chères, les gâteaux sont inspirés de la vie quotidienne du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans *Robert le Diable*, les mentions de nourriture ancrent surtout le récit dans ce que nous pourrions appeler un « réalisme

---

<sup>1</sup> Pour reprendre l'expression d'Annie COMBES et Richard TRACHSLER qui qualifient ainsi le roman qu'ils ont édité, *op. cit.*, p. LII.

<sup>2</sup> Ce siège est l'« héritier du siège curule des Romains. C'est un fauteuil pliant, formé de montants et de traverses en X, en bois ou en métal. Le trône dit de Dagobert à Saint-Denis (Bibliothèque Nationale de France, cabinet des médailles), qui paraît être un siège carolingien auquel on a ajouté les bras et le dossier à l'époque de l'abbé Suger, sinon plus tard, en est l'exemple le plus illustre. Son rôle dans la tradition (les rois y recevaient l'hommage des grands du royaume), le schéma du dossier (imité de celui du trône de Saint Pierre à Rome) montrent bien que ce type de siège est lié à l'idée de pouvoir », *Le mobilier du Moyen Âge et de la Renaissance en France* de Jacques THIRION, Dijon, Éditions Fatou, 1998, p. 45.

<sup>3</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER, dans leur édition de *Floriant et Florete*, indiquent en note, à propos des *chanebutiaus* : « ce terme enregistré par Godefroy II, 53a, n'apparaît qu'ici et son sens est déduit d'après le contexte. Le mot fait naturellement penser à *canebustin* et à sa famille. [...] Gilles ROQUES nous signale aimablement l'existence de *chanestel*, dérivé de *canistellum*, « petit panier », qui peut désigner un « petit gâteau rond » (cf. FEW, II, 197b-198a). On peut donc probablement postuler une évolution analogue pour les *chanebutiaus* et conserver la leçon du manuscrit. » La traduction est, dans cette édition, « gâteaux » ; *op. cit.*, p. 83, note 1.

chrétien », c'est-à-dire des indices qui renvoient surtout à une pratique scrupuleuse du christianisme érémitique : ainsi, l'ermite propose-t-il à Robert de se nourrir « De pain et d'oes et de fontaine » (v. 1024). Les ermites vivaient du produit de leur terre et la simplicité des aliments ne renvoient sans doute pas à la réalité quotidienne du lecteur mais plutôt l'idée qu'il se fait de la vie d'un ermite, ce qui revient au même.

- Les objets usuels : on note la mention, fréquente, d'instruments de musique<sup>1</sup> (v. 2920 dans *Guillaume de Palerne*, vv. 5962-5978 dans *Floriant et Florete*, vv. 411-412 dans *Robert le Diable*) qui correspondent à la réalité des fêtes du Moyen Âge dans le monde courtois et donnent à ces objets usuels une fonction idéologique. Dans un domaine proche, les loisirs sont évoqués également sous la forme, à deux reprises dans *Floriant et Florete*, des jeux « des tables [...] / Et des eschés » (vv. 756-757) qui deviennent un moyen pour distraire le jeune père, exclu de l'univers féminin pendant les relevailles de Florete, et qui « as eschaïs jooit » (v. 6534) en attendant que sa jeune épouse lui revienne : c'est une manière assez émouvante de mettre en scène la réalité du jeune père. Enfin, des objets plus quotidiens et prosaïques comme la « touaille » (v. 1567 de *Robert le Diable*) dont Robert contrefaisant le fou semble se passer pour manger témoigne plutôt d'un usage quotidien à table dans la réalité ou encore « le cincelier » (v. 3651 dans *Guillaume de Palerne*) que l'empereur soulève pour constater l'absence de Mélior : cette moustiquaire ne renvoie sans doute pas à une pratique du nord de la France mais permet de rappeler que l'action se situe dans un pays chaud, où il est nécessaire de se protéger de l'intrusion des insectes pour garantir le sommeil. D'ailleurs, dans *Robert le Diable*, on relève la présence d'un objet très étonnant : comme le nourrisson diabolique mord le sein de ses nourrices, celles-ci fabriquent un « cor [...] d'yvorre » (vv.

---

<sup>1</sup> *Harpe, vièle, psaltérion, rote, chifonie...*, ce sont souvent des instruments à cordes mais on trouve également des instruments à vent comme la *buisine*, le *cor sarrazinois*, les *chalemies*, les *estives*, le tout étant accompagné de *tambours*. Pour plus d'informations sur les instruments de musique au Moyen Âge, consulter *Le guide de la musique du Moyen Âge* dirigé par Françoise FERRAND, Paris, Fayard, 1999 et pour des représentations imagées, voir l'ouvrage d'Edmund BOWLES, *La pratique musicale au Moyen Âge*, Paris, Minkoff et Lattès, 1983.

170-171) qu'on peut assimiler à une sorte de cornet rigide placé sur le sein et qui le protège des morsures du bébé : cet objet ne semble pas renvoyer à une réalité concrète<sup>1</sup> mais paraît plutôt avoir été inventé par l'auteur pour que le lecteur se représente les extrémités auxquelles en sont réduites les femmes qui assurent les soins de l'enfant. Certes, cet objet n'existait pas au XIII<sup>e</sup> siècle mais son invention par l'auteur illustre une prise en compte de la réalité, et des difficultés ici, de l'allaitement.

Quels sont les effets produits par la présence importante de *realia* dans ces romans ? Tout d'abord, ils présentent l'intérêt de renforcer le réalisme qui entre alors en tension avec le merveilleux ambiant des textes ce qui complexifie et donc enrichit la *senefiance* de ces récits. Le deuxième intérêt réside dans la naissance d'un univers fictionnel très riche grâce à la diversité des indices issus de la réalité du lecteur : en effet, outre le fait que les cinq sens sont sollicités par la stimulation mentale dont ils font l'objet (comme par exemple, la mention *a priori* inutile mais si enrichissante de la menthe dont on jonche le sol pour parfumer le château du Palerne lors du mariage de Floriant et Florete et de Gauvain et Blanchandine au vers 6123 de *Floriant et Florete*), les *realia* permettent de donner au lecteur l'impression qu'il se trouve en terrain connu, ce qui tend à désamorcer la magie et à l'interpeler sur sa propre réalité, celle dans laquelle il vit au moment où il lit ces récits. Ainsi, cela altère grandement la frontière entre réalité et fiction, rendant la possibilité d'une intrusion du merveilleux dans la réalité du lecteur qui voit alors se brouiller les limites du monde tel qu'il le connaît : le temps de sa lecture, la *merveille* est dans la réalité et la réalité est dans la *merveille*, ce qui rend envisageable alors la possibilité que ces auteurs aient profité de la tribune et de la visibilité que leur offre la fiction pour introduire des réflexions en lien avec des enjeux politiques et sociétaux<sup>2</sup>.

Enfin, ces indices issus de la réalité quotidienne permettent de s'éloigner de l'idéalisation propre au roman arthurien : en effet, la cinquième catégorie de notre relevé rend compte d'une présence importante d'éléments (métiers, personnages, animaux) évoquant les classes sociales et surtout, les gens du peuple. Certes, il y a des vilains et des bourgeois chez Chrétien de Troyes mais ils ne sont que de simples figurants ce qui signifie que peu à peu,

---

<sup>1</sup> Certes, le biberon existe déjà au Moyen Âge mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici : nous comprenons plutôt que cet objet constituerait une sorte de protège-mamelon rigide qui, placé directement sur le sein de la nourrice, le protégerait des morsures du nourrisson diabolique.

<sup>2</sup> Nous reviendrons plus longuement et précisément sur ces enjeux (p. 438ss).

l'horizon d'attente s'est rétréci autour d'un monde exclusivement noble<sup>1</sup>. Par conséquent, la présence de gens du peuple comme les nourrices ou les paysans dans *Robert le Diable*, le prévôt ou les noms de paysans dans *Guillaume de Palerne* ou la vieille palermitaine accusant Floriant de *recreantise* dans *Floriant et Florete*, déconstruit l'idéalisation des nobles en donnant l'illusion que cette fiction ressemble à la réalité, en reproduisant la diversité humaine et sociale. Cet écart par rapport à l'idéalisation du roman arthurien, ce qui est particulièrement intéressant pour *Floriant et Florete* qui paraît s'inscrire dans le roman arthurien tardif et ce que nous tentons de remettre en question, est renforcé par la précision, très fréquente, d'occupations et de métiers propres aux gens du peuple. Dans *Robert le Diable*, la guerre que le sénéchal félon livre à l'empereur affaiblit tant le pays que « nus n'ose labourer / ne vilains a kierue aller » (vv. 1661-1662), sont évoqués également les « cleric » (v. 259), « li huissier » (v. 808), « li coustres » (v. 792), le « jongleur » (v. 1630), « li bailliu » (v. 2123) ; dans *Guillaume de Palerne*, apparaissent des « vilain / Del païs et li faisselier » (v. 4292-4293), ou encore « li maistre » (« de la barge ») (vv. 4577) ; enfin, dans *Floriant et Florete*, à nouveau le récit le plus riche en interventions de personnages populaires, on recense « dames et puceles [...] / de maintes manieres ovroient / [...] dras de soie ordissent / [...] font et tissent » (vv. 1293-1302), des « marcheant » de « dras et marchandises » (vv. 2776-2780), un « paissant » (v. 3632), ou encore « le portier » (v. 4471) : tous ces indices pris dans la réalité populaire, que ne côtoie pas nécessairement le lecteur noble de ces romans, tendent à donner à ces récits un effet de réel ou, en tout cas, à représenter le réel du peuple tel que se l'imagine le lecteur noble et à conférer un caractère vraisemblable au récit.

Finalement, l'effet de ces indices est, en un sens, l'effet-personnage, théorisé par Vincent Jouve, qui permet de donner à la fiction « l'illusion de vie<sup>2</sup> », ici par les vêtements, les objets, la nourriture car cela appartient au quotidien. Ce sont aussi, par exemple des réactions de personnages ou encore des gestes, apparemment anodins, qui, décrits dans la narration, vont renvoyer le lecteur à sa propre réalité. Ainsi, la mention des rougissements amoureux, souvent relatés dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florette*, ou encore l'émotion du père de Mélior qui, alors qu'il découvre la fugue de sa fille, « D'ire et de maltalent tressue » (v. 3518) : ces réactions sont naturelles et permettent au lecteur de se voir en ces personnages car lui aussi, s'identifiant à eux, pourrait réagir de cette manière. L'effet-personnage est encore plus perceptible à travers les mentions, très nombreuses, de mœurs

<sup>1</sup> Voir à ce propos les pages consacrées à la littérature médiévale par Thomas PAVEL dans *La pensée du roman*, Paris, Seuil, 2014, pp. 76-102.

<sup>2</sup> Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 110.

contemporaines particulièrement banales comme le fait de sonner pour demander l'eau nécessaire au lavage des mains avant de dîner (v. 2084-1483-6141-6145 dans *Floriant et Florete* et v. 2162-2677 dans *Robert le Diable*) ou les gestes d'affection comme le fait de se tenir « par la doie » (v. 7080 et 7954 dans *Guillaume de Palerne*) ou « par la main » (v. 7957 dans *Floriant et Florete* et v. 7956 dans *Guillaume de Palerne*) entre amis (souvent de même sexe). Le lecteur peut se reconnaître dans l'expression littéraire de ces émotions et retrouver les gestes qu'il peut, lui aussi, accomplir dans sa vie quotidienne : il se projette alors dans cet univers fictif qui lui semble par conséquent familier ce qui l'incitera encore davantage à reconnaître dans des personnages, des lieux ou des situations, un reflet de sa propre réalité voire d'une réalité plus élargie, qu'est celle du contexte socio-politique dans lequel il vit.

Les indices issus de la réalité permettent ainsi de créer le vraisemblable afin de signaler au lecteur la proximité de la fiction avec la réalité, l'une se nourrissant de l'autre afin de dire quelque chose de cette réalité. Nous pensons que, pris dans cet élan provoqué par l'effet miroir des *realia*, le lecteur, médiéval et moderne, à condition qu'il soit au fait de l'histoire et du contexte politique du XIII<sup>e</sup> siècle, sera alors plus enclin à identifier dans des personnages ou des situations des références à l'histoire.

#### b. Une géographie très précise

Les trois romans du corpus voient leur action se dérouler dans un cadre géographique précis et pris dans la réalité. Contrairement au roman arthurien qui emploie un cadre féerique avec des espaces énigmatiques aux contours incertains<sup>1</sup>, ces récits s'ancrent dans la réalité du lecteur en puisant largement dans une géographie connue du lecteur contemporain et, surtout, situables sur une carte, respectant même, la plupart du temps, les distances et les références. Avec *Guillaume de Palerne*, le lecteur voyage entre l'Italie méridionale et le nord de la Sicile, entre fuite amoureuse et quête identitaire ; dans *Robert le Diable*, l'itinéraire suit Robert qui, se déplaçant de Rouen à Rome, effectue en même temps un cheminement personnel et spirituel ; enfin, *Floriant et Florete* est celui des trois romans qui représente l'ambivalence entre fiction et réalité puisque l'itinéraire des héros les mène de la Sicile à la cour d'Arthur

---

<sup>1</sup> Certes, il y a beaucoup de toponymes dans le roman arthurien mais ils ne recouvrent pas la même aire géographique que les romans à l'étude et sont surtout, pour beaucoup, imaginaires, ce qui ne les empêche, comme tout nom propre, de donner une certaine vraisemblance au récit. Voir à ce sujet l'article de Flore VERDON, « L'imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes. Temps et espace mythique au carrefour de l'eutopie narrative » in *Grandes et petites mythologies. I. Monts et abîmes : des dieux et des hommes*, Karin UELTSCHI et Flore VERDON (dir.), Reims, Presses Universitaires de Reims, 2020, pp. 325-338.

puis à Constantinople pour revenir à la Sicile et se terminer à Mongibel avec Morgane. Ces va-et-vient entre indices réalistes et éléments de la géographie arthurienne illustrent avec pertinence l'indécision de nature qui caractérise ce roman.

Adeline Latimier-Ionoff rappelle que ce pouvoir réaliste est commun à tous les noms propres : « Tout nom propre, qu'il soit inventé ou non, suscite une impression de vérité<sup>1</sup> » et elle insiste tout particulièrement sur le rôle prépondérant des toponymes dans l'établissement de l'effet de réel<sup>2</sup>. Alors, l'emploi de toponymes réels, comme les anthroponymes et les *realia*, ont pour effet de convaincre le lecteur que cette fiction dans laquelle il se plonge, a quelque chose à voir avec la réalité : par conséquent, lorsque des indices de la vie à la cour, le « réalisme courtois<sup>3</sup> » d'Auerbach, sont utilisés, le lecteur noble se sent alors valorisé puisqu'il sait que ce récit est en lien, d'une certaine manière, avec la réalité, en une sorte de miroir des princes qui n'est pas que l'apanage du roman arthurien.

Cependant, la géographie n'est pas faite que de toponymes : l'écrivain peut choisir également d'utiliser des passages descriptifs suffisamment précis ou de mentionner une particularité de la ville ou de la région visitée par le personnage pour que ces indices deviennent référentiels. Dans les romans à l'étude, les rares descriptions spatiales que nous avons pu repérer restent très vagues et pourraient correspondre à n'importe quelle ville. Dans les trois cas, elles sont faites à l'occasion de l'arrivée du héros dans la ville et par un jeu de focalisation interne, le lecteur voit le lieu à travers son regard. Ainsi, dans *Robert le Diable*, Robert se dirige

« Desi viers la plus maistre tour,  
Qui iert el cuer de la cité,  
Viers le palais d'antiquité  
U l'empereres manoit » (vv. 1228-1231).

Et dans *Floriant et Florete*, dans l'épisode où Floriant combat contre les hommes de Maragot devant Palerne, on repère la courte mention descriptive « la cité / Et les haus murs d'antiquité » (vv. 3947-3948). Ces mentions sont loin d'être précises et ne peuvent constituer des indices suffisants pour nous renseigner sur une éventuelle connaissance - directe ou indirecte - des lieux par les auteurs. Il peut s'agir là de mentions plutôt topiques qu'utilise un écrivain dans ce contexte. En revanche, dans *Guillaume de Palerne*, on trouve une description

---

<sup>1</sup> Adeline LATIMIER-IONOFF, *Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 191.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>3</sup> Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (traduit par Cornélius Heim), NRF, Paris, Gallimard, 1946 (1968 pour la traduction française), « Bibliothèque des Idées », pp. 141-142.



certes rapide de Palerne (vv. 4641-4654), mais qui contient une précision qui pourrait s'avérer référentielle :

« Le palais voient principal  
Et sor le maistre tor roial,  
Ou li riches tresors estoit,  
L'aigle d'or fin qui reluisoit » (vv. 4651-4654)

Le palais peut évoquer celui des Normands, appelé aussi Palais Royal, résidence pour la famille de Roger II de Sicile qu'il embellit en 1130 en faisant construire la tour Gjoaria<sup>1</sup>, la tour des joyaux. La « tor roial » peut donc renvoyer à la tour des joyaux, comme l'indique l'emploi de l'adjectif « roial » pour rappeler la dynastie normande. En revanche, les autres indications sont, comme dans les deux autres romans, trop vagues pour être véritablement exploitables.

Les toponymes, au contraire, s'avèrent plus informatifs. Mais, au-delà du nombre, fort conséquent, de toponymes réels employés par les textes du corpus, ce qui retient notre attention à ce sujet concerne surtout la précision de la localisation des villes et villages traversés par les héros et la mention, généralement proche de la réalité, des distances entre les différentes étapes de leurs voyages. Dans *Robert le Diable*, le texte le plus court, les toponymes sont moins nombreux que dans les deux autres romans, mais correspondent à la réalité géographique de l'espace situé entre la Normandie et Rome. Dans *Guillaume de Palerne* et surtout dans *Floriant et Florete*, l'effet de réel provoqué par la précision géographique est particulièrement étonnant : les lieux traversés sont réels et nombreux et les distances entre ces étapes correspondent peu ou prou à une réalité contemporaine exprimée en journées de marche ou de chevauchée.

Il nous faut cependant, dans cette analyse des relevés toponymiques, distinguer la catégorie des toponymes qui permettent d'indiquer la provenance d'un personnage et ainsi, de le désigner (par exemple, le roi de Honguerie, v. 4608 dans *Floriant et Florete*, qui désigne Géréme, le père de Blanchandine) ou encore ceux qui appartiennent à une expression, renvoyant alors ce lieu dans un ailleurs plus ou moins exotique, de la catégorie des toponymes qui constituent des étapes géographiques dans l'itinéraire des héros, jetés sur les routes afin de rétablir un équilibre qui leur permettra de vivre en harmonie. En effet, si la première catégorie de toponymes contribue à donner à ces textes une illusion du réel car ces lieux et ces personnalités existent dans le monde réel du lecteur, la seconde va encore plus loin dans cette

---

<sup>1</sup> Voir Domitilla ALESSI et Franco CARDINI, *Palazzo dei Normanni*, Palerme, Novecento, 2006.

intrusion de la réalité dans l'univers fictif puisque le lecteur se trouve alors en mesure de suivre les pérégrinations des personnages sur une carte. A ce propos, l'étude des cartes géographiques est de mise au Moyen Âge, contrairement à ce que les historiens ont parfois eu tendance à penser. En effet, l'étude historique de la pensée géographique a pu ignorer la période médiévale, s'attardant davantage sur l'Antiquité (les traités antiques de géographie comme ceux d'Eratosthène, de Strabon ou de Ptolémée) puis passant sans transition à la Renaissance et à ses traités humanistes. On n'accorde alors au Moyen Âge que la réalisation de portulans et de quelques journaux de voyages ce qui est loin d'être en accord avec la réalité historique : en effet, le monde arabo-musulman, et ce dès le IX<sup>e</sup> siècle, livre de nombreux traités permettant de dessiner les contours des trois continents dont il constitue le trait d'union. Ajoutons à cela la géographie réalisée par l'Occident latin qui produit des cartes et des portulans, et dont l'étude permet de mieux connaître l'état des connaissances géographiques au Moyen Âge<sup>1</sup>. Certes, à cette époque, « la certitude de la supériorité des Anciens explique le nombre limité des traités de géographie autonome<sup>2</sup> » mais cela ne signifie pas que les savants médiévaux n'étaient pas en quête de connaissances nouvelles que les voyageurs, à travers leurs récits, pouvaient ajouter, sur le mode de la compilation, à ce savoir antique de la géographie ; ni que l'homme médiéval se désintéressait totalement de l'espace, comme le montrent les nombreuses précisions géographiques qui sont employées dans les textes à l'étude. Ainsi, les toponymes ne sont pas seulement antiques : *Roëm* (v. 283-377-383 de *Robert le Diable*) n'est pas la forme latine de Rouen (*Rotomagus*), ce qui montre bien qu'il y a une évolution, au moins dans ce domaine, de la pensée géographique à cette période. Nous ne pensons cependant pas que cette pensée se faisait sous forme de carte et donc, que la spatialisation des toponymes se fasse précisément pour les non-géographes, particulièrement pour les personnes qui n'avaient pas une connaissance directe des lieux<sup>3</sup>.

Dans les textes à l'étude, les toponymes de la première catégorie, c'est-à-dire ceux qui sont souvent employés pour désigner plus précisément un personnage en le rattachant à son

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'ouvrage collectif dirigé par Emmanuelle TIXIER DU MESNIL, *Géographes et voyageurs au Moyen Âge*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2010 et, plus particulièrement l'article de Nathalie BOULOUX, « Les formes d'intégration des récits de voyage dans la géographie savante » dans lequel l'auteur s'intéresse aux relations qui existent entre les témoignages et l'évolution des traités et supports géographiques au Moyen Âge, en particulier à partir du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Consulter également à ce propos l'ouvrage de Michèle GUERET-LAFERTE, *Sur les routes de l'empire mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyages aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1994 et *La géographie au Moyen Âge. Espaces pensés, espaces vécus, espaces rêvés in Perspectives Médiévales*, supplément au numéro 24, dirigé par Marc SUTTOR, Paris, 1998.

<sup>2</sup> Nathalie BOULOUX, « Les formes d'intégration des récits de voyage dans la géographie savante », *op. cit.*, p. 120.

<sup>3</sup> C'est l'une des raisons pour lesquelles nous pensons que *Guillaume de Palerne* et *Florian et Florete* (les textes qui présentent la plus grande précision géographique) ont été composés particulièrement dans le contexte de la cour angevine. Voir notre étude du lectorat (p. 427ss).

royaume, à son fief ou à son lieu d'origine, sont très fréquents sans être majoritaires : « .I. roi de Morïagne » (Mauritanie, v. 2988 de *Robert le Diable*) ; « li rois d'Espaigne » (v. 8671) ou « li emperere d'Alemaigne<sup>1</sup> » (v. 8672 de *Guillaume de Palerne*) ; « li roi Felitoé d'Antioche » (v. 3029), « li rois de Turkie » (v. 3040) ou encore « li dus d'Atenes » (v. 3052 de *Floriant et Florete*<sup>2</sup>). Dans ce cas, l'emploi du toponyme est à rapprocher de la fonction de l'anthroponyme puisqu'il permet de désigner le personnage, en ajoutant son lieu d'origine à son nom ou même en s'y substituant. L'intérêt de cet emploi est de rappeler le prestige dont jouit le personnage et, par contamination, de rendre le héros plus exceptionnel encore.

Dans cette même catégorie de toponymes, on relève les lieux géographiques employés de manière topique dans une visée qui n'est pas celle de la vraisemblance comme, par exemple dans *Robert le Diable*, « Il n'a homme dusqu'a Tudielle, / S'i avoit espousé la bielle, / Qui ne s'en deüst moult liés faire » (vv. 3609-3611). Ici, *Tudielle* (Tudela ou Tudèle en français moderne) désigne la ville espagnole située en Navarre, au sud de Pampelune : ce toponyme est employé comme exemple non performatif d'un endroit éloigné, dans une expression qui pourrait se rapprocher de « aucun homme *au monde* ne serait plus heureux... » pour évoquer la situation du sénéchal félon s'il parvenait à épouser la princesse muette. On note une expression similaire dans *Robert le Diable*, avec la ville de *Mamistra*, qui sert d'horizon lointain dans cet extrait : « cel fol sor trestous cheus prisse / Qui soient dusques a *Mamaistre*. » (v. 2314-2315). Cette ville turque située à une vingtaine de kilomètres d'Antioche présente l'avantage de se trouver aux confins du monde chrétien, dans un orient exotique et lointain mais également de rimer avec le substantif « maistre » au vers suivant. Quant au roman de *Floriant et Florete*, il emploie également une expression dont la signification est similaire avec, cette fois-ci, un toponyme bien moins exotique pour le lecteur puisqu'il s'agit de *Limoges* : « Et bien vous di, jusqu'à *Limoges* / Ne trovast on ne ne veïst / Plus beles quiles i queïst » (vv. 1554-1556). La ville limousine apporte une touche d'humour dans la mesure où cet ailleurs est peut-être bien peu éloigné pour le lecteur médiéval.

Enfin, les toponymes peuvent également servir à indiquer, à propos d'un personnage, son origine géographique : cette précision revient très régulièrement, sans que ce soit la plupart du temps véritablement révélateur d'un trait de personnalité particulier du personnage.

---

<sup>1</sup> L'empereur d'Allemagne est également l'empereur de Rome puisqu'il s'agit d'un seul et même territoire, le Saint Empire Romain Germanique.

<sup>2</sup> Le roman de *Floriant et Florete* est d'ailleurs celui des trois récits qui recourt le plus souvent à l'énumération de personnages prestigieux, lors notamment des scènes de bataille, en faisant la liste des personnalités qui viennent prêter main forte au héros : par exemple, la bataille de Monreale qui voit s'opposer Floriant et Arthur contre Maragot et l'empereur de Constantinople, père de Florete, voit défiler une vingtaine de personnages ainsi désignés par leur lieu d'origine ou par leur fief (vv. 2770ss).

Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, le narrateur prend soin de préciser que Brande, reine d'Espagne et marâtre d'Alphonse, qui semble posséder des pouvoirs magiques et qui maîtrise vraisemblablement l'art des poisons et onguents, vient du « Portingal » (v. 285) : Christine Ferlampin-Acher<sup>1</sup> remarque que cette précision est assez déconcertante dans la mesure où ce pays n'est pas connu pour sa sorcellerie, contrairement à l'Espagne et, plus précisément, à Tolède qui était réputée pour sa formation universitaire en magie. Cette précision ne semble donc pas utile à la construction mentale de ce personnage pour la réception : insister sur le fait qu'elle était reine d'Espagne aurait été paradoxalement plus efficace pour comprendre d'où lui venaient ses pouvoirs. Cependant, l'intérêt de cet emploi peut être recherché dans la versification puisque le nom *Portingal* est en fin de vers, à la rime avec « mal » (v. 286) : ce toponyme présente donc le double avantage de fonctionner à la rime tout en ancrant le récit dans la réalité géographique par l'emploi d'un toponyme supplémentaire<sup>2</sup>. De la même manière, dans *Robert le Diable*, le fer que le chevalier plante dans la cuisse de Robert est « aportay de Pavie » (v. 4324) : la ville de Pavie est connue pour son artisanat de transformation des métaux<sup>3</sup>, mais cette mention géographique n'apporte que peu à la description de l'objet si ce n'est que le métal est sans doute solide. L'utilité de l'emploi de ce toponyme peut être aussi celui de la construction d'une rime comme c'est le cas de Pavie qui rime avec « vie » au vers 4325 de *Robert le Diable*.

Finalement, ces toponymes de la première catégorie de notre relevé ont un rôle similaire, quel que soit leur emploi, aux *realia* précédemment étudiées : ils permettent d'ancrer la fiction dans la réalité en renvoyant, par l'illusion référentielle, au monde réel connu du lecteur. Qu'ils servent d'ajout à un anthroponyme, de précision du lieu d'origine, ou de simple béquille à la syntaxe ou à la versification, ces toponymes contribuent à créer un effet de réel propice à l'intrusion de la *merveille* dans le monde du lecteur. Cet effet est davantage renforcé par la deuxième catégorie de toponymes qui bénéficient de précisions supplémentaires dans la mesure où il s'agit des lieux ayant un véritable rôle dans l'action : ce sont les lieux de vie ou encore de passage des héros, des lieux géographiques réels dans lesquels le merveilleux prend corps par la simple présence des personnages.

Les toponymes de la deuxième catégorie sont ceux qui retiennent particulièrement notre attention puisque, très nombreux, ils mettent en scène les personnages vivant et se

---

<sup>1</sup> Cf. note 4 p. 121 de l'édition de *Guillaume de Palerne* par Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*

<sup>2</sup> L'emploi du toponyme *Portingal* présente également l'avantage de montrer que, tous réunis, les personnages de *Guillaume de Palerne* dominent le continent européen et les principaux royaumes. Nous y reviendrons plus loin dans cette étude.

<sup>3</sup> Voir Jean-Marie MARTIN, article « Pavie » dans l'*Encyclopaedia Universalis* disponible en ligne <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/pavie/>.

déplaçant dans une géographie précise et connue. Ces romans se caractérisent par le mouvement : les héros sont, pour des raisons diverses, amenés à voyager, à travers des espaces issus du monde réel du lecteur<sup>1</sup>. Ce sont des romans de la mobilité et de la découverte : en mentionnant les étapes de leurs périple, les auteurs permettent au lecteur de retracer leurs itinéraires qui deviennent alors autant d'occasions de découvrir le monde qui l'entoure. L'intérêt de ces toponymes est double : ils renforcent le réalisme de ces récits par une précision assez remarquable tant au niveau de la situation géographique que des distances et permettent également de s'adresser à un lectorat de haut rang, qui connaît ces contrées éloignées, comme peut l'être la cour angevine.

Les textes du corpus à l'étude utilisent des lieux géographiques réels et se démarquent en cela du roman arthurien qui emploie davantage une géographie imaginaire, alors bien connue du lecteur du XIII<sup>e</sup> siècle, et dont *Floriant et Florete* use également parfois : on retrouve ainsi la « Blanche Cité » (v. 1356) d'Alemandine, la reine de « l'Ille as Puceles Beles » (v.1348) ou encore « Carradigant » (v. 1185-1189-1218-1535-1954), cité bien connue du lecteur des romans arthuriens. Flore Verdon explique ainsi que même « la Bretagne, dans la littérature médiévale [arthurienne], est donc un lieu essentiellement fictif calqué sur une entité géographique réelle<sup>2</sup> » puisque la région Bretagne, qui existe bel et bien au XII<sup>e</sup> siècle, ne recouvre pas celle des récits arthuriens : « le monde arthurien est donc surtout un univers fictionnel imaginaire<sup>3</sup>. » Cependant, Danièle James-Raoul rappelle que, même si le toponyme arthurien renvoie à un lieu imaginaire, comme l'île d'Avalon par exemple, « l'effet de réel produit est similaire à celui que déclenchent les toponymes identifiables dans la réalité.<sup>4</sup> » En effet, même si le lecteur ne connaît pas le lieu évoqué, il n'en conclura pas pour autant que ce lieu n'existe pas car « on ne peut pas tout connaître du monde<sup>5</sup> ». Mais ce recours à une géographie imaginaire est assez rare dans *Floriant et Florete*, pourtant présenté d'emblée comme « un roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> » par Annie Combes et Richard Trachsler qui qualifient paradoxalement cet imaginaire de « géodésique<sup>7</sup> » : cet oxymore insiste sur la

---

<sup>1</sup> Voir notre étude sur le lectorat (p. 427ss).

<sup>2</sup> Flore VERDON, « L'imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes. Temps et espace mythique au carrefour de l'eutopie narrative », *Grandes et petites mythologies. I. Monts et abîmes : des dieux et des hommes*, op. cit., p. 328.

<sup>3</sup> Adeline LATIMIER-IONOFF, *Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers*, op. cit., p. 22.

<sup>4</sup> Danièle JAMES-RAOUL, « De quelques toponymes 'transparents' dans la littérature arthurienne : *Gaste Forest*, *Val sans retour* et autres *Gués perilleus* », « *Par le nom conuist an l'ome* ». *Étude d'onomastique littéraire et médiévale*, op. cit., pp. 191-206, p. 192.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER, op. cit., p. VII.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. VIII.

singularité de ce roman qui va même jusqu'à mettre en scène Floriant rejoignant Arthur à sa cour de « Londres » (v. 2448-2623-2630-2636-6359-7873-8001) qui est le nom actuel, moins fictif, dont l'emploi participe bien moins à renforcer l'atmosphère féerique que « Kamaalot » qui n'apparaît qu'une seule fois, au vers 7673. La volonté de l'auteur de *Floriant et Florete*, comme des auteurs des deux autres romans du corpus, est donc bien d'ancrer ces actions dans une réalité géographique clairement identifiable par un lecteur contemporain puisque ces contrées sont, sans doute, exotiques, mais elles convoquent tout de même chez le lecteur des images qui peuvent entrer en résonance avec une réalité connue directement ou indirectement.

Robert le Diable, dans son voyage vers la rédemption, parcourt ainsi un espace qui s'étend de « Roëm » (v. 283-375-383) en « Normendie » (v. 3-529-1021-4090-4507-4542) à « Romme » ou « Rome » (v. 245-266-1193-1541... et même « Romenie », la province de Rome au vers 1685) en passant par « el chastiel d'Arques » (v. 542) puis « Saint Gille » (v. 750) et « Saint Jaque la pseudomme » (v. 751). Mais avant d'entreprendre ce voyage, Robert est adoué à « Argences » (v. 404-409) et commet de telles exactions au tournoi organisé au « Mont Saint Mikiel en Bretagne » (v. 433) qu'il provoque l'annulation des tournois situés en « Sasoigne n'en Allemaigne ; / Et par Loheraine et par France, [...] Et par Champaigne et par Bourgongne / Et par Poitou et par Coulongne » (vv. 514-518) car les chevaliers qui y sont engagés refusent de jouter contre un adversaire aussi féroce. Finalement, Robert mourra en saint ermite, et ses ossements, d'abord conservés « a Saint Jehan, / Celui que on dist dou Latran » (vv. 4695-4696) seront volés puis enterrés au « Pui » (v. 4706-4712) pour fonder l'abbaye Saint Robert (vv. 4712-4718). Les toponymes sont de deux ordres : ceux qui appartiennent à la région de naissance de Robert qui, pour lui, symbolise son origine diabolique et ceux qui lui permettent de s'élever spirituellement en jalonnant son chemin vers Rome, symbole de sa pénitence et de sa rédemption. On aurait attendu, pour ce roman à forte tonalité exemplaire, une majorité de toponymes en lien avec les lieux de la foi chrétienne : certes, on trouve Saint-Gilles-du-Gard et Saint-Jacques-de-Compostelle qui sont les premières étapes qu'il s'accorde dans son long trajet jusqu'à Rome. Ce sont des lieux de pèlerinage très célèbres et très fréquentés au Moyen Âge, et il n'est pas étonnant que, voyage physique et cheminement spirituel se superposant pour Robert, ce soit là des haltes hautement symboliques pour faire aboutir son projet de rédemption. Mais ce sont les toponymes de ses enfances diaboliques qui sont les plus nombreux : or, ils sont tous le lieu de ses divers crimes et représentent donc la souffrance et le mal. Il est possible alors que, pour renforcer sa visée exemplaire, ce roman multiplie les toponymes réels en les reliant à des exactions de Robert

afin de faire comprendre au lecteur que le mal peut être à côté de chez lui, voire en lui. Le mal est partout. En introduisant cet effet de réel produit par ces toponymes, souvent normands, l'auteur rappelle au lecteur que l'histoire de Robert n'est pas qu'une fiction, le diable est réel.

Dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, la fonction de ces toponymes est similaire tout en renvoyant à une réalité plus concrète et moins spirituelle. Guillaume est souvent amené à voyager puisqu'il effectue à trois reprises le trajet entre Palerne et Rome. Cependant, ces trois épisodes ne bénéficient pas tous du même traitement narratif. En effet, le premier voyage le mène de « Palerne » (v. 61) où il séjourne avec ses parents, à « pres de Roume en la contree » (v. 170) lorsqu'il est enlevé par le loup-garou Alphonse. La brutalité de cet enlèvement associée au désespoir des parents est perceptible à travers la rapidité de l'enchaînement des actions : ce périple représente près d'un millier de kilomètres par voie terrestre, ce qui prendrait environ deux semaines de marche rapide (en considérant le repos quotidien) pour effectuer ce trajet. Une seule étape est mentionnée : c'est la traversée du « Far » (v. 115 et 117) à la nage, qui occupe un hémistiche « Le Far trespasse » (v. 117). Ce qui frappe le lecteur, et renforce par la même occasion le dynamisme de la scène, c'est la rapidité avec laquelle ce périple est raconté : 67 vers (v. 105 à 172) seulement sont consacrés à cet épisode qui constitue pourtant, d'un point de vue narratif, un moment charnière dans l'action, puisque c'est l'élément perturbateur, mais qui représente également, dans le temps diégétique, un événement qui dure plusieurs jours voire plusieurs semaines. Le choix du sommaire narratif ici est à mettre en parallèle avec les deux autres récits de voyage qui ponctuent le roman.

En effet, le voyage suivant est celui qui voit Guillaume arriver à Rome lorsque l'empereur, ébloui par la beauté et les qualités du jeune homme, l'emmène avec lui. Cet épisode se caractérise par une grande brièveté puisque le récit de ce voyage n'occupe qu'un seul vers de la narration « A Rome sont repairié droit » (v. 647). Le voyage fait donc l'objet d'une ellipse narrative : l'auteur a sans doute estimé qu'il était inutile d'en dire davantage car ce trajet n'est pas important d'un point de vue diégétique ni même d'un point de vue géographique puisque l'on sait que Guillaume vient de la région de Rome (v. 170) : l'ellipse permet ainsi de mettre en évidence le peu de temps que ce trajet occupe dans la fiction. Pourtant, c'est un événement majeur pour le jeune Guillaume qui, en faisant ce trajet vers la cour de Rome, voit sa vie et son destin se transformer, en même temps qu'il réinvestit progressivement la classe sociale à laquelle il appartient en réalité.

C'est le troisième voyage qui, au contraire, occupe une large place dans la narration : il s'agit du récit de la fuite amoureuse de Guillaume et Mélior portant des déguisements

animaliers. On compte ainsi neuf mentions géographiques, correspondant à des étapes importantes pour le jeune couple, mais qui permettent surtout d'ancrer le récit dans une réalité géographique au point même qu'on puisse suivre leur itinéraire sur une carte. Le couple part du palais impérial dont on nous dit qu'il se situe en « Lombardie » (v. 764-2410-3879) : cette région ne renvoie pas à la Lombardie actuelle mais plutôt à la Lombardie majeure qui était le nom donné, au haut Moyen Âge, aux territoires sous domination lombarde<sup>1</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, le Royaume lombard n'existe plus<sup>2</sup> mais l'auteur a choisi, volontairement ou par méconnaissance, d'employer cette appellation pour la région romaine, qui n'a jamais été lombarde. Rome, dans ce roman, est donc considérée comme appartenant au Royaume Lombard mais il faut se représenter un départ pour Guillaume et Mélior de la ville de Rome. De Rome, le couple arrive à « Bounivens » (v. 3888) puis se dirige vers la « Sezile » (v. 4550) en passant par « la cité de Rise » (v. 4563) qui correspond à l'actuelle *Reggio de Calabre*, ville située sur la côte, face à la Sicile. Ils traversent « le Far » (v. 4563), c'est-à-dire le détroit de Messine, en passagers clandestins sur un bateau dont on peut deviner qu'il est de marchandises puisqu'on évoque « li maistre » (v. 4578 et 4586) de « la grant barge » (v. 4574), de « la nef » (v. 4584). Ils accostent, après une nuit de traversée, « C'ançois que l'aube fust crevee » (v. 4596) à « Mesinë » (v. 4595) et vont prendre, à pied, les chemins côtiers en suivant la route jusqu'à Palerne, par la côte nord-est de la Sicile. La voix conteuse mentionne alors l'étape suivante : « Sainte Marie de la Sale » (v. 4636) qu'on peut traduire aujourd'hui en *Santa Maria della Scala*. Or, sur une carte de la Sicile actuelle, il n'apparaît pas de ville nommée ainsi et l'hypothèse selon laquelle elle aurait aujourd'hui disparu peut facilement être réfutée par le fait que, si l'auteur choisit ce toponyme, c'est sans doute parce que le lieu avait une certaine importance au XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, si l'on oriente nos recherches dans l'actuelle province de Messine, on trouve la mention de *Santa Maria della Scala* qui est aujourd'hui devenu un quartier de la petite ville de *Torregrotta* mais qui est, à l'origine, un fief donné, en mars 1168, par le roi normand de Sicile Guillaume II au monastère bénédictin de Santa Maria della Scala afin de favoriser la conversion chrétienne de l'île. Ce fief correspond à un territoire assez étendu<sup>3</sup> que, visiblement, l'auteur connaissait, directement ou indirectement.

---

<sup>1</sup> Le Royaume lombard représente, au haut Moyen Âge, la quasi-totalité des territoires de l'Italie actuelle : c'est l'hégémonie lombarde qui a pour principauté la ville de Bénévent jusqu'en 1073. Voir, à ce sujet, l'article de Rémi FIXOT, « Pouvoirs et justice en Italie méridionale lombarde et normande (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) », *Le pouvoir au Moyen Âge : idéologies, pratiques, représentations*, ouvrage dirigé par Claude CAROZZI et Huguette TAVIANI-CAROZZI, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007, pp. 193-210.

<sup>2</sup> Charlemagne y met fin en 774 et prend, à cette occasion, le titre de roi des Lombards.

<sup>3</sup> Le fief de Santa Maria della Scala correspond à peu près aux villes actuelles de Fondachello, Tracocchia, Valdina et de Rometta, toutes situées dans la pointe nord-est autour de Messine et de l'actuelle Torregrotta.



L'étape suivante est « Chealus » (v. 4638), l'actuelle *Cefalù*<sup>1</sup>, qui se situe effectivement sur la route de « Palerne » (v. 4640). Ce trajet, fort long en temps et en kilomètres, représente 752 vers de la narration : il bénéficie d'un traitement narratif plus développé que les précédents voyages et, surtout, d'une précision géographique notable alors que la distance parcourue est la même que lors des précédents voyages.

Comment expliquer le déséquilibre de traitement entre ces trois épisodes ? Ces choix narratifs sont assez judicieux : en effet, ces trois voyages concernent, à chaque fois, le même trajet et le répéter à trois reprises aurait pu lasser le lecteur. Cet auteur semble donc avoir le sens de la narration : il réserve pour le dernier voyage les précisions géographiques qui vont permettre, à la fois, de renforcer l'effet de réel en choisissant des indices géographiques issus de la réalité, tout en ralentissant une action qui, morcelée en de nombreuses étapes, gagne en dramatisation. Cette fuite amoureuse est très périlleuse pour les amants et chaque étape correspond à un arrêt de leur course, ce qui représente un danger supplémentaire. L'effet de réel est encore renforcé par la précision notable de lieux qui correspondent à la réalité du royaume de Sicile au XIII<sup>e</sup> siècle et le plaisir de la lecture est assuré par la découverte que constitue ce troisième voyage.

La précision augmente d'un degré supplémentaire dans *Floriant et Florete* dont la narration bénéficie de mentions géographiques pléthoriques agrémentées des distances qui séparent chaque lieu mentionné et qui ajoute encore à l'effet de réel. L'action de ce roman repose sur un double voyage : le deuxième calque le premier, dans un itinéraire qui emmène ses personnages, et le lecteur, de Palerne à la Bretagne en passant par Constantinople. Pourtant, pour ne pas lasser son lecteur, le récit prend soin de varier les mentions géographiques et d'insister sur différentes étapes des trajets. Le premier voyage correspond au début des aventures de Floriant qui part de « Mongibel » (v. 568), l'actuel Etna, pour « Londre » (v. 2623) où il rencontre le roi Arthur. Toutes les étapes de ce premier voyage sont des lieux féériques comme « l'Ille as Puceles Beles » (v. 1349), il n'y a pas de toponymes réels. Puis Floriant apprend que le royaume de Sicile, dont il est le légitime héritier, est en danger et décide de partir au secours de sa mère accompagné d'Arthur et des chevaliers de la Table Ronde. Une flotte impressionnante<sup>2</sup> fait donc route vers « Monreale » (v. 2945), ville située à sept kilomètres environ de Palerne, dont le château appartenant à Omer, fidèle vassal de la reine de Sicile, est assiégé par Maragot qui veut obtenir la reine. Ce premier grand

---

<sup>1</sup> Cefalù est situé à 156 kilomètres de Messine, ce qui correspond à 32 heures de marche.

<sup>2</sup> L'énumération de cette flotte fait l'objet d'un long développement narratif aux vers 2637-2682 : on y dénombre ainsi les cinquante navires du roi Loth, quarante pour le roi Urien, et jusqu'à cent quarante pour le roi Arthur. La démesure est donc de mise dans cette expédition et correspond au *topos* de l'entrée en guerre.

voyage, comparativement à ce que l'on trouve dans *Robert le Diable* et dans *Guillaume de Palerne*, ne met pas en place un réalisme très puissant : c'est à peine si l'on relève quatre indications géographiques réelles évoquant les étapes marquées par Floriant et qui sont « Sezille » (v.33), « Monreal » (v. 482), « Mongibel » (v. 568) et « Londres » (v. 2623 et 2634). Cela permet à l'auteur d'inscrire sa fiction dans un ailleurs situé à mi-chemin entre le monde réel du lecteur et le monde féerique : cet imaginaire est caractéristique du roman arthurien<sup>1</sup> qui met en scène des personnages évoluant dans des espaces peu ou pas identifiables, difficilement situables les uns par rapport aux autres. C'est le cas, par exemple, des épisodes se déroulant successivement sur « l'Île as Puceles Beles » (v. 1349) où Floriant affronte le *Pellican*, et de l'île suivante, qui est celle des deux géants, et qui n'est même pas nommée : « Que Florianz, si com je di, / Est droit en une ille arrivez. » (v. 1632-1633). La première île porte un nom qui ne correspond à aucun lieu réel connu. Le flou à propos de la deuxième île est renforcé par l'incertitude quant à la distance qui la sépare de la précédente, tout juste apprend-on qu'il l'accoste « en mai.I. lundi » (v. 1631) : cette indication temporelle emprunte à la réalité son système de datation mais n'est d'aucune utilité puisqu'on ignore quand Floriant a quitté « l'Île as Puceles Beles », et donc, combien de temps il a vogué.

C'est donc surtout le deuxième grand voyage de Floriant, cette fois accompagné de Florete, qui marque un écart par rapport à la norme du roman arthurien et qui se démarque de la première moitié du récit : en effet, les mentions géographiques indiquant les lieux traversés par le couple, se font nombreuses et d'une précision fort étonnante. On relève ainsi, pour l'intégralité du deuxième voyage, les mentions suivantes : « Palerne » (v. 6607) ; « Meschines » (v. 6729) ; « le Fair » (v. 6744) ; « Calabre » (v. 6746-6753) ; « La Katone<sup>2</sup> » (v. 6747) ; « Puille » (v. 6754) ; « Terre de Labor<sup>3</sup> » (v. 6756) ; « Chipre<sup>4</sup> » (v. 6760) ; « Bretagne » (v. 7859) ; « Londres » (v. 7873) ; « Costantinoble » (v. 8085) ; « mostier

<sup>1</sup> Voir à ce propos Alexandre MICHA, « La géographie de la *Queste* et de la *Mort Artu* », *Farai chansoneta novele, Hommage à Jean-Claude Payen*, Caen, Centre de Publication de l'Université de Caen, 1989, pp. 267-273.

<sup>2</sup> L'actuelle *Catona*. Voir à ce propos l'article publié par Arthur LÅNGFORS, « La Katone, non Lakatoué dans le roman de *Floriant et Florete* », *Neuphilologische Mitteilungen*, II, 1958, pp. 53-55. Il y corrige la lecture d'Harry Williams dans son édition de 1947 pour le nom de cette ville située en face du cap de Faro. Selon LÅNGFORS, cette ville était déjà bien connue au XIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'elle apparaît chez Dante : « ... quel corno d'Ausonia che s'imborga / di Bari, di Gaeta e di *Catona*, / da ove Tronto e Verde in mare sgorga » (*Paradis*, VIII, 61-3) : avec Bari et Gaète, *Catona* constitue les limites du royaume de Naples, à l'époque angevine.

<sup>3</sup> Terre de Labour ou *Terra di Lavoro* : région historique située dans les actuels Latium et Campanie : Aversa en est l'une des villes principales. Elle constituait une province du Royaume de Sicile avec l'Apulie et la Calabre. Floriant parcourt donc les terres qui composent alors le royaume de Guillaume II de Sicile.

<sup>4</sup> *Ceprano*, sur le fleuve *Liri*, frontière naturelle entre le royaume de Sicile et l'état de l'Église.

Sainte Sofie<sup>1</sup> » (v. 8094) ; « Suzille » (v. 8154) ; « Palerne » (v. 8155). Le texte prend alors des allures de récit de voyage<sup>2</sup> rapportant une expérience réelle : les toponymes correspondent à de vrais noms de lieux siciliens et italiens. L'auteur semble avoir une bonne connaissance de la région : certes, Palerne, Monreale ou encore Constantinople sont des métropoles très importantes du monde médiéval, et il n'est pas étonnant de les retrouver citées afin de donner au récit une tonalité exotique. En revanche, *Catona*, « la Katone », et *Ceprano*, « Chipre », sont à l'époque de l'écriture des villes moins connues et leur nom n'apparaît peu ou pas dans un autre texte littéraire. Sans doute l'auteur a-t-il voyagé en Sicile, ou tout au moins, écouté le récit, très précis, d'un voyageur. Un autre élément renforce cette vision que l'on peut avoir d'un auteur érudit<sup>3</sup> ou voyageur : les distances entre les étapes de ce deuxième voyage sont cohérentes avec la réalité géographique.

En effet, dès le premier voyage de Floriant, une information retient notre attention : Arthur demande à la reine combien de lieues séparent Monreale et Palerne, et la reine répond : « *Sis en i a, ce m'est avis* » (v. 3655). Ce court passage au discours direct contribue à donner un effet de réel à cette scène puisque cette conversation, fort banale, n'est d'aucune utilité véritable pour l'action mais pourrait avoir lieu dans la réalité : ce sont là des préoccupations de voyageurs. Cependant, la réponse de la reine est fort étonnante et nécessite que nous étudions les unités de mesure au Moyen Âge, et plus précisément la lieue. Cette unité de longueur est par définition très variable selon l'époque et le pays où on l'utilise. Ainsi, la lieue gauloise, qui est utilisée sous l'empire Romain, est évaluée à environ 2,5 kilomètres :

---

<sup>1</sup> La célèbre basilique Sainte Sophie : construite au IV<sup>e</sup> siècle puis agrandie au VI<sup>e</sup> siècle par l'empereur Justinien, elle est le siège du patriarche latin de Constantinople durant l'occupation latine (1204-1261) avant d'être reprise par les Byzantins en 1261.

<sup>2</sup> A ce sujet, écouter l'épisode « Les guides de voyage au Moyen Âge » du 23 juin 2001 de l'émission *Concordance des Temps* de Jean-Noël JEANNENEY, sur France Culture. Cet épisode fait intervenir Jacques BERLIOZ qui y traite de la manière dont a émergé au Moyen Âge le plaisir du voyage. Disponible en ligne <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/les-guides-de-voyage-au-moyen-age-9237743>.

<sup>3</sup> Il existe ainsi plusieurs sources savantes qui auraient pu constituer un document de travail pour nos romanciers comme, par exemple, le *Tabula Rogeriana (Le Livre de Roger)*, ouvrage commandé en 1154 par Roger II de Sicile au géographe marocain Muhammad al-Idrisi qui a fait une description du monde assortie d'une carte, considérée comme la plus précise pendant les trois siècles suivants. Pour donner une idée du degré de précision de l'ouvrage, citons l'exemple qui nous concerne, la Bretagne, dont il décrit treize villes (Douarnenez, Saint-Malo, Dinan, Vannes...). La Sicile n'échappe pas à son étude : « La première de ces villes est Palerne. [...] De tous côtés, la ville est traversée par des cours d'eau et des sources pérennes [...] A son sommet est un fort [...] Le « faubourg qui environne l'ancienne ville forte est très vaste... ». Sur Idrisi le géographe, consulter les sites <http://classes.bnf.fr/idrisi/pres/idrisi.htm> et <https://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/-es5m00-QDKczuQypeWReg> ; sur le livre et son commanditaire, consulter l'ouvrage de Hubert HOUBEN, *The history of cartography*, vol. 2, Oxford University Press, 1992, pp. 156-161 ainsi que celui de John Brian HARLEY et de David WOODWARD, *Roger II of Sicily : A ruler between East and West*, Cambridge University Press, 2002, pp. 102-104.

l'imprécision s'explique souvent par le manque d'outil de mesure efficace<sup>1</sup>. Le roman arthurien utilise souvent la lieue anglaise qui équivaut à 4,828 kilomètres. Enfin, on trouve parfois l'ancienne lieue de Paris (avant 1674) qui correspond à dix mille pieds, c'est-à-dire à 3,248 kilomètres<sup>2</sup>. Quelle que soit la lieue utilisée, la réponse de la reine ne concorde pas avec la réalité : Monreale et Palerne ne peuvent être distantes de six lieues qui représenteraient alors quinze kilomètres s'il s'agit de lieues gauloises, environ vingt kilomètres s'il s'agit d'anciennes lieues de Paris et même une trentaine de kilomètres si ce sont des lieues anglaises. Deux hypothèses peuvent alors émerger. D'une part, la reine a pu se tromper, ce qui pourrait se justifier par le fait qu'une dame de son rang n'a pas à se soucier de ces considérations matérielles : ce sont des questions qui ne concernent que ceux qui se déplacent seuls, ce qui n'est pas le cas de la reine qui, dans ce roman, n'a pas assuré ses déplacements. D'autre part, il est possible que la distance entre ces deux villes ait varié au cours des siècles au fur et à mesure de l'agrandissement des agglomérations : aujourd'hui, la distance entre Monreale et Palerne est de sept kilomètres<sup>3</sup> parce que ces deux villes se sont développées ce qui les a, en un sens, rapprochées géographiquement.

D'ailleurs, la question des distances est souvent abordée dans ce roman, ce qui renforce davantage l'effet de réel : en plus de pouvoir « suivre » les déplacements précisés par les toponymes, le lecteur peut évaluer la durée de chaque déplacement, ce qui contribue à ancrer ce récit dans sa réalité quotidienne. Ainsi, aux vers 7364-7365, la voix conteuse précise : « Se jor errerent li vassaux / Grantz .X. luies, ce m'est avis ». Ces vers sont très utiles à cette étude dans la mesure où l'emploi de l'adjectif « grantz », pour qualifier ces lieues, confirme la variabilité de cette unité de mesure ; en outre, nous obtenons une information très précieuse puisque ces chevaliers, fort aguerris, parcourent dix lieues en une journée, la journée de chevauchée devient alors l'aune avec laquelle on mesure les distances. Donc, si une journée de chevauchée, à un bon train, permet de couvrir dix lieues, cela élimine la lieue gauloise, qui est trop courte : vingt-cinq kilomètres à cheval sont parcourus en moins d'une journée. En effet, la vitesse moyenne d'un cheval au galop est de 21 à 27km/h ; au trot, sa moyenne descend à 14 km/h<sup>4</sup>. Même en tenant compte du poids du cavalier lourdement équipé, les chevaliers auraient pu parcourir ces vingt-cinq kilomètres en moins d'une demi-

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article d'Alain GUERREAU, « La mesure au Moyen Âge : quelques directions de recherche », *Mesure et histoire médiévale* : XLIII<sup>e</sup> congrès de la SHMESP (Tours, 31 mai-2 juin 2012), Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013, pp. 17-38.

<sup>2</sup> Selon le TLF <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3944009775;r=1;nat=;sol=1;>.

<sup>3</sup> Selon Google Maps, la distance entre Palerne et Monreale est exactement de 7,6 kilomètres. C'est cet outil que nous avons utilisé pour le repérage de tous les toponymes.

<sup>4</sup> <https://achevalenfrance.com/equitation/les-allures>.

journée. Cela élimine également l'ancienne lieue de Paris, dont l'emploi aboutirait à la même conclusion. Il nous faut donc retenir, comme véritable unité de mesure propre à cette époque, la *jornee* de chevauchée.

Ainsi, la distance Palerne-Messine (soit 226 kilomètres) est parcourue en trois journées, « Au tiers jor vinrent, c'est la fin » (v. 6728). Ce trajet est effectué par Floriant-Beau Sauvage et Florete-Plaisante de l'Ile dans leur périple pour reconquérir la gloire : en admettant que le couple chevauche au trot, Floriant adaptant son allure à celle de son épouse, cela correspond à environ seize heures de chevauchée qui pourraient être réparties sur trois jours pour tenir compte du repos des chevaux et des cavaliers (cinq heures pleines de chevauchée par jour), ce qui paraît vraisemblable. De la même manière, les vers 6752 à 6754 précisent qu'ils traversent la Calabre et rejoignent les Pouilles (de « La Katone » v. 6748 à la frontière des « Puilles » v. 6754) en « .V. jor » (v. 6752) de chevauchée : cela équivaut à peu près à 380 kilomètres qui, parcourus au trot, correspondent à une chevauchée de vingt-huit heures environ, c'est-à-dire cinq journées de chevauchée à la même allure que pour le trajet Palerne-Messine. D'autres distances sont ainsi exprimées en *jornee* de chevauchée dans cet épisode qui concentre l'itinéraire qui mène le couple de Palerne (v. 6721) à « Chipre » (v. 6760) à travers le royaume de Floriant. Pour aboutir à un tel degré de réalité, il faut que l'auteur ait expérimenté ces trajets à cheval ou qu'un témoin très précis les lui ait rapportés. Toutes ces indications sont réalistes et donnent au lecteur, bien plus que la lieue qui, on l'a vu, est assez aléatoire et peu signifiante, une idée de ce que représente ce périple : le lecteur s'identifie pleinement à ce couple, confronté aux préoccupations matérielles de tout voyageur du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces deux voyages, le premier voyant Floriant évoluer dans une géographie féerique et imaginaire, le second dans des lieux précis et réels, en se succédant, font la singularité de *Floriant et Florete* : ce roman, *a priori* arthurien, s'écarte de son modèle en entrelaçant des paysages aux contours flous, devenant ainsi féériques, à une topographie connue et quotidienne et correspondant à une réalité concrète. Pourtant, force est de constater que cet auteur n'est pas un géographe : s'il se montre rigoureux et scrupuleux sur la topographie méridionale, particulièrement italienne, il reste fort évasif sur le reste du monde pourtant visité par Floriant, et Florete. Ainsi, les voyages de Floriant jusqu'à Londres ou encore de Floriant et Florete de Londres à Constantinople ne sont pas racontés : par exemple, le trajet Palerne-Londres tient en un seul vers « En.XV. jors ont nagié tant. » (v. 6358), aucune étape n'est mentionnée. Nous sommes tout de même surpris par le silence concernant la France, dont le nom n'apparaît pas, alors qu'il est fort probable que quelques-uns de ses territoires soient traversés lors de ces nombreux allers-retours entre la cour arthurienne et la

cour palermitaine<sup>1</sup>. Il semblerait que l'auteur, au-delà de donner à son récit l'illusion du réel en l'agrémentant de nombreux toponymes réels, souhaite attirer notre attention sur la situation de la Sicile et de l'Italie, en concentrant l'essentiel de ses toponymes à des noms italiens.

On peut même émettre l'hypothèse d'un auteur qui a une connaissance directe des lieux et qui s'adresse à un lectorat tout aussi familier de la zone francophone de la Sicile et de l'Italie méridionale, c'est-à-dire des cours normandes puis angevines<sup>2</sup>. L'effet de réel en est alors accru : au-delà du fait de renvoyer le lecteur à sa réalité contemporaine en évoquant la question de la durée et des distances parcourues lors de ses déplacements, il le renvoie également à des lieux, à une géographie et à des paysages qu'il connaît bien. L'auteur inscrit alors la *merveille* dans les lieux familiers du lecteur. Cette hypothèse peut également concerner l'auteur de *Guillaume de Palerne*, puisqu'il semble lui aussi bien connaître la Sicile et l'Italie méridionale. Ainsi, il commet une erreur lorsqu'il fait parcourir à Alphonse, juste après sa métamorphose en loup-garou, la distance qui sépare l'Espagne et l'Apulie en «*I. tempore* » (v. 328). Certes, l'indication de temps est vague mais sous-entend la possibilité pour le loup de parcourir cet espace à pied, comme si les deux pays étaient voisins. Christine Ferlampin-Acher rappelle ainsi que ce n'est pas étonnant puisque, bien plus tard encore, les « contemporains [d'Offenbach<sup>3</sup>] confondaient volontiers [l'Espagne et l'Italie] dans un même folklore du Sud<sup>4</sup> » : l'auteur de *Guillaume de Palerne* a donc sans doute été victime de cette vision fantaisiste de la géographie espagnole<sup>5</sup>, ce qui est confirmé par l'emploi d'un toponyme hispanisant obscur, « Carman » (v. 7440) qui n'est pas repérable sur une carte actuelle mais qui peut évoquer *Carmen*, qu'on trouve dans certains toponymes espagnols, mais sans certitude. Paradoxalement, cette approximation à propos de la géographie espagnole renforce, par opposition, la précision accordée à la topographie italienne et sicilienne : pour maîtriser aussi bien les lieux, il est fort probable que les auteurs aient fait davantage que recourir à des cartes, et qu'ils aient voyagé physiquement dans ces contrées siciliennes. Le souci accordé à la géographie sicilienne et italienne tient aussi à leur volonté de ne pas commettre d'erreurs, sans doute pour ne pas décrédibiliser les récits lus par un public averti,

---

<sup>1</sup> Cette absence de toponymes français est-elle à mettre sur le compte de la personnalité écrasante du frère aîné de Charles d'Anjou, le roi angevin de Sicile, dont nous pensons que Guillaume et Floriant sont les avatars fictifs ? En effet, les relations entre les deux frères étaient difficiles et l'auteur de *Floriant et Florete* a pu choisir de ne pas évoquer le royaume de France afin que sa fiction ne valorise que le frère cadet, roi de Sicile, et non le frère aîné, le roi de France Louis IX. Voir notre étude (pp. 431-432).

<sup>2</sup> Nous reviendrons plus loin dans cette étude sur le lectorat et les enjeux de ces romans. (p. 438ss).

<sup>3</sup> Offenbach invente une frontière entre l'Espagne et l'Italie dans son opéra *les Brigands*. Cf. note 3 p. 122 de l'édition de *Guillaume de Palerne* par Christine FERLAMPIN-ACHER, *op. cit.*

<sup>4</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.* p. 122.

<sup>5</sup> Ce qui est étonnant d'autant que l'Espagne a, au Moyen Âge, des terres en Italie, ce qui fait que la Sicile insulaire est en partie espagnole.

connaisseur de ces régions, y vivant même peut-être. On pense alors à la cour angevine, basée en Italie méridionale et en Sicile<sup>1</sup>, pour laquelle il est fort probable que ces deux romans aient été écrits.

L'onomastique est riche d'enseignements dans ces textes : son étude met en évidence les enjeux sous-jacents qui traversent ces œuvres, souvent considérées comme seulement divertissantes. *Robert le Diable* n'est pas concerné par cette remarque : la visée exemplaire du récit ne fait pas le moindre doute tant elle est explicitement illustrée par la trajectoire du héros et le lecteur n'envisagera pas sa lecture du roman comme une activité divertissante. Pourtant, l'exemplarité du récit est une autre manière de masquer un enjeu idéologique implicite. Finalement, avec ces romans, il ne faut pas se fier aux apparences et c'est ce que dévoile l'étude des noms propres : que ce soit la proximité avec le sous-genre de l'*exemplum*, pour *Robert le Diable*, ou une apparence « vaine et plaisante » pour *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, la fiction, dans ces romans, en dit bien plus sur le contexte socio-politique du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'il y paraît. L'*exemplum* ou le roman de divertissement sont des façades au-delà desquelles il faut pousser la réflexion pour en saisir la véritable *senefiance* : comme le montre le déguisement, qu'utilisent les héros des trois romans à l'étude, les apparences sont trompeuses. Mais les auteurs souhaitent que leurs messages soient lisibles par des lecteurs plus avertis, plus attentifs : l'onomastique est un moyen d'ancrer ces fictions dans la réalité contemporaine mais il faut aller plus loin et essayer de saisir ce qui est dit à propos de cette réalité. L'effet de réel constitué par l'emploi de noms propres issus de la réalité exhorte le lecteur médiéval à « sortir » de l'univers fictif pour regarder et comprendre le monde dans lequel il vit, ce qui nous oblige à nous demander si, finalement, cet effet de réel ne serait pas un « effet *du réel*<sup>2</sup> ». Il est donc nécessaire, avant de vérifier l'hypothèse selon laquelle ces œuvres contiennent un enjeu idéologique fort, de comprendre la pensée critique au sujet de l'illusion référentielle et, surtout, de la manière dont elle peut s'appliquer au roman du XIII<sup>e</sup> siècle.

## 2. Le réalisme romanesque en question

Inévitablement, lorsqu'il repère des éléments issus de la réalité dans un récit, le lecteur moderne, quelque peu lettré, ne peut s'empêcher de penser au courant réaliste qui a traversé et marqué durablement le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci, largement théorisé et documenté, met

---

<sup>1</sup> Nous ferons plus loin dans cette étude un point notionnel sur le contexte historique du XIII<sup>e</sup> siècle en Sicile et en Italie et les relations avec le royaume de France. (p. 400ss).

<sup>2</sup> L'expression est de Nancy FREEMAN REGALADO dans son *Art poétique de François Villon. Effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018, p. 21 (pour la définition).

en place des indices issus du réel et qui rendent l'univers fictif vraisemblable au lecteur. Ce courant littéraire a une telle empreinte sur le récit en général qu'il nous est difficile d'envisager que le Réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle puisse être issu de siècles de réflexion et d'expériences sur les relations entre la fiction, le réel et le langage, et même qu'il existe non pas un Réalisme mais des réalismes dont les manifestations et les enjeux sont différents selon les époques. Ainsi, pour comprendre ce qu'on pourrait appeler le « réalisme narratif médiéval », il nous paraît nécessaire d'abord d'interroger la perception du réel, en passant par le langage, afin de mieux saisir, ensuite, ce que recouvre le concept d'*effet de réel*, en général et pour nos textes. Enfin, nous mettrons en évidence la pluralité des réalismes littéraires et les enjeux que cela implique pour le corpus à l'étude.

a. Réel et réalité, effet *de* réel et effet *du* réel<sup>1</sup>

L'étymologie et l'histoire de la langue se révèlent, dans le cadre de cette réflexion, riches d'enseignements<sup>2</sup>. En effet, l'adjectif *realis*, issu de *res*, « la chose », n'existe pas en latin classique : il est attesté pour la première fois au IV<sup>e</sup> siècle pour ne se développer qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle, en latin médiéval, dans le vocabulaire juridique. L'adjectif *réel* se développe à la même époque en ancien français avec les mêmes sens qu'en latin, avec ses dérivés *relment*, *reallité*, *realiste*. En revanche, cette famille de mots reste alors cantonnée au vocabulaire juridique et économique, et ne sert pas à penser le discours. C'est dans le contexte de la révolution commerciale du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, que le mot *réel* entre dans l'usage. Dans sa première acception, *réel* ne s'oppose pas à *fictif* ou à *imaginaire* mais à *personnel*, dans le sens de la *personne*, comme l'atteste son étymologie qui renvoie à la « chose ». En effet, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on commence à distinguer *monnaie réelle* et *monnaie de compte* : la monnaie réelle est le moyen de paiement alors que la monnaie de compte sert de mesure des

---

<sup>1</sup> Nous avons été grandement inspirée pour construire notre réflexion sur effet de réel, réalisme et contexte socio-historique dans la littérature médiévale par le colloque *Effet de réel, effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires*, qui s'est tenu les 20-21-22 janvier 2022 à Poitiers organisé par le CESCUM et dont les actes sont à paraître.

<sup>2</sup> Nous reprenons ici les explications de Francis GINGRAS qui retrace dans son article, « Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge », l'histoire du mot *réel* et son entrée dans la réflexion à propos du langage et de la littérature. Cet article est disponible en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fabuler-et-dire-vrai-les-realismes-et-lhistoire-des-genres-narratifs-au-moyen-age>.

<sup>3</sup> Il s'agit alors d'un long XIII<sup>e</sup> siècle qu'on peut dater des années 1160 aux années 1330.



valeurs<sup>1</sup>. Philippe de Beaumanoir définit clairement le terme *réel* dans *les Coutumes de Beauvaisis* :

« 229. Les demandes personeus sont qui touchent la personne, si comme convenances, achas, ventes, vilenies fetes, obligacions, et mout d'autres cas qui pueent touchier les persones.

