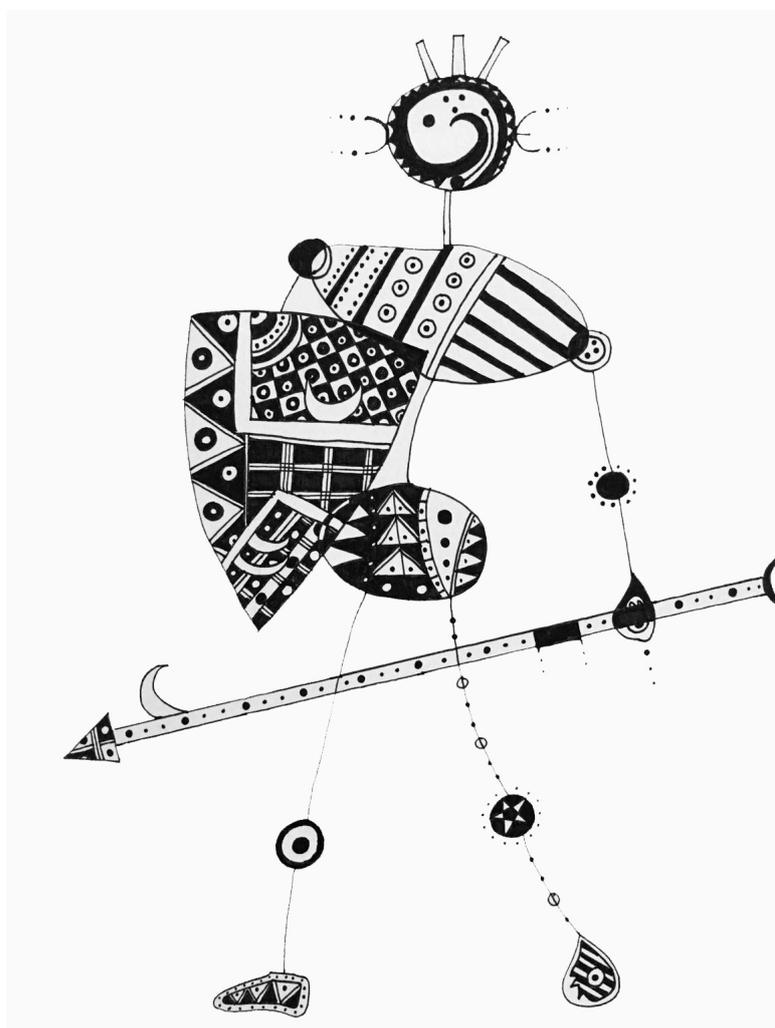


Don Quichotte avant Don Quichotte ?

Les récits de chevalerie du XIV^e au XVI^e s.
en France, Italie et Espagne: production et réception

Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik (éds.)



Quichotte Aouchem
Paraska Tolan

TIRANT, 22 (2019)

NUMÉRO SPÉCIAL

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

***Les récits de chevalerie du XIV^e au XVI^e s.
en France, Italie et Espagne: production et réception***

Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik (éds.)

SOMMAIRE

CROIZY-NAQUET, Catherine et SZKILNIK, Michelle, « Ouverture. Paysage don quichottien »	5
TRADUIRE ET ACCULTURER	15
MORATO, Nicola, « La tradition italienne du roman de chevalerie dans le miroir du <i>Don Quichotte</i> »	17
HEUSCH, Carlos, « Le <i>Libro del caballero Zifar</i> , premier récit chevaleresque castillan »	33
AMOR, Lidia, « De l' <i>Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe</i> à <i>La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe</i> : les transferts culturels entre les récits chevaleresques français et castillan lors d'une traduction littéraire »	43
LACALLE, Juan Manuel, « Le regard sur l'Autre dans <i>La historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe</i> »	57

4 *Tirant*, 22 (2019)

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

RENOUVELER LE RÉCIT CHEVALERESQUE	71
TONIUTTI, Géraldine, « Imiter le roman – fictionnaliser l’Histoire: le <i>Roman du Hem</i> entre roman et relation de tournoi »	73
FERLAMPIN-ACHER, Christine, « Arthur après Arthur, Don Quichotte avant Don Quichotte : <i>Artus de Bretagne</i> (c. 1300) : roman de chevalerie, roman de clergie ? »	89
CARTELET, Pénélope, « D’une nouvelle qualité chevaleresque : l’humour de Don Brianel de Macédoine dans l’ <i>Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia</i> »	101
BROWN-GRANT, Rosalind, « Fraternité et chevalerie dans la version bourguignonne de <i>Florence de Rome</i> (Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652) »	119
PAYNE, Marie-Christine, « Les demoiselles et le réveil de la chevalerie dans le <i>Roman de Perceforest</i> »	145
MURGIA, Giulia, « La <i>Tavola Ritonda</i> : le joug et le jeu de la chevalerie »	161
CALS, Sarah, « <i>Nouveau Tristan</i> (Jean Maugin, 1554), nouvelles émotions ? »	179
STAHULJAK, Zrinka, « L’Empire des livres: imagination, matière d’Orient, et archive du possible aux Pays-Bas bourguignons »	195
TAYLOR, Jane H. M., « ‘ Desvoyé de la droite voye ...’ : Gadifer de La Salle, Jean de Béthencourt, et <i>Le Canarien</i> »	207
RELIRE LE RÉCIT CHEVALERESQUE	221
DUCHE, Véronique, « Le <i>Huitiesme Livre d’Amadis</i> , ou la fin d’une aventure »	223
BELTRÁN, Rafael, « Du chevalier Tirant au chevalier Quichotte: la critique humaniste des romans de fiction et le détachement ironique de Cervantès »	239
MONTORSI, Francesco, « Faut-il croire à Geoffroy de Monmouth ? Notes sur la réception de l’ <i>Historia regum Britannie</i> au XVI ^e siècle (1508-1579) »	259

Ouverture
Paysage don quichottien

Ouverture: Don Quichottian Landscape

Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik

(Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3)

Ce numéro spécial de la revue *Tirant* recueille les actes d'un colloque international qui s'est tenu du 30 mai au 1^{er} juin 2018 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Il a réuni des chercheurs qui travaillent sur des corpus médiévaux et renaissants, en langues espagnole, catalane, italienne ou française, et qui viennent d'Europe (Espagne, Italie, Suisse, Belgique, Angleterre, France), d'Amérique du Nord et du Sud, et même d'Australie. Cette diversité souligne d'emblée notre volonté de mener une enquête comparative susceptible de mettre au jour les réseaux d'influences et les échanges culturels et littéraires entre la France, l'Espagne et l'Italie et de comprendre la fabrique des romans de chevalerie et les différents chemins qu'ils ont pu prendre.

Pourquoi ce titre un peu provocateur : « Don Quichotte avant Don Quichotte ? » Le livre de Cervantès publié à Madrid en deux parties, en 1605 et 1615, que nous considérons à juste titre comme un chef d'œuvre, n'a pas frappé de ridicule et d'obsolescence le roman de chevalerie comme un orage imprévu dans un beau ciel d'été en Castille. La vision cocasse des romans de chevalerie que diffuse *Don Quichotte* est en vérité le point d'aboutissement d'une longue réflexion critique sur la nature et l'utilité des récits de chevalerie dont on peut trouver les prémisses dès la fin du XIII^e siècle¹. Du reste, si le joyeux autodafé auquel se livrent le barbier et le curé (Cervantès, 1998, I, vi) semble irrémédiablement condamner à l'anéantissement une bonne

1. Voir la contribution de G. Toniutti sur le *Roman du Hem* dans ce numéro : « Imiter le roman - fictionnaliser l'Histoire: le *Roman du Hem* entre roman et relation de tournoi ».

partie des romans de chevalerie produits depuis les *Amadis de Gaule*, on notera d'une part que le barbier plaide pour la grâce d'*Amadis* qu'il obtient au prétexte que ce livre est unique en son genre, d'autre part que la poésie n'échappe pas non plus à la fureur destructrice des deux censeurs, fureur entretenue par la nièce et la bonne de l'hidalgo. La condamnation des récits de chevalerie est donc plus nuancée qu'il est parfois déclaré et le curé et le barbier mettent de côté quelques livres (*Tirant le Blanc* par exemple²) dont ils entendent bien se délecter tout en affirmant qu'ils ne doivent pas être mis entre toutes les mains. Le goût des romans de chevalerie et le respect qu'ils inspirent se maintiendront, au moins partiellement, au XVII^e siècle. Marc Vulson, sieur de la Colombière, dédie ainsi à Mazarin, en 1648, *Le Vray theatre d'honneur et de chevalerie ou le miroir heroïque de la noblesse*, dans lequel il parle très favorablement de « l'excellent Roman de *Perceforest* » (1648 : 130), et d'Arthur que « les fabuleux romans ont pris pour le prototype (*sic*) de toute force d'honneur et de vertu heroique » (1648 : 132). Il évoque encore le Saint Graal, « une des plus agreables fictions qui se trouve dans les vieux romans ».

Alors qu'on utilise couramment aujourd'hui le terme de romans de chevalerie, Vulson parle de fabuleux ou vieux romans, Cervantès, de *libros de caballerías*, livres de chevalerie. L'histoire du syntagme « roman de chevalerie », qui n'apparaît en français qu'au XVII^e siècle, dans le *Berger extravagant* de Charles Sorel publié en 1629, a été retracée par Françoise Viellard dans un article de 2007 « Qu'est-ce que le roman de chevalerie ? Préhistoire et histoire d'une formule » et plus récemment par Francesco Montorsi dans son livre *L'Apport des traductions de l'Italien dans la dynamique du récit de chevalerie*, dans lequel il montre qu'au XVI^e siècle (et encore, on vient de le voir, chez Vulson), c'est le mot roman tout seul qui désigne les romans de chevalerie.

Nous avons préféré l'expression « récits de chevalerie » afin de prendre en compte les très nombreux textes qui se situent à la croisée de l'histoire et de la fiction : les biographies chevaleresques du XV^e siècle, mais aussi les comptes rendus de pas d'armes, voire des textes qui se prétendent des chroniques, et qui n'hésitent pourtant pas à emprunter des épisodes à la fiction. Qu'on pense par exemple au discours édifiant que le père du jeune Jacques de Lalaing est censé avoir tenu à son fils quand celui-ci partait rejoindre la cour de Bourgogne en compagnie d'Adolphe de Clèves, passage vraisemblablement emprunté au *Jean de Saintré* d'Antoine de la Sale (Szkilnik, 2003 : 22). Le public lisait-il différemment *l'Histoire de Gilion de Trassignes et de dame Marie, sa femme* et *Le livre des faits de Jacques de Lalaing* ? Peut-être ou peut-être pas, la question vaut en tout cas d'être posée. À lire en effet les prologues des biographies et des fictions chevaleresques du XV^e siècle, il semble que le public y cherchait pareillement matière à « donner bon exemple aux hardis en armes et nobles de cuer pour eulx moustrer la fourme et maniere de gouverner leurs corps et noblement contenir », comme le dit David Aubert dans sa préface aux *Cronicques et Conquestes de Charlemaine* (Guiette, 1940 : I, 13). Le prologue d'une des versions du *Pas du Perron Fée*, pas d'armes qu'a réellement tenu Philippe de Lalaing, frère de Jacques, à Bruges en 1453, énumère les lectures qui ont pu inspirer le jeune homme : romans arthuriens comme *Perceforest*, histoires de Lancelot, Galaad, Tristan, Guiron le Courtois, chansons de geste sur Charlemagne et ses pairs, histoires antiques sur Alexandre, Hector voisinent dans une longue liste qui se clôt sur l'évocation des hauts faits de Jacques de Lalaing lui-même. Philippe évoque-t-il un livre racontant les prouesses son frère ou bien des faits dont il a été lui-même témoin ? En tout état de cause, la liste brouille la distinction entre fiction et histoire (Szkilnik, 2011).

2. Voir l'article de R. Beltrán sur *Tirant lo Blanc* dans ce numéro : « Du chevalier Tirant au chevalier Quichotte: la critique humaniste des romans de fiction et le détachement ironique de Cervantès ».

Si nous avons retenu la période XIV^e-XVI^e siècles, c'est parce qu'elle correspond à une profonde transformation de la chevalerie. Transformation plutôt que crise, car le chevalier va se réinventer en homme d'armes. Les récits qui le prennent comme personnage principal portent la trace de mutations sociales réelles, des inquiétudes qu'elles génèrent, des rêves nostalgiques ou non qu'elles font naître (Stanescu, 1988). C'est aussi une période durant laquelle les lecteurs se multiplient et se diversifient. L'imprimerie permet la diffusion phénoménale de récits peut-être écrits à l'origine pour un lectorat plus réduit, plus ciblé, comme les apprentis chevaliers qu'évoque David Aubert. Or voici que les livres de chevalerie tombent entre d'autres mains, celles des femmes, des gens de classes sociales inférieures, ou de vieux fous comme Don Quichotte. Si le barbier et le curé s'acharnent à détruire la bibliothèque de Don Quichotte, ils veulent surtout restreindre l'accès à de si dangereuses lectures.

Enfin, l'espace géographique, Espagne, Italie et France, se justifie pleinement dans la mesure où entre ces trois pays la circulation des récits de chevalerie est considérable. Les liens politiques étroits entre la cour de Bourgogne et l'Espagne, les rivalités entre France et Espagne dans le royaume de Naples, les guerres d'Italie ensuite, autant de conditions historiques qui ont favorisé les échanges, les traductions d'une langue à l'autre, les jeux d'influences réciproques. La littérature française qui s'était largement exportée au XIII^e siècle voit revenir sous une nouvelle identité les héros qu'elle avait promus, dont l'exemple le plus connu est celui de Roland devenu Orlando, amoureux ou furieux. Mais d'autres arrivent sans ancêtres identifiables, qui s'imposent *cis* et *trans* les Pyrénées et les Alpes : Amadis est le plus célèbre. Cela revient, dans un effet de miroir, à comprendre la genèse et l'évolution des récits chevaleresques qui entendaient se démarquer des romans à l'origine du genre et s'émanciper du modèle français. La référence à l'Espagnol Don Quichotte emblématise l'éclatement des frontières et les liens d'intertextualité entre la France, l'Italie et l'Espagne et leurs conséquences sur la complexité et la viabilité ou non du genre.

Or ces relations ont été peu étudiées, comme ont été assez peu étudiés, de manière globale en tout cas, ces vieux romans. Philippe Ménard avait présenté en 1996 une conférence plénière au congrès de la Société Arthurienne Internationale intitulée « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Age et au XVI^e siècle » qui faisait un état des lieux et dessinait un vaste programme de recherches, resté toutefois en grande partie lettre morte. On peut citer le livre de Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne : entre Arthur et Don Quichotte* et plus récemment, le livre de F. Montorsi déjà mentionné³, mais le chantier reste vaste. Notre pari est qu'étudier les récits de chevalerie, l'engouement et le regard critique qu'ils ont suscités, c'est aussi mettre à nu les ressorts de l'imaginaire, interroger la fascination ou la répulsion des modèles héroïques.

3. On pourrait ajouter la thèse, non publiée de Florence Serrano, *La Querelle des Femmes à la cour, entre la Castille et la Bourgogne, au XV^e siècle. Étude et édition critique du Triunfo de las donas / Triumphe des dames de Juan Rodríguez del Padrón*, soutenue 2011 à l'ENS de Lyon, sous la direction de Carlos Heusch et Véronique Duché.

Traduire et acculturer

Il semble naturel de consacrer une première section de cette collection à la traduction et/ou au processus d'acculturation —ou de transferts, selon le titre de Lidia Amor— qui découle de la confrontation des langues et des mises en récit. Celle-ci est évaluée dans les textes italiens et espagnols par la comparaison avec les textes français et par leurs stratégies de réécriture. Cette première série d'articles s'intéresse à la manière dont les modèles empruntés à des littératures voisines sont reçus et adaptés pour se fondre dans la culture qui les accueille et devenir le ferment de nouvelles formes littéraires.

C'est visiblement le cas, comme le constate Nicola Morato⁴, pour la tradition italienne du roman de chevalerie, que la critique moderne jauge à l'aune du *Don Quichotte*. La mise en relation des deux se fait d'abord par le double rapprochement du *Don Quichotte* avec le *Roland furieux* de l'Arioste, le premier sous la forme d'un dialogue textuel et structurel embrassant plusieurs strates de composition ; le second par la réception analogue en tant que chefs d'œuvre signifiant la désagrégation de l'idéal chevaleresque et en corollaire la naissance du roman moderne. Cette association repose ensuite sur la grille canonique du genre, dont Chrétien de Troyes marque l'origine et *Don Quichotte* l'aboutissement et/ou la dissolution. Entre les deux, les récits arthuriens italiens, les *cantari*, les poèmes de Pulci et de Boiardo paraissent annoncer les caractéristiques du roman de Cervantès, comme l'illustrent les réécritures des mésaventures d'Angélique entre Italie et Espagne.

À cette intertextualité, disons diachronique, fait place une intertextualité synchronique. Carlos Heusch montre en effet comment le *Libro del Caballero Zifar* invente le genre du roman chevaleresque qui n'existait pas en langue castillane, mais l'invente en combinant des formes discursives bien établies en Castille (littérature hagiographique et didactique) à des schèmes narratifs importés de France⁵. Roman hybride, *Zifar* témoigne d'une volonté de créer une littérature chevaleresque originale, proprement castillane, qui ne sacrifie pas à la fascination de l'aventure pour l'aventure mais conserve une dimension didactique.

Examinant la réception de l'histoire d'Olivier de Castille et d'Artus Algarbe en Castille à partir de l'imprimé castillan de 1499⁶, Lidia Amor suggère que dans le cas de l'*Oliveros de Castilla*, il n'y a pas à proprement parler de transferts culturels au sens où la traduction en castillan n'a pas entraîné l'apparition de nouveaux modèles culturels ni idéologiques en Castille. Il y existait en effet déjà un récit chevaleresque, de forme et de tonalité différentes de celles du roman chevaleresque français, dont le *Libro del Cavallero Zifar*, comme le montre Carlos Heusch, est le premier et le plus important exemple. L'*Oliveros de Castilla* combine ainsi une fiction chevaleresque castillane et des modèles étrangers, donnant aux romans castillans tardifs une physionomie propre, qui reflète une conception castillane de la figure du chevalier et du monde dans lequel il vit.

Juan Manuel La Calle s'intéresse également à l'*Oliveros de Castilla*, dans une perspective un peu différente mais néanmoins voisine⁷ : la version française et la version castillane de l'histoire reflètent-elles une vision commune de l'Autre, ou bien les contextes culturels et idéologiques ont-

4. N. Morato, « La tradition italienne du roman de chevalerie dans le miroir du *Don Quichotte* ».

5. C. Heusch, « Le *Libro del caballero Zifar*, Premier récit chevaleresque castillan ».

6. L. Amor, « De l'*Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* à *La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe*: les transferts culturels entre les récits chevaleresques français et castillan lors d'une traduction littéraire ».

7. J. M. La Calle, « Le regard sur l'Autre dans *La historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe* ».

ils des conséquences sur la représentation de l'étranger ? À la fin du XV^e siècle, l'Espagne est confrontée à une double altérité « extrême » : les Maures d'un côté, qu'elle finit d'expulser de son territoire en 1492, les peuples amérindiens de l'autre qu'elle rencontre exactement au même moment mais sur leurs propres territoires. Ces conditions historiques particulières expliquent les nuances entre l'*Oliveros* et la version française.

Renouveler le récit chevaleresque

La seconde section, « Renouveler le récit chevaleresque », porte sur ce qui découle de ces rencontres, à savoir la réinvention dans une autre langue ou le renouvellement en français même du genre du récit de chevalerie. Elle s'intéresse ainsi aux modifications qu'il subit à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : il s'agit de repenser les structures, les thématiques, les motifs ou les procédés rhétoriques, en résonance avec l'époque et le lieu de composition, qui entraîne de nouvelles formes, de nouvelles valeurs en accord avec les nouvelles normes sociales, et de nouvelles fonctions.

Les formes se modulent sous des tours variés, par des stratégies discursives jouant des canons génériques. Dès la fin du XIII^e siècle, comme le montre Géraldine Toniutti⁸, le récit chevaleresque brouille les frontières entre réalité et fiction. Le *Roman du Hem*, de Sarrasin, est ainsi la relation d'un tournoi historique dont les participants se sont déguisés en personnages arthuriens. Mais Sarrasin ne se contente pas faire le compte rendu des jeux de rôle auxquels se sont livrés les participants réels, il introduit aussi des aventures inventées, imitées des romans que lui, ses lecteurs et les tournoyeurs connaissent bien, de sorte que dans un jeu de miroirs vertigineux, la réalité imite la fiction qui se nourrit elle-même à la réalité et à d'autres fictions. Les participants historiques, à l'opposé du fictionnel Don Quichotte, savaient distinguer la réalité du rêve, et célébraient par ces jeux les valeurs que les récits chevaleresques leur avaient appris à admirer et à mettre en œuvre.

C'est une autre mutation interne que décrit Christine Ferlampin-Acher pour *Artus de Bretagne*, un roman néo-arthurien se déployant dans un nouvel espace-temps⁹. Dans ce qui est un roman de chevalerie, lu aussi comme roman arthurien et alexandrin — à moins que le terme chevalerie ne subsume ces deux derniers —, Artus est assurément le héros, mais il se voit plus ou moins volé la vedette par le clerc Estienne, à telle enseigne que le texte peut se lire comme un « roman de clergie ». Pour autant, *Artus* reste sous l'emprise du roman de chevalerie, tout-puissant et dominant la tradition littéraire, fût-il contaminé par un héros inédit.