230. Les demandes reeles sont quant l'en demande eritage, si comme terres, bois, pres, vignes, caues, seignouries, fours, moulins, mesons, cens, rentes et autres choses qui sont tenues pour eritages. <sup>2</sup>»

Cette période est donc propice à une évolution de la réflexion sur le réel et à une revendication du lien avec la vérité en littérature. D'autant plus que la fin du Moyen Âge voit naître, dans la scolastique médiévale, le débat philosophique entre réalisme et nominalisme : la réflexion se concentre alors sur « la structure et l'ordre de la réalité ainsi que de la nature et de la fonction de l'esprit et du langage.<sup>3</sup> ». Pour la littérature, selon Aristote, « le poète, exactement comme le peintre ou tout autre artiste figuratif, est celui qui fait une représentation (*mimesis*), il représentera toujours et nécessairement l'un de ces trois sujets : des sujets tels qu'ils ont existé ou existent réellement ; ou tels qu'on dit ou qu'on croit qu'ils existent ; ou bien tels qu'ils devraient exister.<sup>4</sup> » Cette définition de la *mimesis* pose dans un premier temps les limites de ce qui est acceptable à propos de la fiction : ainsi, ce qui relève de l'irréel doit rester vraisemblable, et cette liberté n'est alors accordée qu'au seul poète puisque celui-ci peut se permettre d'inventer à condition de respecter les frontières de la vraisemblance : « De manière générale, ce qui est impossible doit être justifié eu égard aux besoins de la poésie, à un idéal ou à l'opinion. Eu égard à la poésie, ce qui est crédible quoique impossible est préférable à ce qui n'est pas crédible quoique possible. » Le monde fictif est acceptable à condition qu'il soit vraisemblable et que ce soit utile, ce qui fait dire à Francis Gingras que « le réel du poète est plus grand que nature<sup>5</sup> ».

Au Moyen Âge, c'est surtout avec le fabliau, dont le nom est proche de la fable, ce qui ouvre la possibilité de la fiction<sup>6</sup>, que la critique a tendance à rechercher et à étudier les effets

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Peter SPUFFORD, *Money and its use in medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>2</sup> Philippe de BEAUMANOIR, *Coutumes de Beauvaisis*, Amédée SALMON (éd.), Paris, Picard, 1899, t. 1, p. 117.

<sup>3</sup> Alessandro CONTI, « Le débat entre réalistes et nominalistes à la fin du Moyen Âge », *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 151, 2020, pp. 238-241, p. 238.

<sup>4</sup> ARISTOTE, *Poétique*, 1460a, 25, traduction de Pierre DESTREE, dans *Œuvres complètes*, dirigé par Pierre PELLERIN, Paris, Flammarion, 2014, p. 2793.

<sup>5</sup> Francis GINGRAS, *op.cit.*

<sup>6</sup> Le suffixe *-els* à valeur diminutive peut s'expliquer par le recours à un registre bas.

de réel voire une écriture réaliste. D'ailleurs, comme l'explique Francis Gingras, la fonction édifiante de la fiction est bien souvent revendiquée, et la plupart des fabliaux se terminent par une morale : c'est le cas dans de nombreux textes de Jean Bodel qui utilise des formules comme « par essample<sup>1</sup>, dist cis fabliaus » (dans *Brunain, la vache au prestre*<sup>2</sup>, v. 64) ou encore « Ceste fable dit por essample » (dans *Gombert et les deux clerks*<sup>3</sup>, v.7). Le fabliau est donc une fiction qui a, avec le réel, un rapport de comparaison<sup>4</sup>. Dans le fabliau du *Prestre Comporté*, le lien entre réel et fiction se laisse observer par l'emploi de l'expression proverbiale déjà bien connue à l'époque « pour lanterne vandre viesie<sup>5</sup> ». Le fait que l'expression utilise le sème de la transaction commerciale (*vandre*) et non dans celui de la perception visuelle (*prendre*) comme c'est le cas en français moderne, met en évidence le contexte de cette révolution commerciale du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette expression, et par là même le fabliau et donc la fiction, permet de rappeler que le lien entre le mot et la chose n'est pas toujours aisé à faire, et que l'on peut vendre avec de la monnaie réelle quelque chose qui n'existe pas, donc un bien fictif et non réel. Cela brouille les rapports entre réalité et fiction comme le montre l'entrée en matière du fabliau *les Perdris* qui met en scène une femme trop gourmande, échafaudant un gros mensonge, donc une fiction, pour cacher à son mari qu'elle a dévoré les perdrix sans lui :

« Ce que fabliaus dire sueil,  
En lieu de fable dire vueil  
Une aventure qui est vraie<sup>6</sup> »

Ici, le fabliau revendique très explicitement son rapport au réel puisqu'il rapporte « une aventure qui est vraie ». Cette entrée en matière est fort déroutante mais on comprend mieux l'intention de l'auteur lorsqu'il raconte l'histoire de cette femme qui ment, et à plusieurs reprises, mettant en évidence les pouvoirs du langage qui est trompeur ainsi que la difficulté qu'on peut avoir à saisir la frontière entre mensonge et vérité, comme c'est le cas dans le fabliau lui-même. C'est ce que rappelle la moralité :

« Par exemple cis fabliaus dist

<sup>1</sup> Le terme *essample* désigne précisément la moralité alors que le mot *fable* renvoie au récit.

<sup>2</sup> <https://num-classiques-garnier-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>.

<sup>3</sup> <https://num-classiques-garnier-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>.

<sup>4</sup> On a souvent vu dans les fabliaux une représentation de la réalité quotidienne du peuple en oubliant cette dimension édifiante et, surtout, qu'il s'agit d'une fiction. Philippe MENARD rappelle ainsi que « la littérature n'a jamais été la photographie du réel », *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 47. Au Moyen Âge pourtant, le public a parfaitement conscience que le fabliau relève de la fiction.

<sup>5</sup> *Le Prestre Comporté*, in *NRCF*, t. IX, Assen, Van Gorcum, 1996, p. 53, v. 653. Cette expression est également utilisée dans *la Bible Guiot* : « S'il qui revient dever Salerne, / No vent vecies por lanterne » in *Les œuvres de Guiot de Provins*, John ORR (éd.), Manchester, Manchester University Press, 1915, v. 2627-2628.

<sup>6</sup> *Les Perdris*, in *NRCF*, t. IV, Assen/Maastricht, 1988, p. 8, v. 1-3.

Fame est fet por decevoir ;  
Mençonge fet devenir voir  
Et voir fet devenir mençonge<sup>1</sup>»

Le fabliau n'est donc pas la mise en scène réaliste de la fiction mais plutôt la remise en question de la vérité du discours tout en faisant l'éloge de la fiction : les fabliaux sont donc « de véritables laboratoires où se pense et se met en récit la relation complexe entre la réalité et la fiction. Enjeu majeur du discours social au XIII<sup>e</sup> siècle, la redéfinition du lien entre le réel et le langage gagne, dans la forme du fabliau, un genre narratif neuf, à la marge de la fable, pour explorer d'autres définitions de la fiction et de son rapport à la vérité.<sup>2</sup> ».

L'étude du fabliau a pour intérêt, ici, de donner un exemple des rapports instaurés par la littérature entre le public médiéval et la fiction ainsi que, plus globalement, les relations entre le réel et la fiction. La fiction est ainsi constamment traversée par des éléments issus du réel, à divers degrés certes, mais même dans un récit merveilleux, le réel a sa place. C'est ce que l'on a pu constater dans les pages précédentes en relevant des *realia* qui concourent à produire « l'effet de réel » théorisé par Roland Barthes qui parle des « détails inutiles<sup>3</sup> » que l'on trouve dans les textes. Cette expression est intéressante parce qu'elle met l'accent sur le fait que ces indices, qui n'ont aucune incidence sur la structure, participent de l'élaboration d'une atmosphère, d'un cadre, de la construction d'un personnage que ne manque pas de faire mentalement le lecteur et donc, immanquablement, on peut se poser la question, avec Roland Barthes : « tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ?<sup>4</sup> » Autrement dit, il faut se demander s'il est possible que l'écrivain ait, volontairement ou non, inséré dans son récit des détails sans importance qui, quoi qu'il arrive, ont une raison d'être.

Roland Barthes a essentiellement travaillé avec des textes plus récents que notre corpus mais il évoque la littérature médiévale pour, justement, affirmer l'impossibilité de l'existence d'un réalisme dans les récits : « A cette époque, [...] la description n'est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance) ; il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique ; seule compte la contrainte du genre descriptif ; le vraisemblable n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif : ce sont les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 12, v. 150-153.

<sup>2</sup> Francis GINGRAS, *op. cit.*

<sup>3</sup> Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, 11, pp. 84-89, p. 84.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.

règles génériques du discours qui font la loi.<sup>1</sup> » Il est vrai que le merveilleux prend une part importante dans les récits quand on considère le roman arthurien par exemple, ou même les textes du corpus à l'étude, mais cette affirmation nous paraît quelque peu abrupte. En effet, le théoricien n'a ici pas exploré la littérature médiévale dans sa globalité : la fable et surtout le fabliau, pour ne citer que ces exemples, remettent en effet en question ce refus de l'illusion référentielle pour la littérature médiévale.

Mais au-delà de ces sous-genres, la littérature merveilleuse, puisque c'est de cela dont parle Barthes, n'est pas exempte de tout réalisme parce qu'elle utilise la *merveille*<sup>2</sup>. Les textes à l'étude montrent avec pertinence que, au sein d'une même unité narrative, peuvent coexister *realia* et *merveille*, au point même que cette coexistence, gage pour l'ensemble du roman de richesse et de complexité, devienne symbiose, apte à construire une signification plurielle et profonde. Ainsi, lorsque Barthes s'interroge sur les raisons qui peuvent pousser un écrivain à introduire des éléments issus de la réalité dans sa fiction, il définit ce qu'il appelle « l'illusion référentielle » : « la vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le 'réel' y revient à titre de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire que le signifier : [...] autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de *toutes les œuvres courantes de la modernité*.<sup>3</sup> » Nous remettons justement en question l'application de ces théories aux seules œuvres dites modernes : le choix, par exemple, de placer dans *Guillaume de Palerne*, la mention du « cincenlier » (v. 3651) permet, certes, de rappeler que l'action se situe dans un pays chaud mais concourt également, avec d'autres *realia*, à donner à ce récit l'illusion du réel, tout comme peut le faire la mention du baromètre chez Flaubert<sup>4</sup>. Il en est de même pour les scènes de la vie quotidienne où sont mentionnés la « touaille » dont Robert se passe pour manger (v. 1657 de *Robert le Diable*), « le baing encortiné » (*Guillaume de Palerne*, v. 7847) qui renvoie à la pratique très répandue des bains<sup>5</sup> ou encore les jeux « des tables [...] Et des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>2</sup> Dans son article, Roland Barthes effleure à peine le Moyen Âge, passant très rapidement de l'Antiquité pour évoquer l'engouement pour l'*ekphrasis* (*ibid.*, bas de page 85) qui se prolonge au Moyen Âge, justement, au XIX<sup>e</sup> siècle « Si l'on fait un saut jusqu'à Flaubert... » (*ibid.*, haut de page 86). La littérature médiévale n'a donc pas fait l'objet d'une étude attentive pour la théorisation de « l'effet de réel » par Roland Barthes.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 88. C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> C'est l'exemple de « détail inutile » choisi par Barthes pour appuyer sa théorie. Il s'agit de la mention du baromètre, non qualifié par une expansion du nom, dans la brève description du salon de Mme Aubain dans *Un cœur simple* de Flaubert.

<sup>5</sup> Voir à ce propos l'article de Didier BOISSEUIL, « Le bain : espaces et pratiques », *Médiévales*, t. 43, Didier BOISSEUIL (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2003. Il y rappelle que « c'est à partir du XIII<sup>e</sup> siècle,

eschés » (v. 757-758 dans *Floriant et Florete*) pour renvoyer aux loisirs du jeune Florian. Ces quelques indices n'ont pour autre but que de créer cette illusion référentielle qui, il est vrai, permet d'indiquer au lecteur que ces récits doivent bénéficier d'une lecture à plusieurs niveaux. Mais ici, nous ne posons pas la question de la raison d'être de ces indices, nous nous demandons plutôt quelle peut être la fonction du « réalisme » de ces scènes.

Les auteurs des textes du corpus créent ce que Barthes appelle « l'illusion référentielle » par l'introduction, dans leurs récits, d'éléments issus de la réalité du lecteur contemporain. Les travaux de Nancy Regalado confirment cette idée mais cette fois, et contredisant Barthes, pour la littérature médiévale, puisqu'elle a mis en évidence l'existence de cette « illusion référentielle » chez Villon qui, certes, est postérieur de deux siècles aux écrivains étudiés mais prouve l'importance de reconsidérer la littérature médiévale à la lumière des recherches sur l'effet de réel, l'illusion référentielle et le réalisme. Erich Auerbach définit d'ailleurs le réalisme comme une tendance esthétique traversant les siècles, se donnant pour objet « la représentation de la réalité dans la littérature occidentale<sup>1</sup> ». On trouve ainsi chez Villon de nombreux anthroponymes historiques, encore célèbres ou non, qui ont poussé les lecteurs du *Testament* à vérifier ces références dans l'optique de reconstruire le contexte historique. A propos du nom propre, Nancy Regalado rappelle que c'est « le mot d'une langue ayant la signification à la fois la plus précise et la moins durable. Le sens d'un nom propre ne dure que si ce nom acquiert une gloire considérable, s'il passe dans la légende.<sup>2</sup> » En effet, on trouve dans le *Testament* une cinquantaine de noms propres de personnages historiques très célèbres - Alexandre, Charlemagne - qui prennent alors une signification exemplaire. En revanche, pour des anthroponymes moins connus mais qu'on parvient à identifier, il n'est pas sûr que l'on puisse comprendre l'allusion car on ne connaît pas nécessairement l'anecdote à laquelle il est fait référence : le lien logique est bien souvent rompu entre le nom propre et son signifié profond. Mais la présence de noms propres, même inconnus de nos jours, présente l'intérêt d'attirer l'attention du lecteur qui ne pourra s'empêcher de vérifier la référence dans la réalité : c'est ainsi, entre autres, que les frontières entre fiction et réalité deviennent poreuses. Par exemple, dans *Guillaume de Palerne*, Guillaume et Mélior sont sacrés et mariés par « li patriarches Alexis<sup>3</sup> » (v. 8901). Ce

---

alors que l'on perçoit un changement d'attitude face au corps, que les pratiques balnéaires se diffusent et que les équipements appropriés (cuveaux, étuves, salles de bains, piscines, etc.) se multiplient, pour ne disparaître qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. » Le bain est donc pratiqué et correspond à un élément de la réalité à l'époque de *Guillaume de Palerne*.

<sup>1</sup> Erich AUERBACH, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968 (traduction française) 1946 (1<sup>ère</sup> édition).

<sup>2</sup> Nancy FREEMAN REGALADO, *op. cit.*, p. 39.

<sup>3</sup> Nous reviendrons plus loin dans cette étude sur ce personnage assez énigmatique (pp. 451-452).

patriarche n'est pas connu de nous aujourd'hui et peut-être même pas du lecteur contemporain. Mais ce n'est pas cela qui compte, c'est plutôt le mouvement premier du lecteur qui a consisté à vérifier, dans le monde réel, cette référence vraisemblable parce que ce nom « sonne » grec. Il nous faut donc nuancer cette approche qui consiste à considérer ces fictions qui présentent des références à la réalité comme des documents historiques<sup>1</sup> à strictement parler car ce serait alors ignorer qu'il s'agit avant tout d'œuvres poétiques ayant une portée littéraire et artistique, tout en accordant, à la faveur d'une lecture précise, une attention toute particulière au rôle des références historiques mais également à la raison pour laquelle l'auteur a pris soin de les mentionner.

D'ailleurs, à propos des anthroponymes, Nancy Regalado distingue les personnages de fiction portant un nom réaliste, des personnages de fiction portant le nom d'une personne réelle<sup>2</sup>. Pour la première catégorie, on relève les exemples suivants : dans *Guillaume de Palerne*, on trouve ainsi Marcon de Rise (v. 5752) ou Casu de Cephalu (v. 5755) ; dans *Floriant et Florete*, on trouve le roi Geremie de Hongrie (première apparition v. 3207) ou encore le roi Julien (première apparition v. 7064) ; mais on n'en relève aucun, comme nous l'avions déjà remarqué, dans le roman de *Robert le Diable* où seul Robert est nommé. Ces anthroponymes vraisemblables créent un effet de réel qui pousse le lecteur à chercher davantage dans ces textes des personnages de fiction portant, cette fois, le nom d'une personne réelle, la deuxième catégorie édictée par Nancy Regalado. Ainsi, le « pape Clemens » (v. 9355) dont l'auteur de *Guillaume de Palerne* prend soin de préciser qu'il se situe « entre les .II. Grigoires » (v. 9356) : il est facile d'identifier ici le pape Clément IV<sup>3</sup> (1265-1268) qui a bien exercé entre Grégoire IX (1227-1241) et Grégoire X (1271-1276). Cette mention agit comme un indice dans l'enquête que ne manque pas de mener le lecteur médiéval comme moderne et cet indice bien vite se mue en preuve que le roman, certes œuvre poétique, est également ancré dans sa réalité historique et politique. Et c'est là que s'opère le glissement de *l'effet de réel* à *l'effet du réel* : les noms réalistes mais fictifs mettent en alerte

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'approche de Jean FAVIER qui considère le *Testament* comme un moyen, parmi d'autres, de saisir la réalité historique du XV<sup>e</sup> siècle, *François Villon*, Paris, Fayard, 1981 ou encore John W. BALDWIN qui a étudié la société au temps de Philippe Auguste à partir de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette* : « I propose unabashedly to read vernacular literary texts as historical sources on the activities of the laity hitherto obscured in clerical Latin. » in *Aristocratic life in medieval France : The romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2000, p. XII.

<sup>2</sup> Nancy FREEMAN REGALADO, *op. cit.*, chapitre 1.

<sup>3</sup> Et nous contredisons formellement sur ce point Alexandre Micha qui, dans son édition, identifie ce pape situé entre les « .II. Grigoires » comme étant Clément III (1187-1191) qui est, certes, situé entre Grégoire VIII et Grégoire IX mais qui ne correspond pas au bon contexte historique de la période angevine en Sicile. En effet, Alexandre Micha repousse la date de la rédaction de *Guillaume de Palerne* « jusque dans les années 1220 » (p. 23), ce que Paul Meyer situait plus tôt encore, vers 1194-1197, dans son rapport de la Société des anciens textes français, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1877, numéro 38, p. 657.

le raisonnement du lecteur qui scrute le texte à la recherche de la moindre référence à l'époque du texte, lui faisant croire alors, non pas que le texte est vrai, l'omniprésence de la *merveille* empêche cette croyance, mais qu'il porte en lui une vérité objective qui est celle d'un enjeu idéologique et géopolitique. Alors, pourquoi ne pas voir en Guillaume ou en Floriant des avatars à peine fictifs du roi angevin de Sicile (1266-1285), Charles I<sup>er</sup> d'Anjou (1227-1285) qui se distingua par ses fortes ambitions expansionnistes ou en Robert un rappel de Robert I<sup>er</sup> de Normandie dit le Magnifique (1010-1035)<sup>1</sup> ? De nombreuses hypothèses ont été formulées ce qui suscite des recherches littéraires et historiques à propos de ces personnages : c'est bien la preuve de la puissance de ces effets *de réel*, qui « impliquent que le réel s'affiche dans le texte où il est une illusion <sup>2</sup> » et qui poussent la critique à considérer ces textes comme des effets *du réel*, c'est-à-dire comme une action de la réalité sur la fiction, « une conséquence du réel <sup>3</sup> ».

Se pose alors la question du réalisme des textes du corpus et, plus globalement, du réalisme dans la littérature médiévale. Nous remettons en question l'idée que le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle constitue le modèle de référence pour tout texte à visée mimétique, qu'il lui soit antérieur ou postérieur, puisque cela reviendrait à établir une hiérarchie dans la littérature dont l'apogée du réalisme aboutirait au roman du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Il existe plutôt des réalismes, de natures diverses selon les époques, les auteurs, les visées et les genres, qui partagent cependant la volonté de donner une image de l'histoire en marche. Il est difficile de parler pour les romans à l'étude de « roman réaliste<sup>5</sup> » tel que le définit Anthime Fourier, en son temps, pour la littérature médiévale : ces textes mettent en scène une *merveille* omniprésente incarnée en des personnages qui vivent des aventures extraordinaires. Cependant, il est possible d'envisager les traits merveilleux de ces romans comme des outils de comparaison, à l'image de la fable, propres à soutenir un propos qui renvoie à la réalité : nous voyons là l'expression d'un réalisme romanesque et qu'il est nécessaire de considérer comme tel, c'est-à-dire nécessairement fictif. Ces romans multiplient les effets de réel qui contribuent à créer

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons très précisément sur ces personnages et le contexte historique ainsi que sur les hypothèses qui peuvent être formulées à propos des personnages des romans à l'étude dans les pages suivantes.

<sup>2</sup> Michel ZINK, préface de l'ouvrage de Nancy FREEMAN REGALADO dans son *Art poétique de François Villon. Effet de réel, op. cit.* p. 9

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> C'est ce point de vue que nous ne partageons pas avec Erich Auerbach qui, dans *Mimesis*, explique qu'il y aurait une maturation progressive du réalisme au fil du temps.

<sup>5</sup> Anthime FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France et au Moyen Âge. Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, t. I, Paris, Nizet, 1960. Il parle ainsi de « roman miroir qui vise, lui, à la vraisemblance continue » contrairement au « roman évasion », p. 13.

une merveille « à portée de main<sup>1</sup>», qui ne vise pas la vraisemblance mais permet de rappeler le caractère littéraire du texte tout en lui conférant une complexité apte à mimer la réalité historique. Avec le roman, genre de la fiction par excellence et dont le but plaisant tend à s'opposer aux chroniques qui elles doivent normalement dire la vérité, les écrivains du Moyen Âge donnent corps à la dimension forcément illusoire du langage qui oblige à atteindre un équilibre entre divertissement et discours politique, entre fiction et réalité, entre histoire et Histoire. Les romans du corpus ont donc ceci en commun que l'interprétation est nécessaire mais qu'elle est guidée par ce lien qui unit constamment *merveille* et réel.

b. Enjeux du réalisme dans le roman médiéval : pourquoi mettre en scène le réel ?

Avant d'étudier les enjeux du réalisme dans le roman médiéval et dans notre corpus en particulier, il convient de faire un rapide bilan de la recherche à ce sujet. En effet, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux chercheurs ont tenté de retrouver, dans l'histoire de la littérature, les prémices de « l'invention » du courant réaliste en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette volonté de retrouver les premières traces du réalisme font donc remonter les chercheurs à la littérature médiévale dont on affirme que le XIII<sup>e</sup> siècle est celui de l'apogée du réalisme médiéval<sup>2</sup>. Comment expliquer cette quête des origines du courant réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle dans le roman médiéval ?

A notre sens, les autres courants littéraires, de ce siècle ou des siècles précédents, n'ont pas bénéficié de cette attention particulièrement étendue de la recherche à leurs éventuels balbutiements dans la littérature du Moyen Âge. Isabelle Arseneau propose une explication : les recherches basées sur l'hypothèse de l'existence de prémices du réalisme dans le roman médiéval sont issues d'une « série de convergences.<sup>3</sup> » En effet, elle évoque Rita Lejeune et Anthime Fourier qui se sont particulièrement intéressés à ce sujet, à la suite de la parution des premiers travaux sur le réalisme dont ceux de Jakobson<sup>4</sup>, Lukács<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Jean DUFOURNET, « Loin d'Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l'autre roman », *Galeran de Bretagne*, traduit par Jean DUFOURNET, Paris, Champion, 2009, p. 12

<sup>2</sup> C'est ce qu'affirme Gustave CHARLIER en 1910 dans *L'Escoufle et Guillaume de Dole, Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. 1, pp. 81-98.

<sup>3</sup> Isabelle ARSENEAU, « Du réalisme des romans aux fictions des philologues », *Repenser le Réalisme*, Cahier ReMix, n°07 (04/2018), Montréal, disponible en ligne <https://oic.uqam.ca/fr/remix/du-realisme-des-romans-aux-fictions-des-philologues-0>, non paginé.

<sup>4</sup> Roman JAKOBSON, « Du réalisme artistique » (1921), *Théorie de la Littérature*, textes réunis par Tzvetan TODOROV, Paris, Seuil, 1965, pp. 98-108.

<sup>5</sup> Georg LUKACS, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 (1<sup>ère</sup> édition en 1920) et *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999 (articles écrits en 1934-1945 et réunis en 1951).



Auerbach et Watt<sup>1</sup>. Mais ce sont surtout les recherches de l'historien Charles Langlois<sup>2</sup> que citent les deux philologues : Langlois se propose en effet de mener ses recherches en histoire médiévale à partir des romans, c'est-à-dire de se servir de la fiction romanesque comme document historique. D'ailleurs, les méthodes employées par l'historiographie et par la philologie ont des points communs : ces deux sciences sont alors proches en ce début du XX<sup>e</sup> siècle puisqu'elles partagent une attraction toute particulière pour la reconstitution des origines, la quête des sources, ce qui explique la volonté, au moment où le modèle romanesque le plus proche est le roman réaliste, de retrouver le roman réaliste originel. Rita Lejeune, assimilant les *realia* relevés dans les fictions comme autant d'indices historiques, entreprend de percer à jour les héros fictifs en leur trouvant le personnage réel qu'il est sensé représenter, comme c'est le cas par exemple de l'empereur Conrad dans *Guillaume de Dole* auquel elle cherche un pendant réel historique et qu'elle finit par identifier en avatar de Renaut de Dammartin<sup>3</sup> : le roman devient alors une sorte de relais entre une époque historique et ses personnages. Cette posture tend donc à confondre écriture du réel et écriture de l'histoire ce qui présente évidemment des limites puisque cela interdit alors l'analyse du texte littéraire comme le résultat d'un processus poétique.

D'ailleurs, même lorsqu'on étudie le texte en tant que création poétique, certains chercheurs adoptent le modèle téléologique, ce qu'Isabelle Arseneau appelle très justement « l'idéologie du progrès<sup>4</sup> ». Cette démarche, assez répandue et qui est celle de Gustave Reynier (1859-1937), maître de conférence de langue et de littérature françaises à la Faculté de Lettres de Paris et auteur de deux ouvrages sur le roman réaliste<sup>5</sup>, de Rita Lejeune ou d'Anthime Fourier entre autres, consiste à rechercher dans la littérature médiévale les balbutiements du réalisme afin d'en comprendre l'évolution, considérant le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle comme une sorte d'aboutissement, d'apogée, pour une littérature qui est chronologiquement en progrès. Cette posture est perceptible d'emblée chez Reynier qui explique que « 'l'esprit gaulois' a retardé l'apparition de la nouvelle à intentions réalistes et en a gêné continuellement le progrès<sup>6</sup> » : l'emploi du terme *progrès* est particulièrement révélateur de la sévérité du regard accordé à la littérature médiévale, dont la qualité serait bien

<sup>1</sup> Ian WATT, *The rise of the novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001 (1<sup>ère</sup> édition en 1957).

<sup>2</sup> Charles LANGLOIS, *La vie en France au Moyen Âge : de la fin du XII<sup>e</sup> au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. 1981 (1926-1928). Tome 1 (d'après les romans mondains du temps)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981 (1<sup>ère</sup> édition 1928).

<sup>3</sup> Rita LEJEUNE, *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège / Paris, Faculté de philosophie et de lettres, Droz, 1935, p. 67.

<sup>4</sup> Isabelle ARSENEAU, « Du réalisme des romans aux fictions des philologues », *op. cit.*

<sup>5</sup> *Les origines du roman réaliste* en 1912 et *Le roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle* en 1914.

<sup>6</sup> Gustave REYNIER, *Les origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 (1<sup>ère</sup> édition 1912), p. 22.

moindre que celle des siècles suivants. Par la suite, Rita Lejeune comme Anthime Fourier auront tendance à considérer également le réalisme comme une pratique appelée à évoluer, à progresser : ainsi, l'emploi de l'adjectif « moderne<sup>1</sup> » met en évidence cette conception évolutionniste du réalisme littéraire. Une fois le XIII<sup>e</sup> siècle identifié comme l'acmé du réalisme médiéval, Anthime Fourier<sup>2</sup> entreprend alors de chercher dans le siècle précédent ce qui pourrait constituer la « préhistoire » du réalisme, qui aurait commencé dans le roman courtois, particulièrement chez Chrétien de Troyes. A sa suite, de nombreux chercheurs ont contribué à « inventer » ce réalisme médiéval.

Cette conception présente de nombreux écueils. Tout d'abord, elle pousse à considérer le réalisme littéraire comme unique, c'est-à-dire qu'il y aurait une seule manière de représenter la réalité et, sans doute, pour une seule raison. Or, nous pensons qu'il existe des réalismes, certes tous reliés par cette volonté de faire référence au monde dans une démarche mimétique, mais il est difficilement envisageable, si l'on considère la transgénéricité ou même la diversité des auteurs, d'imaginer un réalisme unique répondant à des critères précis et rigides. En effet, si l'on accepte cette idée du réalisme médiéval, comment croire qu'on puisse y retrouver des indices identiques à ceux que l'on trouve chez Balzac ou chez Flaubert ? D'ailleurs, cette réflexion nous mène au second écueil, qui remet en question le positionnement des philologues du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le modèle évolutionniste nous semble méprisant à l'égard de la littérature médiévale : en considérant le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle comme l'apogée, on « oppose très clairement un 'Moyen Âge enfant' [...] et une 'modernité adulte'<sup>3</sup> ». Ainsi, Anthime Fourier n'hésite pas à émettre des doutes sur les qualités des auteurs médiévaux « cette attitude de l'intelligence supposerait un esprit critique, un goût qu'ils n'ont point et une indépendance créatrice<sup>4</sup> ». Il nous paraît audacieux de comparer des auteurs qui ne partagent ni la même époque, ni le même contexte culturel, d'autant que le réalisme ne saurait constituer la preuve d'une maturité de la littérature : c'est plutôt une pratique dont les enjeux et les expressions sont divers, selon les auteurs, les circonstances et les époques.

---

<sup>1</sup> Anthime Fourier parle ainsi de « coloris modernes » (*op. cit.*, p. 68) et Rita Lejeune « d'art » et de « conception » modernes (*op. cit.*, p. 312 et 346)

<sup>2</sup> L'entreprise d'Anthime Fourier restera inachevée : il souhaitait observer le réalisme surtout du XIII<sup>e</sup> siècle mais il disparaît après la publication de son premier tome consacré au roman du XII<sup>e</sup> siècle. Voir Anthime FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge, les Débuts (XII<sup>e</sup> siècle), Tome 1*, Paris, Nizet, 1960.

<sup>3</sup> Isabelle ARSENEAU, « Du réalisme des romans aux fictions des philologues », *op. cit.*

<sup>4</sup> Anthime FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, *op. cit.*.

Un troisième écueil vient cette fois de la manière de considérer la fonction du réalisme, une fois celui-ci mis à jour. En effet, Isabelle Arseneau met en garde contre les « fictions de philologues<sup>1</sup> » : selon elle, étudier les récits réalistes à la lumière d'une lecture historicisante fait parfois voir ce qui n'existe pas en inventant des coïncidences. Ainsi, Rita Lejeune souhaitant absolument attribuer à l'empereur Conrad dans *Guillaume de Dole* un pendant historique réel : sachant que lorsqu'on cherche, on trouve, elle a fini par voir en Renaut de Dammartin, un candidat idéal à ce poste fictif mais, force est de constater que son raisonnement est quelque peu biaisé : « N'oublions pas que Renaut [...] était comte de Dammartin-en-Goëlle, contrée de beaucoup la plus familière à Jean Renart, qu'on appelle même parfois Renart de Dammartin. Et voici où je voudrais en venir. Ce que l'on sait de Renaut correspond, dans l'ensemble, au portrait de l'empereur Conrad<sup>2</sup> ». Rita Lejeune avait une hypothèse de départ à laquelle elle a fait correspondre des indices, certains renvoyant à l'auteur<sup>3</sup> et non au personnage, confondant alors littéraire et documentaire. Cet écueil est à méditer pour la suite de notre enquête car on aurait vite fait de se laisser aller à la facilité en attribuant au moindre indice une signification en lien avec le réel de l'histoire : ainsi, la présence de l'aigle (dans le rêve de Félice) ne pourra être considéré comme suffisant pour évoquer le Saint Empire Romain Germanique dans *Guillaume de Palerne*. Il faudra ainsi mettre en lien un faisceau de preuves avec le fonctionnement poétique du texte pour véritablement comprendre les enjeux du roman et, éventuellement, y percevoir un rapport entre effet de réel et effet du réel, et donc du réel de l'histoire. La prudence doit être de mise dans cette démarche qui consiste à étudier le réalisme supposé d'un texte.

D'ailleurs, ces « fictions de philologues » ont eu des conséquences jusque dans les méthodes employées par certains historiens. En effet, à confondre roman réaliste et document historique, des historiens se sont laissé prendre à utiliser des romans dits réalistes du XIII<sup>e</sup> siècle comme des documents ayant « la faculté de suppléer les carences de l'histoire.<sup>4</sup> ». Ainsi, John Baldwin<sup>5</sup> étudie la société de Philippe Auguste à partir, entre autres, des romans de Jean Renart et de Gerbert de Montreuil. Un autre exemple, bien plus étonnant, renvoie aux

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, « Du réalisme des romans aux fictions des philologues », *op. cit.*

<sup>2</sup> Rita LEJEUNE, *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>3</sup> Sylvie LEFEVRE montre d'ailleurs que l'attribution de certaines œuvres à Jean Renart (qui n'en a signé qu'une seule, *le Lai de l'Ombre*) et même son identité sont hasardeuses : elle parle à ce propos d'un « miroir aux alouettes » et met en évidence les preuves trop fragiles apportées par Rita Lejeune in « Jean Renart. L'affaire/De la rose (v. 3360-3361) » [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_2015\\_num\\_133\\_531\\_7470](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2015_num_133_531_7470).

<sup>4</sup> Rita LEJEUNE, *op. cit.*, p. 445

<sup>5</sup> John W. BALDWIN, *Aristocratic life in medieval France : the romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil. 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

recherches de Bernd Ulrich Hucker<sup>1</sup> sur Othon IV qui va combler les « trous » de la vie de l'empereur germanique réel à partir de celle, fictive, de Conrad dans *Guillaume de Dole*. Bien que l'on puisse concéder un véritable intérêt historiographique aux œuvres littéraires<sup>2</sup>, il nous paraît peu pertinent voire fantaisiste de confondre fiction et réalité et ce, surtout, dans un objectif scientifique. Comme le rappelle fort justement Francis Gingras, il est essentiel pour le spécialiste de revendiquer « une certaine distance entre son objet d'étude et la société à partir de laquelle il l'étudie » sans quoi « il risque soit d'instrumentaliser l'époque ancienne au profit des perspectives contemporaines, soit d'être instrumentalisée, consciemment ou non par des lignes d'action politiques ou sociales qui souhaitent détourner l'interprétation du passé au profit d'une certaine vision du présent<sup>3</sup> ».

Il convient surtout de questionner la définition du réalisme littéraire. En effet, selon Anthime Fourier, le réalisme littéraire se manifeste par une propension à « rétrécir le champ de la fantaisie et à baigner l'œuvre dans une atmosphère de plus grande réalité<sup>4</sup> » : ce *champ de la fantaisie* renvoie sans doute « aux terres naïves du merveilleux<sup>5</sup> », que Fourier oppose alors à toute démarche réaliste. Rita Lejeune, de son côté, a constitué son corpus de récits dits réalistes sur le critère de l'absence de surnaturel. Deux éléments se détachent de cette théorie : d'une part, la littérature est considérée plus mature à partir du moment où elle refuse le merveilleux pour embrasser le modèle réaliste. Cela revient à dire de l'homme médiéval qu'il est moins évolué que l'homme moderne puisque cet adulte est capable, comme les petits enfants lisant des contes de fée, d'admettre l'existence du surnaturel. On sous-entend alors que son intelligence est moindre que celle de l'homme moderne : cette vision de la marche de l'histoire et de l'évolution de l'homme pose problème puisque comparer les époques, d'un point de vue qualitatif, ne saurait constituer une démarche constructive et scientifique. D'autre part, il s'agit là d'une définition pour le moins problématique : le surnaturel interdit-il véritablement toute entreprise réaliste ? Cela oblige à considérer le réalisme littéraire dans sa singularité et interdit de penser à des réalismes différents et variés mais c'est aussi une manière trop manichéenne d'envisager la littérature, d'autant que l'œuvre de Jean Renart, pour ne citer qu'elle, n'est pas exempte de traits merveilleux et même certains de ses romans dits réalistes contiennent des éléments merveilleux souvent oubliés - ou ignorés volontairement - par la critique héritière des théories de Rita Lejeune. C'est ce que montre

---

<sup>1</sup> Bernd Ulrich HUCKER, *Otto IV. Der Wiederentdeckte Kaiser*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003.

<sup>2</sup> Nous reviendrons ci-après sur cette méthode de recherche historiographique.

<sup>3</sup> Francis GINGRAS, *Profession médiéviste*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2014, p. 46.

<sup>4</sup> Anthime FOURRIER, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Isabelle Arseneau en relevant des exemples de *merveilles* dans *Guillaume de Dole*, le *Roman de la Violette* ou *l'Escoufle*, et dont elle parle en ces termes : « Ces résidus gênants sont, le plus souvent, soit passés sous silence par la critique, soit perçus comme des tares du récit, souvenirs malheureux du 'bric-à-brac arthurien' qui entache le *naturel* de ces romans censés *évoluer* vers un plus grand réalisme.<sup>1</sup> » Il faut donc plutôt considérer ces *merveilles* insérées dans ces récits à tendance réaliste, utilisant volontiers de nombreux effets de réel, comme l'indice d'une reconfiguration du merveilleux : celui-ci deviendrait alors un contrepoint au réalisme, l'un et l'autre s'apportant un nouvel éclairage, créant ainsi une nouvelle manière de raconter, qui serait à percevoir sur un mode parodique : ces auteurs s'amusant « à ruser avec la merveille<sup>2</sup> », ce qui permet de revendiquer le statut littéraire du merveilleux<sup>3</sup>. On pourrait alors penser au *réalisme merveilleux* ou *magique* qui, loin d'être un oxymore, met en scène des éléments surnaturels dans un environnement inspiré de la réalité et qui conviendrait aux romans du corpus à l'étude mais dans une perspective d'explicitation de cette combinaison entre *merveille* et *realia*.

Cependant, il ne faut pas ignorer ces indices issus de la réalité historique, politique et géographique dans le corpus à l'étude car leur nombre incite à une lecture approfondie des récits afin d'en chercher les intentions de l'auteur. C'est surtout le choix et la précision du cadre géographique qui interrogent sur les enjeux réels de ces romans : la Sicile et l'Italie sont alors des territoires fortement en tensions politiques avec le royaume de France, et il n'est sans doute pas anodin que les actions soient situées dans ces régions. Mais les excès du passé quant à l'analyse des romans dits réalistes nous incitent à la plus grande prudence dans cette étude, afin de ne pas tomber dans le travers d'une lecture trop historicisante, au détriment de la prise en compte de la globalité du texte dans sa dimension littéraire et poétique. Il faut donc que l'approche soit plurielle et englobante : prendre en considération conjointement et le surnaturel et l'illusion référentielle, tout en accordant une attention particulière aux contextes historique et politique ainsi qu'à cette écriture parodique dont l'approche pourrait expliquer le recours aux *merveilles* et au *realia*. Certes, littérature et histoire sont deux domaines qu'il faut savoir distinguer au risque de perdre de vue l'objectif prioritaire de chacun mais il s'avère

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans les romans dits réalistes du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 23. Elle rappelle que Roger DRAGONETTI parle, à propos du *Roman de la Violette* de « roman de la ruse » dans son ouvrage *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, le Seuil, 1987, p. 189.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> Nous reviendrons avec précision plus loin dans cette étude sur le caractère parodique ou, du moins, comique des textes du corpus. (p. 474ss).

que, bien souvent, l'historiographie a pu utiliser le roman médiéval comme objet d'analyse afin de mieux comprendre la société.

Par conséquent, l'historien doit éviter de prendre au sens littéral ce qui semble relever d'une écriture de l'histoire dans les récits du Moyen Âge, au risque de tomber dans le piège de ce que Jean-Jacques Vincensini appelle des « effets de fiction <sup>1</sup> » et qu'il illustre par les réinventions des dames du XII<sup>e</sup> siècle par Georges Duby, un « miroir particulièrement déformant <sup>2</sup> ». La narration sert de voile au réel : il faut soulever ce voile pour atteindre la véritable signification. En effet, les références au réel sont détachées, dans la fiction, de leur lien avec le monde : elles se dénaturent lors du passage à la fiction et deviennent ainsi un outil symbolique, qui peut délivrer un message à propos d'un contexte socio-politique, idéologique ou historique précis, mais sans le désigner directement. Tout est toujours une question d'interprétation : « ces textes fictionnels affrontent des problèmes réels et les réponses de l'ordre d'une connaissance littéraire affrontant des problèmes historiques. C'est du réel devenant du symbolique dans ces œuvres qui pensent ces questions [historiques et sociologiques]. <sup>3</sup> ».

Se pose tout de même la question de l'utilisation possible du texte littéraire par l'historien : Martin Aurell <sup>4</sup> revient ainsi sur le positionnement de John Baldwin dont il reconnaît qu'il est révélateur d'une vérité quant aux rapports entre littérature et histoire. En effet, le texte est écrit, quelle que soit l'intention de son auteur, dans un contexte social et historique dont il se fait, volontairement ou non, l'écho voire le reflet – pour ne pas dire le miroir, métaphore chère à Anthime Fourier. Ainsi, la fiction peut faire accéder le lecteur moderne, et donc l'historien, à certains détails du quotidien vécu par les personnages fictifs, se faisant très certainement le relais de la réalité, même si celle-ci se révèle parfois mystérieuse. Dans *Robert le Diable* par exemple, la mention de l'usage que font les nourrices d'un cornet en ivoire pour protéger le sein des dents de l'enfant diabolique est fort étonnante : rien n'indique, dans l'étude de la réalité contemporaine, l'usage d'un tel objet pour allaiter les nourrissons. Cependant, il est fort probable que l'auteur du roman de *Robert le Diable* se soit inspiré d'un objet dont il a vu ou su qu'il pouvait être utilisé : cette mention mériterait ainsi de faire l'objet de recherches dans le domaine de l'histoire du soin des enfants au Moyen Âge.

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques VINCENSINI, « Chassez le réel par la porte, il revient par la fenêtre. Observations post-barthésiennes » dans le cadre d'Effet de réel, effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires, colloque des 20-21-22 janvier 2022, Poitiers, CESCUM, actes à paraître.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Martin Aurell est intervenu dans le débat qui a suivi la conférence de Jean-Jacques Vincensini lors du colloque de Poitiers de janvier 2022 : notre propos se fait l'écho de ses réflexions qui nous ont semblé très inspirantes pour la présente étude.

En outre, si l'auteur médiéval prend la peine d'insérer cette fois volontairement des éléments issus de la réalité de son temps, c'est quand même dans un but bien précis : pourquoi montrer si ce n'est pas pour dire quelque chose de l'histoire et de la société ? Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, en mettant en scène une fin en apothéose matrimoniale, l'auteur rappelle le souci réel de l'Église et, surtout, de l'aristocratie, que peut constituer la question des alliances et mésalliances, ainsi que de l'équilibre lignager. C'est donc d'une réalité sociale et sociologique dont le roman se fait l'écho, sous le voile de la fiction, matérialisé par l'omniprésence de la *merveille* : la littérature, ici médiévale, est produite dans un contexte et les effets de réel lui sont inhérents.

Enfin, tout en ayant conscience que la fiction constitue un voile posé sur la réalité, qu'il faut donc soulever, c'est-à-dire interpréter, pour avoir accès à cette réalité, regarder le voile est un moyen d'appréhender, cette fois, les mentalités médiévales. Ainsi, dans *Robert le Diable*, l'épisode de l'adoubement de Robert (vv. 403-438) peut être utilisé pour accéder, non pas à la réalité de l'adoubement, mais plutôt à la représentation de l'imaginaire social de l'adoubement : l'auteur pose un regard sur la réalité qui devient alors subjective et c'est ce regard, recouvert du voile de la fiction, qu'il nous offre dans son récit. Ainsi, l'auteur insiste surtout, dans cet épisode, sur la magnificence de la fête donnée à l'occasion de cet adoubement et non pas sur la cérémonie, qu'il n'évoque même pas : ce choix narratif est révélateur d'une attention toute particulière accordée à la valorisation de la noblesse non pas pour ses qualités morales mais plutôt pour sa largesse et ses moyens financiers. La manière dont est traité l'adoubement de Robert, ce qui relève donc de la fiction, constitue ce voile tout aussi riche d'enseignements sur la réalité que ce qu'il cache.

Finalement, étudier un récit à tendance réaliste, pour l'historien comme pour le chercheur en littérature, demande un positionnement tout en nuances : il faut refuser à la fois la lecture historicisante et l'histoire littéralisante, afin de ne pas verser dans la fiction qui s'ajouterait alors à la fiction propre au roman étudié. Pour nos recherches en littérature médiévale, la priorité est par conséquent à accorder au texte dans sa dimension poétique qui contient, entre autres, une prise en compte du contexte socio-historique et d'éventuels enjeux idéologiques et géopolitiques tout en se gardant d'en faire des romans à thèse<sup>1</sup> puisqu'à aucun moment, dans les romans du corpus, la thèse n'est explicitée ni ne renvoie à une vérité historiquement avérée : dans ces romans, il s'agit plutôt de valoriser une vision, une

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de Susan Rubin SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Garnier, 2018.

« rêverie<sup>1</sup> » politique, donc non encore actualisée. C'est l'association des *realia* et du merveilleux qui nécessite d'être étudiée mais, pour ce faire, il est indispensable de connaître le contexte historique et politique et surtout les relations entre le royaume de France et le royaume de Sicile aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

## B. Des romans reflets de leur contexte historique et géopolitique

A ce stade de nos recherches, il est donc établi que les romans à l'étude présentent une complexité et une richesse qui interdisent la stricte perspective divertissante : les références au contexte d'écriture de ces auteurs affirment leur ancrage dans la réalité contemporaine et s'intègrent dans une visée idéologisante perceptible, en outre, à travers la réflexion sur les alliances matrimoniales et la légitimité du pouvoir. L'intuition selon laquelle ces romans seraient bien plus que des objets de loisir pour aristocrates se confirme davantage à mesure que certains indices, à considérer en faisceaux signifiants, sont mis à jour. Afin de poursuivre cette analyse, il devient indispensable d'accorder du temps à l'étude du contexte historique et politique. Le choix du cadre géographique est à prendre en compte dans cette étude : faire voyager les personnages entre la France, l'Italie, la Sicile, Byzance et l'Espagne, et mettre en scène le roi de Sicile et l'empereur de Rome ne peuvent être des choix anodins et doivent être interprétés en contexte, à la lumière de l'histoire du Saint Empire Romain Germanique. Ainsi, lorsque, dans *Guillaume de Palerne*, le jeune roi de Sicile devient empereur de Rome, allié au roi d'Espagne par le mariage de sa sœur ; que, dans *Floriant et Florete*, le jeune roi de Sicile devient empereur de Constantinople ; ou bien, dans *Robert le Diable*, qu'un jeune duc normand, pourtant fils du diable, se voit proposer le trône de l'empire de Rome ; ces seuls indices - et ce ne sont que quelques exemples - ne peuvent être considérés comme des coïncidences ou bien comme une fantaisie d'un auteur en mal d'exotisme et ne pas chercher des réponses dans l'histoire contemporaine relèverait de l'aveuglement. Certes, il faut se méfier des analyses trop historicisantes et ne pas prendre pour argent comptant le moindre indice qui pourrait avoir un lien avec la politique contemporaine : il est nécessaire, en effet, de ne pas perdre de vue que ces œuvres sont des romans qui disent quelque chose de la réalité à travers le voile de la fiction mais ces messages voilés n'auront aucune chance d'être compris si le lecteur –surtout moderne- ne sait pas ce qu'il doit chercher. Le choix de l'Italie, et surtout du royaume de Sicile, pour des auteurs français est une piste non négligeable qui nous mène

---

<sup>1</sup> Pour reprendre le terme employé par Christine FERLAMPIN-ACHER à propos *d'Artus de Bretagne* dans son édition du roman, Paris, Champion, 2017.



dans un contexte précis historique, politique et sociologique, qu'il nous faut, à présent, prendre le temps de connaître pour comprendre en quoi, comment et pourquoi ce réel a pu avoir un effet sur les romans à l'étude.

## 1. L'Histoire dans l'histoire

Le Saint Empire Romain Germanique tient une place assez originale dans la perception que nous pouvons avoir de l'Europe aujourd'hui : huit fois centenaire, il commande le destin de l'Allemagne et de l'Italie durant tout le Moyen Âge, et ses conséquences sont perceptibles encore jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, sans pour autant qu'on estime nécessaire de le faire figurer au programme français de l'Éducation nationale<sup>1</sup>. Son image demeure donc floue dans l'esprit du lecteur moderne qui ne parvient pas toujours à repérer des références au cœur même des romans à l'étude. Mystérieusement « saint », « romain » nordique, cette entité politique constitue en quelque sorte une chimère qu'il est difficile de se représenter et dont on peine à comprendre l'importance et même la raison d'être. La nécessité d'accéder à des bases notionnelles et historiques solides se fait donc impérieuse puisque, sans elles, il devient compliqué de saisir véritablement l'enjeu dont les romans du corpus sont porteurs, tout en gardant à l'esprit qu'il est difficile de savoir ce que le Saint Empire Romain Germanique représentait pour le lecteur du Moyen Âge. Ces pages seront donc consacrées à des considérations plus historiques dans une perspective sans doute didactique mais que nous avons estimée indispensable pour avancer notre réflexion littéraire. Dans un premier temps, nous tenterons de comprendre les tenants et les aboutissants, historiques et politiques, de cet empire puis, nous focaliserons notre attention sur l'Italie et surtout le royaume de Sicile, de manière autonome puis dans leurs relations avec la papauté et le Saint-Empire. Dans un second temps, nous rechercherons, dans les textes à l'étude, les indices qui pourraient orienter notre analyse vers la mise en évidence d'une visée plus géopolitique, en lien avec le cadre géographique choisi par ces romans.

---

<sup>1</sup> Les historiens eux-mêmes semblent s'être longtemps détournés de cet objet d'étude puisque, entre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1970, aucune analyse d'ensemble n'a été menée en France, à ce sujet.

### a. Le Saint Empire, l'Italie et la Sicile au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>

Les relations du royaume de France avec l'Italie et la Sicile sont, à l'époque de composition des romans du corpus, si complexes et leur histoire, si mouvementée que cela ne peut faire l'objet d'un développement nourri dans le cadre de cette étude, dans la mesure où notre discipline de recherche n'est pas l'histoire mais bien la littérature. Les romans du corpus mettent en scène des personnages appelés à devenir empereur. Au XIII<sup>e</sup> siècle, deux grands empires chrétiens se partagent le grand continent européen : le Saint-Empire Romain Germanique, l'empire chrétien d'Occident, et l'Empire Byzantin, l'empire chrétien d'Orient. C'est surtout avec le Saint Empire Romain Germanique que le royaume de France établit des relations d'autant plus étroites que la géographie et l'histoire les lient.

- Le Saint Empire Romain Germanique au XIII<sup>e</sup> siècle

D'un de point géographique, le Saint-Empire, largement dominé par le royaume d'Allemagne, est également composé de deux autres royaumes qui vont être peu à peu annexés tant aux niveaux géographique qu'administratif et politique. Ainsi, les terres gallo-franques de Lotharingie et de Bourgogne ne forment plus, dans le Saint-Empire, lors de sa fondation, aucune unité organique. Mais on les associe tout de même au titre de leur dérivation historique commune, de leur tendance ultérieure à se regrouper et plus encore, à l'apparement de ces pays de langue française.

- La « Gaule d'Empire »

Elle est constituée de la Lotharingie (équivalent des Flandres actuelles) dont le territoire est délimité par les axes Escaut-Meuse et Ems-Rhin-Moselle-Vosges et du royaume de Bourgogne-Arles dont le territoire est délimité par les crêtes du Jura et de la Saône, entre celles des Alpes et le Rhône. La Lotharingie est une transition hybride entre le royaume d'Allemagne et les parties non-allemandes du Saint-Empire : elle n'y est pas entrée comme état associé mais comme l'un des duchés du royaume d'Allemagne. Cependant, les parties

---

<sup>1</sup> Pour rédiger ces pages plus « historiques », nous avons utilisé les ouvrages suivants : Jean-François NOEL, *Le Saint-Empire*, Paris, PUF, 1993 (1973 pour la 1<sup>ère</sup> édition) ; Pierre RACINE, *L'Occident chrétien au XIII<sup>e</sup> siècle. Destins du Saint Empire et de l'Italie*, Paris, SEDES, 1994 ; Georges JEHEL, *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442*, Paris, Ellipses, 2014 ; Pierre AUBE, *Les Empires Normands d'Orient*, Paris, éditions Perrin, 2006 (1<sup>ère</sup> édition en 1991), collection « Tempus » ; John Julius NORWICH, *Histoire de Byzance (330-1453)*, Paris, Perrin, 1999 pour la traduction française (1988 pour la 1<sup>ère</sup> édition).

romanes, c'est-à-dire distinctes des parties germanophones de la Lotharingie primitive comme les électors de Trèves ou de Cologne, n'en ont pas moins gardé (pour d'évidentes raisons ethno-culturelles) une personnalité à part ; ainsi, une archichancellerie impériale de Gaule, censée la coiffer indépendamment du ressort de l'archichancellerie d'Allemagne, subsistera symboliquement jusqu'à la fin du Saint-Empire.

Le royaume de Bourgogne-Arles est une association de populations francophones à d'autres de langue allemande (partie occidentale de la Suisse alémanique). Ce royaume de Bourgogne est identique au royaume d'Arles et de Vienne (dont le nom commence à lui être préféré à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle) mais distinct de la Franche-Comté de Bourgogne, de la Bourgogne ducal française et du cercle impérial de Bourgogne. Ce royaume de Bourgogne n'a pas été, au moment de son passage en 1033 sous la possession directe de l'Empereur (et contrairement au cas de la Lotharingie) intégrée au royaume d'Allemagne mais a constitué un état autonome au sein de l'Empire. L'Empereur devait donc s'y faire couronner et se faire représenter sur place par un agent personnel auquel on donne le titre de *vicaire*. Par conséquent, son autorité est assez lointaine.

#### - Le royaume d'Italie

L'Italie d'Empire n'englobe pas l'ensemble de la péninsule. Au temps d'Othon I<sup>er</sup> (X<sup>e</sup> siècle), elle en comprend surtout la partie nord (de l'arc alpin aux confins vénitiens ainsi que les territoires de l'état pontifical qui a un statut fort ambigu) ainsi que, au sud, le duché de Spolète, quelques principautés lombardes (Bénévent, Capoue), les Pouilles et la Calabre. Jusqu'en 1250, la majeure partie de la péninsule ressortit encore de la souveraineté impériale. Mais l'unification du Midi italien dans le cadre du royaume normand de Sicile (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup>) fait perdre ces annexes sud-lombardes à l'Italie impériale. Inversement, celle-ci va s'étoffer plus au Nord par une politique de démantèlement de l'Etat pontifical, bientôt dépouillé de ses fenêtres adriatiques et réduit à la province romaine du « Patrimoine de Pierre »<sup>1</sup>.

D'un point de vue politique, en Italie particulièrement, l'exercice de la souveraineté impériale a été vite mis à rude épreuve. Après la mise au pas de l'Italie par Othon I<sup>er</sup>, le XI<sup>e</sup> siècle voit l'autorité royale reculer. Ainsi, le pays se territorialise encore plus tôt et de manière encore plus morcelée qu'en Allemagne, ce qui, ajouté à son éloignement géographique, ne

---

<sup>1</sup> Nous avons souhaité remonter l'histoire de l'Italie au XI<sup>e</sup> siècle afin de mettre en évidence les bouleversements politiques nombreux et importants qui la traversent, en cette deuxième moitié du Moyen Âge. Nous entrerons dans des considérations qui concernent nos textes dans les pages suivantes.

manque pas de favoriser l'usurpation des droits du souverain. Néanmoins, le royaume n'en conserve pas moins, aux trois premiers siècles de l'Empire, l'ossature d'un état. Il existe une archichancellerie d'Italie attachée, à partir de 1031, au siège archiépiscopal de Cologne. Les empereurs-rois tiennent des diètes propres à l'Italie : ils rendent justice, administrent, lèvent milices et taxes, et disposent de considérables domaines.

Mais, à l'époque Staufen (1138-1254), l'autorité de l'Empire en Italie se renforce très nettement. Ainsi, Frédéric Barberousse (1152-1190) promulgue à la diète de 1158 (Roncaglia) une série de mesures draconiennes ce qui occasionne une résistance très vive autour de Milan, d'abord domptée par Frédéric Barberousse qui, pour l'exemple, rase la cité rebelle en 1162. Par la suite, la lutte entre l'empereur et le pape Alexandre III redonne des forces aux villes : l'empereur doit composer en signant la Paix de Constance en 1183 qui promulgue l'abandon aux villes ligueuses d'une partie des *regalia* qu'elles avaient dû restituer à Roncaglia.

En 1226, l'Italie est à nouveau déchirée lors d'un nouvel affrontement entre la Seconde Ligue Lombarde et Frédéric II : elle est alors divisée entre le parti pro-impérial gibelin et le parti guelfe adverse. Le déchaînement de la force amène finalement l'empereur à appesantir sur le royaume d'Italie une domination militaire dont celui-ci n'avait encore jamais fait pareille expérience. Le dernier grand Staufen fut très avantage par l'appui que lui offrait au Sud son royaume sicilien, composé de la partie méridionale de la péninsule et de l'île de Sicile, dont son père Henri VI avait hérité en 1194 des souverains normands<sup>1</sup>.

Bien que le royaume des Deux-Siciles soit affranchi par les Normands de tout lien avec le royaume d'Italie, et recueilli par les Staufen à titre strictement patrimonial, l'Etat napolitain devient tout de même une sorte d'avant-poste méridional du Saint-Empire. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, le Saint-Empire s'étend donc du Golfe de Finlande au Détroit de Sicile : il semble alors avoir conservé les moyens de ses hautes ambitions œcuméniques.

Les assises sacro-romaines de l'Empire sont un élément fondamental de son idéologie : leur affirmation connaît un nouveau temps fort au XII<sup>e</sup> siècle, à l'apogée de la dynastie Staufen. Les hommes de Barberousse (1152-1190) utilisent le développement de l'enseignement du droit romain comme moyen d'en accroître l'autorité impériale. Par conséquent, l'Empire n'est plus seulement « saint » de par le rôle sacerdotal qu'il peut assumer en liaison avec l'Église, il le devient en lui-même, comme communauté politique : ainsi, l'apparition explicite du nom « Saint-Empire » au temps de Barberousse et la

---

<sup>1</sup> Voir notre étude consacrée aux Normands en Sicile dans les pages suivantes (p. 401ss).

canonisation de Charlemagne (en 1165, à l'initiative de Barberousse) s'inscrivent dans cette perspective.

La période qui s'étend du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> est marquée par la domination du champ mental de l'Occident par l'idéologie impériale comme le montrent les indices que l'on peut trouver dans les arts, avec les miniatures othoniennes, représentant les nouveaux Césars en empereurs romains, recevant l'hommage des nations chrétiennes, ou encore en littérature historique avec *La Geste d'Othon le Grand* de la nonne Hrotsvit à la fin du X<sup>e</sup> siècle, qui classe Othon dans la liste des Césars ; *La Kaiserchronik* du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, qui narre l'histoire romaine, de César à Conrad III (1138-1152). En poésie, on célèbre l'harmonie des Deux-Glaives avec des vers dédiés à Othon III et au Pape.

#### - Les relations entre Empire d'Occident et Empire d'Orient

Les relations sont empreintes d'une intense rivalité et ce, dès l'empire carolingien, pour différentes raisons : le César byzantin se prétend seul empereur « romain » mais surtout, sur le plan territorial, il existe une zone de contact des deux puissances en Italie du Sud. Cette région constitue donc un enjeu dans et en dehors du Saint-Empire d'autant que le problème ressurgit avec la restauration impériale de 962. Ainsi, en 968, en Apulie et en Calabre, Othon I<sup>er</sup> ouvre les hostilités qui sont apaisées par le mariage de Théophano avec le futur Othon II, en 972 qui permet au Basileus de garder les deux provinces italiennes mais qui doit abandonner toute prétention sur Bénévent et Capoue et reconnaître la légitimité impériale de son homologue d'Occident. Au XI<sup>e</sup> siècle, la compétition entre Orient et Occident en Italie du Sud est suspendue par les Normands qui portent au pape l'hommage de leurs conquêtes (1052). Puis, au XIII<sup>e</sup> siècle, les Staufens prennent les Deux-Siciles<sup>1</sup>, mais en tant qu'héritiers des Normands et non pas comme empereurs. Cela dépasse les ambitions othoniennes en étendant les limites de l'Empire d'Occident vers l'Orient. Une fois maître de l'Italie méridionale, Henri VI (1186-1197) se fait plus ambitieux dans ses conquêtes : les Sarrasins de Tunis et de Tripoli deviennent ses tributaires et Léon de Petite-Arménie (jusqu'à là vassal de Byzance) transfère son hommage à l'empereur Staufens. Henri VI songe alors à la conquête de l'Empire d'Orient,

---

<sup>1</sup> Nous parlons ici du royaume des Deux-Siciles, appellation regroupant le royaume de Sicile, la partie insulaire, et le royaume de Naples, la partie péninsulaire, héritée des territoires normands, bien que, à l'époque qui nous occupe, cette expression n'est pas usitée : le véritable royaume des Deux-Siciles sera constitué officiellement en 1442, lorsque Alphonse V d'Aragon, roi d'Aragon et de Sicile (insulaire) parviendra à arracher à René I<sup>er</sup> d'Anjou le royaume de Naples, dernier vestige du royaume angevin de Sicile. Par commodité, nous choisissons d'employer cette expression, très parlante pour évoquer ce grand royaume sicilien réparti sur l'île et la péninsule.

dont le Basileus se voit réduit à acheter la paix, en se faisant à son tour tributaire du César d'Occident (1197). Mais la mort prématurée d'Henri VI met fin à cette ébauche d'un Saint-Empire s'élargissant à la partie orientale de l'antique orbite romaine. Quoi qu'il en soit, cette rivalité des deux empereurs apparaissait bien dépassée par celle qui opposait, en Occident, le Saint-Empire et la Papauté.

#### - Les relations entre Saint-Empire Romain et Sainte Église Romaine

Il s'agit là d'un duel terrible entre ces deux pouvoirs qui n'aboutira qu'à la ruine de l'idéal d'unité chrétienne. Ainsi, l'Église, dans ses relations avec l'Empire, est passée de la soumission à l'émancipation, puis à l'attaque politique. Othon I<sup>er</sup> s'impose, dès son couronnement, face à la Papauté dans un mouvement qui ira en s'amplifiant sous les règnes suivants. Le but était de confiner les papes dans des fonctions subalternes. Ce protectorat réussit à se maintenir jusqu'au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la Querelle des Investitures (1076-1122) qui correspond la volonté de la Papauté de s'affranchir des pouvoirs temporels. Le pape instaure la règle réservant l'élection pontificale au collège des cardinaux (1059) : ainsi, lorsqu'en 1061 la régence d'Henri IV oppose le pape Honorius II au pontife romain Alexandre II, c'est ce dernier qui l'emporte, élu par les cardinaux.

La grande mutation, dite grégorienne, de l'Église a lieu sous le pontificat de Grégoire VII (1073-1085) qui incite l'Église à lutter contre la vénalité des bénéfices ecclésiastiques (simonie) et récuse le principe même de leur collation (investiture) par l'autorité laïque : c'est donc mettre en cause l'une des bases politiques essentielles du pouvoir de l'empereur. La lutte est telle qu'en 1076, Grégoire VII et l'empereur Henri IV s'excommunient et se destituent mutuellement. Cette excommunication est une audace nouvelle de la part du pape qui n'aurait pas osé faire cela auparavant. Parallèlement à cela, les princes allemands en profitent pour affaiblir leur souverain qui doit, s'il veut conserver son trône, obtenir la levée de son excommunication. Il doit donc s'humilier devant le pape (il s'agenouille par trois fois en tenue de pénitent devant la résidence du pape, le château de Canossa, en janvier 1077) pour obtenir son pardon le troisième jour. Mais cela n'empêchera pas les princes allemands d'élire un anti-roi (Rodolphe de Souabe, 1077-1080, puis Hermann de Salm, 1081-1088), ni le pape d'interdire toute investiture de bénéfices ecclésiastiques par mains laïques (1078). Henri IV est bientôt de nouveau excommunié et, réplique par la création de l'anti-pape Clément III (1080). L'Empire est au bord de la guerre civile, provoquée par une crise religieuse, politique et même sociale car Henri IV est soutenu par les milieux les plus humbles. Henri prend Rome où

il reçoit de « son » pape la couronne impériale et d'où Grégoire VII a dû s'enfuir (il mourra bientôt en exil). L'empereur meurt excommunié en 1106. Enfin, Henri V signe le Concordat de Worms en 1122 : il renonce à conférer aux évêques et abbés l'investiture de leurs fonctions spirituelles, mais il garde la collation des biens et droits temporels y étant attachés. Ce compromis a été très long à obtenir car la puissance impériale se heurtait aux prétentions politiques de la Papauté.

Cette longue querelle entre l'Église et le Saint-Empire inverse les rapports de force : bientôt, c'est l'Église qui s'impose et attaque sur tous les fronts. Ainsi, elle tente de s'imposer contre Byzance, dans les États d'Occident où elle cherche à faire reconnaître sa suzeraineté, et contre l'Empire en affirmant qu'il est subordonné à sa juridiction temporelle. Finalement, par une inversion complète de l'idéal othonien, on en déduit que les empereurs n'exerçaient leur pouvoir que par délégation de l'*imperium* papal. Dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, l'autorité impériale sous les Staufens se renforce, au détriment de la Papauté. Ainsi, Barberousse qualifie d'« ignominie » les propos d'un de ses légats (devant la diète de Besançon en 1157) qui avance qu'il tient sa couronne d'un *beneficium*, d'un fief du pape. Frédéric essaie alors de reprendre en main l'Italie impériale, non sans empiéter parfois sur les terres pontificales. En 1159, Barberousse nomme pape Victor IV et, dans le même temps, Alexandre III, élu pape par les cardinaux, excommunie l'empereur et apporte son soutien aux cités rebelles du royaume d'Italie. L'histoire se répète dans les relations entre papauté et Saint-Empire qui finissent par aboutir à un compromis en signant la Paix de Venise en 1177. Le souverain Staufens reconnaît Alexandre III comme pape qui, en retour, abandonne la cause de ses alliés italiens. Mais ce n'est qu'une trêve : les dernières années du règne de Barberousse verront l'occupation de l'État pontifical par les troupes impériales. La Papauté reprend alors des forces à la faveur de la double élection royale allemande de 1198 : le pape Innocent III prend parti pour le Welf Othon IV contre le Staufens Philippe de Souabe qui fait jouer, d'une part, son « droit » à confirmer l'élection du roi des Romains ; d'autre part, il monnaie cet appui en arrachant, entre autres, à l'élu Othon IV, sa renonciation aux territoires (marche d'Ancône, duché de Spolète) et sa promesse de se concerter avec le pape dans les affaires italiennes.

Cependant, une fois couronné, Othon IV semble oublier ses obligations contre son protecteur. De nouveau, en 1210, le pape l'excommunie et contacte un concurrent, le Staufens Frédéric II qui est élu roi des Romains en 1211 et qui est pratiquement débarrassé de son prédécesseur Welf Othon IV par sa défaite à Bouvines en 1214. Mais, il faut signaler que Frédéric II, comme Othon IV, a dû « payer » son trône, en renouvelant au pape les concessions

arrachées au souverain Welf. Et, comme Othon, Frédéric, une fois élu, ne songe plus qu'à récupérer les terres italiennes. Mais il a plus d'avantages : il possède, en héritier des Normands, le royaume des Deux-Siciles et, par son élection, l'Italie impériale. Les terres pontificales sont donc prises en tenaille : Frédéric II reprend la politique de son aïeul Barberousse et s'attache à réduire les villes rebelles, groupées depuis 1226 en une nouvelle ligue lombarde. Parallèlement, il se détache de la pression du pape Grégoire IX qui s'efforce de détourner son zèle vers la Croisade, et qui, faute d'y parvenir assez vite, l'excommunie à son tour en 1227. Finalement, Frédéric II part pour les lieux Saints où il reprend Jérusalem et s'en fait couronner roi en 1229 : cette action ressuscite l'apothéose impériale de la Croisade de Barberousse. Au retour de l'empereur, la paix de San Germano semble sceller la réconciliation de Frédéric avec le pape qui lève son excommunication et - comme à la paix de Venise en 1177- renonce à soutenir les cités rebelles de Lombardie (1230).

Mais encore une fois, les affaires italiennes (collusion de la Curie avec les cités susdites et l'empiètement de l'empereur sur les droits pontificaux en Sardaigne) rallument le conflit. Grégoire IX lance une deuxième excommunication contre Frédéric II (1239), fait prononcer sa déposition par le Concile de Lyon (1245), provoque enfin en Allemagne l'élection du landgrave de Thuringe, Henri Raspe, comme anti-roi (1246), tandis que l'Italie se déchire dans les luttes féroces des Guelfes et des Gibelins, tenants respectifs du pape et de César. Le long affrontement atteint là ses dimensions les plus dramatiques. La papauté ne réussit d'ailleurs pas à venir à bout de Frédéric, ni en Allemagne où il garde d'importantes positions, ni en Italie où il parvient même à récupérer les *recuperationes* d'Innocent III. En outre, en dénonçant le Staufen à tout l'Occident comme l'Antéchrist, la papauté porte des coups irréparables au prestige du Saint-Empire, et la mort de Frédéric II (1250) précipite pour celui-ci une crise fatale. Et la théocratie pontificale s'aperçoit vite que la défaite de l'œcuménisme impérial est aussi la sienne, celle de la « République chrétienne » médiévale.

#### - Le Grand Interrègne (1246/50-1273) et ses séquelles politiques

Le Grand Interrègne est la conséquence du dernier duel entre Frédéric II et la Papauté : il s'agit d'une période d'anarchie de plus d'un quart de siècle, où l'Empire est livré à quatre affrontements successifs de souverains rivaux :

- Frédéric II contre l'anti-roi Henri Raspe de Thuringe (1246-1247)
- Frédéric II contre le comte Guillaume de Hollande (1247-1256)



- Conrad IV (fils de Frédéric II, 1250-1254) contre Guillaume de Hollande (qui restera brièvement seul en lice de 1254 à 1256)
- L'Anglais Richard de Cornouailles et Alphonse X de Castille, élus l'un contre l'autre, rois des Romains en 1257

Ce n'est qu'en 1273 que l'Empire retrouvera un chef avec le Comte Rodolphe de Habsbourg, élu à l'unanimité. Cette période de bouleversements politiques a des effets dévastateurs sur l'exercice de l'autorité publique car ces « souverains » sont, pour la plupart, sans prestige et pour certains même étrangers au Saint-Empire : Richard de Cornouailles ne vient que rarement en Allemagne et Alphonse X de Castille n'y viendra même pas une seule fois. La vacance du pouvoir suprême (qui n'a jamais été aussi longue et aussi grave) signe la fin de l'ancienne splendeur impériale.

Avec ce Grand Interrègne, disparaît la quasi-hérédité de fait dans la dévolution de la couronne et ce, pour près de deux siècles : c'est alors la revanche du principe électif. Les princes électeurs sont ravis d'affirmer leur droit à faire les souverains. Cela oblige les candidats à faire surenchère de promesses préjudiciables à leur future autorité. Ainsi, les domaines impériaux, dilapidés pendant le Grand Interrègne, puis en partie reconstitués par Rodolphe I<sup>er</sup> de Habsbourg (1273-1291), servent à ses successeurs à monnayer les suffrages ou la fidélité des princes : ils achèvent ainsi pratiquement de disparaître au XIV<sup>e</sup> siècle.

Cette parenthèse de près de 62 ans (entre la mort de Frédéric II en 1250 puis le Grand Interrègne et le couronnement d'Henri VII en 1312), pendant laquelle les quelques pâles souverains ne parviennent pas à obtenir du Pape la consécration impériale romaine (nécessaire pour en faire aux yeux de l'Occident des Césars à part entière), provoque une grande instabilité politique, sociale et territoriale. Parallèlement à ce vacillement des principes du Saint-Empire, son territoire commence peu à peu à se contracter.

#### - Réduction progressive du territoire impérial

A la faveur des troubles de l'Empire, dans le secteur lotharingien, les souverains capétiens commencent par reprendre progressivement quelques territoires comme, par exemple, Saint Louis qui, en 1246, rend un arbitrage touchant la dévolution de la Flandre et du Hainaut. En outre, sous couvert de commissions pontificales, la France lève, à l'occasion, des décimes ecclésiastiques dans les terres d'Empire limitrophes du royaume. Face aux empiètements de Philippe le Bel, Rodolphe I<sup>er</sup> esquisse une résistance, fait enquêter dans les pays de la Meuse mais cela n'empêche pas la poursuite de la pénétration française en

Argonne. Pire encore, pour des raisons de haute diplomatie, le roi des Romains Albert 1<sup>er</sup> promet à Philippe le Bel (1299) de lui céder différentes localités de la région de Verdun. Les princes électeurs protestent, refusent d'avaliser l'accord mais peu après l'Empire reste passif lorsque le Capétien se fait reconnaître suzerain par le comte de Bar de la partie ouest-mosane de ses possessions, formant désormais le « Barrois mouvant » de la couronne de France (1301). C'est là le premier accroc sérieux à la frontière lotharingienne du traité de Verdun. La limite de la France et de l'Empire se stabilisera cependant sur le cours de la Meuse jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, la Guerre de Cent Ans ayant détourné l'attention de la monarchie française à l'Ouest.

Dans le secteur burgondo-arélate, la France se heurte au début du XIII<sup>e</sup> siècle à une résistance plus nette de la part de l'Empire. En 1289, Rodolphe 1<sup>er</sup> fait obstacle, *manu militari*, à une tentative de sécession du palatin Othon IV de Franche-Comté, visant à transférer son hommage à Philippe le Bel. Mais ce dernier réussit bientôt à étendre la souveraineté française sur Lyon (1288/1312), puis sur le Vivarais (1305). Ainsi sont émondés les deux principaux saillants de l'Empire à l'Ouest du Rhône, hérités du partage de Verdun. (1316 : Valentinois ; 1349 : le Dauphiné ; 1480 : la Provence...). En 1499, l'Empire n'a plus guère, comme épaves notables, que son ancienne Bourgogne, la Franche-Comté et la Savoie, et ce, dans des liens les plus lâches.

Enfin, dans le royaume d'Italie, l'Italie Impériale a définitivement perdu son annexe méridionale de Spolète partagée entre le royaume de Naples et l'Etat pontifical. A l'est, celui-ci a recouvré les provinces adriatiques d'Ancône et Romagne, sur lesquelles Rodolphe 1<sup>er</sup> abandonne en 1279 les derniers droits de l'Empire. Au nord du Pô, la politique de la Terre Ferme de Venise aboutit aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles à soustraire toutes les anciennes marches orientales du royaume d'Italie à la souveraineté impériale. La souveraineté impériale n'espère plus que se faire - difficilement - respecter dans le nord-ouest de la péninsule.

- L'Italie et la Sicile au cœur des prérogatives impériales<sup>1</sup>

L'Italie du Sud et la Sicile sont des territoires très convoités, depuis la plus lointaine Antiquité : tour à tour les Phéniciens, les Grecs, les Carthaginois, les Romains, les Byzantins et les Arabes s'y sont succédé et les ont colonisés. Véritables avancées terrestres sur la

---

<sup>1</sup> Nous avons essentiellement puisé les éléments d'explications dans les ouvrages de Pierre RACINE, *L'Occident chrétien au XIII<sup>e</sup> siècle. Destins du Saint Empire et de l'Italie*, Paris, SEDES, 1994 et de Georges JEHEL, *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442*, Paris, Ellipses, 2014.

Méditerranée et vers les côtes africaines, ces terres constituent un enjeu majeur et stratégique sur la route des Croisades et plus largement vers l'Orient. Mais bien avant Charles d'Anjou, ces contrées sont réunies sous diverses dominations dont la dynastie normande<sup>1</sup>, celle des Hauteville. En 1059, Robert de Hauteville dit Guiscard<sup>2</sup> passe un accord avec le pape Nicolas II : Robert se déclare son vassal en échange du titre de duc d'Apulie, de Calabre et de Sicile ainsi que la possession d'un territoire équivalent à la Lucanie, à une partie de la Campanie et le Molise<sup>3</sup>. Les Normands, vaillants conquérants, parviennent en peu de temps à éliminer la présence byzantine du sud de l'Italie et entreprennent de conquérir la Sicile, alors musulmane. En 1091, Roger, le frère de Robert Guiscard, devient le premier comte normand de l'île.

En 1130, l'antipape Anaclet II sacre le fils de Roger, lui aussi prénommé Roger, premier roi normand de Sicile sous le nom de Roger II de Sicile. Sous le règne de ce roi éclairé, l'île connaît une période de grande prospérité économique et culturelle. L'implantation des Normands est très rapide puisqu'il ne leur faut qu'une soixantaine d'années pour bâtir un vaste empire qui comprend l'Italie du Sud, la Sicile, mais également ce qui correspond à la Tunisie actuelle. La population de ces territoires est essentiellement musulmane, mais elle compte aussi des juifs et des chrétiens orthodoxes : pour asseoir son autorité, Roger II prône la tolérance religieuse, adopte les coutumes locales et se tourne vers Byzance. Il intègre des musulmans à la cour et concentre tous les organes du pouvoir à Palerme afin d'éviter un éparpillement de son autorité en de nombreux petits fiefs locaux dont il interdit la constitution<sup>4</sup>. Ce territoire normand fait figure d'exception en cette période mouvementée des croisades : chacun pratique librement son culte, et l'on parle autant l'arabe que la langue d'oïl à la cour, ainsi que le latin et le grec, langues toutes parfaitement maîtrisées par le roi. Roger II encourage l'épanouissement de la culture arabe : Palerme rayonne dans toute la Méditerranée et la cour accueille de grands artistes<sup>5</sup> et savants comme Al-Idrisi, le géographe<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous avons construit ce bref aperçu historique de la présence normande en Sicile à partir de deux sources : l'ouvrage de Pierre AUBE, *Les Empires Normands d'Orient*, Paris, éditions Perrin, 2006 (1<sup>ère</sup> édition en 1991), collection « Tempus » et la page consacrée à la Sicile normande dans la rubrique pédagogique du site Internet de la BNF <http://classes.bnf.fr/idrisi/pres/sicile.htm>.

<sup>2</sup> Nous reviendrons plus précisément sur la personnalité de Robert Guiscard dans nos pages consacrées à notre enquête sur un possible rapprochement entre ce personnage historique et Robert le Diable (pp. 439-440).

<sup>3</sup> Cette région de l'est du Mezzogiorno tient son nom d'un seigneur normand du XI<sup>e</sup> siècle, Raoul de Moulins, en latin *Radulfus Molinensis*.

<sup>4</sup> En cela, Charles d'Anjou aurait dû s'inspirer de son prédécesseur qui semblait mieux comprendre l'esprit sicilien que l'Angevin.

<sup>5</sup> Sur l'ouverture de ces rois normands de Sicile aux arts et lettres de langue arabe, lire l'article de René HERVAL, « Rois normands et poètes arabes, rois normands et lettrés byzantins », *Études normandes*, n°237, 1<sup>er</sup> trimestre 1973, pp. 1-12.

<sup>6</sup> Voir notre note 3 p. 377.

Sur le plan militaire, le règne de Roger II puis celui de son fils Guillaume I<sup>er</sup> (1154-1166) sont consacrés à agrandir leur royaume en attaquant l'empire Byzantin par exemple. Cependant, ils ont également maille à partir avec des vassaux dont les révoltes incessantes occupent une grande partie de leur temps. Ce n'est qu'avec Guillaume II (1153-1166-1189) que la situation intérieure se pacifie. Il profite du calme revenu pour se rapprocher du pape et de l'empereur germanique à la faveur d'une alliance matrimoniale : le mariage de Constance, tante de Guillaume II de Sicile, et du futur Henri VI, apaise, pour un temps, les relations jusqu'alors très tendues entre la dynastie normande et le Saint Empire. Mais Guillaume II meurt sans héritier en 1189, ce qui ravive les tensions : les prétendants au trône sont Tancrède de Lecce, cousin de Guillaume II, Roger d'Andria, noble soi-disant descendant des Hauteville, et Henri VI au titre d'époux de Constance, héritière de la maison de Hauteville. Après de nombreux rebondissements, c'est finalement Henri VI en 1194 qui se fait couronner, mettant fin à la présence normande en Sicile. Ce royaume est donc une terre d'ouverture et de diversité culturelle, à cheval entre Occident et Orient, entre Europe et Afrique, qui, par conséquent, ne cesse au long du Moyen Âge, d'attirer les convoitises. Les relations se tendent à nouveau entre Henri VI, héritier Hohenstaufen, puis son fils, Frédéric II (1194-1250), et la papauté qui décide de combattre la domination de cette dynastie.

L'année 1250 marque un tournant pour l'Empire mais n'a que peu de conséquences dans l'affrontement qui oppose guelfes et gibelins<sup>1</sup> qui reste l'un des points fondamentaux de la vie politique en Italie qui, pendant le Grand Interrègne, s'est coupée de la partie allemande de l'Empire. La papauté se place du côté des guelfes afin de venir à bout des Staufen et leur prendre le royaume de Sicile mais ce n'est pas le cas, loin s'en faut, de toutes les communes italiennes qui vont même, tant le choix gibelin semble majoritaire, faire basculer l'ensemble de la péninsule vers le gibelinisme. Le pape Innocent IV promet alors aux villes du royaume de leur donner des privilèges que leur refusaient les Staufen. Conrad IV souhaite faire valoir ses droits sur la couronne sicilienne : il débarque à Siponto en Sicile en janvier 1252 et réduit les soulèvements qui avaient éclaté à la mort de Frédéric II, dont il est l'héritier légitime. Le pape comprend alors qu'il ne pourra pas s'annexer la Sicile. Il négocie avec Conrad IV tout en

---

<sup>1</sup> Guelfisme et Gibelinisme : D'origine allemande, ces deux partis se sont introduits au XII<sup>e</sup> siècle dans les conflits interurbains qui sévissent en Italie du Nord. Au XIII<sup>e</sup>, ils servent de référence à des doctrines théologico-politiques qui divisèrent l'Italie en deux camps. Florence était reconnue comme le siège de la cause guelfe, Milan et Pise incarnaient la cause gibeline. Progressivement et en se dégageant du contexte régional où ils s'étaient jusque-là développés, le guelfisme et le gibelinisme ont eu tendance à s'universaliser et à se répandre dans toute la chrétienté pour désigner des formes de gouvernement privilégiant le pouvoir temporel ou le pouvoir spirituel sur des critères socio-politico-culturels variables selon les circonstances. On distingue les guelfes blancs des guelfes noirs plus favorables au pape.

se mettant en relation avec Richard de Cornouailles, lui offrant le royaume de Sicile. Mais les prétentions du frère du roi d'Angleterre sont déraisonnables aux yeux du pape qui se tourne alors vers le français Charles d'Anjou, frère cadet de Louis IX qui le pousse cependant à refuser la proposition en octobre 1253. Le pape sollicite un autre frère du roi d'Angleterre, Edmond : son acceptation pousse le pape à rompre les négociations avec Conrad IV, bien que l'accord soit difficile à trouver entre le souverain pontife et l'Anglais.

Cependant, le 21 mai 1254, un événement vient changer la donne : Conrad IV meurt, laissant le royaume à son jeune fils, Conradin, alors âgé de deux ans, trop jeune pour avoir été couronné roi de Sicile. Le pape décide bien évidemment de ne pas reconnaître Conradin et peut alors en profiter pour annexer purement et simplement la Sicile, profitant d'une situation assez tendue sur l'île puisqu'il existait des dissensions, imputables aux relations difficiles entre Conrad et son frère Manfred qui finit par prendre la régence et qui hériterait du royaume si le petit Conradin venait à mourir. Mais Manfred peut difficilement lutter contre l'armée pontificale et accepte de négocier avec le pape : le traité du 27 septembre 1254 réserve les droits de Conradin dont le pape cependant s'autorise à reconnaître, ou non, la légitimité. Manfred, mécontent, soulève les Pouilles et chasse l'armée du pape le 2 décembre 1254, se posant en défenseur des droits de son neveu et réclamant sa régence. Mais la mort d'Innocent IV le 7 décembre semble affaiblir son armée qui finit par capituler, reconnaissant l'impossibilité de faire aboutir le projet d'annexion de la Sicile.

En 1255, le nouveau pape Alexandre IV excommunique Manfred puis reprend les négociations avec l'Anglais Edmond, lui accordant l'investiture de la Sicile. Le 10 août 1258, Manfred se fait couronner roi de Sicile, ce qui relance le conflit entre la papauté, soutenue par les guelfes, et les Staufen, d'autant que Manfred peut compter sur le soutien des gibelins, majoritaires en Italie. Il lance une offensive pour encercler la papauté, mais s'il reçoit des soutiens dans le nord de l'Italie, il peine à l'emporter en Toscane puisque Florence est ralliée au parti guelfe. Manfred se tourne alors vers le Siennois, ennemis des Florentins, avec qui il signe un traité d'alliance : les Florentins sont défaits le 4 septembre 1260 et la Toscane tombe aux mains des gibelins, d'autant plus que le pape s'est brouillé avec les Florentins. La faiblesse de l'autorité pontificale est manifeste : même à Rome, Manfred est parvenu à se faire des partisans. Alexandre IV meurt le 25 mai 1261, alors que sa situation est au plus bas en Italie et que Manfred s'apprête à célébrer ses fiançailles avec Constance d'Aragon.

- Une candidature française

Le nouveau pape, Urbain IV, élu le 29 août 1261, est une personnalité énergique et autoritaire qui comprend rapidement que l'annexion du royaume de Sicile est trop audacieuse, et qu'il vaut mieux trouver un candidat en mesure d'affronter Manfred. Il choisit donc de revenir à la candidature angevine : pour cela, il complète le collège des cardinaux en nommant sept membres du Sacré Collège, dont trois conseillers du roi de France. Ce parti français au sein même de la papauté soutient le candidat français et travaille à restaurer l'autorité du pape en Italie. Il obtient quelques succès en Italie centrale et septentrionale. Concernant le royaume de Sicile, le pape sait que, plus que Charles d'Anjou, c'est son frère, Louis IX qu'il faut convaincre : le roi éprouvait en effet des scrupules quant aux droits d'Edmond et de Conradin. Le pape fait valoir l'intérêt que constituerait le royaume de Sicile dans l'organisation d'une nouvelle croisade mais le roi de France est difficile à convaincre car il a appris l'existence d'un traité conclu en 1262 entre Manfred et Baudouin II, empereur latin détrôné de Constantinople, qui prévoyait une croisade pour sauver le royaume latin à Jérusalem. Louis IX pousse donc le pape à se réconcilier avec Manfred qui se dérobe. Louis IX donne alors son accord pour que son frère Charles lance une expédition en Sicile et le 17 juin 1263 s'élabore le projet plaçant les droits de l'Église sur le royaume de Sicile sous la protection de Charles d'Anjou mais qui, en échange, ne pouvait prétendre à l'Empire ni à quelque influence sur les élections et l'administration ecclésiastiques. En échange, le pape lui accorde la protection apostolique, une décime de trois ans sur les revenus des Églises de France, de Provence et du royaume d'Arles pour la croisade à mener contre Manfred, et s'engageait à interdire l'accès de Conradin au titre impérial.

Cet arrangement n'est pas très favorable à Charles mais il l'accepte car il sait qu'il peut espérer des accommodements que le pape ne peut lui refuser. Ainsi, Charles s'était engagé à ne pas avoir d'autorité politique directe sur Rome ; or, dès août 1263, porté par le courant guelfe, il reçoit le titre de sénateur de Rome à vie, ce qui lui donne une emprise sur le territoire romain non conforme au projet et une prétention légitimée au trône de Sicile. Non seulement le pape accepte ce débordement mais en outre, il diminue le tribut de l'Angevin de 10 000 à 8000 onces d'or : ceci s'explique par la menace que représente Manfred sur les États Pontificaux.

Charles nourrit des ambitions plus grandes qu'il ne le prétend. Couronné roi de Sicile le 6 janvier 1266, il envahit le sud de l'Italie (Piémont, Lombardie) et la bataille de Bénévent

le 26 février 1266 marque un nouvel affrontement entre le Staufen<sup>1</sup> et l'Angevin : Manfred est tué au combat. Sa famille (sa femme, sa fille et ses trois fils) est séparée et emprisonnée : cette décision de Charles n'est que le reflet de la volonté papale d'éliminer toute trace de Staufen. Clément IV accable de plus en plus Charles de recommandations, preuve que l'Angevin n'a été bien souvent qu'un instrument entre les mains de la papauté, malgré sa volonté de se poser en véritable chef d'état. Il règne donc aussi sur l'Italie du Nord (Venise exceptée), Naples et la Sicile. Puis il combat Conradin, fils de Frédéric II et branche légitime des Staufen, qui tente de marcher sur Rome : il fait exécuter le jeune garçon de quatorze ans le 29 octobre 1267, ce qui entachera sa réputation.

Il confisque les biens attribués aux Staufen et les fait redistribuer à des Français et à des Provençaux, point de départ d'une nouvelle colonisation de l'Italie. Hors de son royaume, Charles mène une politique impérialiste, s'assurant le contrôle des gibelins, et nourrit des ambitions extra-italiennes : il tente une coalition contre le nouvel empereur byzantin, Michel VIII Paléologue en promettant à Baudouin II, l'empereur latin déchu, de lui fournir un contingent militaire pour l'aider à reconquérir son royaume perdu, en échange du tiers des conquêtes à réaliser. Comme souvent, cette alliance se concrétise par un mariage, le fils de Baudouin devant épouser la fille de Charles. Il conclut également des alliances avec les rois de Hongrie et de Serbie. Son souhait est de restaurer l'ancien empire latin de Constantinople. Au printemps 1270, la flotte sicilienne est concentrée dans les ports de l'Italie méridionale mais ce projet se heurte avec celui du roi de France d'entreprendre une nouvelle croisade : Louis IX demande alors à son frère de suspendre ses projets et de le rejoindre, ce qu'il finit par faire alors que son frère est déjà mort. Il signe un traité avec le sultan pour combler ses ambitions impérialistes mais l'entreprise tourne court pour l'Angevin, qui commence à inquiéter le nouveau pape, Nicolas III. Le pape entend assurer l'indépendance temporelle de la papauté et contenir les ambitions de Charles : il tente de mettre sur pied un état pontifical étendu, entre le royaume de Sicile et le roi des Romains au nord. Il récupère la Romagne ainsi que la dignité de sénateur à vie de Rome, puis s'attaque à la Lombardie et à la Toscane.

Cependant, peu à peu, en Sicile, l'aristocratie et les classes urbaines rejettent Charles, peu au fait des institutions particulières de l'île, et préparent une révolte. Pierre III d'Aragon, époux de Constance de Sicile, la fille de Manfred, depuis 1262, est alors très intéressé par la Sicile : il ne fait rien pour empêcher la révolte, pas plus que Michel III Paléologue, inquiet des

---

<sup>1</sup> Son armée est solide, constituée d'Allemands, de Lombards gibelins, de Siciliens et de Sarrasins de Lucanie. L'armée française est quant à elle composée de Toscans, de Romains et de Provençaux.

visées de l'Angevin sur l'Orient. Le soulèvement des Vêpres Siciliennes<sup>1</sup> débute le 30 ou 31 mars 1282 à Palerme et s'étend à toute l'île jusqu'au massacre de Messine le 28 avril. La flotte aragono-catalane débarque à Trapani le 30 août 1282 avec Pierre d'Aragon que les Siciliens ont appelé à leur secours : il est proclamé roi le 4 septembre 1282 à Palerme. A Messine, les Français résistent : Charles d'Anjou reçoit les envoyés du roi d'Aragon le 17 septembre et ses troupes se replient rapidement sur Reggio di Calabre. Mais les troupes de Pierre ne parviennent pas à s'implanter dans la partie continentale du royaume de Sicile : c'est le début de la division entre l'île et la terre ferme, entre les royaumes de Naples et de Sicile, dont les rois prétendent tout de même au titre de roi de Sicile. Le pape, furieux de voir un héritier des Hohenstaufen revenir en Italie, excommunie Pierre et donne son royaume d'Aragon, dont il est suzerain, à Charles de Valois et à Isabelle d'Aragon. Les troupes fidèles à Charles d'Anjou se sont retirées en Calabre.

Il s'agit évidemment d'une révolte anti-française puisque le cri des révoltés était « Morte alla Francia ! », mais c'est surtout un soulèvement de la petite aristocratie plus que de la bourgeoisie et du peuple, le régime fiscal auquel étaient soumis les Siciliens étant assez sévère et certains Siciliens, restés attachés aux Staufen, étaient mécontents de voir leur ville de Palerme déclassée au profit de Naples.

Charles d'Anjou meurt à Foggia, le 7 janvier 1285. Son corps est ensuite transféré à Naples et enterré dans la cathédrale.

#### - Un regard tourné vers l'Empire... d'Orient

Que faut-il comprendre de la politique menée par Charles d'Anjou ? En réalité, son ambition était surtout tournée vers l'Orient. A la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'empire Byzantin, après avoir affronté une période mouvementée, est redevenu une puissance mondiale avec l'avènement, en 1081, de la dynastie des Comnène. Cependant, elle se voit rapidement supplantée par une nouvelle dynastie, celle des Ange, à cause du régime tyrannique d'Andronic Ier Comnène (1183-1185) qui met à mal les relations entre les deux pôles de la Chrétienté (massacre des Latins à Constantinople en 1183). Cependant, Isaac II Ange (1185-1195 et 1203-1204) puis son frère et successeur Alexis III Ange (1195-1203) ne parviennent

---

<sup>1</sup> La date n'est confirmée par aucune source de l'époque : l'expression « Vêpres Siciliennes » n'est apparue qu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Il semblerait que le mardi de Pâques, lors du traditionnel pèlerinage des familles palermitaines jusqu'à l'église du Saint-Esprit, on constate la présence oppressive des soldats français. Une atteinte à l'honneur, dont on ignore la nature exacte, constitue l'étincelle qui provoque le massacre : 2000 Français et Provençaux sont tués en une nuit, peu en réchapperont. Voir, pour l'exposition des faits, Julien THERY, « les Vêpres Siciliennes », *Les trente nuits qui ont fait l'histoire*, Paris, Belin, 2014, pp. 89-103.



pas à ralentir le délitement de l'empire : la Bulgarie obtient son indépendance, les Turcs reprennent l'Anatolie, et la concurrence italienne pour le contrôle du commerce en mer Egée se fait de plus en plus redoutable. La quatrième Croisade (lancée de Venise en 1202), est soutenue financièrement par Alexis IV Ange, fils d'Isaac, qui compte, en échange, sur l'armée croisée pour lui envoyer des renforts et renverser son oncle, Alexis III, qui abdique lors du siège de Constantinople par les Croisés, en 1203. Les finances sont alors au plus bas : Alexis IV, dorénavant au pouvoir, doit augmenter les impôts pour honorer sa promesse faite aux Chrétiens d'Occident de les soutenir pour la quatrième Croisade. La population est fort mécontente de cette pression fiscale : le chef de file de l'opposition, Alexis V Doukas Murzuphle, renverse Alexis IV Ange en 1204 et chasse les Latins de Constantinople, qui assiègent de nouveau et mettent à sac la ville qui devient alors la capitale de l'empire latin de Constantinople.

C'est alors le début de la dernière période de l'histoire byzantine. Au lendemain de la quatrième Croisade, l'empire se divise entre les puissances latines qui doivent faire face à trois états grecs qui parviennent à s'organiser : à l'Ouest, naît le despotat d'Épire dirigé par les Doukas ; en Asie Mineure, se forme l'empire de Nicée des Lascaris ; sur les rivages du Pont, se crée l'empire de Trébizonde, dirigé par une branche des Comnène. Ces trois branches vont alors lutter les unes contre les autres pour récupérer Constantinople. Certaines régions, la principauté d'Achaïe et le duché d'Athènes, sont même des Etats francs, et les Italiens finissent par dominer totalement l'espace maritime. En 1261 cependant, Alexis Strategopoulos parvient à reprendre Constantinople et met fin à l'existence de l'empire latin de Constantinople. Puis, Michel VIII Paléologue « refonde » l'empire Byzantin sans pour autant lui rendre ses frontières d'avant 1204 : la Grèce est toujours morcelée, les Italiens possèdent les îles de la Mer Égée et les Turcs, à l'Est, se montrent de plus en plus agressifs. Michel VIII parvient à limiter les pertes et, surtout, à empêcher une nouvelle attaque en se conciliant les bonnes grâces de l'Occident grâce à une politique religieuse favorable à une union des deux Églises : cet accord avec l'Église latine est également le moyen de calmer les ambitions angevines sur Constantinople<sup>1</sup> mais cet accord aura pour conséquence, dans cet empire refondé mais finissant, de « crisper davantage la situation, poussant la société

---

<sup>1</sup> Nous avons consulté, à ce sujet, les pages consacrées à « La menace angevine » dans l'ouvrage de John Julius NORWICH, *Histoire de Byzance*, Paris, éditions Perrin, 2002 (1<sup>ère</sup> édition 1988), pp. 363-378 et l'article de Raúl Estangüi GOMEZ, « La progressive et difficile intégration de Byzance au monde latin (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », *Nouvelle histoire du Moyen Âge*, Florian Mazel (dir.), Paris, Seuil, 2021, pp. 349-363.

byzantine dans son ensemble à choisir entre l'intégration dans la Chrétienté latine ou la rupture définitive.<sup>1</sup> »

Charles d'Anjou, ambitieux, semble avoir toujours nourri l'espoir de conquérir des territoires plus à l'est. En effet, en remportant la bataille de Bénévent en 1266, Charles d'Anjou, récupère également la façade maritime de ce qui deviendra l'Albanie. Ainsi, lorsque Béatrice, sa première épouse, décède, en 1267, il tente, mais en vain, d'obtenir la main de Marguerite, fille de Béla IV roi de Hongrie, ouvrant ainsi la voie à une dynastie angevine en Hongrie, d'autant qu'il parvint à marier sa plus jeune fille Isabelle à Ladislas IV, fils de Béla, futur roi de Hongrie. Le choix de la Hongrie est loin d'être anodin : en effet, « ouvrir une voie au commerce italien et à l'influence française vers le Danube, c'était prendre à revers la prépondérance byzantine et se placer face à la Germanie au cœur d'une Europe slave, encore en friche.<sup>2</sup> »

En outre, il marie son fils Philippe avec Isabelle, l'héritière de Guillaume II de Villehardouin, prince d'Achaïe (Péloponnèse) et vassal de Charles<sup>3</sup>, ce qui marque une percée angevine vers l'espace balkano-danubien. Les ambitions de Charles n'ont donc jamais été de porter la couronne du Saint-Empire : l'alliance conclue avec le pape avant son expédition en Sicile en 1263 lui interdisait en effet de briguer le trône de l'Empire. En revanche, rien ne l'empêchait de regarder vers l'Orient, dans un souhait à peine voilé de restaurer l'empire latin d'Orient, ce qu'il ne cessa de faire durant toute sa vie, usant de stratégies militaire, diplomatique<sup>4</sup> et matrimoniale. Pourtant, ses plans furent à chaque fois contrecarrés par la papauté qui officiellement, souhaitait réconcilier les guelfes et les gibelins, mais qui soutenait surtout le Saint-Empire et la candidature « non-Staufen » ainsi qu'une tentative d'accroissement visant à ramener l'Église grecque dans l'obédience romaine. Charles ne fut que peu soutenu par la papauté qui s'est servie de l'Angevin essentiellement pour lutter contre les Staufen : cependant, elle ne s'attendait pas à cette ambition vers l'est, comme en témoigne l'interdiction qui lui avait été faite d'emblée, en 1263, de briguer le Saint-Empire, celui-ci constituant sans doute aux yeux du pontificat la seule ambition possible pour un jeune souverain européen. Les relations entre l'Angevin et la papauté ne cesseront de se dégrader, à mesure que Charles devenait trop ambitieux et moins soumis à l'Église qu'il avait pu paraître

---

<sup>1</sup> Raúl Estangüi GOMEZ, « La progressive et difficile intégration de Byzance au monde latin (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », *op. cit.*, p. 363.

<sup>2</sup> Georges JEHÉL, *les Angevins de Naples*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>3</sup> Philippe meurt en 1277, avant son père qui hérite donc, en tant que suzerain, de la principauté d'Achaïe à la mort de Guillaume en 1278.

<sup>4</sup> Charles d'Anjou fera tout de même de très nombreuses conquêtes vers l'est durant son règne : Morée, Corfou, Albanie... Mais il vise surtout Thessalonique et, bien plus encore, Constantinople. Voir à ce sujet Georges JEHÉL, « L'attraction de l'Orient », *Les Angevins de Naples*, *op. cit.*, pp. 103-119.

lorsqu'elle eut besoin de lui pour éradiquer la branche Staufen : ainsi, la bataille de Bénévent, en 1266, le fait apparaître comme un champion du Christ face à un Manfred considéré comme le persécuteur de l'Église, ce que relatent les chroniques mais « cette image du roi pieux qui s'est fixée sur Charles, dans l'élaboration de la propagande pro-angevine par les papes à l'initiative d'Innocent IV, s'est modifiée dans les chroniques à mesure que les relations entre la papauté et le roi de Sicile se distendaient.<sup>1</sup> ».

Le contexte politico-historique ainsi posé, les enjeux des romans à l'étude semblent apparaître plus clairement. En effet, ces romans, dont nous avons démontré la richesse et la complexité, les éloignant des simples récits de divertissement, peuvent bénéficier, à ce stade de notre étude, d'une lecture rétrospective qui, à la lumière du contexte politico-historique, les enrichit d'une visée *a priori* idéologique. De nombreux indices, plus ou moins explicites, ancrent ces récits dans la réalité de l'auteur, certes, mais également dans une dimension plus géopolitique pouvant même les rapprocher de romans de propagande. L'hypothèse que nous pourrions formuler serait donc en lien avec les intentions de ces auteurs : ces romans, et en particulier *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* parce qu'ils mettent en scène un jeune et beau roi de Sicile, outre le divertissement qui est leur fonction première, ne serviraient-ils pas les enjeux français en Sicile et en Italie ?

#### b. Éléments du contexte politico-historique dans le corpus

Relever les indices en lien avec le contexte politico-historique dans un roman, quel qu'il soit, présente des écueils. Comme nous l'avons expliqué dans les pages précédentes, la recherche philologique et historiographique du début du XX<sup>e</sup> siècle, a pu, parfois, se montrer un peu trop enthousiaste dans cette démarche interdisciplinaire, mêlant de trop près fiction assumée et réalité historique<sup>2</sup>. Ainsi, la seule présence d'un aigle dans la narration ne doit pas nous faire conclure immédiatement que c'est là une référence au Saint-Empire : c'est plutôt un faisceau d'indices qu'il faut chercher et interpréter objectivement, sans surenchère, ce qui constitue le deuxième écueil possible dans ce type d'exercice. Dans un premier temps, nous verrons que le corpus fonctionne comme un ensemble lié par un contexte commun puis nous en repérerons les indices dans chaque roman.

Les textes à l'étude ont été réunis parce qu'ils ont en commun de voir leurs actions se dérouler dans un espace commun, entre Rome, le Mezzogiorno et la Sicile. Nous avons déjà

---

<sup>1</sup> Georges JEHEL, *Les Angevins de Naples*, op. cit., p. 97.

<sup>2</sup> Voir notre étude sur les enjeux du réalisme dans le roman médiéval (p. 390ss).

procédé au relevé et à l'analyse des indices géographiques<sup>1</sup> et mis en évidence leur capacité à ancrer ces récits, pourtant merveilleux, dans la réalité spatiale contemporaine. Robert le Diable part vers la voie de la rédemption en choisissant d'effectuer sa pénitence à Rome : il y passe la majorité de sa vie puisqu'il a environ vingt ans lorsqu'il est adoubé (v. 231) et qu'il commet ses pires exactions provoquant sa prise de conscience et donc sa conversion spirituelle (vv. 629-656)

« Car Sains Esperis le semont,  
Qui en tel pensee l'a mis  
Encor puet estre Dieus amis. » (vv. 654-656)

Il décide alors de se rendre à Rome pour comprendre qui il est et surtout pour accomplir sa rédemption : sa pénitence dure dix ans qu'il passe au palais de l'empereur puis, à trente ans environ, il se fait ermite auprès de celui qui a su sauver sa vie spirituelle et « Après luy vesqui longement » (v. 4679). Il ne retourne pas en France de son vivant : « uns riches quens del Pui » (v. 4706) vole ses ossements pour les enterrer près de chez lui et fonder à cet emplacement l'abbaye Saint-Robert<sup>2</sup>. Il passe donc la plus grande partie de sa vie en Italie et même très précisément à Rome et dans sa région puisqu'il se fait ermite dans la forêt Marabonde, dont le nom est imaginaire mais dont on nous dit qu'elle se trouve non loin de l'antique cité, « Parmi le vatee souragie » (v. 910).

Ce choix géographique est évidemment à mettre en relation, à la fois, avec la papauté, qui joue un rôle important dans le récit, et le Saint-Empire, représenté par le personnage de « l'empe[re]res » (première apparition au vers 1231) de Rome qui est aussi l'empereur d'Allemagne : le roman de *Robert le Diable* est ainsi ancré dans une réalité géopolitique et religieuse contemporaine qu'on reconnaît aisément et que nous approfondirons plus loin. Cependant, ce roman se détache quelque peu du corpus à l'étude par la datation présumée de sa rédaction qu'Élisabeth Gaucher situe vraisemblablement au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, ce qui ne change cependant rien quant à notre objectif puisqu'il partage avec *Guillaume de Palerne* et

---

<sup>1</sup> Voir notre étude sur les indices géographiques dans les textes du corpus (p. 365ss).

<sup>2</sup> Il existe encore aujourd'hui, dans le diocèse du Puy en Velay, l'abbaye de la Chaise-Dieu, édifée de 1344 à 1352 sur ordre du pape Clément VI, et construite sur un ancien édifice roman (XI<sup>e</sup> siècle) au pied duquel avait été enseveli Robert de Turlande (1001-1067), fondateur de l'abbaye. L'église de cette abbaye est l'abbatiale Saint-Robert. Voir à ce sujet le site de l'abbaye <https://www.abbaye-chaise-dieu.com>, intéressant surtout pour sa page consacrée à Saint Robert de Turlande qu'on ne saurait cependant rapprocher de Robert le Diable si ce n'est qu'il a lui aussi entrepris un voyage à Rome pour comprendre sa mission sur terre et souhaité se retirer dans la nature mais pas en tant qu'ermite, plutôt pour se consacrer aux pauvres qu'il accueille et conseille. Enfin, le comte d'Auvergne fera partie des généreux donateurs qui ont permis la construction de son abbaye.

<sup>3</sup> Voir son édition p. 85-86.

*Floriant et Florete* le choix d'un cadre géographique signifiant quant au contexte historique, voire à une visée promotionnelle du royaume de France<sup>1</sup>.

En effet, ces deux romans mettent en scène un jeune roi de Sicile, peinant à faire reconnaître sa légitimité pour hériter du trône, et qui, une fois couronné, mène une politique d'expansion européenne facilitée par des unions matrimoniales et amicales, en particulier vers l'est. Cette quête d'identité oblige Guillaume et Floriant à voyager entre la Sicile et l'Italie et particulièrement à Rome, où ils aident l'empereur à repousser une invasion. Il n'est pas rare de rapprocher ces deux romans<sup>2</sup>, justement par ce choix de la Sicile et de la question plus épineuse de sa couronne mais également par les liens très étroits que Floriant et Guillaume, mais aussi Robert, entretiennent avec l'empereur de Rome. Pour Guillaume, l'empereur constitue une figure paternelle puisqu'il l'élève dans son palais parce qu'il a l'intuition de sa véritable nature mais aussi parce qu'il deviendra, par la suite, son beau-père. Cette relation n'est pas sans rappeler celle qui unit Robert et l'empereur : certes, il recueille le jeune homme pour le protéger :

« Que nulz nel fiere ne atouche,  
Puis qu'il vient a my a garant » (vv. 1322-1323)

Mais Robert ayant déjà une vingtaine d'années, on ne saurait voir là une relation paternelle, cette relation renvoie davantage au devoir de charité mais aussi à la relation qui unit le roi et son fou comme l'empereur l'explique au pape :

« Se vous or veés ses folies  
Et ses belles melancolies,  
Ne vos poriés tenir de rire. » (vv. 2235-2237.)

Et le pape partage cet amusement<sup>3</sup> : « Tous s'en rient, grant et menor » (v. 2253). Cependant, comme Guillaume, la relation entre l'empereur et Robert a failli devenir familiale : l'empereur, une fois l'identité de Robert dévoilée, lui propose la main de sa fille, et donc l'empire, que le jeune homme refuse cependant<sup>4</sup> :

« Moulz bons peres vous serai :

---

<sup>1</sup> Nous verrons dans la suite de notre analyse qu'il s'agit là d'une hypothèse de départ, volontairement vaste pour envisager toutes les explications possibles. (p. 438ss et, surtout, p. 490ss).

<sup>2</sup> Richard TRACHSLER et Annie COMBES évoquent ainsi *Guillaume de Palerne* comme l'une des « sources non arthuriennes » de *Floriant et Florete*, (p. XXXVIII et LXIII de l'édition) et Christine FERLAMPIN-ACHER explique que « *Guillaume de Palerne* n'est pas *Floriant et Florete* » justement à propos de la fin de ces deux romans qui ne proposent pas du tout la même destinée hors-diégèse aux héros parce que *Guillaume de Palerne* propose une « mise à l'écart du modèle arthurien » (p. 27 de l'édition) mais cette exclusion montre bien que ces romans peuvent être, sous d'autres aspects et précisément pour le contexte géographique et politico-historique, associés.

<sup>3</sup> Ce manque de compassion de la part du pape peut paraître surprenant : nous y reviendrons dans les pages suivantes, dans l'étude consacrée à la figure papale dans le roman.

<sup>4</sup> Nous reviendrons sur ce refus et ce qu'il représente dans la suite de nos travaux. (pp. 461-463).

Ma fille espouser vous ferai  
Et vous donrai tout mon empire. » (vv. 4559-4561)

Floriant, quant à lui, est plus distant de l'empereur de Rome : en revanche, on retrouve ces mêmes relations entre lui et l'empereur de Constantinople, Filimenis, dont il épouse la fille, Florete, et dont il hérite de l'empire à sa mort :

« L'empereour Filimenis  
Est mors, se sachiez tot de voir,  
Vous devez la contree avoir,  
Si la vous voelent delivrer ;  
Or poez en vous esgarder  
Se vous la vorrez recevoir. » (vv. 8034-8039)

La mort de l'empereur et de sa succession sont annoncées dans une même phrase et dans un même souffle : comme le veut l'usage, ces deux annonces sont consécutives et dépendantes. Ici, le choix du discours direct avec pour destinataire Floriant permet d'enrichir la relation déjà établie par son mariage avec Florete en inscrivant le jeune roi de Sicile dans la filiation de l'empereur.

En outre, l'empereur est un suzerain pour le service duquel Robert, Guillaume et Floriant combattent : dans les trois romans, la Chrétienté est menacée par l'invasion païenne de la ville de Rome. Ainsi, *Robert le Diable* et *Guillaume de Palerne* présentent une intrigue très similaire : alors qu'ils sont hébergés au palais impérial, « li Turc d'esclavonnie / Et de Toscane et d'Alenie<sup>1</sup> » (v. 1669-1670) dans *Robert le Diable* et les hommes du « riches dus de Saigsoune<sup>2</sup> » (v. 1786) dans *Guillaume de Palerne* menacent la ville et ses habitants. Dans *Floriant et Florete*, Floriant n'est pas concerné personnellement par l'attaque de Rome puisqu'il vient prêter main forte à l'empereur, un individu pourtant « fel et souduians » (v. 7256) : cependant, Rome « qui est chiés de crestienté<sup>3</sup> » (v. 7285) est assiégée par les païens « Turc ne Sarrazin ne Persant » (v. 7282). Floriant n'hésite pas et choisit d'aider un souverain certes détestable, il a « Toute destruite la contree » (v. 7257) et « Il fet fames a force prendre » (v. 7259), mais c'est parce qu'il s'engage pour « son seignor » (v. 7408)

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire les nomades du nord de l'Islam qu'Élisabeth Gaucher traduit par Sarrasins.

<sup>2</sup> C'est-à-dire les Saxons, envahisseurs assez répandus dans le roman médiéval : ils sont généralement représentés comme brutaux. Leur conversion au christianisme date de l'époque de Charlemagne (Widukind, grand héros saxon, accepte de se faire baptiser en 785). A l'époque de la rédaction de *Guillaume de Palerne*, les Saxons sont donc censés être chrétiens mais leur attaque contre Rome répond sans doute à un autre objectif que religieux puisque le texte insiste surtout sur le fait que les hommes du duc de Saxe sont entrés sur « sa terre » c'est-à-dire celle de l'empereur.

<sup>3</sup> Expression répétée plus loin « Rome est de crestienté chiés » (v. 7338) pour insister sur le caractère religieux de cette guerre.

surtout au nom de la chrétienté. Victorieux, il refuse d'ailleurs la proposition de l'empereur de Rome qui veut « doner a Rome heritage » (v. 7590) car cet homme méprisable ne peut constituer un bon suzerain pour qui que ce soit. Cet épisode montre cependant que Floriant a fait passer la défense de la Chrétienté avant les valeurs de la chevalerie, et ce, malgré ses sentiments personnels.

Enfin, la présence de l'Église dans les romans constitue un autre point commun. Certes, il n'y a rien d'inhabituel dans un roman du Moyen Âge à mettre en scène des membres du clergé, et précisément lorsqu'il y a des mariages et des couronnements. Pourtant, pour des raisons différentes, les textes du corpus font intervenir l'Église de manière significative. Le roman de *Robert le Diable* est évidemment celui des trois textes qui met le plus en scène l'Église surtout à travers la personne du pape et la figure de l'ermite : cependant, leur présence conjointe est très rare dans le récit, ils n'apparaissent dans le même épisode qu'au moment du dénouement (vv.4408-4460), lorsque Robert est sur le point de révéler son identité. Cet épisode marque surtout la faillite de la papauté (« De quanqu'il ot riens ne li plaist », v. 4460) qui, tout au long du roman, ne s'illustre pas pour ses valeurs chrétiennes et ses compétences, contrairement à l'ermite qui semble représenter la foi sincère et véritable, parvenant ainsi à convaincre Robert de révéler son secret (v. 4478-4504). Dans *Guillaume de Palerne*, le pape est presque nommé « Qui fu entre les .ii. Grigoires » (v. 9356) : c'est lui qui sacre Guillaume empereur de Rome mais, étonnamment, ce n'est pas lui qui marie et couronne Guillaume et Mélior en Sicile, c'est « Li patriarches Alexis » (v. 8901). La précision de ce nom mérite qu'on s'y attarde car il est possible que ce soit un indice nous permettant de situer le contexte<sup>1</sup>.

*Floriant et Florete* réserve également un traitement étonnant à l'Église puisqu'à aucun moment, la figure du pape n'est représentée : c'est « Li arcevesque et la clargie » (v. 6087) qui officient aux mariages et aux couronnements<sup>2</sup>, aucune parole au discours direct ne leur est accordée, ne permettant pas aux représentants de l'Église de jouer un rôle véritable dans cet épisode. Le lecteur s'attend alors à ce que, lors du sacre de Floriant au trône de l'empire de Constantinople, une figure forte de la Chrétienté soit présente : cette attente est encore davantage déçue que dans l'épisode précédent puisque l'Église apparaît seulement sous le terme vague de « clargie » (v. 8094) et n'est plus une force agissante puisque le sacre est présenté à la voix passive « Les ont fait li barons aller / Et puis beneir et sacrer » (vv. 8117-

---

<sup>1</sup> Voir notre étude consacrée au « patriarche Alexis » (p. 450-451).

<sup>2</sup> Rappelons que, comme dans *Guillaume de Palerne*, plusieurs mariages et couronnements sont célébrés en même temps : ceux de Floriant et Florete ainsi que de Gauvain et Blanchandine. Pour mémoire, dans *Guillaume de Palerne*, les couples sont : Guillaume et Mélior, Alphonse et Florence, Brandin et Alexandrine.

8118), mettant davantage en valeur le rôle des barons dans ce sacre. Le refus de donner au pape et à travers lui, à l'Église, un rôle véritable est une manière d'en effacer sa présence et son pouvoir. Dans les trois romans, la papauté n'est pas vraiment valorisée soit par une mise en évidence de ses manquements, soit par un effacement pur et simple, ce qu'il nous faudra prendre en compte dans une perspective interprétative des enjeux idéologiques du corpus.

Ce rapide tour d'horizon des points communs liés au contexte dans les romans à l'étude confirme le bien fondé de cette réflexion à propos d'une visée plus « sérieuse » des romans à l'étude. En effet, pour un lecteur moderne averti, c'est-à-dire au fait de l'histoire de l'Europe au XIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux indices peuvent constituer autant de références plus ou moins explicites au contexte politico-historique et idéologique. D'ailleurs, c'est une réflexion qui a également intéressé les éditeurs de ces textes : preuve en est la recherche systématique d'un rapprochement entre les héros (Robert, Guillaume, Floriant) et des figures historiques identifiables. Les introductions semblent bien souvent se poser la question de l'identité cachée sous le héros masculin, admettant implicitement que ces œuvres pourraient se rapprocher du roman à clé, dont l'enjeu est de découvrir le modèle ayant inspiré ces fictions.

À cette étape de nos recherches, ce questionnement ne nous paraît pas vain : en effet, nous avons mis en évidence dans les pages précédentes, la complexité de ces romans et leur richesse. Il est donc envisageable de les analyser à l'aune d'une lecture non pas historicisante mais plutôt curieuse de résoudre les mystères que constituent les quelques éléments que nous avons relevés succinctement précédemment. Cependant, afin de ne pas tomber dans les travers qui ont pu faire se confondre histoire et fiction, il nous paraît essentiel de replacer ces éléments dans des faisceaux d'indices, fonctionnant comme de véritables démonstrations : en mettant en relation ces indices, le doute ne devra alors plus être permis quant à une visée idéologique et géopolitique de ces textes dans la mesure où ces romans, et en particulier *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, sont certainement destinés prioritairement à un public de cour –dans le contexte de la cour angevine– qui est donc en mesure de repérer ces indices sur le contexte géopolitique sicilien et impérial. En effet, la question doit être posée doublement : que savent ces auteurs du Saint Empire et du contexte angevin en Sicile ? Que sait son lectorat<sup>1</sup> ? La visée d'une œuvre ne peut atteindre son but qu'à la seule condition qu'auteur et lecteur partagent une même connaissance du contexte. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la littérature médiévale demeure parfois obscure à la réception contemporaine.

---

<sup>1</sup> Voir notre étude à ce sujet : « Plaire et divertir : le lectorat en question » (p. 427ss).



Dans *Robert le Diable*, l'essentiel des indices liés au contexte relève du monde clérical, ce qui paraît cohérent avec le propos principal du récit qui s'inscrit bien souvent dans le modèle hagiographique. Élisabeth Gaucher recense ainsi de nombreux motifs qui se rattachent à ce modèle dans le roman – possession diabolique et conversion, les interventions du Ciel, la pénitence- mais précise que c'est « surtout le motif de la folie simulée qui rend compte de l'influence hagiographique dans notre récit. Robert apparaît comme l'héritier des *saloi* orientaux, fous pour le Christ, dont l'existence est attestée dès le v<sup>e</sup> siècle et dont *la Vie de Saint Andreas Salos* est le modèle littéraire<sup>1</sup> ». Le roman de *Robert le Diable* ressemble donc, par de nombreux aspects, au récit hagiographique tout en s'en écartant toutefois pour rejoindre le modèle romanesque. C'est l'Église qui apporte le plus de références contextuelles à la réalité contemporaine. Ainsi, le monde de la religion apparaît dès les premiers vers par le blasphème de la duchesse (vv. 21-80) : dans ces paroles au discours direct, elle fait référence à l'aumône (« Les aumosnes et li loier », v. 54) dont la pratique, encouragée par l'Église, se développe surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle dans la noblesse<sup>2</sup>.

Par la suite, le baptême de Robert fait l'objet d'un développement dans la narration : la voix conteuse prend soin de préciser le grand nombre de membres influents du clergé qui y sont présents « tous les evesques / Que il set en toute la terre, / Et les abbés » (vv. 136-138). Le sacrement même du baptême est explicité par la précision des quatre étapes<sup>3</sup> « Et sel et aighe et oile et cresse » (v. 147). Plus tard, lorsque Robert commet ses nombreux crimes, il s'en prend tout particulièrement à l'Église, à ses membres et à ses biens, car c'est sa part démoniaque qui s'exprime : il détruit les verrières « en moustier ne en cappielle » (v. 209), « .XX. abeies » (v. 301) et tue « Clerc ne prestre, moine n'ermite / Ne enclus qui en roche habite » (259-260). C'est alors qu'intervient, pour la première fois dans le roman, le personnage du pape qui menace de placer « en escumeniement » (v. 269) le duc et ses vassaux, sur conseil « de ses legistres » (v. 268) : à nouveau, la référence se fait légale et renvoie à la charge des légistes, qui étaient des hommes de loi conseillant le pape et dont le nombre augmente à cette époque. En outre, la procédure d'excommunication, datant de Latran II (1139), se développe à la fin du XII<sup>e</sup> siècle pour lutter contre la montée des hérésies<sup>4</sup>, ce qui montre l'ancrage de ce récit dans des pratiques cléricales contemporaines.

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, op. cit. p. 57.

<sup>2</sup> Voir Élisabeth GAUCHER dans son édition, op. cit., p. 91 note 4.

<sup>3</sup> Voir Élisabeth GAUCHER dans son édition, op. cit., p. 97 note 146.

<sup>4</sup> Voir, à propos de la pratique de l'excommunication, l'ouvrage de Laurent MAYALI, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, article « Excommunication ».

Mais c'est surtout dans la suite du texte que les références aux pratiques religieuses du XIII<sup>e</sup> siècle se font plus précises à travers, d'une part, la confession et la pénitence et, d'autre part, les réactions du pape aux sollicitations de Robert. En effet, le jeune homme insiste pour voir directement le pape dans une préoccupation toute contemporaine puisqu'il sait que, pour les crimes les plus graves, seul le pape peut donner l'absolution (selon les décrets conciliaires de Latran II et de Londres en 1143) et, s'il souhaite se « confesser » (v. 753, 925), c'est pour respecter les préconisations du quatrième concile de Latran (1215) qui rend la confession individuelle obligatoire au moins une fois par an<sup>1</sup>. Concernant sa « penitance » (v. 726, 939, 997, 1010, 1098...), c'est une pratique qui tend à se développer à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et qui occasionne des calculs précis quant à la durée de la purgation et les peines infligées selon la gravité de la faute. Enfin, Robert accomplit un pèlerinage jusqu'à « Romme » (v. 752) ce qui rappelle une pratique de la réalité contemporaine, passant par « saint Gille / Et a saint Jaque le preudomme » (vv.750-751). Mais c'est vraiment dans la manière de représenter le pape que le lecteur comprend qu'un message à peine voilé à propos de la réalité contemporaine est à rechercher : en effet, le contraste qui existe entre l'idéalisation de l'ermite et le portrait peu flatteur du pape permet de renforcer la dévalorisation de la papauté. Ainsi, à l'époque de rédaction du roman, le pape possède encore un grand pouvoir temporel dont le texte donne une idée en mettant en scène tous les hommes dont il dispose pour asseoir son pouvoir séculier « abbé et moisne, / Prestre sacré, cleric et kanoisne, / archevesque et vesque et hermite, / Et li sains enclus... » (vv. 3723-3726) : il donne davantage l'impression d'être un souverain laïc qu'un souverain pontife. D'ailleurs, le pape reconnaît immédiatement son incompétence à traiter un tel cas : « Esmaiés est, ne set que faire » (v. 882) et le renvoie à un ermite, fortement idéalisé, transfère des pouvoirs qui se rencontrent à deux reprises dans ce texte, c'est-à-dire lors de la confession de Robert puis, à la fin, pour le convaincre de révéler son identité. Cette idéalisation de l'ermite n'est, en revanche, pas vraiment en lien avec la réalité contemporaine du début du XIII<sup>e</sup> siècle et, associée à la démission de la papauté voire de l'Église, préfigure davantage la crise de confiance du XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui nous poussera à réinterroger la datation possible du roman.

Enfin, si le contexte de l'époque est surtout perceptible à travers le regard posé sur la religion et surtout la papauté, il y a tout de même une référence au Saint-Empire qu'il est difficile d'ignorer dans ce texte. En effet, à la fin du récit, l'empereur de Rome (c'est-à-dire du Saint Empire) propose à Robert, pour le remercier d'avoir vaincu les Sarrasins, de lui

---

<sup>1</sup> Jean-Charles PAYEN, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Droz, 1968, pp. 76-78 et 558-578.

donner « tout mon empire » (v. 4561), sous-entendant ainsi que le trône impérial n'est conditionné qu'au strict héritage ce qui, sans être totalement faux, n'est que partiellement vrai puisqu'il faut également l'élection des grands princes.

Les références à la réalité contemporaine dans *Robert le Diable* ne sont pas exactement les mêmes que dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* qui ont une date de rédaction très proche située dans le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle : *Robert le Diable* semble antérieur à ces deux romans mais ce qui intéressera notre interprétation tient moins à des liens avec l'histoire qu'à une posture littéraire commune adoptée par les trois auteurs. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, ce sont surtout les références à l'actualité sicilienne et à la présence angevine dans cette partie de la Méditerranée qui attirent notre intérêt.

Dans *Guillaume de Palerne*, le jeune héros est roi de Sicile et sa représentation est fortement valorisée tout au long du roman : bénéficiant de l'aide providentielle d'un loup-garou dans sa quête d'identité et la sauvegarde de son amour, il semble élu pour accomplir son règne sur la Sicile mais également sur le Saint-Empire puisque le mariage avec Mélior, également protégée par Alphonse, lui permet d'hériter de la couronne impériale. De la même manière, dans *Floriant et Florete*, c'est un autre instrument merveilleux qui garantit à Floriant d'accéder au titre de roi de Sicile, dont il est l'héritier légitime : la fée Morgane sauve le bébé, l'éduque et l'arme, moralement et matériellement, pour récupérer son titre. Floriant et Guillaume représentent ainsi des pendants fictifs du roi de Sicile qui, ainsi mis en scène, apparaît comme légitime et même élu par des forces transcendantes.

Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, les indices renvoyant à l'histoire du roi angevin résident, par exemple, dans la mention, comme lieu d'un affrontement entre le loup-garou et les hommes du prévôt lancés à la recherche des amants, de la ville de « Bounivens » (vv. 3888, 3953, 3986, 8228), lieu de la célèbre bataille (26 février 1266) qui oppose les hommes de Charles d'Anjou et les hommes de Manfred : c'est d'ailleurs à l'issue de cette bataille que Charles remporte la Sicile. Pour un lecteur contemporain averti, la référence semble transparente.

Enfin, l'indice le plus convaincant, que ce soit dans *Guillaume de Palerne* comme dans *Floriant et Florete*, d'une adéquation de la figure du roi de Sicile fictif avec Charles d'Anjou, concerne ses ambitions expansionnistes vers l'est. Floriant et Guillaume ont des liens très puissants avec les territoires européens orientaux : ainsi, Guillaume est, par sa mère Félise, le petit-fils de « riche empereor / Qui de Gresse tenoit l'ounor » (vv. 29-30) et, par son mariage avec Mélior, devient empereur de Rome à la mort de Nathanaël. Cette insistance sur

le regard posé vers l'est, comme l'est celui de Charles d'Anjou, est particulièrement perceptible dans *Floriant et Florete* : en effet, Floriant ne devient, quant à lui, pas empereur de Rome mais bien de Constantinople, par son mariage avec Florete qui, en outre, a pour compagne Blanchandine, fille du roi de Hongrie, et qui épousera Gauvain. Or, ce mariage de Gauvain est tout à fait inédit dans la légende arthurienne mais il présente l'avantage de relier Blanchandine à Floriant, et donc de fonder un nouvel ensemble comprenant la Hongrie, la Sicile et Constantinople.

Ces éléments méritent donc qu'on s'y attarde car leur importance ne peut être fortuite : pour un lecteur contemporain, il va de soi que ces références à l'Europe de l'Est concordent avec les ambitions du roi angevin de Sicile, qui ne cachait pas son ambition de faire renaître l'empire romain d'Orient et dont la papauté tendait à s'inquiéter tant son succès aurait menacé le Saint-Empire et la « monarchie pontificale » s'exerçant bien au-delà des frontières italiennes en ce XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. L'hypothèse selon laquelle ces romans portent en eux, au-delà du divertissement propre au genre romanesque, une visée idéologique en lien avec la situation géopolitique sicilienne et italienne ainsi qu'avec la papauté, tend à se confirmer : il convient donc maintenant de la formuler et de la développer plus précisément.

## 2. Plaire et promouvoir

Nous avons choisi d'étudier conjointement ces textes parce qu'ils ont en commun d'être des romans merveilleux du XIII<sup>e</sup> siècle et que leur action, tout ou partie, se passe en Italie péninsulaire et/ou en Sicile. Si l'on considère ce cadre spatio-temporel, il apparaît rapidement que le contexte historique et politique peut jouer un rôle non-négligeable dans la construction et les enjeux de ces récits et que, par conséquent, il est nécessaire de commencer par y relever les indices que l'on peut rattacher explicitement au contexte. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que ces textes sont avant tout des romans dont la fonction est de divertir un lectorat plus ou moins ciblé. Le contexte de réception de ces œuvres doit être interrogé, de même que ce qui, dans les textes, est susceptible de remplir une fonction « récréative » et donc, de combler l'une des attentes fortes du lectorat d'un roman. Ensuite, nous verrons que ces romans sont à étudier dans toute leur complexité en les rattachant à leur contexte historique et politique ce qui permettra de comprendre dans quelle mesure ils ont pu

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos Marie-Thérèse LORCIN, *Société et cadre de vie en France, Angleterre et Bourgogne (1050-1250)*, Paris, C.D.U.-S.E.D.E.S., 1985, p. 119ss.

promouvoir des idéaux politiques ou, du moins, soutenir une réflexion sur la société contemporaine.

a. Plaire et divertir : le lectorat en question

Le genre romanesque est originellement un divertissement de nobles ce qui explique qu'il mette en scène des personnages de haut rang, dans des aventures les valorisant. C'est le cas des textes à l'étude qui sont, certes, ancrés dans une réalité historique et politique fort intéressante à étudier, mais qui ont également une fonction divertissante susceptible de permettre la diffusion d'un message plus implicite. Mais avant d'observer, dans les textes, ce qui rend ces histoires palpitantes, il est nécessaire de mener l'enquête du contexte possible dans lequel le lectorat visé évoluait.

La précision d'un commanditaire et/ou d'un dédicataire peut s'avérer fort utile. Or, dans *Robert le Diable* et dans *Floriant et Florette*, aucune mention précise d'un nom renvoyant à une personne réelle n'apparaît dans le texte. Ce n'est en revanche pas le cas de *Guillaume de Palerne* dont l'auteur donne, à la toute fin de son récit, le nom de « la contesse Yolent » qui « cest livre fist diter et faire / Et de latin en roumans traire » (vv. 9656-9660). Cette *contesse Yolent* occupe depuis longtemps la recherche : de nombreux travaux ont été menés pour tenter de préciser son identité. Ce n'est d'ailleurs pas chose aisée car le nom Yolande semble fort à la mode dans l'aristocratie du XIII<sup>e</sup> siècle. On a ainsi proposé différentes dames comme identifications possibles : le rapprochement de l'*Escoufle* – dédié à un comte de Hainaut- et de *Guillaume de Palerne* –favorisé par leur cohabitation en un même manuscrit- a incité en effet la critique à resserrer les recherches autour d'une comtesse de Hainaut, d'autant plus que Charles d'Anjou a pris part à la guerre de succession en Flandres et en Hainaut<sup>1</sup> :

- Yolande de Hainaut (1141-1223), comtesse de Saint-Pol (par son second mariage avec Hugues IV, comte de Saint-Pol), fille aînée de Baudouin IV (1108-1171), sœur de Baudouin V (1150-1195) et tante de Baudouin VI (1171-1205), futur empereur latin de Constantinople (sous le nom de Baudouin I<sup>er</sup>, de 1204 à 1205). L'hypothèse d'une *contesse Yolent* renvoyant à ce personnage est proposée pour la première fois par

---

<sup>1</sup> Ce projet vers le nord peut paraître étonnant dans la carrière de Charles, mais c'était avant d'envisager l'option italienne : en effet, possédant déjà le comté de Provence, « l'axe Rhin-Rhône se justifie autant que la diagonale italique pour contrôler l'espace politique et économique du monde euro-méditerranéen ». Mais ce projet s'enlise et prend fin le 24 septembre 1256. Voir Georges JEHEL, *Les Angevins de Naples, op. cit.*, p. 15.

Pierre Durand<sup>1</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, et largement reprise dans les siècles suivants jusqu'à Alexandre Micha, en passant par Anthime Fourier qui explique que « cette identification fut généralement acceptée et l'est encore<sup>2</sup> [en 1973] ». C'est l'hypothèse retenue communément : Anthime Fourier la justifie par le fait que Yolande de Saint-Pol « s'intéressait aux lettres et qu'elle fit faire la traduction en prose française [...] du *Pseudo-Turpin* que son frère Baudouin V lui avait légué en mourant.<sup>3</sup> » Par la suite, le philologue trouve un lien par l'onomastique entre le *Pseudo-Turpin* et *Guillaume de Palerne*, dans le personnage d'Alphinor, le roi de Hongrie dans le roman, dont le nom apparaîtrait également dans le *Pseudo-Turpin*, mais cette fois comme roi de Majorque, incohérence géographique que Fourier justifie par le fait qu'« il s'agit de pays étrangers que nos auteurs n'ont certainement pas visités » et il conclut que « l'emprunt est manifeste<sup>4</sup> ». Alexandre Micha par la suite, fait le lien avec le cadre sicilien en rappelant que le second époux de Yolande se trouvait en Sicile en 1190-1191, et la France du Nord et le royaume des Deux-Siciles entretenaient des rapports étroits à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

- Yolande de Hainaut (1175-1219), fille aînée de Baudouin V et sœur de Baudouin VI, épouse de Pierre II de Courtenay (1165-1219), qui succède à Baudouin VI à la tête de l'empire de Constantinople. Elle en assure la régence lorsque son époux est retenu prisonnier par Théodore Ange Comnène Doukas, le despote d'Épire. L'une de ses filles sera également nommée Yolande (de Courtenay, 1196-1233). Cette hypothèse est proposée par le Marquis de Paulmy<sup>6</sup> mais ne remporte pas l'adhésion de la critique.
- Yolande de Nevers (de Bourgogne, 1247-1280) : elle épouse le fils de Louis IX, Jean-Tristan de France (1250-1270), et, en secondes noces, Robert III de Dampierre dit aussi de Béthune (1249-1322) qui la fait étrangler car il l'accuse d'avoir empoisonné son fils Charles, issu d'un premier mariage. La proximité avec la maison de Hainaut s'explique par son alliance avec celle de Dampierre : ainsi, Robert III devient comte de Flandre en 1305. Cette hypothèse est proposée par Emile Littré dans *Histoire*

---

<sup>1</sup> Pierre Durand signe la mise en prose du roman de *Guillaume de Palerne*, dont on possède encore aujourd'hui quatre éditions (datées de 1552 à 1634). Voir à ce sujet les articles déjà cités d'Annie-France GARRUS, « Pierre Durand, lecteur de *Guillaume de Palerne* » et de Maria COLOMBO TIMELLI, « *Guillaume de Palerne* en prose ».

<sup>2</sup> Anthime FOURRIER, « 'La contesse Yolent' de *Guillaume de Palerne* », in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, pp. 115-123, p. 116.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>5</sup> Alexandre MICHA, éd. citée, p. 29.

<sup>6</sup> Dans son ouvrage *Nouvelle Bibliothèque des romans*, cité par Anthime FOURRIER, art. cit., p. 116.

*Littéraire de la France* et relayée par Anthime Fourrier qui n’y accorde cependant pas véritablement d’attention, sans doute parce qu’elle est bien plus tardive que les autres dames ce qui n’est pas cohérent avec la datation alors présumée, c’est-à-dire le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

Ces hypothèses sont intéressantes mais Christine Ferlampin-Acher met en évidence deux éléments : d’une part, le nom Yolande est couramment donné à cette époque<sup>1</sup> et son emploi ne saurait constituer une indication très fiable ; d’autre part, rien ne permet d’affirmer avec certitude que la commanditaire est une dame du Hainaut. En effet, le rapprochement avec *l’Escoufle* est pertinent si l’on considère le manuscrit Arsenal 6565 mais, comme le rappelle Christine Ferlampin-Acher « la mise en recueil peut répondre à des logiques très variées et regrouper des textes ne venant pas d’un même milieu.<sup>2</sup> ». Il faut donc procéder avec prudence sans chercher à faire obligatoirement correspondre fiction et réalité. En revanche, l’hypothèse avancée par Emile Littré, celle de Yolande de Nevers, semble retenir l’attention de Christine Ferlampin-Acher qui relève des indices dans la vie de ce personnage : son époux, Robert, combat aux côtés de Charles d’Anjou lors de la bataille de Bénévent, en 1266, contre Manfred I<sup>er</sup> de Sicile, ce qui renforce les liens d’amitié avec la cour angevine, concrétisée par le mariage de Robert avec Blanche, la fille de Charles. A la mort de celle-ci, Robert épouse donc Yolande qui est cependant accusée<sup>3</sup> d’avoir fait empoisonner le fils qu’il avait eu avec Blanche d’Anjou. Cela rappelle bien évidemment la situation de Brande, marâtre empoisonneuse de son beau-fils, ainsi que le cadre sicilien et italien, et l’époque, plus proche de la nouvelle datation, située dans le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. En outre, dans le manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle – aujourd’hui perdu mais mentionné dans l’inventaire de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne<sup>4</sup>-, le récit s’interrompt au vers 9642, soit juste avant la référence à la *contesse Yolent* : il est fort probable que cette référence à Yolande de Nevers ait été dérangeante pour les descendants de la cour de Bourgogne, ce qui tendrait à confirmer l’identification à ce personnage historique à notre *contesse Yolent*, souffrant d’une très mauvaise réputation, encore deux siècles plus tard.