Pénélope Cartelet, étudiant l'évolution du roman de chevalerie en Espagne au cours du XV^e siècle¹⁰, évalue aussi la forme et la plasticité qui le caractérise. Elle démontre que les propriétés du genre, fondées sur l'*Amadis de Gaule*, paradigme initiateur et indépassable, n'engendrent pas l'uniformité, contrairement à ce qu'à longtemps pensé la critique, influencée par l'appréciation du

8. G. Toniutti, art. cit.

9. Ch. Ferlampin-Acher, « Arthur après Arthur, Don Quichotte avant Don Quichotte : *Artus de Bretagne* (c. 1300) : roman chevalerie, roman de clergie ? ».

10. P. Cartelet, « D'une nouvelle qualité chevaleresque : l'humour de Don Brianel de Macédoine dans l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547) ».

chanoine de Tolède lui-même. Les œuvres qui lui succèdent pratiquent l'imitation et la variation que Cervantès portera à leurs extrêmes. L'examen de l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547), sous l'angle de la composante humoristique, révèle l'émancipation des contraintes du genre et, en corollaire, l'avènement d'une nouvelle figure de chevalier, empreinte d'humour, conforme aux attentes de la période.

La forme du roman de chevalerie ne prête pas seule à des inflexions notables : dans la continuité, les valeurs qui y sont prônées peuvent également être sujettes à des questionnements, à des aménagements. L'étude textuelle et iconographique que Rosalind Brown-Grant propose de la version en prose bourguignonne de *Florence de Rome*¹¹, montre comment le texte met en avant des valeurs, comme la loyauté, qui certes étaient jugées importantes dans les romans antérieurs, mais qui deviennent essentielles quand le lien entre prouesse et amour se relâche. Désormais d'autres liens, familiaux, fraternels, jouent un rôle essentiel dans l'éthique chevaleresque. La rivalité qui oppose Milon et Esmeré, deux frères prétendant tous deux à la main de Florence, est l'occasion d'une réflexion sur les qualités nécessaires pour accéder au gouvernement d'un royaume. Les miniatures réalisées par le Maître de Wavrin corroborent certes la leçon du roman (la dissemblance morale des deux frères) mais d'une manière indépendante.

Comme le démontre Marie-Christine Payne, une exaltation semblable des valeurs chevaleresques anime le *Roman de Perceforest*, ancré sans guère d'originalité dans la tradition arthurienne et lesté d'un poids moralisateur¹². Au cœur d'un texte qui promeut la chevalerie à travers tournois, joutes et ordres chevaleresques, à l'instigation d'un roi civilisateur, une voix critique se fait pourtant entendre, celle des personnages féminins, juges plus ou moins sévères des chevaliers. Cette parole féminine invite à envisager à nouveaux frais la chevalerie, son apprentissage, ses normes et ses valeurs, témoignant peut-être d'une crise ou d'une transformation dont ces jugements se feraient l'expression.

Les valeurs chevaleresques sont éprouvées d'une tout autre manière dans la *Tavola Ritonda* qu'analyse Giulia Murgia¹³, parce qu'elles se lisent sur l'écran politique et moral de la société contemporaine italienne. La légende de Tristan donne lieu à une sorte d'encyclopédie des savoirs, résonant avec l'époque, par la rationalisation et la moralisation du mythe. Les termes « jeu » et « joug » illustrent précisément l'écart avec l'œuvre source et l'ambivalence de la réécriture : « jeu » c'est-à-dire un passe-temps littéraire ; « joug » c'est-à-dire un texte didactique, prescrivant l'engagement civique sous obédience chrétienne. La double ambition de la réécriture se lit dans la trame romanesque qui, autour de la notion d'aventure, bouscule la vision d'une chevalerie monolithique pour s'interroger sur la pertinence, la viabilité et la pérennité de ses valeurs et de ses coutumes.

D'autres voies de questionnement sont évidemment possibles, dont celle de la narratologie qu'emprunte Sara Cals en s'attachant à la nouvelle version du Tristan en prose que propose Jean Maugin en 1554, sous le titre : *Le Premier Livre du Nouveau Tristan roy de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, et d'Yseulte princesse d'Yrlande, royne de Cornouaille, fait François par Jan Maugin, dit l'Angevin*¹⁴. Elle compare en effet ce texte, qui oscille entre fidélité et déconstruction du mythe

11. R. Brown-Grant, « Fraternité et chevalerie dans la version bourguignonne de *Florence de Rome* (Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652) ».

12. M.-Ch. Payne, « Les demoiselles et le réveil de la chevalerie dans le *Roman de Perceforest* ».

13. G. Murgia, « La *Tavola Ritonda* : le joug et le jeu de la chevalerie ».

14. S. Cals, « *Nouveau Tristan* (Jean Maugin, 1554), nouvelles émotions ? »

tristanien, au *Tristan en prose* du XIII^e siècle, par le biais de l'émotion affleurant dans les scènes d'armes et d'amour. S'appuyant sur les modes de sémiotisation élaborés par Raphaël Micheli, entre émotion dite, émotion montrée et émotion étayée, elle fait surgir l'originalité du texte d'accueil dans les mutations observées entre le XIII^e et le XV^e siècle, et sa possible contribution au changement de la chevalerie.

Des formes, des valeurs, mais aussi des fonctions dessinent le large périmètre des romans de chevalerie. L'article de Zrinka Stahuljak porte sur la fonction des récits chevaleresques dans les bibliothèques des grands seigneurs du XV^e siècle, et en particulier de celle des ducs de Bourgogne¹⁵. On sait que Philippe le Bon, puis son fils Charles le Téméraire rêvaient du titre de roi, voire d'empereur. S'ils n'ont pas réalisé les conquêtes territoriales qui leur auraient assuré ce statut, leur bibliothèque est l'archive de leur projet politique, une archive projetée dans le futur. Elle cartographie les territoires déjà acquis, mais aussi l'empire imaginée, du Septentrion au Levant. Si ce projet intéresse avant tout les ducs de Bourgogne, il s'agit aussi d'un projet collectif auquel ont adhéré les autres grands seigneurs au service des ducs comme le prouvent les commandes de récits chevaleresques qu'ils ont eux-mêmes passées.

Un cas plus marginal apparaît dans l'article sur le *Canarien*, chronique de la conquête des Îles Canaries par deux aventuriers normands, Jean de Béthencourt et Gadifer de La Salle, sous la plume de leur chroniqueur respectif¹⁶. Jane Taylor, confrontant les deux récits, distingue deux profils de chevaliers dont les comportements sont mis à l'épreuve sur le terrain militaire, avec, au cœur du conflit, la trahison. Les récits, tout orientés vers la propagande, témoignent à leur manière et peut-être à leur insu d'une crise des valeurs chevaleresques véhiculées dans les romans, quand elles se trouvent appliquées à la *real* politique. Témoignage implicite d'une réception de la tradition et de son évolution, objet de la dernière section.

Relire le récit chevaleresque

Celle-ci, « relire le récit chevaleresque », apparaît comme une sorte de clôture, la somme des fils tramés au long de ces mutations progressives et diverses, qui laisse deviner une conscience, disons générique, d'une écriture singulière, de ses failles et de ses forces, de ses limites et des potentialités inépuisées qu'elle recèle encore. Les trois articles ici rassemblés examinent tout particulièrement la réception du récit chevaleresque au XVI^e siècle et le regard de plus en plus critique dont il fait l'objet.

Ainsi l'extraordinaire succès de la traduction française des *Amadis de Gaule* qu'Herberay des Essarts avait entreprise depuis 1540, semble faiblir avec le *Huitième livre* publié pour sa version française en 1548¹⁷. Véronique Duché se demande s'il faut y voir une crise du roman et étudie les infléchissements qu'Herberay fait subir à l'original espagnol dans le souci de réveiller le goût de ses lecteurs et de répondre à leurs attentes : resserrement de narration sur la fable, refus du mélange des genres, recours à une prose précieuse, érotisation de l'histoire. Elle décèle une las-

15. Z. Stahuljak, « L'Empire des livres: imagination, matière d'Orient, et archive du possible aux Pays-Bas bourguignons ».

16. J. Taylor, « 'Desvoyé de la droite voye ...' : Gadifer de La Salle, Jean de Béthencourt, et *Le Canarien* ».

17. V. Duché, « *Le Huitième Livre d'Amadis*, ou la fin d'une aventure ».

situde chez Herberay qui de fait abandonnera à d'autres le soin de traduire les derniers livres de l'*Amadis...* pour finir par raconter, mais dans ce qu'il nomme une « chronique », les aventures du petit-fils d'Amadis ! Beau témoignage de la fascination qu'exercent toujours les aventures chevaleresques et amoureuses du héros espagnol.

Rafael Beltrán se penche sur la réception du grand roman valencien *Tirant le Blanc* de Joanot Martorell¹⁸. Sauvé du feu par le barbier de *Don Quichotte*, ce roman a eu une influence considérable sur le développement du récit chevaleresque. Il a été traduit en castillan et en italien. Ce succès lui a cependant attiré les foudres de la critique humaniste et moraliste qui l'a inclus dans la liste des lectures nocives. R. Beltrán évoque les remarques de Juan de Molina, Juan Luis Vives et Jerónimo Sempere, avant d'étudier dans le détail la manière ambiguë dont Cervantès sauve et condamne d'un même mouvement *Tirant le Blanc*.

Enfin Francesco Montorsi se demande comment le XVI^e siècle a considéré la figure du roi Arthur¹⁹ : personnage historique ou personnage de fiction ? La manière dont le grand best-seller médiéval de Geoffroy de Monmouth, l'*Historia regum Britannie*, a circulé sous forme imprimée et a été lu en Italie et en France permet de mesurer le crédit accordé aux fables arthuriennes. Si certains éléments de l'histoire anglaise telle qu'elle est racontée par Geoffroy sont réfutés et même, chez certains humanistes comme Belleforest, les récits de la Table Ronde, F. Montorsi souligne que le XVI^e siècle ne conteste finalement pas l'existence historique d'Arthur.

Le recueil de ces contributions légitime, on le voit, le patronage de Don Quichotte. Cette figure *a priori* anti-héroïque du chevalier « trop puissant pour se battre contre de simples mortels, qui appelait des géants au combat », comme le fait dire l'auteur de romans policiers Craig Johnson à son héros, Walter Longmire, shérif dans le comté d'Absaroka, exprime, à son corps défendant sans doute, une forme d'écart et de décalage subversif, qui se manifeste dans le festival de ses aventures, aussi folles que drôles. Par le pouvoir de déstabiliser les valeurs acquises, d'interroger les normes établies et d'inquiéter ou de bouleverser les manières d'écrire et de penser, il est la clé de lecture d'un questionnement fécond sur le genre du roman de chevalerie et ses multiples déclinaisons — le terme « genre » est évidemment, on le voit bien, à prendre avec toutes les précautions d'usage. L'enquête comparative qu'appelait la référence à cette figure intemporelle et universelle, au succès « européen », aide qui plus est à prendre la mesure et à comprendre la fabrique des romans de chevalerie dans leur dimension intertextuelle, transnationale, et dans la singularité de leur réalisation par le jeu avec les contraintes et les attentes du genre. Si Don Quichotte est le fossoyeur d'un modèle qui finit par tourner à vide, il est aussi celui qui en souligne *a posteriori* la dynamique et la force créative. Un Don Quichotte médiéval, en somme, précurseur du Don Quichotte de Cervantès.

18. R. Beltrán, art. cit.

19. F. Montorsi, « Faut-il croire à Geoffroy de Monmouth ? Notes sur la réception de l'*Historia regum Britannie* au XVI^e siècle (1508-1579) »

BIBLIOGRAPHIE

- CRONICQUES et conquêtes de Charlemaine (1940, 1943, 1950), éd. Robert Guiette, Bruxelles, Palais des Académies (Anciens auteurs belges), 3 volumes.
- MÉNARD, Philippe (1997), « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle », BBIAS, vol. XLIX, pp. 234-273.
- MONTORSI, Francesco (2015), *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Garnier.
- ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne : entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion.
- STANESCO, Michel (1988), *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du moyen âge flamboyant*, Leiden, Brill.
- SZKILNIK, Michelle (2003), *Jean de Saintré: une carrière chevaleresque au XVe siècle*, Genève, Droz (Publications Romanes et Françaises).
- (2011), « Que lisaient les chevaliers du XVe siècle? Le témoignage du Pas du Perron Fée », *Le Moyen Français*, 68, pp. 107-118.
- VIELLIARD, Françoise (2007), « Qu'est-ce que le roman de chevalerie ? Préhistoire et histoire d'une formule », in *Mémoire des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIIe au XXe siècle*, dir. Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Vieliard, Paris, École des Chartes.
- VULSON, Marc, sieur de la COLOMBIÈRE (1648), *Le Vray theatre d'honneur et de chevalerie ou le miroir héroïque de la noblesse*, Paris, Auguste Courbe.

Traduire et acculturer

**La tradition italienne du roman de chevalerie
dans le miroir du *Don Quichotte***

Italian Chivalric Romance in the Mirror of *Don Quixote*

Nicola Morato

(Université de Liège)

Ah, quante volte aviva pinsato d'essiri lui Medoro, il pastori del quali Angelica
si era 'nnamurata facenno nesciri pazzo furioso al poviro Orlando!
A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*

La tradition italienne du roman de chevalerie et le *Don Quichotte* ont été mis en relation principalement de deux manières :

En premier lieu, la critique moderne, depuis le romantisme, a souvent associé le *Don Quichotte* au *Roland Furieux*. G. Güntert (1998, auquel nous renvoyons pour un choix de titres) a offert une vue d'ensemble de cette micro-tradition, incluant les voix de G.W. Hegel et F. Schlegel parmi les philosophes, de L. Pirandello et R. Bachelli parmi les écrivains, de R. Renier et M. de Riquer parmi les philologues. T. Hart (1989), l'un des élèves américains d'E. Auerbach, a même consacré à cette question une riche quoique succincte monographie. Plus récemment, C. Segre (2010) a parlé d'une *staffetta* (« un passage de relais ») Arioste-Cervantès, image qui synthétise à la fois le rapport structurel entre les deux œuvres, et l'histoire de leur réception européenne ;¹ en effet, au succès énorme et immédiat du *Roland Furieux* aux XVI^e et XVII^e siècles (voir par ex.

1. Voir aussi Cerrón Puga, 2006 ; Ruffinatto, 2006.

Rivoletti, 2014) correspond la montée de la fortune critique du *Don Quichotte* surtout à partir du XVIII^e siècle (voir par ex. Rico, 2012). À ces deux romanciers incontournables, comme nous le verrons, les médiévistes en ont parfois associé un troisième, dont la fortune moderne est beaucoup plus récente : Chrétien de Troyes. Ce rapprochement ainsi que les présupposés qui l'ont rendu possible et le sens du passage de relais Chrétien-Ariosto-Cervantès seront l'objet de notre premier point.

En deuxième lieu, le *Don Quichotte* représente une sorte de « stade du miroir » du genre chevaleresque, un lieu de construction de son identité et peut-être même de l'idée de son unité. Ainsi, on affirme souvent que les récits arthuriens et l'épopée en français d'Italie, les *cantari*, les poèmes de Pulci, de Boiardo, du Cieco da Ferrara, tour à tour anticipent ou préfigurent tel ou tel aspect du roman de Cervantès ou de son protagoniste. Mais quelle est l'image de la tradition chevaleresque italienne que le *Don Quichotte* nous renvoie ? Cette question sera l'objet de notre deuxième point.

Lier ces deux perspectives dans un système nous paraît d'autant plus utile lorsqu'on les considère dans le contexte global des cultures littéraire et textuelle entre Moyen Âge et Renaissance, voire dans un cadre d'histoire européenne du roman médiéval (Zink et Stanesco, 1992 ; Meneghetti, 2010). À l'heure actuelle, il s'agit en effet de les réévaluer et ré-interpréter à la lumière des réseaux de production, de circulation et de réception des textes et des matières entre Italie et péninsule ibérique, qui ont été étudiés de manière de plus en plus approfondie depuis une trentaine d'années.² Dans l'impossibilité de porter un regard exhaustif sur ce dernier aspect, nous ne présenterons que quelques considérations à partir d'un cas spécifique : le personnage d'Angélique et sa fortune littéraire – si l'on peut l'appeler ainsi, malgré le fait que l'histoire poétique de la princesse du Catai, après sa création par Boiardo, lui a réservé un sort parfois très dur.

Commençons par une remarque de J. Frappier à propos du protagoniste du *Chevalier de la Charrette* :

Chrétien a créé en Lancelot le type romanesque qui fut le plus persistant, non sans quelques variations, jusqu'à la fin du Moyen Âge et au-delà : celui du parfait amant, courtois, chevaleresque et extatique. Du type, Lancelot possède l'unité et le relief dus à la répétition presque signalétique du trait dominant – la pensée constante de la dame –, aux détails concrets qui prennent valeur de symboles (le chevalier monté sur la charrette, sa défaillance devant le peigne et les cheveux de la reine), à une certaine outrance qui va de l'héroïsme fantastique (passage du pont de l'épée) jusqu'aux frontières de la caricature (épisode du gué, adversaire combattu le dos tourné). Don Quichotte perce déjà sous Lancelot. (Frappier, 1957 : 19)

De tels rapprochements entre âges « romantiques » (*vs* « classiques », pour reprendre une antithèse chère aux théoriciens du XIX^e siècle) ne sont pas rares dans la tradition de nos études. Frappier lui-même n'avait-il défini le prince Galehaut des Îles Lointaines comme « une sorte d'Hamlet médiéval » ? (1957 : 85 ; tout comme F. Lot avant lui, 1918 : 66). Il est sans doute légitime de s'interroger à propos de la pertinence et de l'efficacité de tels rapprochements, qui

2. Pour ne donner qu'un exemple parmi des nombreuses œuvres collectives, voir les deux plus récents volumes de la série *Arthurian Literature in the Middle Ages* (ALMA) : Allaire et Psaki, 2014 et Hook, 2015 (sur lesquels voir Morato, 2017).

pourraient paraître fondés sur des affinités génériques entre personnages. Mais il convient surtout d'observer que, pour les philologues qui s'étaient formés dans la première moitié du XX^e siècle, l'établissement d'un canon de textes et d'auteurs médiévaux était encore en cours. Il fallait mettre en valeur la modernité de la création médiévale et son caractère à la fois original et originaire ; il fallait non seulement pouvoir en reconnaître les auteurs et les œuvres de premier plan, mais aussi les introduire dans des constellations littéraires, les élever au rang de « classiques ».

Tout rapprochement méta-historique qui n'est pas totalement arbitraire ouvre en tout cas un horizon interprétatif, lequel mérite d'être mis à l'épreuve de l'histoire littéraire. Selon Frappier, les contours de la figure de Don Quichotte commencent à se discerner (ou sont déjà présents à l'état latent, en puissance) dans celle de Lancelot. Dans une certaine mesure, cette interprétation est autorisée par les textes eux-mêmes dès que nous passons du côté du *Don Quichotte* : « Lanzarote » est traditionnellement indiqué comme l'un des moules du nom du protagoniste ; en outre, dans le deuxième chapitre de la première partie, Don Quichotte lui-même déclame le début du *romancero* arthurien : « Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido », en remplaçant par son nom celui de Lanzarote, qui sert de mot à la rime au troisième vers : « como fuera D. Quijote » (Cervantes, *Don Quijote*, ed. Rico, 2004 : 39). Lancelot nous aide à comprendre Don Quichotte, mais l'inverse est-il tout aussi vrai ? Et dans quel sens et selon quelle approche ?

L'association de Lancelot et Don Quichotte proposée par Frappier a été reprise et commentée par la suite (Kelly, 1966 : 212-213 et Fowler, 1970 : 379-380) et produit encore un écho sur la couverture de la traduction française de *L'aventure chevaleresque* d'E. Köhler, publié avec une préface de J. Le Goff :

De *L'Astrée* à *Werther*, on pressent que le romanesque exprime le désarroi des milieux sociaux menacés par l'évolution historique. Mais Arthur, Lancelot et Tristan ne sont-ils pas autres ? Le merveilleux médiéval n'est-il pas un monde de pure fiction ? Erich Köhler démontre qu'il n'en est rien : les héros des romans courtois sont ceux de la société féodale et le héros courtois est pour lui un Don Quichotte gothique, sans avenir mais sans ridicule. (Le Goff, 1974)³

En réalité, Köhler ne fait aucune référence explicite au *Don Quichotte* dans son livre et c'est Le Goff, bien plus que Köhler, qui avait à cœur de mettre en exergue la « longue durée », entre Chrétien et Cervantès, dans laquelle s'inscrivent des archétypes sociaux mis en scène dans la tradition du roman courtois.⁴

Remontons encore dans le temps. La connexion Chrétien-Cervantès se retrouve implicitement formulée dans *Mimesis* d'E. Auerbach où, pour être plus précis, elle peut se dégager de l'histoire et de la structure de l'œuvre.⁵ La première édition (1946) consacre à Chrétien de Troyes le sixième chapitre, où le duo Ariosto-Cervantès représente le point culminant de la fiction du

3. Cette affirmation est répercutée plus tard dans Le Goff, 2001 : 10, « Le héros courtois est un Don Quichotte gothique, sans avenir mais sans ridicule ».

4. Köhler ne fait qu'une seule référence à Auerbach, « Darum erscheint das Abenteuer als ein Sicherproben ohne Auftrag, ohne Amt, ohne konkreten geschichtlich-politischen Zusammenhang » (1970 : 71), un passage qui paraphrase Auerbach 1946 : 131-132, la première édition de *Mimesis*, celle dépourvue du chapitre sur Cervantès. Difficile, pourtant, de savoir s'il y a un rapport entre ce fait et l'absence de références au *Don Quichotte* dans son livre.