Mais comment peut-on expliquer la prière pour le repos de l’âme de la *contesse Yolent* (v. 9662) qui indique clairement une opinion favorable de la part de l’auteur, alors qu’elle est

---

<sup>1</sup> On peut ainsi mentionner, entre autres, Yolande de Châtillon, épouse de Gaucher comte de Nevers (1221-1254), fille de Guy II comte de Saint-Pol, ou encore, Yolande (1236-1300), épouse d’Alphonse X, fille de Jacques I<sup>er</sup> d’Aragon (lui-même marié à une Yolande) et petite-fille de Yolande de Courtenay.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, éd. citée, introduction p. 34.

<sup>3</sup> Rien n’est prouvé cependant, mais la rumeur est tenace puisqu’on la retrouve dans *le Livre de Baudouin de Flandres*, au XV<sup>e</sup> siècle. Voir Danielle REGNIER-BOHLER, *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, Paris, Robert Lafont, 1995.

<sup>4</sup> Voir Alexandre MICHA, éd. citée, introduction p. 8.

accusée d'une tentative de meurtre ? Christine Ferlampin-Acher propose de faire de ce vers une lecture sur le mode du détournement : en effet, l'histoire de la comtesse Yolande est, au moment de la composition, encore très récente : il est fort probable que le lecteur contemporain en ait eu connaissance et en saisisse l'écho dans ce récit. Le roman de *Guillaume de Palerne*, en réconciliant Brande, Brandin et Alphonse, proposerait alors « une vision apaisée de l'histoire, gommant les infanticides et les fratricides<sup>1</sup> ». De plus, le motif folklorique très répandu de la marâtre est rendu vraisemblable par l'association de Brande à Yolande de Nevers –dont les noms assontent même en ancien français– qui constitue alors « la caution historique<sup>2</sup> » dont a besoin ce roman pour affermir son cadre géopolitique. Cependant, tout cela relève encore de l'hypothèse et dépend surtout de la datation de la composition du roman : s'il est daté du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, comme le pense Anthime Fourier mais qui paraît de moins en moins vraisemblable, alors la commanditaire ne saurait être Yolande de Nevers. A ce jour, aucun indice ne permet de conclure fermement même si une datation plus tardive est fortement probable et validerait le rapprochement avec Yolande de Nevers.

La mention de cette commanditaire indique également le lectorat visé par l'auteur<sup>3</sup> qui semble alors destiner son roman à un public noble. Pour le cas de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete*, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : nous pensons en effet que le public premier, celui à qui sans doute était destiné le roman, était la cour angevine établie en Sicile, ce que certains indices semblent légitimer. Nous n'avons que peu d'informations sur les relations entre la cour angevine de Sicile et les écrivains français en langue d'oïl : on sait cependant que Charles d'Anjou était fort peu apprécié des troubadours qui, parce qu'il ne maîtrisait pas la langue d'Oc et parce qu'il s'était, à leurs yeux, emparé illégitimement du comté de Provence, ont eu tendance à lui préférer les Hohenstaufen. En réaction, Charles, dans les premières années de son règne sicilien, choisit de réprimer puis d'interdire toute chanson le critiquant. Jean Dubabin rappelle en revanche ses liens avec les auteurs de langue d'Oïl : « As northern French lyrical poets, there has never been any doubt Charles's importance as a patron.<sup>4</sup> » et cite l'exemple bien connu d'Adam de la Halle, mais également

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, éd. citée, introduction p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> A moins qu'il ne s'agisse, comme l'hypothèse proposée par Roger DRAGONETTI dans son ouvrage *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval* (déjà cité) que Christine Ferlampin-Acher applique à *Guillaume de Palerne*, d'un jeu de mot entre « comte » et « conte », et cette *contesse Yolent* deviendrait alors un « faux », un « leurre » métapoétique du récit en train de s'écrire. Cette hypothèse, fort stimulante, n'est pas incompatible avec la démarche positiviste, les deux pouvant se combiner. Voir Christine FERLAMPIN-ACHER, éd. citée, introduction p. 43.

<sup>4</sup> Jean DUBABIN, *Charles I of Anjou, Power, Kingship and State-Making in Thirteenth-Century Europe*, London-New York, Longman, 1998, p. 207. Voir à ce sujet le chapitre «Literature, Art and Architecture », pp. 203-209.



celui de Rutebeuf et de Jean de Meung. Ainsi, on (sans doute une commande papale<sup>1</sup>) commanda à Rutebeuf deux poèmes, *Chanson de Pouille* et le *dit de Pouille*, qui exhorte les hommes à le rejoindre au combat en 1265. En outre, dans la deuxième partie de son *Roman de la Rose*, Jean de Meung fait l'éloge de Charles, vainqueur de Manfred mais aucune preuve ne confirme le lien entre l'auteur et l'Angevin. *Le roi de Sezile* d'Adam de la Halle<sup>2</sup>, poème de 378 vers aux allures de chanson de geste, est explicitement consacré à Charles d'Anjou et à sa gloire : Adam, qui connaît personnellement Charles d'Anjou<sup>3</sup>, en fait un second Charlemagne et passe sous silence la fin, malheureuse, de son règne sur le royaume de Sicile, stoppant son récit à l'accession au trône de Sicile. Il cherche donc, dans ce poème, à appuyer les revendications de Charles vis-à-vis de la Sicile, rôle qu'on peut également attribuer à *Floriant et Florete* et à *Guillaume de Palerne*, romans qui ajoutent une revendication supplémentaire en insistant sur les capacités du roi angevin de Sicile à étendre ses territoires et à accéder à la distinction impériale, quelle qu'elle soit.

Ainsi, notre réflexion prend racine dans l'exemple d'Adam de la Halle qui suit en effet le comte d'Artois en Italie, en 1282, où il fait représenter le *Jeu de Robin et Marion* à la cour de Charles et à ses soldats<sup>4</sup> et compose son *Roi de Sezile* en l'honneur de Charles d'Anjou. Les débats animent encore la recherche sur l'époque de composition de cette œuvre<sup>5</sup> : a-t-elle été composée du vivant de Charles ? Si oui, au début de son règne ou après les Vêpres Siciliennes ? Nous penchons pour une composition après les Vêpres Siciliennes car Adam

<sup>1</sup> Voir Nancy FREEMAN REGALADO, *Poetic Patterns in Rutebeuf: A study in Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*, Yale University Press, 1970, p. 44.

<sup>2</sup> Adam de LA HALLE, *Œuvres Complètes*, édition, traduction et présentation par Pierre-Yves BADEL, Paris, Librairie Générale Française, 1995 (Lettres Gothiques), pp. 24-26 (pour l'introduction) et 376-393 (pour le texte et sa traduction).

<sup>3</sup> Voir Jean DUBABIN, *Charles I of Anjou, Power, Kingship and State-Making in Thirteenth-Century Europe*, p. 207 : il rappelle qu'Adam de la Halle a sans doute écrit *le Roi de Sezile* pour plaire à Robert II d'Artois, neveu de Charles d'Anjou qui a tenté de le secourir au moment des Vêpres Siciliennes. Il est régent du royaume de Naples de 1285 (mort de Charles d'Anjou) à 1289 (libération de l'héritier légitime Charles II, jusqu'alors prisonnier de Pierre III d'Aragon). Familier de la cour angevine, Adam de la Halle meurt à Naples vers 1288.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean DUNBABIN, *Charles I of Anjou. Power, Kingship and state-making in Thirteenth century Europe*, Londres et New York Longman, 1998, pp.203- 213.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet l'article de Fabienne GEGOU, « Un poème d'actualité : *la Chanson du Roi de Sicile* », *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de la Société Rencesvals*, Heidelberg, Winter, *Studia Romanica*, 14 (1969), pp. 40-53 : elle penche pour une datation tardive et pense même que *le Roi de Sezile* est une commande de Charles d'Anjou ; l'article de Cesare MASCHITELLI, « Il *Roi de Sicile* di Adam de la Halle : una nuova proposta di datazione et localizzazione », *Carte Romanze*, 2/1, 2014, pp. 103-131 : il propose une datation haute (vers 1265-1266), avant même la bataille de Bénévent, car Adam ne mentionne aucun événement situé après cette date mais cette hypothèse est moins convaincante car on comprend mal ce qui aurait pu pousser Adam à s'intéresser à Charles d'Anjou à cette époque. Pierre-Yves BADEL penche pour une datation tardive (p. 26 de son introduction des *Œuvres complètes* d'Adam de la Halle, déjà citée), de même que Michelle SZKILNIK dans son article « *Le livre des bons faits du Roi de Sicile* : Adam de la Halle biographe de Charles d'Anjou », *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Jean-René VALETTE (dir.), Paris, Champion, 2019, pp. 191-200.

semble avoir vraiment pris à cœur son sujet, et même éprouver pour Charles une grande amitié comme l'indique le passage suivant :

« Et d'autre part j'ai si ceste oeuvre encoragie  
Que, je croi, qui m'en cuer fenderoit a moitie,  
Du bon prinche i verroit la figure entaillie. » (vv. 77-79 du *Roi de Sezile*)

L'image du visage gravé dans le cœur est habituellement réservée aux dames et ne se retrouve d'ailleurs dans aucune autre chanson d'Adam. L'auteur ne dit pas, dans son texte, avoir été témoin des actions du roi mais l'émotion personnelle qu'il met dans ses vers suggère une connexion entre les deux hommes, ce qui va dans le sens d'un texte si ce n'est commandé par Charles ou un personnage de la cour angevine, du moins écrite par un écrivain désireux de plaire. En outre, les années 1282-1283, en plus d'être très mouvementées pour le roi angevin de Sicile, sont également celles du procès en canonisation de Louis IX<sup>1</sup>. Michelle Szkilnik met en évidence, dans le texte d'Adam, une précision assez surprenante concernant Charles dont il vante la piété et l'humilité comme dans sa laisse introductive où il précise que « Li matere est de Dieu et d'armes et d'amours » (v. 10) : l'expression « d'armes et d'amours » est traditionnelle<sup>2</sup> mais Adam y ajoute Dieu, afin de « signal[er] d'entrée de jeu l'excellence de son modèle royal aussi bien dans la sphère du mondain que celle du spirituel.<sup>3</sup> » Par la suite, il en fait un champion de la piété, surpassant tous ses frères dans ce domaine, y compris Louis IX :

« [...] et chis, qui les ravise  
Les seurmontoit de non et de fait et d'emprise.  
Mar virent mescreant lui ne sa vaillandie ! » (v. 29-31 du *Roi de Sezile*)

Ces vers ne sont pas crédibles quand on considère la personnalité des deux frères<sup>4</sup> - et le fait que Louis IX est canonisé et pas Charles- mais ils constituent certainement une manière, pour Adam, de hisser Charles au niveau de son frère « au moment où affluent les témoignages de la

---

<sup>1</sup> Précisément, l'enquête officielle se déroule de mai 1282 à mars 1283 et la canonisation est prononcée le 11 août 1297, soit bien après le décès de Charles qui a fait sa déposition concernant la croisade en février 1282. Voir l'ouvrage de Marianne Cecilia GAPOSCHKIN, *The Making of Saint Louis. Kingship, Sanctify, and Crusade in the Later Middle Ages*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 2008, particulièrement les pages 21-47 sur le processus de sa canonisation et les pages 37 et 42 sur la déposition de Charles.

<sup>2</sup> Employée, entre autres, par Michel STANESCO, *op. cit.*

<sup>3</sup> Michelle SZKILNIK « *Le livre des bons faits du Roi de Sicile* : Adam de la Halle biographe de Charles d'Anjou », art. cit., p. 195.

<sup>4</sup> Michelle SZKILNIK (art. cit., p. 198) rappelle ainsi que Joinville, dans sa *Vie de Saint Louis*, « note [à propos de Charles] son comportement courageux » lors de la Septième Croisade. Mais il insiste surtout sur le fait qu'il « ne tenait pas compagnie » à son frère lors de la traversée vers Acre et que Louis IX « le trouva en train de jouer aux dèss avec un autre seigneur. » et que Charles « est rentré plus tôt en France, abandonnant le roi en Terre Sainte ».

sainteté du roi<sup>1</sup> ». Adam sait bien qu'il ne peut pas faire rivaliser Charles avec son frère, surtout pour son comportement lors de la Septième Croisade : alors, il glorifie le roi de Sicile qui a combattu Manfred, présenté par la papauté comme l'ennemi de l'Église.

Quels enseignements pouvons-nous tirer de ces réflexions à propos du *Roi de Sezile* d'Adam de la Halle pour notre étude ? La chanson d'Adam se réfère explicitement à Charles d'Anjou - dont le nom apparaît pour la première fois au vers 16 « C'est dou bon roy Charlon » -, alors que *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* se situent davantage dans l'évocation forte<sup>2</sup>. Mais c'est surtout la présence d'Adam de la Halle à Naples à partir de 1282, et la composition du *Roi de Sezile* datée certainement de cette époque, qui nous poussent à émettre l'hypothèse selon laquelle les auteurs de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* auraient pu également faire partie de cette cour. En effet, si Adam de la Halle y était, pourquoi pas ces écrivains ? Ce qui nous convainc encore davantage tient à la précision particulièrement étonnante dont bénéficie le cadre géographique italien et sicilien<sup>3</sup> : si ces auteurs sont des familiers de la cour angevine à Naples, ils auront alors pu la suivre dans ses déplacements dans le royaume, ce qui expliquerait leur très bonne connaissance des lieux. Certes, des familiers de la cour ont pu leur rapporter ces précisions, leurs connaissances deviendraient alors indirectes, mais nous ne croyons pas à cette hypothèse car il nous semble que l'ancrage très précis des aventures des personnages dans cette géographie très réaliste tient également à une volonté de ces auteurs de faire plaisir à la cour angevine du royaume des Deux-Siciles qui aura certainement apprécié de lire des aventures se déroulant dans son cadre familial, mais également de se voir ainsi valorisée par la fiction et même, dans le cas de *Floriant et Florete*, hissée au niveau de la dynastie légendaire arthurienne. Pourquoi à ce point plaire à une cour, certes française mais située à l'étranger, si ce n'est pas pour plaire à des personnes connues personnellement et dont on pourra éventuellement tirer un bénéfice ?

On peut alors se questionner sur les relations de la cour angevine avec la littérature et les arts en général. Charles lui-même compose à l'occasion : il est l'auteur de deux chansons « Trop est destroiz qui est desconfortez » et « Li granz desire et la douce pensée », un *jeu parti* avec Pierre d'Angicourt et même un *coblà* en occitan<sup>4</sup>. Ces œuvres ne présentent pas un grand intérêt artistique mais elles manifestent tout de même l'attrait du roi angevin pour la

---

<sup>1</sup> Michelle SZKILNIK, art. cit., p. 198.

<sup>2</sup> Voir notre étude dans les pages précédentes sur l'identification de Guillaume et de Floriant avec Charles d'Anjou (p. 380ss).

<sup>3</sup> Voir notre étude (p. 365ss).

<sup>4</sup> Voir les recherches très précises du musicologue Jean MAILLARD dans son ouvrage *Le roi-trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle : Charles d'Anjou* Rome, American Institute of Musicology, 1967. Dans les pages 37 à 56, il a ainsi recensé et retranscrit les différentes œuvres auxquelles Charles d'Anjou aurait participé.

littérature. Jean Maillard, dans son étude très précise de la vie artistique et littéraire de Charles d'Anjou qu'il surnomme « le roi-trouvère », explique ainsi que « Charles d'Anjou s'est toujours intéressé à la musique et à la poésie. Sa jeunesse avait été bercée par des chansons des troubadours et des trouvères. [...] Blanche de Castille elle-même ne semble pas avoir dédaigné l'art du *trouver*.<sup>1</sup> ». Ce qui est confirmé par Georges Jehel : « Quant aux choses de l'esprit, de la culture et de l'art, s'il s'y est adonné avec enthousiasme dans sa jeunesse, il ne les a pas négligées une fois parvenu aux responsabilités du pouvoir.<sup>2</sup> » Et l'on sait bien que la branche maternelle de Charles -en remontant jusqu'à Aliénor d'Aquitaine son arrière-grand-mère, elle-même petite-fille de Guillaume IX d'Aquitaine, le troubadour et mécène bien connu, vivant dans l'une des cours les plus raffinées d'Occident<sup>3</sup>- est férue d'arts et de littérature. Cependant, on sait aussi que Charles dédaignait la langue d'Oc pour lui préférer sa langue et sa culture du Nord : « The king is conventionally viewed as determined to impose French cultural values everywhere.<sup>4</sup> », contrairement aux Hohenstaufen qui encourageaient la culture et la langue occitanes. La volonté de répandre la culture du Nord mais également de glorifier la maison d'Anjou en territoires parfois hostiles justifieraient alors l'envie voire la nécessité de faire venir des écrivains de langue d'Oïl à la cour angevine en Sicile, ce dont Dubabin a relevé quelques menues preuves dans les *Registri della Cancelleria angioina*<sup>5</sup> – preuves dont il rappelle qu'on en possède peu également pour les autres cours- : « Charles received at his court un 1272 a minstrel from Paris, who went home following year<sup>6</sup> ». Nous pensons donc que *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* ont probablement été composés dans un contexte et pour un public de cour, plus précisément de la cour angevine en Sicile : cette hypothèse, qu'il est important de considérer en tant que telle, mériterait qu'on approfondisse les recherches afin de déterminer la nature et les attentes de ce public. Quoiqu'il en soit, ces romans, s'ils n'ont pas explicitement été commandés par la cour angevine, ont certainement été reçus avec grand plaisir par Charles et/ou par son entourage.

Le cas du roman de *Robert le Diable* est, une nouvelle fois, différent. Ce récit ne cherche pas à valoriser une personnalité de la réalité contemporaine politique : sa visée essentiellement didactique obligera plutôt son auteur à toucher un public le plus large

---

<sup>1</sup> Jean MAILLARD, *Le roi-trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle : Charles d'Anjou*, op. cit., p. 27.

<sup>2</sup> Georges JEHEL, op. cit., p. 95.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet, entre autres, l'ouvrage de Régine PÉRON, *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, Albin Michel, 1965, et particulièrement les chapitres I, XI et XIV consacrés à la vie artistique et à la cour d'Aliénor.

<sup>4</sup> Jean DUBABIN, *Charles I of Anjou, Power, Kingship and State-Making in Thirteenth-Century Europe*, op. cit., pp. 204-205.

<sup>5</sup> Disponibles en ligne <https://angevine-europe.huma-num.fr/ea/fr/mise-en-ligne-des-registri-della-cancelleria-angioina-ricostruiti>.

<sup>6</sup> Jean DUBABIN, op. cit., p. 208.

possible. Cette volonté est fortement exprimée dès le premier vers du texte : « Or entendés, grant et menour ». L'adresse aux grands et petits permet justement d'englober toutes les classes sociales ce qu'Élisabeth Gaucher confirme en précisant que « le public visé n'est pas exclusivement noble.<sup>1</sup> » En effet, ce texte n'est pas un roman courtois et ne cherche pas particulièrement à valoriser l'aristocratie. En outre, si l'incipit du roman rappelle le modèle épique, le choix du verbe *dire* dans « Dont il est drois que je vous die » (v. 4) au lieu du traditionnel *chanter* insiste sur la fonction du *je* : ce n'est pas le *jongleur* mais bien l'auteur qui s'adresse à son public à qui il demande non pas de *oïr* mais bien d'*entendre* (v. 1 « entendés »), ajoutant ainsi le sème de l'attention intellectuelle, indispensable pour un récit dont le message est universel. Il n'y a donc ni dédicataire ni commanditaire précisément nommé puisque le récit de cette légende concerne l'ensemble de la population.

Dans ce cas, le récit de *Robert le Diable* ayant une visée clairement exemplaire, cherche-t-il également à plaire à son public ? Si c'est plaire au sens où on l'a entendu précédemment, c'est-à-dire à faire plaisir à un public donné voire à une personnalité précise en la valorisant, la réponse est sans doute négative puisque ce texte ne semble répondre à aucune fonction politique. En revanche, si c'est plaire au sens de *divertir*, il est alors fort probable que, comme tout récit, l'auteur ait cherché, d'une manière ou d'une autre, à capter puis à conserver l'attention de son lecteur jusqu'à la fin du texte. Dans ce cas, *Guillaume de Palerne* et *Florian et Florete* sont également concernés par cette préoccupation de l'auteur : comment captiver un public ? Pour *Robert le Diable*, la tâche s'avère d'autant plus difficile que le sujet abordé peut paraître rébarbatif et le public large. L'auteur a puisé la *matière* de son histoire dans un substrat universel susceptible de plaire au peuple, celui des mythes et des contes. Élisabeth Gaucher démontre ainsi que le récit s'inspire de la mythologie indo-européenne –latine, hindoue– mais également des contes populaires : « Les contes ont avec les mythes un point commun : leur structure narrative repose sur le soubassement archétypique d'un symbolisme universel. L'aventure, grave et responsable, repose toujours sur les mêmes séquences, qui relèvent d'un scénario initiatique<sup>2</sup> ». L'intérêt de puiser dans ce substrat universel réside, d'une part, dans la capacité de ces schèmes à mobiliser chez chaque individu les réminiscences d'un déjà-vu réconfortant et plaisant ; d'autre part, dans leur fonction généralisante et donc apte à parler un langage universel, suffisamment clair pour devenir un langage partagé par toutes les classes sociales. Élisabeth Gaucher précise ainsi qu'on peut repérer, dans le récit de *Robert le Diable*, des éléments communs avec des contes-types

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, éd. citée, p. 89 note 1.

<sup>2</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, op. cit., p. 15.

répertoriés par Antti Aarne et Stith Thompson : le conte-type n°314 « le petit jardinier aux cheveux d'or » dont *Robert le Diable* serait la forme christianisée (points communs : un personnage se cache sous un déguisement à la cour d'un roi, une princesse découvre sa véritable identité au bord d'une fontaine, le personnage combat avec des armes et un cheval merveilleux, son identité est révélée au grand jour par une blessure) et le conte-type n° M. 219-1 « le pacte avec le diable pour l'obtention d'un héritier » (points communs : stérilité du couple, pacte avec le diable, monstruosité des enfants, fureur destructrice diabolique, repentir et pénitence qui passe par le silence, pèlerinage)<sup>1</sup>. Le roman de *Robert le Diable*, fortement empreint de religion chrétienne, serait donc bâti sur des motifs folkloriques mais s'écarte du conte populaire en modifiant la fin attendue : traditionnellement, le héros doit épouser la princesse<sup>2</sup> ; or, dans le roman du XIII<sup>e</sup> siècle, Robert choisit l'ascèse de l'érémisme, fin qui traduit les efforts de l'Église pour gommer le folklore et imposer le discours clérical.

Les origines folkloriques, et donc populaires, de ce roman mettent en évidence la volonté de l'auteur de divertir son public : en choisissant de construire son récit exemplaire à partir de motifs du conte traditionnel, il garantit l'adhésion de son public qui trouvera dans sa lecture le caractère plaisant qu'apporte généralement le conte. Certes, cet aspect est surtout mis au service de la visée exemplaire du récit : une morale est mieux comprise si elle passe par la narration d'une histoire incarnée et riche en rebondissements. Mais on perçoit tout de même dans l'écriture du roman une attention particulière accordée au plaisir du lecteur comme en témoigne la longueur de l'histoire : alors qu'un *exemplum* est bref, les 4718 vers montrent bien la volonté d'enrichir la *matière*, et ce processus de développement est assuré par le recours à des motifs épiques et féeriques propres aux romans dont la visée est le pur divertissement. On repère ainsi des motifs féeriques surtout présents à travers l'ange qui apparaît dans le jardin impérial près de la fontaine : ce décor évoque celui des lais féeriques où le chevalier vient s'abreuver et se reposer près d'une fontaine. La blancheur de l'équipement –armure et cheval- de l'ange relève tout autant de la sainteté que de la féerie. De même, la princesse muette possède « deux caractéristiques propres aux fées : l'omniscience et le secret<sup>3</sup> ». Ainsi, l'ange et la fée partagent deux versants de la fée traditionnelle : l'ange renvoie à la fée « marraine » qui donne au héros de quoi se battre et sortir de sa condition, alors que la princesse correspond davantage à une fée « amante ». Élisabeth Gaucher constate

<sup>1</sup> Voir les précisions d'Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, op. cit., pp. 16-18.

<sup>2</sup> D'ailleurs, la réécriture du XV<sup>e</sup> siècle, *Le Dit de Robert le Diable*, propose cette fin : Robert épouse la princesse et devient empereur. Ce choix met en évidence la force de la tradition orale qui parvient à s'imposer sur les tentatives de christianisation des contes populaires par l'Église.

<sup>3</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, op. cit., p. 44.

qu' « ainsi, la littérature féerique semble avoir fourni un magasin d'accessoires où l'auteur de *Robert le Diable* a trouvé de quoi *enjoliver* le motif de la conversion exemplaire.<sup>1</sup> ». Or, s'il veut « enjoliver » son récit, n'est-ce pas pour divertir et donc plaire à son public ? De la même manière, on repère des motifs épiques, susceptibles de plaire à un lectorat sans doute plus noble en lui rappelant les chansons de geste<sup>2</sup> qui valorisent sa classe. Ainsi, l'invasion de Rome par les Sarrasins, objet d'une triplification des combats, certes symbolique mais aussi propre à multiplier les motifs épiques en insistant sur la force et le courage des combattants, la violence des affrontements, la description des équipements, etc. On trouve même certains détails comme la désertion du sénéchal rebelle ou l'adieu des femmes avant les combats (vv. 1725-1740, 2489-2506, 2898-2902), topiques de la chanson de geste. Tous ces éléments appartenant à la culture populaire et/ou profane permettent à l'auteur de garantir le divertissement de son public et le plaisir de la lecture.

L'auteur de *Floriant et Florete* a sans doute procédé de la même manière en choisissant d'inscrire son récit dans la matière de Bretagne : en utilisant très fréquemment des accessoires puisés dans l'univers arthurien - personnages et lieux-, l'auteur donne à son roman une visibilité qu'il n'aurait peut-être pas eue sans cela. En effet, placer son héros dans le sillage d'Arthur en faisant de Floriant un chevalier de la Table Ronde « officieux », c'est garantir à son roman l'attention particulière d'un public conquis d'avance qui s'attend donc à être divertie par des aventures chevaleresques – quête, combat, bataille-, courtoises et merveilleuses. C'est la raison pour laquelle la fée Morgane apparaît si tôt dans la narration : sa simple présence fait « basculer » le roman dans la légende arthurienne et comble le lecteur, désireux d'être divertie par cette matière « plaisante » pour reprendre l'expression bodélienne. En outre, Richard Trachsler et Annie Combes signalent que « cette ouverture sur l'Orient est également une 'mode' dans le roman arthurien de la deuxième et troisième génération<sup>3</sup> » : l'auteur choisit ainsi de satisfaire un goût du public et de suivre l'air du temps pour le divertir et lui faire plaisir. Il en est de même pour l'auteur de *Guillaume de Palerne* qui, s'il n'inscrit pas son roman dans une *matiere* identifiable, met quand même tout en œuvre pour divertir son lecteur : en multipliant les rebondissements surtout lors du périple du jeune couple, il impose au lecteur un rythme trépidant, alternant les scènes amoureuses et les scènes d'actions faisant intervenir la *merveille* lycanthropique, gage de succès et d'étonnement. Enfin, le plaisir de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 45. C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Ainsi, Régine COLLIOT qualifie le roman de *Robert le Diable* de « chanson épique » et de « célèbre chanson de geste » dans son article « Le paysage normand d'après quelques documents de l'art et de la littérature médiévaux » in *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Paris, PUF, 1980, pp. 16-23.

<sup>3</sup> Richard TRACHSLER et Annie COMBES, éd. citée, p. XXX.

lecture est garanti par les différents niveaux de lecture : un lecteur attentif saisira aisément les nombreux détournements parodiques<sup>1</sup>, qui suscitent le plaisir de la reconnaissance et le sourire complice.

Les romans du corpus remplissent largement leur fonction principale qu'est le divertissement d'un public ciblé ou large, selon les œuvres. Le plaisir est suscité à la fois par la prise en compte de la réalité du lecteur et de son besoin de sortir, en esprit, de cette réalité, ce qui est le propre du divertissement. Cependant, si ces œuvres suscitent notre intérêt, c'est également parce qu'elles présentent différents niveaux de lecture et s'inscrivent dans une réalité qui sert de base à une réflexion sur la société contemporaine et, plus précisément, sur des enjeux idéologiques et géopolitiques que le lecteur du XIII<sup>e</sup> siècle percevait sans doute.

#### b. Promouvoir les intérêts français

Une constante est repérable parmi la critique médiéviste des textes du corpus : bien souvent, les éditeurs de ces romans consacrent une partie de leurs analyses et introductions au contexte historique, allant même jusqu'à rechercher un pendant réel et célèbre à ces héros fictifs. Cette attitude, selon nous pertinente et riche d'enseignement, correspond à un retour en grâce de l'intégration d'une réflexion historiographique au cœur même de la recherche littéraire car, comme l'explique Martin Aurell qui plaide pour une approche interdisciplinaire des œuvres littéraires et artistiques : « Un attachement trop étroit aux règles de sa propre science appauvrit. Au contraire, l'interdisciplinarité favorise une approche globale de l'œuvre littéraire. S'il la néglige, [...] le littéraire commettra d'innombrables contresens, car bien des allusions de l'auteur à son époque lui échapperont. Tout texte se comprend, de façon inextricable, par son intertextualité et par son contexte.<sup>2</sup> ». En effet, suite aux « excès » historicisants des philologues du début du XX<sup>e</sup> siècle, accordant parfois à la fiction un pouvoir référentiel trop accentué, la critique littéraire, depuis la fin des années 1980, est tombée dans l'excès inverse en se refusant à prendre en compte cette fois le contexte socio-historique des œuvres, considérant alors l'artiste comme coupé de son environnement. Or il est indispensable que les différentes disciplines travaillent ensemble afin que le critique littéraire et l'historien comprennent mieux leur objet d'étude dont le point commun est une période historique.

---

<sup>1</sup> Voir notre étude dans les pages suivantes.

<sup>2</sup> Martin AURELL, « L'art comme propagande royale ? Henri II, Aliénor d'Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », *21<sup>st</sup> International IRCLAMA Colloquium*, mai 2014, Porec (Croatie), pp. 22-40, p. 25.



Ainsi Élisabeth Gaucher émet-elle différentes hypothèses à propos de l'identité d'un personnage historique susceptible d'avoir inspiré le personnage du roman<sup>1</sup> mais elle évoque d'emblée l'incertitude qui entoure ces hypothèses, ce personnage, fictif, pouvant tout simplement être le fruit de l'imagination de l'écrivain comme l'indique la formulation interrogative « Robert le Diable, un personnage historique ? ». La critique fait ainsi un bilan de la recherche à ce propos et passe en revue les inspirations possibles pour le personnage de Robert. L'une des hypothèses les plus anciennes lui donne comme pendant réel le personnage de Robert de Hauteville dit Robert Guiscard (1020-1085), fils de Tancrède, duc de Normandie. Son surnom, *Guiscardus*, signifie « le malin », sème que l'on peut retrouver dans le Diable. Guiscard, fut envoyé par son père, comme de nombreux autres fils de seigneurs normands, dans le Mezzogiorno, pour soutenir les principautés lombardes, alors en dissension avec les principautés byzantines. C'est ainsi que les seigneurs normands obtinrent, en remerciement de leur lutte contre les envahisseurs byzantins et germaniques, de nombreuses terres de la part de la papauté ce qui fut à l'origine du futur royaume normand en Italie du Sud et en Sicile. On a ainsi vu dans l'engagement de Robert le Diable pour sauver Rome un écho de cette protection de la papauté par des Normands contre des païens : cependant, contrairement à Guiscard assoiffé de conquêtes, Robert le Diable refuse les honneurs et la couronne impériale pour accomplir son cheminement spirituel, et Guiscard ne sauve pas Rome<sup>2</sup>. Cette hypothèse est encore discutée<sup>3</sup>.

Élisabeth Gaucher évoque ensuite la possible ressemblance<sup>4</sup> du héros de la légende avec Robert I<sup>er</sup> de Normandie dit le Magnifique (1010-1035), père du futur Guillaume le Conquérant. Laurence Mathey-Maille<sup>5</sup> partage cette opinion et s'appuie sur le *Roman de Rou*

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos Élisabeth GAUCHER *Robert le Diable, Histoire d'une légende, op. cit.* pp. 64-69.

<sup>2</sup> Bien au contraire, en mai 1084, Guiscard lance le sac de Rome dans sa marche vers le Nord : pendant trois jours, les troupes normandes mettent la ville à feu et à sang, pillant, violant, massacrant et réduisant en esclavage les plus belles femmes qu'on destine aux bordels des territoires normands.

<sup>3</sup> Cette hypothèse a été formulée pour la première fois par Karl BORINSKI dans le *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, XIX, 1889, p. 77 et *Germania*, XXXVII, p. 60. Par la suite, Eilert LÖSETH, qui a proposé une édition du roman, (*Robert le Diable, roman d'aventures*, Paris, Firmin Didot, 1903) a rejeté cette hypothèse au prétexte qu'on ne trouve pas de trace littéraire ou artistique de la légende en Italie. Cependant, l'historien René HERVAL parle dans son article « la légende de Robert le Diable » (*Sicilia*, 23, 1959) de peintures dans le palais de Palerme dans lesquelles on pourrait reconnaître une évocation de la légende.

<sup>4</sup> Ce rapprochement est effectué à plusieurs reprises et par les historiens et par la critique littéraire : voir l'article de Régine COLLIOT, « Le paysage normand d'après quelques documents de l'art et de la littérature médiévaux », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 1980, pp. 15-34 ; Joseph DAOUST, « Robert le Diable à Jérusalem », *Bible et Terre Sainte*, 101, mai 1968, pp. 20-22 ; Paul ZUMTHOR, *Guillaume le Conquérant et la civilisation de son temps*, Paris, Hachette, 1964, pp. 115-132.

<sup>5</sup> Laurence MATHEY-MAILLE, « De la chronique à la légende : le portrait de Robert le Magnifique chez Wace et Benoît de Sainte-Maure », *La légende de Robert le Diable du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, LEGROS huguette et MATHEY-MAILLE Laurence, Orléans, Paradigme, 2010, pp. 73-83.

de Wace et la *Chronique des Ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure pour renforcer ce rapprochement qui s'effectue à la fois sur l'origine normande du personnage mais aussi sur sa personnalité : la destinée de Robert le Magnifique est en effet marquée par la même ambivalence que celle de Robert le Diable. Ainsi, la violence dont il fait preuve dans sa jeunesse pour parvenir à ses désirs de conquête et de domination - il n'hésite pas à faire empoisonner son frère Richard III pour accéder au pouvoir - poussa l'Église à l'excommunier ce dont il ne tint pas compte. Les clercs le surnomment « le Diable », on lui attribue d'ailleurs un pacte avec le démon. Il ravage la région du Mont-Saint-Michel, là même où Robert le Diable fait un massacre lors d'un tournoi. Cependant, et de manière très paradoxale, le Magnifique est très pieux, se montrant très généreux en donations ce qui lui vaut son surnom, et faisant également un pèlerinage jusqu'en Terre Sainte mais avec une halte à Rome pour accéder au repentir. Sa mort, d'ailleurs, ressemble fort à celle de Robert le Diable puisque lui aussi meurt en exil, presque sanctifié, sur le chemin du retour de la Terre Sainte, à Nicée. Son corps est enterré à la basilique Sainte-Marie puis ses ossements sont transférés en 1087, à la demande de son fils Guillaume mourant, à l'abbaye de Cerisy, fondée par Robert en 1032.

La deuxième hypothèse est très convaincante : en effet, la trajectoire de vie et les traits de personnalité concordent fortement entre ces deux personnages, marqués essentiellement par l'indécision morale, entre bien et mal, comme le montre Élisabeth Gaucher : « la violence respective de ces deux personnages rend plausible leur parenté littéraire », « les deux chevaliers sont marqués par l'ambivalence », « une grande piété »<sup>1</sup>. En outre, l'écrivain aura pu accéder à des sources fiables sur le duc de Normandie pour construire son personnage. Une récupération de l'histoire par la fiction n'est pas à exclure pour Robert le Diable sans pour autant faire de ce personnage une source pour l'historiographie : en effet, il est fort probable que l'écrivain se soit inspiré du Guiscard et du Magnifique pour construire son personnage auquel il aura ajouté ce que lui suggèrent sa créativité et son imagination, créant ainsi un personnage fictif à part entière dont on retrouve, certes, le point de départ dans la réalité historique, mais qui se nourrit également du talent de son auteur. D'ailleurs, au XIX<sup>e</sup> siècle, une certaine critique littéraire - dont Eilert Löseth dans son édition - a proposé une source folklorique au roman, l'écrivain aurait alors christianisé le récit populaire. Nous penchons plutôt pour une réponse tout en nuances, entre histoire, folklore et création littéraire.

Le héros éponyme de *Guillaume de Palerne* bénéficie également de recherches nourries sur une éventuelle source historique réelle. Alexandre Micha, dans l'édition qu'il fait

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER *Robert le Diable, Histoire d'une légende, op. cit.* p. 66.

du roman en 1990, passe rapidement sur cette question car, selon lui, les allusions à l'histoire « restent voilées », avis que nous ne partageons pas vraiment. Il propose de voir dans Guillaume un écho fictif de Roger II (1095-1154), duc de Pouilles et fondateur du royaume de Sicile en 1130, car, par ses apports, il hissa la ville de Palerne au niveau de Venise ; ou encore de voir dans les malheurs de Félise qui doit assurer la régence du royaume tout en le protégeant d'un siège terrible, un rappel de Joanna/Jeanne d'Angleterre, la veuve de Guillaume II de Sicile (1166-1189), qui doit subir la prise de pouvoir de Tancredi de Lecce (1138-1194), cousin de son époux. Tancredi profite en effet de l'absence de descendance directe de Guillaume et de Jeanne qu'il fait capturer et enfermer à Palerne, lui confisquant également ses biens. Ces hypothèses sont recevables bien qu'elles manquent de développement et de précision : il est manifeste que l'éditeur n'est pas du tout convaincu par ce recours à l'historiographie pour analyser cette œuvre littéraire. En effet, il ne consacre qu'une quinzaine de lignes à cet aspect dans son introduction du roman qui compte une trentaine de pages et ne cache pas le peu de cas qu'il en fait en ponctuant systématiquement ses phrases par des points d'interrogation<sup>1</sup>. Il finit par clore assez rapidement le sujet par cette remarque sur l'auteur : « N'oublions cependant pas qu'un romancier, même moyennement doué, a assez d'imagination pour inventer de telles situations, dont les annales de n'importe quel pays offrent de nombreux exemples.<sup>2</sup> » Nous ne partageons pas cette opinion puisque nous avons, à plusieurs reprises, démontré le talent d'un écrivain capable de créer une œuvre complexe et riche de nombreux niveaux de lecture mais également parce que nous n'avons pas la même vision des rapports entre histoire et littérature, celle d'Alexandre Micha est davantage représentative d'un courant de pensée qui a marqué la fin des années 1980.

Dans l'édition la plus récente du roman, Christine Ferlampin-Acher recense les différentes hypothèses en étudiant précisément les personnages historiques nommés Guillaume et qui pourraient se rapprocher du personnage. Elle évoque nécessairement les trois Guillaume normands de Sicile mais marque un véritable tournant dans la réflexion à propos de ce roman en accordant une place plus importante à l'étude historiographique ce qui lui permet de remettre en question la datation jusqu'alors située fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> qu'elle repousse, dans son édition de 2012, vers 1280<sup>4</sup>. Cela ouvre alors le champ des possibles quant à l'existence d'autres modèles au Guillaume fictif, hypothèse cette fois beaucoup plus

---

<sup>1</sup> Voir l'édition d'Alexandre MICHA, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>3</sup> Paul Meyer date le roman dans les années 1194-1197, Alexandre Micha propose de repousser la composition aux années 1220. Voir édition d'Alexandre Micha, p. 23.

<sup>4</sup> Voir son édition pp. 32-48 et particulièrement p. 38. Nous reviendrons dans les pages suivantes sur cette question de la datation des œuvres du corpus.

séduisante. Ainsi, Christine Ferlampin-Acher propose de voir en Guillaume et en Alphonse un condensé des dynasties siciliennes et ibériques. Alphonse est un nom très répandu dans les familles royales espagnoles<sup>1</sup> : ainsi, au moment de la rédaction supposée du roman, Alphonse X de Castille, dit le Sage (1221-1284), est roi d'Espagne. Le personnage de Guillaume évoque certes la série des Guillaume, ducs de Normandie à la tête de la Sicile au début du XIII<sup>e</sup> siècle, mais il rappelle également Guillaume II de Hollande, roi des Romains de 1254 à 1256<sup>2</sup>, qui a d'ailleurs pour anti-roi Alphonse X de Castille. Le Guillaume fictif serait donc un condensé de ces figures historiques, réunissant à la fois la couronne de Sicile et celle du Saint-Empire, sur une même tête. Les noms Guillaume et Alphonse sont évocateurs des dynasties siciliennes et ibériques, mais ne renvoient pas à un personnage en particulier, plutôt à des lignées. D'ailleurs, il existe bien, au XIII<sup>e</sup> siècle, deux monarques nommés Guillaume et Alphonse qui « cohabitent » à la tête du Saint-Empire de 1254 à 1256 : il faut y voir sans doute un trait d'humour de l'auteur du roman<sup>3</sup> qui semble avoir voulu pacifier cette relation en faisant de deux rivaux historiques, des amis aux destinées complémentaires qui finiront par être unis en une même famille, grâce au mariage. En effet, en réunissant, par la fiction, ces deux concurrents pour un même trône, l'auteur envoie un signal à son lecteur compétent : il ne doit pas prendre tous les indices du contexte historique et géopolitique au sens littéral, le lecteur va devoir faire un effort d'interprétation pour comprendre le sens profond de l'œuvre. L'onomastique peut donc être un leurre.

Par conséquent, si le lecteur comprend que le choix d'un nom peut voiler l'intention réelle de l'auteur, alors Guillaume peut renvoyer à une figure historique qui semble particulièrement se détacher du panorama historique du XIII<sup>e</sup> siècle : c'est celle de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou, roi angevin de Sicile au moment de la rédaction du roman. S'il n'a jamais brigué la couronne du Saint-Empire, ses ambitions vers l'est étaient connues : le fait que Guillaume de Palerme soit petit-fils de l'empereur de Grèce, et deuxième dans l'ordre de succession, fait écho à cet aspect du règne de l'Angevin. Dans ce cas, pourquoi ne pas choisir de nommer Charles le roi de fiction ? Il faut se souvenir que Charles est loin d'être populaire en Sicile : sa personnalité tyrannique, le fait qu'il a situé le siège du pouvoir à Naples et non à Palerme et qu'il favorise surtout les Français lors de la distribution des fiefs le rendent très impopulaire dans l'aristocratie sicilienne, ce qui entraînera l'épisode fâcheux des Vêpres Siciliennes en 1282. En nommant son héros Guillaume, l'auteur fait à la fois revivre les heures plus

---

<sup>1</sup> Alphonse VI et VII au XII<sup>e</sup> siècle, Alphonse VII de Castille ou encore Alphonse IX de Leon et Galice.

<sup>2</sup> Il n'a cependant jamais été sacré empereur.

<sup>3</sup> Ce trait d'humour est loin d'être le seul indice de la malice de cet écrivain dans le roman. Voir notre étude dans les pages suivantes « Parodie et comique : l'art du décalage » (p. 474ss).

heureuses de la présence normande en Sicile et construit un personnage nouveau qui, créé à partir de ces différentes personnalités, est davantage susceptible d'atteindre la perfection propre au héros de roman. Le nom seul n'est donc pas un indicateur suffisamment fiable des intentions de l'auteur mais il nous permet de reconstituer un contexte historique, indispensable à la compréhension profonde de l'œuvre.

D'ailleurs, *Floriant et Florete* constitue un exemple très parlant de la méfiance qu'il est nécessaire d'observer dans l'étude de l'onomastique pour peu qu'on s'en contente. En effet, le choix du nom Floriant ne fait appel à aucun personnage connu : cela correspond davantage à un nom courtois, dérivé de la fleur, et très certainement sélectionné pour compléter idéalement le nom Florete, dans une proximité phonique qui signale l'idylle. Il faut donc, pour ce jeune roi de fiction, raisonner à l'inverse des deux autres romans : comme il n'existe pas de roi (ou de comte ou duc) Floriant, nous devons relever les indices dans la fiction, susceptibles d'aiguiller notre enquête sur un éventuel modèle réel voire un enjeu idéologique à donner à ce roman. Comme à chaque fois, la question de la datation est centrale : Richard Trachsler et Annie Combes proposent une date probable de rédaction au-delà des années 1260<sup>1</sup>, ce qui est alors nouveau pour la recherche. En effet, au moment de leur travail d'édition, les critiques qui les ont précédés<sup>2</sup> semblaient considérer ce *terminus a quo* comme un *terminus ad quem*. La date proposée plus récemment repose sur des indices littéraires, dont surtout des emprunts à *Claris et Laris*. Toutefois, ils précisent qu'on ne sait encore lequel des deux emprunte à l'autre, ce qui ne permet pas de trancher avec ce seul indice même s'il est fort probable que ce soit plutôt l'auteur de *Floriant et Florete* qui se soit inspiré de *Claris et Laris*, roman dans lequel on retrouve peu de vers de *Floriant et Florete*.

Il n'existe donc pas de personnage célèbre nommé Floriant pour l'époque qui nous concerne. Cependant, nous avons vu que l'onomastique ne doit pas être le seul point d'accroche pour questionner les relations entre histoire et littérature. Ainsi, pour ce dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, il est difficile de ne pas songer à Charles d'Anjou et ce, pour différentes raisons. Floriant est un jeune roi de Sicile qui entretient des relations très étroites à l'est : son ami Gauvain épouse l'amie de Florete, Blanchandine, fille du roi de Hongrie. En outre, son épouse, Florete – les noms forment « couple »<sup>3</sup>-, est elle-même la fille de l'empereur de Constantinople dont la mort permet à Floriant d'hériter de la couronne impériale. Les

---

<sup>1</sup> Voir leur édition p. xxv. Il faut par conséquent proposer une époque de rédaction pour *Claris et Laris* : ce roman fait allusion à la perte d'Antioche survenue en 1268, ce qui constitue alors un *terminus a quo* pour cette œuvre, et donc pour *Floriant et Florete*.

<sup>2</sup> Les précédents éditeurs de *Floriant et Florete* sont, pour rappel, Francisque MICHEL en 1873, Harry F. WILLIAMS en 1947 et Claude M. LEVY en 1983.

<sup>3</sup> Voir notre étude dans les pages précédentes sur les relations amoureuses (p. 152ss).

conquêtes vers l'est sont, pour Floriant, surtout matrimoniales et amicales, mais elles illustrent et concrétisent, par le truchement de la fiction, l'envie que pouvait ressentir l'Angevin d'aller plus avant vers l'Orient. Mais les rapprochements ne s'arrêtent pas là : Floriant est un bon souverain, loyal et aimé, ce qui n'est pas le cas de Charles dont nous avons évoqué précédemment l'impopularité, surtout à Palerne. Justement, ne pourrait-on pas voir dans les accusations de *recreantise* de la vieille Palermitaine (vv. 6614-6626) un écho de la froideur et de l'hostilité des Siciliens vis-à-vis de leur souverain ? Ainsi, lorsqu'elle dit : « bien en li morte et perie / la grant bonte de sa valor » (vv. 6624-6625), cette parole au discours direct semble illustrer la déconvenue de l'aristocratie palermitaine, face à un roi qui semble avantager les seigneurs français, préférer la ville de Naples et, surtout, favoriser ses ambitions de conquête, au lieu de s'occuper de la partie insulaire du royaume de Sicile. Pour un lecteur moderne averti de l'histoire de la Sicile au XIII<sup>e</sup> siècle comme pour un lecteur contemporain, ce rapprochement entre Floriant et Charles d'Anjou est assez évident, ce qui constitue un autre point commun avec *Guillaume de Palerne*, dont la date de composition présumée est très proche.

Il est donc possible d'envisager une visée idéologique pour ces trois romans qui, par la précision de leur ancrage réaliste mais également par les trajectoires et personnalités de leurs héros, semblent vouloir dire quelque chose de leur réalité contemporaine et même, promouvoir les intérêts français au cœur du Saint-Empire. Ils apparaîtraient alors, à ce stade de notre étude<sup>1</sup> et dans une certaine mesure, comme des « romans de propagande ». Cette expression est certes anachronique pour la période qui nous intéresse mais, selon Martin Aurell, on peut considérer comme œuvre de propagande au Moyen Âge « toute forme de transmission d'informations de nature politique d'un centre, en l'occurrence la cour royale, vers une périphérie composée de châtelains, chevaliers ou marchands, mais aussi d'ecclésiastiques.<sup>2</sup> » Cette définition concerne surtout les « arts plastiques<sup>3</sup> », objet d'analyse de cet article, mais elle peut également être étendue à toute œuvre artistique et donc, littéraire. Georges Duby, dans une posture plus « extrémiste », rappelait que « ces monuments, ces objets, ces images étaient en premier lieu fonctionnels. Ils servaient.<sup>4</sup> ». Certes, cette affirmation refuse à l'art sa posture esthétique, ce qu'on ne saurait lui ôter, et pour cela, il faut

---

<sup>1</sup> Nous verrons, dans la suite de nos travaux, que cette perspective doit être nuancée. Voir particulièrement la sous-partie intitulée « Des romans pluriels et surprenants » (p. 473ss).

<sup>2</sup> Martin AURELL, « L'art comme propagande royale ? Henri II, Aliénor d'Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », *op.cit.*, 22

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> Georges DUBY, *Art et société au Moyen Âge* (1995), *L'art et la société : Moyen Âge ; XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2002, p. 41-46.

nuancer les propos de Georges Duby qui met sa discipline au cœur de sa réflexion, mais ils ont l'avantage de rappeler l'importance de considérer avec intérêt le rôle de l'écrivain dans la société du XIII<sup>e</sup> siècle. Certaines œuvres médiévales, en plus de la fonction poétique, peuvent donc, comme la littérature actuelle, porter en elles une visée morale, éthique, philosophique, politique ou idéologique. C'est ce que rappelle Dominique Boutet par exemple, en mettant en évidence les relations de la maison Plantagenêt en général et d'Aliénor d'Aquitaine en particulier dans la production du roman antique : alors qu'elle est encore reine de France et épouse de Louis VII, Aliénor, de retour de la deuxième Croisade, est reçue somptueusement, lors de leur séjour à Constantinople en 1147, par l'impératrice Irène, qui est à l'origine d'une production littéraire abondante inspirée du roman grec antique<sup>1</sup>. Dominique Boutet émet ainsi l'hypothèse que c'est à l'occasion de cette rencontre, qu'Aliénor aurait développé un « intérêt [...] pour la mythologie antique, et particulièrement pour l'histoire mythique<sup>2</sup> » et perçu « l'utilisation de la littérature comme instrument de propagande dans l'entourage de cette impératrice<sup>3</sup> ». Aliénor aurait également compris qu'encourager l'émergence d'une littérature antique « au sein d'une cour [...] contribuerait à illuminer celle-ci en la faisant distinguer comme un lieu où brillent à la fois *chevalerie* et *clergie*<sup>4</sup>», au-delà de la seule valorisation d'un lignage ou d'une dynastie. L'enjeu idéologique que peut porter une œuvre littéraire est donc tout à la fois dans la fiction comme dans le rayonnement que donne cette littérature aux monarques en place.

La datation des œuvres à l'étude reste, une fois encore, la boussole de la réflexion que nous menons ici : ainsi, il est fort probable que la date de composition de *Robert le Diable* soit antérieure d'environ une cinquantaine d'années à celle de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* dont l'époque de rédaction est sans doute presque identique, à quelques années près. En ce qui concerne les enjeux idéologiques de ces trois romans, ils diffèrent, certes, mais restent dans des domaines proches. Ainsi le roman de *Robert le Diable* semble développer une réflexion autour de deux thèmes complémentaires en ce XIII<sup>e</sup> siècle : on perçoit, d'une part, une réflexion sur la religion avec les relations que Robert, représentant les

---

<sup>1</sup> Voir le chapitre « Célébration et propagande » dans son ouvrage *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, PUF, 1999, particulièrement pp. 202-206 : Dominique BOUTET y montre que l'écriture du roman antique n'est peut-être pas tant une volonté de valoriser la maison Plantagenêt que de promouvoir l'Occident face à l'Orient, suite à la Croisade à laquelle Aliénor participa, la magnificence orientale produisit sur elle une forte impression. Le roman antique permet de rappeler que l'Occident est le véritable héritier des traditions antiques.

<sup>2</sup> Dominique BOUTET, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française (1100-1250)*, op. cit. p. 205.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

fidèles, entretient avec les autorités ecclésiastiques et en particulier le pape ; d'autre part, la présence de l'empereur de Rome qui, proposant la main de sa fille à Robert, lui offre la possibilité d'hériter du trône impérial, ce dont Robert ne veut pas, met en évidence un enjeu idéologique qui, par cet empire offert et refusé, questionne sur les rapports des Français (et des Normands) avec le Saint-Empire. Et ces deux thématiques sont très proches : le rôle du pape dans l'élection de l'empereur est majeur à une époque où l'on peut parler d'une véritable monarchie pontificale.

Ce qui apparaît très explicitement dans ce roman concerne précisément le pouvoir et l'exercice de ce pouvoir par le pape au XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Robert décide de s'entretenir directement avec le souverain pontife au vu de la gravité de son cas car il s'agit là d'une procédure exceptionnelle. Le pape apparaît dans le récit (vv. 3719-3725) comme un personnage très puissant : à l'image d'un monarque, comme le rappelle Élisabeth Gaucher, « il dispose d'une administration centralisée, financière et judiciaire, intervient dans la politique internationale <sup>1</sup> ». Cette image qui nous est donnée du pape est conforme à la réalité, surtout dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Marie-Thérèse Lorcin<sup>2</sup> insiste sur l'étendue de son pouvoir séculier (finances, justice, administration) en parlant d'une « monarchie pontificale » mais également sur l'importance des impôts que perçoit Rome<sup>3</sup> et qui soulèvent de plus en plus de protestations dans toute la Chrétienté allant même jusqu'à provoquer de vives critiques de la part des évêques d'Angleterre en 1245. Mais c'est surtout sous le pontificat d'Innocent III (1198-1216) que le pouvoir papal grandit et s'implante fortement. Il impose l'idée que le pape n'est pas un évêque comme les autres mais plutôt le représentant du Christ lui-même ce qui le place au-dessus des évêques qui eux, sont des apôtres.

En outre, grâce à l'afflux de capitaux, il obtient des moyens d'actions pour intervenir dans la politique internationale, surtout à propos du Saint-Empire. Innocent III renforce également son pouvoir judiciaire, se donnant le droit de juger et de déposer un souverain qui ne se comporte pas en bon chrétien<sup>4</sup>. Cette omnipotence séculière se retrouve dans le roman<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER *Robert le Diable, Histoire d'une légende, op. cit.* p. 61.

<sup>2</sup> Voir Marie-Thérèse LORCIN, *Société et cadre de vie en France, en Angleterre et en Bourgogne (1050-1250)*, Paris, C.D.U.S.E.D.E.S., 1985, particulièrement pp. 117-122.

<sup>3</sup> L'institution de la décime (équivalent au dixième du revenu de chaque bénéfice) en 1199 pour financer la Croisade devient rapidement annuelle et permanente, drainant un flux important de capitaux vers Rome, ce qui provoque la hausse des prix.

<sup>4</sup> Ainsi, Innocent III dépose Jean Sans Terre et confisque, en 1209, les fiefs du comte de Toulouse, Raymond VI.

<sup>5</sup> Le pape fait davantage penser, dans cette scène, à un roi entouré par ses ministres, assailli de demandes, lors de l'arrivée de Robert à Rome, qu'au représentant de Dieu sur terre. En outre, au début du roman, il exerce son pouvoir en intervenant directement pour menacer le Duc de Normandie : s'il ne parvient à calmer son fils, le



et contraste fortement avec l'incompétence que reconnaît le pape à traiter le cas de Robert, lui répondant immédiatement, sans prendre le temps de réfléchir, « Mais il ne scet quel penitance / Li puist encargier ne donner » puis l'envoie à l'ermite car lui « Sara, au brief moult tost espace, / De tes pechiés la penitance » (vv. 939-940) : l'ermite semble posséder un pouvoir spirituel que le pape n'a pas. Cette illustration de l'incompétence du pape est donc un moyen pour l'auteur de dresser un portrait peu flatteur du souverain pontife et du pouvoir papal à l'époque de la rédaction : cet indice est d'ailleurs renforcé par un épisode plus tardif dans le récit pendant lequel le pape se moque de Robert contrefaisant le fou et dans lequel il ne reconnaît même pas le pèlerin éploré qu'il avait envoyé à l'ermite (vv. 2238-2257). Cette critique de la papauté s'étend à ceux qui entourent le souverain pontife : ainsi, il est clairement précisé que Robert n'obtient pas d'audience immédiatement en arrivant à Rome parce qu'il n'avait pas apporté « Riches presens et grans avoir » (v. 763), la locution conjonctive « *Siques Robiers ne puet avoir / Lieu de parler* » (vv. 764-765) exprime le lien de causalité entre l'absence de cadeau et l'impossibilité d'un entretien. A nouveau, ce clientélisme papal ici mis en scène correspond à la réalité du XIII<sup>e</sup> siècle, et illustre la corruption et l'impiété des autorités ecclésiastiques<sup>1</sup> que l'on retrouve également, car ce sont certainement les huissiers pontificaux qui lui refusent l'accès. Quoi qu'il en soit, cette autorité pontificale semble viciée et incompétente, ce que démontre très clairement le roman, lui opposant la figure de l'ermite, à laquelle se remet d'ailleurs le pape pour toute question d'ordre spirituel.

La critique de la papauté est, semble-t-il, à relier avec un regard particulier posé sur le Saint-Empire puisque Robert, en refusant la proposition de l'empereur, explique « M'ame qu'ay par force garie / Ne metrai a perdicion. » (vv. 4594-4595). Il assimile donc le fait d'hériter de la couronne impériale à un danger pour son âme, ce qui peut être compris comme une critique à l'encontre du Saint-Empire, fortement influencé par le pape puisque l'empereur, rappelons-le, se met lors de son sacre à son service. L'auteur dénonce ainsi, dans un même mouvement, la faillite de l'Église et de la papauté à s'ériger en modèle chrétien et irréprochable, gangrénées par la corruption et aux tendances autoritaires, et le Saint-Empire qui, se trouvant à la solde de ce pouvoir pontifical, ne mérite pas qu'on lui sacrifie une âme durement sauvée. La critique est vive dans ce récit à l'encontre des pouvoirs qui régissent les

---

pape excommuniera le duc et ses vassaux (vv. 265-274) et leur confisquera leurs fiefs. Il réagit donc à un problème religieux, la possession diabolique de Robert, par une réponse temporelle.

<sup>1</sup> Voir à ce propos Agostino PARAVICINI BAGLIANI, *La Cour des papes au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1995, pp. 119-135.

hommes, au profit d'une glorification de l'idéal chrétien fait d'humilité et de foi, à l'image de l'ermite du roman.

D'ailleurs, ces différents éléments nous interrogent sur la datation estimée au début du XIII<sup>e</sup> siècle pour des raisons linguistiques et phonétiques<sup>1</sup>. Or, dans son étude très approfondie du roman, Élisabeth Gaucher signale à deux reprises que la critique qui est faite du pouvoir pontifical ou des relations des Chrétiens avec l'Église n'est pas représentative de la réalité de l'époque, à savoir le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la critique explique, à propos de l'accroissement des pouvoirs pontificaux en particulier pour lutter contre les seigneurs qui ne se comportent pas en bons chrétiens, que les menaces du pape dans le roman à l'encontre du duc de Normandie et de ses vassaux évoque « La lutte contre l'hérésie [qui] se renforce au XIII<sup>e</sup> siècle et le cas de Robert paraît annoncer le décret du concile de Toulouse qui, en 1229, obligera les pouvoirs laïques à s'associer aux pouvoirs ecclésiastiques dans leur tâche inquisitoriale. <sup>2</sup> ». Cette phrase sous-entend donc que le roman a été composé avant 1229, date du concile de Toulouse, au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Cela reste envisageable puisque des décisions prises en 1229 peuvent être la conséquence d'une évolution déjà amorcée, dans les faits, dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle voire la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Mais par la suite, Élisabeth Gaucher, à propos de la faillite effective de la papauté et de la valorisation importante de la figure de l'ermite dans le roman, explique que « La 'démission' de l'Église dans *Robert le Diable* [...] semble annoncer la crise de confiance du XIV<sup>e</sup> siècle : le 'conformisme' et la 'routine' des pratiques liturgiques pousseront alors les croyants à se détacher du cadre paroissial et à se tourner vers les mystiques. <sup>3</sup> ». L'incompétence de l'Église à résoudre le cas de Robert et, au contraire, le comportement presque saint de l'ermite ne sont pas nécessairement cohérents avec une date présumée de composition située au début du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où, à cette époque, « l'Église, tout en la tolérant, n'encourageait pas cette forme de dévotion personnelle<sup>4</sup> » contrairement au peuple dont « la vénération pour les ermites était très grande » puisque « chacun croyait à l'efficacité de la prière et espérait en bénéficier<sup>5</sup>. »

---

<sup>1</sup> Voir son édition pp. 85-86 : « Quant à l'auteur, il semble avoir composé son roman au début du XIII<sup>e</sup> siècle. ».

<sup>2</sup> Élisabeth GAUCHER *Robert le Diable, Histoire d'une légende*, op. cit. p. 62. C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 63-64. C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> Élisabeth GAUCHER, op. cit., p. 63.

<sup>5</sup> Jean CHELINI, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Paris, Hachette Littérature, 2002, p. 383.

Ces précisions nous incitent à envisager<sup>1</sup> une datation présumée de composition postérieure à celle proposée par Élisabeth Gaucher pour la situer vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. En effet, la critique fait reposer sa datation sur des considérations phonétiques : « En témoignent notamment plusieurs phénomènes confirmés par le système rimique ou métrique : la confusion, à la rime, des produits de la diphtongaison du [o] ouvert et du [o] fermé, prouvant que les deux diphtongues *ue* et *eu* se sont réduites ; la réduction fréquente [...] de la P5 verbale *-iies* en *iés* monosyllabique. » Ces indices sont certes précis et pertinents mais ce que met en évidence Élisabeth Gaucher, ce sont des phénomènes phonétiques déjà effectués : or, si le processus est achevé au début du XIII<sup>e</sup> siècle, il l'est tout autant une cinquantaine d'années plus tard. Ce que ces indices démontrent, c'est plutôt que le roman n'a pas pu être composé avant le début du XIII<sup>e</sup> siècle, mais pas que c'est la date de la composition. D'ailleurs, le contenu du roman tendrait plutôt à repousser cette date puisque l'auteur semble, parfois, par l'intermédiaire de sa fiction, porter une revendication qui correspondrait davantage à un XIII<sup>e</sup> siècle un peu plus « avancé » : l'autoritarisme d'Innocent III peut, entre autres, avoir provoqué après coup chez l'auteur la volonté d'introduire dans son œuvre cette posture critique vis-à-vis de l'Église, de son pouvoir séculier et de son incompétence spirituelle. En outre, l'envie forte de l'empereur de confier l'empire à Robert peut évoquer la crise que vit le Saint-Empire au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, lors du Grand Interrègne (1246/50-1273), provoqué par l'affrontement entre Frédéric II et la papauté : dans le roman, le sénéchal félon ne peut-il pas représenter ces candidats belliqueux au trône impérial, « la plupart sans prestige<sup>2</sup> », et l'insistance de l'empereur auprès de Robert figurer l'inquiétude que provoque la vacance du pouvoir impérial, synonyme d'anarchie ? La composition, ainsi reculée vers 1250, nous permettrait de mieux comprendre l'enjeu idéologique du roman, en lien avec une défiance toujours croissante tout au long du XIII<sup>e</sup> siècle vis-à-vis de la papauté associée à la fin annoncée de l'ancienne splendeur impériale, symbolisée dans le roman par l'absence d'héritier putatif au trône impérial.

L'enjeu idéologique que semblent porter *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* est vraisemblable, une fois que le rapprochement de Guillaume et de Floriant avec Charles d'Anjou est postulé. Ces romans sont écrits par des auteurs français de langue d'Oïl et mettent en scène des personnages principaux portant des noms français : Guillaume est le nom, avec

---

<sup>1</sup> Nous proposons cela avec beaucoup de prudence, en nous basant sur les réserves émises par Philippe WALTER à propos de la tendance parfois trompeuse à dater les manuscrits dans la durée historique, à travers « des allusions à des personnages ou à des *realia*. », car « on aboutit parfois à des excès qui suscitent la plus grande perplexité. » Voir son article « Tout commence par des chansons... (Intertextualités lotharingiennes) », *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Daniel POIRION (éd.), Paris, SEDES, 1990, pp. 187-202.

<sup>2</sup> Jean-François NOËL, *Le Saint-Empire*, *op. cit.*, p. 46.

Jehan, le plus porté au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, et Floriant est un nom littéraire, renvoyant au roman courtois. Dans *Guillaume de Palerne*, le jeune roi de Sicile devient empereur de Rome ; dans *Floriant et Florete*, le jeune roi de Sicile devient empereur de Constantinople. Ces éléments nous poussent à envisager la visée suivante : ces romans portent en eux un enjeu idéologique qui est de promouvoir le rôle de Charles d'Anjou, fortement valorisé par la fiction parce qu'il est protégé par une *merveille* providentielle<sup>2</sup> - le loup-garou pour Guillaume, la fée Morgane pour Floriant- ce qui confirme son élection et donc, ses grandes qualités personnelles et politiques. Certes, Charles d'Anjou n'a jamais brigué –pas officiellement du moins- le trône du Saint-Empire, mais l'auteur de *Guillaume de Palerne* peut, par le détour de la fiction, imaginer un rôle à la mesure du talent de son champion qui, selon lui, serait capable de devenir empereur.

Concernant *Guillaume de Palerne*, la datation présumée de composition proposée récemment par Christine Ferlampin-Acher dans son édition nous paraît la plus pertinente puisque cela permet de faire un lien très net entre Guillaume et l'Angevin, suscitant la relecture de certains éléments à la lumière du contexte historique de ce dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans notre étude précédente, un indice en particulier nous posait question : le mariage et le sacre de Guillaume et Mélior sont célébrés par « Li patriarches Alexis » (v. 8901). L'onomastique peut ici se révéler fort utile : nos recherches autour d'un Alexis en Italie ou en Sicile, en lien avec la religion chrétienne, ont donné un résultat. Il s'avère qu'un certain Alexis (Alessio) Falconieri<sup>3</sup> a vécu au XIII<sup>e</sup> siècle : issu d'une famille de riches négociants florentins, il est, avec ses six compagnons, le fondateur de l'Ordre des Servites de Marie, ordre mendiant de droit pontifical, obéissant à la règle de Saint Augustin. Certes, on peut s'interroger quant à la possibilité que ce nom soit parvenu jusqu'à l'auteur de *Guillaume de Palerne*, mais il semble qu'Alexis Falconieri a joui d'une certaine renommée en son temps. En effet, sa longévité extraordinaire (1200-1310) le rend largement contemporain de notre auteur qui, au moment de composer son roman, a pu entendre parler de cet ecclésiastique déjà fort âgé vers 1280. Mais ce n'est pas la seule explication à la célébrité de Falconieri. Ainsi, le 15 août 1233, il a une vision de la Vierge Marie qui lui apparaîtra de nouveau, cette fois en présence de ses compagnons, le 13 avril 1239. On sait que ces apparitions ont rendu

---

<sup>1</sup> Voir notre note 1 p. 357 renvoyant à l'article de Pierre-Yves QUEMENER «Anthroponymie française de la seconde moitié du Moyen Âge » sur l'attribution des noms Jean et Guillaume au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, en France.

<sup>2</sup> Nous reviendrons précisément dans les pages suivantes sur le rôle qu'a pu jouer le registre merveilleux dans ces romans (p. 464ss et 490ss).

<sup>3</sup> Voir au sujet d'Alexis Falconieri et de l'Ordre des servites de Marie l'ouvrage de Frédéric FUZELIER, *Histoire de l'ordre des Servites de Marie et des Sept Bienheureux Fondateurs*, Paris, Bloud et Barral, 1886, particulièrement le tome 2, pp. 137-154 pour la vie d'Alexis Falconieri. L'ouvrage est, certes, fort ancien, mais il est également très complet et bien documenté. Enfin, ce sujet n'a pas fait l'objet de recherches récentes.