5. Frappier connaît le livre de Köhler, mais ne fait aucune référence explicite au sixième chapitre de *Mimesis* (l'édition française de l'œuvre d'Auerbach ne paraît qu'en 1969 chez Gallimard).

roman courtois et de l'actualisation d'une forme de vie – la chevalerie – qui est elle-même fictionnelle :

Wieder ist es die heitere Wendung oder die Parodie, Ariost oder Cervantes, die diese fiktive Lebensform am deutlichsten interpretieren. (Auerbach, 1946 : 139)

Le treizième chapitre, consacré à Shakespeare, se clôt sur des considérations à propos de la littérature espagnole : le *Siglo de Oro*, le théâtre de Lope de Vega et de Calderón de la Barca, ainsi que de l'œuvre de Cervantès. Dans la conclusion du volume, Auerbach ajoute qu'il aurait souhaité revenir par la suite sur la production littéraire de la péninsule ibérique. Le chapitre consacré à Cervantès, *La Dulcinea encantada*, a été ajouté en quatorzième position à l'occasion de la traduction espagnole du volume, publiée au Mexique en 1950. Sa genèse a été reconstruite par M. L. Meneghetti (2009) et, plus récemment, par L. Renzi et D. Pini (2012) ; nous nous limitons à rappeler, avec M. Praloran (2009), que l'un des choix qui saute aux yeux dans l'architecture définitive de *Mimesis* est l'omission de tout l'arc de la production chevaleresque entre Chrétien et Cervantès. Auerbach ne nous parle ni des cycles français en prose de la première moitié du XIII^e siècle, ni du *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell ni de l'*Amadís de Gaula* de Montalvo ; il ne s'arrête pas non plus sur le *Morgante* de Pulci, l'*Inamoramento de Orlando* de Boiardo, le *Roland furieux* de l'Arioste. Enfin, *Mimesis* n'offre d'espace ni aux romans de Malory, ni à la *Fairie Queene* de Spenser ni à la *Gerusalemme liberata* du Tasse ou à l'*Os Lusíadas* de Luís de Camões. Bien entendu, dans l'idéation de *Mimesis*, Auerbach avait tout d'abord été confronté à la sélection des textes clés – le « canon » auerbachien – et à l'établissement d'un difficile équilibre géochronologique. Toutefois, Auerbach prend la peine de justifier ses omissions et ne cache pas ses doutes à propos de l'intérêt intrinsèque de la narration d'armes et d'amours pour la problématique étudiée dans *Mimesis* : selon lui, déjà dans le *Chevalier au Lion*, il est possible d'observer une délimitation très nette de la sphère sociale représentée et, plus généralement, le fait que la civilisation courtoise était étrangère voire défavorable au développement d'un art littéraire capable d'accueillir la réalité dans « toute son ampleur et dans toute sa profondeur ».⁶

Par rapport à Auerbach, l'axe Chrétien-Cervantès dans Frappier et Le Goff prend donc un tout autre sens, parce que ces derniers s'intéressent plutôt au fonctionnement des textes et des personnages et à leur persistance dans la culture et dans l'imaginaire qu'à la correspondance entre roman et réalité. Pour ces deux maîtres, chez Chrétien tout autant que chez Cervantès, l'idéal s'incarne dans les protagonistes qui l'affirment sans se plier au moindre compromis avec une réalité qui ne fait que le nier (ou pire, qui en montre le caractère fatalement pernicieux du point de vue de la vie collective). Ainsi, Le Goff pressent la nécessité de tirer Köhler dans cette direction : après tout, ce dernier fait voir l'immanence dramatique, douloureuse même, de la dialectique entre idéal et réalité, littérature et histoire, formes narratives et formes de vie au sein du concept même de chevalerie, imaginée ou vécue (Trachsler, 2006). En conclusion, notre relais ne semble pas pouvoir se réduire à une seule conception de l'histoire littéraire et du roman de chevalerie (celle de l'historien *vs* celle du théoricien de la littérature, celle du philologue *vs* celle du sociologue). D'ailleurs, celui-ci n'a pas été pris en compte seulement par les savants que nous venons de

6. Par exemple, Auerbach, 1946 : 140 « So bleibt als Ergebnis unserer Interpretation [...] daß die höfische Kultur der Entwicklung einer literarischen Kunst, die die Wirklichkeit in ihrer vollen Breite und Tiefe erfaßte, entschieden ungünstig war », conclusion sur laquelle le philologue revient à plusieurs reprises dans son œuvre (voir à ce propos Praloran, 2009).

mentionner, mais il est évoqué d'une manière pour ainsi dire endémique à la fois dans les études consacrées aux littératures romanes et à l'histoire du roman occidental (voir K. Brownlee et M. Brownlee, 1985, auquel il faut ajouter les lectures comparées de Carmona Fernandez, 2006 ; Urbina, 1986 ; Williamson, 1991 et d'autres encore).

Élargissons le panorama. Dans l'essai *Lévi-Strauss en Brocéliande*, le même Le Goff, cette fois-ci en collaboration avec P. Vidal-Naquet (1985³ : 154-55), rappelle que Frappier, en traitant de l'épisode de la folie d'Yvain, avait suggéré de lui donner le titre d'*Yvain furieux*. Lisons le passage de Frappier :

Chrétien apparaît une fois de plus comme un précurseur ; il semble prélude par endroits à l'art de Boiardo et de l'Arioste. L'épisode où le héros perd la raison [...] s'intitulerait fort bien *l'Yvain furieux*. Le rapprochement avec l'Arioste est d'autant plus justifié que le merveilleux, dont le rebondissement est très apparent dans *l'Yvain*, est employé par les deux poètes avec la même abondance et dans un esprit analogue : [...] il permet et favorise les arabesques de l'imagination, des caprices de l'auteur en marge de l'action principale. (Frappier, 1969: 19)⁷

Au nom de l'Arioste, Frappier associe celui de Boiardo tout comme dans la *Dulcinea*, Auerbach avait associé ces deux noms à celui de Cervantès : dans une perspective de *Weltliteratur*, les deux *Orlandi* constituent le sommet de la production chevaleresque entre Chrétien et Cervantès qui, comme nous l'avons vu, est à la fois absente de *Mimesis* et pourtant fondamentale pour la conception de son grandiose édifice.

Disons-le une fois de plus : de telles valeurs esthétiques et de telles catégories critiques pourraient paraître inadéquates.⁸ Elles étaient toutefois encore pleinement opérationnelles pour la génération de Frappier et elles le sont en large partie encore aujourd'hui, autorisées par une généalogie critique qui remonte au romantisme. Pensons, par exemple, au *Dialogue de la Poésie* de F. Schlegel (1800), qui voit en l'Arioste, Cervantès et Shakespeare les précurseurs de Swift, Sterne, Diderot et Jean Paul en les associant, sous le signe de l'ironie et sous la figure de l'arabesque ; ou bien à Hegel qui, dans ses *Leçons d'esthétique* de Berlin (1820-1829), agence la dissolution de la subjectivité chevaleresque au sens d'inactualité de l'individu romantique (Jossa, 2016 : 178-184; Rivoletti, 2014 : 257-321). Plus tard F. De Sanctis, comme le rappelle Segre :

aveva sintetizzato il rapporto Ariosto-Cervantes in un modo brachilogicamente espressivo « Orlando diviene don Chisciotte e, quando don Chisciotte entra in scena, tutto un mondo se ne va in frantumi ». Il mondo che va in frantumi è quello rinascimentale, è la maturità della cultura umanistica culminata nel *Furioso*, è la maestà dei paradigmi classici, anche incarnati in personaggi esemplari; che nega la rivelazione della materialità, della differenza sociale, anche del brutto. Questo crollo epocale, e la nascita di un mondo completamente diverso, hanno trovato espressione nel *Chisciotte*. (Segre, 2010 : 221)⁹

7. Commenté par Pasero, 1992, un travail comparatif sur les folies des deux héros, fondé sur la continuité / l'écart des types et des motifs, au-delà des schémas socio-économiques qui déterminent l'action et les transformations psychiques et morales des individus.

8. Voir, par exemple, les objections de Benedetto Croce qui, dans son essai sur l'Arioste, Shakespeare et Corneille (1929, p. 58), s'élève contre ces rapprochements, qui selon lui donnent forme à une histoire littéraire artificielle, créée *a posteriori*.

9. Voir De Sanctis, 1888⁵ : 482, où nous retrouvons la triade Arioste, Cervantès, Shakespeare : « Orlando diviene don Chisciotte! E quando Don Chisciotte entra in iscena, tutto un mondo se ne va in frantumi. Un mondo se ne va e ne comincia un altro. Comincia il

Depuis, l'histoire littéraire a beaucoup changé et la réflexion romantique sur la littérature avec ses vastes synthèses nous apparaît moins convaincante précisément sur le plan de l'historicité (par exemple en ce qui concerne le constat des nouveautés effectives des œuvres, ou de la culture et des intentions des auteurs). Elle garde néanmoins une indéniable importance et même son exactitude sur le plan de catégories qui, dans notre perspective, nous paraissent relever plutôt d'une démarche de type comparatiste voire d'ordre méta-historique (l'ironie, l'arabesque). À nos yeux, l'approche méthodologiquement la plus féconde et qui a produit les résultats les plus durables a été sans doute l'approche positiviste, qui a pu fonder ses conclusions sur l'étude de la circulation de textes et des manuscrits. Il suffit de citer à ce propos les *Fonti dell' « Orlando Furioso »* de P. Rajna (1900), un véritable monument dans ce sens, qui fait bien peu de concessions à des interprétations qui ne puissent être argumentées sur la base des sources textuelles et manuscrites.

Ainsi, l'un des grands défis de nos études reste celui de concilier ces deux âmes, romantique et positiviste, qui ont coexisté dès leur origine. L'une des manières de résoudre la contradiction est sans doute celle de voir, par exemple dans notre cas, comment le relais Chrétien de Troyes-Ariosto-Cervantès, envisagé par Auerbach et Frappier, peut être relu à partir d'une meilleure connaissance du tissu littéraire sur lequel ces trois noms ont été brodés.

Nous voici arrivés à notre deuxième point : l'image de la tradition italienne dans le miroir du *Don Quichotte*, et le parcours qui a déterminé la formation d'une telle image. Tout au long du Moyen Âge tardif et jusqu'à l'aube de la Modernité, le modèle de la tradition narrative en langue d'oïl, en vers et en prose, est omniprésent dans la production chevaleresque italienne et ibérique. En outre, les contacts entre les traditions narratives des deux péninsules s'intensifient au cours des siècles et reçoivent une nouvelle impulsion par l'imprimerie. Par exemple, le *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell circule entre Mantoue et Ferrare dans le cercle d'Isabelle d'Este – Rajna l'avait indiqué comme l'une des sources du *Roland Furieux* (Rajna 1900 : 149-153 ; voir, plus récemment, Espadaler, 1997, et Gesiot, 2015). De manière symétrique, les textes italiens – et notamment les poèmes de Boiardo et de l'Arioste – circulent en Espagne en langue originale et en traduction (Bognolo, 1997 et 2003).

La production italienne se distingue toutefois de la production ibérique par le fait qu'une portion importante des textes adopte une forme qui lui est dans une grande mesure spécifique : l'octave narrative ou « ottava rima », dont la genèse n'a pu être éclairée qu'en partie, mais qui se diffuse et se spécialise au cours du XIV^e siècle. Ses emplois sont en pleine expansion au cours du Quattrocento ; surtout à partir du Politien, ce mètre connaît un prestige littéraire croissant, culminant avec l'Arioste et le Tasse qui lui confèrent une complexité apte à répondre aux défis du pétrarchisme de Sannazaro, Bembo et Casa. Dans le contexte italien de l'époque, décider d'écrire un roman en vers plutôt qu'en prose est un choix de modernité, c'est une manière de rivaliser avec les poèmes de l'Antiquité. Les poèmes de Boiardo et de l'Arioste étaient conçus en premier lieu pour la cour d'Este et pour les autres cours italiennes ; en deuxième lieu, pour des cercles intellectuels relativement étroits, les mêmes cercles qui donnent lieu aux débats sur la langue poétique et sur l'utopie du poème héroïque. Ces débats ont pour effet d'élever le poème de l'Arioste au rang de classique et de l'éloigner de ses sources romanes jusqu'à l'en détacher : l'Arioste « nouveau

Virgile » (Dolce) ou « Virgile toscan » (Domenichi) et jusqu'à « nouvel Homère » (Fausto et Valvassori). Le *Roland Furieux* de l'Arioste, grâce à son succès à l'échelle européenne, contribue à accroître le prestige de l'italien littéraire et de la littérature italienne en établissant un standard exigeant, qui comporte le traitement de thèmes épique, érotique et encomiastique dans un texte qui, grâce à sa complexité tant au niveau de la composition que du style, véhicule les plus hautes valeurs esthétiques de l'humanisme renaissant.

À ce propos, C. Segre a identifié, dans la production italienne, une « *linea cavalleresca* » (opposée à la tradition du livre de chevalerie ou « *libro di battaglia* ») composée de trois classiques : *Morgante* (c. 1460-70), *Inamoramento de Orlando* (1476-1494), *Roland Furieux* (1516-1532), par rapport à laquelle la *Gerusalemme liberata* est quelque peu marginale (Segre, 2005 : 585-586 et 2010 : 211-213). Segre observe que leurs auteurs gardent tous une distance par rapport à la matière et aux idéaux chevaleresques : Pulci traite son sujet d'une manière comique et caricaturale ; Boiardo nous montre que le monde chevaleresque appartient désormais à un passé historique, voire mythique ; l'Arioste récupère la dignité et la distinction de l'aristocratie guerrière, mais plutôt comme un modèle d'excellence et de beauté qui rivalise avec l'Antiquité, et toujours sur le fil de l'ironie. L'une des nouveautés de ces textes réside dans le fait que le narrateur distribue au fil de la narration une série de pièges pour égarer le lecteur et le faire tomber en son pouvoir. Par exemple, Praloran (1999 : 5-15 et *passim*) a remarqué que Boiardo et l'Arioste font souvent sauter la cohérence spatio-temporelle du récit (qui est l'un des principes fondamentaux du pacte de lecture typique des romans de chevalerie) : deux chevaliers qui ne devraient pas se rencontrer puisqu'ils se situent sur des lignes narratives incompatibles du point de vue événementiel, par hasard se retrouvent dans une même ville au même moment. Le lecteur est donc porté à faire l'expérience de la même instabilité cognitive et morale que les personnages, tandis que cette forme d'ironie diégétique devient le signe de la supériorité intellectuelle et éthique du narrateur et du caractère instable voire capricieux des lois qui gouvernent ses mondes possibles.

Pour comprendre les effets de rupture des conventions narratives provoqués par une telle asymétrie entre auteur et public, il est essentiel de tenir compte du caractère socialisé, idéalement *inter pares*, de la consommation de la littérature narrative d'armes et d'amours : au seuil de la Modernité, l'aristocratie européenne était encore attirée, liée par les valeurs symboliques du monde chevaleresque et féodal véhiculées par ces récits. Il est aisé de documenter, chez les classes dirigeantes des deux péninsules, le désir de lire et de posséder toute forme de roman courtois, y compris ses éventuelles continuations et suites rétrospectives. Les auteurs le savent, et savent qu'écrire un roman à succès signifie non seulement interpréter la continuité du genre mais aussi écrire une œuvre féconde, dont pourront naître d'autres romans. Ce mode de fruition des textes est d'ailleurs magnifiquement représenté par Cervantès lui-même : pour Don Quichotte, la chevalerie n'est pas vécue comme un fait du passé, mais comme une sorte d'histoire universelle dont les romans constituent autant de chapitres (voir, par exemple, Segre 2006). Il parvient même à parler de l'*Historia Caroli Magni* du Pseudo-Turpin comme d'une cosmographie !¹⁰ La réalité de Don Quichotte est alors le résultat d'une juxtaposition de mondes possibles, d'une imbrication virtuellement sans limites d'univers narratifs. Tirant, Amadis, Rodomonte et Lancelot ne sont pas les protagonistes de romans différents, mais sont lancés sur un seul et même plan de l'existence, car leurs itinéraires explorent un seul monde (tout comme les collectionneurs en réunissent les

10. « Y ¿quién más gallardo y más cortés que Rugero, de quien descenden hoy los duques de Ferrara, según Turpín en su cosmografía? » (Cervantes, *Don Quijote*, éd. Rico, 2004, p. 557), autre allusion aux poèmes de Boiardo et de l'Arioste. La n. 56 aussi bien que l'entrée du glossaire (p. 1177) prennent le mot « cosmografía » dans le sens plus général de « descripción ».

aventures dans une seule bibliothèque). C'est surtout ce *continuum* qui compte pour le protagoniste. En même temps, le curé et le barbier tout comme le narrateur et les lecteurs – et, bien sûr, Don Quichotte lui-même – peuvent discuter auteur par auteur des mérites littéraires de chaque roman de chevalerie et des qualités intrinsèques du genre, ou encore interpréter les événements et les actions à la lumière de leur connaissance de ces textes.

Dans presque tous les cas, les allusions de Cervantès à la production chevaleresque italienne et son recours à l'intertextualité ou à l'interdiscursivité ne semblent pas obéir à une logique différente ou subir un traitement distinct par rapport à celui imposé à d'autres sources. On ne peut, en effet, que constater l'effacement de singularité de la « *linea cavalleresca* », dans la mesure où Cervantès n'adopte dans la composition de son roman aucune des nouveautés que Segre reconnaît aux poèmes italiens (écriture en vers, emploi très surveillé des registres, distance cognitive et morale du narrateur par rapport aux personnages et au destinataire). Il est toutefois possible de formuler au moins une remarque de signe positif : le *Roland Furieux*, avec ses sources et ses continuateurs, occupe une position éminente dans la hiérarchie des modèles italiens du *Don Chisciotte*. De manière plus générale, selon Francisco Rico :

Cervantes respira Ariosto por todos los poros: Urganda la Desconocida abre el *Quijote* recordándolo; Cide Hamete Benengeli es incomprendible sin las apelaciones del *Orlando a Turpín*; el vuelo de Clavileño recuerda, a ras de tierra, el viaje de Astolfo a la luna, las animosas mujeres de Cervantes tienen bastante que ver con las heroínas de Ariosto, y hasta para pintar a Maritornes se hecha mano de las octavas del *Orlando*. (Rico, 2005)

Dans le kaleïdoscope des allusions et citations, le miroir du *Don Quichotte* permet donc de distinguer tout d'abord l'image de l'Arioste et la matière des deux *Orlandi*. Prenons, par exemple, un extrait de l'inventaire des livres de chevalerie, dans le sixième chapitre de la première partie, au moment où le curé parle des versions espagnoles des romans de Renaud de Montauban, qui arrivent à se sauver seulement pour le fait de s'être inspirées de l'*Innamorato* de Boiardo qui, à son tour, a le mérite d'avoir créé la trame narrative que continuera l'Arioste ; de son côté, l'œuvre de l'Arioste est digne d'être admiré, mais seulement dans sa langue originale, tandis qu'en traduction le texte perd toute sa valeur.¹¹ À la différence de ce qui est arrivé à la suite de son processus de canonisation européenne, le *Roland Furieux* n'est aucunement détaché de la tradition chevaleresque ni associé aux classiques. L'Arioste se révèle au fil de l'œuvre un interlocuteur privilégié de Cervantès tout comme Roland est présenté comme un vieil ami de Don Quichotte (Ruffinatto, 2006). Ainsi, la première partie du *Don Quichotte* s'ouvre et se clôt sur des allusions au *Roland Furieux*, tandis que dans un des sonnets de dédicace, Roland s'adresse directement à Don Quichotte : il confesse de ne pas être en mesure de rivaliser avec lui, il espère toutefois que lui, Don Quichotte, pourra l'égaliser.

11. Dans le commentaire à l'édition italienne, D. Moro Pini observe que « il Boiardo e l'Ariosto sono gli unici autori chiamati in causa in questo capitolo senza essere sottoposti allo scrutinio », ce qui pourrait être un signe ultérieur de leur statu exceptionnel dans le *Don Quichotte* (Cervantes, *Don Chisciotte*, éd. Segre et Moro Pini, 1974 : 1242-1243).

Venons-en à notre troisième point, et à Angélique. La fortune littéraire de ce personnage est telle qu'il est non seulement possible de suivre les chemins de sa réception et de son actualisation jusqu'à nos jours, mais aussi de reconnaître des branches marquées en diatopie voire des véritables sous-traditions, par exemple une filiation « sicilienne » contemporaine, qui va de l'Angélique du *Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (1958) à *Il sorriso di Angelica* d'Andrea Camilleri (2010). Ce dernier, qui fait partie de la série de romans policiers consacrée au commissaire Montalbano, se déroule dans un tourbillon de mises en abyme « réceptionnelles » du *Roland Furieux* : du souvenir des séduisantes illustrations de Gustave Doré qu'Angelica Cosulich réveille dans la mémoire du protagoniste (« 'Na cosa 'nconcepibili, un vero e proprio miracolo ») à la mise en scène d'une *puparia*.

Angélique est une invention de Boiardo. Il s'agit d'un personnage nouveau, qui brise les conventions littéraires au point de devenir l'emblème de la nouveauté de l'*Inamoramento de Orlando* (Limentani 1986 : 149-150). La tradition critique lui reconnaît deux traits fondamentaux que De Sanctis avait décrits et dont Rajna a pu démontrer les caractéristiques à la lumière des sources romanes. D'une part, Angélique est une princesse orientale, fille de Galafron, le roi du Catai, et présente une aura féérique, à la fois royale et sacrée : un objet inatteignable, pur et froid dans sa perfection, avec des connotations cruelles et même maléfiques. De l'autre, elle est une créature fragile, une jeune fille lancée dans un théâtre de guerre. Angélique devient ainsi une sorte de figure de l'« être-jeté » : une pucelle trop souvent laissée seule, confrontée à la violence des chevaliers (le fait d'être protagoniste, et d'attirer l'investissement éthique de la part du lecteur, la différencie par rapport à la masse de demoiselles messagères de la tradition chevaleresque étudiées par Milland-Bove, 2006). Elle souffre le destin d'une femme extraordinairement belle, irrésistible objet du désir : un destin terriblement semblable à celui d'un animal traqué. Et elle a souvent peur, surtout dans le *Roland Furieux*.

Cette dualité repose sur la fusion de traits empruntés à la fois au modèle de la princesse sarrasine de l'épopée romane et à celui de la grande dame de la tradition arthurienne (la dame de Landuc, Guenièvre, Yseut). L'arrière-fond de la *chanson de geste* ainsi que de la tradition épique franco-italienne et italienne produit parfois des effets de contraste par rapport aux codes comportementaux courtois et mesurés typiques du roman arthurien. Pensons tout simplement à l'épisode de la forêt des Ardennes dans l'*Inamoramento de Orlando* de Boiardo. Renaud boit à une fontaine enchantée et soudainement son amour pour Angélique se transforme en haine ; le contraire arrive à Angélique, qui s'éprend éperdument de lui. Les rôles sont donc intervertis : voilà qu'Angélique est en quête de Renaud, tandis que Renaud tantôt se dérobe, tantôt la couvre d'insultes :

Era Ranaldo tanto addolorato
che con gran pena la poteva odire
Pur li rispose: « Per lo Dio beato,
più son contento di dover morire
che per tuo meglio vedermi campato.
E quando non ti vogli pur partire,
di questo loco mi voglio gettare.
Hor stàte, o vanne, e fa' comme ti pare! »

Non crediati che sia maggior iniuria
 Che, alla donna che chiede, esser sprezzata.

(Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, éd. Tissoni Benvenuti et Montagnani, I, xi, 18-19)

C'est bien le caractère irascible et la violence verbale typique de Renaud qui se manifestent ici. Cependant, dans le cas présent, Renaud ne parle pas à un ennemi, mais à la femme dont il y a peu il était éperduement amoureux !

Le personnage d'Angélique a dû paraître difficilement maniable aux premiers continuateurs de Boiardo. Son traitement par Raffaele da Verona et Niccolò degli Agostini consiste en premier lieu dans une marginalisation et une diminution de son rôle par rapport à la centralité et à la puissance diégétique que Boiardo lui avait conférées ; marginalisation et diminution qui d'abord réduisent la protagoniste à un personnage parmi les autres, puis la conduisent à la mort (Carocci, 2016).

Il en va tout autrement dans le *Roland Furieux*.¹² La fuite d'Angélique dans les premiers chants du poème est à la fois une émulation de la partie correspondante de l'œuvre de Boiardo et un hommage à sa merveilleuse créature. Cette séquence narrative a été analysée dans le détail par D. Carne-Ross au cours des années 60-70, et depuis n'a cessé d'attirer l'attention des spécialistes (Carne-Ross, 1966 et 1976 et, pour un encadrement critique avec bibliographie, Morato, 2018). Carne-Ross observe que la présence d'Angélique sur la scène est très souvent marquée par une saturation formelle, tant au niveau des allusions aux classiques que des effets de densité et de complexité de l'image obtenus grâce à la langue poétique de Pétrarque. Cette dernière confère à la pucelle un caractère de soudaine épiphany, de manifestation de puissances naturelles et cosmiques : « Stavano cheti tutti i maggior venti / forse a tanta beltà, col mare, attenti » (Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, VIII, 36) ; « l'aura soave e l'alba rugiadosa, / l'acqua, la terra al suo favor s'inchina » (Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, I, 42). En effet, la représentation d'Angélique est presque toujours extérieure, fondée d'une part sur le positionnement dans le paysage de sa figure (par rapport à celui des autres personnages) et, de l'autre, sur l'harmonie ou le contraste entre les acteurs et le décor. Il arrive que la nature suive son cours, indifférente aux états d'âme des chevaliers amoureux : l'eau des rivières s'écoule placide, les oiseaux chantent et l'herbe est verte, alors que tout le monde s'épuise à la recherche d'Angélique. Angélique peut devenir une statue de marbre ou un éclat de lumière, être décrite selon l'iconographie de la Madeleine ou d'Andromède, avec la sensibilité de l'Arioste pour l'alternance et la composition des registres.

Dans le chant XXIX, le hasard porte Angélique sur le chemin de Roland en proie à la folie. Cette rencontre, qui est leur dernière, se présente comme un épisode dans le registre tragicomique, avec des éléments grotesques (Roncaccia, 2012 ; Morato, 2013). Il ne semble pas la reconnaître, car « ogni ricordo in lui era guasto e rotto » (Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, XXIX, 61), et pourtant, il la suit. Dans sa fuite, Angélique tombe de sa jument d'une manière inélégante et risque de s'écraser contre le corps du fou ; Roland tue la jument et pendant longtemps il traîne sa carcasse, en transférant, dans le délire de sa folie, la vengeance contre son aimée sur l'animal

12. Les contributions sur l'Angélique de l'Arioste sont très nombreuses. Nous nous limitons à renvoyer à Zatti, 2007 ; Picone, 2005 ; Güntert, 2005 et, dans une perspective réceptionnelle, à Luciola, 2018.

innocent qui lui appartenait (Morato, 2013 : 76-80).¹³ Angélique décide de quitter la France avec Médor pour revenir au Catai. Et l'Arioste l'abandonne :

Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro
forse altri canterà con miglior plectro.

Io sono a dir tante altre cose intento,
che di seguir più questa non mi cale.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, XXX, 16-17)

L'invitation ironique de l'Arioste a attiré l'attention des lecteurs et des auteurs (Ferroni 2017). Mais comment poursuivre l'histoire de l'héroïne après qu'elle a repoussé pratiquement tous les grands chevaliers pour donner la fleur de sa virginité à un simple soldat ? A. Ruffinatto (2015 et, plus généralement sur cette même problématique réceptionnelle, 2002) a efficacement condensé l'histoire poétique d'Angélique. Tout d'abord dans la tradition italienne : du *Primo libro di Scripante* de Dolce (1536), aux *Lagrima d'Angelica* d'Aretino (1538), et jusqu'à l'*Angelica innamorata* de Brusantini (1553). On se débarrasse de Médor ; Angélique est forcée de passer par un processus d'expiation, de dégradation physique et psychologique ; le caractère sublime du personnage en est complètement détruit. Cette tradition est reprise et développée en Espagne et culmine dans *La hermosura de Angelica* de Lope de Vega (1602) et dans la *Casa de los celos* de Cervantès (publiée en 1615, mais probablement antérieure).

Que reste-t-il d'Angélique dans le *Don Quichotte* ? La première partie du roman est clôturée par le vers « forse altro canterà con miglior plectro », cité directement en italien. Mais le même passage est repris, cette fois-ci en traduction, dans le premier chapitre de la deuxième partie. Sur invitation, ou mieux, sur provocation du curé, Don Quichotte commence à décrire l'apparence physique des chevaliers d'antan : Orlando était de taille moyenne, aux épaules carrées, la peau mate, une barbe hirsute et rousse, le corps poilu, un regard menaçant ... mais il était très courtois ! Le curé remarque avec un brin de malice qu'il n'y a pas lieu de s'étonner si la belle Angélique l'a repoussé. Don Quichotte réplique que Angélique était une fillette capricieuse, impertinente au point de dédaigner des milliers de chevaliers vaillants et sages pour tomber dans les bras d'un page. Et il ajoute : si l'Arioste a laissé à ses épigones la tâche de chanter ses aventures, c'est sans doute parce que ce qui est arrivé à Angélique « no debieron ser cosas demasiadamente honestas » (Cervantes, *Don Quijote*, éd. Rico, 2004 : 557-560, p. 560).

Penchons-nous sur les quelques lignes qui suivent. Don Quichotte dit qu'Angélique a été louée par plusieurs poètes : ses larmes furent chantées par un fameux poète andalou (il s'agit de Luís Barahona de Soto, auteur de la *Primera parte de la Angelica*, publié en 1586 et également

13. Dans le *Baldus* de Teofilo Folengo (qui figure aussi parmi les sources de Cervantès), au sein d'une autre liste de romans de chevalerie, l'intrigue de l'immense poème de l'Arioste est réduit à cette même scène : « Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit, / utque caminavit nudo cum corpore mattus, / utque retro mortam tirabat ubique cavallam, / utque asinum legnis caricatum calce ferivit / illeque per coelum veluti cornacchia volavit ». (Folengo, *Baldus*, éd. Chiesa, III, vv. 110-114).

connu sous le titre de *Las Lágrimas de Angélica*) et par un autre poète castillan encore plus célèbre (il s'agit de Lope de Vega). Le barbier demande si, après tant de louanges, des satires n'ont pas été écrites contre elle. Don Quichotte répond que si Sacripant et Roland avaient été des poètes et pas des chevaliers, ils auraient sans doute pris leur vengeance sur elle, même si ce type de vengeance aurait été « por cierto indigna de pechos generosos » ; ainsi, jusqu'à présent, il n'a pas entendu de vers médisants contre Angélique. Le curé s'écrie alors « ¡Milagro! » (Cervantes, *Don Quijote*, éd. Rico, 2004 : p. 560). L'idéalisation du monde de la part de Don Quichotte ne comporte pas simplement la transfiguration de la réalité en littérature. La littérature elle-même fait l'objet d'une idéalisation. Dans notre cas, d'une certaine manière, Don Quichotte accepte la réduction d'Angélique à une jeune fille impudente, qui avait dédaigné les grands guerriers pour se contenter d'amours bucoliques ; mais, en même temps, il la protège contre la dégradation causée par les (mauvais) poètes, en préservant ainsi la pureté originaire de l'héroïne. C'est un geste délicat, de courtoisie exquise, à l'égard d'Angélique et envers la tradition chevaleresque italienne.

BIBLIOGRAPHIE

- ARIOSTO, Ludovico (1964), *Orlando Furioso*, éd. Cesare Segre, Milano, Mondadori.
- AUERBACH, Erich (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke.
- (1950), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y Eugenio Ímaz, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS.
- (2003), « Il Progetto Mambrino. Per un'esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei 'Libros de Caballerías' », *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, 6, pp. 191-202.
- BOIARDO, Matteo Maria (1999), *Opere*, t. I, *L'Inamoramento de Orlando*, éd. Antonia Tissoni Benvenuti et Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi.
- BROWNLEE, Kevin et BROWNLEE, Marina S. (dir.) (1985), *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover-London, University Press of New England, 1985.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2006), *Pervivencias Medievales: Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CARNE-ROSS, Donald S. (1966), « The One and the Many: A Reading of the *Orlando furioso*. Cantos I and 8 », *Arion*, 5, pp. 195-234.
- (1976), « The One and the Many: A Reading of the *Orlando furioso* », *Arion. New Series*, 3, pp. 146-219.
- CAROCCI, Anna (2016), « Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento », dans *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014)*, éd. Guido Baldassarri et al., Roma, Adi editore, éd. en ligne <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/CAROCCI.pdf>> [consulté le 6/12/2018].
- CERRÓN PUGA, María Luisa (2006), « Ariosto, Cervantes y el jaque mate a las caballerías », *I mondi possibili del Quijote*, premessa di Norbert von Prellwitz ed Elisabetta Sarmati [= *Critica del testo*, 9/1-2], pp. 213-237.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1974), *Don Chisciotte della Mancha*, éd. Cesare Segre et Donatella Moro Pini, trad. Ferdinando Carlesi, Milano, Mondadori.
- (2004), *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.

- CROCE, Benedetto (1929), *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Seconda edizione riveduta e con un'appendice, Bari, Laterza.
- DE SANCTIS, Francesco (1888^s), *Saggi critici*, Napoli, Morano.
- ESPADALER, Antoni (1997), « Predecessors catalans i continuadors europeus del cant V de l'*Orlando Furioso* », *Quaderns d'Italiá*, 2, pp. 149-158.
- FERRONI, Giulio (2017), « "Forse altri canterà con miglior plettro": strategie dell'interruzione, del rinvio, della fine da Ariosto a Cervantes », dans *Cervantes e l'Italia*, premessa di María Luisa Cerrón Puga [= *Critica del testo*, 20/3], pp. 3-20.
- FOLENGO, Teofilo (2005), *Baldus (Livres I-V)*, éd. Mario Chiesa, trad. Gérard Genot et Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres.
- FOWLER, David (1970), « L'Amour dans le *Lancelot de Chrétien* », *Romania*, 91, pp. 378-391.
- FRAPPIER, Jean (1969), *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES.
- (1973), *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Hatier-Boivin.
- GESIOT, Jacopo (2015), « Il *Tirant lo Blanch* tra i versi del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara », *Historias Fingidas*, 3, pp. 189-210.
- GÜNTERT, Georges (1998), « Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión », dans *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26/8/1995, Birmingham)*, Birmingham, Department of Hispanic Studies (University of Birmingham), vol. II, pp. 271-283.
- (2005), « Strategie narrative e discorsive nel *Furioso* : le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema », *Esperienze letterarie*, 30/3-4, pp. 51-80.
- HART, Thomas R. (1989), *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- JOSSA, Stefano (2016), « Ironia », dans *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, éd. Annalisa Izzo, Roma, Carocci.
- KELLY, Douglas (1966), *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, The Hague-Paris, Mouton&Co.
- KÖHLER, Erich (1970), *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung. 2. ergänzte Auflage*, Tübingen, Max Niemeyer [rist. Berlin, De Gruyter, 2011].
- LE GOFF, Jacques (1974), « Préface », dans Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Étude sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, pp. xi-xxi.
- (2001), « Préface », dans Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 9-18.
- , VIDAL NAQUET, Pierre (1985^s), « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois (*Yvain de Chrétien de Troyes*) », dans *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, pp. 151-187.
- LIMENTANI, Alberto (1986), « Avvento d'Angelica. Appunti sul I° canto dell'*Orlando Innamorato* », dans *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona - Quaderns Crema, pp. 137-160.
- LOT, Ferdinand (1918), *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion.
- LUCIOLI, Francesco (2018), « L'*Orlando furioso* nel dibattito sulla donna in Italia in età moderna », *Italianistica*, 47, pp. 99-129.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (2009), « Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes », dans *Erich Auerbach*, éd. Mario Domenichelli et Maria Luisa Meneghetti [= *Moderna*, 11/1-2], pp. 165-177.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (2010), *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- MILLAND-BOVE, Bénédicte (2006), *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, Champion.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- MORATO, Nicola (2013), « La scomparsa delle donne e la follia degli eroi. Lettura del canto XXIX dell' *Orlando Furioso* », *Stilistica e metrica italiana*, 13 (2013), 71-98 [ensuite dans *Lettura dell' «Orlando Furioso»*, dir. Guido Baldassarri et Marco Praloran, éd. Gabriele Bucchi et Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, 161-183].
- (2018), « D.S. Carne-Ross, *The One and the Many* », *Lettere italiane*, 70/3, pp. 597-609.
- PASERO, Niccolò (1992), « Messaggi scritte follie. Dall' *Orlando Furioso* all' 'Yvain furieux' », *Indizi*, 1, pp. 81-91.
- PICONE, Michelangelo (2005), « Il motivo della fanciulla perseguitata nell' *Orlando Furioso* : Angelica vs. Olimpia », *Rassegna europea di letteratura italiana*, 25, pp. 79-88 [ensuite dans *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra Quattro e Cinquecento (XXVIII Convegno internazionale, Roma, 7-10 ottobre 2004)*, éd. Maria Chiabò et Federico Doglio, Roma, Torre D'Orfeo, pp. 251-264].
- PRALORAN, Marco (1999), *Tempo e azione nell' «Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki.
- (2009), « La tradizione cavalleresca in Italia e *Mimesis* », in «*Mimesis*». *L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV convegno interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, éd. Ivano Paccagnella et Elisa Gregori, Padova, Esedra, pp. 309-323.
- RAJNA, Pio (1975), *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, ed. Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni.
- RENZI, Lorenzo et PINI, Donatella (2012), « *Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola », <<http://www.lorenzorenzi.info/pdf/renzi-auerbach.pdf>> [consulté le 6/12/2018].
- RICO, Francisco (2005), « La furia de la ficción », *El País*, 14/5/2005, < https://elpais.com/diario/2005/05/14/babelia/1116028228_850215.html > [consulté le 6/12/2018].
- (2012), *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona, Acantilado.
- RIVOLETTI, Christian (2014), *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell' «Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.
- RONCACCIA, Alberto (2012), « L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca », *Versants*, 59, pp. 129-149.
- RUFFINATO, Aldo (2002), *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.
- (2006), « Wi R Wj: relaciones de accesibilidad (R) entre el mundo de don Quijote (Wj) y el mundo de Orlando (Wi) », dans *I mondi possibili del «Quijote» [= Critica del testo*, 9], premessa di Elisabetta Sarmati ed Norbert von Prellwitz, pp. 239-253.
- (2015), « Angélica muere en un lugar de la Mancha », in *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial / Prosa Barroca, pp. 117-141.
- SEGRE, Cesare (2005), « Cuatro siglos del *Quijote*: Cervantes heredero de Ariosto », *Boletín de la Real Academia Española*, 85, pp. 585-592.
- (2006), « I mondi possibili di Don Chisciotte », dans *I mondi possibili del «Quijote» [= Critica del testo*, 9], premessa di Elisabetta Sarmati ed Norbert von Prellwitz, pp. 17-26 [ensuite dans *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 223-232].
- (2010), « La staffetta Ariosto-Cervantes », dans *Il revival cavalleresco dal Don Chisciotte all'Invanhoe (e oltre)*. *Atti del convegno internazionale di studi (San Gimignano, 4-5 giugno 2009)*, éd. Magherita Mesirca et Francesco Zambon, Pisa, Pacini, pp. 7-16 [ensuite dans *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 211-222].
- STANESCO, Michel et ZINK, Michel (1992), *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisses et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TRACHSLER, Richard (2006), « *Ideal und Wirklichkeit* cinquant'anni dopo. Lo studio di Erich Köhler e la critica letteraria del 2000 », dans *Mito e Storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISAM, pp. 45-67 [trad. esp., *Lingüística y literatura*, 51 (2007), pp. 191-216].

- URBINA, Eduardo (1986), « Chrétien de Troyes y Cervantes: más allá de los libros de caballerías », *Anales Cervantinos*, 24, pp. 137-47.
- WILLIAMSON, Edwin (1991), « Cervantes y Chrétien de Troyes. La destrucción creadora de la narrativa caballeresca », dans *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, éd. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 145-64.
- ZATTI, Sergio (2007), « L'Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura », dans *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili nella tradizione letteraria italiana*, éd. Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, pp. 95-107.

RÉSUMÉ

La tradition italienne du roman de chevalerie et le *Don Quichotte* ont été mis en relation principalement de deux manières. En premier lieu, la critique moderne a souvent rapproché le *Quichotte* du *Roland furieux* de l'Arioste en raison d'un dialogue à la fois textuel et structurel d'une grande complexité, s'étalant sur plusieurs niveaux de composition ; en outre, la réception et la canonisation des deux chefs-d'œuvre, successifs mais idéalement conjoints, ont été liées à la dissolution de l'idéal chevaleresque, à la fondation du roman moderne, et même à la naissance de l'idée moderne de l'Homme. En deuxième lieu, le *Quichotte* représente une sorte de « stade du miroir » du genre après Chrétien de Troyes, un lieu de convergence dans lequel prend forme une image identitaire des textes et des traditions. Ainsi, on affirme souvent que les récits arthuriens et l'épopée en français d'Italie, les *cantari*, ainsi que les poèmes de Pulci, de Boiardo, tous anticipent ou préfigurent tel ou tel aspect du roman de Cervantès ou de son protagoniste. Nous aborderons ces questions en suivant les chemins des textes et de la critique, et les aventures et mésaventures d'Angélique dans l'histoire littéraire entre Italie et Espagne.

MOTS-CLÉS: Chrétien de Troyes, Boiardo, Ariosto, Cervantès, Lancelot, Don Quichotte, Angelica, romans en prose, poèmes en *ottava rima*.

ABSTRACT

The Italian tradition of the chivalric romance and *Don Quijote* have been put in relation in two main ways. First, modern criticism has often drawn textual and structural parallels between *Don Quijote* and Ariosto's *Orlando Furioso*, covering several levels of composition. Moreover, the reception and canonisation of both these classics, appearing at different points in time but whose ideas link them, have been connected to the disintegration of the chivalric ideal, the founding of the modern novel, and even the birth of the modern conception of man. Second, *Don Quijote* represents a sort of 'mirror stage' of the genre after Chrétien de Troyes, a place of convergence where an identity-forming image of texts and traditions is fashioned. Thus it is often claimed that Arthurian tales and the French epic in Italy, the *cantari*, the poems of Pulci and those of Boiardo, all anticipate or prefigure various aspects of Cervantes' novel or of its protagonist. We will address these matters, following the paths of the texts and of criticism, and the adventures and ordeals of Angelica in literary history across Italy and Spain.

KEY WORDS: Chrétien de Troyes, Boiardo, Ariosto, Cervantes, Lancelot, Don Quixote, Angelica, prose romances, *ottava rima* poems.

Reçu: 15/12/2018 Accepté: 5/2/2019

**Le *Libro del caballero Zifar*,
premier récit chevaleresque castillan**

The *Libro del Caballero Zifar*, first Castilian chivalrous romance

Carlos Heusch

(École normale supérieure de Lyon)

CIHAM UMR 5648)

À Monique et Robert J.