Falconieri fort célèbre en son temps puisqu'il est obligé de faire agrandir le couvent qu'il dirige, à Sienne, pour y accueillir les pèlerins qu'il attire car « la foule se presse sur son passage.<sup>1</sup> » D'ailleurs, la construction d'un deuxième couvent est même nécessaire et favorisée par Innocent IV qui, en 1252, accorde aux fidèles qui verseront un don, ce que l'on nommerait aujourd'hui un crédit d'impôt. L'argent arrive en masse au point qu'on associe les victoires militaires de Florence, cette année-là, à une récompense divine pour la générosité des fidèles. On peut donc penser raisonnablement qu'Alexis Falconieri était un nom célèbre au XIII<sup>e</sup> siècle. En outre, et c'est là un indice assez probant, l'un des disciples de Falconieri, le Florentin Philippe Benizi (1233-1285, canonisé en 1645), peut constituer le chaînon manquant entre Florence et la France. En effet, Benizi, avant d'entrer dans l'Ordre des Servites de Marie, suit des études de philosophie et de médecine à Paris. Avant son départ, il a rencontré, ce qui l'a impressionné, Alexis Falconieri qui surveillait la chapelle dans laquelle Benizi eut, lui aussi, une vision de la Vierge. Enfin, la biographie de Falconieri précise que sa famille appartenait notoirement au parti des Guelfes donc favorable à la papauté et à la maison d'Anjou et opposée aux Hohenstaufen, parti fort malmené en Toscane au XIII<sup>e</sup> siècle et qui prend sa revanche à la Bataille de Bénévent en 1266 remportée par Charles d'Anjou contre Manfred, héritier des Hohenstaufen, et dont on trouve un écho très précis dans le roman. « Li patriarches Alexis » constituerait ainsi une allusion aux liens qui unissent la maison d'Anjou, les Guelfes et la papauté en ces temps troublés au sein du Saint-Empire, ce qui redore le blason un peu terni de Charles d'Anjou, dont l'impopularité était avérée.

Nous avons également trouvé, cette fois en dehors de la géographie italienne, un patriarche nommé Alexis. Alexis le Stoudite<sup>2</sup>, d'abord supérieur du monastère de Stoudios, à Constantinople, est nommé patriarche en décembre 1025 et le reste jusqu'à sa mort en février 1043. Le choix d'une référence à un patriarche chrétien orthodoxe pourrait alors s'expliquer par le regard posé vers l'est, tout au long de son règne, par Charles d'Anjou. Une fois encore, nous pensons qu'il s'agit, pour le patriarche Alexis fictif de *Guillaume de Palerne*, d'une création de personnage, construit à partir de différentes sources, et dont la présence peut susciter, selon le lectorat et l'époque, des interprétations variées. Ces hypothèses reposent sur la seule onomastique et doivent être prises avec toutes les précautions nécessaires : nous ne

---

<sup>1</sup> Frédéric FUZELIER, *Histoire de l'ordre des Servites de Marie et des Sept Bienheureux Fondateurs*, op. cit., p. 147.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet la thèse de Ioannis KALOUSIOS, *Alexis le Stoudite, patriarche de Constantinople (1025-1043)*, soutenue le 21 juin 2019 à Strasbourg, dans le cadre de l'Ecole doctorale Théologie et Sciences religieuses de Strasbourg.

les considérons que pour ce qu'elles sont, des indices supplémentaires à la compréhension de l'enjeu idéologique de ce roman.

En outre, en lui accordant, par le truchement de la fiction qui a fait de Guillaume de Palerne son avatar, la couronne du Saint-Empire, l'auteur donne symboliquement à Charles d'Anjou une stature internationale et impériale : certes, l'Angevin n'a jamais orienté ses ambitions vers le Saint-Empire mais le romancier peut avoir ignoré ce détail, volontairement ou non. D'ailleurs, Charles d'Anjou n'est pas non plus le petit-fils de l'empereur de Grèce : une nouvelle fois, cet élément n'est sans doute pas à prendre au sens littéral, et renvoie plus simplement aux ambitions de Charles vers les territoires de l'est.

Cet aspect est davantage renforcé dans *Floriant et Florete* puisque le roman fait du roi angevin l'empereur de Constantinople ce qui n'est pas conforme à la réalité mais renvoie symboliquement au souhait de Charles d'Anjou de faire renaître l'empire romain d'Orient. Ici aussi, la visée idéologique est manifeste : l'auteur valorise le roi en mettant en évidence sa capacité à assumer un tel rôle. En outre, la fin du roman est particulièrement significative : si *Guillaume de Palerne* se finit par des mariages, à la manière d'un conte, laissant les personnages en liesse, leurs ambitions - amoureuses et politiques - assouvies, la fin de *Floriant et Florete* est plus énigmatique. Alors que le jeune roi et empereur peut enfin profiter de sa famille et de son statut international, la fée Morgane vient l'emporter à Mongibel, dans une apothéose finale qui le hisse au rang d'un roi de légende comme Arthur. Cette fin glorifie Floriant, et donc Charles, qui se voit ainsi associé au roi légendaire mais c'est aussi un moyen habile pour masquer sous le voile de la fiction une situation réelle des plus terribles pour l'Angevin qui, en 1282, est violemment chassé de la partie insulaire du royaume de Sicile. Ce que nous dit la fiction c'est donc que le roi de Sicile n'est pas banni de l'île, il a accédé à l'immortalité dans le monde féérique, parce que ses grandes qualités en ont fait un objet de convoitise pour les fées. La datation présumée pour la composition proposée par Annie Combes et Richard Trachsler dans leur édition nous paraît parfaitement compatible avec cette hypothèse : la volonté de glorifier le roi français de Sicile pour contrebalancer sa grande impopularité –si le roman a été composé avant 1282- ou sa terrible déconvenue –si le roman a été composé après 1282- semble constituer un enjeu idéologique pertinent pour ce roman. Il est d'ailleurs fort probable que, si les Angevins ne sont pas à l'origine de la commande de ce roman, ils n'en aient pas moins été enchantés de lire le récit à la gloire de Charles, béni et protégé par les fées<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir notre étude dans les pages précédentes « Plaire et divertir : le lectorat en question » (p. 427ss).

Nous pensons donc que l'auteur de *Robert le Diable* a sans doute composé son roman pour la cour normande en Normandie, et que les auteurs de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete* ont écrit leurs récits pour la cour angevine basée dans le royaume de Sicile. En effet, le nombre pléthorique de toponymes et la précision remarquable des distances entre les villes traversées par les personnages nous incitent à proposer l'hypothèse selon laquelle ces auteurs auraient eu une connaissance directe des lieux et que, par conséquent, ces romans auraient été composés spécifiquement pour la cour angevine en Sicile, afin de valoriser un souverain déjà bien peu aimé de la population sicilienne. En revanche, si nous suivons le même raisonnement, le nombre moindre de toponymes et le peu de précision géographique dont bénéficie le roman de *Robert le Diable* nous laissent à penser que l'auteur n'a certainement jamais visité la région ce qui expliquerait qu'il confonde en même ensemble géographique la Rome fictive et la Sicile normande qui deviennent un vague espace italien. Sa visée serait alors de valoriser *a posteriori* la dynastie normande en Sicile grâce à ce Robert normand qui choisit de dédaigner la dignité impériale au profit de son salut spirituel.

Etudier les romans de ce corpus sans s'intéresser au contexte historique de leur composition reviendrait à se priver d'une partie du sens général de ces œuvres dont la complexité ne fait maintenant plus aucun doute. Parvenir à évaluer une datation la plus cohérente possible est donc un enjeu déterminant de l'étude de ces romans puisque leur signification est, en partie, à rechercher dans les soubresauts des relations entre les royaumes de France et de Sicile ainsi que dans l'histoire du Saint-Empire. Cependant, le choix du genre romanesque, et *a fortiori* du registre merveilleux, ajoute paradoxalement à la complexité de ces textes : le voile de la fiction, ici matérialisé par le choix d'aventures mêlant amour et *merveille*, permet certes de valoriser les intérêts français, mais peut cependant faire passer le critique à côté de leurs enjeux véritables. Que comprendre de la cohabitation au sein de ces récits des thématiques traditionnelles du roman, amour et *merveille*, et de la visée idéologique ? En effet, si la valorisation d'une personnalité de haut rang par le truchement du roman merveilleux n'est pas inédite au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, la puissance de ces éléments provoque une telle polyphonie, presque une tension, qu'il est indispensable de les explorer plus avant. Depuis le début de notre étude, nous avons constaté que, si l'amour – charnel ou divin – semble être le moteur des aventures vécues par les héros, l'omniprésence de la *merveille* est

---

<sup>1</sup> Nous pensons à la « relation » entre la maison Plantagenêt et le roman arthurien. Voir à ce sujet l'article de Karin UELTSCHI, « Le premier roi ou le fils Mehaignié. A propos d'Arthur, d'Hellequin et des Plantagenêts », *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, dirigé par Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÜE, disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/29235>. Voir également les ouvrages de Philippe WALTER, *Arthur, l'Ours et le Roi*, Paris, Imago, 2002 et de Martin AURELL, *L'empire des Plantagenêts, 1154-1204*, Paris, Perrin, 2003.

manifeste<sup>1</sup>, ce qui est surprenant : comment dès lors comprendre l'association de l'amour-*merveille* et du réalisme historique et géopolitique ? L'un l'emporte-t-il sur l'autre, le divertissement sur la visée idéologique, ou, et ce serait plus intéressant, leur concomitance génère-t-elle une signification nouvelle voire insoupçonnée à ces romans ?

### C. Réalisme et *merveille*, amour et parodie, enjeux idéologiques et géopolitiques : paradoxe du roman et roman du paradoxe

La critique s'est longtemps essentiellement intéressée à l'expression de la *merveille* dans ces textes : sa présence massive est en effet propice à une analyse littéraire et poétique passionnante. Pourtant, nous avons déjà montré notre intérêt particulier pour l'interdisciplinarité, l'historiographie et la critique littéraire s'enrichissant l'une l'autre, ce qui permet de mieux saisir la complexité de ces œuvres voire leur signification profonde. Il nous faut à présent tenter de comprendre s'il existe un lien entre les aspects merveilleux et réalistes, sur le motif amoureux et le traitement parodique de certains éléments. Cette mise en relation pourrait alors susciter une relecture inédite, basée sur le postulat que ces récits sont très complexes et signifiants. Nous pensons que c'est en réunissant ces éléments que les enjeux profonds des textes à l'étude pourront émerger et faire sens. En effet, le paradoxe qui soutient ces récits est sans doute la clé de voûte sans laquelle notre compréhension sera incomplète : c'est la confrontation à ce paradoxe que nous proposons comme voie possible dans cette étude.

#### 1. La *merveille* et l'amour : symboliser la réalité

Et si les deux thématiques principales du corpus à l'étude, ou en tout cas celles qui retiennent l'attention de la critique depuis des décennies, à savoir l'amour et la *merveille*, étaient en réalité des *media* permettant aux auteurs de donner à leurs romans une esthétique poétique, par laquelle passerait un message idéologique ? En adoptant une lecture plus « symboliste », et en veillant à ne pas tomber dans la surinterprétation, on perçoit que les aventures vécues par les personnages, souvent peu réalistes, viennent finalement enrichir les indices réalistes (géographie et personnages) et même les renforcer. Il paraît nécessaire de

---

<sup>1</sup> La simple présence du héros - Florian, Guillaume, Robert - est gage de *merveille* : Florian a été élevé par une fée, Guillaume est sous la protection quasi-providentielle d'un loup-garou, et Robert est le fils du Diable. Or, ce sont les personnages principaux : ils sont donc présents, si ce n'est à chaque page, au moins dans chaque aventure. Voir notre étude dans les pages précédentes (p. 315ss).



considérer l'œuvre dans sa globalité, sans cloisonner d'un côté, ce qui ressort du romanesque et, de l'autre, ce qui donne un effet de réel qui, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ne s'oppose pas au merveilleux et aux histoires d'amour : les *impossibilia* romanesques s'unissent aux *realia* pour dire quelque chose de la réalité historique contemporaine. Ainsi, les histoires d'amour et d'amitié, et en particulier les mariages – proposés, acceptés ou refusés-, méritent qu'on s'y attarde car cette question constitue un véritable enjeu dans la réalité de l'aristocratie au Moyen Âge. La *merveille*, quant à elle, est ce voile qu'est la fiction, qui doit être autant pris en compte que ce qu'il masque.

a. Les amis, le couple et le mariage, révélateurs d'enjeux idéologiques et géopolitiques

Comme dans le conte traditionnel, les unions dans les romans à l'étude semblent constituer une finalité pour les héros. Qu'ils le désirent ardemment ou le refusent, le mariage est gage d'amour et de joie pour les héros, même pour Robert dont on comprend immédiatement que son refus d'épouser la princesse muette est un sacrifice nécessaire au salut de son âme qui implique le renoncement aux plaisirs du siècle. Systématiquement, les deux moitiés de chaque couple se ressemblent et se complètent parfaitement, ce qui rapproche ces récits des romans courtois mais qu'il nous semble nécessaire d'envisager dans une perspective plus historiographique : en effet, si les héros de ces romans sont inspirés de personnages réels afin de donner à l'ensemble une visée plus idéologique, il est alors fort probable que les histoires d'amour –vécues ou avortées- et les mariages constituent également un effet du réel sur la fiction. De la même manière, les histoires d'amitié peuvent renvoyer aux alliances entre seigneurs.

Les mariages prennent une importance considérable particulièrement dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, que ce soit d'un point de vue diégétique comme d'un point de vue plus idéologique. En outre, ces deux romans permettent une étude conjointe tant leur héros, selon nous, constitue un écho fictif à la figure de Charles d'Anjou. Dans *Robert le Diable*, le traitement du mariage est différent mais tout aussi intéressant, c'est pourquoi nous l'étudierons dans un second temps.

Dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete*, le cadre géographique est majoritairement centré sur la Sicile et l'Italie méridionale puisque Guillaume comme Floriant sont des rois, imaginaires, du royaume de Sicile. Pourtant, cela n'empêche pas ces récits d'être de véritables *melting pots*, faisant intervenir des personnages issus de la Bretagne

légendaire, certes pour *Floriant et Florete*, mais aussi des royaumes ibérique, portugais, hongrois, albanais, et même byzantin. Guillaume est petit-fils de l'empereur de Grèce, roi de Sicile, époux de la fille de l'empereur de Rome – et donc futur empereur de Rome lui-même-, il est protégé par un loup-garou qui se révèle être prince d'Espagne, dont le demi-frère, Brandin, est d'origine portugaise par sa mère et qui finira par épouser la sœur de Guillaume, Florence. C'est donc toute la rive Nord de la Méditerranée qui est gouvernée par des souverains, tous reliés les uns aux autres par le sang, le mariage ou l'amitié. Il en est de même pour *Floriant et Florete* : Floriant est roi de Sicile, son épouse, Florete, est une princesse byzantine qui apporte à Floriant l'empire de Constantinople en héritage. Son amie, Blanchandine, est fille du roi de Hongrie, Jérémie, et elle épousera Gauvain, chevalier de la Table Ronde. Mise à part la Bretagne, choix géographique qui rappelle la fictionnalité de l'œuvre, Floriant règne sur le territoire dont rêve Charles d'Anjou. Mais le héros de fiction n'a cependant pas acquis ces terres par des conquêtes guerrières, mais par des alliances matrimoniales et des relations de compagnonnage. Certes, ces récits sont fictifs : leurs auteurs peuvent donc imaginer toutes les unions qu'ils souhaitent et créer un souverain idéal régnant sur un empire idéal. Pourtant, il serait pertinent d'interroger l'histoire réelle : le mariage dans l'aristocratie est l'un des moyens privilégiés de créer des alliances politiques et de favoriser les relations diplomatiques entre royaumes, il est donc fort probable que des unions rassemblant des nationalités telles qu'on en trouve dans les textes à l'étude aient existé.

L'histoire des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, en Europe méridionale, offre ainsi de nombreux exemples d'alliances matrimoniales qui peuvent évoquer celles qu'on retrouve dans les fictions de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete*. Il est assez aisé de rapprocher ces mariages fictifs d'unions matrimoniales réelles. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, on peut, par exemple, associer le parcours matrimonial de Florence, la sœur de Guillaume, fille du roi de Sicile et petite-fille de l'empereur de Grèce, qui finit par épouser Alphonse, prince d'Espagne, après avoir été courtisée par Brandin, le demi-frère d'Alphonse ; et celui de Mélior qui est, dans un premier temps, fiancée à Laërtenidon, fils de l'empereur de Grèce, mais qui finit par épouser le jeune roi de Sicile, petit-fils de l'empereur de Grèce. Ces mariages fictifs placent donc la Sicile au centre des regards croisés entre l'Espagne et la Grèce ce qui peut évoquer le mariage, en 1262, de Constance de Hohenstaufen (1248-1302), fille de Manfred, et héritière de la couronne de Sicile avec Pierre III d'Aragon : tous deux deviennent souverains d'Espagne en 1276 puis de Sicile à la suite des Vêpres Siciliennes en 1282. Mais avant d'épouser Pierre, Constance avait été également demandée en mariage par Michel VIII Paléologue. En outre, le fait que Félise est la fille de l'empereur de Grèce rappelle les

ambitions byzantines de Charles d'Anjou : dans la fiction, le roi de Sicile est donc également l'un des héritiers de l'empire de Constantinople, situation qui aurait grandement arrangé l'Angevin<sup>1</sup>. Dans *Floriant et Florete*, le mariage des deux héros évoque celui, réel mais dans des genres inverses, de Béatrice de Sicile (1252-1275), fille de Charles d'Anjou, avec Philippe I<sup>er</sup> de Courtenay, empereur titulaire de Constantinople, en 1273 : Béatrice de Sicile deviendra, par cette alliance matrimoniale, impératrice de Constantinople, suite à la mort, quelques jours après le mariage, de Baudouin II de Courtenay, son beau-père. Dans ce même roman, un autre mariage, celui de Gauvain –certes chevalier de la Table Ronde mais surtout ami très proche du roi de Sicile- et de Blanchandine, fille du roi de Hongrie, Jérémie, rappelle celui d'une proche de Charles d'Anjou, sa plus jeune fille Isabelle (aussi appelée Élisabeth de Sicile, 1261-1303) avec Ladislas IV de Hongrie, en 1270. Richard Trachsler et Annie Combes voient également, dans le mariage de Floriant et de Florete, un écho de l'union, en 1193, du fils aîné de Tancrède, roi normand de Sicile, Roger III (1170/1180-1193) et de la fille du *basileus* Isaac II Ange, Hélène Ange<sup>2</sup>. Ces quelques exemples de mariages réels constituant de véritables alliances politiques sont effectivement très proches de la fiction et nous ne pouvons savoir dans quelle mesure ils ont pu inspirer les auteurs de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete*. En revanche, nous ne pensons pas qu'ils aient nécessairement souhaité représenter ces mariages réels dans la fiction : autant il est fort probable que Guillaume et Floriant représentent des avatars valorisés et valorisants du roi de Sicile, Charles d'Anjou, autant il serait risqué de traiter tous les autres personnages et leurs relations avec le même souci historicisant. En effet, cette fois, regarder directement le voile que constitue la fiction peut se révéler plus signifiant : et si ces mariages fictifs, sans doute lointainement inspirés de mariages réels, étaient plutôt à considérer par la force évocatrice du lien ?

Si nous recentrons notre réflexion sur l'enjeu idéologique possible pour ces œuvres, évoqué dans les pages précédentes<sup>3</sup>, il nous faut prendre en considération l'importance que revêtent les histoires d'amour dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* : quel lien peut-on faire avec les mariages du roi angevin de Sicile ? Son premier mariage, en janvier 1246, avec Béatrice de Provence (1234-1267), sœur cadette de Marguerite, épouse de Louis IX, se révèle particulièrement intéressant : par cette union, il obtient le comté de Provence, dont l'héritage le met en concurrence directe avec Conrad IV, le fils de Frédéric II

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet notre aperçu historique de la situation de l'empire Byzantin au XIII<sup>e</sup> siècle, « Un regard tourné vers l'empire... d'Orient » (pp. 414-417).

<sup>2</sup> Richard TRACHSLER et Annie COMBES, *op. cit.*, p. XXIX.

<sup>3</sup> *Floriant et Florete* et *Guillaume de Palerne* seraient des romans visant à promouvoir le rôle et le statut du roi angevin de Sicile, Charles d'Anjou, dont l'impopularité était indéniable à l'époque présumée de la rédaction de ces récits.

Hohenstaufen<sup>1</sup>, avec Raimond VII Bérenger et avec Pierre d'Aragon, mais Charles a un avantage sur ses adversaires : il est soutenu par le pape Innocent IV sur la demande de sa mère Blanche de Castille. Cependant, Charles est très mal accueilli par les Provençaux<sup>2</sup> qui, avant les Siciliens, voient d'un très mauvais œil ce rapprochement de la Provence et de la France, acceptant difficilement la fin brutale des deux grandes dynasties « indigènes », celles de Toulouse et de Barcelone, avec les décès très rapprochés de Raimond Bérenger V en 1245 puis celle de Raimond VII en 1249. Preuve de son impopularité, les troubadours provençaux composent des textes violents et très convaincants<sup>3</sup> dans lesquels ils expriment l'idée répandue selon laquelle Charles se serait emparé illégitimement du pouvoir, ce qui n'est pas conforme à la réalité<sup>4</sup>. On peut ainsi citer comme exemple une chanson de Bertran de Lamanon, membre du patriciat d'Arles, qui subit de plein fouet l'augmentation de la gabelle par Charles d'Anjou lui permettant de financer son expédition italienne : il s'en prend ainsi au comte de Provence mais sans le citer « Qi mal semena mal coill / E qi mal penza mals li ve » (VII, vv. 37-38) et lui donne même un conseil, ou plutôt une menace déguisée « E membre vos del cor de la sal, / Sinon jamais non seretz Proenzal<sup>5</sup> » (VIII, vv. 47-48) ; ou encore, la pastourelle de Paulet de Marseille qui, en 1265, proclame l'illégitimité de Charles d'Anjou en Provence et dénonce sa tyrannie : « Lo coms d'Anjou, es ses merce / Als Proenzals [...] per que leu cre / Dezeretar lo rei que fi / pres e valor fina soste. <sup>6</sup> » (IV, vv. 44-48).

<sup>1</sup> Frédéric II a exigé la main de Béatrice pour son fils mais n'avait aucune chance de l'emporter à cause de ses très mauvaises relations avec le pape Innocent IV.

<sup>2</sup> Ainsi, Arles, Avignon et Marseille se constituent immédiatement en républiques sur le modèle podestale italien afin de bien affirmer leur volonté d'indépendance.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Martin AURELL, *La Vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1989. Il rappelle, dans son chapitre III « Le règne de Charles d'Anjou (1245-1285) : un pouvoir contesté », les difficultés qu'a rencontrées Charles dans l'exercice de son pouvoir en Provence, liées en grande partie à la campagne de dénigrement dont il fut l'objet.

<sup>4</sup> En effet, Raimond Bérenger est le père de Marguerite de Provence, épouse de Louis IX, et de Béatrice de Provence, épouse de Charles. C'est cette dernière qu'il avait mentionnée dans son testament daté de 1238 comme héritière du comté de Provence. Béatrice est encore célibataire à la mort de son père et, lors de son mariage avec Charles en 1246, elle apporte la « grande dot provençale » (selon l'expression de Dante dans son *Purgatoire*, chant 20, v. 61). Raimond VII, cousin de Béatrice, a exigé sa main, que lui avait promise feu le comte, mais le pape s'y est opposé à cause de cette parenté entre les fiancés pour laquelle il aurait pu obtenir une dispense pontificale mais c'était sans compter l'intervention de Blanche de Castille. Voir à ce propos l'article de Jean-Paul BOYER, « L'installation des Capétiens 1245- Circa 1265 », *La Provence au Moyen Âge* dirigé par Martin AURELL, Jean-Paul BOYER et Noël COULET, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005.

<sup>5</sup> Jean-Jacques SALVERDA DE GRAVE, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, 1902 : « Qui sème le mal, récolte le mal et le mal vient à celui qui le pense » et « Souvenez-vous du sel dans votre cœur, sinon vous ne serez jamais Provençaux ». Texte cité et traduit par Martin AURELL en annexe de son ouvrage *La Vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 275-277.

<sup>6</sup> Isabel de RIQUER, « La poesias del trovador Paulet de Marselha », BRABLB, 1979-1982, pp. 133-205 : « le comte d'Anjou est sans merci envers les Provençaux [...], de la sorte il croit facile pouvoir déshériter le roi que soutiennent mérite et valeur loyaux ». Texte cité et traduit par Martin AURELL en annexe de son ouvrage *La Vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 278-284.

Ce mariage avec Béatrice de Provence, fait dans les règles de l'art au point d'être qualifié par Gérard Sivéry comme « l'un des chefs-d'œuvre de la grande stratégie matrimoniale médiévale<sup>1</sup> », comporte, cependant, d'importantes zones d'ombre. Cette impopularité qui poursuit Charles tout au long de sa vie est, sans doute, imputable à son « énergie tempétueuse » et à son « caractère impétueux<sup>2</sup> » et à une ambition non dissimulée pour accroître son pouvoir et ses territoires, certainement provoquée par la personnalité écrasante de son frère aîné<sup>3</sup>. Cependant, ce qui nous intéresse particulièrement dans les débuts de règne de Charles, c'est son mariage avec Béatrice car, dans les romans à l'étude, la vie amoureuse des jeunes souverains est des plus épanouies : cet aspect peut-il être mis en lien avec la réalité historique ?

Le mariage de Charles d'Anjou et de Béatrice de Provence, le 31 janvier 1246, est évidemment motivé par des raisons politiques bien que l'affection du roi pour son épouse ait été réelle<sup>4</sup> mais leur vie de couple a dû être mouvementée voire houleuse. En effet, Béatrice de Savoie, belle-mère de Charles, s'est, dès le début du mariage, immiscée dans les affaires provençales. En mai 1246, Charles doit s'absenter afin de recevoir la chevalerie et l'investiture de ses comtés d'Anjou et du Maine. La comtesse de Savoie, Béatrice, profite de l'absence de son gendre pour attiser, en Provence, les ressentiments anti-angevins car elle tenait le comté de Forcalquier et le Gapençais qui servait de base arrière à la rébellion. Cette réaction de la belle-mère s'explique par le fait que, veuve de Raymond Béranger V, elle réclamait l'usufruit de la succession de son mari<sup>5</sup>. Charles, pour ne rien arranger, ne put mater la révolte qui gagna rapidement toute la Provence, menée par le seigneur des Baux, Barral, parce qu'il dut préparer la croisade de 1248 à laquelle il participait avec Louis IX : il fit un compromis avec sa belle-mère à qui il laissa la régence de la Provence pendant son absence et celle de son épouse. A son retour, en 1250, il s'appliqua à rétablir son autorité mais ce n'est véritablement qu'en 1256 que Béatrice de Savoie finit par accepter<sup>6</sup> la reconnaissance plénière des droits de son gendre sur le Comté de Provence. Puis Béatrice meurt en 1267 et c'est alors sa fille, Marguerite de Provence, la belle-sœur de l'Angevin, dont l'animosité

---

<sup>1</sup> Gérard SIVÉRY, *Marguerite de Provence : une reine au temps des cathédrales*, Paris, Fayard, 1987, p. 46-47.

<sup>2</sup> Georges JEHEL, *Les Angevins de Naples*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> En outre, Louis IX traitait son plus jeune frère différemment des autres avec qui il ne se montrait pas avare de tendresse et de protection. En revanche, vis-à-vis de Charles, « il témoigna des sentiments où la sévérité prenait souvent le pas sur l'affection. [...] Il a pu se faire que le roi ait senti la nécessité de tenir en bride une vocation dominatrice. ». Voir Georges JEHEL, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>6</sup> Elle fut surtout fortement tranquillisée par la promesse d'une rente annuelle, favorisée par le roi Louis IX qui intervint dans l'affaire.

envers le roi de Sicile semble être un héritage moral, qui s'applique à détruire les ambitions de Charles, allant jusqu'à réclamer l'arbitrage de l'empereur Rodolphe, en 1274, à propos de la Provence, terre d'Empire, ce qui fait le jeu de l'Allemand. On imagine sans peine les conséquences d'une telle querelle entre Charles et sa belle-famille sur son autorité comtale mais également sur sa vie familiale.

Comment relier l'histoire et la fiction ? Dans ce cas, la fiction sert essentiellement à idéaliser la réalité : certes, le mariage de Charles avec Béatrice de Provence n'a pas été exempt d'affection – comme en témoignent les honneurs qu'il rendit à sa mémoire à son décès en juillet 1267- mais les romans accordent, dans une idéalisation topique, aux couples de héros des sentiments d'une force telle qu'ils bravent les dangers pour être réunis. Or, dans la réalité, si son mariage avec Béatrice donne à Charles le comté de Provence –et donc un accès vers l'Italie-, il lui apporte également de nombreux ennuis que belle-mère et belle-sœur ne manquent pas de lui causer, entravant son expansion vers l'est.

C'est à la lumière de ces querelles familiales et historiques qu'un point que nous avons soulevé dans les pages précédentes trouve une explication : nous avons en effet remarqué que, dans *Guillaume de Palerne* comme dans *Floriant et Florete*, l'héroïne, épouse du roi de Sicile et héritière d'un empire, était orpheline de mère et fille unique. Et si la fiction enjolivait la réalité en faisant de l'héroïne une jeune femme presque sans famille et donc, un roi de Sicile à la belle-famille peu envahissante ? On peut comprendre ainsi que les auteurs de ces deux romans donnent un conseil au roi de Sicile – voire aux futurs souverains en général - : un bon mariage serait un mariage qui accorde par l'alliance un accroissement du pouvoir et du territoire, ce qui est le cas de Guillaume et de Floriant qui deviennent empereurs à la mort de leurs beaux-pères, mais qui ne présente aucun des inconvénients qu'a pu vivre Charles d'Anjou avec sa belle-famille. Il y a de la malice de la part de ces auteurs qui se moquent<sup>1</sup> des déboires du roi de Sicile en lui montrant, par la fiction, ce qu'est un bon mariage. L'amour dans ces romans est donc à percevoir dans sa dimension symbolique : le coup de foudre, la complémentarité, l'amour inconditionnel et le mariage heureux illustrent les avantages politiques que peut apporter une alliance matrimoniale stratégiquement bien menée. Enfin, la fiction choisit de représenter courtoisement la relation amoureuse entre Guillaume et Mélior et Floriant et Florete : cet amour puissant peut constituer la métaphore de l'entente affective mais surtout politique, entre Charles et Béatrice. En effet, selon Georges Jehel, « tout porte à penser que non seulement Charles devait à sa première épouse le point de départ de son

---

<sup>1</sup> Voir notre étude consacrée à l'humour dans ces romans et intitulée « Parodie et comique : l'art du décalage » (p. 474ss).

ascension, mais qu'elle eut sur lui une réelle influence modératrice. On a avancé que si elle avait vécu, Conradin n'aurait pas été exécuté.<sup>1</sup> » : les auteurs des romans à l'étude s'inspirent de cette complémentarité entre deux personnalités, l'une sage, l'autre impétueuse, et effacent la belle-famille pour composer un couple de fiction qui atteint la perfection.

De la même manière, nous avons également remarqué que, dans les romans, la mère du roi de Sicile occupait une place importante dans la vie de son fils une fois la reconnaissance passée : elle assurait la régence avec force et courage, et l'aidait même à gouverner avant de se retirer dans un couvent à la fin de sa vie. Dans *Guillaume de Palerne* particulièrement, le rôle de Félise est très important puisque c'est par son rêve de l'aigle que le lecteur comprend en même temps qu'elle, qu'elle est la mère des futurs grands souverains d'Europe méditerranéenne. Comment ne pas songer ici à Blanche de Castille ? Elle assure la régence du royaume de France à la mort de son époux, Louis IX étant encore trop jeune pour régner, et, pour aider son fils le roi de Sicile, elle intervient auprès du pape pour favoriser son obtention du comté de Provence en épousant Béatrice. Félise se voit elle-même en rêve : c'est elle le personnage principal de son rêve, et ses bras sont étendus sur l'Europe. Par sa fille, elle règnera sur l'Espagne, par son fils, elle règne sur la Sicile puis l'Empire. N'oublions pas également qu'elle est la fille et la sœur de l'empereur de Grèce. Elle symbolise la mère de tous ces souverains puissants : nous pouvons donc voir dans l'importance accordée à la mère du roi de Sicile, un hommage des auteurs à Blanche de Castille.

Dans *Robert le Diable*, l'amour est traité bien différemment des deux autres romans à l'étude : pour accomplir sa pénitence et atteindre le salut de son âme, Robert choisit de refuser l'amour et le mariage avec la princesse muette, que tout semblait pourtant favoriser<sup>2</sup>. Cette renonciation à l'amour et au pouvoir trouve une explication à la fois littéraire et idéologique. Tout d'abord, le caractère exemplaire du récit tend à ériger le héros en modèle à suivre : ce roman met en scène le fils du diable qui doit accomplir une pénitence conséquente pour espérer atteindre la rédemption et donc, le salut de son âme. Or, ce cheminement vers le bonheur spirituel ne saurait être compatible avec la connaissance des plaisirs du siècle et, malgré les attentes du lecteur, l'auteur décide de faire de son héros un saint homme qui refuse l'amour et la gloire, ce qu'on ne saurait refuser ordinairement. Même si le lecteur de romans courtois est sans doute déçu ou du moins surpris, le refus du mariage par Robert est surtout

---

<sup>1</sup> Georges JEHEL, *op. cit.*, p. 88.

<sup>2</sup> Voir notre étude, dans les pages précédentes, de cette relation déceptive entre Robert et la princesse : l'instauration d'un cadre courtois, préparant le lecteur à une histoire d'amour à venir, ne fait qu'amplifier l'étonnement de celui-ci lorsque Robert refuse la proposition de l'empereur. (pp. 165-168).

synonyme d'un refus de l'héritage de la princesse muette car, en l'épousant, Robert sait qu'il deviendra empereur de Rome à la mort de son beau-père :

« Et vous donrai tout mon empire.  
Avant moy voel que soiés sire,  
Maistres, regars et commandere,  
Justicieres et emperere. », vv. 4561-4564.

L'accumulation des titres de même valeur promis à Robert, dans ces vers, rend le refus du jeune homme d'autant plus admirable qu'il l'ajoute à celui de l'amour et du mariage (vv. 4596-4601). Les deux récompenses promises par l'empereur se superposent et rappellent donc le caractère éminemment politique du mariage dans l'aristocratie du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le mariage est donc une promesse d'avancement politique pour un aristocrate : d'ailleurs, il n'est jamais question d'amour lorsqu'on évoque le mariage dans *Robert le Diable*, seulement de l'acte sexuel<sup>1</sup>. Au-delà du caractère exemplaire de la décision de Robert, on peut voir également dans le refus du mariage et donc du pouvoir, un rapport avec la réalité historique. En effet, le refus de l'Empire par Robert, l'héritier du duché de Normandie, peut également être interprété comme un mouvement de dépit correspondant à la fin de la dynastie normande dans le royaume de Sicile. De 1061 à 1194, les Normands règnent sur ce grand royaume dont Robert Guiscard est l'un des fondateurs. Les règnes de Roger II (1130-1154) et de son fils Guillaume I<sup>er</sup> (1154-1166) seront particulièrement marquants pour la dynastie normande puisqu'ils vont sensiblement agrandir le royaume et se montrer d'une grande ambition, notamment en attaquant l'empire byzantin. Par la suite, Guillaume II (1166-1189) travaille à consolider les relations du royaume avec la papauté et l'empire germanique mais il meurt en 1189, sans enfant légitime, ce qui signe la fin de la dynastie normande en Sicile. La fiction fait très clairement le lien entre mariage-famille et pouvoir et il en est de même, en un sens, dans la réalité puisque c'est parce que Guillaume II est mort sans enfant que la période normande prend fin. Ce roi rappelle donc Robert qui, lui, décide, en refusant le mariage, de ne pas avoir de descendance : l'auteur du roman aura donc choisi d'enjoliver la réalité en valorisant ce choix par la rédemption. Si les Normands ne sont plus au pouvoir, s'ils n'ont pas régné sur l'Empire, c'est peut-être par un choix délibéré de privilégier leur salut spirituel. D'ailleurs, les rois normands de Sicile ont pu être assimilés à des « sous-empereurs », c'est-à-dire avoir accès à un pouvoir presque impérial<sup>2</sup>, ce qui a rendu leur chute encore plus

---

<sup>1</sup> Voir notre étude (pp. 166-167).

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'article d'Annick PETERS-CUSTOT et Fanny MADELINE, « De Guillaume I<sup>er</sup> à Roger II de Sicile : autour de l'impérialité des premiers couronnements royaux normands (1066-1130) », *Annales de Normandie*,



retentissante. Le refus de Robert constitue donc une revanche, par le truchement de la fiction, des Normands après leur éviction de Sicile.

Enfin, il est un point commun qui, dans cette relation que l'on peut établir entre l'amour/le mariage et un enjeu idéologique présent dans la fiction, réunit particulièrement ces trois romans et qui concerne précisément l'accession à la dignité impériale. En effet, à chaque fois, le jeune héros à qui l'on propose ou qui obtient la couronne d'empereur – de Rome ou de Constantinople- le devient uniquement par le moyen de la succession, il n'est jamais question d'élection. Or, c'était le cas dans le Saint-Empire : officiellement, l'empereur nouvellement élu devait avoir été acclamé par les princes électeurs. Dans les faits, il en était autrement et on constate que bien souvent, la couronne impériale restait dans les mêmes dynasties, devenant ainsi un héritage. C'est ce que semblent donc suggérer les romans à l'étude : Robert, Guillaume et Floriant deviennent empereurs parce qu'ils héritent du trône grâce au mariage avec la fille de l'empereur. Nos auteurs ont peut-être voulu, d'une part, dénoncer ce système qui exclut d'emblée les Français et, d'autre part, prévenir les candidats français au trône impérial qu'il ne sert à rien de postuler tant tout est joué d'avance. En effet, les Normands, par l'intermédiaire de Guillaume II, ou encore les Angevins à qui l'on a refusé par traité en 1263 d'avoir des ambitions impériales, se sont toujours vu barrer l'accès au trône impérial. Le message de ces romans serait alors le suivant : si un Français veut devenir empereur, il faut qu'il fasse jouer ses relations et contracte une union matrimoniale avantageuse. C'est une manière de critiquer le règne alors apparemment immuable et la mainmise des rois allemands sur le Saint-Empire.

L'amour dans *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* est le déclencheur du départ en aventure des héros, alors que dans *Robert le Diable*, il n'est jamais question d'amour terrestre. En revanche, dans les trois textes, la question matrimoniale revêt une signification essentielle dans la prise en compte d'une visée idéologique : le mariage constituant un enjeu stratégique pour l'aristocratie du Moyen Âge, il est logiquement à l'origine d'une ascension politique du héros masculin. Mais ce bénéfice pour les personnages fictifs est un moyen, pour les auteurs, de signifier une certaine distance prise vis-à-vis de cette pratique : ce ne sont pas ceux qui le méritent qui accèdent au trône, mais ceux qui contractent une union avantageuse. En donnant à ces héros, Guillaume, Floriant et Robert, pourtant apparemment d'un rang

---

2019/1 (69<sup>e</sup> année), pp. 165-198 : les auteurs expliquent ainsi que les rois normands de Sicile ont pu bénéficier d'une forme d'impérialité transférée, dans ce qu'elles nomment une « impérialité seconde ».

moins élevé<sup>1</sup>, l'amour inconditionnel - ou, du moins l'attrance dans le cas de la princesse muette- d'une jeune fille bien-née, les auteurs mettent en évidence l'importance des liens matrimoniaux pour s'élever dans la société, alors que des hommes issus de lignée royale - comme Charles d'Anjou ou les ducs normands- finissent par perdre leurs territoires. Le motif amoureux et matrimonial est donc bien plus qu'un artifice romanesque destiné à plaire au lectorat en donnant à ces romans une apparence courtoise : au contraire, comme il l'est dans la société aristocratique du XIII<sup>e</sup> siècle, le mariage est un enjeu majeur dans la lutte pour le pouvoir, sans doute plus que les conquêtes guerrières.

#### b. La *merveille*, une autre réalité

Un aspect très séduisant de ces textes réside, outre le motif amoureux, dans l'emploi massif du registre merveilleux, étudié en détails précédemment. La *merveille* est ce qui retient généralement l'attention de la critique pour ces textes, ce qui est compréhensible tant elle est omniprésente et signifiante. Pourtant, elle peut, comme nous l'avons fait pour la question de l'amour et du mariage, également être mise en perspective en tant qu'objet littéraire, c'est-à-dire que nous pouvons essayer de comprendre la raison pour laquelle ces auteurs ont choisi de dire la réalité par le truchement du merveilleux. Ce mouvement assez paradoxal est illustré par la tension qui existe entre le choix de recourir au registre merveilleux tout au long du récit et la volonté d'ancrer ces récits dans une réalité contemporaine à l'aide de *realia*, fort nombreux eux aussi. Si nous regardons maintenant la *merveille* en face, ou plutôt si nous nous confrontons au voile de la fiction, que nous dit-il de la réalité ? Cet entremêlement du merveilleux et de réalisme ne serait-il pas une manière de signaler que la *merveille* est une autre manière de dire la réalité ?

Ce qui nous paraît particulièrement intéressant dans les récits du corpus, et qui participe de leur richesse, c'est donc la cohabitation quasiment symbiotique de la *merveille* et du réalisme. Paradoxale en apparence, cette relation ainsi mise à jour génère une relecture de ces œuvres à la lumière de cette tension. La présence de l'effet de réel au cœur de la *merveille*, et inversement, peut en effet évoquer, en prenant le risque de l'anachronisme, le registre fantastique, si l'on s'en tient à la stricte définition de Todorov<sup>2</sup>. Certes, le fantastique

---

<sup>1</sup> Lorsque Mélior tombe amoureux de Guillaume, elle le croit encore fils de vacher ; lorsque Florete prend conscience de son amour pour Floriant, il est un chevalier vaillant, certes, mais inconnu et ennemi ; enfin, lorsque la princesse muette s'intéresse de près à Robert, il n'est encore pour elle que le fou du palais.

<sup>2</sup> Voir Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976 : pour Todorov, la littérature fantastique correspond à une esthétique de l'hésitation, qui place le fantastique entre le merveilleux et l'étrange,

du XIX<sup>e</sup> siècle a souvent puisé des thématiques et des décors dans le folklore et la littérature du Moyen Âge mais peut-on avancer l'hypothèse d'un fantastique médiéval ? Todorov, pour mener ses études, prend en considération la personne du lecteur, se plaçant de son point de vue : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » Cette hésitation n'est pas perceptible dans les textes médiévaux mais la concomitance du naturel et du surnaturel constitue un critère commun qui a poussé Francis Dubost<sup>1</sup> à mener d'importants travaux de recherches afin de vérifier l'hypothèse d'un fantastique médiéval.

L'irruption du surnaturel dans un environnement réaliste provoque l'hésitation du personnage et, par identification, du lecteur du récit fantastique, les deux ne parvenant pas à faire concorder, en esprit, ce qu'ils perçoivent de l'événement avec ce qu'ils savent de la réalité : ce brouillage est provoqué par le franchissement d'une frontière entre nature et surnature et donc, entre la fiction et les réalités, celle du personnage et celle, plus forte, du lecteur. Le merveilleux du conte ne connaît pas cela : le lecteur est emmené dans un univers autre, non identifié, très différent de la réalité du lecteur qui accepte que la magie puisse exister dans un tel environnement. En revanche, la *merveille* repose, comme dans le fantastique, sur la subjectivité du personnage et du lecteur qui est impliquée par ce regard qui perçoit l'événement *extra-ordinaire* mais si le point de départ est le même, la réaction du personnage et du lecteur diffère cette fois. Le phénomène merveilleux déclenche non pas l'hésitation, mais l'étonnement ce qui sous-entend une adhésion plus grande que pour le fantastique puisque le lecteur du merveilleux ne remet pas en question l'événement. Francis Dubost a donc étudié cette littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles afin de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse d'un fantastique médiéval : sa conclusion est claire « il n'existe pas encore pour lui-même ». Il est plutôt évanescent et transitoire, circonscrit à des épisodes, surtout repérable dans ces instants où la *merveille*, qui se manifeste, n'a pas encore été identifiée, et il est même menacé si le lecteur donne à la *merveille* un sens métaphorique qui, alors, fait disparaître tout à la fois la surnature, le fantastique et même, la *merveille*<sup>2</sup>. Pourtant,

---

à la faveur d'un brouillage entre réel et irréel. Cette définition inscrit le fantastique essentiellement dans les œuvres de Poe, Maupassant, Villiers-de-l'Isle-Adam ou encore Théophile Gautier, dans un âge d'or approximativement situé dans les années 1830 (selon Pierre-Georges CASTEX dans l'introduction de son *Anthologie du Conte Fantastique français*, Paris, José Corti, 1963), ce qui exclut d'emblée le Moyen Âge.

<sup>1</sup> Voir *Aspects Fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, qui est le texte remanié de sa thèse, mais également la compilation de ses articles dans *la Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016.

<sup>2</sup> Francis DUBOST donne ainsi l'exemple des oreilles du roi Marc qui sont, nous dit le récit, des oreilles de cheval : si l'on donne à cette difformité une explication métaphorique (impossibilité d'entendre la vérité), alors il

la *merveille*, interprétée métaphoriquement, permet de dire la réalité. Traditionnellement, et comme le montre Francis Dubost, la *merveille* s'inscrit dans l'altérité, est située dans l'ailleurs et l'autrefois, et ne renvoie pas à la réalité immédiate du lecteur. Ainsi éloignée, la *merveille* devient à la fois un agrément littéraire et un moyen d'enrichir la signification du récit.

Cependant, dans les textes du corpus, certains événements surnaturels s'inscrivent dans une réalité connue du lecteur, en passant souvent par des toponymes très identifiables. Ainsi, dans *Robert le Diable*, « le message Jhesucrist » (v. 2522) apparaît à Robert pour lui confier la mission de repousser les Sarrasins en lui donnant une armure et en lui délivrant ce message : « Armés vous tost : Dieux le vous mande » (v. 2533). Cette apparition, de l'ordre du miraculeux, a lieu dans le jardin du palais impérial à Rome, lieu réel connu (directement ou indirectement) du lecteur. Il s'agit là de valoriser un héros fictif dont il est possible de retrouver un écho dans la réalité historique en en faisant l'élu de Dieu, malgré son ascendance diabolique. Certes, c'est une manière de mettre en évidence les pouvoirs de la pénitence, la force de la rédemption et la miséricorde divine, mais cela souligne également le caractère exceptionnel du personnage fictif, avatar d'un duc normand réel. Dans *Guillaume de Palerne*, le procédé est encore plus convaincant. Ainsi, lorsque Mélior et Guillaume, en fuite sous la protection bienveillante du loup, se retrouvent piégés à « Bounivens » (v. 3888, Bénévent), Alphonse les aide en créant une diversion qui consiste à capturer l'enfant du prévôt pour permettre aux amants de s'enfuir. Cet affrontement en rappelle certainement un autre au lecteur contemporain, celui, plus important, de la Bataille de Bénévent qui, le 26 février 1266, accorde à Charles d'Anjou, victorieux sur les hommes de Manfred de Hohenstaufen, la couronne de la Sicile. Le choix du lieu permet tout à la fois d'ancrer l'action dans la réalité géographique et de constituer une référence historique récente au XIII<sup>e</sup> siècle : le loup-garou défend Guillaume, futur roi de Sicile, ce qui peut être interprété comme une métaphore de l'élection du vrai roi de Sicile, puisque la merveille, le monde surnaturel le choisit. Le recours au merveilleux permet de renforcer le message de propagande : les mortels doivent se ranger du côté de celui qui est protégé par la magie, ce qui accroît l'aura du roi de Sicile. La *merveille* peut donc constituer un catalyseur de la propagande : elle rappelle et accentue le trait, et les *realia* –souvent des toponymes- deviennent alors des indices pour le lecteur contemporain.

Mais il est aussi possible de lire cette relation dans le sens inverse : en effet, par le choix d'une écriture réaliste, ou du moins, l'emploi important de *realia*, le merveilleux gagne

---

n'y a plus de surnaturel. *Aspects Fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois, op. cit., p. 808-809.*

en puissance puisque, en devenant signifiant, il est en prise directe avec la réalité contemporaine. Cette interprétation n'est pas métaphorique, ni même psychologique, comme c'est le cas pour les oreilles du roi Marc. Ainsi, dans les romans à l'étude, le merveilleux se déploie dans un cadre fortement référentiel mais conserve son caractère surnaturel : Alphonse est véritablement représenté sous une forme lycanthropique tout au long du roman de *Guillaume de Palerne*. En effet, si son esprit est celui d'un homme –il met en place la stratégie de la diversion-, son physique est bien celui d'un loup, comme le montre la capture de l'enfant dans ce même épisode où l'on décrit le loup-garou dans toute sa bestialité « Le garou la gole baée » (vers répété mot pour mot deux fois, vv. 4016 et 4086, afin d'insister sur la férocité apparente du loup), ou encore les désignations de ce personnage « la beste » (vv. 4099-4108-4117...), « la beste fiere » (v. 4102), « li leus » (v. 4109). Le caractère surnaturel de la créature est donc avéré dans la fiction : en plaçant cet épisode dans un cadre géographique et historique précis et identifiable par le lecteur contemporain, l'auteur choisit d'accentuer davantage la *merveille*, lui donnant l'impression qu'elle est possible dans la réalité du lecteur. Et si le futur roi de Sicile avait bénéficié lui aussi de l'intervention de la magie ? Il ne s'agit pas là de sous-entendre la faiblesse de l'esprit de l'homme médiéval qui pourrait croire que cela existe, ou non, mais de voir plutôt cette relation très complexe entre *merveille* et réalisme dans une collaboration réciproque et exponentielle permettant de dire autrement la réalité du lecteur contemporain : le message de propagande est renforcé par l'intervention du surnaturel qui souligne l'élection du futur roi de Sicile en le mettant en scène soutenu par des forces transcendantes, et en même temps, le merveilleux, en s'ancrant dans la réalité, gagne en puissance évocatrice, ce qui, ensuite, renforce le message de propagande, et ainsi de suite.

Finalement, le recours au merveilleux dans un roman fortement ancré dans la réalité est assimilable à la relation, assez nouvelle au XIII<sup>e</sup> siècle, qui unit la politique et l'actualité à la littérature, et même à l'art dans son ensemble. Dominique Boutet et Armand Strubel rappellent ainsi que, sous Saint Louis, on repère « les premières manifestations d'un intérêt nouveau porté par la littérature à l'événement, à l'actualité intellectuelle et politique<sup>1</sup> », signe d'une nouvelle manière de comprendre et d'écrire la fiction. Le merveilleux symbolise la littérature et l'art en général alors que le réalisme donne une image de la réalité : cette analogie nous permet de mieux envisager les liens qui unissent merveilleux et réalisme, surtout dans la perspective d'une relecture de ces œuvres. Selon Christine Ferlampin-Acher,

---

<sup>1</sup> Dominique BOUTET et Armand STRUBEL, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1979, p. 148.

« Le rapport entre réalité et mise en roman peut relever [...] de la volonté de rendre acceptable au lecteur un élément étranger (le « décor » réaliste participerait à la « rationalisation »), ou du travail sur le sens (le motif mythologique ou folklorique retrouverait un sens et une actualisation dans l'inscription dans le réel).<sup>1</sup> » C'est la deuxième possibilité évoquée dans cette citation qui nous paraît correspondre, dans les romans à l'étude, au mouvement de réactivation du sens de la *merveille* par son inscription dans la réalité contemporaine qui permet, en retour, de renforcer leur visée idéologique.

D'un point de vue plus littéraire, cette relation entre *merveille* et réalisme est également génératrice de sens. Ainsi, dans *Guillaume de Palerne*, le périple des amants à travers l'Italie méridionale jusqu'à Palerne se fait sous l'escorte du loup-garou Alphonse. L'auteur égrène ainsi les toponymes, ce qui permet non pas de donner un effet de liste, mais plutôt de retracer avec toute la précision géographique possible au XIII<sup>e</sup> siècle, l'itinéraire des personnages à travers un espace issu de la réalité du lecteur s'il appartient à la cour angevine, que celui-ci peut même, s'il y a accès, suivre sur une carte voire parcourir lui-même, à la manière d'un pèlerinage littéraire. Dans *Robert le Diable*, outre les *realia* géographiques, en moindre nombre que dans les deux autres romans du corpus, le réalisme concerne surtout l'exercice du pouvoir ecclésiastique, dans une visée que nous avons déjà qualifiée d'idéologique : il n'empêche que le pape et ses conseillers, représentés de manière très réaliste, côtoient et parlent avec le fils d'une humaine et du diable. Que peut-on déduire de ce jeu entre réalisme et *merveille* ? Il y a alors un double-mouvement d'inclusion qui entraîne le lecteur dans l'univers de la fiction : par les nombreux effets de réel, le lecteur est saisi dans sa réalité, parfois quotidienne<sup>2</sup>, ce qui amorce le processus d'identification aux personnages qui vivent visiblement de la même façon que lui mais à qui il arrive des événements surnaturels, cela provoque alors une projection du lecteur réel et contemporain dans l'univers de la fiction ; et par les mentions, très nombreuses, de toponymes réels et précisément situés, c'est cette fois la *merveille* qui brise le mur entre fiction et réalité pour prendre place dans la géographie italienne et sicilienne, connue du lecteur. C'est ainsi le loup-garou Alphonse qui emprunte des chemins, entre Messine et Palerne par exemple, que le lecteur parcourt (ou a déjà parcouru), physiquement ou en esprit : le lecteur, après sa lecture, sur ces routes siciliennes, peut calquer ses pas dans les pas du loup-garou qui prend alors quasiment vie dans la réalité. Ou encore ce lecteur de *Robert le Diable* qui, après sa lecture du roman, en se

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 268-269.

<sup>2</sup> Voir notre étude des diverses *realia* dans le corpus (p. 353ss).

rendant à la confession devenue obligatoire au XIII<sup>e</sup> siècle, se remémore l'incompétence du pape à sauver l'âme de Robert parce qu'il est trop préoccupé par des soucis d'ordre matériel, se demande si le prêtre à qui il se confie sera apte, lui aussi, à lui venir en aide. Par conséquent, c'est soit le lecteur qui se met à la place du personnage fictif et vit, avec et à travers lui, des événements merveilleux ; soit la *merveille* qui est si ancrée dans la réalité qu'il lui semble qu'elle peut se matérialiser dans le monde réel ; soit, finalement, ces deux possibilités à la fois, c'est-à-dire que ces romans en plaçant des épisodes merveilleux, nombreux et importants, dans un univers fictif très ancré dans la réalité du lecteur, signalent la porosité de la frontière entre nature et surnature, réalité et fiction, littérature et politique, et, surtout, le va-et-vient que ne manquera pas d'effectuer ce lecteur contemporain de l'écriture des romans (ou moderne mais averti de la société et de l'histoire du XIII<sup>e</sup> siècle) entre le symbole et son sens : les écrivains de ces romans semblent faire confiance à leurs lecteurs pour comprendre les messages mais également leur dire qu'ils sont acteurs de la construction du sens de l'œuvre.

Il y a des avantages mais aussi des risques à employer conjointement *merveille* et réalisme. En effet, les avantages sont assez évidents : le merveilleux est un bon « argument de vente » pour un roman parce qu'il est promesse d'actions, de rebondissements et donc, de divertissement. Or, c'est ce qu'on attend du roman que ce soit au Moyen Âge, comme à notre époque actuelle. Les romans à l'étude sont accessibles à différents niveaux de lecture : de la simple aventure à la propagande politique en passant par une réflexion plus morale et philosophique sur la nature humaine, mais, bien souvent, ils n'ont été lus et analysés qu'à l'aune de leur appartenance au registre merveilleux : c'est insuffisant selon nous, mais cela a tout de même permis qu'ils arrivent jusqu'à nous. La *merveille* a garanti la possibilité qu'ils continuent à être lus, et transmis. Si l'on prolonge cette idée, la *merveille* est également une façon de masquer en même temps qu'elle amplifie, comme nous l'avons montré précédemment, le message que portent ces romans : un lecteur distrait, ou non-averti, n'atteindra pas la substantifique moelle de l'œuvre et on peut se demander si ce n'est pas là, pour l'auteur, un moyen de sélection de son lectorat, ou même, une solution pour éviter que le message ne soit trop explicite et donc compris par tous. Enfin, inversement, la *merveille* constitue une sorte de cheval de Troie qui cette fois attire un large lectorat en lui promettant un bon divertissement ce qui permet de diffuser le message à une audience la plus large, et la plus pertinente, possible. Cependant, le choix du recours au registre merveilleux est risqué pour l'écrivain s'il veut adjoindre à sa fiction un propos « sérieux ». Le roman merveilleux n'a pas toujours bonne réputation si l'on en croit le prologue de Jean Bodel qui, évoquant la

matière de Bretagne (ce qu'on pourrait appliquer aux œuvres du corpus qui sont, comme le roman arthurien, merveilleuses), assène qu'elles sont « vaines et plaisantes ». Si cela divertit, cela ne peut être sérieux et signifiant. Enfin, le risque à attirer un public le plus large possible est de ne pas être compris par une majorité puisque l'apparence du roman merveilleux laisse à penser qu'il s'agit d'une lecture légère, et donc destinée à un public peu performant.

Nous avons, dans cette étude, laissé volontairement de côté le roman de *Floriant et Florete* parce qu'il emploie de manière importante le matériel roulant arthurien, mettant en scène des personnages, précisément nommés, et ayant entre eux des relations qui correspondent à la légende arthurienne, comme, par exemple, la fée Morgane qu'on présente comme « la suer le roi Artu » (v. 553). On trouve également le roi Arthur lui-même qui joue un rôle, certes secondaire, mais, en se plaçant presque comme le suzerain de Floriant avant que celui-ci ne devienne roi de Sicile, fait du jeune chevalier, un chevalier de la Table Ronde. En effet, Morgane, lorsque l'éducation de Floriant est achevée, l'envoie à son frère (vv. 806-807) « Por moi apenre et enseigner / Comment je ne pourrai aidier / D'armes » (vv. 999-1001) : en confiant à Arthur l'éducation chevaleresque de Floriant, elle le place sous sa suzeraineté. En outre, le jeune homme, en chemin, sauve de Moradas quinze chevaliers d'Arthur : en les délivrant, et en révélant immédiatement à Moradas chez qui il se rend, il indique implicitement au mauvais seigneur qu'il appartient, en quelque sorte, aux chevaliers de la Table Ronde, ce que comprend Moradas qui lui dit « Artu, vostre roi » (v. 1007). Une fois arrivé auprès d'Arthur, Floriant se voit attribuer comme compagnon Gauvain (v. 2391-2396) : ce personnage, fort connu dans le roman arthurien pour être l'ami d'Yvain<sup>1</sup> et surtout un chevalier exceptionnel (le « soleil » de la chevalerie<sup>2</sup>), bretteur expert et modèle de courtoisie<sup>3</sup>, fait donc de Floriant, en devenant son compagnon, un nouveau Chevalier de la Table Ronde et même, un nouvel Yvain. D'ailleurs, nous avons déjà mentionné dans ces travaux, la proximité de Floriant avec un autre excellent Chevalier de la Table Ronde : en effet, son éducation, dès le berceau, par une fée qui le sauve d'un danger imminent, rapproche la destinée de Floriant de celle de Lancelot ; en outre, la fin du roman, également placée sous

---

<sup>1</sup> Voir Jacques RIBARD, « Yvain et Gauvain dans *le Chevalier au Lion* : essai d'interprétation symbolique », *Le chevalier au lion. Approches d'un chef-d'œuvre*, BAUMGARTNER Emmanuèle et DUFOURNET Jean (éd.), Paris, Champion, Paris, pp. 139-152.

<sup>2</sup> Chrétien de TROYES, *Le chevalier au lion*, édité par Corinne PIERREVILLE, Paris, Champion, 2016, vv. 2401-2410.

<sup>3</sup> Bien que, dans *Le chevalier au lion*, son image faiblisse quelque peu comme lorsqu'il ne respecte pas sa parole auprès de Lunete ou de sa propre nièce. Voir à ce sujet l'article d'Isabelle ARSENEAU « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, édité par Francis GINGRAS, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, pp. 91-106.



le signe de la féerie, l'assimile cette fois à Arthur puisqu'il accède à l'immortalité à Mongibel. Il y a encore d'autres éléments<sup>1</sup> qui inscrivent ce roman dans la matière de Bretagne, ce que reconnaissent sans discuter Richard Trachsler et Annie Combes dans leur édition du roman<sup>2</sup>.

Pourtant, les efforts importants consentis par l'auteur pour donner à son texte cette « allure » arthurienne nous paraissent étranges, d'autant plus que certaines dissonances dans les éléments arthuriens ne peuvent être ignorées. Ainsi, lorsque Floriant rencontre Florete, Gauvain s'éprend lui aussi de Blanchandine, la compagne de Florete et fille du roi de Hongrie. Au-delà du caractère idéologique du choix de la Hongrie comme alliance matrimoniale stratégique<sup>3</sup>, ce mariage de Gauvain peut surprendre le lecteur lettré qui connaît bien ce personnage et sait qu'il ne s'est jamais marié puisque aucun autre roman arthurien ne présente Gauvain autrement que célibataire<sup>4</sup>. Le traitement de la fée Morgane est également étonnant : certes, elle est présentée comme la sœur d'Arthur et demeure à Mongibel, mais son comportement et sa personnalité ne correspondent pas avec la Morgane que le lecteur habitué du roman arthurien connaît. Il semble plutôt que l'auteur choisisse ici d'en faire un nouveau personnage féérique, né de la rencontre entre Morgane et Viviane. D'ailleurs, son attitude résolument positive n'est pas exempte de faiblesses comme le fait qu'elle kidnappe presque le petit Floriant à peine né qui ne semble pas tant en danger que cela. Enfin, et ce point nous paraît essentiel dans cette étude et est aussi noté par les éditeurs du roman, la précision des espaces géographiques n'est vraiment pas caractéristique du roman traditionnel arthurien qui joue plus volontiers sur un flou spatial propre à l'élaboration du merveilleux<sup>5</sup>. Ces quelques indices sont susceptibles de semer le doute dans l'esprit du lecteur médiéval comme moderne : pour quelles raisons mettre autant d'énergie à assimiler son roman au récit arthurien si c'est pour ne pas respecter des indices pourtant connus du lecteur ? Certes, un écrivain a le droit de créer et de *re-crée*r à partir d'un substrat existant mais il sait alors qu'il pourra décevoir son lecteur si, par exemple, la Morgane qu'il connaît n'a rien à voir avec celle des autres textes. Les hypothèses sont diverses.

---

<sup>1</sup> Comme par exemple, les nombreux emprunts intertextuels faits, entre autres, dans le *Perceval ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes.

<sup>2</sup> Voir l'avant-propos de leur édition, *op. cit.*, pp. VII-IX.

<sup>3</sup> Voir notre étude dans les pages précédentes.

<sup>4</sup> Et Gauvain semble d'ailleurs heureux de l'être comme il l'explique à Yvain dans *Le chevalier au lion*, la femme aimée peut faire décliner l'homme : « Seroiz vos or de çax, / [...] Qui por lor fames valent mains ? », *op. cit.*, vv. 2486-2488.

<sup>5</sup> Voir notre étude de la géographie réaliste (p. 365ss). Consulter, pour la géographie arthurienne, l'ouvrage d'Alexandre MICHA, *La géographie de la « Queste » et de « la Mort Artu », Farai chansoneta novele. Hommage à Jean-Claude Payen*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989, pp. 267-273.

L'auteur a pu choisir d'emprunter beaucoup d'éléments au roman arthurien – au point de réutiliser de nombreux vers d'autres romans<sup>1</sup> - afin de donner une apparence arthurienne à son récit ce qui serait attractif pour le lecteur car même si la rédaction date certainement de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le lectorat est encore friand de ces récits à cette époque. Alors, deux possibilités s'offrent à nous : soit l'auteur a commis des erreurs, ce qui est peu probable car, justement, ses emprunts aux autres textes montrent que lui-même est un lecteur averti particulièrement de l'œuvre de Chrétien de Troyes, et ne peut donc ignorer à ce point les « invariants » de la légende. Soit l'auteur a volontairement truffé son récit de variations, afin de tromper son lectorat, voire de le surprendre dans ses attentes et de montrer sa virtuosité puisque *ré-écrire*, c'est encore écrire.

Cependant, une autre attitude de l'auteur aurait pu consister à, certes, réutiliser volontairement le matériel roulant arthurien, non pas, cette fois, seulement dans un but « commercial », mais plutôt à destination du lecteur averti, afin de mettre en évidence le caractère fondamentalement fictif de son texte. En effet, la *merveille* en général, et le roman arthurien en particulier, c'est le paroxysme de l'*impossibilia* : en construisant un récit apparemment arthurien, l'auteur semble nous dire que la *merveille* arthurienne est l'exhibition de la fiction en marche et donc, que le texte qu'il est en train de lire est ni plus, ni moins qu'une fiction. Par conséquent, la visée idéologique qu'un lecteur médiéval, même peu attentif, ne manquera pas de remarquer surtout dans la mise en scène du jeune roi de Sicile, s'en trouve, elle aussi, remise en question : l'inscription « à marche forcée » de son roman dans la matière de Bretagne – pourtant « vaine et plaisante »- entre trop en dissonance avec la visée idéologique sérieuse à propos des enjeux géopolitiques qui secouent la France et la Sicile en cette fin du XIII<sup>e</sup> siècle pour que ce soit involontaire et/ou anodin. On pourrait, dans cette hypothèse, assimiler le choix apparent d'une inscription de son roman dans la matière de Bretagne par l'auteur de *Floriant et Florete*, à une modalisation implicite de son message, une sorte de « clin d'œil » à destination du lecteur attentif, comme s'il lui disait que tout ceci n'est pas vraiment sérieux. Le fait que Morgane ait, dans la tradition, sa demeure à Mongibel – c'est-à-dire dans l'Etna-, tombait alors à point nommé pour un auteur désireux de faire passer un double-message sur la situation des Angevins en Sicile.

Cette hypothèse, assez séduisante, ne manque pas de nous engager dans la voie d'une lecture rétrospective des trois romans du corpus à l'étude : les visées de ces romans, dont nous

---

<sup>1</sup> Voir l'étude de Richard TRACHSLER et Annie COMBES, pp. XXXVIII-LII de leur édition : ils ont pris soin de relever les vers repris textuellement par l'auteur de *Floriant et Florete* dans *Claris et Laris*, *Érec et Énide* et le *Conte du Graal*.

avons déploré le fait que, pendant des décennies, la critique ne les a pas pris au sérieux, sont-elles véritablement ce qu'on a pu croire ? Ces romans, dont nous avons démontré la complexité, seraient alors encore plus riches et surprenants que nous ne l'avions imaginé. Il nous faut maintenant partir en quête d'indices susceptibles de constituer des décalages comme peut le faire la *merveille* ou bien, la parodie.

## 2. Des romans pluriels et surprenants

Dans la continuité de la réflexion sur les différents rôles que peut jouer la *merveille* au sein de ces romans, il convient de s'interroger également sur un aspect qui, jusqu'à ce point de nos recherches, n'a pas encore été abordé et qui serait susceptible de constituer le chaînon manquant expliquant la cohabitation de la *merveille*, d'une certaine forme de réalisme et d'un enjeu idéologique fort, créatrice d'une signification originale et inédite à donner à ces récits. Christine Ferlampin-Acher a, à propos de *Guillaume de Palerne*<sup>1</sup>, montré la vivacité de la parodie dans ce roman ainsi que la possibilité de le considérer dans sa dimension humoristique : cette approche nous paraît particulièrement constructive pour notre tentative d'explication de ce roman et du corpus dans la mesure où la parodie et le comique semblent, en s'unissant à la *merveille*, réinventer une écriture riche et complexe. En effet, merveille et parodie ont en commun de constituer un écart par rapport à une « norme » romanesque communément admise et résultent d'un mouvement de distanciation de la part de l'auteur dont il nous faudra tenir compte pour réexaminer les enjeux idéologiques que nous avons mis à jour dans les pages précédentes. La question n'est pas de savoir si ce pas de côté effectué par les auteurs par le truchement de la *merveille* et de la parodie annule la visée « sérieuse » de ces récits mais plutôt de comprendre comment cela active une signification nouvelle en se combinant. Il nous faudra donc définir la parodie et en analyser ses manifestations éventuelles dans le corpus, ou au moins, toute forme de distanciation de la part de l'auteur, puis réexaminer les enjeux du corpus étudié à la lumière de ces éléments.

---

<sup>1</sup> Dans son introduction du roman, *op. cit.*, pp. 84-89 mais aussi dans ses articles « *Guillaume de Palerne*, une parodie ? », *La tentation du parodique dans la littérature médiévale*, ouvrage dirigé par Élisabeth GAUCHER, Cahiers de Recherches médiévales, t. 15, 2008, pp. 59-72 ainsi que l'article « *Guillaume d'Angleterre* et *Guillaume de Palerne*, le nom de Guillaume et la parodie », *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, actes du 14<sup>e</sup> congrès international de la Société Internationale de littérature courtoise organisé à Lisbonne du 22 au 26 juillet 2013, sous la direction de Margarida MADUREIRA, Carlos CLAMOTE CARRETO et Ana PAIVA MORAIS, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 249-267.

### a. Parodie et comique : l'art du décalage

Un examen attentif de ces œuvres permet de mettre à jour leurs enjeux idéologiques forts, en lien avec la situation géopolitique du royaume de France au XIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, cette visée semble créer une dissonance avec l'apparente légèreté de ces récits merveilleux, sauf peut-être pour *Robert le Diable* dont le caractère exemplaire pourrait laisser à penser qu'il s'écarte de toute dimension ludique mais dont l'enjeu religieux évident s'accorde mal avec un propos politique de la part de l'auteur. C'est cette difficulté à concilier des éléments aussi dissemblables voire contradictoires qui nous ont poussée à plutôt les observer dans une perspective combinatoire, étude qui fait alors apparaître une nouvelle dimension, à savoir la parodie et le comique. Il nous faudra donc définir et observer l'expression de la parodie et du comique dans le corpus afin de comprendre en quoi cette composante marque une réelle volonté de décalage par les auteurs.

La parodie est un concept difficile à définir et à délimiter concernant le roman des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, et même pour la littérature médiévale en général. En effet, si l'on se réfère aux travaux de Genette, celui-ci reconnaît lui-même que, pour la littérature médiévale, déceler les manifestations de la parodie est difficile : « il est des œuvres dont nous savons ou nous soupçonnons l'hypertextualité mais dont l'hypotexte<sup>1</sup> [...] nous fait défaut. ». Il conclut : « [qu']il n'est guère probable que *la Chanson de Roland* ou le *Chevalier à la Charrette* n'aient eu aucun modèle ou antécédent. Nous sommes là, très vraisemblablement, en présence d'hypertextes à hypotexte inconnu, dont l'hypertextualité nous est presque certaine, mais nous reste indescrivable et indéfinissable.<sup>2</sup> ». Pourtant, la parodie sous-entend un rapport de filiation : l'hypertextualité est en effet une forme d'intertextualité. L'intention parodique procède de différentes manières : le curseur se déplace de la référence la plus évidente et transparente, quasiment à la manière de la citation directe, jusqu'à l'évocation la plus opaque et transformée. En effet, les travaux, fondateurs dans ce domaine, de Julia Kristeva ont convaincu depuis longtemps la critique que le texte littéraire est un « espace où plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent<sup>3</sup> » qui est donc, nécessairement,

---

<sup>1</sup> Hypotexte : texte préliminaire du même auteur ou d'un autre, à partir duquel est dérivé le texte. / Hypertexte : texte dérivé d'un texte antérieur. Ces deux notions composant l'hypertextualité, ou parodie, c'est-à-dire la relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) « sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Cette relation est une dérivation. Il y a un rapport d'imitation (ou de transformation) qui engendre quelque chose de nouveau, sans cacher ce qu'il y a derrière. Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, « Points Essais ».

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 533.

<sup>3</sup> Julia KRISTEVA, « Le texte clos », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, le Seuil, « Points », p. 52.

toujours une intertextualité, pratique foncièrement dialogique voyant se succéder d'abord, l'emprunt et puis, la « greffe<sup>1</sup> ». Roger Dragonetti ajoute à cette pratique bipartite une étape supplémentaire, finale, avec la « réinvention<sup>2</sup> », mettant ainsi en évidence la pratique auctoriale qui utilise l'hypotexte comme une matière à travailler et à retravailler, plutôt qu'une simple duplication d'un modèle antérieur. Nous partageons pleinement cette opinion : la littérature est un réservoir, une source dans laquelle les générations successives d'écrivains puisent, plus ou moins consciemment, pour fonder leurs propres écriture et style : chaque texte est, par conséquent, composé d'une pluralité de références implicites et explicites, mais cette composition, effectuée par une individualité auctoriale posant un regard subjectif sur ses sources dans une visée qui lui est tout aussi subjective, devient alors une œuvre unique et nouvelle. Chaque texte s'inscrit dans une filiation, est doté d'un héritage littéraire mais apporte également à la littérature ce regard neuf, apporté par les phases de destruction puis de reconstruction des modèles. La parodie en tant que pratique relevant de l'hypertextualité est donc constitutive de la littérature, quelle que soit l'époque concernée.

Philippe Ménard a observé et démontré le caractère humoristique des romans courtois, mais n'admet cependant pas la possibilité que le roman médiéval soit parodique. Selon lui, les auteurs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles n'ont pu s'amuser à parodier le roman de chevalerie pour deux raisons : à cette époque, d'une part, « l'âge chevaleresque n'est pas encore révolu » ce qui sous-entend qu'on ne peut sourire d'une caste qu'on admire encore et, d'autre part, « la tradition romanesque n'est pas encore fixée<sup>3</sup> » ce qui donne à la littérature médiévale un caractère immature, visiblement incompatible au processus métapoétique, incapable de prendre du recul sur sa propre construction.

Pourtant, la parodie est une pratique répandue au Moyen Âge, comme on peut le lire, notamment, dans les travaux dirigés par Jean-Claude Mühlethaler<sup>4</sup>, par Élisabeth Gaucher<sup>5</sup> et par Isabelle Arseneau<sup>6</sup>, entre autres. Les chercheurs ont ainsi, durant ces vingt dernières années, mis en évidence l'existence d'un « esprit parodique<sup>7</sup> » dans le roman, dès la fin du XII<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> Selon le terme d'Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.

<sup>2</sup> Roger DRAGONETTI, *Le mirage des sources op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> Philippe MENARD, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 513.

<sup>4</sup> Jean-Claude MÜHLETHALER (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003.

<sup>5</sup> Élisabeth GAUCHER (dir.), *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, XV, 2008.

<sup>6</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

<sup>7</sup> Élisabeth GAUCHER, dans son avant-propos de *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, op. cit.* Voir également son article « Tentations et mariage satanique dans *Richard sans Peur* » (pp. 73-86) contenu dans

siècle. On peut citer, par exemple, sans viser l'exhaustivité, *Le Chevalier à l'épée*, *la Demoiselle à la mule*, *la Vengeance Raguidel*, *le Bel Inconnu* et *Méroug de Potlesguez*<sup>1</sup>. Par la suite, il faut tenir compte de la vogue du *Roman de Renart* et des fabliaux, qui recourent souvent aux procédés de la parodie comme l'anthropomorphisme de Renart qui permet de réinventer les thèmes et caractéristiques de la littérature courtoise, par exemple. Finalement, le désaccord sur l'éventualité d'un roman médiéval parodique ne tiendrait-il pas à la manière dont on définit la parodie ?

Selon Philippe Ménard, la parodie est « un art de référence » qui procède d'une « déformation narquoise de modèles célèbres<sup>2</sup> » mais il va trop loin en affirmant qu'il faut y voir une « imitation caustique et critique » qui cherche à « *faire table rase* du passé et à tourner en dérision une œuvre antérieure<sup>3</sup> » : il faut comprendre de sa position que la parodie doit viser la remise en question totale voire l'abrogation d'un texte précédemment créé. Or, Philippe Ménard, en se référant à cette définition « classique<sup>4</sup> » de la parodie qui insiste surtout sur sa dimension critique et dévalorisante, s'oppose alors au sens « moderne<sup>5</sup> » du terme, qui rappelle la relation d'intertextualité et surtout sa dimension « ludique », pourtant présente dans la définition de Genette : « les pratiques du pastiche et de la parodie vise[nt] une sorte de pur amusement ou exercice distrayant, sans intention agressive [...] : c'est ce que j'appellerai le régime *ludique* de l'hypertexte.<sup>6</sup> » La parodie sérieuse est donc difficilement envisageable pour nos textes. Genette précise également que la parodie peut provoquer un effet de surprise - comme le fait la *merveille* : « L'idée de l'original et de l'application qu'on en fait à un sujet moins sérieux forment dans l'imagination un contraste qui surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie.<sup>7</sup> » Ce à quoi Isabelle Arseneau ajoute, à propos de la littérature du Moyen Âge, que « les parodistes médiévaux l'ont bien senti : en mettant en scène des comportements qui dérogent aux règles de la courtoisie et de la

---

le même ouvrage : Élisabeth Gaucher met en évidence l'intertextualité de ce texte avec *Robert le Diable* et, surtout, « la dévaluation parodique » à l'œuvre. En effet, Richard, dans ce récit, est bien loin de l'exemple de son père puisqu'il semble subir les attaques tentatrices du démon sans jamais se questionner sur les causes surnaturelles de ses aventures.

<sup>1</sup> Voir à propos de la parodie dans le roman arthurien l'article d'Isabelle ARSENEAU « Gauvain et les métamorphoses : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel » pp. 91-106 ainsi que celui de Francis GINGRAS « La *Bestornée* et le « coup de la nef » : la merveille dans *la Vengeance Raguidel* » pp. 75-90, tous deux réunis dans l'ouvrage dirigé par Francis GINGRAS, *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, op. cit.

<sup>2</sup> Philippe MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, p. 207-208

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 515. C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> Selon le terme de Christine FERLAMPIN-ACHER dans son article « *Guillaume de Palerne*, une parodie ? », op. cit., p. 59.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28.

chevalerie et en ne faisant plus qu'un usage artificiel de la *merveille*, ils sont parvenus à déjouer l'horizon d'attente des auditeurs/lecteurs<sup>1</sup> » La dimension parodique du texte médiéval est donc un moyen, pour l'auteur, de revivifier des idéaux sans doute un peu usés, en les replaçant dans un contexte nouveau, permettant ainsi de réinventer la tradition.

Nous retiendrons surtout de la définition qui tend à se dessiner ici, l'importance de la dimension récréative de la parodie ainsi qu'à la distance qui s'opère alors entre l'auteur et son sujet, comme peut l'effectuer la figure de l'ironie, ce que rappelle Linda Hutcheon : « Irony appears to be the main rhetorical mechanism of activating the reader's awareness [...]. Irony participates in parodic discourse as a strategy [...] which allows the decoder to interpret and evaluate.<sup>2</sup> » L'ironie s'apparente à un signal qui alerte le lecteur qui comprend qu'il doit repérer à ce moment de sa lecture, les indices hypertextuels. C'est un moteur qui dynamise le rôle du lecteur, alors obligé de s'interroger<sup>3</sup> quant à l'intention de l'auteur : « When we speak of parody, we do not mean just two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody.<sup>4</sup> ». C'est donc d'une pratique de l'écart dont il s'agit ici, par le biais de l'ironie qui interpelle sur la parodie à l'œuvre, et repérer la dimension parodique d'un passage ou d'un texte surprend le lecteur dans ses attentes. Au-delà de la parodie, c'est finalement de l'étude d'une écriture oblique qu'il s'agit ici, tout comme le pastiche, qui est une imitation stylistique ne visant pas le plagiat – c'est écrire volontairement « à la manière de »- dans un but plus ou moins respectueux, mais qu'il est difficile de repérer concernant le texte médiéval puisque « la notion de style [...] reste encore problématique et en construction<sup>5</sup> ». Nous chercherons donc dans ces textes plus largement que la parodie, la référence, d'une manière ou d'une autre, à un matériau littéraire pré-existant, et surtout la volonté de l'auteur de créer une œuvre nouvelle à partir de cette altérité, dans un jeu entre le modèle et le texte en résultant. Enfin, et c'est une condition *sine qua non* pour que l'écriture oblique fonctionne, il faut que la référence ainsi utilisée puisse être repérée par le lecteur, car c'est la réception qui décide, au bout du compte,

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, London, Methuen, 1985, p. 31. De la même manière, Philippe HAMON parle de « signaux » qui, placés adroitement dans le texte, indiquent au lecteur ce qui est à comprendre au second degré : pourtant, pour l'étude de la littérature médiévale, ces « signaux » risquent de ne pas être pris en compte par le lecteur moderne et inversement, des éléments qui ne sont pas des signaux peuvent être victimes d'une sur-interprétation anachronique. Voir Philippe HAMON, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, pp. 79-80.

<sup>3</sup> Ce que contient l'étymon du terme *ironie* > *eirôneia* en grec, « interrogation ».

<sup>4</sup> Linda HUTCHEON, *op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER dans l'introduction de son édition de *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 85.

de l'existence ou non de la parodie. Puisque nous choisissons de retenir le caractère ludique de la parodie, ou du pastiche, nous pouvons même aller jusqu'à chercher le comique dans nos textes. C'est ce que nous ferons en analysant ces romans, indépendamment les uns des autres, dans une perspective parodique et comique.

Le roman de *Guillaume de Palerne*, comme toute œuvre littéraire, est donc lui aussi le résultat d'une intertextualité. En effet, l'invention médiévale se caractérise essentiellement par la reprise<sup>1</sup> : par conséquent, comme l'écriture au Moyen Âge est réécriture, la parodie est constitutive du texte romanesque médiéval. Les hypotextes sont aisément repérables et signalés par Alexandre Micha dans son introduction au roman. Il cite ainsi *Cligès* et *l'Enéas* dont les monologues auraient pu inspirer l'auteur de *Guillaume de Palerne* pour « la peinture de l'amour naissant » : il s'agirait alors plutôt de pastiche puisque le critique repère surtout « mêmes plaintes alternées et symétriques, mêmes interrogations à volte-face, mêmes symptômes physiques, mêmes hésitations à passer à l'aveu, mêmes oppositions entre le cœur et les yeux<sup>2</sup> ». Certes, ces ressemblances sont indéniables, mais ces caractéristiques stylistiques, typiques de la déploration amoureuse et de l'énamoration, et relevant davantage du pastiche, ne sont-elles pas topiques du roman courtois ? Alexandre Micha relève d'autres reprises comme la référence au sérail de Constantinople, ou le nom du cheval d'Embron, Morel, comme dans *Cligès*. Nous pensons que si l'on cherche véritablement des indices d'une intertextualité à l'œuvre - et là encore, s'agit-il nécessairement de parodie ? - on finit toujours par en trouver. En témoigne le fait qu'il cite comme sources possibles le *Conte du Graal*, *Meraugis de Portleguez*, *Fergus*, *Claris et Laris*, *le Chevalier au Papegaut*, « etc<sup>3</sup> » pour le seul motif de la femme assiégée. A ce sujet, Christine Ferlampin-Acher évoque ainsi « la nébuleuse intertextuelle<sup>4</sup> » et « l'éclatement des références<sup>5</sup> » dans *Guillaume de Palerne*, tant les intertextes possibles sont nombreux et, par conséquent, difficiles à saisir et à identifier avec certitude puisqu'il n'y a pas de citation véritable d'un autre texte, comme c'est le cas dans *Floriant et Florete*. D'ailleurs, Alexandre Micha ne penche pas pour une écriture parodique car ce serait accorder à l'auteur de *Guillaume de Palerne* un don pour l'écriture trop affirmé : son objectif est plutôt de démontrer qu'il est « moyennement doué », n'est pas « créateur de personnages », tout en reconnaissant cependant qu'il n'est pas « dépourvu

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article de Daniel POIRION « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 457-469.

<sup>2</sup> Alexandre MICHA dans l'introduction de son édition de *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> Alexandre MICHA, *op. cit.*, p. 28. Ce « etc. », qui insiste sur la liste des sources possibles, est révélateur du regard que pose l'éditeur sur le texte et son auteur : cet écrivain serait, selon Alexandre Micha, au mieux un compilateur, au pire, un plagiaire.

<sup>4</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « *Guillaume de Palerne*, une parodie ? », *op. cit.*, p. 59.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 61.



d'humour », mais qu'il n'est pas « un styliste », ni « un grand écrivain », en somme il « se situe dans une honnête moyenne<sup>1</sup> », opinion qui est, nous l'avons déjà montré, trop sévère à notre sens. Mais il ne faut pas confondre parodie et intertextualité et Alexandre Micha, en recherchant les sources du roman, n'évoque pas la possibilité d'une intention parodique. En revanche, certains détournements sont à considérer avec attention, particulièrement dans l'expression de l'amour et de la merveille, et relèvent davantage de la « parodie de genre<sup>2</sup> » puisque le roman se situe plutôt dans une dynamique intertextuelle, voire parodique, concernant surtout des motifs épiques, romanesques et hagiographiques.

Ce qui nous intéresse, au-delà des aspects parodiques que peut prendre le roman, réside surtout dans le potentiel comique de certaines scènes, ou éléments, qui constituent des adresses implicites de l'auteur à son lecteur et suscitent le sourire, voire le rire, de celui-ci. Ainsi, le songe érotique de Guillaume (v. 1120-1160) ne manque pas d'évoquer, pour le lecteur compétent, le songe de Didon, dans l'*Enéas*<sup>3</sup> : l'oreiller (v. 1153) représente, pour le rêveur - Didon et Guillaume -, l'être aimé qu'il étreint. Or, cette scène, dans *Guillaume de Palerne*, suscite le sourire tant la référence se fait évidente alors même qu'il y a un détournement de la scène par rapport à celle de l'hypotexte : c'est non pas la femme qui rêve, mais bien le jeune homme - qui se comporte donc comme une femme- et le tragique est évidemment évité puisque l'issue sera heureuse pour Guillaume, contrairement à Didon. Cette déconstruction du modèle, si la référence est repérée par le lecteur, ne manquera pas de lui plaire et ainsi, de désamorcer la gravité de la situation en provoquant le sourire.

Ce sourire est d'ailleurs présent explicitement lors de la scène des adieux de Guillaume à sa vie de vacher : emmené par l'empereur, il demande à son père adoptif de « Salués moi Huet le nain / Et Hugenet et Aubelot / Et Martinet le fil Heugot » (vv. 594-599) et égrène alors les noms de ses camarades qui « sonnent » populaire. Ce contraste entre la présence de l'empereur et la simplicité des origines paysanne du jeune garçon déclenche l'hilarité de l'empereur : cette réaction souligne le comique de la scène que Christine Ferlampin-Acher qualifie de « burlesque<sup>4</sup> » parce que cette énumération de noms parodie les énumérations de chevaliers que l'on trouve dans les romans de chevalerie en la transposant dans le monde paysan et dans le monde de l'enfance, comme le signalent les suffixes diminutifs dans les noms des camarades de Guillaume.

---

<sup>1</sup> Alexandre MICHA, *op. cit.*, pp. 30-38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>3</sup> *Enéas*, édité par Jean-Jacques SALVERDA DE GRAVES, *op. cit.*, t. I, v. 1243.

<sup>4</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, note 1 p. 127 de son édition de *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*

Mais c'est surtout la figure du loup-garou qui est le moyen privilégié par l'auteur pour jouer avec les références qu'un lecteur compétent ne manquera pas de repérer, permettant une lecture parodique de ces scènes qui prennent parfois une tournure humoristique. Ainsi, Christine Ferlampin-Acher<sup>1</sup> remarque-t-elle que le loup-garou, en tant qu'animal humanisé, se voit affublé de comportements humains alors qu'il a la *semblance* de loup, ce qui est une *merveille*, mais sans que les autres personnages ne remarquent quoi que ce soit. Le fait que les autres personnages ne voient pas cela parce qu'ils sont absents ou empêchés de voir met en évidence l'ironie de la situation : une *merveille* a lieu devant eux, un loup se comporte comme un humain, mais cette *merveille* n'est perçue par aucune subjectivité ce qui ne peut l'actualiser<sup>2</sup> : en n'étant reçue par personne, c'est comme si elle n'existait pas. Les exemples ne manquent pas : le loup-garou qui « s'encline » comme le ferait un homme bien né rappelle le geste de soumission de Bisclavret, immédiatement perçu, dans le lai de Marie de France, par le roi qui comprend alors que cette bête est une *merveille* : dans *Guillaume de Palerne*, la référence intertextuelle est évidente mais le sourire naît surtout, non pas du geste, mais plutôt de la répétition quasi-mécanique de ce geste (v. 266, v. 5295, v. 5845, v. 6376, v. 7207, v. 7504, v. 7672) qui n'est, en outre, jamais observé et pris en compte par les autres personnages, ce qui détourne la référence, le même geste, pourtant répété, n'obtenant pas les mêmes effets. Ce n'est qu'au vers 7674 que, enfin, la reine « fu [...] a aise, / Quant voit la beste humeliier. » : le lecteur sourit et même rit du soulagement certainement ressenti par Alphonse qui a tout de même agi « dans le vide » pendant la grande majorité de ses aventures, multipliant en vain les tentatives d'interaction avec les humains, ce qui le ridiculise quelque peu.

D'ailleurs, la *merveille* est vue, dans ce roman, là où elle n'est pas. Au début du roman, l'empereur de Rome trouve le petit Guillaume dans la forêt, lors d'une chasse au cerf : l'enfant lui semble si beau qu'il le prend pour une « chose faee » (v. 423). Ici, c'est le *topos* du cerf qui guide vers la *merveille* - employé à deux reprises dans *Floriant et Florete* - qui est détourné, sous les yeux du lecteur qui, lui, sait parfaitement que ce n'est pas l'enfant qui relève de la *merveille*, mais plutôt le loup qui, en le protégeant, lui a permis de survivre<sup>3</sup>. En plaçant cet épisode au début du roman, l'auteur signale d'emblée au lecteur qu'il doit se tenir sur ses gardes : ce roman aura sans doute des aspects parodiques dont il doit tenir compte dans

<sup>1</sup> Dans son article déjà cité « *Guillaume de Palerne*, une parodie ? », ainsi que dans l'introduction qu'elle donne à son édition du roman.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet le fonctionnement de la *merveille* et sa relation avec le regard et la subjectivité dans l'ouvrage de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., pp. 95-165 et pp. 354-363.

<sup>3</sup> Voir à propos de l'émerveillement qui se trompe d'objet l'ouvrage de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., pp. 372-373.

sa lecture. Le cerf cette fois, n'a pas conduit le personnage vers la *merveille* : de la même manière que la route indiquée par le cerf est détournée de l'objet merveilleux, le motif littéraire du cerf aventureux l'est tout autant, dans une mise en abyme de la diversion fort réjouissante<sup>1</sup>.

De la même manière, lorsque Mélior et Guillaume dorment dans le parc du palais, déguisés sous des peaux de bête, et qu'ils sont vus, sans s'en apercevoir, par Félise qui les observe de sa fenêtre - une fois encore, la perception visuelle joue un rôle important et ici les jeux de regard sont particulièrement habiles- mais ne les entend pas, cela qui provoque l'émerveillement de la reine qui perçoit ces créatures comme « II. bestes mues [...] aient sens et raison » (vv. 4959-4967). Le lecteur sait bien, il est complice des actions tout au long du récit, qu'il n'y a là nulle *merveille* : le sourire naît alors du fait que le loup n'est en aucun cas identifié comme la créature merveilleuse qu'elle est, puisque c'est Alphonse qui a guidé les jeunes gens jusque dans ce verger (v. 4685-4697) qu'il semble miraculeusement connaître. Cette *merveille* qui tourne à vide se voit alors démythifiée, ce qui est renforcé par l'émerveillement qui se trompe d'objet : la reine « molt s'esmerveilloit » (v. 4953) devant ces deux bêtes humanisées alors que, de fait, ce sont des humains déguisés.

Les déguisements et travestissements, fort nombreux dans ce roman<sup>2</sup>, sont sources de comique. En effet, si les déguisements de deux jeunes gens ne les ridiculisent pas - ou peu<sup>3</sup> - puisque l'enjeu pour eux est de sauver leur amour - on ne rit pas de Peau d'Âne<sup>4</sup> -, il n'en est pas de même pour la reine Félise qui décide de se déguiser elle aussi afin d'approcher Guillaume et Mélior qu'elle a finalement identifiés, grâce au chapelain (vv. 5110-5150). Certes, le lecteur comprend, sans que cela ne soit explicité, qu'elle ne veut pas les effrayer, habitués qu'ils sont à fuir les humains, mais cette stratégie contient un potentiel comique indéniable : le narrateur décrit ainsi cette reine, pourtant belle, courageuse et assumant « virilement » et efficacement, depuis la mort d'Embron, la régence du royaume du Sicile,

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article de Francis GINGRAS « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle (Chantilly Condé 472) », *Études françaises, de l'usage des vieux romans*, sous la direction de Ugo DIONNE et Francis GINGRAS, 42, 2006, pp. 12-38.

<sup>2</sup> Voir notre étude dans les pages précédentes (p. 297ss).

<sup>3</sup> Voir notre étude dans les pages suivantes, mettant en évidence la relation entre merveilleux et comique.

<sup>4</sup> En effet, il est difficile de ne pas penser au conte de Peau d'Âne à propos de Mélior : certes, elle ne fuit pas l'inceste, la cruauté du conte n'affleure jamais ce récit plutôt bienveillant pour ses personnages, mais cette ruse lui permet tout de même d'échapper à un mariage. Les déguisements avec des peaux de bêtes sont rares dans la littérature médiévale, comme le remarque Laurence HARF-LANCNER dans son article « le Conte de Peau d'Âne dans la littérature du Moyen Âge et du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, t. 11, 1980, p. 38. Il existe des traces d'une histoire du type Peau d'Âne dans les *Propos Rustiques* de Noël du Fail en 1547, et chez Bonaventure des Périers, dans la nouvelle 122 des *Contes ou nouvelles récréations et joyeux devis* de 1588, avec « D'une jeune fille surnommée Peau d'Âne ». Cependant, nous ne savons pas si un tel conte existait au XIII<sup>e</sup> siècle.

déguisée en bête, entrant dans le verger, « A .III. piés » (v. 5172) et entamant une conversation avec Guillaume et Mélior (vv. 5204-5280), eux aussi déguisés mais sous des peaux rétractées par la chaleur, émerveillés d'entendre une bête parler. Au-delà du caractère carnavalesque de la situation, c'est une nouvelle démythification de la *merveille* : il n'y a en effet rien de magique dans cette scène qui présente des humains déguisés en bêtes et conversant à propos de la situation politique du royaume de Sicile, alors que la vraie *merveille*, celle de la lycanthropie, à l'origine de cette rencontre, n'est pas une seule fois abordée dans ce dialogue. En revanche, la situation, telle que peut se la représenter le lecteur, ne manque pas de comique : une mère, son fils et sa belle-fille, tous trois de sang royal, se retrouvent dans ce verger, mais leur humanité, et leur dignité, se trouve dégradée par des déguisements en peaux de bêtes. Le narrateur suggère d'ailleurs la réaction, par l'emploi du subjonctif, que doit avoir le lecteur en l'interpellant directement : « Molt par vos esmerveillisiés, / Ses veïssiés en tel manière. » (vv. 5304-5305). En outre, le lecteur voit son attente déçue car il aurait pu imaginer que ce serait le moment de la reconnaissance, mais cela n'a pas lieu.

Enfin, l'auteur du roman pousse le jeu parodique et humoristique jusqu'à écorner le potentiel miraculeux, ce qui nous oblige à nuancer l'affirmation d'Alexandre Micha selon laquelle « tout baigne dans un climat religieux<sup>1</sup> ». En effet, durant leur fuite, les deux jeunes gens, désespérés, multiplient les prières, en insistant souvent sur la création de l'homme à l'image de Dieu (v. 3182, 3234, 4936) : il y a là une contradiction fort comique entre l'image qu'ils renvoient, ainsi déguisés sous des peaux de bêtes, et la comparaison avec celle de Dieu, qui devient ainsi, une bête. C'est ce décalage qui génère le comique de ces prières, si elles sont prises au pied de la lettre. De la même manière, Alphonse le loup-garou, est qualifié de « providentiel<sup>2</sup> » par Francis Dubost, puisqu'il sauve à de nombreuses reprises le jeune couple en lui assurant sécurité et subsistance. Pourtant, quelques épisodes sont particulièrement savoureux parce qu'ils détournent la figure du sauveur en lui donnant des traits renardiens : c'est ainsi le cas de la traversée du Far effectuée dans des tonneaux (v. 4582), assimilant les jeunes gens à des jambons qu'on conserve, et dont le narrateur prend soin de préciser que « d'une chose font que sage » (v. 4620) puisqu'ils emportent de la nourriture (viande et vin) trouvée dans la cale du navire, en prévision de la suite de leur périple. Cette précision est fort comique non seulement par le souci du détail de l'auteur qui rappelle les besoins vitaux de ces personnages pourtant souvent pris comme des créatures merveilleuses, mais aussi et surtout

---

<sup>1</sup> Alexandre MICHA, *op. cit.*, p. 35.

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, *op. cit.*, pp. 561-563.

par le lien que le lecteur peut faire avec un autre personnage très célèbre, sans cesse tenaillé par la faim, et dont les aventures sont bien souvent motivées par la quête de nourriture, Renart. D'ailleurs, le vol du vin au clerc (v. 3334) évoque certainement une aventure du goupil, toujours prompt à se servir sur le dos de membres du clergé. Ces intertextes possibles avec le *Roman de Renart* justifient les aspects parodiques de *Guillaume de Palerne* dont nous n'avons pas cité toutes les manifestations, tant elles sont nombreuses. Notre étude ne vise pas l'exhaustivité mais plutôt la mise en évidence d'un potentiel comique dans ce roman, en particulier.

Dans *Floriant et Florete* et dans *Robert le Diable*, les aspects parodiques susceptibles de créer du comique semblent moins évidents et moins nombreux que dans le roman de *Guillaume de Palerne*. Pourtant, certains épisodes et éléments nous poussent à effectuer une relecture, soucieuse de repérer un potentiel humoristique. Concernant *Floriant et Florete*, l'intertextualité, si elle n'est pas nécessairement synonyme de parodie, est poussée dans ce roman à son paroxysme et elle met en évidence une volonté de la part de l'auteur d'attirer l'attention du lecteur sur les détournements dont son roman fait usage. En effet, ces reprises quasiment mot à mot de *Claris et Laris* et du *Conte du Graal*<sup>1</sup>, entre autres, font penser aux éditeurs du roman que l'auteur de *Floriant et Florete* se serait servi de ces hypotextes comme réservoirs de matériaux littéraires - situation, portrait, vers- pour rédiger son récit. Le pastiche ne fait pas de doute ici et il est même définitoire de la littérature médiévale en générale tant celle-ci est sans cesse réécriture, mais peut-on parler de parodie ? Si oui, décèle-t-on dans le roman de *Floriant et Florete* un potentiel comique ?

Nous nous demandons s'il n'est pas possible de voir dans ce roman plus un détournement du roman arthurien, qu'une simple continuation que l'on peut avoir tendance à confondre en un même ensemble avec la réécriture et la parodie. Ainsi, la continuation est, selon Genette, « le principal investissement de l'imitation sérieuse<sup>2</sup> » : cette pratique, surtout attachée à l'époque médiévale, prend sa source dans la volonté de certains auteurs de poursuivre le roman inachevé de Chrétien de Troyes, « en reprenant sa *matière* et en imitant sa *manière*<sup>3</sup> » mais tout en se permettant de faire dévier la tradition puisque la continuation ne saurait être une pure imitation. C'est le travail d'un écrivain qui s'empare d'une œuvre qu'il s'attache à pérenniser et à poursuivre. Mais selon nous, l'auteur de *Floriant et Florete* a, par quelques « signaux », prévenu son lecteur que celui-ci devait procéder à une lecture parodique

---

<sup>1</sup> Voir le relevé opéré par Annie COMBES et Richard TRACHSLER dans leur édition du roman et le comparatif qu'ils en font avec *Claris et Laris*, *Erec et Enide* et *Le conte du Graal*, pp. XLVII-LII.

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 222.

<sup>3</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.32.

et qu'il ne fallait pas considérer ce roman comme une continuation. Ces « signaux » tiennent à quelques éléments et figures qui, bien que ténus, font toute la différence et, même, suscitent le sourire du lecteur compétent.

En effet, l'inscription apparente du roman dans la matière arthurienne ne serait-elle pas en réalité un moyen pour l'auteur, en détournant quelques éléments du matériel roulant arthurien, de dire à son lecteur comment comprendre le message implicite<sup>1</sup> ? Finalement, la parodie, et le comique, seraient une représentation littéraire de l'attitude qu'adopte l'auteur vis-à-vis de sa propre matière et de la visée de son récit. Ainsi, la parodie tient essentiellement à quelques personnages qui, dans ce roman « arthurien de la deuxième et troisième génération<sup>2</sup> », dénotent particulièrement et sont sources de comique, faisant passer le roman du pastiche, que certains critiques ont pris comme un manque d'originalité, à la parodie malicieuse et véritablement signifiante.

Nous avons ainsi déjà évoqué le cas de Gauvain qui, en tenant le rôle de compagnon d'armes et ami de Floriant et donc en lui donnant un rôle assimilable à celui d'Yvain, fait l'objet dans ce roman d'un développement tout à fait inédit et original puisque l'auteur choisit de lui faire épouser Blanchandine, l'amie de Florete. Un lecteur lettré, au fait des romans arthuriens de la première génération, ne manquera pas d'être fort étonné en lisant cela puisque le personnage de Gauvain incarne un célibat joyeux et satisfait, surtout dans *le Chevalier au Lion* : cet étonnement peut alors susciter le sourire du lecteur qui voit là une marque de la continuation – pas encore de la parodie- en tant que filiation et innovation par rapport à l'œuvre source. Cet élément, assez anecdotique, constitue un « signal » que le lecteur prend comme un marqueur du détournement : si cet écrivain est capable de modifier à ce point la personnalité d'un personnage important comme l'est Gauvain, alors il est à même de détourner d'autres éléments voire la matière en elle-même. Le lecteur se tient alors sur ses gardes, ce qui l'oblige à réinterroger le véritable propos du roman.

Si, par conséquent, nous relisons ce roman à la recherche de preuves d'un jeu parodique à l'œuvre, c'est alors le traitement de deux personnages féminins qui paraît suspect. Nous avons montré que Florete est un personnage féminin dynamique et entreprenant, n'hésitant pas à devenir, surtout dans la deuxième partie du récit, une « compagne d'armes » pour son époux, Floriant<sup>3</sup>. Un épisode retient particulièrement notre attention : durant leur périple, motivé par le désir de faire taire les rumeurs de *recreantise*, jusqu'à la cour d'Arthur,

---

<sup>1</sup> Nous expliciterons cette réflexion dans la sous-partie suivante.

<sup>2</sup> Annie COMBES et Richard TRACHSLER dans leur édition du roman, op. cit., p. XXX-XXI.

<sup>3</sup> Voir notre étude dans les pages précédentes (p. 206ss).

le couple doit affronter des créatures et autres adversaires très dangereux. Lorsque Floriant fait part à Florete de son départ en aventure, Florete surprend le lecteur en prenant une décision qui détourne la reprise, ici assez explicite, du *Chevalier au Lion* : alors que Laudine semble réticente à l'idée de voir partir son mari et lui impose des limites temporelles à ne pas dépasser, Florete s'illustre par son ouverture d'esprit et son courage mais elle impose elle aussi une contrainte à son époux : « ja sens moi n'i irez ! » (v. 6673), ce qu'on peut assimiler également à une certaine possessivité de sa part, voire à de la jalousie :

« S'estre voulez de moi délivre  
Dont me laissez, si en alez,  
Mes jamés ne me reverrez. » (vv. 6678-6680).

Le mouvement d'humeur de la jeune reine est assez comique, et évoque la possessivité de Laudine vis-à-vis d'Yvain. Mais c'est surtout sa décision de suivre son époux dans ses aventures, la faisant ainsi participer à une démonstration de force assez virile, qui étonne et fait sourire. D'ailleurs, la « virilité » de Florete sera confirmée lors d'une de leurs escales : Floriant doit alors affronter un dragon mais celui-ci prend le dessus lors du combat et c'est finalement Florete qui, équipée d'une lance, « le cuer en .II. moitez li fent » (v. 6995) et sauve son mari. Certes, on peut voir dans cet épisode une revendication « féministe » de l'auteur mais cette vision serait anachronique, surtout lorsque Floriant, constatant la victoire de son épouse sur la terrible créature, se lance dans un véritable éloge de la « preude fame » (v. 7003) : cette parole rapportée au discours direct est trop longue (huit vers, vv. 7001-7008) pour être comprise au premier degré car si le jeune roi loue les qualités de la femme vertueuse, il ne dit mot de la gente féminine en général, d'autant qu'il ne précise pas les critères qu'il faut avoir pour qu'une femme soit « preude ». Ce discours à tendance ironique pousse ainsi le lecteur à relire la totalité de l'épisode : ce renversement des rôles en fonction des genres est-il à mettre au crédit de Florete, incarnation de la féminité conquérante ou, au contraire, ne féminise-t-il pas Floriant, qui devient alors un roi de Sicile un peu faible et un chevalier de la Table Ronde peu fiable ? Nous penchons davantage pour la seconde explication, sans pour autant que la visée du roman devienne critique acerbe : il n'y a, à notre sens, pas de message foncièrement négatif dans ce récit, en tout cas, pas à propos de l'attribution des rôles et des devoirs au sein du couple. Ce détournement du motif de l'aventure entre compagnons est plutôt à prendre pour ce qu'il est, c'est-à-dire une marque de l'humour de l'écrivain mais également une illustration de la capacité volontairement trompeuse que peut avoir la littérature en général et le roman, en particulier. Rappelons en outre que le XIII<sup>e</sup> siècle voit émerger le roman en prose dans un contexte « qui cherchera à

caractériser, par contraste, la nature mensongère du vers et le caractère véridique de la prose<sup>1</sup> » : le fait de mettre en scène une femme qui se bat comme un homme, qui prend des décisions -ce que l'on sait impossible- signale au lecteur qu'il s'agit là de pure fiction, certes plaisante, mais irréalisable.

Enfin, c'est par le traitement du personnage de Morgane que le lecteur comprend que ce roman ne doit pas être lu au premier degré. En effet, l'auteur semble employer la figure bien connue de la fée ce qu'il n'hésite pas à préciser explicitement en mentionnant, dès le début du roman, que cette Morgane est bien « la suer le roi Artu » (v. 553). Pourtant, cette fée ne ressemble pas vraiment au personnage empli de noirceur que connaît le lecteur pour l'avoir rencontré dans les autres romans arthuriens : Morgane est ici bienveillante et maternelle, plus proche de la Dame du Lac, faisant ainsi de Floriant un presque Lancelot très valorisant. Mais, rapidement, le lecteur comprend qu'il ne s'agit ni de Morgane, avec laquelle elle partage l'identité, ni de Viviane dont elle se rapproche par le caractère : il s'agit plutôt d'un nouveau personnage féérique, que l'auteur a créé, illustrant ainsi la spécificité de l'écriture au Moyen Âge, qui est toujours « ré-écriture », sans pour autant s'inscrire dans la répétition. L'auteur crée un personnage dont on retrouve la filiation mais qui possède sa véritable originalité, qui est celle d'être quelque peu fantasque et inconséquente. En effet, la fée Morgane de ce roman n'est plus un personnage sérieux, elle prend des bains de mer avec ses amies (vv. 549-552) et enlève un enfant pour, semble-t-il, son bon plaisir puisque Floriant n'est pas en danger imminent, comme l'est Lancelot lorsqu'il est sauvé par Viviane. En outre, elle retient volontairement des informations, ne révélant pas immédiatement à l'enfant l'identité de ses parents et ne lui parlant pas de ce que l'avenir lui réserve alors qu'elle le sait (v. 777-783) : cette parole retenue suscite chez le lecteur une certaine prudence, Morgane est un personnage auquel on ne peut se fier mais non pas parce qu'elle est foncièrement mauvaise, plutôt parce qu'elle n'y réfléchit pas. Enfin, sa décision brutale de faire revenir Floriant auprès d'elle à Mongibel n'est motivée par aucune explication de sa part : si cela peut apparaître comme un honneur, Floriant accède à l'immortalité tout comme le roi Arthur, l'accumulation de ces éléments donne à voir cette fée comme un personnage capricieux, ce qui constitue un écart important avec le traitement de la féerie dans le roman arthurien traditionnel. Finalement, cette fée égoïste et irréfléchie fait sourire le lecteur qui retrouve en elle un aspect foncièrement humain qui désamorce profondément le merveilleux dans ce roman ce qui pousse le lecteur à le relire en prenant en compte ses aspects parodiques et comiques.

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.221.



Dans le roman de *Robert le Diable*, la parodie et le comique sont, apparemment, hors de propos. En effet, le caractère exemplaire de l'histoire de la rédemption de Robert écarte d'emblée tout aspect parodique ou comique. Pourtant, on peut repérer des références intertextuelles implicites qui orientent vers une lecture moins sérieuse, c'est-à-dire plus encline à prendre en considération des éléments propres à provoquer le sourire du lecteur et donc, à détourner la visée exemplaire du récit. Ainsi, certains épisodes de la vie de Robert font penser à celle de Perceval : le roman de *Robert de Diable* n'est pas un roman arthurien, mais l'auteur a pu puiser une certaine inspiration dans le début du roman de Chrétien de Troyes. Le départ de Robert pour son voyage pénitentiel jusqu'à Rome évoque très clairement celui de Perceval partant pour la cour d'Arthur et embrassant ainsi la carrière de chevalier : de la même manière que Perceval ne se retourne pas vers sa mère pourtant évanouie sur le seuil du manoir, Robert quitte la duchesse sans pitié pour ses larmes et ses demandes de pardon. L'auteur va même plus loin en inversant les destinées : si la Veuve Dame a tout fait pour éloigner son fils de la carrière de chevalier à laquelle il était pourtant destiné, la mère de Robert a tenté d'y introduire son fils, espérant que cela adoucira son comportement diabolique. Finalement, dans un cas comme dans l'autre, c'est la révélation des origines qui brise le lien mère-fils : celui qui était nommé « biaux filz » (v. 707) entre dans le monde des adultes en acquérant un nom et par l'arrachement à l'emprise maternelle. Le lecteur lettré repère cette filiation littéraire entre Robert et Perceval ce qui le pousse à assimiler les deux personnages. Or, Perceval est un personnage arthurien très particulier, caractérisé par son ignorance des mœurs et coutumes courtoises et chevaleresques, ce qui occasionne des épisodes savoureux dans *le Conte du Graal*. Le personnage de Robert peut ainsi se teinter de la *niceté* de Perceval, ce que l'on retrouve dans la folie qu'il feint d'avoir à Rome.

La folie est en effet l'un des motifs qui bénéficie du plus large développement narratif et qui est susceptible de provoquer le sourire, sinon le rire, du lecteur, surtout en ce qui concerne la folie simulée, celle du bouffon. C'est également l'un des éléments qui permet de déceler la parodie : la folie simulée de Robert évoque ainsi celle de Tristan, d'Yvain, de Perceval, de Lancelot, etc<sup>1</sup>. En effet, la folie simulée par Robert alors qu'il est le bouffon de l'empereur, même si elle peut, par certains aspects susciter la compassion du lecteur, admiratif des efforts accomplis par Robert dans sa pénitence, revêt un potentiel comique indéniable, comme le montre le roi, ses barons et même le pape qui rient des excentricités du

---

<sup>1</sup> Au sujet du motif de la folie dans la littérature médiévale, voir le corpus proposé par Philippe MENARD dans « Les fous dans la société médiévale : le témoignage de la littérature au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle », *Romania*, 98, 1977, pp. 433-459.

jeune homme et comme rappelle Philippe Ménard, à propos de Robert : « Preuve que pour la mentalité médiévale, le fou ne fait pas figure de malade, mais d'une sorte de clown<sup>1</sup> ». En témoigne un comique de geste fortement détaillé et développé pour évoquer les bouffonneries de Robert : leurs nombreuses répétitions - marquées par des expressions comme « cascun jour adiesseement », v. 1603- tient autant à la volonté de l'auteur de montrer le courage de Robert dans sa démarche pénitentielle qu'à l'envie de susciter le rire de son lecteur, par ses attitudes grotesques et absurdes : il dispute sa nourriture aux chiens (v. 1365ss, 1400ss, 1575ss, 1597ss... ), dort sous les escaliers avec eux (v. 1456ss, 1523, 1590...), provoque la violence des Romains en se livrant à des excentricités dans « les maistres rues de Rome » (v. 1541) : « L'un heure court, l'autre sautielle, /Henist et brait, saut et beelle » (v. 1543-1544) et il feint le mutisme car le bouffon, comme le rappelle Philippe Ménard, est « un infirme – par exemple un muet- ou un véritable déséquilibré. Les fous qui font partie de la *maisnie* des rois sont bien des anormaux. Ce sont d'authentiques fous qui dérident les grands<sup>2</sup> ».

A ce mutisme feint du jeune pénitent, correspond celui, plus mystérieux, de la princesse qui, bien que suscitant elle aussi la pitié, peut provoquer le sourire par le procédé du comique de langage qui devient comique de répétition lorsqu'elle essaie – à plusieurs reprises (vv. 2287ss, 2772ss, 3460ss) - de révéler à son père la véritable identité de Robert mais en vain : « En baubiānt comme müele / Gargone a son père la bele » (vv. 2287-2288). Le message de la princesse n'est pas compris par son père qui ne parvient pas à le décrypter, et les servantes qui, elles, comprennent ce qu'elle dit, ne parviennent pas à leur donner du sens tant ses paroles sont « folie et enfance et melancolie » (v. 3495-3496). Si le lecteur, complice, sait que la situation est frustrante pour la princesse, elle est tout de même amusante. En effet, ces deux muets qui devraient se rapprocher par leur infirmité, s'opposent pourtant dans une mise en scène quasiment théâtrale de leurs attitudes : l'un se tait volontairement, l'autre veut parler mais ne le peut pas ; l'un est muet pour obtenir le salut de son âme, l'autre est condamnée au silence pour une mystérieuse faute. Cette théâtralité du récit est d'ailleurs perceptible par la réception au point que cette légende sera l'objet d'une réécriture transgénérique : ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, la légende de *Robert le Diable* servira d'inspiration pour un spectacle de marionnettes, à Bruxelles, dans le théâtre de Toone, pseudonyme d'Antoine Genty (1804-1890). Il puise son inspiration dans la réécriture de la légende de la Bibliothèque

---

<sup>1</sup> Philippe MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 181.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 179.

Bleue, datant de 1620<sup>1</sup>. Par la suite, en France, la légende intègre le répertoire du théâtre de Guignol, et entre dans le monde de l'enfance, sa visée, de didactique, devenant surtout récréative. C'est justement parce que cette légende a fait l'objet de nombreuses réécritures, particulièrement dans le théâtre pour enfants, que nous pensons que le récit médiéval constitue le creuset de réécritures parodiques : le diable, le bouffon, la princesse muette sont autant de personnages suffisamment caricaturaux pour devenir de véritables personnages comiques.

Enfin, Robert peut également être rapproché d'un autre personnage arthurien, lui aussi fils du diable, Merlin. Élisabeth Gaucher a mis en évidence les nombreux points communs entre les deux romans dont la composition n'est guère espacée que de quelques années et qui « suivent une même trame narrative », proposant une « problématique commune [...], nourrie de la pensée cléricale et des interrogations de leur temps<sup>2</sup> ». Tous deux partagent de nombreuses caractéristiques communes comme « le péché de la mère<sup>3</sup> », « les signes de l'hérédité satanique<sup>4</sup> », « le choix d'un nouveau destin<sup>5</sup> » rendu possible par le baptême, « la communication avec l'au-delà<sup>6</sup> », « la faillite des institutions humaines<sup>7</sup> », le service rendu à un souverain, « le repentir et la rédemption du pécheur involontaire<sup>8</sup> », la folie, la retraite (érémétique pour Robert et plus mystérieuse et magique pour Merlin) mais leurs personnalités à la frontière entre bien et mal. Ce sont tous deux des personnages doubles, provoquant la suspicion, quelles que soient leurs actions, chez les autres personnages auxquels le lecteur s'identifie. D'ailleurs, cette ambivalence fait d'eux des êtres « mi-anges, mi démons [qui] incarnent le Purgatoire, cet espace intermédiaire entre le Ciel et l'enfer, inventé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>9</sup> » Ces romans se rapprochent encore davantage puisqu'ils illustrent une réflexion de leur époque sur l'au-delà, rappelant la peur de l'enfer : le Purgatoire agit comme une consolation, un « pis-aller » pour les individus qui peuvent s'identifier à ces personnages à la fois bons et mauvais. Cependant, les deux personnages vont prendre des chemins différents : si Robert choisit le salut de son âme, Merlin préfère entrer plus avant dans le monde

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet les recherches d'Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable, histoire d'une légende*, op. cit., pp. 135-161.

<sup>2</sup> Élisabeth GAUCHER, « Fils du diable, héros rédempteurs : Merlin et Robert le Diable », *Merlin : roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, Robert de Boron, dirigé par Danielle QUERUEL et Christine FERLAMPIN-ACHER, Paris, Ellipses, pp. 61-72, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.

surnaturel et magique. Cette proximité avec Merlin oblige le lecteur à s'interroger sur le personnage de Robert et ce, dès le début du récit : si ces deux figures sont d'origine démoniaque, pour quelles raisons Robert ne deviendrait-il pas, lui aussi, un enchanteur ? C'est alors qu'on peut effectuer une relation entre parodie « malicieuse », telle qu'on la constate dans le corpus à l'étude, et la *merveille* : ces deux éléments ont en commun de constituer un décalage avec le propos tenu dans le récit, l'auteur utilise la parodie comme la *merveille* pour se distancier de sa matière, ce qui démultiplie les interprétations possibles qu'on peut apporter à ces œuvres.

b. Effets des aspects parodiques et du merveilleux : *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, des utopies politiques

La *merveille* agit de la même manière que la parodie puisque, par définition, c'est un processus qui étonne le personnage – et, par extension, le lecteur dont les réactions sont dictées par celles du lecteur inscrit- dans son quotidien, bouleverse ses certitudes et opère, dans la narration, un effet de distanciation, d'autant plus quand le processus merveilleux est puissant. Il n'est donc pas paradoxal, au contraire, de rapprocher merveilleux et parodique, voire comique puisque ces registres présentent des caractéristiques similaires et tendent à entraîner des effets assez proches sur la réception, consécutifs du décalage qu'ils opèrent tous dans le récit. En outre, merveilleux et parodique suscitent les mêmes interrogations dans le cadre des recherches en littérature médiévale : en effet, comment savoir si ce qui surprend et fait rire au Moyen Âge a le même effet sur un lecteur moderne et inversement ? Bien souvent, même si les mentalités ont changé en huit siècles, le lecteur médiéval et le lecteur moderne peuvent s'amuser des mêmes épisodes, de nombreux procédés comiques sont très anciens mais toujours aussi efficaces et l'étonnement suscité par la *merveille* ne dépend pas obligatoirement de la mentalité du récepteur. Le rapprochement entre *merveille* et parodie, ou même comique, n'est donc pas anecdotique dans la littérature médiévale : le corpus à l'étude, si inclassable *a priori*, présente ainsi des indices de ces deux registres.

Les romans à l'étude développent des aspects parodiques qui suscitent certainement le sourire voire le rire du lecteur. Ce qui est particulièrement marquant, c'est que même les héros masculins sont parfois malmenés. Ainsi, Robert, Guillaume et Floriant, pourtant héros des récits, sont, à un moment ou à un autre de la narration, placés dans des situations physiquement ridicules, relevant à la fois du comique de geste et du comique de situation. Robert feint la folie et se met en scène dans des attitudes volontairement grotesques. Certes, le

lecteur sait qu'il s'agit là d'une des étapes obligatoires de sa démarche pénitentielle, ce qui est digne d'admiration, mais cela suscite ouvertement le rire des autres personnages devenant ainsi les spectateurs du théâtre de ses bouffonneries : en lisant les réactions de ces personnages hilares –dont le pape- le lecteur se voit dicter sa propre réaction et visualise Robert qui devient ridicule. De la même façon, lorsque Floriant est sauvé par son épouse alors qu'il a été assommé par le dragon, il est rétrogradé au rang de la victime qu'on protège dans un renversement des rôles traditionnels du roman de chevalerie qui tend à le féminiser et à l'affaiblir. Enfin, Guillaume, pendant la majeure partie de ses aventures, se déplace à quatre pattes, déguisé en bête : non seulement il ne se comporte pas en héros viril et courageux puisqu'il fuit ses poursuivants mais en plus il ne ressemble même plus à un humain, il est rétrogradé au rang de l'animal. Ce ne sont certes pas des situations merveilleuses mais elles sont tout de même liées à la *merveille* : Robert veut échapper à sa nature diabolique et espère le salut de son âme par la rédemption, Floriant est blessé lors de son combat avec un dragon et Guillaume est protégé par un loup-garou. Dans ces récits, le parodique et le comique sont également provoqués par l'accroissement du merveilleux : si le merveilleux n'était pas poussé à l'extrême, cet excès lui étant par ailleurs intrinsèque, ces situations n'existeraient pas.

Les romans à l'étude contiennent une forte « teneur en merveilleux<sup>1</sup> » selon l'expression d'Isabelle Arseneau qui a mis en relation, pour les romans dits réalistes, le fonctionnement de la *merveille* et celui de la parodie. Si, pour ces romans, la question de la présence de la *merveille* s'est longtemps posée, elle n'est plus à démontrer aujourd'hui : en réalité, les éléments merveilleux sont présents dans les romans dits réalistes mais la critique a préféré les ignorer afin de ne pas contredire leur volonté de démontrer l'existence d'un réalisme médiéval. Or, pour *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, qui n'appartiennent pas au corpus des romans dits réalistes, la *merveille* cohabite effectivement avec une écriture réaliste et nous avons montré que ces textes présentent des aspects parodiques voire comiques indéniables. Cette concomitance de la *merveille* et de la parodie est donc loin d'être anecdotique dans la littérature narrative du XIII<sup>e</sup> siècle ce qui nous pousse à interroger les textes à l'étude selon ces deux mouvements contraires : la parodie – voire le comique- provoque-t-elle un désamorçage du merveilleux ? Ou alors l'accroissement du merveilleux renforce-t-il les aspects parodiques ? Dans les romans à l'étude, nous constatons une omniprésence du merveilleux<sup>2</sup> associée à des aspects parodiques, plus ou moins exprimés selon les œuvres : comment ces deux éléments s'associent-ils ? Quelles

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste du XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 225.

<sup>2</sup> Voir la deuxième partie (p. 226ss).

conséquences cette combinaison a-t-elle sur les enjeux des romans du corpus ? Pour comprendre cette tension apparente entre merveilleux et parodique, nous commencerons par observer l'accroissement du merveilleux dans les textes et les répercussions que cela opère sur le mouvement parodique, puis nous proposerons une lecture globale de ces œuvres à la lumière de ces observations.

Les effets du merveilleux sur le roman sont multiples : une lecture au premier degré y trouve un aspect récréatif qui s'allie parfaitement avec le genre romanesque. La *merveille* peut également, pour un lectorat plus curieux, revêtir une fonction plus symbolique et devenir le signifiant qu'il s'agit de décrypter pour mieux en saisir le sens caché. Dans les romans à l'étude, la *merveille* se singularise par son omniprésence et par sa force mais également par les formes variées qu'elle prend, distinguant la « pure » *merveille* - surnaturelle- et la *merveille* plus émotionnelle – liée au ressenti d'un sujet- : en effet, la *merveille* renvoie à « toute expérience intense ou rare qui appelle une formulation hyperbolique<sup>1</sup> », elle étonne et incite à l'amplification. En outre, par nature indécidable – parce qu'elle est « *semblance* en attente de *senefiance*<sup>2</sup> » -, la *merveille* est polysémique mais aussi polyphonique, mêlant les voix du narrateur, du personnage et du lecteur inscrit<sup>3</sup>. A ce titre, la *merveille* est propice au jeu parodique - même si tout épisode merveilleux n'est pas obligatoirement parodique - : merveilleux et parodie adoptent alors un mouvement convergent puisque « le merveilleux suppose donc à la fois la conscience de l'altérité et le regard oblique qui conditionnent le parodique<sup>4</sup> ». Il s'agirait donc d'observer, dans nos textes, tout d'abord l'accroissement du merveilleux, qui offre ainsi plus de « chances » au jeu parodique d'émerger, mais également la relation qui le lie à la parodie.

Dans *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, la *merveille* est inséparable du héros et, par conséquent, omniprésente. Il n'est pas anodin que ces textes soient des romans et non des contes ou des lais : la longueur donne à l'auteur la possibilité de délayer la *merveille* à loisir et de la multiplier. Ainsi, dans *Robert le Diable*, le merveilleux – essentiellement chrétien- sature le récit puisque le surnaturel tient, en grande partie, à la nature diabolique de Robert qui constitue un fil rouge tout au long de la narration, et à laquelle s'ajoutent d'autres « accessoires » tels que la lettre miraculeusement expédiée à l'ermite ou l'ange dans le jardin impérial. L'amplification du merveilleux dans ce récit tient à la pluralité des événements surnaturels qui tendent à saturer le récit : ainsi, on ne parlera pas

---

<sup>1</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., p. 91.

<sup>2</sup> Jean-René VALETTE, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 98.

<sup>3</sup> Voir à ce propos Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., pp. 171-260.

<sup>4</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 87.

de la folie de Robert mais plutôt de ses folies –réelle et feinte- que lui impose sa nature diabolique, pour diverses raisons. On constate également la multiplication des événements surnaturels selon un rythme ternaire, dont le symbolisme reste à déterminer.

Tout d’abord, la folie dans ce récit est un motif central : c’est pour lutter contre sa folie diabolique que Robert est tenu de feindre une folie plus légère - aux yeux du lecteur complice- et grotesque. Il y a donc deux versants à cette folie : l’une relève de la « pure » *merveille* chrétienne puisque, destructrice et meurtrière, elle constitue un trait héréditaire diabolique, l’autre relève de la *merveille* sans surnaturel, c’est la folie pénitentielle, elle est feinte et donc fiction dans la fiction. En outre, à l’intérieur même de chacune de ces folies, les actes sont multipliés à l’envi, relevant à la fois de la répétition et de la gradation. La folie, diabolique ou feinte, scande le récit : tout, dans les actes de Robert, est marqué par l’excès, que ce soit sa violence qui lui fait répandre le sang, ou sa pénitence qui lui impose la frustration du mutisme et l’humiliation de ses bouffonneries mais qui est « *merveille* du sens<sup>1</sup> » c’est-à-dire gage de sa rédemption.

La folie diabolique, relevant de la « pure » *merveille*, est qualifiée par Élisabeth Gaucher de « frénésie<sup>2</sup> » et rappelle que « la tradition médiévale [...] associe le fou à Satan : [...] cette idée remonte aux Évangiles<sup>3</sup> ». Folie et hérédité diabolique sont liées dans la tradition et, par conséquent, dans l’esprit du lecteur. Cela explique en partie la fréquence des exactions rapportées par la voix conteuse : en insistant sur la cruauté et le nombre de crimes qu’il commet, sa folie est mise en évidence et, par conséquent, la *merveille* – cette folie criminelle est provoquée par son hérédité diabolique- tend à saturer la narration par ce motif. Ainsi, la folie diabolique concerne exclusivement la première partie du récit, de sa naissance à sa prise de conscience (vv. 135-626) : le nombre de crimes commis et racontés dans la narration est très important. Son premier crime<sup>4</sup>, la première fois qu’il fait verser le sang, concerne son allaitement : « L’uns des catiaus de la mamielle / [...] Li trencha hors as dens » (vv. 161-163) : d’emblée, le lecteur sait que c’est l’enfant du diable : il fait donc le lien entre ce bébé qui semble vouloir boire le sang de sa nourrice, et son hérédité diabolique. Mais il remarque surtout que la narration de ses crimes se caractérise par l’exagération, il n’est en effet pas naturel qu’un enfant arrache le mamelon de la femme qui l’allait. Puis, le dernier crime rapporté, avant que la grâce du repentir ne se répande sur Robert, est le massacre qu’il

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable, Histoire d’une légende*, op. cit., p. 38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 36

<sup>4</sup> Nous choisissons de ne pas tenir compte de la « moult douloureuse paine » (v. 132) provoquée par l’enfantement car, même si elle semble exceptionnelle - l’accouchement dure « une sepmaine » (v. 131) - et annonciatrice de la nature maléfique de cet enfant, elle est tout de même naturellement liée à l’accouchement.

opère, non loin du château d'Arques, à l'abbaye où il tue quarante nonnes après les avoir violées puis s'en prend aux prêtres et aux frères convers qu'il a « tous livrés a martir » (v. 576).

Enfin, dans ce même épisode, il finit par devenir complètement diabolique en employant le feu pour incendier les lieux et « que tout n'arge a fu et a flame ». (v. 581). La gradation dans les crimes est évidente : de nourrisson bestial vampirisant ses nourrices, il est devenu le diable en personne. La précision du nombre de ses victimes ainsi que le recours fréquent à l'énumération « Les maisons art et les estables /Et les moustiers et les dortoirs / [...] les prestoirs » (vv. 578-580) contribuent à amplifier l'impression de folie destructrice mais, cela a également pour effet de donner à Robert un aspect presque caricatural tant ses crimes inspirent l'horreur. Certes, le lecteur sait que c'est d'une *merveille* qu'il s'agit et qu'il faut, pour renforcer la visée exemplaire du récit, insister sur ces violences mais leur nombre et leur intensité peuvent avoir tendance à provoquer la suspicion du lecteur quant à la vraisemblance du récit. L'hyperbolisation de son hérité diabolique devient, à la manière de la parodie, un décalage par rapport à la norme romanesque. En effet, sur les 491 vers que compte la partie du roman consacrée aux enfances de Robert<sup>1</sup>, 113 sont consacrés à la narration de ses différents crimes (meurtre, torture, viol, vol) ce qui représente douze passages<sup>2</sup> dans le texte. En outre, bien souvent, l'épisode consacré à la narration d'un acte violent concerne plusieurs crimes comme le montre le recours massif au pluriel « tante riche personne » (v. 206), « Des grans plaintes » (v. 265), «.xx. abeïes » (v. 301), « plus de trente » (v. 493), « li maulz tirans, li homecides » (v. 534), etc. A cette multiplicité des crimes s'ajoute la violence toujours croissante de Robert dont l'enfance se termine en apothéose sanglante puisque la voix conteuse fait une description très précise de l'état dans lequel se trouve Robert après son crime odieux à l'abbaye d'Arques :

« Les mains en a *sanglentes* toutes  
Et ses chauces de grosses gouttes  
Del *sanc* qui esproha deseure ;  
Et li fiers et toute la meure  
Del fier et de la glaive toute

---

<sup>1</sup> Nous n'incluons pas dans ce décompte les crimes hypothétiques dont le narrateur sait Robert capable mais qui ne sont pas actualisés comme, par exemple, « Se il as mains le tenist, / Dusqu'as piés tout le desquirast » (vv. 194-195). Ces commentaires sont nombreux et contribuent à amplifier la violence du personnage. En outre, d'autres commentaires constituent des prétéritifs (« Que vous en feroie lonc conte / Des maulz que il filz en s'enfance », vv. 222-223) ce qui concourt à donner l'impression que ces crimes sont innombrables et la violence toujours plus forte.

<sup>2</sup> Les extraits repérés sont situés aux vers suivants : vv. 160-163 ; v. 188 ; vv. 206-207 ; vv. 209-216 ; vv. 256-261 ; vv. 287-296 ; vv. 300-310 ; vv. 395-398 ; vv. 462-471 ; vv. 479-493 ; vv. 529-536 ; vv. 561-594.



Est si *sanglente* qu'en degoute  
Li sans a ses piés contreval ;  
Et tous li chiés de son cheval  
Est si chargiés trestous de *sang*  
Que poy y pert partout de blanc. » (vv. 585-594)

Ce portrait extrêmement cru de Robert dans ses œuvres exerce une terrible fascination sur le lecteur, les flots de sang versés sont représentés dans cet extrait par le polyptote du substantif *sang* ainsi que par le champ lexical de l'écoulement (« grosses gouttes », « esproha », « degoute », « contreval »). Mais l'horreur qui fascine, dans cette scène, passe également par l'hyperbole : certes, c'est le fils du diable mais cette exagération finit par devenir suspecte ce qui peut engendrer un mouvement de détachement de lecteur qui ne se sent pas concerné par ce récit en forme d'*exemplum* car lui, contrairement à Robert, n'est pas le fils du diable, il ne risque donc pas de tomber dans cette « frénésie démoniaque<sup>1</sup> ». Dès la naissance, cet enfant est assimilé à un vampire qui se nourrit du sang de ses nourrices et les laisse « pales et negres » (v. 157) à mesure que lui devient « biaux et aigres » (v. 158) : il est, de manière flagrante, l'enfant du diable, c'est une créature surnaturelle, ce qui rend difficile l'identification du lecteur à ce personnage trop terrifiant pour être vraisemblable. Ainsi, comme le précise Francis Gingras, « La secousse que la merveille fait éprouver au monde connu, à l'*oekoumène* du héros et à celui de l'auditeur ou du lecteur, met nécessairement la Vérité en question. En cela, la merveille met en abyme le statut ambigu de la narration, le conflit qui déchire le lecteur ou l'auditeur devant renouveler à chaque page son *credo quia absurdum*, sa foi en l'impossible réalité de la fiction.<sup>2</sup> »

A cette folie diabolique, succède la folie feinte que constitue sa pénitence. Il s'agit là d'une « merveille sans merveilleux<sup>3</sup> », dans la mesure où il n'y a pas de surnaturel ici, le comportement de Robert étonne seulement les personnages qui l'entourent, pas le lecteur ni l'ermite qui savent, eux, la vérité. Cette mise à distance du surnaturel est donc propice au mouvement parodique, comme nous l'avons montré précédemment. Mais ce qui apparaît également dans les bouffonneries de Robert c'est le renforcement du merveilleux chrétien : certes, ces épisodes sont comiques mais ils sont aussi, dans l'histoire, efficaces puisque Robert entame sa pénitence par le miracle de la lettre, est visité au palais par un ange et finit par obtenir le salut de son âme en mourant en saint. La saturation du récit par le merveilleux

---

<sup>1</sup> Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable, Histoire d'une légende*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup> Francis GINGRAS, *Érotisme et merveilles*, op. cit., p. 29.

<sup>3</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerne*, op. cit., p. 88.

se repère au niveau de la narration : à nouveau, le merveilleux se caractérise par la redondance : les bouffonneries de Robert bénéficient de plusieurs épisodes. Ici cependant, la pluralité se renforce de la symbolique des chiffres : l'empereur précise que « Trois fois en l'an vois a confiesse », v. 925 ; les dix années de pénitence, les trois apparitions de l'ange précèdent les trois interventions de la guerre par Robert, les trois tentatives de prise de parole de la princesse, etc. Le chiffre trois renvoie à la sainte Trinité dans la religion chrétienne : Robert, après avoir été le fils du diable, devient peu à peu le fils de Dieu, en effectuant sa pénitence. Le chiffre dix est également très présent dans la Bible (les dix Commandements, les dix plaies d'Égypte). Cette symbolique n'échappe certainement pas au lecteur compétent et renforce le merveilleux chrétien. Mais cela permet une nouvelle fois de rendre le merveilleux omniprésent par la pluralité des indications et, même dans cette folie feinte, qui ne relève donc pas de la *merveille*, d'introduire le surnaturel religieux.

Le roman *Floriant et Florete*, qui ne relève pourtant pas du merveilleux chrétien, met également en place, par la narration, une *merveille* omniprésente, saturant ainsi le récit. La structure même du roman est plurielle puisque le périple de Floriant est redoublé par son périple avec Florete - pour faire taire les accusations de *recreantise* : ces aventures en double donnent donc l'occasion à l'écrivain de multiplier par deux les possibilités d'introduire des « accessoires » du merveilleux traditionnel et, ainsi, en accroissant la « teneur en merveilleux <sup>1</sup> », d'adopter un mouvement similaire à celui que peut effectuer la parodie, c'est-à-dire de provoquer chez le lecteur une distanciation par rapport à la fiction. De la même manière que dans *Robert le Diable*, les éléments surnaturels sont nombreux mais ils sont, cette fois, variés : malgré le *Doppelkursus*<sup>2</sup>, les créatures rencontrées ne sont jamais les mêmes, l'écrivain faisant preuve d'une imagination très féconde à ce propos. D'ailleurs, c'est cette variété même qui finit par être, non pas suspecte mais en tout cas « décalée » : le lecteur, à force de rencontrer une fée, une nef magique, une créature hybride (le Pellican), un dragon, un cerf, un lieu mythique (Mongibel), peut être amené à se demander s'il ne s'agit pas là, dans ce roman, d'une volonté délibérée de l'auteur de constituer avec son texte une sorte de somme quasiment encyclopédique de tout ce que le merveilleux traditionnel peut proposer comme objets et créatures surnaturels. Son but serait alors, par ce foisonnement merveilleux, de mettre en évidence voire d'exhiber la littéarité de son roman, d'en rappeler son statut avant tout romanesque.

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *op. cit.*, p. 226.

<sup>2</sup> Voir nos explications sur le *Doppelkursus* dans la deuxième partie de notre étude (note 3 p. 321).

Ainsi, le développement narratif et descriptif dont bénéficie la nef confirme cette hypothèse. En effet, il s'agit là avant tout d'une « pure » *merveille* puisque Morgane le précise d'emblée à Floriant, cette nef est *faée* : elle ne redoute ni « Vent ne tempeste ne orage » (v. 793) car « ele ne puet empirier, / Verser, fendre ne despecier » (vv. 795-796) et elle « s'en ira ou vous torrez » (v. 804), elle semble donc mue par la seule force de la pensée de Floriant. En cela, cette nef constitue une référence intertextuelle puisqu'elle évoque celle de Partonopeu se dirigeant vers le château de la fée Mélior, à ceci près que la nef du héros n'obéit pas à ses désirs mais semble plus autonome sur un parcours toujours identique. Cette référence à *Partonopeu de Blois* augmente également la teneur en merveilleux puisque cette nef est directement reliée, dans les deux romans, à une fée.