À la fin du paratexte initial du *Libro del caballero Zifar* on peut lire :

Même si [les paroles de ce livre] n'étaient point vraies, on ne doit les mépriser ni douter d'elles jusqu'à les avoir totalement entendues et avoir compris le sens qu'elles renferment et que l'on ait retiré d'elles ce dont on pensera qui est profitable.¹

1. « Pero comoquier que verdaderas non fuesen [las palabras deste libro] non las deven tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entendimiento dellas e saquen ende aquello que entendieren de que se pueden aprovechar » (BNF, Esp. 36, fol. 3v, nous traduisons). Nous citons à partir du manuscrit de Paris qui est le seul où apparaît le texte cité. Nous citons également le manuscrit, faute de l'édition définitive promise depuis longtemps par Juan Manuel Cacho Blecua et José Manuel Lucía Megías. Par ailleurs, les éditions qui existent dans le commerce présentent des problèmes philologiques de taille. Pour le public francophone non hispanisant, il existe une traduction française de ce roman : *Livre du chevalier Zifar. Livre du chevalier de Dieu*, traduit du castillan par Jean-Marie BARBERÀ, Toulouse : Monsieur Toussaint Louverture, 2009, 574 pages.

En lisant ces mots, certains se seront sans doute remémoré le prologue, bien postérieur, de l'*Amadis de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo et sa célèbre apologie de ce qu'il appelle l'*histoire feinte*. Or l'on voit bien que quelque cent cinquante ans plus tôt, l'auteur anonyme du *Roman de Zifar* semble avoir déjà l'intuition de l'une des problématiques majeures du récit chevaleresque : comment faire en sorte que de telles aventures soient certes « plaisantes » mais pas pour autant « vaines », pour reprendre les vieux qualificatifs de Jean Bodel au sujet de la matière de Bretagne?² Dans le contexte de création du *Zifar*, la question de l'utilité du roman dans la transmission d'un savoir et d'un enseignement est encore plus capitale qu'à la fin du xv^e siècle. L'auteur est en train d'*inventer* ou, tout du moins, d'*importer* un genre en Castille et, comme on va le voir, il devra baliser très opportunément d'un bout à l'autre le terrain de sa création, en allant, lui, au fond du *connu* pour trouver du *nouveau*. Ce connu se trouve du côté des genres en vogue depuis le xiii^e siècle en Castille – le didactisme exemplariste et apophthégmatique, l'hagiographie – ; le nouveau se trouve du côté d'un type de récit long et complexe qui bientôt deviendra le genre littéraire par excellence : le roman de chevalerie.

Cet extraordinaire premier roman de chevalerie castillan est arrivé jusqu'à nous dans deux manuscrits et une édition imprimée du xvi^e siècle, relativement différents les uns des autres. Les manuscrits sont tous deux du xv^e siècle. Il s'agit partant de copies bien postérieures à l'époque de rédaction de l'œuvre. Le plus ancien est conservé à la Biblioteca nacional de España de Madrid (BNE, Ms. 11309, dit *M*) et daterait du début du xv^e siècle. Il est moins soigné que le deuxième et a perdu dix folios dont le début du prologue et deux fois quatre folios vers la fin du texte (entre les folios 176 et 177 et entre les folios 186 et 187). Il compte au total 194 folios en papier, écrits sur deux colonnes. Contrairement au deuxième, il ne contient pas d'illustrations. On ne connaît pas avec certitude l'origine de ce codex mais on pense qu'il a appartenu par la suite au Marquis de Santillane. Le deuxième témoin est celui de la Bibliothèque nationale de France de Paris (BNF, Esp. 36, dit *P*), sur papier, à l'exception du premier folio. Il est très richement enluminé (plus de 200 miniatures réalisées par une demi-douzaine d'artistes espagnols pour la plupart, travaillant dans la région de Ségovie et d'Avila) et la main est très soignée et régulière. Il comprend 192 folios sur deux colonnes et fit l'objet d'une importante restauration en 1947. Il date des premières décennies de la deuxième moitié du xv^e siècle (1464), mais on n'a pas retrouvé de documentation de ses premiers possesseurs avant 1526, même si certains supposent qu'il se trouvait dans la bibliothèque du roi Henri IV.

Il s'agit assurément d'un codex précieux et tout porte à lui supposer, par la suite, un parcours des plus aristocratiques en lien avec l'héritage bourguignon. On sait, en effet, par l'inventaire réalisé en 1526 qu'il appartenait à Marguerite d'Autriche – la malheureuse veuve de l'infant Jean, l'héritier des Rois Catholiques – et on peut imaginer que celle-ci le tenait de Charles de Croÿ, comte puis prince de Chimay, sans doute lors de l'achat de 78 manuscrits que Marguerite fit en 1511 auprès dudit comte – qui était d'ailleurs très proche de Philippe le Beau (lequel aurait bien pu lui transmettre le précieux codex royal espagnol). Puis il se retrouve dans la bibliothèque de sa nièce, Marie de Hongrie, sœur de Charles V, et on le retrouve dans divers inventaires postérieurs de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne. C'est ainsi qu'il voyagea en 1796 de Bruxelles à Paris avec maints autres livres de l'ancienne bibliothèque ducale. Le roman a aussi été imprimé à Séville en 1512, impression très importante car, à la suite d'une série de transformations dues

2. Voir le vers 9 de la *Chanson des Saisnes* (1200) de Jean Bodel (« Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant », éd. F. MENZEL et E. STENGEL, 1906, Marburg : Elwert).

à l'imprimeur, il a acquis une physionomie de livre de chevalerie, genre tout à fait en vogue à l'époque.

Le caractère tardif des témoins conservés n'a donc pas simplifié les problèmes de datation de l'œuvre. Celle-ci est essentiellement le fruit d'hypothèses. Pendant longtemps, on a proposé une date assez précoce, autour de 1300, en raison d'une lecture hâtive et erronée du prologue. Cette datation est très peu probable, même si elle continue à apparaître çà et là. Le *Zifar* est nécessairement postérieur, comme l'a suggéré Cacho Blecua (1996), à juin 1321 (mort de la reine Marie de Molina, évoquée dans le prologue) et antérieur à 1350 (2^e Jubilé annoncé par le pape en 1343 et célébré en 1350). Il y a aussi une allusion au *Zifar* dans la *Glosa castellana al regimiento de príncipes*, que l'on date généralement d'environ 1345 (et assurément avant 1350), mais la datation de cette dernière œuvre n'est pas moins problématique que celle du *Zifar*. J'ai pu vérifier, toutefois, avec mon doctorant Matthias Gille Levenson (qui travaille sur ce texte), que l'allusion au *Zifar* se trouve bien dans les manuscrits les plus anciens de la *Glosa* qui datent des années 1374, pas avant.

Pour Cacho Blecua, les idées sur la chevalerie, véhiculées dans le *Zifar* sont tout à fait concomitantes avec la vision de la chevalerie de service auprès de la royauté défendue par Alphonse XI qui fonda, justement, dans cet esprit l'« Ordre de l'écharpe » (*Orden de la Banda*) en 1332 et fut armé chevalier de manière très symbolique par le bras articulé de la statue en bois de l'apôtre saint Jacques en 1333. Selon Cacho Blecua, pour ces raisons, le roman peut difficilement être antérieur à ce contexte historique et idéologique et donc ne saurait être antérieur aux années 1330. Il relève en outre des remarques antisémites présentes çà et là dans le roman et qui semblent cohérentes avec les préconisations des Cortès de Valladolid de 1329 (où l'on demande que les Juifs soient écartés de la maison du Roi). Pour ces raisons, Cacho Blecua (1996) propose une fourchette qui s'étend à partir des années 1332-1333. Jesús Rodríguez Velasco (1999 et 2010), pour sa part, considère que certains éléments de l'œuvre rendent très improbable une datation antérieure aux années 40 du XIV^e siècle.

Un élément supplémentaire qu'il convient de convoquer pour une meilleure compréhension de la possible datation de cette œuvre doit faire intervenir, à mon sens, l'hypothèse « polygénétique » ou, plus exactement, l'idée que cette création s'est faite en plusieurs étapes qui, d'ailleurs, mettent en évidence des influences diverses et même se servent de genres littéraires différents. Il me semble qu'on peut dégager au moins deux étapes de création qui montrent deux visages différents de l'œuvre sur lesquels je reviendrai. La première étape (après 1322 et sans doute avant 1335) maintiendrait le récit dans la tradition littéraire castillane des XIII^e et premier tiers du XIV^e siècle, très marquée par le didactisme orientalisant, avec un recours important à l'*exemplum* et aux *sententiae*, mais aussi par les modèles hagiographiques et spiritualistes de la chevalerie, véhiculés par les lettrés au service du roi Sanche IV, à la fin du XIII^e siècle (n'oublions pas que jusqu'à ce qu'il devienne roi de Menton, Zifar est appelé « le chevalier de Dieu »). La deuxième étape (après 1335 et avant 1350), correspondant à l'apogée du règne d'Alphonse XI, serait marquée par une inflexion vers certaines caractéristiques du roman arthurien, ce qui n'est possible qu'après la diffusion et le succès à la cour de cette matière dans la Castille d'Alphonse XI, donc à partir de ces années-là. Ce sont ces deux visages du roman de *Zifar*, entre la tradition didactique et chrétienne et les innovations arthuriennes qui vont guider ma présentation de l'œuvre.

Que sait-on de l'auteur ? Il est certes inconnu (il est très peu probable qu'il s'agisse de Ferrán Martínez, archidiacre de Madrid, mort en 1309, mentionné à la 3^e personne dans le prologue) mais sans doute un homme de loi, en rapport avec l'école cathédrale de Tolède, proche

assurément du pouvoir royal dont il fait l'apologie face aux grands seigneurs « féodaux » considérés comme un danger permanent pour la stabilité des royaumes. Zifar, comme son fils Roboan, concentrera ses efforts dans le maintien de la stabilité politique des royaumes face à l'agression extérieure de seigneurs qui outrepassent leur pouvoir. Cacho Blecua met en avant les similitudes culturelles de l'auteur du *Zifar* avec Juan Ruiz, auteur du *Libro de buen amor* (1332-1343 ?), qui est avec *El conde Lucanor* de don Juan Manuel le chef-d'œuvre plus ou moins contemporain de notre roman.

Qu'est-ce que ce « livre du Chevalier Zifar » ? Pour le comprendre il faut d'abord en rappeler le contenu. Il est, bien entendu, très difficile de faire rapidement le résumé d'un roman de près de deux cents folios. On peut cependant essayer d'en dégager la structure à partir de ce qui me semble être les temps forts du récit. Le décor initial est des plus exotiques : un royaume de Tarte (ou Tarta) en Inde où Zifar, chevalier dans la fleur de l'âge, marié et père de deux enfants, est au service du roi. Il est assurément le meilleur combattant du royaume mais il est frappé par un étrange et triste sort : sitôt qu'il monte un cheval, celui-ci meurt mystérieusement au bout de dix jours. Ce qui est, bien entendu, très gênant pour un chevalier et ruineux pour le roi. Cela l'oblige à partir pour se lancer dans une *quête* (« *demanda* » en castillan) dont le but final est de devenir roi. Rester simple chevalier est contraire à sa nature profonde car, comme il l'avoue à sa femme, il est le descendant d'un roi qui a été puni par Dieu. Il part donc avec sa femme et ses enfants en quête d'aventures pour racheter la dignité perdue de son lignage et devenir roi. Après un premier épisode chevaleresque dans la ville de Galapia, magnifiquement résolu par Zifar, la famille repart et, selon un modèle narratif bien connu, celle-ci va être momentanément séparée : l'un des enfants est ravi par une lionne, l'autre s'égaré en ville, Grima, l'épouse de Zifar, est séquestrée par des marins lubriques et Zifar se retrouve tout seul, transformé en chevalier errant. Ces séparations pousseront le narrateur à recourir à la vieille technique de l'entrelacement pour raconter ce que l'épouse d'un côté et les enfants de l'autre seront devenus. Zifar trouvera vite un compagnon de route et même d'armes en la personne du Ribaldo – le Ribaud – qu'il rencontre fortuitement. Ensemble ils se rendront, après de multiples étapes chevaleresques au royaume de Menton dont Zifar sait grâce au songe d'un saint ermite qu'il a pour mission de le libérer et d'épouser la fille du roi. Les extraordinaires prouesses chevaleresques de Zifar font que le vieux roi de Menton lui donne sa fille en mariage et le nomme son héritier. Peu de temps après, le roi meurt et Zifar devient roi avec sa nouvelle femme dont le jeune âge fait que le mariage ne peut être consommé – ce qui arrange bien Zifar qui est toujours marié à Grima.

En tant que roi de Menton, Zifar se montre exemplaire et n'oublie personne y compris son vieil ami, le Ribaud qui va devenir le « Chevalier Ami » (il finira d'ailleurs « Comte Ami » à la fin du roman, dans un singulier cas d'anoblissement par le biais de la vertu chevaleresque). Entre-temps, Grima (miraculeusement sauvée des assauts des marins) a pu retrouver ses enfants qui sont devenus de preux chevaliers. À la suite d'une série de vicissitudes et une émouvante Agnition, Zifar finit par introduire subrepticement toute sa famille dans son palais. Avec l'aide de ses fils, Zifar doit faire face à la révolte du comte Nason, un épisode qui sert à prouver que les fils de Zifar sont déjà prêts pour exercer les plus hautes fonctions militaires. La reine de Menton, pourtant jeune et bien portante, meurt alors subitement et, après quelques hésitations, Zifar finit par avouer à sa cour que Grima est son épouse et que les vaillants Garfin et Roboan sont ses enfants. Le moment est venu de s'occuper de la formation « politique » des enfants, ce dont Zifar se charge lui-même. Cela donne lieu à une sorte de pause narrative pendant laquelle le discours sera exclusivement composé des sentences que Zifar transmet à ses enfants, partie connue sous le nom

de « conseils du roi de Menton » (*Castigos del rey de Mentón*) qui correspond donc au genre des miroirs de princes.

Vient ensuite une dernière grande partie du roman qui va être centrée sur les faits et gestes du puîné de Zifar, Roboan. Puisque le royaume de Menton ira à l'aîné, Garfin, Roboan doit, à son tour, devenir un chevalier errant et chercher fortune. Roboan montrera de quoi il est capable en libérant le royaume de Pandulfa, gouverné par l'infante Seringa. Il n'accepte pas la proposition de mariage pour devenir roi de Pandulfa car son destin n'est pas encore accompli. Après quelques étapes, Roboan et ses hommes finissent par arriver à Triguida, dirigée par un Empereur qui, très rapidement, fait de Roboan son favori, au grand dam des autres courtisans. Ceux-ci lui tendent alors un piège : il faut qu'il demande à l'Empereur pourquoi il ne sourit jamais. La question piège qui aurait dû lui coûter la vie provoque une nouvelle quête de Roboan : l'empereur lui demande de s'embarquer dans un mystérieux bateau qui avance tout seul, *topos* celtique bien connu de l'*immram* (voir *Guigemar* de Marie de France). Il arrive ainsi à un étrange endroit appelé « Les îles bien dotées » (« *Insolas dotadas* ») qui est régi par l'impératrice Noblesse (une descendante d'ailleurs du lignage du roi Arthur, par le biais d'Yvain) qu'il est censé épouser. Pendant un an, Roboan vit heureux avec Noblesse mais va être tenté par une diablesse. Par trois fois il succombe à la tentation de la diablesse et va finir par tout perdre, emporté par un destrier magique. Il se retrouve ainsi sur la plage où l'avait laissé l'Empereur qui est venu attendre son retour. Roboan comprend alors pourquoi l'Empereur ne rit pas : il a été lui aussi le mari de Noblesse et a également tout perdu. Cela fortifie leur amitié et l'Empereur le nomme son héritier. Devenu empereur à la mort de son ami, Roboan, après avoir maté plusieurs révoltes, se souvient de l'infante Seringa et met tout en œuvre pour l'épouser. Après des retrouvailles émues avec ses parents et son frère à Menton, l'empereur Roboan rentre à Triguida où il vivra paisiblement avec son épouse jusqu'à la fin de ses jours. De telles aventures nous donnent donc une structure avec un « prologue » et un « interlude » et trois temps ou parties : tout d'abord les exploits du Chevalier Zifar dans sa quête pour devenir roi, ce qui correspond à la partie que d'aucuns appellent « Le Chevalier de Dieu » ; puis une deuxième partie correspondant au règne du roi de Menton (partie qui inclut l'interlude des « conseils du roi de Menton à ses fils ») et enfin une troisième et dernière partie qui concerne les aventures de Roboan.

Une telle histoire, avec tous ces rebondissements, ces errances, ces batailles et autres exploits chevaleresques et même ces récits intercalaires qui font parfois la part belle au surnaturel, voire au merveilleux (comme dans l'épisode du Chevalier téméraire), réunit tous les ingrédients d'un véritable livre de chevalerie à l'instar des *Tristan* et *Amadis* primitifs qui vont très vite voir aussi le jour en Castille. Mais en tant que premier récit de ce type, le *Zifar* ne saurait être « chimiquement pur ». Il s'agit plutôt de ce que j'appellerai un « roman de transition » qui garde encore, de manière très marquée, des éléments discursifs propres aux formes antérieures du récit tout en annonçant à la fois la configuration type des futurs livres de chevalerie.

Plusieurs éléments lient le *Zifar* à la tradition. Tel est le cas de ses sources les plus évidentes. On a souvent insisté sur la dette du point de départ du roman envers la légende de saint Eustache. Il me semble que l'auteur ou les auteurs du *Zifar* se servent surtout de la version « chevaleresque » de ladite légende qui fut traduite en castillan avec le titre *Cavallero Plácidas* (traduction du *Placidus*, version en quatrains de décasyllabes du XIII^e siècle) et recueillie dans un codex fondamental, remontant aux premières années du XIV^e siècle, qui regroupe neuf histoires hagiographiques et chevaleresques traduites toutes du français et que, faute de mieux, on évoque par sa cote au sein de la bibliothèque de l'Escorial où il est conservé : h-I-13. Le fait que les auteurs

du *Zifar* aient aussi emprunté à d'autres récits de ce recueil me pousse à considérer les romans du dit codex comme la source première des premiers chapitres de notre roman. Les vicissitudes de la famille avec la séparation de tous ses membres renvoient, même s'il s'agit d'un archétype littéraire bien connu, au *Plaçidas* mais aussi au *Rey Guillelme* (*Roi Guillaume*) qui se trouve également dans le h-I-13. Les tribulations de Grima avec l'équipage lubrique et l'issue miraculeuse et funeste (pour les marins) rappellent le récit *Fermoso cuento de una santa emperatriz*, traduction du *Miracle de la chaste impératrice* de Gautier de Coincy. De même, la configuration du personnage du Ribaud dans le *Zifar*, adjudant incontournable avec des origines socio-culturelles des plus obscures qui finit par faire partie de la noblesse d'armes grâce à ses vertus chevaleresques, est clairement empruntée au personnage de Barroquer du *Carlos Maynes*, version castillane – et la plus complète – de la chanson (disparue) de la *Reine Sebile*. En outre, la thématique de tous ces royaumes (souvent régis par des princesses) assiégés par des seigneur perfides et vicieux se retrouve dans plusieurs récits, dont *Otas de Roma* (traduction de *Florence de Rome*) où le vaillant Esmeré devient une forme de modèle pour façonner autant Zifar que Roboan.

Il y a donc une matière mi-hagiographique, mi-chevaleresque, structurée de manière assez manichéenne autour d'une chevalerie souvent spirituelle qui est censée faire régner une justice et un ordre monarchique altérés par des chevaliers vicieux ou des princes perfides... qui sort tout droit de ces contes français traduits dans le h-I-13. Les auteurs du *Zifar* qui, pour la première fois, ne traduisent pas mais « créent », se servent pourtant de cette matière comme d'une boîte à outils narratifs pour glisser progressivement vers une littérature d'aventures chevaleresques, de plus en plus coupée de l'hagiographie et d'une vision foncièrement chrétienne de la chevalerie, comme on le pressent déjà dans le dernier récit du h-I-13, le *Carlos Maynes* (*Reine Sebile*), déjà mentionné, où la dimension religieuse cède souvent le pas à un goût assez évident pour les « chevaleries » au sens, on a envie de dire, presque « moderne » du terme. Certes, Zifar reste dans la première partie du roman le « chevalier de Dieu », mais sa quête est éminemment personnelle, pour ainsi dire dépourvue d'un quelconque sens religieux si ce n'est celui de faire régner dans chaque royaume où il intervient cette paix et cette concorde assimilables à l'ordre chrétien du monde. En outre, dans la dernière partie du roman, son fils, Roboan, devient un jeune héros chevaleresque sans attributs religieux, meilleur chevalier du monde, à l'instar d'un Amadis ou d'un Tristan, pour reprendre les noms des personnages les plus emblématiques de ce nouveau *boom* du récit d'aventures chevaleresques qui fait fureur en Castille dans les dernières années du règne d'Alphonse XI, un roi, rappelons-le, tout dévoué à une très romanesque campagne militaire contre les Mérinides qui occupaient toujours le détroit de Gibraltar.

L'hybridité du *Zifar* tient aussi à la juxtaposition de pratiques discursives, sans doute l'une de ses caractéristiques formelles les plus singulières, à l'intérieur du corpus chevaleresque espagnol. La production littéraire castillane de la première moitié du XIV^e siècle, tout expérimentale qu'elle puisse paraître par rapport au « classicisme » de certaines œuvres du siècle précédent, n'en reste pas moins extrêmement marquée par un didactisme qui recourt volontiers à l'exemplarité. L'exemplarité passe par l'idée d'un rapport spéculaire entre les discours. Écrire, c'est souvent mettre en place un complexe système de « miroirs face à face ». Tout est miroir, ou « correspondance » ou « similitude », pourrait-on dire en songeant à Michel Foucault. Tel est le mode opératoire de nombre d'œuvres castillanes de cette période dont le *Livre de bon amour* de Juan Ruiz et, bien entendu, les œuvres les plus importantes de don Juan Manuel, comme *Le livre des états* et surtout le *Comte Lucanor*. Il en va de même pour le *Zifar* qui sacrifie parfaitement à cette logique de l'exemplarité. Dès le prologue, on évoque l'idée de « voir à travers un miroir » textuel. D'où

cette espèce d'*exemplum* initial contenu dans le Prologue, avec le transport des restes depuis Rome de l'archevêque de Tolède et cardinal, Gonzalo García Gudiel, par l'archidiacre de Madrid, Ferrán Martínez. C'est ainsi qu'est également présentée la vie de Zifar, comme un véritable *exemplum* pour démontrer l'idée maîtresse du prologue, à savoir qu'il faut savoir mener sa « quête » jusqu'au bout. Il y a donc de l'exemplarité dans les récits, mais il y a aussi – ce qui est bien plus rare dans le corpus chevaleresque – imbrication d'*exempla* dans le récit cadre, selon le même procédé que celui que l'on observe dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz où la prétendue biographie amoureuse de l'archiprêtre est saupoudrée d'*exempla*. Dans le même esprit, rappelons que la situation dialogique entre le comte Lucanor et Patronius, dans le chef-d'œuvre de Juan Manuel, est une sorte de prétexte pour que Patronius raconte à son seigneur des *exempla*. L'*exemplum* reste dans ce contexte castillan des premières décennies du XIV^e siècle l'une des formes discursives incontournables, après le plus que probable succès (programmé) d'une œuvre d'inspiration royale comme les *Castigos e documentos del rey Sancho*, l'un des plus grands recueils d'*exempla* en castillan. De ce point de vue, l'originalité du *Zifar* qui mêle discours narratif long en prose et forme brève, n'en est pas une. Ce n'est pas à mon avis dans un souci d'originalité mais, au contraire, pour ne pas s'éloigner d'une forme encore à son apogée dans le premier tiers du XIV^e siècle, que les auteurs choisissent d'intercaler de brefs récits intra-diégétiques au sein du long récit extra-diégétique. Une façon peut-être de ménager le public. Mais ce qui est très intéressant, c'est que ce phénomène est surtout visible au début du roman. La présence d'*exempla* se fait de plus en plus rare et finit par être quasiment inexistante dans la dernière partie, consacrée à Roboan. C'est comme si dans le roman lui-même on assistait à cette *translatio* littéraire – à l'instar de la translation physique de la dépouille du cardinal –, à cette transition du « connu » vers le « nouveau », de l'exemplarité didactique à l'aventure chevaleresque se suffisant à elle-même. À maints égards, le *Zifar* se veut une traduction ; sur un plan presque métaphorique il incarne la conversion du didactisme en littérature chevaleresque.

C'est également ainsi que l'on peut comprendre le brusque arrêt narratif que l'on a baptisé « conseils du roi de Menton ». On peut en effet être surpris par l'extension de cette pause dans le récit qui occupe rien moins que 44 folios (du 96v au 140v dans le manuscrit de Paris, soit plus de cent pages dans les éditions modernes), 44 folios, divisés en quelques dizaines de chapitres qui correspondent aux thématiques abordées par Zifar et traitées soit par des *exempla*, soit – la plupart des cas – par des listes de sentences. Cet *excursus* constitue de fait un très complet traité *de regimine principum* qui serait une sorte d'anomalie dans un récit chevaleresque si ce type de traité n'était placé, dans la Castille de l'époque, au sommet de la considération intellectuelle. Les auteurs du *Zifar* cherchent donc à se rapprocher du didactisme politique avec toutes les lettres de noblesse qu'il confère à une œuvre ; ils font du « don Juan Manuel » dans la veine du *Livre du chevalier et de l'écuyer* et surtout du *Livre des états*, le plus complet miroir de princes – plus encore que le *Livre infini* – du prince castillan ; ils font aussi du Gilles de Rome dont la traduction glosée castillane était en train d'être réalisée en même temps que le *Zifar* ; ils convoquent à nouveau la sagesse orientale de tous ces recueils de dits de sages arabes plébiscités par plusieurs générations de rois castillans, depuis Ferdinand III au siècle précédent. En somme, ils cherchent à maintenir, non sans quelque artifice, cette nouvelle littérature d'aventures chevaleresques dans le giron du savoir, de la connaissance, de tout ce qui est jugé porteur « de profit », comme le soulignait le prologue dont est partie notre réflexion. À ce stade-là, la fiction littéraire est encore frappée d'une « minorité » qui lui impose la docte tutelle de la science morale et politique.

On peut faire la supposition que, pendant un certain temps, ces « conseils du roi de Menton » purent être le point d'orgue du roman, qu'ils marquaient l'apogée d'un roman qui, après bien des égarements littéraires « vains et plaisants », faisait amende honorable en revenant aux choses sérieuses, à la science, au savoir. Et que, par la suite, quelqu'un en décida autrement en ajoutant une dernière partie qui enfonçait le clou de l'aventure. Je ne suis pas du tout convaincu par une telle supposition. Dans la logique du roman, ces « conseils » ne sont pas un aboutissement mais au contraire un nouveau départ. Zifar ne fait son cours de science politique que parce que son fils cadet souhaite partir courir le monde. Il n'y a d'éducation politique que parce qu'il y a une suite à l'histoire. C'est pour cela que cette section de l'œuvre relève pleinement pour moi de cette logique transitionnelle que j'ai déjà évoquée. Elle donne une sorte de caution discursive à ce qui va suivre, attendu que la suite va prendre de plus en plus de libertés avec la tradition littéraire. Une sorte de bouclier rhétorique – ce qui n'enlève rien au savoir que ces sentences et *exempla* renferment intrinsèquement, bien entendu – qui revient, très paradoxalement, à enrober du miel du savoir la pilule du nouveau « livre de chevalerie ». Ce bouclier ne s'arrête pourtant pas là car le héros qui va suivre, Roboan, va porter en lui toute cette sagesse héritée du père, comme on le voit, notamment, dans ses échanges avec les personnages féminins, comme la dueña Gallarda. Cela signifie que, au plan du livre, l'histoire qui suit va s'ouvrir à de nouvelles formes littéraires sans abandonner le savoir profitable des traditions littéraires dont est parti le roman. L'ouverture, par exemple, au surnaturel arthurien ne doit pas entraîner, comme le suggérait le prologue, l'impression chez le lecteur d'un abandon de ce qui est « profitable ». Il faut savoir aller jusqu'au bout pour comprendre vraiment, comme l'affirme avec insistance ce même prologue. Et c'est peut-être aussi comme ça que les auteurs du Zifar voulaient faire du « nouveau » y compris dans le cadre d'une littérature d'aventures chevaleresques. Face à des modèles littéraires « étrangers » décriés de part et d'autre des Pyrénées, c'est comme si les auteurs du Zifar voulaient arriver à inventer une nouvelle littérature chevaleresque où le divertissement et l'aventure n'écarteraient ou n'occulteraient jamais un enseignement profond.

Il faudra laisser pour une prochaine contribution le soin de développer l'idée fondamentale que toutes les aventures du *Chevalier Zifar* sous-tendent aussi de nouvelles conceptions de la chevalerie et de la royauté, cruciales pour l'univers de réception d'une œuvre comme celle-ci. En ce sens, le Zifar n'avait probablement pas l'unique intention de changer la littérature de son temps mais celle, bien plus immodeste, de changer le monde qui l'entourait, ce qui revient à lui prêter d'ores et déjà des intentions très « quichottesques ».

BIBLIOGRAPHIE

- BODEL, Jean (1906), *La Chanson des Saisnes*, éd. F. MENZEL et E. STENGEL, Marburg, Elwert.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1996), « Los problemas del Zifar », in Francisco RICO et Rafael RAMOS (éd.), *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelone, Moleiro, pp. 55-94.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (1999), « El Libro del Cavallero Zifar en la edad de la virtud », *La Corónica*, 27 (3), (numéro spécial consacré au Zifar), pp. 167-186.
- (2010), *Order and Chivalry. Knighthood and Citizenship in Late Medieval Castile*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- ZIFAR = *Livre du chevalier Zifar. Livre du chevalier de Dieu* (2009), traduit du castillan par Jean-Marie BARBERÀ, Toulouse, Monsieur Toussaint Louverture.

RÉSUMÉ

Après une présentation du *Libro del Caballero Zifar*, de son contexte de production et des caractéristiques de sa diffusion, cet article étudie cette œuvre en tant que premier roman d'aventures chevaleresques en langue castillane. Le caractère de proto-roman chevaleresque, point de départ d'une longue tradition textuelle qui culmine avec *Don Quichotte*, fait qu'il s'agit de ce que l'auteur appelle un «roman de transition» à cheval entre les formes discursives en vogue dans la Castille des XIII^e et XIV^e siècles – comme la littérature hagiographique et la littérature didactique fondée sur les exemples et les sentences – et de nouvelles formes narratives fraîchement adaptées de modèles français en lien direct avec la littérature chevaleresque de type arthurien. Ainsi, le *Zifar* est une œuvre certes hybride mais qui ouvre la porte à une manière totalement nouvelle et prégnante de faire de la littérature.

MOTS-CLÉS: *Libro del Caballero Zifar*, roman chevaleresque, littérature hagiographique, littérature didactique, roman de transition.

ABSTRACT

After a presentation of the *Libro del Caballero Zifar*, its production context and the characteristics of its distribution, this article focuses on this work as the first romance of chivalric adventures in Castilian. The fact that this book is a proto-romance of Chivalry, the starting point of a long textual tradition culminating in *Don Quixote*, makes it what the author calls a “transitional romance” straddling the discursive forms in vogue in Castile in the 13th and 14th centuries – such as hagiographic literature and didactic literature based on exempla and sententiae – and new narrative forms freshly adapted from French models directly linked to chivalric literature of the Arthurian type. Thus, *Zifar* is a work that is certainly hybrid but which opens the door to a totally new and meaningful way of making literature.

KEY WORDS: *Libro del Caballero Zifar*, chivalric romance, hagiographic literature, didactic literature, transitional romance

Reçu: 25/11/2018 **Accepté:** 5/2/2019

**De l’*Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe*
à *La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artus
d’Algarbe* : les transferts culturels entre les récits chevaleresques
français et castillan lors d’une traduction littéraire**

From *L’Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe* to *La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artus d’Algarbe*. Cultural Transfers between French and Castilian Romances in the Process of a Literary Translation

Lidia Amor

(Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas, CONICET)

I

D’après le prologue de cinq des six manuscrits conservés, *l’Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe* aurait été traduite du latin au français par Philippe Camus à la requête de Jean de Cröy, comte de Chimay et grand seigneur de l’entourage ducal de Philippe le Bon¹. Bien que la notoriété de l’œuvre soit déjà assurée par le commanditaire et par le nombre des manuscrits accordés à Philippe Camus, l’existence d’un sixième manuscrit richement enluminé dans lequel on lit les noms de David Aubert et de Philippe le Bon affermit sa notoriété dans le milieu bourguignon².

1. Danielle Régner-Bohler (1986) date l’œuvre aux alentours des années cinquante du xv^e siècle.

2. L’histoire raconte la vie de deux amis inséparables qui, après de longues et laborieuses péripéties, conquièrent et règnent sur les royaumes de Castille, d’Algarbe, d’Angleterre et d’Irlande, réussissant, de la sorte, à instaurer une dynastie européenne. Les spécialistes qui ont entrepris son étude, notamment Danielle Régner-Bohler, signalent que l’une des qualités de l’histoire réside dans le fait que

Si le nombre de manuscrits confère au roman une diffusion d'une certaine envergure, son passage précoce au monde de l'imprimerie³ et sa traduction presque immédiate en plusieurs langues, dont le castillan, attestent la vitalité et l'attraction de l'histoire auprès d'un large public au-delà de la cour de Bourgogne. À cet égard, *l'editio princeps* de *La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe* a été publiée par Fadrique de Basilea en format *in folio*, suivant le modèle des *libros de caballerías*, à Burgos en 1499. Tout au long du XVI^e siècle treize éditions apparaissent : les cinq premières échelonnées entre 1501 et 1510 (dont celles de 1507 et 1510 imprimées par Jacobo Cromberger à Séville) ; ensuite deux, l'une en 1535 et l'autre en 1544 et, enfin, trois éditions entre 1553 et 1554, dont celle de 1553, réalisée par l'imprimeur Felipe de Junta, entraîne la transformation du livre au format in-4°. En outre, grâce à sa réception favorable, le récit franchit les côtes européennes et arrive aux marges de l'Amérique hispanique à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, selon les données préservées dans les Archives des Indes à Séville. Le XVII^e siècle, pour sa part, est témoin de la parution de deux autres éditions et d'une seconde mutation : en 1613 Antonio Alvarez édite à Lisbonne une version abrégée de l'histoire et, par conséquent, un nouveau circuit de distribution de l'œuvre s'ouvre. Ce phénomène mènera, par la suite, au rattachement de l'*Oliveros* à la littérature de colportage et à sa diffusion dans les couches les plus populaires. Ainsi, 24 éditions surgissent au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, ce qui permet d'inventorier un total de 52 éditions en 395 ans.

Ce recensement révèle le succès du roman en Castille bien qu'il n'ait pas été accompagné de l'intérêt des médiévistes, constatation paradoxale qui se rapporte aussi bien à l'*Oliveros de Castilla* qu'à tous les récits⁴ insérés dans le genre baptisé *historias caballerescas breves*. La désignation, forgée par la médiévistique contemporaine, est censée trancher les débats sur les liens qui attachent les histoires chevaleresques brèves aux *libros de caballerías* espagnols. En effet, l'érudition espagnole et hispaniste, depuis les travaux liminaires de Pascual de Gayangos jusqu'aux définitions de Daniel Eisenberg, s'est prononcée à plusieurs reprises sur la place que ces histoires occupaient dans la littérature chevaleresque espagnole et tout particulièrement face à la lignée fondée par *l'Amadis de Gaula*.

Le nom de « histoires chevaleresques brèves » contient déjà dans sa formulation deux des traits les plus communs qui permettraient d'assembler les textes : la brièveté et la matière sur laquelle le récit s'organise. Cette brièveté manifeste une esthétique et une configuration rhétorique propres ainsi qu'un type de production et de consommation qui distinguent ces romans du reste de la littérature chevaleresque de l'époque (Luna Mariscal, 2010 : 141).

A ces attributs, Victor Infantes (1991 et 1992) et Nieves Baranda (1995) ont ajouté d'autres aspects distinctifs : il s'agit toujours d'un chevalier dont les aventures suivent un parcours linéaire, différent de l'entrelacement caractéristique des *libros de caballerías*, les histoires brèves chevaleresques utilisent des motifs folkloriques pour organiser les épisodes, et enfin, le récit présente des éléments religieux, moraux et dévots qui visent à l'exemplarité et au didactisme. Si ces particularités leur offrent une physionomie spécifique, une dimension supplémentaire permet de

l'auteur a utilisé, en les mêlant et en les réélaborant, trois scénarios bien connus au Moyen Âge : la légende d'Ami et Amile, l'histoire de la femme de Putiphar et le motif du mort reconnaissant.

3. *L'editio princeps* est due à Louis Cruse (ou Louis Garbin ou Guerbin), imprimeur genevois actif entre 1479 et 1513.

4. *Historia del cavallero Clamadés, Libro del conde Partinuplés, La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, Libro del rey Canamon, La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor, La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, La historia de la linda Magalona, La Poncela de Francia, La historia del noble cavallero Paris y de la doncella Viana, Carlomagno y los doze pares de Francia, Historia de Enrique, fi de Oliva, Corónica del Çid Ruy Diaz, Historia de la reina Sebilla y La crónica del noble cavallero Fernan Gonçales.*

mieux établir leur association : les histoires chevaleresques brèves castillanes constituent un genre éditorial à elles seules du fait qu'elles ne sont diffusées que par l'imprimerie et que les *editions princeps* se placent entre les années 1490 et 1510. Par ailleurs, si 95% des œuvres ont une origine médiévale, dont la source se perd dans la nuit des temps, certaines sont issues d'un texte source français aisément reconnaissable. *La Historia de Oliveros* répond à tous ces critères.

Or, sa condition de traduction semble avoir empêché les médiévistes modernes d'aller au-delà de l'examen minutieux des thèmes et des motifs qu'elle intègre, notamment, la légende d'Ami et Amile, l'histoire de la femme de Putiphar et le motif du mort reconnaissant. Ces trois éléments ont retenu l'attention et ont masqué d'autres aspects importants du roman, tels que l'idéologie qui étaye le discours romanesque, la place qu'une œuvre traduite occupe dans la tradition littéraire qui l'accueille et les choix que le traducteur effectue pour mieux adapter le texte source aux goûts littéraires du public ciblé.

Depuis le moment où la littérature de chevalerie a commencé à attirer l'attention des historiens espagnols, l'*Oliveros de Castilla* fut victime de méprises. En effet, des personnalités telles que Ticknor, Amador de los Rios et Pascual de Gayangos ont considéré que le roman avait été originellement écrit en Castille. Il revient à l'hispaniste français Raymond Foulché-Delbosc (1902) d'avoir signalé l'erreur et d'avoir démontré que l'incunable de 1499 était une traduction de la deuxième édition de *l'Histoire d'Olivier de Castille* de 1492 faite par l'imprimeur genevois Louis Cruse, actif entre 1479 et 1513. L'information fournie par Foulché-Delbosc a été validée ensuite par Marcelino Menéndez y Pelayo dans son *Orígenes de la novela*. À partir de ce moment, la critique a reproduit ces données sans vérifier leur authenticité alors qu'une approche comparée des éditions françaises et de l'incunable de Burgos révèle l'inexactitude d'une partie des affirmations de Foulché-Delbosc.

Si le roman a été l'objet de réélaboration à chaque nouvelle entreprise éditoriale, le XX^e siècle inaugure l'étape savante de son édition. L'inventaire commence par l'édition de A. Bonilla y San Martín (NBAE, XI, pp. 443-523), s'ensuit celle d'Ignacio B. Anzoátegui (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943), puis celle d'A. Blecua (*Libros de caballerías*, Barcelona: Juventud, 1969) et enfin la thèse de licence (inédite) de Miguel Angel Frontón. Vers la fin du xx^e siècle Nieves Baranda propose une nouvelle version dans son recueil de *Historias caballerescas del siglo XVI* (1995) [deux volumes]. C'est pourtant l'édition critique de Ivy A. Corfis "*La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarve*". *From Romance to Chapbook: the Making of a Tradition* de 1997 qui établit une version philologiquement rigoureuse permettant de repérer la mouvance du récit pendant les quatre siècles de son évolution éditoriale.

Ce panorama encourageant pourrait être confronté à l'existence réduite des études littéraires. Les premières analyses consacrées à *l'Oliveros de Castilla* sont celles de Miguel Angel Fronton et datent de 1989. Il examine certaines des transformations que le récit subit lors de son passage au castillan et conclut que, d'une part, le traducteur supprime les passages prétendument superflus, y compris les scènes de cour, et, d'autre part, amplifie les descriptions des émotions, notamment celles qui expriment le pathétique. Il explique, en outre, que certains épisodes sont modifiés de façon à mieux agencer la diégèse. Dans un second article, Fronton retrace la longue survie du roman et ébauche les caractéristiques des lecteurs qu'il a atteints, depuis les chevaliers et la noblesse du temps des Rois Catholiques jusqu'aux consommateurs de la littérature de colportage du XIX^e siècle.

Aux travaux de Fronton succèdent les recherches de Juan Manuel Cacho Blecua (1996) sur la signification des motifs insérés dans le récit et leur importance pour établir des liens de famille. De plus, il évoque les milieux culturels et la portée politique de *l'Olivier de Castille / l'Oliveros de Castilla* des deux côtés des Pyrénées⁵. Dans un deuxième article, il offre une nouvelle approche du texte lors de son examen de la représentation iconographique des imprimés de Jacobo Cromberger.

Au cours des premières décennies du XXI^e siècle la médiévistique hispanique semble s'être intéressée davantage à *l'Oliveros*. Tout d'abord on rencontre deux articles d'Ana Pairet (2005 et 2006) : dans le premier, elle s'interroge sur les raisons du succès de l'œuvre en Castille ; elle conclut que l'aspect pseudo-historique du récit et les souvenirs des campagnes militaires récentes et, plus précisément, l'expédition catalano-aragonaise à Chypre ont favorisé l'acceptation de l'œuvre par un public nobiliaire ; dans le second elle analyse le passage du manuscrit à l'imprimé. Elle remarque que les remaniements se présentent uniquement à partir de la deuxième édition française et que c'est grâce à la présence de prologues dans les imprimés castillans que la critique a pu montrer les liens entre les deux versions. Il faut aussi mentionner les recherches de Carlos Alvar qui suit le parcours de la légende d'Ami et Amile dans la littérature espagnole et sa réélaboration dans *l'Oliveros*, ce qui permet de relier la traduction de *l'Olivier de Castille* à un héritage littéraire péninsulaire.

Les derniers travaux à citer sont ceux de Lucila Lobato (2010) qui réfléchit sur la signification de l'amitié au sein de la conduite chevaleresque et de Karla Xiomara Luna Mariscal (2010) qui explore les aspects idéologiques de la traduction et de la réception de ces histoires en examinant particulièrement *l'Historia del emperador Carlomagno y de sus doze pares de Francia* et *l'Historia de Oliveros*. Elle affirme que la fiction accompagne les desseins politiques des Rois Catholiques.

Cet état des lieux exhaustif démontre qu'il existe un domaine de recherche qui n'a pas été encore exploité : celui de l'examen des transferts culturels qui semblent se produire grâce à la traduction des textes littéraires. Mon objectif est de savoir comment une œuvre créée dans un milieu culturel aux contours bien définis est reçue dans un espace qui montre également des caractéristiques très nettes. En d'autres termes, il me semble pertinent de savoir ce qu'une culture admet, ce qu'elle rejette et ce qu'elle reformule au niveau littéraire, idéologique et à celui de l'imaginaire. À cet égard, *l'Oliveros de Castilla* est un exemple idéal.