Enfin, cette nef magique conduit Floriant « Au roi Artu » (v. 806) ce qui ancre le récit dans la matière arthurienne, gage de merveilleux. Par la suite, l'intérieur de la nef bénéficie d'un développement descriptif très long, d'une *ekphrasis* de la nef. Ainsi, c'est sur la « cortine » (v. 844) que la voix conteuse concentre son attention durant 79 vers (vv. 842-921). Constituée de quatre panneaux de couleurs différentes, elle présente d'abord l'astronomie et les quatre éléments (« Le firmament / Et les estoiles [...] / L'aigue, le feu, le ciel, la terre », vv. 848-857) ; puis, le second panneau est consacré à la Genèse (« Adan et Evain », « Abel », « Caïns », vv. 858-869) ; le troisième panneau évoque Troie (« Paris », « Elaine », « Hector et Archilés, / Troïlus et Diomedés », « Prians », « Eneas », « Cartage », « Didoz », vv. 870-894) ; enfin, le quatrième panneau évoque le cadre courtois de la reverdie (« Amors », « Li arbre flori », « oïsel », « El mois de mai », vv. 895-920). Avec cette *ekphrasis*, la nef magique, qui appartient à la surnature, devient également un objet purement littéraire. En effet, le lecteur compétent aura, en lisant la description, fait le rapprochement avec un précédent littéraire célèbre qu'est la description « historiée » de la tente d'Adraste (qui bénéficie même de deux passages, en reflet<sup>1</sup> : la première lors du siège de Monflor, vv. 3175ss, la seconde lors de la visite des dames, vv. 4217ss) dans *le Roman de Thèbes*<sup>2</sup>. Cette fois, il s'agit d'une intertextualité implicite : le lecteur fait le rapprochement entre les deux textes, l'*ekphrasis* à la manière du *Roman de Thèbes* n'est d'ailleurs pas seulement reprise dans *Floriant et Florete* car elle constitue la source d'une tradition littéraire bien ancrée dans

<sup>1</sup> Voir l'article de Christine FERLAMPIN-ACHER, « *Le Roman de Thèbes, geste de deus freres* : le roman et son double », *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Sarah BAUDELLE, Marie-Madeleine CASTELLANI, Philippe LOGIE et Emmanuelle POULAIN-GAUTRET (dir.), Paris, Champion, 2007, pp. 309-318.

<sup>2</sup> *Le Roman de Thèbes*, publié, traduit et présenté par Aimé PETIT, Paris, Champion, 2008, Classiques Moyen Âge.

le roman antique<sup>1</sup>, notamment. Enfin, la littérarité ainsi exposée du récit se trouve encore davantage renforcée par la mention, à l'intérieur même de cette *ekphrasis* à l'intertextualité flagrante, de « Tristants et Yseult la Blonde » (v. 911), référence fort étonnante dans le quatrième panneau et qui évoque la passion amoureuse dans la littérature.

Cette *merveille* avec merveilleux qu'est la nef, « objectivement » surnaturelle, bénéficie dans le roman d'un long développement descriptif et convoque surtout différents hypotextes aisément repérables par le lecteur lettré. C'est une manière pour l'auteur d'inscrire son texte dans une tradition littéraire (*Le Roman de Thèbes* pour l'*ekphrasis*, *Tristan et Iseult* pour le motif amoureux) à laquelle il ajoute la *merveille* (la nef évoque celle de Partonopeu qui est également magique) qui s'en trouve amplifiée : en effet, dans *Partonopeu de Blois*, la nef magique n'est pas décrite aussi longuement<sup>2</sup>. Comme le précise Isabelle Arseneau, c'est un accroissement du merveilleux « d'ordre sensuel » : « l'objet sollicite alors, en les combinant, les sens de la vue, de l'ouïe et chose plus rare, de l'odorat<sup>3</sup> ». En donnant à voir de manière aussi précise cette nef magique grâce à l'*ekphrasis*, c'est le sens de la vue qui s'en trouve développé. La conséquence de ce développement « sensuel » est « une amplification qualitative qui [accroît] les caractéristiques merveilleuses d'un objet ou d'un lieu.<sup>4</sup> » Le mouvement est donc double : en combinant l'*ekphrasis* à la manière du *Roman de Thèbes* –et d'autres hypotextes antiques– et l'objet magique qu'est la nef –qui comporte une référence à un autre tradition littéraire avec l'évocation de Tristant et Iseult–, l'auteur renforce le merveilleux de l'objet, et donc du récit, tout en martelant la littérarité de son texte qui est donné à lire comme une pure fiction. En outre, la volonté de l'auteur de convoquer de nombreux objets et créatures magiques qu'il s'astreint à décrire précisément, et à ancrer le cadre de son roman dans un monde quasiment arthurien, correspond à une sorte d'hommage rendu à la littérature, ce qui est perceptible également à travers les reprises précises et fidèles –parfois même des citations mot pour mot– à des hypotextes célèbres et connus du lecteur lettré comme l'*Enéas*, *Le Conte du Graal*, etc. L'auteur de *Floriant et Florete* n'est ni un

---

<sup>1</sup> Voir les travaux d'Aimé PETIT qui considère la description de la tente d'Adraste dans *le Roman de Thèbes* comme la première d'une longue lignée littéraire. Lire à ce sujet « Les premières descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans le *Roman de Thèbes* », *La description au Moyen Âge. Bien dire et bien apprendre, Revue de médiévistique*, n° 11, Actes du colloque septembre 1992, textes réunis par Aimé PETIT, Villeneuve d'Ascq, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III, UFR de Lettres Modernes, Université Charles-De-Gaulle, 1993, p. 303-316.

<sup>2</sup> Voir la description de la tente sur la nef enchantée (vv. 745ss) qui est elle aussi magnifiquement ouvragée, « plus subtil ne fait iraigne », « tos de soie fine », « firent de sages mains », mais pas au point de faire l'objet d'une *ekphrasis*. *Le roman de Partonopeu de Blois*, Olivier COLLET et Pierre-Marie JORIS (éd.), Paris, Le livre de Poche, 2005, « Lettres Gothiques ».

<sup>3</sup> Isabelle ARSENEAU, *op. cit.* p. 226.

<sup>4</sup> *Ibid.*

plagiaire, ni un écrivain peu imaginatif, mais plutôt un grand admirateur de la littérature de son temps ainsi qu'un écrivain habile qui se nourrit des textes passés pour composer une œuvre personnelle et exprimer sa propre vision de la littérature et du monde qui l'entoure.

Constate-t-on également un « accroissement du merveilleux » dans *Guillaume de Palerne* ? Le registre merveilleux est, dans ce roman, essentiellement lié à la *merveille* lycanthropique. Il semble donc *a priori* évident que notre étude mette à jour, après analyse, un « accroissement du merveilleux ». Pourtant, Christine Ferlampin-Acher explique que, dans *Guillaume de Palerne*, il s'agit d'une « *merveille* sans merveilleux<sup>1</sup> », ce qui sous-entend alors que ce n'est pas vraiment de « pure » *merveille* dont il s'agit mais plutôt de *merveille* émotionnelle, liée à l'étonnement que des événements provoquent sur les personnages. Cette affirmation peut surprendre : le roman met en scène un « véritable » loup-garou, transformé par la magie d'une marâtre adepte de la sorcellerie, et c'est cet aspect, la lycanthropie, qui suscite autant l'intérêt de la critique depuis des décennies. D'ailleurs, le roman rencontrera davantage de succès à la fin du Moyen Âge, ce qui peut s'expliquer par l'attrait pour la magie à cette époque<sup>2</sup>, bien qu'il soit possible que le texte ait changé entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. C'est donc la preuve que la *merveille* joue un rôle important voire prépondérant dans ce texte. Comment peut-on dire alors qu'il n'y a pas de merveilleux ?

En réalité, si l'on compare les trois textes du corpus, on constate effectivement une quantité moindre accordée dans la narration à la *merveille* surnaturelle dans *Guillaume de Palerne* que dans *Floriant et Florete* ou dans *Robert le Diable*, qui est pourtant un roman à la visée prioritairement didactique et donc, dont le divertissement ne constitue pas la visée principale. Ainsi, contrairement à *Floriant et Florete*, *Guillaume de Palerne* ne recourt pas à des accessoires merveilleux variés, il ne se concentre que sur le loup-garou, ce qui ne laisse pas la possibilité d'amplifier la *merveille* par la variation et la diversification des motifs. En outre, dans *Robert le Diable*, la *merveille*, exclusivement chrétienne, donne lieu à un développement nourri, que ce soit dans la mise en scène de la frénésie diabolique ou dans celle de la pénitence, et elle s'exprime également à travers la folie démoniaque mais aussi la lettre miraculeuse et la présence de l'ange. En revanche, dans *Guillaume de Palerne*, Alphonse le loup-garou est, d'une part, l'unique accessoire du merveilleux traditionnel, et, d'autre part, il est loin d'être un personnage de premier ordre si l'on considère ses apparitions dans le récit. En effet, le loup-garou fait l'objet de trois développements narratifs qui

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *op. cit.*, p. 224.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Patrice BOUDET, *Entre science et nigromance : astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

correspondent à ses apparitions : le sauvetage de Guillaume enfant et la fuite dans la forêt, cet épisode met clairement l'accent sur la créature (vv. 85-408) ; puis, la fuite des deux amants, escortés par le loup qui pourvoit à leurs besoins en apparaissant cette fois, plus ponctuellement (vv. 3240-4697) ; enfin, l'épisode lycanthropique final qui correspond à l'apogée du merveilleux et qui donne l'occasion à la voix conteuse de décrire la démorphose (vv. 7207-7850). Ces trois épisodes occupent 2423 vers sur les 9664 que compte le récit soit un quart du roman. Comparativement aux deux autres romans du corpus, le nombre de vers consacrés au surnaturel est bien moindre.

En outre, ces trois épisodes lycanthropiques ne sont pas saisis par la voix conteuse comme des occasions d'amplifier la *merveille* en décrivant le loup-garou ou en insistant sur l'étonnement que suscite la concomitance de l'humain et de l'animal en un seul individu. En effet, les quelques fragments descriptifs concernant le loup sont rares mais surtout, redondants : le narrateur se concentre essentiellement sur la gueule du loup, topiquement ouverte, reprenant parfois la même construction syntaxique et le même lexique (« un grans leus, goule bae », v. 86 ; « Le garoul la gole bae », v. 4016 et 4086 ; « goule bae », v. 7638). Ainsi, sa première apparition n'occasionne pas de description physique, la mention du « leus » (v. 86) semble suffisante pour donner à voir cette créature. Cependant, la capture de Guillaume peut avoir été faite par un vrai loup : ce n'est qu'au vers 274 que le lecteur apprend la nature du personnage<sup>1</sup> : c'est un « leus warox » (v. 274), « fix le roi d'Espagne » (v. 281) qui a été métamorphosé par les « sorceries et ingremance » (v. 287) de sa marâtre. Cependant, bien que ce passage explique l'origine du personnage, il ne décrit pas son apparence qui pourrait insister sur le surnaturel de cette créature. Il semblerait que l'auteur se refuse à amplifier le merveilleux par la narration : il fait agir son personnage, sans chercher à renforcer le surnaturel par des descriptions étonnantes ou par des commentaires étonnés.

Isabelle Arseneau précise que « les effets du merveilleux se situent parfois au niveau sémantique plutôt que narratif<sup>2</sup> » et elle explique que l'écrivain peut choisir d'augmenter les occurrences du substantif *merveille* et de ses dérivés pour donner une impression merveilleuse générale. Dans *le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, par exemple, le rythme moyen est d'une occurrence tous les 206 vers, avec certains passages où l'on constate une saturation qui se traduit par une accélération du rythme d'apparition des occurrences à une pour 80 vers, notamment lors des aventures de Calogrenant puis d'Yvain dans la forêt de Brocéliande. Dans

---

<sup>1</sup> Le lecteur aura déjà eu un doute à la lecture du vers 235 « Ne vit a beste tel duel faire » : le loup ne retrouve pas Guillaume, recueilli par le vacher. Cette douleur morale induit l'humanité intrinsèque de la créature ce qui introduit l'idée qu'il s'agit d'un loup-garou.

<sup>2</sup> Isabelle ARSENEAU, *op. cit.*, p. 229.

ce cas, la présence accrue du substantif *merveille* permet de soutenir l'événement surnaturel et de renforcer le merveilleux<sup>1</sup>. Cette étude sémantique nous paraît très intéressante et riche d'enseignements, nous l'avons donc menée pour *Guillaume de Palerne*. Nous avons relevé 95 occurrences du substantif *merveille* (et de ses dérivés *s'esmerveiller*, *se merveiller*, et même *mirabilious*) sur les 9664 vers que compte le récit : cela représente un rythme moyen d'une occurrence tous les 101 vers, ce qui est bien plus élevé que dans les romans de Chrétien de Troyes par exemple. Une première hypothèse pourrait consister à envisager le choix, par l'écrivain, d'une saturation, par la sémantique plutôt que par le narratif, de son récit afin de renforcer une atmosphère merveilleuse très évanescence. Or, Christine Ferlampin-Acher met en garde contre cette tentation d'attribuer à la seule sémantique cette capacité saturatrice puisque si elle ne s'ajoute pas au processus narratif, elle n'est alors que la « simple indication d'une subjectivité<sup>2</sup> ». Il nous faut donc pousser davantage cette analyse en observant la répartition des occurrences. Les conclusions de cette étude sont surprenantes : en effet, les occurrences voient leur rythme s'accélérer dans les épisodes consacrés aux mariages et à leurs festivités<sup>3</sup>, donc dépourvus de surnaturel, alors que, au contraire, le substantif *merveille* et ses dérivés n'apparaissent que peu dans les épisodes mettant en scène le loup-garou<sup>4</sup> et on ne relève même aucune occurrence de *merveille* lors de l'épisode de la démorphose.

Cependant, lorsqu'on prend en considération le traitement parodique de ce récit et donc la capacité de l'écrivain à opérer des décalages par rapport à la norme, les résultats de cette étude sémantique « mathématique » de la *merveille* dans *Guillaume de Palerne* sont finalement logiques. Tout d'abord, en augmentant le nombre d'occurrences de *merveille* lors des épisodes amoureux, l'écrivain met en évidence l'étonnement que suscite le sentiment sur les êtres qui le ressentent, certes, mais également le caractère éminemment littéraire du motif amoureux : c'est l'amour qui est le véritable moteur narratif de ce roman, c'est lui qui met les personnages en action et qui les métamorphose à la fois en apparence, par les déguisements, mais également plus profondément puisque la relation amoureuse les fait mûrir, les rend autonomes et, par le mariage, leur donne même accès à un autre statut social, plus prestigieux. C'est donc l'amour qui donne à ce roman son caractère divertissant, bien plus que la *merveille*

<sup>1</sup> Etude menée par Isabelle Arseneau, *op. cit.*, pp. 229-231. Elle y a également soumis *Le Conte du Graal* qui utilise le substantif *merveille* à un rythme d'une occurrence tous les 227 vers avec une accélération à 57 vers pour les épisodes merveilleux.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et Topiques merveilleuses*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>3</sup> Le mariage (vv. 8800-9001) compte 201 vers et on relève 5 occurrences du substantif *merveille*, ce qui porte le rythme à une occurrence tous les 40 vers alors qu'il n'y a aucune *merveille* surnaturelle dans cet épisode.

<sup>4</sup> Sauf, peut-être, lorsque le loup-garou se met debout devant la reine Félise (vv. 5837-5870) : le substantif *merveille* est employé à trois reprises, ce qui donne un rythme d'une occurrence tous les 11 vers. Mais il s'agit ici, du seul exemple de l'accroissement narratif du merveilleux amplifié par la sémantique.

lycanthropique. Ensuite, cette étude nous permet de confirmer le traitement parodique du merveilleux en observant le paradoxe suivant : si, lors des épisodes lycanthropiques, le récit n'utilise que très rarement le substantif *merveille*, c'est exactement la situation inverse pour des épisodes non-surnaturels mais qui ont été pris comme de pures *merveilles* par des personnages, trompés par leur mauvais jugement. C'est ainsi le cas de l'épisode où l'empereur trouve Guillaume qu'il prend pour une « chose faee » (vv. 410-645) : cet épisode est l'exemple même d'une « *merveille* sans merveilleux » puisque l'empereur « *merveille* soi » (v. 421) alors que Guillaume n'est évidemment pas une créature surnaturelle. On voit alors le nombre d'occurrences augmenter et le rythme passer à une occurrence tous les 58 vers, ce qui est l'indice d'une subjectivité à l'œuvre, certes, mais également celui d'un traitement parodique du merveilleux puisque c'est la mise en évidence ici, du jugement erroné d'un personnage pourtant prestigieux, l'empereur.

Cela est encore plus flagrant avec le motif du déguisement qui occupe de nombreux épisodes du roman, Guillaume et Mélior – puis Félise- passant une grande partie de leurs aventures sous des peaux de bête, c'est-à-dire environ 1078 vers où ils apparaissent, soit 11% de la totalité du roman<sup>1</sup>. On voit alors, sur ces 1078 vers, apparaître quinze fois le substantif *merveille* ou l'un de ses dérivés, ce qui porte le rythme à une occurrence tous les 71 vers. Lorsque les personnages sont déguisés, ils imitent en un sens le loup-garou qui est, lui, véritablement métamorphosé mais dont personne ne s'étonne, ou peu. L'augmentation du nombre d'occurrences de *merveille* dans les épisodes de déguisements comparée à la quasi-absence de *merveille* dans les épisodes lycanthropiques constitue la preuve de ce traitement parodique du merveilleux par le déplacement du merveilleux : l'auteur ne soutient pas sa « pure » *merveille* par la sémantique mais emploie la sémantique pour signaler la *merveille* subjective, non surnaturelle, et donc son détournement, c'est « l'arasement du merveilleux<sup>2</sup> » par son traitement parodique.

Ce décalage est perceptible, en particulier, dans une parole de l'empereur, rapportée au discours direct, qui semble se faire l'écho de la propre interrogation du lecteur voire de l'auteur à propos même de sa matière. En effet, une fois Guillaume reconnu par sa mère et son identité recouvrée, il décide d'avertir Nathanaël et de l'inviter, en tant que roi de Sicile et d'Apulie, à son mariage avec Mélior : pour cela, il lui fait porter une missive que l'empereur

---

<sup>1</sup> Nous avons procédé de la manière suivante : nous avons relevé tous les épisodes où Guillaume et Mélior (et Félise) sont mis en scène déguisés. Voici le relevé : vv. 3079-3120 ; 3150-3240 ; 3282-3330 ; 3350- 3410 ; 3870-3970 ; 3990-4070 ; 4120-4182 ; 4260-4390 ; 4540-4703 ; 4888-4970 ; 5090-5302. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, ce relevé est sans doute révisable mais cela donne un bon aperçu de l'étendue du motif.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Guillaume de Palerme, op. cit.*, p. 88.



fait lire par un clerc. Apprenant toute l'histoire dans la lettre lue par le clerc, Nathanaël a alors cette parole :

« Ceste merveille est fort estraigne.

Comment le puet on ensi croire ? » (vv. 8524-8525)

La saturation du merveilleux est ici évidente puisque la *merveille* est qualifiée d'« estraigne » : selon Christine Ferlampin-Acher, ces deux termes se rejoignent mais contiennent tout de même une nuance qui évite de les confondre. Ainsi, *estrange*, *estraigne* « signale surtout la bizarrerie, la singularité. De plus, il exprime une prise de distance avec le phénomène (et l'on rejoint l'idée d'altérité).<sup>1</sup> ». Cet emploi presque pléonastique de l'adjectif *estraigne* pour qualifier la *merveille* serait donc un moyen, pour l'auteur, de signaler la parodie à l'œuvre en « dégradant » la *merveille*, en s'en distanciant. En outre, le contexte narratif dans lequel cette parole est prononcée semble constituer une mise en abyme de la situation dans laquelle se trouve alors le lecteur en train de lire –ou d'écouter– ce récit : comme l'empereur, le lecteur peut lui aussi se faire cette réflexion, à savoir « Comment peut-on y croire ? », mais cette fois cette interrogation porte sur le roman dans sa globalité.

Nous avons mené cette même étude statistique de la sémantique dans *Robert le Diable* et dans *Floriant et Florete* : les résultats sont très significatifs. Pour *Robert le Diable*, nous avons relevé 28 occurrences de *merveille* répartis assez équitablement sur 4718 vers ce qui donne un rythme d'une occurrence tous les 168 vers : ce résultat nous semble conforme à ce que nous attendions, et si l'on compare au *Chevalier au Lion* ou au *Conte de Graal*, c'est un usage relativement « normal » du substantif *merveille* pour un roman merveilleux. En revanche, le résultat pour *Floriant et Florete* est plus étonnant : nous avons ainsi relevé 26 occurrences réparties sur 8278 vers, ce qui donne un rythme d'une occurrence tous les 318 vers seulement. Comment expliquer ce résultat ? Dans ce roman, l'augmentation de la teneur en merveilleux se fait par une amplification qualitative et quantitative dans la narration, passant par la multiplication et le développement des accessoires traditionnels du merveilleux. Il semblerait alors que, comme tout baigne dans un climat merveilleux<sup>2</sup>, l'amplification par la sémantique ne soit pas nécessaire parce que, à la manière d'un conte, les personnages ne s'étonnent pas de croiser un dragon ou une fée. Cette hypothèse est valable également pour *Robert le Diable* qui, s'il emploie davantage le substantif *merveille* que *Floriant et Florete*, le fait tout de même moins fréquemment que dans *Guillaume de Palerne*. Ce roman repose

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et Topiques merveilleuses*, op. cit., p. 16.

<sup>2</sup> Nous détournons là une expression qu'Alexandre Micha a employée à propos de *Guillaume de Palerne* : « tout baigne dans un climat religieux », op. cit., p. 35.

essentiellement sur le merveilleux chrétien qui ne suscite donc pas l'étonnement du lecteur médiéval, car il ne remet pas en question l'existence du diable : en effet, comme le rappelle Isabelle Arseneau, évoquant le cas du traitement du merveilleux dans les récits hagiographiques, « le miracle ne tolère pas l'interrogation –qui est à la base du merveilleux-, de sorte que la tension merveilleuse est rarement longtemps maintenue<sup>1</sup> ». Il n'y a donc pas nécessité d'employer le substantif *merveille* très souvent puisque, d'une part, le récit comporte déjà une haute teneur en merveilleux, et d'autre part, il n'y a pas de traitement parodique aussi poussé du merveilleux que dans *Guillaume de Palerne*.

Que comprendre de cet usage différent du merveilleux dans les textes de notre corpus ? *A priori*, il y a là une divergence de fonctionnement entre les textes : *Guillaume de Palerne* privilégie surtout un traitement parodique du merveilleux quand *Floriant et Florete* et *Robert le Diable* l'amplifient par un usage quasiment continu de la *merveille* dans la narration. Nous pensons que ces divergences apparentes correspondent finalement à une visée commune : ces romans ont la même finalité, mais les moyens pour y parvenir varient. En effet, nous avons montré précédemment que l'amplification du merveilleux a pour conséquence, dans *Robert le Diable* et *Floriant et Florete*, de renforcer le caractère éminemment littéraire de ces romans. En revanche, dans *Guillaume de Palerne*, ce n'est pas le merveilleux qui permet cela mais bien le traitement parodique du merveilleux car, comme l'explique Christine Ferlampin-Acher : « le traitement parodique du merveilleux n'est pas à mettre en relation avec une dénonciation de l'invraisemblance de celui-ci, mais avec la prise en compte consciente du caractère essentiellement littéraire d'un merveilleux indépendant de toute croyance.<sup>2</sup> » Finalement, amplification et parodie sont deux moyens différents de traiter le merveilleux mais partagent cette finalité commune qui est de rappeler au lecteur que le texte qu'il lit - ou écoute - est un roman avec une finalité esthétique mais que cela reste une fiction.

Il nous faut alors procéder à une lecture rétrospective de ces romans à la lumière de ces réflexions sur le caractère littéraire ainsi mis en évidence associées aux enjeux géopolitiques portés par ces textes. Que nous disent ces auteurs, à travers leurs récits, du contexte dans lequel ils écrivent ? Nous pensons véritablement que *Floriant et Florete* et *Guillaume de Palerne* peuvent apparaître, à un certain niveau de lecture, comme une valorisation très appuyée de la gouvernance du royaume de Sicile par les Angevins voire

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *op. cit.*, p. 46.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », BUSBY Keith et DALRYMPLE Roger (dir.), *Comique et merveilleux*, t. XIX, p. 17-47, 2002, Arthurian Literature [en ligne], p. 15.

d'une glorification, par le roman, de la personne de Charles d'Anjou, fort peu appréciée des Siciliens et qui avait donc bien besoin qu'on promeuve son image dans des romans. De la même manière, *Robert le Diable*, en mettant en scène une rédemption aussi spectaculaire d'un duc normand pourtant d'engance diabolique, fait la promotion, *a posteriori*, d'une dynastie que les Siciliens n'auraient pas su apprécier, selon l'auteur, à sa juste valeur. Cependant, le merveilleux et la parodie tendent à remettre en question cette lecture uniquement promotionnelle de la présence française en Sicile : il nous semble que ces romans apparemment promotionnels sont, pour peu qu'on les relise avec le prisme merveilleux ou parodique, surtout des utopies politiques. La *merveille* et la parodie ont pour fonction de mettre en évidence l'impossibilité pour le jeune roi de Sicile d'envisager un rôle impérial : officiellement, ces romans sont de la « propagande » mais, en lisant entre les lignes, on se rend compte que les registres merveilleux et parodique sont la marque de l'intention de l'auteur qui est de se distancier de ces enjeux géopolitiques vains et/ou démesurément ambitieux. Peut-être est-ce également une manière de moquer ou du moins de calmer les ambitions à l'est de Charles d'Anjou qui mène objectivement une politique d'expansion trop marquée, peut-être jugée trop brutale par ces écrivains.

La force de ces romans résiderait alors dans la complexité masquée par la simplicité, la transparence qu'on leur attribue au prime abord : merveilleux, arthurien ou *exemplum*, ces romans peuvent parfois être victimes d'une interprétation simpliste, rattachant leur registre à leur aspect divertissant et, surtout, tentant, à notre sens inutilement, de les ranger dans des catégories connues, peut-être rassurantes. Mais, rapidement, le lecteur averti se rend compte qu'un enjeu moral affleure : la force de la rédemption, la force du lignage et des idéaux chevaleresques ou même l'ambivalence de l'homme qui porte en son sein un animal. Et même, ce lecteur compétent peut-il percevoir un enjeu idéologique : point besoin de pousser la réflexion trop loin, on comprend vite l'implicite en lien avec le contexte politico-historique. Pourtant, la forme est toujours là : merveilleux et parodique sont des registres fortement exprimés. Simplicité apparente des registres, distanciation par le merveilleux et la parodie, complexité de l'enjeu idéologique : l'entremêlement de ces éléments est générateur de cette utopie politique. La puissance de ces textes est de cacher sous une forme transparente une complexité réelle. Comme nous le rappelle Francis Dubost, la littérature merveilleuse médiévale ne saurait être catégorisée : « L'écriture de la merveille reste un jeu littéraire, et à ce titre présuppose une certaine distance critique, qui n'empêche pas de constater

simultanément l'importance des enjeux idéologiques qui s'y rattachent.<sup>1</sup> » Ces romans sont tout cela à la fois : merveilleux, parodiques, comiques parfois, et porteurs d'un enjeu idéologique en lien avec la présence française en Sicile mais dans une perspective plus nuancée qu'on pourrait le croire. En composant leurs récits comme « un feuilleté de sens<sup>2</sup> », c'est-à-dire avec ces multiples niveaux de lecture correspondant aux multiples significations, ces écrivains expriment un avis très lucide sur le contexte géopolitique et historique dans lequel ils vivent mais donnent également leur propre vision de la littérature narrative, plurielle et vivante, qu'il serait dommage d'enfermer dans des *matieres*.

---

<sup>1</sup> Francis DUBOST, « Entre (ir)rationnalité et symbolisme : la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997, p. 475.

<sup>2</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, pp. 211-266, p. 211.

# CONCLUSION

---

L'auteur de *Guillaume de Palerne* est, selon Alexandre Micha<sup>1</sup>, un « romancier moyennement doué » ; le roman de *Floriant et Florete* ne serait, pour un grand nombre d'épisodes, « nichts als Reproduktionen<sup>2</sup> » de *Cligès* et d'*Érec et Énide*, selon Wendelin Foerster, « ne présente aucune situation nouvelle » et « emprunte la plupart de ses thèmes à d'autres textes mieux connus<sup>3</sup> » selon Claude Levy ; enfin, l'auteur de *Robert le Diable* « a été un versificateur d'habileté moyenne » et « son style, sans se distinguer par des qualités éminentes, est facile<sup>4</sup> », selon Eilert Löseth. Ces affirmations, certes anciennes et depuis nuancées par la critique plus moderne<sup>5</sup>, nous semblent remarquables par leur sévérité vis-à-vis de ces textes et révèlent surtout une conception de la littérature, médiévale ou non, que nous ne pouvons partager. Le mouvement qui a initié nos travaux a consisté en un refus de l'oubli qui menace certains textes médiévaux au profit d'autres qu'une critique a pu juger supérieurs, selon des critères somme toute assez obscurs et, surtout, subjectifs car ce qui se pose, c'est la question du canon littéraire. C'est ce regard évaluateur, symptomatique d'une démarche téléologique assez ancienne qui avait tendance à considérer la littérature et son histoire selon une « idéologie du progrès<sup>6</sup> », dont il faut se défaire si l'on souhaite ne pas voir de nombreux textes définitivement tomber dans l'oubli, à défaut d'être connus du grand public.

Nous avons dû réviser nos hypothèses au cours de notre travail. En effet, nous avons pour ambition de mettre en évidence, pour les romans de *Robert le Diable*, de *Guillaume de Palerne* et de *Floriant et Florete*, la possibilité de les considérer comme les exemples d'une quatrième matière possible, la matière d'Italie, retenant le critère géographique comme le premier maillon de la constitution d'une matière possible, à la manière de Jean Bodel pour sa célèbre tripartition. Nous avons ainsi commencé par tenter de définir la matière littéraire car

---

<sup>1</sup> Alexandre MICHA (éd.), *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Wenderlin FOERSTER, *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 26, 1875, p. 540, cité par Annie COMBES et Richard TRACHSLER dans leur édition de *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. XXIII.

<sup>3</sup> Claude LEVY (éd.), *Floriant et Florete, Le Roman de Floriant et Florete ou le chevalier qui la Nef maine*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 24, cité par Annie COMBES et Richard TRACHSLER dans leur édition de *Floriant et Florete*, *op. cit.*, p. XXIII.

<sup>4</sup> Eilert LÖSETH (éd.), *Robert le Diable : roman d'aventures*, *op. cit.*, p. XXXVII.

<sup>5</sup> Les nuances ont été apportées par les éditions plus récentes de ces textes, que nous avons utilisées comme supports de travail : Christine FERLAMPIN-ACHER pour *Guillaume de Palerne*, Annie COMBES et Richard TRACHSLER pour *Floriant et Florete*, et Élisabeth GAUCHER pour *Robert le Diable*.

<sup>6</sup> Isabelle ARSENEAU, « Du réalisme des romans aux fictions des philologues », *op. cit.*, non paginé.

cette notion, comme le montrent les très nombreux travaux qui occupent la critique depuis quelques années, est rendue très complexe par sa pluralité sémantique et philosophique. Mais avant cela, il nous a fallu comprendre les raisons de cette pulsion classificatrice qui anime la critique depuis des siècles, et que l'on peut approximativement dater des premières mises en perspective de la littérature par Voltaire, puis la Harpe et enfin, au XIX<sup>e</sup> siècle, par Lanson qui, dans son *Histoire littéraire*, est le premier à entériner une vision catégorielle de la littérature depuis largement partagée et relayée par le monde enseignant et critique. C'est cette conception de la littérature que nous souhaitons réinterroger car, s'il est pertinent de classer dans une école un écrivain qui s'en est revendiqué – comme c'est le cas des Romantiques ou des Surréalistes-, cela l'est beaucoup moins de découper la littérature en courants arbitraires qui intègrent des écrivains n'ayant émis aucun avis à ce sujet. Nous pensons que cette habitude est néfaste pour la littérature qui se retrouve alors dépourvue de certains auteurs et/ou œuvres plus « hors-normes » parce qu'on ne parvient pas à les catégoriser : la tentation est alors grande de, plus ou moins volontairement, « invisibiliser » ces œuvres et leurs auteurs inclassables.

La catégorisation littéraire est également dangereuse pour les élèves et les étudiants parce qu'elle est trompeuse : en leur donnant une vision trop schématique de l'art littéraire, on gomme les particularismes et on tend à la caricature d'une éventuelle « histoire littéraire ». Les élèves et étudiants pensent alors la littérature sous la forme d'un diaporama faisant se succéder des catégories aux frontières parfaitement imperméables. Ils ne comprennent plus dès lors comment il est possible qu'un écrivain puisse « appartenir » à deux courants littéraires à la fois ou encore comment certaines œuvres peuvent ne pas correspondre au reste de la production d'un auteur, tant ils ont une vision caricaturale et chronologique de la littérature, pensant même que l'écrivain aura intentionnellement respecté certains critères pour « entrer » dans un courant littéraire pourtant souvent établi *a posteriori*. C'est une vision limitante et limitée de la littérature à laquelle nous ne pouvons plus souscrire au terme de cette thèse. Nous pensons que c'est enseigner de manière consciemment erronée la littérature que de poursuivre à en donner cette vision catégorielle et il nous paraît indispensable de rétablir certaines vérités auprès des élèves qui, malgré leur jeune âge, sont capables de comprendre que la littérature est à percevoir dans ses nuances et dans ses flous.

C'est forte de ces réflexions qui rejoignent notre expérience d'enseignante que nous avons entamé une approche définitoire de la matière littéraire au Moyen Âge : notre volonté a été de synthétiser l'état de la recherche à ce jour à propos de la matière, en nous reposant sur les chercheurs qui ont théorisé ce concept depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. La matière

littéraire est finalement un *matériau*, terme de la même famille qui est très parlant pour évoquer ce concept mouvant et volatile : en effet, comme l'est le matériau pour l'artisan –le bois<sup>1</sup>, l'argile, le tissu<sup>2</sup>-, la *matiere* est, pour l'écrivain et le poète, ce qu'il va façonner à sa *manière*, c'est-à-dire à la *main*, avec le sens et le savoir-faire qui lui sont propres. Nous avons alors constaté que la *matiere* ne se laisse saisir, et encore pas complètement, que par le truchement de la métaphore concrète qui nous permet d'approcher intellectuellement et plus clairement le concept.

La *matiere* littéraire renvoie ainsi au substrat qui est à l'origine du sujet du roman. Le terme même apparaît souvent dans les prologues : c'est le cas dans *Floriant et Florete*, aux vers 24 et 32 (avec le possessif « *Ma matiere* »), et dont la traduction proposée est « mon sujet », ce qui nous paraît acceptable, à défaut d'être exact puisqu'il ne nous semble pas envisageable d'atteindre l'exactitude pour ce concept si complexe et si riche. En revanche, le mot est absent des prologues de *Guillaume de Palerne* et de *Robert le Diable* ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de *matiere* : nous avons plutôt suggéré qu'il s'agissait là de la marque d'une pluralité des *matieres* possibles pour ces romans, remarquant que le mot *matiere* n'apparaît que très rarement au pluriel car cela signifie alors qu'il y a eu compilation et travail des *matieres*, ce qui reconnaît alors l'existence du geste auctorial.

Par la suite, nous avons observé plus précisément les matières bodeliennes en commençant par étudier la personnalité littéraire qu'était Bodel afin de tenter de comprendre ce qui a pu le motiver à proposer sa tripartition. Nous avons ainsi rappelé le grand dynamisme de Bodel dans son milieu littéraire : c'est un fin lettré, ayant reçu une solide formation intellectuelle, ce qui l'encourage à penser la littérature de son temps. Il s'est particulièrement illustré dans le fabliau et dans la chanson de geste : c'est d'ailleurs le prologue de sa *Chanson des Saisnes* qui voit apparaître la tripartition bien connue. Il semble que chaque matière possède son horizon d'attente puisqu'elle induit un ensemble de caractéristiques typiques dont nous avons montré, à partir des travaux de Richard Trachsler, l'importance dans ce cas de l'onomastique. C'est ce que nous avons alors retenu pour le corpus à l'étude : les noms propres renvoient pour l'essentiel, des toponymes en particulier, à une aire géographique précise située en Italie et en Sicile, ce qui tend alors à nous encourager dans une enquête autour d'une matière d'Italie et à percevoir un des enjeux qui serait lié à la géopolitique.

---

<sup>1</sup> L'étymologie de *matière* renvoie d'ailleurs au « bois de construction ».

<sup>2</sup> La métaphore du tissu est encore vivace dans le vocabulaire narratologique : nous parlons en effet de la *trame* d'un récit, comme on parle de la trame d'une toile pour le tapissier ou le tisserand. Le *texte* lui-même est issu du latin *textus* qui signifie « tissé, tissu » (*Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1993, article « texte ») et est composé de *lignes*, du latin *linum*, « lin ». Enfin, le *nœud* de l'action, au théâtre, évoque aussi le *fil* de l'intrigue qui se *noue* et se *dénoue*.

Pourtant, de nombreuses objections sont apparues peu à peu : ainsi, nous avons pris conscience du peu de succès de cette tripartition à l'époque de Bodel et même après, ce qui tend à remettre sérieusement en question son importance et la place qu'on lui accorde aujourd'hui dans les études médiévistes. Nous avons ainsi montré que si le lecteur médiéval semble avoir conscience de la matière qu'il « lit », il n'emploiera sans doute pas les appellations bodeliennes et il est même presque certain que cela n'avait pas une réelle importance. En outre, les frontières entre matières étaient plus poreuses qu'on ne l'imagine pour le lectorat comme le montre le phénomène d'interférence qui est tout simplement la preuve que ni les écrivains, ni le public médiéval ne pensaient la littérature comme nous avons eu tendance à le faire ces deux derniers siècles. Les interférences, qui sont en réalité le résultat d'un brouillage inter-matières, mettent en évidence les limites de la catégorisation en littérature, que ce soit au Moyen Âge ou aujourd'hui, et prouvent surtout la liberté revendiquée par les écrivains de ne pas s'enfermer dans une matière, un genre ou un courant. Nous avons mis en évidence les cas d'interférences dans les textes à l'étude puis prouvé que nos textes n'appartenaient à aucune des trois matières bodeliennes en particulier, ce qui confirme cette intuition que nous avons d'un substrat pluriel qui a présidé à leur création : ces textes sont donc inclassables parce qu'ils n'appartiennent à aucune matière ou, plutôt, parce qu'ils tiennent de plusieurs matières, bodeliennes et autres, que le travail de l'écrivain a assemblées pour créer une œuvre unique. C'est ce que Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbéa concluent des travaux qu'elles ont dirigés sur les matières littéraires : « toute œuvre est hétérogène, là est la norme, même si l'homogène 'matière' (même lorsqu'elle est 'diverse', elle est une dans une œuvre donnée), s'affiche comme idéal ou, peut-être, dès l'origine de la littérature vernaculaire, simplement comme garde-fou, comme indice dénué de contenu sémantique fixe, prémunissant le poète contre l'orgueil et le blasphème, rappelant qu'il est un artisan et non un Dieu créant *ex nihilo*.<sup>1</sup> »

D'ailleurs, cette tripartition s'apparente davantage à un classement puisque Bodel affirme que la matière de France est nettement supérieure aux deux autres, parce qu'elle seule est en lien avec la réalité. Nous avons ainsi mis en évidence le double enjeu qui préside à la rédaction de sa tripartition : d'une part, le choix du critère géographique comme base de classement (Rome, Bretagne, France) permet de valoriser le royaume de France puisqu'en plaçant la matière de France au-dessus des autres matières, c'est aussi la France qu'il valorise ; d'autre part, cela permet aussi à Bodel de valoriser sa propre œuvre puisque le

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER et Catalina GIRBEA (dir.), *Matières à débat, op. cit.*, p. 674.



prologue qui contient ce classement est celui d'une chanson de geste, son introduction constitue donc une sorte de *captatio benevolentiae* des plus malicieuses. C'est donc bien d'un classement subjectif qu'il s'agit. Bodel en effet place au sommet de son panthéon personnel la matière de France qu'il juge meilleure parce que cela sert son œuvre et flatte les puissants. Comment dès lors considérer sérieusement la possibilité d'une « nouvelle » -dans le sens d'inédite- matière ? Ce serait aller à l'encontre des résultats de notre tentative de définition de la matière littéraire et de nos recherches sur la tripartition bodélienne : nos textes expriment très clairement leur originalité, certes, mais sans pour autant se réclamer d'une nouvelle matière. Ce sont des œuvres littéraires originales, complexes et signifiantes : en cherchant constamment à classer ces textes inclassables, nous pensons que la critique a contribué à les rendre, peu à peu, invisibles. A chaque fois, soit on a constaté que le texte n'appartenait à aucune matière, et cet aveu s'apparentait à un échec qui poussait à abandonner son étude en concluant à son peu d'intérêt, soit on a tenté de le faire entrer de gré ou de force dans une matière bodélienne ou autre (comme la mouvance idyllique pour le cas de *Guillaume de Palerne*) et cette manœuvre à la Procuste se révélait particulièrement insatisfaisante parce que de nombreux critères ne « collaient » pas. En effet, cela ne pouvait pas fonctionner parce que cela n'a finalement pas d'importance.

La réflexion autour de la notion de matière ne permettant pas de mettre en évidence la quatrième matière qui constituait notre hypothèse, nous avons réorienté notre réflexion en repartant des textes eux-mêmes car, à notre sens, c'est leur étude qui devait rester prioritaire et non la confirmation de l'hypothèse de départ d'une thèse de doctorat. C'est ainsi qu'une nouvelle hypothèse a émergé : les motifs amoureux et merveilleux dans ces romans sont très présents mais surtout très originaux car, d'une part, ils semblent porter une réflexion idéologique forte sur la question de l'hybride, du double, du déguisement, de la métamorphose et, d'autre part, ils sont développés dans un cadre spatio-temporel ancré dans une « réalité » médiévale dont il est difficile de ne pas tenir compte. Nous nous sommes demandé si ces éléments issus d'une réalité contemporaine de l'écriture n'étaient pas à même d'engendrer une réflexion sur des enjeux idéologiques et géopolitiques en lien avec ces régions italienne et sicilienne. Il existe donc une tension entre l'apparente simplicité de ces romans souvent considérés comme de simples divertissements, et la complexité de leur signification profonde, qui expliquerait sans doute leur caractère inclassable, et, par conséquent, passionnant. L'Italie ne constituerait pas un élément définitionnel d'une autre matière reposant uniquement sur le cadre spatial, mais véhiculerait des enjeux idéologiques et politiques propres.

Puisqu'il s'est agi de partir des textes, l'étude des motifs amoureux et merveilleux pour ce corpus s'imposait de prime abord : en effet, ce sont les raisons qui ont motivé la majorité des travaux qui ont été menés jusqu'à ce jour sur ces textes. D'ailleurs, c'est surtout l'expression de la *merveille* qui a retenu généralement l'attention des chercheurs comme c'est le cas du motif lycanthropique dans *Guillaume de Palerne*, ce qui l'a sans doute parfois desservi. Nous avons souhaité mettre en évidence l'interdépendance des motifs amoureux et merveilleux, et pour cela il fallait les étudier d'abord séparément, afin de montrer que ces motifs masquent une réflexion idéologique très profonde sur l'*estre* et la nature.

Nous avons choisi de traiter l'amour au sens large du terme c'est-à-dire l'expression du sentiment amoureux mais également l'amour filial, et tout particulièrement l'amour maternel parce qu'il nous a semblé que la question de la filiation constituait un enjeu de réflexion des plus intéressants. Cela nous a permis de constater le dynamisme des personnages féminins et, en particulier des amantes et des mères dans ces romans. En étudiant le sentiment amoureux, nous avons convenu que son expression, et surtout l'instauration du cadre et les épisodes d'énamouration, étaient, dans les trois textes, topiques du roman courtois : les jeunes gens tombent amoureux dès le premier regard, souffrent de la maladie d'amour avec sa cohorte de symptômes physiques et psychologiques, puis finissent par se déclarer leur amour dans un cadre champêtre. En réalité, nous retrouvons ces éléments dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete* qui, à ce titre, peuvent également être qualifiés de roman d'amour puisque c'est bien l'amour qui déclenche le départ en aventure puis permet la reconnaissance lignagère et la réintégration dans l'ordre de succession royale et même, impériale.

En revanche, le roman de *Robert le Diable*, et c'est là l'intérêt d'avoir commencé notre étude par le motif amoureux, se démarque de ses deux co-textes en ne mettant pas en place, *a priori*, d'histoire d'amour : Robert refuse la main de la princesse pour se consacrer à sa rédemption et au salut de son âme. Pourtant, il y a bien une histoire d'amour dans ce roman : tout est en effet mis en place pour favoriser un rapprochement entre le personnage de la princesse muette et celui de Robert : la jeune fille est très belle et victime d'une mystérieuse infirmité, elle observe le jeune homme vaillant et courageux à la dérobée, de sa fenêtre, alors qu'il se repose dans un jardin qui a tout du *locus amoenus*. Cette instauration du cadre courtois correspond à l'horizon d'attente de ce type de roman : le lecteur s'attend au développement amoureux qui est cependant constamment retardé pour être finalement refusé très abruptement, ce qui constitue une véritable surprise en toute fin de récit. Selon nous, cela ne fait pas de ce roman une exception dans le corpus mais cela permet plutôt de prouver notre

idée selon laquelle le motif amoureux entre en résonance avec le merveilleux : or, dans *Robert le Diable*, le motif merveilleux est indéniable mais correspond au merveilleux chrétien qui ne peut susciter le même étonnement que le merveilleux païen qui, lui, tolère une « temporaire vacuité de sens<sup>1</sup> » ce qui ne peut être le cas avec le miraculeux qui est « monstration [...] et démonstration de la toute puissance de Dieu<sup>2</sup> ». On obtient alors l'équation suivante : merveilleux païen = développement amoureux // merveilleux chrétien ≠ développement amoureux = élévation de l'âme. Cela sous-entend également une incompatibilité entre une histoire d'amour et le bonheur spirituel : il est vrai que la présence de Dieu est particulièrement tenue dans *Guillaume de Palerne*, et en cela nous avons remis en question les affirmations d'Alexandre Micha et de Francis Dubost qui voient dans le loup un signe de la bienveillance divine ; et presque imperceptible dans *Floriant et Florete* qui finit en apothéose, à la limite du blasphème, avec l'« ascension » de Floriant en Christ païen, à Mongibel, lieu féerique par excellence.

L'amour filial tient également une grande part dans ces romans : les mères particulièrement se montrent très présentes et actives, luttant contre l'envahisseur pour défendre le royaume en vacance de pouvoir masculin jusqu'à l'arrivée presque providentielle des fils qu'elles croyaient pourtant morts. Les scènes de reconnaissance filiale sont des épisodes savoureux de ces récits et tiennent presque de la *merveille*. C'est ainsi que cela se passe dans *Guillaume de Palerne* et dans *Floriant et Florete* : une nouvelle fois, le roman de *Robert le Diable* se démarque puisque la relation que Robert entretient avec sa mère, la duchesse, est très conflictuelle au point qu'il rompt toute attache avec elle lorsqu'elle lui révèle enfin le secret de sa naissance. De nouveau, nous voyons dans cet écart que le roman opère par rapport à nos analyses non pas une exception mais plutôt une confirmation : l'expression du merveilleux chrétien entre en incompatibilité complète avec celle de l'amour, qu'il soit amoureux ou filial. C'est une manière de signaler que le cheminement spirituel vers le salut de l'âme, surtout dans le cas d'une conception diabolique, ne souffre aucune distraction, et surtout pas lorsqu'il s'agit de sentiments : seul Dieu doit compter. Par conséquent, l'amour filial comme amoureux et la *merveille* païenne sont interdépendants : la présence (l'absence) de l'un, entraîne la présence (l'absence) de l'autre.

Ces textes présentent donc des points communs importants que nous pourrions résumer ainsi : toute histoire d'amour – amoureux, filial, spirituel – est merveilleuse car l'amour qu'éprouvent Guillaume et Mélior, et Floriant et Florete est une force qui les

---

<sup>1</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., p. 87.

transcende et les métamorphose. Même Robert éprouve cela puisque c'est son amour pour Dieu, et non l'amour terrestre et charnel promis par la princesse muette, qui constitue la véritable *merveille* de ce roman par la sublimation finale du fils du diable en saint. La conclusion logique de ces histoires d'amour constitue le mariage : celui de Robert est symbolique puisqu'il refuse le mariage terrestre au profit d'une union complète avec la nature qui est divine en devenant ermite mais ceux de Guillaume et Mélior et de Floriant et Florete sont plus charnels et peuvent apparaître comme une facilité de la narration. Pourtant, cela dépasse le motif amoureux : ce sont surtout des enjeux lignagers et politiques puisque pour Guillaume, pour Floriant –et même pour Robert à qui l'on promet en même temps la main de la princesse et le trône impérial-, ces mariages leur ouvrent l'accès à la fois à la reconnaissance de leur statut royal et à la dignité impériale. Dès lors, il nous a semblé que l'interdépendance des motifs amoureux et merveilleux était le moyen d'amorcer une réflexion sur des enjeux plus profonds.

Ces romans ont trop souvent été étudiés pour le seul motif merveilleux, or ils recèlent de nombreuses strates de sens auxquelles on ne peut accéder qu'au prix d'une analyse approfondie, ce que nous avons fait : cela nous a permis de démontrer la complexité des personnages, surtout marqués par la figure du double et de la métamorphose. Ces romans sont en effet porteurs d'une réflexion qui affleure l'ensemble du récit sur l'*estre*, la *samblance* et la *nature* : de manière assez évidente, ils sont l'illustration du proverbe *nature passe norreture* qui est une vision de l'homme assez communément partagée au Moyen Âge, mais la question du double, du déguisement et de la métamorphose est l'occasion de proposer une mise en perspective de ces motifs avec les matières mêmes qui constituent ces textes. En effet, l'opposition entre *estre* et *samblance* se voit exhibée par l'intermédiaire de la *muance* qui illustre et symbolise, selon nous, la transformation de la matière en une œuvre littéraire mais également, plus largement, l'évolution du roman qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, est en pleine mutation, entre autres, du vers à la prose.

Enfin, nous avons mis en évidence que les cheminements (lignagers, amoureux, spirituels) des héros masculins sont marqués par la souffrance et ce, dès le plus jeune âge : à la manière du roman d'apprentissage, ces récits entraînent le lecteur dans ces destinées hors du commun, et celui-ci peut même s'identifier au personnage pour qui la vie est un combat. Romans d'aventure, romans d'amour, romans merveilleux, romans d'apprentissage, ces textes sont tout cela à la fois, et c'est cette richesse issue de la pluralité qui révèle l'hétérogénéité de la matière. Ces romans sont donc très complexes, et c'est ce qui les rend si intéressants à étudier : en cela, nous comprenons mal le délaissement dont ils ont pu souffrir, mais peut-être

est-ce imputable à leur caractère inclassable ? C'est ce que nous pensons parce qu'il est vrai que si on ne les étudie que sous le prisme du merveilleux, ils semblent banals : maintenant, nous savons que le motif merveilleux est loin d'être le seul point d'intérêt de ces textes mais aussi que tous leurs aspects fonctionnent en réseaux interdépendants qui, s'ils sont dénoués, révèlent encore d'autres niveaux de lecture qu'il aurait été dommage de ne pas explorer.

La troisième partie de cette étude est le prolongement logique de l'analyse du merveilleux dans ces romans dans lesquels nous avons constaté que l'expression de la *merveille* se faisait dans un cadre ancré dans la réalité. Certes, l'emploi de toponymes issus de la réalité n'est pas exceptionnel dans le roman du XIII<sup>e</sup> siècle mais ce qui est vraiment frappant c'est davantage le nombre pléthorique de noms ainsi que la volonté de la part de ces écrivains de les situer dans une géographie précise et réelle. Cela a donc suscité une réflexion sur le rapport qu'entretiennent ces fictions avec le réel, provoquant ce qui relevait *a priori* d'un hiatus entre le caractère « réaliste » de ces récits et leur développement merveilleux. Une nouvelle fois, nous avons choisi de partir des textes en commençant par relever les toponymes ainsi que les *realia* présents dans ces textes afin de comprendre quels effets cela entraînait et, surtout, si on pouvait parler à leur propos de romans « réalistes ». Le relevé s'est avéré très riche et a montré que les auteurs ont voulu donner à leurs textes des allures de récits de voyage : le degré de précision atteint par les trajets et par la localisation des lieux est assez remarquable. Cela nous a permis d'émettre l'idée que ces romans ont été écrits pour un public précis, ayant une très bonne connaissance de ces régions italiennes et siciliennes, peut-être même s'agit-il des cours normandes et angevines en Sicile. En effet, il est toujours plaisant en tant que lecteur de lire un récit dont les actions prennent place dans des lieux connus. Mais il nous a semblé que ce n'était sans doute pas la seule raison qui expliquerait le choix d'un cadre aussi précis et réaliste.

En revanche, nous avons convenu avec les nombreux travaux menés sur la question d'un éventuel roman « réaliste » médiéval que cette appellation était maladroite car cela évoque inmanquablement le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui ne correspond pas à notre vision de la littérature que nous refusons de voir comme un processus de maturation, mettant en bas de l'échelle de l'évolution un Moyen Âge imparfait, inabouti, et une littérature moderne, avec le roman du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple, en haut de cette échelle. Nous préférons parler des aspects réalistes de ces textes médiévaux qui ont la particularité de mettre en regard –voire de créer une symbiose entre- merveilleux et aspects réalistes, ce qui renforce la force évocatrice du récit. Cette précision géographique nous a poussée à mener des recherches plus historiographiques sur le contexte historique et politique de l'écriture de ces romans : le

normand Robert le Diable évoque assez clairement la dynastie normande en Italie du Sud et en Sicile, alors que les héros de *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*, textes plus tardifs, semblent constituer des avatars de l'impétueux Charles d'Anjou qui se distingua par ses ambitions expansionnistes très affirmées. Il nous a semblé alors assez évident que ces romans avaient été écrits pour les cours françaises en Sicile et en Italie, peut-être même sur place, pour un public raffiné et pour qui ces contrées n'étaient sans doute pas exotiques mais plutôt quotidiennes. Il fallait donc divertir ce lectorat, ce que permet l'expression de la *merveille* et de l'amour, mais également lui plaire par une valorisation des intérêts français dans ce royaume de Sicile mais aussi du lectorat plus féminin qui se voit représenté de manière assez flatteuse par des héroïnes dynamiques et entreprenantes. Ces romans pourraient alors être perçus comme des romans « de propagande » : certes, le terme est anachronique mais il est séduisant puisque cela met en évidence la potentielle complexité de ces textes qui ne sont définitivement plus de simples divertissements.

Pourtant, un dernier aspect pourrait remettre en question notre hypothèse : les trois romans à l'étude mettent en place, à des degrés divers, des aspects comiques et parodiques tout au long du récit et ce, de manière assez explicite. Le cas le plus extrême est celui du roman de *Guillaume de Palerne* qui développe, conjointement aux motifs merveilleux et amoureux, de très nombreux éléments parodiques ; dans *Floriant et Florete* et dans *Robert le Diable*, nous n'avons pas véritablement relevé d'aspects parodiques, il s'agit plutôt d'effets comiques. Mais dans tous les cas, nous avons montré la force de ce comique et des aspects parodiques des textes : les travaux de Christine Ferlampin-Acher<sup>1</sup> et d'Isabelle Arseneau<sup>2</sup> nous ont assurée dans la démarche qui relie ces deux aspects et permis de faire émerger une hypothèse qui s'est avérée très concluante. En effet, la *merveille*, le comique et la parodie fonctionnent de concert pour remettre en question la possibilité qu'il s'agisse de romans « de propagande » : en effet, *merveille* et parodie se comportent, au sein de ces romans, et de manière très implicite, comme un message crypté qui, s'il est décodé par le lecteur compétent, permet de comprendre que certes, la présence française en Sicile et en Italie doit être valorisée mais que, dans les cas de la dynastie normande et de la dynastie angevine, cela s'est à chaque fois soldé par un échec. Or, dans les romans, les héros français (Robert, Guillaume et Floriant) se montrent particulièrement compétents et sont désirés par la population ce qui, on le sait, ne correspond pas à la réalité historique. Ces textes ne sont des romans « de propagande » qu'en

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER (éd.), *Guillaume de Palerne*, introduction, *op. cit.*, pp. 84-89 et son article « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles), *op. cit.*,

<sup>2</sup> Isabelle ARSENEAU, *Parodie et merveilleux dans le roman du réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

apparence, d'autant que le terme est anachronique : la *merveille* et la parodie agissent comme un *nota bene* de la part de l'auteur qui, ainsi, rappelle que ces récits sont des fictions et que des souverains français en Sicile de l'envergure de Robert, de Guillaume ou de Floriant n'existent pas : ces romans sont, par conséquent, des utopies politiques, ce qui est le résultat d'une réflexion bien plus aboutie tant l'utopie politique nécessite la virtuosité d'un auteur, capable de construire un « feuilleté de sens<sup>1</sup> » tout en s'assurant que les strates de la signification seront accessibles, tout ou partie, à un lectorat le plus large possible. Pour les moins compétents –ou les moins attentifs–, ce sont seulement des romans merveilleux, et pour les lecteurs plus avertis, ces romans donnent accès à une réflexion philosophique sur l'*estre* mais aussi à une réflexion plus concrète, géopolitique, sur les difficultés traversées par les Français en Sicile.

Ces romans sont donc riches et complexes, et sont surtout la preuve qu'un texte est nécessairement hétérogène, issu d'une matière plurielle : les strates qui le constituent sont assemblées et organisées de manière à créer une œuvre unique et originale, dont la signification est laissée à la libre appréciation du lecteur qui décidera de ce qu'il lit. Peut-être même ces romans seront l'objet de différentes re-lectures qui est une manière de lire que nous encourageons nos élèves à adopter : un texte ne peut être correctement lu et apprécié dans sa pluralité qu'à la condition d'être soumis à une relecture voire à plusieurs relectures, qui donneront accès à des significations non pas inédites, mais qui n'auraient sans doute pas été repérées en n'étant pas débarrassées de leurs aspects divertissants. Une fois la diégèse connue, le lecteur peut consacrer son attention et sa compréhension aux réflexions plus profondes proposées par le roman. Est-ce pour cela que ces textes ont été délaissés par le lectorat et la critique au fil des siècles, contrairement au roman arthurien qui bénéficie aujourd'hui encore d'une large diffusion ? Nous pensons que les raisons en sont multiples.

Ces textes ont rencontré un succès relatif en leur temps<sup>2</sup> mais ce qui est plus étonnant, c'est qu'on constate, dans les trois cas, que leurs réécritures ont su trouver un public plus large à l'issue du Moyen Âge, ce que nous pensons être en partie consécutif de leur mise en prose, en tout cas pour *Guillaume de Palerne* et pour *Floriant et Florete*. Ainsi, le roman de *Guillaume de Palerne* est mis en prose, en anglais, (*William of Palerne*, imprimé en 1520-

---

<sup>1</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et Topiques merveilleuses*, op. cit., pp. 211-266, p. 211.

<sup>2</sup> *Guillaume de Palerne* est tout de même qualifié de « medieval best seller » par Irene PETTIT MCKEEHAN dans son article « *Guillaume de Palerne* : a medieval 'best seller' », *Publications of the Modern Languages Association of America*, t. 41, 1926, pp. 785-809. Cependant, l'unique manuscrit que nous possédons à ce jour tendrait à faire penser le contraire. Voir notre introduction (p..).

1529), et en irlandais (*Eachtra Uilliam*, imprimé au XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>1</sup>. Il y a également une version en français, mise en prose par Pierre Durand<sup>2</sup>, au XVI<sup>e</sup> siècle, dont le texte est qualifié par Christine Ferlampin-Acher de « version à succès<sup>3</sup> », ce qu'elle explique par « le regain d'intérêt pour les histoires diaboliques, combiné avec la redécouverte des *versipelles* antiques [...] à la Renaissance, [...] puisqu'on connaît quatre éditions successives de sa version<sup>4</sup> ». Cette hypothèse est certes justifiée par le grand succès rencontré par les nombreuses réécritures médiévales et post-médiévales de *Robert le Diable*<sup>5</sup> (dont certaines en prose et d'autres, très nombreuses, théâtrales) mais nous constatons surtout que le succès de ces trois textes concerne surtout leurs versions en prose, ce qui est confirmé également pour *Floriant et Florete*, roman à propos duquel Richard Trachsler et Annie Combes rappellent qu' « il a trouvé un public plus large grâce à une mise en prose du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>6</sup> ». Cela pourrait se justifier par le délaissement, par le roman, du vers au profit de la prose au XIII<sup>e</sup> siècle : et si ces romans, en vers, étaient apparus quelque peu « dépassés » au goût du lectorat médiéval à cause de ce choix du vers ? C'est une possibilité qui expliquerait le peu de manuscrits possédés à ce jour pour ces textes.

En revanche, cela n'explique pas le peu d'études qui leur ont été consacrées, si l'on compare aux très nombreux travaux concernant la chanson de geste ou le roman arthurien. Nous pensons véritablement que cette béance de la recherche<sup>7</sup> est imputable à l'indécision de la matière pour ces textes : cela semble avoir découragé la critique qui a fini par considérer ces textes comme peu dignes d'intérêt. Nous espérons, au terme de cette étude, avoir démontré le contraire voire mis en évidence l'importance de la poursuite de travaux à leur sujet. En effet, nous ne pensons pas avoir épuisé l'immense richesse de ces œuvres auxquelles

<sup>1</sup> Voir l'introduction de Christine FERLAMPIN-ACHER, introd. cit., p. 45 note 3, qui renvoie à la page 9 de l'édition du roman par Alexandre MICHA et qui donne les informations suivantes à propos de la mise en prose anglaise: pour les versions anglaises, voir Max KALUNZA, « Das Mittelenglische *William of Palerne* und seine Quelle », *English Studies*, t. 4, 1881, pp. 197-287 ; Edward FOSTER et Gail GILMON, « The text of *William of Palerne* », *Neuphilologische Mitteilungen*, 74, 1973, pp. 480-495. La version irlandaise est éditée et traduite (en anglais) par Cecile O'RAHILLY sous le titre *Eachtra Uilliam. Irish Version of William of Palerne*, Dublin, Institute for Advanced Studies, 1949.

<sup>2</sup> Voir notre introduction (p. 16-17).

<sup>3</sup> Christine FERLAMPIN-ACHER, introd. cit., p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>5</sup> Voir Élisabeth GAUCHER, *Robert le Diable, histoire d'une légende*, op. cit., pp. 99-160.

<sup>6</sup> Claude LEVY (éd.), *Le Roman de Floriant et Florete ou le Chevalier qui la Nef maine*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983. Voir à ce propos l'ouvrage de Richard TRACHSLER, *Les Romans arthuriens en vers : après Chrétien de Troyes*, Paris Roma Paris, PUF, 1997, pp. 20-21.

<sup>7</sup> Nous exagérons volontairement mais nous n'oublions évidemment pas les travaux de Christine FERLAMPIN-ACHER pour *Guillaume de Palerne*, d'Élisabeth GAUCHER pour *Robert le Diable* et d'Annie COMBES et Richard TRACHSLER pour *Floriant et Florete* : ils ont guidé notre enquête et nous les en remercions. Cependant, force est de constater que chacun de ces chercheurs restent des cas uniques pour ces romans : aucun autre chercheur – actuel- ne s'est penché de manière aussi approfondie sur ces textes depuis ces éditions.



nous pensons qu'il faudrait consacrer des recherches plus approfondies sur les aspects réalistes, les effets comiques et parodiques, les réécritures, etc.

Enfin, il nous semble qu'il est temps de sortir ces romans du cadre de la recherche universitaire pour les offrir au grand public, de la même manière qu'il peut avoir facilement accès au roman arthurien. Et nous pensons que la meilleure façon de le faire serait de transmettre ces œuvres à la jeunesse. Ainsi, une partie du programme de la classe de 5<sup>e</sup>, en lettres, est consacrée à la littérature médiévale, en particulier pour l'objet d'étude « Héros/héroïnes et Héroïsmes », en lien avec le programme d'histoire. Pour accompagner ces séquences de travail, il faut proposer aux élèves des « lectures cursives » susceptibles de les faire entrer dans le monde de la « grande » littérature : le choix de l'enseignant se porte presque toujours sur le roman arthurien. Il y a encore une vingtaine d'années de cela, nous n'avions d'autre choix que de faire lire des romans traduits par de grands universitaires, peu accessibles à des jeunes qui finissaient par s'en détourner. Or, aujourd'hui, d'excellentes adaptations<sup>1</sup> sont disponibles : ce sont des traductions littérales et soutenues mais qui restent accessibles pour des collégiens, ce qui évite le découragement. En outre, elles sont accompagnées d'un dossier très complet sur l'auteur et les contextes littéraire, artistique et historique, généralement fait par un professeur spécialiste de pédagogie et de didactique des lettres, et très précieux pour l'enseignant et ses élèves. Nous pensons que c'est un progrès notable dans la transmission de la littérature médiévale aux jeunes générations. En effet, l'enseignement de l'histoire et de la littérature médiévales au collège nous paraît essentiel car, comme le rappelle Sébastien Douchet, « Plus que toute autre période de l'Histoire européenne, le Moyen Âge et sa culture apparaissent sans ambiguïté comme une matrice propre à mettre en fiction et en scène le contemporain et notre modernité, nos problématiques socio-politiques, économiques, culturelles les plus brûlantes<sup>2</sup> ». Diffuser le Moyen Âge et sa culture au jeune public, c'est aussi une manière de s'engager dans l'avenir de notre civilisation.

---

<sup>1</sup> Nous pensons en particulier à celles d'Anne-Marie CADOT-COLIN qui a su réconcilier le collège avec la littérature médiévale en proposant des adaptations exigeantes mais accessibles. Nous utilisons régulièrement ses éditions en classe, surtout des romans de *Perceval ou le Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, Paris, le Livre de Poche, 2005, de *Merlin*, Robert de Boron, Paris, le Livre de Poche, 2009 ou encore d'*Yvain, le Chevalier au Lion*, de Chrétien de Troyes, Paris, Hatier, 2018, collection « Classiques et Cie Collège » (dossier d'Éric SALA). Voir l'article qu'Anne-Marie CADOT-COLIN a consacré à sa pratique de l'adaptation pour le jeune public, « De Lancelot à Renart : comment adapter sans trahir ? », *Enseigner la langue et la littérature du Moyen Âge en France aujourd'hui*, DOMINGUEZ Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales*, 39, 2018, [en ligne].

<sup>2</sup> Sébastien DOUCHET, « Avant-propos », *Enseigner la langue et la littérature du Moyen Âge en France aujourd'hui*, op. cit..

Mais pour enseigner correctement la culture – et en particulier la littérature - médiévale, il faut s'équiper d'outils efficaces. Il nous semble donc que les romans que nous avons étudiés pourraient faire l'objet de nouvelles éditions, adaptées aux collégiens, d'autant qu'ils correspondraient alors à un objet d'étude supplémentaire qui est « Imaginer des univers nouveaux <sup>1</sup> » et pour lequel nous proposons généralement *Bisclavret* de Marie de France, texte qui présente l'avantage, entre autres, d'être très peu connu des élèves. Nous avons remarqué à cette occasion leur grand intérêt pour le merveilleux médiéval, c'est pourquoi nous pensons que *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete* seraient des alternatives très intéressantes pour cet objet d'étude, d'autant qu'ils présentent la société médiévale dans toute sa complexité, et pas seulement sous l'angle du merveilleux qui constitue néanmoins une agréable porte d'entrée sur le monde médiéval.<sup>2</sup> C'est en faisant connaître ces romans du XIII<sup>e</sup> siècle à la jeune génération que nous les sortirons de la menace de l'oubli et que nous perpétuerons le plaisir d'étudier la littérature médiévale.

---

<sup>1</sup> De nombreux autres textes, hors littérature médiévale, correspondent à cet objet d'étude comme les *Contes de Mille-et-Une Nuits* par exemple, ou encore, *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis CAROLL, et même *Harry Potter* de J. K. ROWLING. Nous pensons cependant qu'il est important de choisir une œuvre médiévale car cette époque littéraire est certes un peu étudiée en 6<sup>e</sup> - seulement sous l'angle des fabliaux- mais c'est surtout le niveau 5<sup>e</sup> qui lui octroie la plus large place dans ses programmes d'histoire et de lettres : autant lui consacrer le maximum de temps possible.