II

Dans l'introduction de son édition critique, Ivy Corfis (1997) justifie son travail philologique en soutenant que le succès éditorial de *l'Oliveros* permet de comprendre les tendances et les goûts littéraires des lecteurs sous le règne des Rois Catholiques et de ceux du Siècle d'Or. Son opinion est partagée par Rubio Tovar (1997) lorsque celui-ci remarque que les traductions autant que les œuvres originales reflètent les courants littéraires centraux d'une époque. De même, Rubio Tovar signale que si l'on veut avoir une vision totale d'un système littéraire, il faut tenir compte des auteurs anciens réédités et relus, des œuvres oubliées qu'on essaye de remettre en circulation et finalement des écrivains, des genres et des textes qui sont traduits.

5. Pour ce qui est du roman français, il cite seulement les travaux de Danielle-Régner Bohler.

Cette focalisation des recherches sur des œuvres traduites et leur rapport à la culture et à la série littéraire qui les accueillent devrait être complétée par une analyse comparée entre le texte source et le texte cible. Cette analyse permettrait d'esquisser les principales lignes qui définissent le système littéraire récepteur. En effet, au moment où un texte est traduit, il subit les modifications nécessaires à son adaptation à l'horizon d'attente du public destinataire. Ce but contraint le traducteur à utiliser les moyens rhétoriques et stylistiques ainsi que les pratiques discursives propre au système qui va le recevoir. Cela implique, en définitive, la transformation et même parfois l'annulation des formes et des procédés employés dans la source à transposer.

Parmi les études qui abordent le dialogue entre les cultures, je voudrais citer celle de Carlos Heusch (2005) sur le codex h-I-13 de l'Escorial, qui contient neuf récits traduits du français. Dans son article, l'hispaniste explique que le codex est un recueil « doté d'un sens supérieur qui a permis la translation en Castille de l'univers éthique et littéraire de la chevalerie courtoise et, surtout, l'acceptation par les destinataires de la pertinence de cet univers (p. 95) ». Après une analyse détaillée des récits il montre « comment un genre littéraire nouveau -la fiction chevaleresque- arrive à percer, à se structurer et à s'imposer comme tel ; mais, en même temps, comment il peut devenir le moyen de transmettre une idéologie et, même un programme politique » Il souligne, enfin que, sur le plan macro-structural, « la stratégie des adaptateurs a pu s'étendre à la confection d'une œuvre exprimant elle-même le transfert des modèles culturels et des modalités d'écriture (p. 125) ».

Les arguments avancés par Carlos Heusch autorisent à se demander si une traduction implique toujours un transfert culturel⁶ et l'apparition de nouveaux modèles culturels, voire idéologiques, ou si, au contraire, elle peut se diffuser en l'absence de toute trace de la culture littéraire du texte source. En d'autres termes, pourrait-on avancer qu'une traduction, tout en gardant l'histoire et la structure originelle, devient pourtant une adaptation très différente de la source ? Dans l'hypothèse où il n'y aurait pas de transfert culturel significatif au moment de la traduction, cela voudrait-il dire que la culture littéraire qui reçoit le texte cible est si développée qu'elle n'a pas besoin d'adopter et adapter des modèles qui lui sont étrangers ? En ce qui concerne la matière chevaleresque castillane, en particulier, peut-on appliquer cette idée à l'exemple de l'*Oliveros*, voire au genre des histoires chevaleresques brèves castillanes ? À cet égard, il est pertinent de se souvenir des conclusions de Fernando Gómez Redondo (1996) dans son étude sur la formation de la matière chevaleresque castillane :

La matière chevaleresque n'apparaît que lorsque cela est possible, c'est-à-dire, quand les mécanismes linguistiques et les structures sociales nécessaires pour développer des modes de pensées essentielles à une nouvelle idéologie sont déjà constitués. Cette idéologie pourra par la suite se développer à travers plusieurs formes textuelles : le texte juridique, le recueil historiographique ou le *romance* (roman) narratif.⁷

6. On peut consulter l'article de Michel Espagne (2013), « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1, [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219>.

7. "La materia caballeresca, por tanto, no tiene que ser entendida como una moda literaria, ocasionada por la influencia de temas y procedimientos narrativos ultrapirenaicos. La materia caballeresca, como lo ha demostrado el seguimiento de sus líneas de formación, es consecuencia de un lento proceso de transformación que el grupo social de la nobleza va sufriendo a lo largo de los siglos XII y XIII, al ir construyendo o configurando modelos de convivencia y de relación humanas, en los que se enfrentarían dos grandes sistemas: la mentalidad feudal contra la institución de la corte regia. *La materia caballeresca, en realidad, solo aparece cuando puede hacerlo, es decir, cuando se han constituido los mecanismos lingüísticos y se han configurado las estructuras sociales necesarias para desarrollar unas pautas de pen-*

Il faut, toutefois, distinguer la matière chevaleresque (objet d'étude de Gómez Redondo) des récits chevaleresques. La matière se façonne à partir des sources notamment castillanes tandis que le récit puise dans des modèles éloignés du moule hispanique, comme Carlos Heusch le montre par rapport aux textes du codex h-I-13. De mon côté, je considère que la matière et la fiction chevaleresques castillanes se sont rejointes durant le dernier quart du XV^e siècle. C'est grâce à cette confluence que les récits chevaleresques du Moyen Âge tardif présentent une physionomie explicitement castillane.

En somme, l'analyse de l'*Oliveros de Castilla* par rapport au roman français permettrait d'affirmer qu'à la fin du XV^e siècle, en Castille, le récit chevaleresque s'était largement développé et avait déjà fixé son propre mode d'écriture et sa propre façon de représenter le monde chevaleresque. Le *Libro del Cavallero Zifar* en est le modèle idéal, auquel les traductions qui lui sont thématiquement proches sont contraintes de se soumettre. Dans cette perspective, il serait pertinent de relier l'*Oliveros* au *Zifar* en fonction des caractéristiques suivantes : tout d'abord l'exemplarité du récit, ensuite le didactisme et enfin la présence de thèmes tels que l'exil du héros et la conquête d'un royaume grâce à une conduite morale, éthique et militaire remarquable. Sans doute, pourrait-on contester ces propos en affirmant qu'il s'agit de motifs communs à plusieurs récits. Cependant, dans le *Zifar* comme dans l'*Oliveros*, ils sont disposés de telle façon qu'ils racontent l'histoire d'une élévation sociale grâce à la morale et aux vertus du héros.

Il est également possible d'argumenter que le courant des *libros de caballerías* qui commence avec l'*Amadis de Gaula* ou encore les traductions des récits arthuriens français comme *El baladro del sabio Merlin* (1498), *el Tristan de Leonis* (1501) et la *Demanda del Santo Grial* (1515) qui sont proches chronologiquement des éditions de l'*Oliveros de Castilla*, représentent un versant qui désavoue, en principe, la suprématie du *Zifar*. Pour répondre à ces objections, j'invoquerai le travail classique de Hans Robert Jauss sur les genres littéraires du Moyen Âge où il signale que les formes vieilles et tombées en désuétude sont déplacées en marge du système littéraire. La confrontation de l'*Oliveros* avec des traductions telle que le *Tristan de Leonis* éluciderait les contrastes entre les deux romans et elle démontrerait que la fin du xv^e siècle est une période de rivalité entre formules narratives anciennes et modernes. Dans ce sens, l'*Oliveros* serait l'un des maillons d'une chaîne qui se termine au milieu du xvi^e siècle, mais qui réapparaît sous d'autres formes et par d'autres voies qui aboutiront, finalement, à la littérature populaire. Aussi, pourrait-on soutenir qu'on est en présence d'une période de transition dans laquelle l'*Oliveros* perpétue de vieux modèles narratifs – et j'ajouterais, idéologiques⁸ – qui continuent à avoir du succès. En même temps, les *libros de caballerías* comme l'*Amadis de Gaula* et les traductions arthuriennes surgissent et réclament des techniques narratives nouvelles.

L'étude des traductions permet non seulement de décrire un prototype narratif propre à la culture littéraire qui les accueille mais également de profiler un modèle narratif caractéristique du champ littéraire dans lequel le texte-source a été conçu. En d'autres termes, s'il est vrai que le texte-cible permet de saisir les lignes essentielles de la création littéraire dans le champ destina-

samiento, que requerirá una nueva ideología que, ya en sí, podrá desarrollarse a través de variadas formas textuales: el texto jurídico, la recopilación historiográfica o el romance narrativo" (1996 : 79-80).

8. Finalement, on ne doit pas oublier que c'est grâce au succès garanti de la fiction chevaleresque que l'imprimerie songe à entreprendre l'édition et la diffusion de l'*Oliveros* : rappelons-nous la définition que Víctor Infantes propose pour les histoires chevaleresques brèves : il s'agit d'un genre typiquement éditorial, qui a développé une vision commerciale intelligente visant essentiellement à s'assurer des ventes.

taire il n'en reste pas moins vrai que les différences qu'il manifeste face au texte-source éclairent les attributs spécifiques de la littérature créée et diffusée dans le domaine d'origine.

Pour ce qui est de *l'Oliveros de Castilla*, l'analyse comparée aide à repérer quelques-uns des traits principaux du récit chevaleresque castillan et bourguignon. Elle sert à évaluer le discours, les thèmes, et les motifs insérés dans le texte. Au moyen de cette sorte d'étude, il est possible de constater que thèmes et motifs acquièrent une signification particulière due à leur contact intra-textuel avec d'autres thèmes et motifs. Par ailleurs, ils gagnent un sens supplémentaire grâce au contact que le texte qui les insère établit avec la série littéraire dont il fait partie. Par exemple, *L'histoire d'Olivier de Castille* est traversée par le fantasme de l'inceste. Ce sujet est repris dans des romans comme *La Manekine* ou *La Belle Hélène de Constantinople*, dérimés et remaniés par Jehan Wauquelin à la cour de Bourgogne. Un lecteur bourguignon décodera certains passages de *l'Olivier de Castille* (l'aveu amoureux de la marâtre d'Olivier, les sentiments du roi d'Angleterre envers sa fille Hélaine ou le mariage d'Artus avec la fille d'Olivier) en tenant compte de ces romans tandis qu'un lecteur castillan n'aura pas un horizon d'attente semblable favorisant une pareille lecture.

Afin d'illustrer ces premières hypothèses, je voudrais explorer très brièvement deux extraits de *l'Oliveros de Castilla* dans le but d'observer comment certains passages ou certains épisodes se poursuivent différemment selon la version qui les contient. J'essaierai de montrer que les distinctions sont en rapport avec une conception du monde chevaleresque propre à chaque culture. Pour ce faire, j'aborderai trois thèmes : d'abord, je m'intéresserai à l'élection de l'Espagne comme l'espace liminaire de l'action, ensuite j'analyserai les raisons pour lesquelles le traducteur castillan omet une partie du discours consacré à l'ancrage temporelle de l'histoire et, en dernier lieu, j'examinerai le récit de l'enfance d'Olivier et Artus et leur première participation dans les joutes qu'ils organisent.

III

Les médiévistes ont déjà établi que *l'Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* réélabore la légende de *Amicus et Amelius*, largement diffusée dans la littérature médiévale, en général, et dans celle de France, en particulier. En ce qui concerne le roman bourguignon, il a été également rappelé que Philippe Camus aurait tiré son scénario d'une mise en prose du *xiv^e* siècle, dont le manuscrit a été conservé à la Bibliothèque Municipale de Lille (Ms. de Lille 130, f. 75 et suivants). Dans cette version, Amile demeure dans la péninsule ibérique et il est marié à une comtesse espagnole.

Cacho Blecua (1996) a déjà signalé que le choix que Philippe Camus fait de l'Espagne comme l'espace inaugural de l'action prouve qu'il connaissait la mise en prose de Lille. J'ajouterai que les similitudes entre les deux récits sont étonnantes et qu'il ne serait pas insensé de penser que Philippe Camus y ait trouvé le schéma primitif de son récit. Si la mise en prose de la légende conservée dans le codex de Lille peut expliquer le choix de l'Espagne comme l'espace dans lequel les premiers épisodes se déroulent, le contexte bourguignon dans lequel le roman est créé et diffusé en donne aussi une deuxième justification d'ordre historique. Les rapports entre la Bourgogne et la Péninsule Ibérique ont été très poussés notamment après le mariage de Philippe le Bon avec

Isabelle de Portugal. Il est donc facile de comprendre les raisons pour lesquelles Philippe Camus choisit l'Espagne pour ancrer l'histoire d'Olivier de Castille.

Du côté castillan, l'acceptation de l'*Oliveros* par le public s'explique aisément. Mais, il faut donner d'autres précisions. Gómez Redondo (1996), Cacho Blecua (1996) et Luna Mariscal (2010) ont déjà éclairé le rapport du roman avec la politique expansionniste et les alliances matrimoniales que les Rois Catholiques ont encouragées⁹. Il faut noter, de surcroît, que le roman représente une sorte de miroir des princes, car Olivier fait preuve de sagesse, prudence et justice. Il déploie une conduite militaire clairvoyante et manifeste de la compassion face aux vaincus, attitude propre à un bon roi. Rappelons, en outre, qu'il s'agit des vertus que l'on trouve dans le personnage du *Zifar*. De plus, les alliances dynastiques que le roi Olivier conclut avec son loyal compagnon et la construction d'un empire reflètent la politique suivie par les puissants princes bourguignon et castillan !

L'histoire d'Ami et Amile se situe au temps de Charlemagne, ancrage que *l'Histoire d'Olivier* suit à la lettre. L'encadrement temporel perdure de façon identique dans les deux versions françaises, manuscrite et imprimée, mais elle est abrégée, pour des raisons évidentes, dans la version castillane :

Ms. BnF 24.385	Imprimé Louis de Cruse de 1492	Imprimé Castillan de 1499
Je treuve que apres le trespas du tres excellent et tres vaillant Prinche Carles le grant empereur et roy de Franche et apres ce qu'il eut subjugie et mys en son obeyssance et en nostre tres sainte foy chrestienne les espaignes	Je trouue que apres la mort et trespas du tresnoble excellent z tresuaillant seigneur z pri[n]ce Charles le tres gra[n]t seigneur empereur z roy de fra[n]ce z ap[re]s ce q[ui]l eut sub[j]ugue z mis en obeissa[n]ce et en n[ost]re tres sainte foy chrestienne les espaignes	[...] despues que el muy poderoso príncipe Carlos Magno, emperador y rey de Francia, fue vuelto de las Españas a su tierra [...]

Je distingue trois lectures possibles dans les paragraphes cités précédemment qui signalent trois publics. Dans le cas bourguignon, il s'agit d'une référence voilée au pouvoir royal et même parfois impérial auquel Philippe le Bon aurait songé pendant son règne. La phrase serait, en outre, une remémoration de l'idéal de croisade, projet longuement caressé par le duc (Bertrard Schnerb, 2005 : 305-318) et que la fin du roman aborde avec le récit des luttes d'Henry, fils d'Olivier, contre les sarrasins à Chypre. Si le contexte historique justifie l'encadrement temporel, la renommée de

9. Cependant, on n'a pas encore envisagé deux questionnements qui ressortissent de l'étude comparée du texte. Le bon accueil que le lecteur castillan réserve au roman est possible dans la mesure où les imprimeurs mettent en circulation un livre qu'ils ont adapté à son goût. En d'autres termes, il revient aux imprimeurs de relier deux mondes très éloignés l'un de l'autre.

la matière carolingienne en milieu bourguignon en offre une raison supplémentaire. Rappelons seulement la compilation de 1458 des *Chroniques et Conquêtes de Charlemaine* de David Aubert, dédiée premièrement à Jean de Cröy et ensuite à Philippe le bon.

En ce qui concerne l'imprimé français, l'extrait semble reprendre un *topos* qui se conserve dans la mentalité européenne depuis le XII^e siècle. Celui-ci décrit la figure de Charlemagne comme le roi qui lutte contre les infidèles pour la défense de la foi chrétienne durant ses campagnes dans la Péninsule ibérique, qui est considérée, à son tour, comme le symbole du pouvoir musulman. Dans ce sens, il est légitime de supposer que l'idéal de croisade est à tel point lié à l'image de Charlemagne que toute la phrase devient une sorte de lieu commun.

Loin de se borner à supprimer quelques mots ou phrases, comme Fronton l'affirme, l'abréviation du passage dans la version castillane efface une phrase historiquement douteuse et indubitablement offensive pour un lecteur castillan, surtout dans un contexte de Reconquête, ce qui irait à contrecourant des efforts de l'imprimeur pour favoriser l'accueil du roman. Bref, l'omission a une explication idéologique flagrante. Une fois débarrassé de ce commentaire gênant, l'*Oliveros de Castille* atteint l'objectif qui permet de valider le roman : qu'il offre un cadre historique à une narration qui contient plusieurs épisodes invraisemblables. Cette valeur référentielle traverse les trois étapes de l'évolution éditoriale du roman (bourguignonne, genevoise et castillane), mais c'est uniquement dans la première que se glisse une valeur symbolique et contextuelle. Il est à signaler, en plus, que cette référence historique est redoublée dans la version castillane. En effet, dans le prologue, l'éditeur affirme que "[...] entre las quales ystorias fue fallada vna en las coronicas del reyno de Inglaterra que se dize La ystoria de Oliueros de Castilla & Artús d'Algarbe, su leal compañero & amigo". L'affirmation n'apparaît ni dans le prologue du manuscrit ni dans celui de l'imprimé. On constate donc que le traducteur invente une diffusion historique du récit à partir d'une chronique anglaise, laquelle raconte un événement qui a eu lieu dans le royaume d'Angleterre au temps du roi Charlemagne. De cette manière, la version castillane renforce le côté historique d'un récit caractérisé par l'invraisemblable.

Le second exemple que je souhaite analyser à présent concerne le chapitre V où le narrateur décrit l'enfance et l'éducation d'Olivier et d'Artus et les premières joutes qu'ils organisent. L'épisode présente une série d'amplifications et d'abréviations qui montrent clairement deux visions différentes de l'éducation du héros et de l'importance qu'acquiescent les coutumes courtoises.

En premier lieu, il faut observer que la rubrique connaît un lent développement depuis la version manuscrite jusqu'aux imprimés, notamment le castillan. Dans le manuscrit on lit « Ci parle des deux enfans cest assauoir oliuier de castille et artus d'Algarbe son loyal compaignon », dans l'imprimé de 1492 « Comment oliuier et artus furent comis pour apprendre et des joutes pour eulx faites » et finalement dans la version burgosienne « Como Oliueros & Artus fueron encomendados a vn caballero que los enseñasse de todas armas & de sus primeras justas ». L'amplification de la description permet une présentation plus détaillée du thème et, dans le cas castillan, une spécification du type d'enseignement qu'Oliveros et Artus recevront. Une fois atteint l'âge de porter les armes, ils seront introduits dans l'art militaire par un *esforçado cavallero* et leurs prouesses seront finalement prouvées durant les joutes. En conséquence, le chapitre de la version castillane s'efforcera de montrer l'excellence guerrière d'Oliveros et celle d'Artus tandis que le récit français dépeint, notamment, leur conduite à la cour.

Or, la comparaison exposée dans le tableau ci-dessous montre les différences entre les deux textes :

<p align="center">Imprimé français de 1492 L'éducation du prince (chevaleresque)</p>	<p align="center">Imprimé castillan de 1499 La formation (militaire) du chevalier</p>
Allusion à l'enfance d'Olivier et d'Artus sous la garde des dames.	Oliveros et Artus ont atteint l'âge de porter les armes.
Le roi choisit un chevalier 'prudent et vaillant' pour les éduquer comme il convient à des enfants de lignée royale.	Le roi choisit un chevalier 'prudent et vaillant' pour leur enseigner l'art des armes.
<p>Description des jeunes gens :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Disposition naturelle aux jeux, danses et divertissements, dextérité physique et courtoisie innées. Fréquentation des dames et demoiselles. 2. Formation sportive et physique. 	<p>Description des jeunes gens :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Vertus morales 2. Formation physique et sportive dans le but d'obtenir une éducation guerrière. Modèles de chevalier armé.
Contexte : Temps de paix.	Aucune mention du contexte.
Les joutes sont un spectacle et un jeu destinés à déployer les qualités physiques et galantes des chevaliers pour plaire aux dames.	Les joutes sont un exercice préparatoire au combat ou à la guerre.
Présence des dames dans les joutes. Elles jugent la conduite des opposants.	Présence de juges (hommes) qui évaluent la conduite des adversaires.
Description superficielle des actions. Emploi des formules typiques de cette sorte de récit : « fut la joste plus aspre de ces jeunes gens que oncques mais n'avoient este veues au dit royaume ».	Adaptation de la description des joutes : arrivée de trois chevaliers qui gagnent jusqu'à ce qu'Oliveros entre en lice et vainque. Description minutieuse des coups et des mouvements d'Oliveros.
Jugement des dames.	Arbitrage de juges.

Les joutes finissent le premier jour parce que les dames sont fatiguées.	Les juges décident de la fin des joutes.
Les dames choisissent le champion.	Les juges octroient le prix à Oliveros.
Un cortège de demoiselles donne le prix à Olivier.	On donne le prix à Oliveros.

On pourrait synthétiser l'information donnée ci-dessus en affirmant qu'il s'agit de l'éducation du prince (« enfants de lignée royale ») dans l'imprimé français. Sa formation doit intégrer l'éducation courtoise et l'apprentissage des mœurs nobles ainsi que l'art de la guerre. C'est pourquoi le récit s'attarde, d'une part, à énumérer les jeux, les danses, le chant et d'autres « esbatemens » et d'autre part, à signaler la présence et le rôle des dames et demoiselles. Ces descriptions sont complètement omises dans le texte castillan.

Il faut noter également que le narrateur « français » indique qu'il s'agit de la conduite que l'on attend des jeunes chevaliers en temps de paix. L'avertissement, à mon avis, renforce la valeur ludique du passage et son aspect propédeutique. Il est compréhensible donc que, dans ce contexte, les joutes organisées par Olivier et Artus deviennent un spectacle monté pour le plaisir des dames et la vanité des hommes.