<sup>2</sup> Cette question est abordée très précisément par Philippe HAUGEARD, dans son article « Réflexions sur la place du Moyen Âge dans les programmes de français au collège », *Enseigner la langue et la littérature du Moyen Âge en France aujourd'hui*, *op. cit.* Il y regrette que les nouveaux programmes réservent « aux élèves les plus jeunes, les temps les plus anciens (c'est le temps des contes, des fables et des légendes) [...] ». Ce phénomène crée la fâcheuse impression que la littérature médiévale, celle au moins convoquée dans les indications du corpus, constitue une sorte de littérature pour la jeunesse, faite de textes brefs, de contes à rire, mettant en scène des animaux anthropomorphisés ou de preux chevaliers, héros de récits épiques ou chevaleresques<sup>2</sup> ». Nous partageons son avis et pensons qu'il est tout à fait possible, pour peu que l'on adapte son propos, d'enseigner des textes de manière plus complexe, à condition de les assortir d'un appareil didactique et critique finement travaillé, à la fois aux 6<sup>e</sup>-5<sup>e</sup> mais également aux niveaux 4<sup>e</sup>- 3<sup>e</sup> qui étudient plus particulièrement les notions d'engagement, de citoyenneté et les relations entre individus au sein de la société.

# BIBLIOGRAPHIE

---

- Corpus étudié (éditions de référence) :

- *Guillaume de Palerne*, MICHA Alexandre (éd.), Genève, Droz, 1990.
- *Guillaume de Palerne*, FERLAMPIN-ACHER Christine (éd.), Classiques Garnier, Paris, 2012.
- *Floriant et Florete*, COMBES Annie et TRACHSLER Richard (éd.), Champion Classiques, Paris, 2003.
- *Robert le Diable*, GAUCHER Élisabeth (éd.), Paris, Champion Classiques, 2006 (manuscrit B).

- Corpus étudié (autres éditions) :

- *Guillaume de Palerne*, MICHELANT Henri (éd.), Paris, Firmin Didot, 1876 (Société des Anciens Textes français).
- *Eachtra Uilliam. Irish Version of William of Palerne*, O'RAHILLY Cecile (éd.), Dublin, Institute for Advanced Studies, 1949.
- *Floriant et Florete*, WILLIAMS Harry (éd.), Ann Arbor-London, University of Michigan Press-Oxford University Press, 1947.
- *Roman de Floriant et Florete ou le chevalier qui la Nef maine (Le)*, LEVY Claude (éd.), Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- *Roman de Robert le Diable en vers du XIII<sup>e</sup> siècle, publié pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi (Le)*, TREBUTIEN Guillaume-Stanislas (éd.), Paris, Silvestre Libraire, 1837 (manuscrit A).
- *Robert le Diable, roman d'aventures*, LÖSETH Eilert (éd.), Paris, Firmin Didot, 1903 (Société des Anciens Textes Français) (manuscrit A).
- *Robert le Diable. Roman du XII<sup>e</sup> siècle*, MICHA Alexandre (éd.), Paris, G.-F. Flammarion, 1996 (manuscrit A).

- Autres textes littéraires :

- ADAM DE LA HALLE, *Jeu de la Feuillée*, DUFOURNET Jean (éd.), Paris, G.-F., 1989.
- ADAM DE LA HALLE, *Œuvres Complètes*, BADEL Pierre-Yves (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 1995 « Lettres Gothiques ».
- ANDRE LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, BURIDANT Claude (éd.), Paris, Klincksieck 1974.
- APOLLINAIRE Guillaume, *L'enchanteur pourrissant*, DECAUDIN Michel (éd.), Paris, Poésies-Gallimard, 1972.
- ARISTOTE, *Poétique*, 1460a, 25, DESTREE Pierre (trad.), dans *Œuvres complètes*, PELLERIN Pierre (dir.), Paris, Flammarion, 2014.

- *Belle Hélène de Constantinople (La)*, ROUSSEL Claude (éd.), Genève, Droz, 1995.
- BERTRAND D'ARGENTRE, *Histoire de la Bretagne, des roys, ducs, comtes et princes d'icelle : l'établissement du royaume, mutation de ce titre en Duché, continué jusques au temps de Madame Anne dernière Duchesse, & depuis Royné de France, par le mariage de laquelle passa le Duché en la maison de France*, Paris, 1588, TORCHET Hervé (éd.), Paris, Éditions de la Pérenne, 2007.
- BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Le Roman de Girard de Viane*, TARBE Prosper (éd.), Reims, 1850.
- *Chanson de Roland (La)*, DUFURNET Jean (éd.), Paris, GF, 1993, II.
- CHRETIEN DE TROYES, *Cligès-Philomena*, ROUSSE Michel (éd.), Paris, G.F., 2006.
- CHRETIEN DE TROYES, *Lancelot*, MELA Charles (éd.), *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, 1994.
- CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion*, PIERREVILLE Corinne (éd.), Paris, Champion, 2016.
- CHRETIEN DE TROYES, *le Conte du Graal*, LECOY Félix (éd.), Paris, Champion, t. I, 1990 (1<sup>ère</sup> édition 1959).
- CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, CADOT-COLIN Anne-Marie (éd.), Paris, le Livre de Poche, 2005.
- CHRETIEN DE TROYES, *Yvain, le Chevalier au Lion*, CADOT-COLIN Anne-Marie (éd.), Paris, Hatier, 2018, « Classiques et Cie Collège ».
- CONRAD DE MURE, *Summa de arte prosanti*, KRONBLICHER Walter (éd.), *Geist und Werk der Zeiten*, Zürich, Fretz und Wasmuth, 1968.
- COUDRETTE, *le Roman de Mélusine ou histoire de Lusignan*, ROACH Eleanor (éd.), Paris, Klincksieck, 1982.
- *Estoire del Saint Graal*, PONCEAU Jean-Pierre (éd.), Paris, Champion, 1997
- *Estoire del Saint Graal*, WALTER Philippe et POIRION Daniel (éd.), Paris, Gallimard, 2001.
- GAUTIER MAP, *De Nugis Curialum*, Oxford, édition Montagne-Rhodes-James, 1914.
- GEOFFROY DE MONMOUTH, *Vita Merlini*, JOURDAN Isabelle (trad.), Castelnau, Climats, 1996.
- GEOFFROY DE VINSAUF, *Documentum de arte versificandi*, IV. 132, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, FARAL Edmond (éd.), Paris, Champion, 1958.
- GERVAIS DE TILBURY, *Otia Imperialia*, Hanovre, édition Liebrecht, 1856.
- GUILLAUME DE BERNEVILLE, *La Vie de Saint Gilles*, LAURENT Françoise (éd.), Paris, Champion, 2005.
- GUILLEVIC, *Terre à Bonheur*, Paris, Seghers, 1952.
- GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose*, DUFURNET Jean (éd.), édition bilingue, Paris, GF, 1999.
- HUON DE MERY, *le Tournoiement de l'Antéchrist*, WIMMER Georg (éd.), Orléans, Paradigme, 1994.
- JACQUES BRETEL, *Tournoi de Chauvency*, DELBOUILLE Maurice (éd.), Paris, Droz, 1932.
- JACQUES FERRAND, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, BEECHER Donald et CIAVOLELLA Massimo (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010.
- JAUFRE RUDEL, *Chansons*, JEANROY Alfred (éd.), Paris, Champion, 1924 (2<sup>e</sup> édition revue).
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, PERRET Michèle (trad.), Paris, Stock, 1979.
- JEHAN BODEL, *Chanson de Saisnes*, BRASSEUR Annette (éd.), Droz, Genève, 1989, 2 volumes (TLF 369), rédaction AR.
- JULIEN DE VEZELAY, *Sermons*, Damien VORREUX (éd.), collection « Sources chrétiennes », 193, Paris, 1972.
- MALZIEU Mathias, *La mécanique du cœur*, Paris, Flammarion, 2007.

- MARIE DE FRANCE, *Lais*, RYCHNER Jean (éd.), Paris, Champion, 1966.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, HARF-LANCNER Laurence (éd.), Paris, Livre de Poche, 1998.
- *Merveilles de Rigomer(Les)*, FÖRSTER Wendelin et BREUER Hermann (éd.), Dresde, Niemeyer, 1908-1915, 2 tomes.
- OVIDE, *Métamorphoses*, CHAMONARD Joseph (éd.), Paris, Garnier, 1953, 2 volumes.
- GUIOT DE PROVINS, *Œuvres*, ORR John (éd.), Manchester, Manchester University Press, 1915.
- *Perdris (Les)*, in *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, NOOMEN Willem et VAN DEN BOOGARD Nico avec le concours de H.B.SOL (éd.), Assen et Maastricht, Van Gorcum, t. IV, 1988.
- *Perceforest*, ROUSSINEAU Gilles (éd.), Genève, Droz, 2015.
- *Piramus et Tisbé : poème du XII<sup>e</sup> siècle*, DE BOER Cornelis (éd.), Paris, Champion, 1921.
- PLINE, *Histoire Naturelle*, livre X *De Volucrum Natura*, SAINT-DENIS Eugène (de) (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1910.
- *Premiers Faits du Roi Arthur (Les)*, texte établi par Irène FREIRE-NUNES, présenté par Philippe WALTER, traduit et annoté par Anne BERTHELOT et Philippe WALTER dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, 2001, t. I, « la Pléiade ».
- *Prestre comporté (Le)*, in *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, NOOMEN Willem (éd.), Assen et Maastricht, Van Gorcum, t. IX, 1996.
- PROPERCE, *Élégies*, VIARRE Simone (éd.), Paris, les Belles Lettres, 2005, livre IV.
- *Queste del Saint Graal (La)*, PAUPHILET Albert (éd.), Paris, Champion, 1923.
- ROBERT DE BORON, *le Roman de Merlin*, MICHA Alexandre (éd.), Genève, Droz, 1979.
- ROBERT DE BORON, *Merlin*, CADOT-COLIN Anne-Marie (éd.), Paris, le Livre de Poche, 2009.
- *Roman d'Auberon (Le)*, SUBRENAT Jean (éd.), Paris/Genève, Droz, 1973.
- *Roman d'Enéas (Le)*, BESNARDEAU Wilfrid et MORA-LEBRUN Francine (éd.), Paris, Champion, 2018.
- *Roman de Partonopeu de Blois (Le)*, COLLET Olivier et JORIS Pierre-Marie (éd.), Paris, Librairie Française Générale, 2005, « Lettres gothiques ».
- *Roman de Thèbe (Le)*, RAYNAUD DE LAGE Guy (éd.), Paris, Champion Classiques, 2002.
- *Roman de Thèbes (Le)*, PETIT Aimé (éd.), Paris, Champion Classiques, 2002.
- *Roumanz de Claris et Laris (Li)*, PIERREVILLE Corinne (éd.), Paris, Champion, 2008.
- SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, COMBES Gustave, DOMBART Bernhard, KALB Alfons (éd.), Bruges, Desclée de Brouwer, 2014.
- *Suite du Roman de Merlin (La)*, MARCOTTE Stéphane (éd.), Paris, Champion, 2006.
- VOLTAIRE, *Œuvres Complètes*, MOLAND Louis (éd.), Paris, Garnier, t. XIV, 1883.

- Travaux sur la littérature générale :

- AUBRIT Jean-Pierre et GENDRE Bernard, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, 2019.
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (traduit par Cornélius Heim), Paris, Gallimard, 1946, « NRF » (1968 pour la traduction française).
- BARTHES Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999 (paru en 1976 sous le titre *The Uses of Enchantment*).
- BONNEFOY Yves, *L'imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006.

- CAILLOIS Roger, *Images, Images*, Paris, Corti, 1966.
- CAILLOIS Roger, *Obliques, précédé de Images, Images*, Paris, Stock, 1975.
- CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1963.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *La littérature française. Dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Librairie Générale Française, 1985.
- FOERSTER Wendelin, *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 26, 1875.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, « Points Essais ».
- GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HUTCHEON Linda, *A theory of parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, London, Methuen, 1985.
- JOLIVET Jean, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Fribourg/Paris, Éditions universitaires Fribourg/Éditions du Cerf, 1994.
- JOLY Robert, *Recherches sur le traité pseudo-hippocratique « Du régime »*, Paris, Belles Lettres, 1960.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, 1998.
- KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895.
- LUKACS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 (1<sup>ère</sup> édition en 1920).
- LUKACS Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999 (articles écrits en 1934-1945 et réunis en 1951).
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- POIRIER Roger, *La Bibliothèque universelle des romans : rédacteurs, textes, public*, Genève, Droz, 1977.
- REYNIER Gustave, *Les origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 (1<sup>ère</sup> édition 1912).
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.
- ROUXEL Annie, *Enseigner la lecture littéraire*, Rennes, PUR, 1996.
- STALLONI Yves, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin, 2009, « Lettres Sup ».
- SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Garnier, 2018.
- THOMPSON Stith, *The folktale*, New York, 1946.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, « Poétique ».
- TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, « Poétique ».
- WATT Ian, *The rise of the novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001 (1<sup>ère</sup> édition en 1957)

- Travaux sur la littérature médiévale :

- BALADIER Charles, *Erôs au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa »*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.
- BALADIER Charles, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann, 2010.

- BATANY Jean, *Scène et coulisses du Roman de Renart*, Paris, SEDES, 1989.
- BERTHELOT Anne, *Le roman courtois, une introduction*, Paris, Nathan, 1998, 128.
- BLUM Claude (éd.), *Corpus de la littérature médiévale des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2001.
- BOUTET Dominique et STRUBEL Armand, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1979.
- BOUTET Dominique, *Les Fabliaux*, PUF, Paris, 1985.
- BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- BOUTET Dominique, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, PUF, 1999.
- BOUTET Dominique, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.
- BRASSEUR Annette, *Étude linguistique et littéraire de la Chanson des Saisnes de Jehan Bodel*, Genève, Droz, 1990.
- BRETTEL Paul, *Littérature et édification au Moyen Âge. « Mult est diverse ma matyre »*, Paris, Champion, 2012.
- BURY Emmanuel et MORA-LEBRUN Francine (dir.), *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, Paris, Belles Lettres, 2004.
- CASTONGUAY Annye, KOSTA-THEFAINE Jean-François et LEGAULT Marianne, *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Biarritz, Séguier, 2007.
- CAZENAVE Michel, POIRION Daniel, STRUBEL Armand et ZINK Michel (dir.), *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Félin / Philippe Lebaud, 1997.
- CERGUIGLINI-TOULET Jacqueline, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.
- CHARLIER Gustave, *L'Escoufle et Guillaume de Dole, Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. 1.
- CHENERIE Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1986.
- COLBY Alice M., *The portrait in the Twelfth-Century French Literature. An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- CORBELLARI Alain et TILLIETTE Jean-Yves (dir.), *Le rêve médiéval*, « Recherches et rencontres » 25, Genève, Droz, 2007.
- DEMAULES Mireille, *La corne et l'ivoire : étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2010.
- DEMAULES Mireille (dir.), *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2016.
- DESCLAIS BERKVAM Doris, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1981.
- DESSAINT Micheline, *La femme médiatrice dans de grandes œuvres romanesques du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001.
- DRAGONETTI Roger, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DUFOURNET Jean, *Les écrivains de la IV<sup>e</sup> croisade : Villehardouin et Clari*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1973.
- DULAEY Martine, *Le rêve dans la vie et la pensée augustinienne*, Paris, Études Augustiniennes, 1973.
- ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Livre de Poche, 2002 (Grasset, 1997 pour la première parution).

- FABORG Jens, *Les enfants dans la littérature française du Moyen Âge*, Études Romanes 39, 1997.
- FARAL Edmond, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, B.E.P.H.E., 1923.
- FAVIER Jean, *François Villon*, Paris, Fayard, 1981.
- FERLAMPIN-ACHER Christine et GIRBEA Catalina (dir.), *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, PUR, Rennes, 2017.
- 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*, Paris, Nizet, 1960.
- FREEMAN REGALADO Nancy, *Poetic patterns in Rutebeuf: A study in noncourtly poetic modes of the Thirteenth Century*, Yale University Press, 1970.
- FREEMAN REGALADO Nancy, *Art poétique de François Villon. Effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018.
- GALLAIS Pierre, *Genèse du roman occidental. Essai sur le « Tristan et Iseut » et son modèle persan*, Paris, Éditions du Sirac, 1974.
- GINGRAS Francis, *Le bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011.
- GINGRAS Francis, *Profession médiéviste*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2014.
- GIRBEA Catalina, *Le bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- GOUTTEBROZE Jean-Guy, *Qui perd gagne, le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation d'un Œdipe inversé*, Centre d'Études Médiévales de Nice, 1983.
- GUERET-LAFERTE Michèle, *Sur les routes de l'empire mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyages aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1994.
- GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- HAUGEARD Philippe, *Du « Roman de Thèbes » à « Renaut de Montauban », une genèse sociale des représentations familiales*, Paris, Perspectives littéraires, PUF, 2002.
- HUCHET Jean-Charles, *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 1998.
- JAMES-RAOUL Danièle, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.
- JAMES-RAOUL Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- JAMES-RAOUL Danièle (dir.), *Les genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- JAUSS Hans Robert, *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, *Généralités*, Heidelberg, Carl Winter, 1972.
- LATIMIER-IONOFF Adeline, *Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- LEJEUNE Rita, *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège / Paris, Faculté de philosophie et de lettres, Droz, 1935.
- LOT-BORODINE Myrrha, *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913.
- LOUISON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004.
- MENARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, Genève, Droz, 1969.
- MENARD Philippe, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- MENARD Philippe, *Les "Lais" de Marie de France*, Paris, PUF, 1997.



- OLLIER Marie-Louise, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Vrin, Presses Universitaires de Montréal, 1988.
- OMONT Henri, *Catalogue général des manuscrits français. Bibliothèque Nationale (ancien petit fonds français)*, Paris, Leroux, 1902.
- ORR John, *Essais d'étymologie et de philologie françaises*, Paris, Klincksieck, 1963.
- PETIT Aimé, *Naissances du roman, les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle*, Paris/Genève, Champion, 1985.
- POIRION Daniel, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- POMEL Fabienne (dir.), *Les clefs des textes médiévaux*, Rennes, PUR, 2006.
- REGNIER-BOHLER Danielle, *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, Paris, Robert Lafont, 1995.
- *Relations de parenté dans le monde médiéval (Les)*, *Senefiance* 26, CUERMA, Aix-en-Provence, 1989.
- RIBARD Jacques, *Le Moyen Âge, littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984.
- RIBEMONT Bernard, *Étude sur le Roman de Thèbes*, Orléans, Paradigme, 2002.
- ROY Bruno (dir.), *L'érotisme au Moyen Âge*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1977.
- ROULLEAU Gabriel, *Études Chronologiques de quelques thèmes narratifs de romans courtois*, Paris, Champion, 1966.
- STANESCO Michel, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998.
- STANESCO Michel, *D'armes et d'amour : étude de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002.
- SUARD François, *La Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et ses versions*, Paris, Champion, 2014.
- TRACHSLER Richard, *Disjointures – Conjointures : Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, A. Francke, 2000.
- TRACHSLER Richard, *Les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris-Roma, Memini, 1997.
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan Université, 2000.
- VUAGNOUX-UHLIG Marion, *Le couple en herbe : « Galeran de Bretagne » et « L'Escoufle » à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009.
- WALTER Philippe, *Mythologie chrétienne : rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Éditions Entente, 1992.
- WALTER Philippe (dir.), *La mère au Moyen Âge. Bien dire et bien apprendre*, *Revue de Médiévistique* 16, Lille, 1998.
- WALTER Philippe, *Arthur, l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002
- WELTER Jean-Thiébaut, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris-Toulouse, 1927 (reprint, Genève, 1973).
- WEST Gerald D., *An index of proper names in french arthurian verse romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.
- WINTER Patrick (de), *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404). Étude sur les manuscrits à peinture d'une collection princière à l'époque du « style gothique international »*, Édition du CNRS, 1985.
- WOLFZETTEL Friedrich, *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, Niemeyer, Tübingen, 1999.
- ZINK Michel, *La subjectivité littéraire : autour du siècle de Saint-Louis*, Paris, PUF, 1985.
- ZINK Michel, *Le Moyen Âge. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990.
- ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2004.
- ZINK Michel, *Bienvenue au Moyen Âge*, Paris, Éditions des Équateurs/France Inter, 2015.

- ZUMTHOR Paul, *Guillaume le Conquérant et la civilisation de son temps*, Paris, Hachette, 1964.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972, « Poétique ».
- ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- Travaux sur le merveilleux :

- ADAM Véronique et NOACCO Cristina, *La métamorphose et ses métamorphoses dans les littératures européennes : histoire d'un décentrement ?* Albi, Presses Universitaires Champollion, 2010.
- ARSENEAU Isabelle, *Parodie et merveilleux dans les romans dits réalistes du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- BOUDET Jean-Patrice, *Entre science et nigromance : astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 volumes.
- DUBOST Francis, *La merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016.
- DUNN Charles William, *The foundling and the werewolf, a literary-historical study of Guillaume de Palerne.*, Toronto, 1960.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, et HÛE Denis (dir.), *Enfances arthuriennes : actes du 2<sup>e</sup> colloque arthurien de Rennes*, Orléans, Paradigme Medievalia, 2006.
- GALLAIS Pierre, *la Fée à la Fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992.
- GAUCHER Élisabeth, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, Paris, Champion, 2003.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.
- HARF-LANCNER Laurence, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985.
- HARF-LANCNER Laurence, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette littérature, 2003.
- HARRIES Elizabeth W., *Twice upon a time. Women writers and the history of the fairy tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- GALLAIS Pierre, *La Fée à la fontaine et à l'arbre, un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992.
- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002.
- LECOUTEUX Claude, *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge, Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Göppingen, Kümmerle, 1982.
- LECOUTEUX Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1992.
- LECOUTEUX Claude, *Au-delà du merveilleux Des croyances au Moyen Âge, Cultures et civilisations médiévales*, XIII, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 1995.
- LE GOFF Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

- LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, NRF, 1985, « Bibliothèques des Histoires ».
- LE GOFF Jacques, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1991, « Tel ».
- MABILLE Pierre, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.
- MILIN Gaël, *Les chiens de Dieu, la représentation du loup-garou en Occident, XI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Brest, Centre de Recherches Bretonne et Celtique, Cahiers de Bretagne Occidentale, 1993.
- NOACCO Cristina, *La métamorphose dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008, « Interférences ».
- PAVLEVSKI-MALINGRE Joanna, *Mélusine, Merlusine, Melusina : fortunes politiques d'une figure mythique du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, à paraître.
- POIRION Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- SINAERT Edgar, *Les "Lais" de Marie de France, du conte merveilleux à la nouvelle philosophique*, Paris, Champion, 1978.
- VALETTE Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.
- VINCENOT Quentin, *La gueule et la peau : le loup-garou médiéval en France et en Europe*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02087301>.

- Travaux historiques :

- ALESSI Domitilla et CARDINI Franco, *Palazzo dei Normanni*, Palerme, Novecento, 2006.
- ARIES Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, 1960.
- AUBE Pierre, *Les Empires Normands d'Orient*, Paris, éditions Perrin, 2006, « Tempus ».
- AURELL Martin, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1989.
- AURELL Martin, *L'empire des Plantagenêts, 1154-1204*, Paris, Perrin, 2003.
- AURELL Martin (dir.), *Convaincre et persuader : communication et propagande aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Poitiers, CESH, 2007.
- BALDWIN John W., *Masters, Princes and Merchants : the social views of Peter the Chanter and his circle*, Princeton University Press, 1970.
- BALDWIN John W., *Les langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris, Fayard, 1997 (pour la traduction française).
- BALDWIN John W., *Aristocratic Life in Medieval France : The romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2000.
- BEAUMANOIR Philippe (de), *Coutumes de Beauvaisis*, SALMON Amédée (éd.), Paris, Picard, 1899, t. 1.
- BERIOU Nicole, BERLIOZ Jacques et LONGERE Jean, *Prier au Moyen Âge : pratiques et expériences (V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 1991.
- BERLIOZ Jacques et POLO DE BEAULIEU Marie-Anne (dir.), *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives*, préface de Jacques LE GOFF, Paris, Champion, 1998.
- BLOCH Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1994 (1<sup>ère</sup> édition en 1939).
- BOUDET Jean-Patrice, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- BOWLES Edmund, *La pratique musicale au Moyen Âge*, Paris, Minkoff et Lattès, 1983.
- BREMOND Claude, LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, *L'« Exemplum »*, 2<sup>e</sup> édition augmentée avec supplément bibliographique, Turnhout, Brepols, 1996 (1<sup>ère</sup> édition 1982).

- CAMILLE Michael, *l'art de l'amour au Moyen Âge. Objets et sujets du désir*, Cologne, Konemann, 2000, traduction A. Sautier-Greening et B. de Brimont (*the Medieval Art of Love*, Londres, Calmann & King, 1998).
- CARRON Roland, *Enfant et parenté dans la France médiévale X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1989.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- CHELINI Jean, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 1991.
- CHOURAQUI André, *L'univers de la Bible*, Paris, Lidis-Brépols, 1984.
- DEBIDOUR Victor-Henri, *le bestiaire sculpté*, Paris, Arthaud, 1961.
- DELCOURT Thierry, *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, École Nationale des Chartes, 2000.
- DUBABIN Jean, *Charles I of Anjou, Power, Kingship and State-Making in Thirteenth-Century Europe*, London-New York, Longman, 1998.
- DUBY Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, 1981.
- DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge, de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988.
- DUBY Georges et PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident*, tome 2 de l'ouvrage *Le Moyen Âge*, KLAPISCH-ZUBER Christiane (dir.), Paris, Plon, 1991.
- DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 2002.
- DEMARD Albert et Jean-Christophe, *Le chemin des loups : réalité, légendes*, Langres, Deniot, 1978.
- FERRAND Françoise (dir.), *Le Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999.
- FOSSIER Robert, *La société médiévale*, Paris, Colin, 1991.
- FRITZ Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000, « Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières ».
- FUZELIER Frédéric, *Histoire de l'ordre des Servites de Marie et des Sept Bienheureux Fondateurs*, Paris, Bloud et Barral, 1886, t. 2.
- GOODY Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, la Dispute, 2007.
- GUENEE Bernard, *Histoire et Culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.
- GONTHIER Nicole, *Les victimes de viol devant les tribunaux à la fin de Moyen Âge d'après les sources dijonnaises et lyonnaises*, Criminologie, xxvii, 2, 1994.
- GUSDORF Georges, *Les origines de l'herméneutique*, Paris, 1988.
- HARLEY John Brian et WOODWARD David, *Roger II of Sicily : A Ruler between East and West*, Cambridge University Press, 2002.
- HARRIS C.R.S., *The Heart and the Vascular System in Ancient Greek Medicine. From Alcmaeon to Galen*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- HEERS Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 2007.
- HOUBEN Hubert, *The history of cartography*, vol. 2, Oxford University Press, 1992.
- HUCKER Bernd Ulrich, *Otto IV. Der Wiederentdeckte Kaiser*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003.
- JEHEL Georges, *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442*, Paris, Ellipses, 2014.
- KALOUSIOS Ioannis, *Alexis le Stoudite, patriarche de Constantinople (1025-1043)*, thèse soutenue le 21 juin 2019 à Strasbourg, dans le cadre de l'École doctorale Théologie et Sciences Religieuses de Strasbourg.
- LAHARIE Muriel, *La folie au Moyen Âge X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, le Léopard d'or, 1996.
- LEVER Maurice, *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983.

- LANGLOIS Charles, *La vie en France au Moyen Âge : de la fin du XII<sup>e</sup> au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. 1981 (1926-1928). Tome 1 (d'après les romans mondains du temps)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981 (1<sup>ère</sup> édition 1928).
- LORCIN Marie-Thérèse, *Société et cadre de vie en France, Angleterre et Bourgogne (1050-1250)*, Paris, CDU SEDES, 1985.
- MAILLARD Jean, *Le roi-trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle : Charles d'Anjou*, Rome, American Institute of Musicology, 1967.
- MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1996.
- MAYALI Laurent, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002.
- NOËL Jean-François, *Le Saint-Empire*, PUF, Paris, 1976, « Que sais-je ? ».
- NORWICH John Julius, *Histoire de Byzance (330-1453)*, Paris, Perrin, 1999 pour la traduction française (1988 pour la 1<sup>ère</sup> édition).
- NORWICH John Julius, *Histoire de la Sicile : de l'Antiquité à Cosa Nostra*, Paris, Tallandier, 2018.
- PARAVICINI BAGLIANI Agostino, *La cour des papes au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1995.
- PASTOUREAU Michel, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.
- PASTOUREAU Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.
- PAYEN Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Droz, 1968.
- PernoUD Régine, *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, Albin Michel, 1965.
- PernoUD Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.
- POUCHELLE Marie-Christine, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Paris, Flammarion, 1983.
- RACINE Pierre, *L'Occident Chrétien au XIII<sup>e</sup> siècle. Destins du Saint Empire et de l'Italie*, Paris, SEDES, 1994, « Regards sur l'histoire ».
- RANK Otto, *Le mythe de la naissance des héros. La légende de Lohengrin*, KLEIN Elliot (éd.), Paris, Payot, 1983
- RAPP Francis, *Le Saint Empire Romain Germanique, d'Otton le Grand à Charles Quint*, Points Seuil, Paris, 2000, « Histoire ».
- ROUCHE Michel et HEUCLIN Jean (dir.), *Les femmes au Moyen Âge*, actes du colloque de Maubeuge (6-9 octobre 1988), Paris, Librairie J. Touzot, 1990.
- SIVERY Gérard, *Marguerite de Provence : une reine au temps des cathédrales*, Paris, Fayard, 1987.
- SCHMITT Jean-Claude, *La saint lévrier, Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1979.
- SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, « Bibliothèque des histoires ».
- SPUFFORD Peter, *Money and its use in medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- SUTTON Marc (dir.), *La géographie au Moyen Âge. Espaces pensés, espaces vécus, espaces rêvés, Perspectives Médiévales*, supplément au numéro 24, Paris, 1998.
- TIXIER DU MESNIL Emmanuelle (dir.), *Géographes et voyageurs au Moyen Âge*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2010.
- THERY Julien, *Les trente nuits qui ont fait l'histoire*, Paris, Belin, 2014.
- THIRION Jacques, *Le mobilier du Moyen Âge et de la Renaissance en France*, Dijon, Éditions Faton, 1998.

- Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme suivi d'un autre essai*, Paris, Plon, 1972, 1<sup>ère</sup> édition 1904.
- ZEMON DAVIS Natalie, *Les cultures du peuple*, Archives de sciences sociales des religions, 1980.
- ZIMMERMANN Michel (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale* (14-16 juin 1999), Paris, École des Chartes, 2001.

- Travaux sur les œuvres du corpus :

- CASTELLANI Marie-Madeleine et GAUCHER Élisabeth, « Écriture hagiographique et représentation de la sainteté dans le roman de *Robert le Diable* », *Revue des Sciences Humaines*, 251, 1998, pp. 155-168
- COLOMBO TIMELLI Maria, « *Guillaume de Palerne* en prose » in *Cahiers de Recherches médiévales et humanistes*, 30, 2015, [en ligne].
- CORBELLARI Alain, « Onirisme et bestialité : le roman de *Guillaume de Palerne* », *Neophilologus*, t. 86, 2002, p. 358-359.
- DAOUST Joseph, « Robert le Diable à Jérusalem », *Bible et Terre Sainte*, 101, mai 1968, pp. 20-22.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Guillaume de Palerne*, une parodie ? », *Cahiers de Recherches médiévales*, t. 15, 2008, p. 59-72.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Guillaume d'Angleterre* et *Guillaume de Palerne* : le nom de Guillaume et la parodie », *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, actes du 14<sup>e</sup> congrès international de la Société Internationale de littérature courtoise organisé à Lisbonne du 22 au 26 juillet 2013, MADUREIRA Margarida, CLAMOTE CARRETO Carlos et PAIVA MORAIS Ana (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 249-267.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Guillaume de Palerne*, de l'anthologie onirique au rêve politique ? », *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Mireille DEMAULES (dir.), Paris, Champion, 2016, pp. 113-124.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Li cuers de joie li sautele* : la joie dans *Guillaume de Palerne*, entre palpitations cardiaques et apories narratives », *Pris-Ma : Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge*, ERLIMA, 2018, [en ligne].
- FOSTER Edward et GILMON Gail, « The text of *William of Palerne* », *Neophilologische Mitteilungen*, 74, 1973, pp. 480-495.
- FOURRIER Anthime, « La Contesse Yolent de *Guillaume de Palerne* », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes par Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 115-123.
- GARRUS Annie-France, « Pierre Durand, lecteur de *Guillaume de Palerne* », *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Danielle BOHLER (dir.), Cahiers du Léopard d'Or, t. 11, 2006, pp. 307-312.
- GAUCHER Élisabeth, « Fils du diable, héros rédempteurs : Merlin et Robert le Diable », *Merlin : roman du XIII<sup>e</sup> siècle, Robert de Boron*, Danielle QUERUEL et Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), Paris, Ellipses, 2000, pp. 61-72.
- GAUCHER Élisabeth, « Pacte fatal, pacte foetal : l'enfant né sur parole. Valeur performative de la prière dans *Robert le Diable* » in *Serment, promesse et engagement : rituels et modalités*, Françoise LAURENT (dir.), Université de Montpellier, 2001.
- GAUCHER Élisabeth, « Robert le Diable ou le 'criminel repentant' : la légende au miroir des récits de conversion », *La légende de Robert le Diable du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*,

- Huguette LEGROS et Laurence MATHEY-MAILLE (dir.), Orléans, Paradigme, 2010, pp. 27-41.
- HÛE Denis, « Robert le Diable, Notre Dame et le Miracle », *La légende de Robert le Diable du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Huguette LEGROS et Laurence MATHEY-MAILLE (dir.), Orléans, Paradigme, 2010, pp. 43-65.
  - KALUNZA Max, « Das Mittelenglische *William of Palerne* und seine Quelle », *English Studies*, t. 4, 1881, pp. 197-287.
  - LÅNGFORS Arthur, « La Katone, non Lakatoué dans le roman de *Floriant et Florete* », *Neuphilologische Mitteilungen*, IL, 1958, pp. 53-55.
  - MATHEY-MAILLE Laurence, « De la chronique à la légende : le portrait de Robert le Magnifique chez Wace et Benoît de Sainte-Maure », *La légende de Robert le Diable du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, LEGROS Huguette et MATHEY-MAILLE Laurence, Orléans, Paradigme, 2010, pp. 73-83.
  - PIERREVILLE Corinne, « *Claris et Laris* et *Floriant et Florette* », annexe 2 de son édition de *Claris et Laris*, Paris, Champion, 2007, pp. 691-710.
  - PETTIT-MCKEEHAN Irene, « *Guillaume de Palerne* : a medieval 'best seller' ? », *PMLA*, vol. 41, n°4, 1926, pp. 785-809.
  - SOBCZYK Agata, « Encore un inceste occulté : l'épisode de la fille de l'empereur dans le roman de *Robert le Diable* », *Études Médiévales*, 1999.
  - TRACHSLER Richard, « Du nouveau sur le garou ? Observations sur le roman de *Guillaume de Palerne* médiéval et sa mise en prose », *Le Moyen Âge revu par le Moyen Âge*, BENGTSOON Anderss, BOUTET Dominique, BRUN Laurent, MENEGALDO Silvère (dir.), Paris, Champion, 2012.

- Travaux sur la littérature générale :

- ADLER Alfred, « Die Politische Satire », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. La littérature didactique, allégorique et satirique*, JAUSS Hans-Robert (dir.), vol. vi/1, Heidleberg, Carl Winter, 1968, pp. 275-314.
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, 11, pp. 84-89.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits 1, 1954-1975*, Paris, Gallimard, pp. 789-821.
- GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, n°8, 1966, pp. 28-59.
- JAKOBSON Roman, « Du réalisme artistique » (1921), *Théorie de la Littérature*, textes réunis par Tzvetan TODOROV, Paris, Seuil, 1965, pp. 98-108.
- KÖLHER Erich, « Gattungssystem und Gesellschaftssystem », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, 1977, pp. 7-22.
- LANSOON Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire », *La Revue du mois*, octobre 1919.
- MARINAI Fabio, « La 'Bibliothèque universelle des romans' (1775-1789). Genesi e sviluppo di un'idea », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LXVIII, 2015, pp. 1-32.
- ROUSSET Jean, « Le problème du baroque littéraire français », *Trois conférences sur le baroque français*, supplément au n°21 des *Studi Francesi*, Turin, Societa Editrice Internazionale, 1964.
- VIËTOR Karl, « Problème de l'histoire des genres littéraires », *Deutscher Vierteljahrsschrift für Literaturenwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol IX, repris dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), J-P MOREL (trad.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 9-35.

- Travaux sur la littérature médiévale :

- ADLER Alfred, « Die Politische Satire », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. La littérature didactique, allégorique et satirique*, JAUSS Hans-Robert (dir.), vol. vi/1, Heidleberg, Carl Winter, 1968, pp. 275-314.
- ARSENEAU Isabelle, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, GINGRAS Francis (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, pp. 91-106.
- ARSENEAU Isabelle, « Du réalisme des romans aux fictions des philologues », *Repenser le Réalisme*, Cahier ReMix, n°07 (04/2018), Montréal, [en ligne].
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Écrire et penser l'histoire selon l'*Histoire des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure », *Le travail sur le modèle*, BUSCHINGER Danielle (dir.), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, 2002, pp. 41-49.
- BEC Pierre, « L'accès au lieu érotique : motif et exorde dans la lyrique popularisante du Moyen Âge à nos jours », *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Lewen University Press, pp. 250-299.
- BEGOU-BALL Anne-Marie, « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, Senefiance*, LIV, 2009, pp. 59-67
- BIBOLET Jean-Claude, « Jardins et vergers dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, Senefiance 28*, Aix-en-Provence, PU d'Aix-en-Provence, 1990.
- BOUGET Hélène, « Matière de Bretagne et source : approche historiographique et critique », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 67-82.
- BOURLET Caroline, « L'Anthroponymie à Paris à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle d'après les rôles de la Taille du règne de Philippe le Bel », *Genèse Médiévale de l'Anthroponymie Moderne*, BOURIN Monique et CHAREILLE Pascal (dir.), Tours, Publication de l'Université de Tours, 1992, tome II, 2 (Études d'Anthroponymie Médiévale, III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> Rencontres), p. 9-44.
- BOUTET Dominique, « Le *Roman de Renart* est-il une épopée ? », *Romania*, tome 126, n° 503-504, 2008, pp. 463-479.
- BUSCHINGER Danielle, « le motif du déguisement de Tristan dans les œuvres médiévales allemandes », *Masques et Déguisements dans la littérature médiévale*, OLLIER Marie-Louise (dir.), Montréal, Vrin, Presses Universitaires de Montréal, 1988, pp. 35-43.
- CADOT-COLIN Anne-Marie, « De *Lancelot* à *Renart* : comment adapter sans trahir ? », *Enseigner la langue et la littérature du Moyen Âge en France aujourd'hui*, DOMINGUEZ Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales*, 39, 2018, [en ligne].
- CALDARINI Ernesta, « Un lieu du roman médiéval : le verger », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n°34, pp. 7-23.
- COLLIOT Régine, « Aspects de l'ermite dans la littérature épico-romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Senefiance, 7 Mélanges Pierre Jonin*, 1979, pp. 161-180.
- COLLIOT Régine, « Le paysage normand d'après quelques documents de l'art et de la littérature médiévaux », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Paris, PUF, 1980, pp. 16-23.



- COLLIOT Régine, « Un rapport dramatique mère/enfant dans le récit médiéval : la mère dénonciatrice du crime », *Senefiance*, n°26 (*Les relations de parenté dans le monde médiéval*), 1989, pp. 163-176.
- COLLOMP Denis, « Le parrainage : une parenté spirituelle peu exploitée », *Senefiance*, n°26 (*Les relations de parenté dans le monde médiéval*), 1989, pp. 9-23.
- CORBELLARI Alain, « Narratologie médiévale », Glossaire du Rénaf, mis en ligne le 23 septembre 2021, [en ligne].
- CURTIUS Ernst Robert, « Le paysage idéal », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, 10/18, 1991, p. 301-326 (1<sup>ère</sup> édition en 1956 aux PUF).
- DEVARD Jérôme, « La vision généalogique structurante de la *matière de France* : quand la geste s’oppose au cycle », *Matières à débat, op., cit.*, pp. 289-303.
- DELUZ Christiane, « Le jardin médiéval, lieu d’intimité », *Vergers et jardins dans l’univers médiéval*, *Senefiance* 28, Aix-en-Provence, PU d’Aix-en-Provence, 1990.
- DOUCHET Sébastien, « Avant-propos », *Enseigner la langue et la littérature du Moyen Âge en France aujourd’hui*, DOMINGUEZ Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales*, 39, 2018, [en ligne].
- DUFOURNET Jean, « Loin d’Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l’autre roman », *Galeran de Bretagne*, DUFOURNET Jean (éd.), Paris, Champion, 2009.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Le Roman de Thèbes, geste de deus freres* : le roman et son double », *Romans d’Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, BAUELLE Sarah, CASTELLANI Marie-Madeleine, LOGIE Philippe et POULAIN-GAUTRET Emmanuelle (dir.), Paris, Champion, 2007, pp. 309-318.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « ‘Des fables fait on les fabliaux [...] et des maters les cançons’ : fabliau et matière », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 83-102.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « Effets de réel et effets du réel, de l’Armorique à la féerie, dans *Artus de Bretagne* » dans le cadre du colloque *Effet de réel, effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires*, janvier 2022, Poitiers, CESCUM, actes à paraître.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « la discorde du langage amoureux : paroles d’amour, paroles de femmes dans les lais et les fabliaux (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *La discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l’âge classique*, LIAROUTZOS Chantal et PAUPERT Anne (dir.), Paris, Université Paris VII, 2006, p. 125-141.
- FRAPPIER Jean, « Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l’histoire », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, t. LXXIII, 1957.
- FRIEDE Susanne, « Les débuts d’une matière : approches définitoires et éléments constitutifs de la ‘matière du Graal’ », *Matières à débat, op.cit.*, pp. 479-490.
- GALLAIS Pierre, « Recherches sur la mentalité des romanciers du Moyen Âge », *Les Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp. 479-493.
- GALLY Michèle, « En guise de préface... Des oiseaux et des hommes », *Déduits d’oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, *Senefiance*, LIV, 2009.
- GAUCHER Élisabeth, « Tentations et mariage satanique dans *Richard sans Peur* », *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, GAUCHER Élisabeth (dir.), *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, xv, 2008, pp. 73-86.
- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, « L’absence de la Grèce dans la trilogie des ‘matières’ selon Jean Bodel et les conquêtes de la ‘matière’ d’Alexandre le Grand », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 317-329.
- GEGOU Fabienne, « Un poème d’actualité : *la Chanson du Roi de Sicile* », *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de la Société Rencesvals*, Heidelberg, Winter, *Studia Romanica*, 14 (1969), pp. 40-53.

- GINGRAS Francis, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle (Chantilly Condé 472) », *Études françaises, de l'usage des vieux romans*, DIONNE Ugo et GINGRAS Francis (dir.), 42, 2006, pp. 12-38.
- GINGRAS Francis, « Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge », *Repenser le réalisme*, BOULIANE Claudia et BERNABE Wesley (dir.), Cahier ReMix 7, Montréal, Figura, 2018, [en ligne].
- GIORDANENGO Giordana, « Le Roman de Thèbes, un 'roman féodal' ? », *Étude sur le Roman de Thèbes*, RIBEMONT Bernard (dir.), Orléans, Paradigme, 2002.
- GIRBEA Catalina, « 'D'amour, d'armes et de joie est ma matière' : y a-t-il une matière agonale au Moyen Âge ? », *Matières à débat, op. cit.*, pp. 339-348.
- GREVIN Benoît, « Lire et 'latiniser' la littérature de langue d'oïl dans le royaume de Sicile au XIII<sup>e</sup> siècle (1240-1285) », Brathair, 2014, pp. 118-139.
- Philippe HAUGEARD, « Réflexions sur la place du Moyen Âge dans les programmes de français au collège », *Enseigner la langue et la littérature du Moyen Âge en France aujourd'hui*, DOMINGUEZ Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales*, 39, 2018, [en ligne].
- HOLZBACHER Anne-Marie, « La mère dans les romans de Chrétien de Troyes », *La mère au Moyen Âge. Bien dire et bien apprendre*, PETIT Aimé (dir.), Lille, Centre d'Études Médiévale et Dialectales de Lille III, 1998, pp. 159-169.
- HÜE Denis, « Reliure, clôture, culture : le contenu des jardins », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, Senefiance 28*, Aix-en-Provence, PU d'Aix-en-Provence, 1990.
- JAMES-RAOUL Danièle, « Les discours des mères. Aperçu dans les romans et dans les lais des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *La mère au Moyen Âge. Bien dire et bien apprendre, op. cit.*, pp. 145-157.
- JAMES-RAOUL Danièle, « La *materia* en question dans les arts poétiques médio-latins des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale, op. cit.*, pp. 39-49
- JAMES-RAOUL Danièle, « De quelques toponymes 'transparents' dans la littérature arthurienne : *Gaste Forest, Val sans retour* et autres *Gués perilleus* », « *Par le nom conuist an l'ome* ». *Étude d'onomastique littéraire et médiévale*, FERLAMPIN-ACHER Christine, POMEL Fabienne et EGEDI-KOVACS Emese (dir.), Budapest, Collège Eötvös Jozsef Elte, 2021, pp. 191-206.
- JAUSS Hans Robert, « Chanson de geste et roman courtois (analyse comparative du *Fierabras* et du *Bel Inconnu*) », *Chanson de geste und höfischer Roman*. Heidelberg Kolloquium, 30. Januar 1961, Heidelberg, Carl Winter, 1963 (Studia Romanica 4), pp. 61-77.
- JAUSS Hans Robert, « Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters » in *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, *Généralités*, Heidelberg, Carl Winter, 1972, pp. 107-138.
- KOSTA-THEFAINE Jean-François, « Du chant de la douleur au chant d'amour : les poèmes de veuvage de Christine de Pizan », *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, CASTONGUAY Annye, KOSTA-THEFAINE Jean-François et LEGAULT Marianne (dir.), Biarritz, Séguier, 2007.
- LATIMIER-IONOFF Adeline, « Le nom et la *matiere* dans le roman arthurien tardif en vers », *Matiere à débat, op. cit.*, p. 273-289.
- LAURENT Françoise, « Les fenêtres du reclus. A propos du 64<sup>e</sup> conte de la *Vie des Pères* », *Par la fenêtre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2003, [en ligne].
- LEFEVRE Sylvie, « Jean Renart. L'affaire / De la rose (v. 3360-3361) », *Romania*, vol. 133, 2015, pp. 279-310, [en ligne].

- LECLERC-MARX Jacqueline, « Drôles d'oiseaux. Le caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le *Physiologus*, les *Bestiaires* et les grandes encyclopédies du XIII<sup>e</sup> siècle. Mise en perspective », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, Senefiance*, LIV, 2009, pp. 163-178.
- LEGROS Huguette, « Du verger royal au jardin d'amour : mort et transfiguration du *locus amoenus* (d'après *Tristan* de Béroul et *Cligès*) », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, Senefiance* 28, Aix-en-Provence, PU d'Aix-en-Provence, 1990.
- LEGROS Huguette, « les fous de Dieu », *Mélanges offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 339-353.
- LEJEUNE Rita, « Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n°3, 1958, pp. 319-337.
- LEVY Claude, « Un nouveau texte de Jean Renart ? », *Romania*, tome 99, n°395, 1978, pp. 405-406.
- LE NAN Frédérique, « De quelques 'périgrines' ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », *Revue des Langues Romanes*, 104, 2000, pp. 47-70.
- LINDER Olivier, « Un monde d'oiseaux de proie. Quelques exemples de figuration animalière du discours du nature et norreture », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, Senefiance*, LIV, 2009, pp. 179-192.
- LORCIN Marie-Thérèse, « Les meschantes herbes des jardins » in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, Senefiance* 28, Aix-en-Provence, PU d'Aix-en-Provence, 1990, pp. 235-252.
- MARCHELLO-NIZIA Christiane, « L'historien et son prologue, formes littéraires et stratégies discursives », *La chronique et l'histoire au Moyen Âge*, Paris, 1984, p. 13-25.
- MASCHITELLI Cesare, « Il *Roi de Sicile* di Adam de la Halle : una nuova proposta di datazione et localizzazione », *Carte Romanze*, 2/1, 2014, pp. 103-131.
- MENARD Philippe, « Les fous dans la société médiévale : le témoignage de la littérature aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Romania*, XCVIII, 1977.
- MICHA Alexandre, « La géographie de la *Queste* et de la *Mort Artu* », *Farai chansoneta novele, Hommage à Jean-Claude Payen*, Caen, Centre de Publication de l'Université de Caen, 1989, pp. 267-273.
- MUNTEANU Ioana, « Matière subtile, matière non-corporelle, matière abstraite chez les auteurs latins de l'Antiquité tardive », *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale, op. cit.*, p. 27-37.
- NOACCO Christina « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », *Pallas*, 88, *La souffrance physique dans la littérature et les arts*, 2012.
- NOTZ Marie-Françoise, « le 'sentiment de la montagne' au Moyen Âge : du non-sens à la quête de sens », *La montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité, op. cit.*, pp. 285-298.
- PARIS Gaston, « la Sicile dans la littérature française du Moyen Âge », *Romania*, tome 5, n°17, 1876, pp. 108-113.
- PARIS Gaston, « Caradoc et le serpent », *Romania*, 1899, numéro 110.
- PAYEN Jean-Charles, « L'enfance occultée : note sur un problème de typologie littéraire au Moyen Âge », *L'enfant au Moyen Âge, Senefiance* n°9, PU de Provence, Aix-en-Provence, 1980, pp. 177-200.
- PETIT Aimé, « Les premières descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans le *Roman de Thèbes* », *La description au Moyen Âge. Bien dire et bien apprendre, Revue de médiévistique*, n° 11, Actes du colloque septembre 1992, PETIT Aimé (dir.), Villeneuve d'Ascq, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III, 1993, p. 303-316.

- POE Elizabeth W., « *La Vieille Truande : A Fabliau among the Romances of B.N., fr. 375* », *Por la soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, BUSBY Keith et JONES Catherine M. (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 405-424.
- POIRION Daniel, « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre », *Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg*, t. X<sup>2</sup>, 1972.
- POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 457-469.
- POMEL Fabienne, « Clefs du cœur, du corps et du texte », *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, POMEL Fabienne (dir.), Rennes, PUR, 2006, pp. 45-59.
- QUEMENER Pierre-Yves, « Anthroponymie française de la seconde moitié du Moyen Âge », « *Par le nom conuist an l'ome* ». *Étude d'onomastique littéraire et médiévale*, FERLAMPIN-ACHER Christine, POMEL Fabienne et EGEDI-KOVACS Emese (dir.), Budapest, Collège Eötvös József Elte, 2021.
- RIBARD Jacques, « Yvain et Gauvain dans *le Chevalier au Lion* : essai d'interprétation symbolique », *Le chevalier au lion. Approches d'un chef-d'œuvre*, BAUMGARTNER Emmanuèle et DUFOURNET Jean (éd.), Paris, Champion, Paris, 1988, pp. 139-152.
- SAINT-LOUP Aude (de), « Les voies du sourd-muet dans l'Occident médiéval », *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges Guy Beaujouan*, Genève, Droz, 1994.
- SUARD François, « En guise de conclusion : que peut-on entendre par *Cycle de Doon de Mayence* », *La Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et ses versions*, Paris, Champion, 2014.
- STRUBEL Armand, « L'allégorisation du verger courtois », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval, Senefiance 28*, Aix-en-Provence, PU d'Aix-en-Provence, 1990.
- SUSONG Gilles, « Les mères obscures des héros », *Enfances Arthuriennes, Actes du 2<sup>e</sup> colloque arthurien de Rennes (2003)*, FERLAMPIN-ACHER Christine et HÜE Denis (dir.), Orléans, Paradigme, 2006, pp. 47-52.
- SZKILNIK Michelle, « *Le livre des bons faits du Roi de Sicile : Adam de la Halle biographe de Charles d'Anjou* », *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, VALETTE Jean-René (dir.), Paris, Champion, 2019, pp. 191-200.
- THOMASSET Claude, « Des jeunes filles accidentellement muettes », *L'Hostellerie de Pensée. Études offertes à Daniel Poirion*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1995, pp. 459-466.
- TILLIETTE Jean-Yves, « *Amor est passio innata ex visione procedens*. Amour et vision dans le *Tractatus amoris* d'André le Chapelain », *Micrologus*, 1998, p. 187-200.
- TONIUTTI Géraldine, « Les peintures troyennes dans *Escanor* de Girart d'Amiens : un cas d'interférence des matières au XIII<sup>e</sup> siècle », *Matières à débat...*, op. cit., pp. 401-417.
- UELTSCHI Karin, « Signal, signe ou performance ou du *fiat* au *factum est* : considérations sur la thématique du cor dans l'imaginaire médiéval », *Cornes et plumes dans la littérature médiévale : Attributs, signes et emblèmes*, POMEL Fabienne (dir.), Rennes, PUR, 2010, pp. 285-302.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Chassez le réel par la porte, il revient par la fenêtre. Observations post-barthésiennes », *Effet de réel, effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires*, colloque du 20-21-22 janvier 2022, Poitiers, CESCUM, actes à paraître.
- WALTER Philippe, « Tout commence par des chansons... (Intertextualités lotharingiennes) », *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, POIRION Daniel (dir.), Paris, SEDES, 1990, pp. 187-202.

- WHITE-LE GOFF Myriam, « *Romans de Mélusine : Transgression des ‘matières’ et conception de la ‘fiction’* », *Matières à débat...*, *op. cit.*, pp. 351-361.
- Travaux sur le merveilleux :
- BOUILLOT Anne, « Quand l’homme se fait animal, deux cas de métamorphoses chez Marie de France : *Yonec* et *Bisclavret* », *Magie et Illusion au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Publication de l’Université de Provence, 1999, pp. 65-78.
- BRETTEL Paul, « Des ‘péchés réservés’ : droit canonique et pratique littéraire » in *Mélanges offerts à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993.
- CHENERIE Marie-Luce, « Le motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980.
- COMBARIEU DU GRES Micheline (de), « Le *Lancelot* comme roman d’apprentissage. Enfance, démesure et chevalerie », *D’aventure en aventure. « Semblance » et « Senefiance » dans le Lancelot en prose, Senefiance 44*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2000, pp. 77-103.
- DEMAULES Mireille, « Le prophète et le glossateur : Merlin et l’interprétation des rêves », *Littératures*, 53, *Écritures médiévales, Conjointure et senefiance*, 2005, pp. 107-122.
- DEMAULES Mireille, « Les songes médiévaux au risque de la psychanalyse : écueil méthodologique ou enrichissement interprétatif ? », *Littérature*, 2007/4, n°148, pp. 44-58.
- DUBOST Francis, « Entre (ir)rationnalité et symbolisme : la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », BUSBY Keith et DALRYMPLE Roger (dir.), *Comique et merveilleux*, t. XIX, p. 17-47, 2002, Arthurian Literature [en ligne].
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « La peur du monstre dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, XVII, 2004, pp. 121-134.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « Féerie et idylle : des amours contrariées », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [en ligne], 20, 2010.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « Gloriande dans *Perceforest* : entre effacement et fascination, une fée à la mode bourguignonne ? », *Les Relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste*, actes du colloque de la Société Internationale Rencesvals, organisé à l’Université Jean Moulin – Lyon 3 les 28 et 29 novembre 2011, Corinne PIERREVILLE (dir.), Aprime Éditions, 2013.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°30, Paris, Belin, 2009, pp. 61-78.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Fées, nourrices et superstitions : les soins aux nourrissons au prisme de la fiction médiévale », *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest*, 124-3, 2017, pp. 109-133.
- FRAPPIER Jean, « A propos du lai de *Tydorel* », *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, pp. 219-244.
- GASTER Moses, « Two unknown Hebrew versions of the *Tobit Legend* » in *Studies and textes in Folklore, Magic, collected and reprinted by Moses Gaster*, New York, Ktav Publishing House, 1971.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits « mélusiniens » au Moyen Âge », *Mélusines continentales et insulaires*, BOIVIN Jeanne-Marie (éd.), Proinsias MacCana, Paris, Champion, 1999, pp. 105-137.

- GONZALEZ Loren, « L’empreinte du loup-garou dans l’écriture médiévale : pour une littérature en métamorphose ? », *Carnets*. Revue électronique d’études françaises de l’APEF, 2013 [en ligne].
- HARF-LANCNER Laurence, « le Conte de Peau d’Âne dans la littérature du Moyen Âge et du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la Réforme et la Renaissance*, t. 11, 1980.
- HARF-LANCNER Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 40<sup>e</sup> année, 1, 1985. pp. 208-226, [en ligne].
- HARF-LANCNER Laurence, « La métamorphose au Moyen Âge », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*, Paris, PENS, 1985, pp. 3-27.
- JAMES-RAOUL Danièle, « Monts et merveilles romanesques », *La montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, JAMES-RAOUL Danièle et THOMASSET Claude, *Cultures et civilisations médiévales*, n°19, Paris, 2000, pp. 255-284.
- LECOUTEUX Claude, « Introduction à l’étude du merveilleux médiéval », *Études Germaniques*, Paris, 1981, n° 369, pp. 273-290.
- LECOUTEUX Claude, « Aspects du rêve au Moyen Âge » *Rêve et Littérature*, HAAG Ingrid (dir.), *Cahiers d’Études Germaniques* 33, 1997, p. 11-18.
- LECOUTEUX Claude, « Ces bruits de l’au-delà », *La Revue des Langues Romanes*, t. 101, 2, 1997.
- LEFEVRE Sylvie, « Polymorphisme et métamorphose dans les bestiaires », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge, op., cit.*, pp. 215-247.
- MENARD Philippe, « Les histoires de loup-garou au Moyen Âge », *Symposium in Honorem Martin de Ricquer*, Barcelone, 1986, pp. 209-238.
- MEYER Paul, « L’enfant voué au diable, rédaction en vers », *Romania*, 33, 1904, pp. 163-178.
- MILIN Gaël, « *La Vita Ronani* et les contes du loup-garou aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles », *Le Moyen Âge*, xcvii, 1991, pp. 259-273.
- MORA-LEBRUN Francine, « Métamorphose dans *le Paradis de la reine Sibylle* », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age, op., cit.*, pp. 287-317.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *Études de lettres*, 3-4 *Des fatas aux fées*, Lausanne, Université de Lausanne, 2011, p. 178.
- OATES Caroline, « Démonologues et Lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI<sup>e</sup> siècle », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge, op., cit.*, pp. 71-105.
- PAYEN Jean-Charles, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils des scrupules à croire au démon ? », *Le diable au Moyen Âge, doctrine, problèmes moraux, représentations*, *Senefiance* n°6, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1979.
- POIRION Daniel, « Edyppus et l’énigme du roman médiéval », *Étude sur le Roman de Thèbes*, RIBEMONT Bernard (dir.), Orléans, Paradigme, 2002, pp. 285-298.
- STANESCO Michel, « Le conte de fées et le merveilleux romanesque », *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, Actes du Colloque de Toulouse, Janvier 1986, Toulouse 1987, p. 11ss.
- STANESCO Michel, « Nigromance et université : scolastique et merveilleux dans le roman français au Moyen Âge », *Milieus universitaires et mentalité urbaine*, POIRION Daniel (dir.), Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1987, pp. 129-144.
- UELTSCHI Karin, « Le premier roi ou le fils Mehaigné. A propos d’Arthur, d’Hellequin et des Plantagenêts », *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, FERLAMPIN-ACHER Christine et HÜE Denis (dir.), Rennes, pur, 2007, « Interférences », [en ligne].

- VERDON Flore, « L’imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes. Temps et espace mythique au carrefour de l’eutopie narrative », *Grandes et petites mythologies. I. Monts et abîmes : des dieux et des hommes*, UELTSCHI Karin et VERDON Flore (dir.), Reims, Presses Universitaires de Reims, 2020, pp. 325-338.

- Travaux historiques :

- ARIES Philippe, « Au XII<sup>e</sup> siècle : « jeunes » dans la société aristocratique », *Annales E.S.C.*, 19(5), 1964, p. 835-846.
- AURELL Martin, « L’art comme propagande royale ? Henri II, Aliénor d’Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », *21<sup>st</sup> International IRCLAMA Colloquium*, mai 2014, Porec (Croatie), pp. 22-40.
- BENEVENT Christine, « Folie et société(s) au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance », *Images de la folie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance*, BERTHON Guillaume et LEROUX Xavier (dir.), Babel / Littératures plurielles 25, 2012, pp. 121-148.
- BOISSEUIL Didier, « Le bain : espaces et pratiques », *Médiévales*, t. 43, Didier BOISSEUIL (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2003.
- BOULOUX Nathalie, « Les formes d’intégration des récits de voyage dans la géographie savante », *Géographes et voyageurs au Moyen Âge*, TIXIER DU MESNIL Emmanuelle (dir.), Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2010.
- BOUREAU Alain, « Placido Tramite. La légende d’Eustache, empreinte fossile d’un mythe carolingien ? », *Annales ESC*, tome 4, 1982.
- BOUREAU Alain, « Narration cléricale et narration populaire. La légende de Placide-Eustache », *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, SCHMITT Jean-Claude (dir.), Paris, 1983, pp. 41-64.
- BOURLET Caroline, « L’Anthroponymie à Paris à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle d’après les rôles de la Taille du règne de Philippe le Bel », *Genèse Médiévale de l’Anthroponymie Moderne*, BOURIN Monique et CHAREILLE Pascal (dir.), Tours, Publication de l’Université de Tours, 1992, tome II, 2 (Études d’Anthroponymie Médiévale, III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> Rencontres), p. 9-44.
- BOYER Jean-Paul, « L’installation des Capétiens 1245- Circa 1265 », *La Provence au Moyen Âge*, AURELL Martin, BOYER Jean-Paul et COULET Noël (dir.), Aix-en-Provence, PU de Provence, 2005.
- CONTI Alessandro, « Le débat entre réalistes et nominalistes à la fin du Moyen Âge », *Annuaire de l’Ecole pratique des Hautes Études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 151, 2020, pp. 238-241.
- DUBY Georges, « Dans la France du Nord-Ouest, au XIII<sup>e</sup> siècle : les ‘jeunes’ dans la société aristocratique », *Annales Economies Sociétés Civilisations*, n°4, 1964.
- DUBY Georges, « Les sermons faits aux femmes aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *La femme au Moyen Âge*, LELIEVRE Jacques (dir.), Collection des Journées de droit de la Faculté Jean Monnet, Paris, La Documentation Française, 1992, pp. 11-20.
- FANTINO Jacques, « La pluralité des mondes. Entre science et théologie », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 76, fascicule 3, 2002.
- FEST Ludivine, « La chevalière au Moyen Âge : entre fantasme et réalité », *Le cheval, animal de guerre et de loisir dans l’Antiquité et au Moyen Âge*, Actes des journées d’étude internationale organisées par l’UMR 7044 (Étude des civilisations de l’Antiquité), Strasbourg, 6-7 novembre 2009.

- FIXOT Rémi, « Pouvoirs et justice en Italie méridionale lombarde et normande (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) », *Le pouvoir au Moyen Âge : idéologies, pratiques, représentations*, CAROZZI Claude et TAVIANI-CAROZZI Huguette (dir.), Aix-en Provence, PU de Provence, 2007, pp. 193-210.
- GAPOSCHKIN Marianne Cecilia, *The Making of Saint Louis. Kingship, Sanctify, and Crusade in the Later Middle Ages*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 2008.
- GOMEZ Raúl Estangüi, « La progressive et difficile intégration de Byzance au monde latin (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, MAZEL Florian (dir.), Paris, Seuil, 2021, pp. 349-363.
- GUERREAU Alain, « La mesure au Moyen Âge : quelques directions de recherche », *Mesure et histoire médiévale : XLIII<sup>e</sup> congrès de la SHMESP (Tours, 31 mai-2 juin 2012)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013, pp. 17-38.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « Observations sur la logique sociale des conflits dans la parenté au Moyen Âge », *La parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, AURELL Martin (dir.), Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 413-429.
- HERVAL René, « Rois normands et poètes arabes, rois normands et lettrés byzantins », *Études normandes*, n°237, 1<sup>er</sup> trimestre 1973, pp. 1-12.
- JEANNENEY Jean-Noël, « Les guides de voyage au Moyen Âge » du 23 juin 2001 de l'émission *Concordance des Temps*, sur France Culture, [en ligne].
- LECUPPRE Gilles, « L'oncle usurpateur à la fin du Moyen Âge », *La parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, AURELL Martin (dir.), Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 147-156.
- NEYRINCK Axelle, « Le lien de *caritas* dans la société chrétienne médiévale et la justification du baptême des enfants en bas-âge », Centre de Recherche historique EHESS, 2015.
- PETERS-CUSTOT Annick et MADELINE Fanny, « De Guillaume I<sup>er</sup> à Roger II de Sicile : autour de l'impérialité des premiers couronnements royaux normands (1066-1130) », *Annales de Normandie*, 2019/1 (69<sup>e</sup> année), pp. 165-198.
- TURLAN Juliette, « Recherches sur le mariage dans la pratique coutumière (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », *Revue historique du droit français et étranger*, 217, pp. 477-528.

- Outils :

- BLOCH Oscar et WARTBURG Walther (von), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1964.
- *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1997.
- *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1993.
- GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, édition dirigée par Pierre FLOBERT, Paris, Hachette, 2000.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1969.
- GODEFROY Frédéric, *Lexique de l'ancien français*, Paris, Champion, 2000.
- GOUGENHEIM Georges, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, 1966.
- GRANT Michael et HAZEL John, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, Marabout Université, 1990.



- GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- *Petit Larousse illustré 2012 (Le)*, Paris, Larousse, 2011.
- MAZALEYRAT Jean et MOLINIE Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MORAWSKI Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, CFMA, 1925.

- Sites Internet (fréquemment utilisés) :

- ARLIMA : <https://www.arlima.net/>
- ATILF : <http://atilf.atilf.fr/>
- BNF : <https://www.bnf.fr/fr>
- CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/>
- *Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF – CNRS & Université de Lorraine : <http://atilf.atilf.fr/dmf.htm>
- *Encyclopaedia Universalis* : <https://www.universalis.fr/>
- Gallica : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

**Titre :** *Robert le Diable, Guillaume de Palerne, Floriant et Florete : amour, merveille et Italie*

**Mots clés :** roman médiéval - matière - amour - merveilleux - Italie - politique

**Résumé :**

Le roman français merveilleux du XIII<sup>e</sup> siècle ayant précisément pour cadre géographique la Sicile et/ou l'Italie méridionale a suscité peu de travaux. Généralement, si le cadre est italien, il s'agit d'une réécriture d'un texte antique et si le roman est merveilleux, l'action est située en Bretagne arthurienne.

Or, certains romans merveilleux, dont l'action se situe dans l'Italie contemporaine, sont réfractaires à toute tentative de classification selon la tripartition bodélienne. C'est le cas de *Robert le Diable*, *Guillaume de Palerne* et *Floriant et Florete*. *Robert le Diable* et *Guillaume de Palerne* sont objectivement des œuvres difficiles à catégoriser ; en revanche, *Floriant et Florete* est proche du roman breton puisqu'il emploie le matériel roulant arthurien mais son cadre géographique sicilien interroge

dans son contexte de création. Le choix de ces œuvres se justifie également par le peu de recherches dont elles ont fait l'objet : cet « oubli » semble lié à l'indétermination de leur matière. Une analyse détaillée de ces textes met à jour des lectures complexes : ainsi, émergent des enjeux géopolitiques, en lien avec le cadre géographique choisi, qui s'expriment paradoxalement à travers un « esprit parodique », ce qui contraste fortement avec le merveilleux qui lui-même entre en conflit avec des aspects réalistes très précis.

Ces différents indices semblent alors converger et faire de ces romans complexes et riches des utopies politiques, révélant une démarche auctoriale similaire, visant à tenir compte d'un lectorat pluriel pour des œuvres polyphoniques à la matière finalement indécidable.

**Title :** *Robert le Diable, Guillaume de Palerne, Floriant et Florete : love, wonder and Italy*

**Keywords :** medieval novel - matter - love - marvelous - Italy - politics

**Abstract :**

The XIII<sup>th</sup> French fantasy novel whose geographic setting is precisely Sicily and/or southern Italy has generated little research work. Generally speaking, if the setting is Italian, it is the rewriting of an ancient text and if it is a fantasy novel, the action takes place in Arthurian Brittany.

Yet, some fantasy novels, whose action takes place in contemporary Italy seem to fail in any attempt of categorization such as Bodel's tripartition. It is the case of *Robert le diable*, *Guillaume de Palerne* and *Floriant et Florete*.

*Robert le Diable* and *Guillaume de Palerne* are objectively pieces of work that are difficult to classify ; however, *Floriant et Florete* is close to the Breton novel since it uses the Arthurian features but its Sicilian setting brings up the question of its creation context.

The choice of these works was also justified by the small number of research they have been subjected to : the fact that they were « forgotten » seems to be linked to their material being undetermined. A detailed analysis of these texts reveals complex readings: therefore, in connection with the chosen geographical setting, geopolitical issues emerge which are paradoxically expressed through a "parodistic spirit", which sharply contrasts with the supernatural that comes itself into conflict with very precise realistic aspects.

All these clues then seem to converge to turn these complex and rich novels into political utopias, revealing a shared auctorial approach, aimed at taking into account a plural readership for polyphonic works whose matter is ultimately impossible to define.