Il est intéressant de signaler, en outre, que le récit suit une progression croissante : après avoir passé les premières années de leur vie sous la garde des femmes, Olivier et Artus sont éduqués par un chevalier prudent et vaillant. Une fois qu'ils ont été initiés aux mœurs de la cour et qu'ils ont acquis la force nécessaire pour s'éprouver physiquement, seulement alors le roi les autorise à organiser des joutes. Le récit établit donc un ordre qui accuse, en même temps, l'évolution biologique et sociale des jeunes chevaliers. Cette vision évolutive de la vie n'est pas reprise par le texte castillan qui se concentre, plutôt, sur l'apprentissage martial.

Les joutes sont décrites selon les formules communément employées par les romans de chevalerie et elles se terminent par un banquet et la remise du prix au meilleur chevalier. Comme il est de rigueur, Olivier est choisi champion par les dames.

Tous ces détails disparaissent de la version castillane. Elle supprime tout ce qui est relié à la vie de la cour et à la courtoisie. De même, les dames sont « chassées » de la scène à l'exception de quelques-unes qui accompagnent le roi de Castille et la reine d'Algarbe. Cependant, les parties du récit omises sont remplacées par d'autres qui dépeignent l'organisation « militaire » des joutes. En effet, ce sont maintenant des juges masculins, spécialement désignés pour l'occasion, qui évaluent la conduite des opposants. Par ailleurs, le narrateur s'attarde longuement à décrire les mouvements et les coups d'Oliveros en lice.

Cette série de particularités dévoile deux conceptions différentes non seulement de la figure chevaleresque mais surtout du monde social que le chevalier doit fréquenter. Dans le roman

français, il s'agit de l'éducation intégrale du futur roi, grâce à laquelle les vertus morales et sociales s'acquièrent par la fréquentation de la cour alors que les jeux sportifs préparent pour la vie militaire. La version castillane, de son côté, semble montrer que la formation du héros passe essentiellement par son initiation aux armes ; dans ce cas, les joutes deviennent des simulacres de guerre.

Conclusion

Même si les passages étudiés exposent insuffisamment les différents chemins que suivent les deux versions d'*Olivier de Castille*, je considère qu'il est possible d'en tirer quelques conclusions préliminaires. Tout en gardant la structure, l'argument et l'organisation narrative des épisodes, l'imprimé castillan se distingue du français au niveau idéologique et culturel. Les omissions et tout particulièrement les additions que le texte castillan présente dans le chapitre examiné ne changent pas le récit, comme Miguel Angel Frontón l'a signalé dans son article. Ces modifications entraînent, en revanche, une lecture culturelle et idéologique divergente qui font du même texte deux œuvres à part entière.

En définitif, il serait possible d'affirmer que la traduction de l'*Oliveros de Castilla* ne comporte pas de transfert culturel, car le traducteur adapte sa source aux modalités discursives et narratives et aux modes de pensées propres de la culture chevaleresque castillane, telles qu'ils ont été décrits par Fernando Gómez Redondo.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAR, Carlos (2010), « Amis y Amiles : la difusión de un tema medieval en España », *Estudios humanísticos. Filología*, 32, pp. 15-33
- (2012), « La larga historia de "los dos hermanos" y el "servidor leal". A propósito de *Oliveros de Castilla* », *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 53-82.
- BARANDA, Nieves (1995), « Las historias caballerescas breves », *Anthropos*, 166/167, pp. 47-50.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2006), « De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla* : tradiciones y contextos históricos », *Medioevo Romano*, 30, 2, pp. 349-370.
- CORFIS, Ivy (1997), « *La historia de los nobles cavalleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarve* ». *From Romance to Chapbook : The Making of a Tradition*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1902), « La historia de los nobles cavalleros Oliveros de castilla y Artús d'Algarbe » (compte rendu), *Revue Hispanique*, 9, pp. 587-595.
- FRONTÓN, Miguel Ángel (1989a), « Del *Olivier de Castille* al *Oliveros* : análisis de una adaptación caballerisca », *Criticón*, 46, pp. 63-76.
- (1989b), « La difusión del *Oliveros de Castilla* : apuntes para la historia editorial », *Dicenda*, 8, pp. 37-51.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), « La materia caballerisca : líneas de formación », *Voz y Letra*, VII, pp. 45-80.

- HEUSCH, Carlos (2005), « La translation chevaleresque dans la Castille médiévale : entre modélisation et stratégie discursive (à propos de Esc. h-I-13) », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 28, pp. 93-130.
- INFANTES, Víctor (1991), « La narrativa caballeresca breve », en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 165-181.
- (1992), « La prosa de ficción renacentista : entre los géneros literarios y el género editorial », en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, ed. Antonio Vilanova, pp. 467-474.
- LOBATO OSORIO, Lucila (2010a), « Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI : características persistentes del personaje protagonista », *Caballerías (Colección de libros Dossiers)*, 4, 23, pp. 379-402.
- (2010b), « La importancia de la amistad en la configuración del caballero : Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe », *Medievalia*, 42, pp. 7-18.
- LOKKÖS, Antal (1978), *Catalogue des incunables imprimés à Genève 1478-1500*, Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2010), « Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 33, pp. 127-153.
- PAIRET, Ana (2005), « Aventures péennsulaires d'Olivier de Castille et Artús d'Algarbe », en *Relações literárias franco-pennsulares*, ed. Ana Clara Santos, Algarve, Edições Colibri, pp. 151-159.
- (2006), « Medieval bestsellers in the age of print : Melusine and Olivier de Castille », en *The Medieval Author in Medieval French Literature*, ed. Virginie Greene, Gordonsville, Palgrave MacMillan, pp. 189-204.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (1981-1983), « Le monarque et son double : la légende des Deux Frères à la cour de Bourgogne, L'Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe », *Revue des sciences humaines*, 183, pp. 109-123.
- (1986), « Tradition et structures nouvelles chez Philippe Camus : la genèse de L'Histoire de Olivier de Castille et Artus d'Algarbe », en *Actes du V^e colloque international sur le Moyen Français*, volume III, Milán, Vita e Pensiero, pp. 54-72.
- (1988), « Jumeaux par contrat », *Le genre humain*, 16-17, pp. 173-187.
- (1990), « "Pour ce que la memoire est labille..." : le cas exemplaire d'un imprimeur de Genève, Louis Garbin », *Le Moyen Français*, 24-26, pp. 187-209.
- (1993), « L'avènement de l'espace ibérique dans la littérature médiévale française », en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 91-105.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1997), « Algunas características de las traducciones medievales », *Revista de Literatura Medieval*, IX, pp. 197-243.
- WOLEDGE, Brian (1939), « Ami et Amile. Les versions en prose française », *Romania*, XLV, pp. 433-456.

RÉSUMÉ

Suivant les travaux liminaires de Miguel Angel Fronton (1989a), Ivis Corfis (1997) et Cacho Blecua (2006), nous nous proposons d'étudier la réception de l'*Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe en Castille*. Nous essayerons de déceler la façon dont le traducteur castillan a réussi à adapter le texte français à la prose et aux modes de représentation littéraire castillans. Il s'agira d'évaluer, notamment, si l'adaptation traduit littéralement le texte français ou s'il est possible de détecter des résistances du texte cible face au texte source. Nous souhaiterions démontrer que ces refus expriment les défis culturels que l'adaptation d'un récit d'une culture à l'autre implique.

MOTS-CLÉS : *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* – traduction – France - Espagne

ABSTRACT

Drawing on the seminal works of Miguel Ángel Fronton (1989a), Ivis Corfis (1997) and Cacho Blecua (2006), the aim of this essay is to study the reception of the *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* in Castile. It will attempt to explain how the Castilian translator has worked to adapt the French text to prose and to the modes of literary representation prevalent in Castile. It will be assessed, in particular, whether the Castilian work is a literal translation of the French text or whether the target text offers any resistance to the source. We intend to show that these oppositions convey the cultural challenges implicit in the process of rewriting a story within a different culture.

KEYWORDS : *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* – translation – France - Spain

Reçu: 30/12/2018 **Accepté:** 5/2/2019

Le regard sur l'Autre dans *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*

The look on the Other in *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*

Juan Manuel Lacalle

(Universidad de Buenos Aires)

La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe est une traduction castillane de *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*. Cinq des manuscrits conservés du roman bourguignon portent le nom de Philippe Camus, qui aurait composé le roman pour Jean de Croÿ entre 1454 et 1456. Le texte a été traduit et réélabore plusieurs fois jusqu'au XIX^e siècle. Dans cet article, nous comparerons l'édition française de Genève de 1492 et la version castillane éditée à Burgos en 1499 par Fadrique de Basilea.¹

La traduction est, en fait, une adaptation, puisqu'il s'agit non seulement d'un travail sur la langue mais aussi de l'incorporation, l'altération et la suppression d'éléments narratifs et rhétoriques. Néanmoins, une grande partie des études consacrées à analyser l'*Oliveros de Castilla* se con-

1. La première impression dont on a connaissance est de 1482. Pour sa part, celle de 1492, prise comme modèle pour l'espagnole de 1499, ajoute « algunas piezas preliminares », l'épilogue et les têtes de chapitres (Frontón Simón, 1989a). À partir de la réflexion sur la traduction et la réception des courts récits de chevalerie, Luna Mariscal s'attarde sur le parcours textuel de l'*Olivier* et affirme que l'étude de ses variantes textuelles révèle les goûts des lecteurs au long d'une période de quatre siècles et la façon dont le texte a été transformé et adapté aux attentes de chaque époque : « [...] el *Oliveros de Castilla* se presenta como un libro de caballerías (formato folio, letra gótica y similares grabados) con una clara ventaja: el escaso número de folios en relación con otras ediciones de la época (la edición de Cromberger de 1507 consta tan solo de 34 folios), que lo hace más accesible » (2010 : 142). Plus loin elle ajoute : « El segundo momento del recorrido textual del *Oliveros* fue estudiado por Ivy Corfis, quien comparó las variantes de las versiones tempranas del *Oliveros* castellano de 1499 (Sevilla 1507, 1510, 1535; Burgos 1553, 1554, 1604; Alcalá 1604), las que presenta la impresión de Madrid 1735 (que siguieron la mayoría de las ediciones en los siglos XVIII y XIX), y las de los textos más representativos de las versiones abreviadas (Lisboa 1613, Córdoba 1750, Valladolid 1820 y Madrid 1858) » (2010 : 144). Les nombreuses réimpressions tout au long du XVI^e siècle témoigneraient du succès du livre à l'époque et du passage de l'édition de luxe à des éditions normales (Frontón Simón, 1989b : 44).

tentent d'examiner la diffusion des imprimés et de décrire les différentes éditions castillanes, mais sans les comparer entre elles ni avec les versions françaises. Il nous semble que le changement des domaines de production et de réception entraîne des différences qui modifient dans une certaine mesure le récit. En ce qui concerne l'*Histoire d'Olivier*, les versions française et castillane possèdent 76 chapitres, ainsi qu'un prologue et un épilogue.

Nous réaliserons une première étude comparée des versions en prenant en compte trois axes. Premièrement, nous examinerons les traditions littéraires, les espaces géographiques parcourus par les personnages ainsi que la caractérisation des royaumes et les liens établis entre eux. Deuxièmement, nous étudierons la façon dont le texte peut influencer le contexte de réception. Nous essaierons de percevoir si la réalité extratextuelle se mêle à la fiction. Enfin, nous analyserons l'altérité et les conséquences idéologiques qui surgissent du contact et de l'interaction avec l'Autre.

Les carrefours culturels et les peuples Autres

Les personnages de l'*Olivier de Castille* montrent déjà dans leurs noms une pluralité de traditions culturelles. Alors que le nom d'Artus nous renvoie à la matière arthurienne, Olivier nous rappelle l'épopée carolingienne, tandis que le nom d'Hélène évoque la matière troyenne.² Ces sont des réminiscences que, probablement, le lecteur européen du xv^e et xvi^e siècle pouvait déchiffrer sans difficulté.

À cette première observation il faut ajouter le large éventail de royaumes et d'espaces qui sont traversées tout au long du récit. Le narrateur décrit minutieusement le voyage d'Olivier aux chapitres XII, XVI-XIX et XL, et celui d'Artus aux chapitres LIV, LV, LVII, LVIII et LX. Au-delà de l'abondance toponymique, se dessine clairement un contraste entre les royaumes qui accueillent amicalement Olivier et Artus et les espaces qui leur sont hostiles. Les détails géographiques concernant la péninsule ibérique sont plus nombreux dans la version castillane que dans la version française. Mais par ailleurs, la version castillane n'a pas besoin d'expliquer que l'Algarbe est plus petit que la Castille. Dans le chapitre LIII, quand Artus part à la recherche d'Olivier, les mentions de son périple³ prolifèrent dans le texte castillan alors qu'elles sont abrégées dans la version française. Lorsqu'il arrive au Portugal, Artus rencontre des « *espantosos animalias* » dont un lion qui est le plus grand défi qu'il doit affronter. Lorsqu'Olivier retourne dans son pays, la version castillane signale que le banquet aura lieu dans la ville de Valladolid. Quant à la lutte contre le lion mentionnée ci-dessus, la version castillane en déplace la localisation d'Irlande au Portugal, ce qui introduit une certaine gradation dans le sentiment d'altérité et d'étrangeté. Cet affrontement sera redoublé lors de l'arrivée d'Artus en Irlande, puisqu'il y rencontre un dragon contre lequel il doit

2. Rappelons que dans le prologue à la *Chanson des Saisnes* de la fin du XII^e siècle, Jean Bodel contextualise son texte : « Ne sont que .iij. matières à nul home atandant : / De France et de Bretagne et de Rome la grant / Et de ces .iij. matières n'i a nule semblant / Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant / Cil de Rome sont sage et de san aprenant / Cil de France de voir chascun jor apparant » (vv. 6-11). Il ne paraît pas fortuit qu'Hélène de Troie, dans une sorte de clin d'œil au lien entre Brutus et Énée, devienne Hélène d'Angleterre, qu'Olivier, le protagoniste castillan d'un texte originellement français nous renvoie à la matière française, et qu'Artus, qui épouse la petite-fille du roi d'Angleterre, fasse référence à la matière de Bretagne.

3. L'Andalousie, la Catalogne, la France, la Gascogne, le Languedoc, la Normandie, la Picardie, la Bourgogne, la Bretagne, Calais et l'Angleterre.

se battre.⁴ Après avoir mentionné que c'est le vent qui l'a amené en Irlande, le texte ajoute : « el reino más lejano de Inglaterra ». Là, Artus :

[...] se falló muy confuso, ca no entendía el language de aquella tierra ni la gente della entendía a él sino por señas, por donde fallava menos aparejo para saber de lo que tanto desseava (LV : 272).⁵

Et quant il vouloit auoir quelque chose il falloit quil fist signe ou aultrement neust pas este entendu.

Les espaces perçus comme les plus étranges sont les espaces naturels, qui s'opposent à la civilisation. Artus demeure deux mois dans la forêt sans trouver de village, il traverse les montagnes, les vallées et les îles, et il ne mange que des « yerbas y raíces ». ⁶ L'apparition du dragon que nous avons mentionnée est un bon exemple de la manière dont l'inconnu est introduit. Par la comparaison le texte assimile le nez, les dents et la bouche de l'animal à ceux d'un lion, les yeux à des torches allumés, les pattes à celles d'un aigle, les ailes à celles d'une chauve-souris et le corps à celui d'un serpent. Alors que l'affrontement entre le dragon et Artus est au paroxysme de la violence, le narrateur déclare :

[...] que bien quisiera estar en su reino (LV : 273).

Et crees quil eut bien voulu estre en son royaume dont il estoit party.

Les scènes de cour et les mœurs courtoises s'opposent en revanche à la nature décrite en Irlande. Le texte souligne même une différence de coutumes entre la Castille et l'Angleterre quand Olivier exige du roi qu'il soit l'écuyer tranchant d'Hélène :

4. Espace qui dans le texte représenterait l'altérité. Depuis la fin du XII^e siècle et pendant les huit siècles suivants, l'Irlande sera soumise à la domination anglaise. Selon Frontón Simón « [...] es en la guerra contra Irlanda donde el texto castellano ofrece la reelaboración más profunda de toda la novela » (1989a : 74 et suiv.). Le conflit éclate quand, après le tournoi, il y a eu des fêtes et « [...] venido el tercero día, los reyes de Irlanda y el hijo del rey de Escocia y los otros señores y cavalleros que eran venidos al torneo pidieron licencia al rey y se partieron para sus tierras. Y algunos dellos muy airados contra el rey de Inglaterra y Oliveros, como después paresció, ca los reyes de Irlanda juraron de fazerles guerra y de poner a fuego y sangre todo el reino de Inglaterra » (xxxv : 236).

5. Dans tous les cas, nous citons la version espagnole et la française. Nous indiquons entre parenthèse le numéro du chapitre en numération romaine (qui est le même dans les deux versions) et la pagination de l'édition espagnole d'après l'édition de Nieves Baranda qu'on trouve dans la bibliographie. Il est à noter que le manuscrit français n'a pas été édité. Nous citons à partir du manuscrit de la Bibliothèque de Genève 1491/92 Hf 5302 (58 f.). Doi : <http://doi.org/10.3931/e-rara-47908>.

6. L'entrée d'Olivier dans une autre terre, l'Angleterre en l'occurrence, se produit aussi d'une manière conflictuelle et imprévisible, à la suite du naufrage du navire qui l'emmenait à Constantinople. Après le naufrage, la première chose que le chevalier demande dans une auberge est « en que tierra estavan ». Ensuite, sur la route entre Canturbia [Canterbury] et Londres, « viéndose en tierra estraña sin ningún dinero, se tendió en el suelo como desesperado [Si poues penser quil estoit en grant desplaisir : car il se trouua sans argent et sans amys et en pays estrange ou il nauoit nulle cognoissance] » (xix : 211).

El rey le dixo que no podía ser, ca no se acostumbrava en aquella tierra y que Helena jamás se havia servido de hombre ninguno, salvo de sus damas (xxxv : 235).⁷

Le roy luy respondi et reffusa en disant que la fille nauoit pas accoustume de estre seruie de cheualier.

A priori, cela ne signifie pas qu'il existe une supériorité culturelle de la Castille par rapport à l'Angleterre, mais on pourrait dire que cette différence fait de la société castillane un modèle pour la société anglaise. Il semblerait que le roi d'Angleterre soit très intéressé par les coutumes étrangères et l'identité de son hôte, puisqu'il pose à Olivier des questions sur les façons de s'habiller en Castille. Cet intérêt que les Castillans montrent dans la fiction pour des questions culturelles contredit la position de Frontón Simón selon laquelle l'édition castillane réalise une *abbreviatio*, justement, des scènes courtoises.

Comme nous essaierons de le démontrer plus tard, il y a des niveaux d'altérité distincts dans le roman : au bas de l'échelle se placent les musulmans, au milieu les Irlandais et les Anglais, en haut Olivier et Artus.

Le contraste entre la prolifération des rois Irlandais, que l'on peut observer tout au long du texte, et l'unification, sous le commandement d'un souverain, des royaumes d'Angleterre, de Castille et d'Algarbe à la fin du roman, fait de l'Irlande un pays très différent des autres royaumes. En dépit de la multiplicité des rois, la description des Irlandais reste très homogène dans la caractérisation de leur personnalité, à tel point que dans la version française ils sont sept et dans la castillane, ils ne sont que cinq, sans qu'aucune des versions ne leur donne de caractéristiques distinctives. Alors que le territoire irlandais reste divisé, une alliance familiale scelle l'union des trois royaumes : Artus et Clarisse, fille d'Olivier et d'Hélène, sont couronnés roi et reine de Castille et d'Algarbe et, après le décès du roi anglais, et la lutte contre son cousin, qui avait usurpé la couronne d'Angleterre, Artus

[...] se fizo coronar rey de Inglaterra y de un reino de Irlanda (LXXVI : 311).

Cest assauoir de castille dangleterre et d'algarbe Et dung des reyalmes dirlande fut le dit artus roy.

ce qui assurera la paix dans ces royaumes.⁸

7. Alors que les amours entre Olivier et Hélène commencent avec l'épisode du doigt coupé accidentellement (autre insertion d'un motif folklorique), dans la version espagnole il y a une phrase additionnelle par rapport à la française concernant l'intérêt qu'Hélène porte à la terre du jeune homme: « Y contava a su señora algunas cosas del reino de España, de que ella mucho folgava, aunque en su pensamiento tenía alguna tristeza por verla tan cautivo por sus amores [Et il donnait à sa dame des détails sur le royaume d'Espagne qu'elle aimait beaucoup, même si en lui-même il était triste de la voir captive de ses passions] » (xxxvii : 238).

8. Au fil des siècles, toutefois, cette harmonie résultant de l'unification des royaumes sera remise en cause dans le récit : « En cuanto a los aspectos políticos, las versiones de los siglos XVIII y XIX añaden un episodio en el cual los nobles se muestran descontentos con la elección de Artús como rey, pues no están satisfechos con un gobernador no nativo » (Luna Mariscal, 2010 : 145). Les versions postérieures soulignent l'idée que la nation ne pourra jamais accepter un souverain étranger, tandis que dans les versions qui nous concernent tous sont heureux d'avoir Artus comme souverain.

La version castillane insiste davantage sur les noms des royaumes dans les rubriques des paragraphes. Par exemple, voici les différences entre les versions des chapitres XLVIII, L et LV :

Cómo los reyes de Irlanda fizieron pleito omenaje al rey de Inglaterra (XLVIII : 259).

Comment le roy fit leuer Oliuier qui estoit agenoille et des gracieux mos quil disoit a sa fille. Et comment Oliuier la fianca;

Cómo el rey vino a la cámara de Oliveros antes que se levantasse, y cómo se despidieron los reyes de Irlanda (L : 262).

Comment Oliuier fut vertueux en appaisant noises et debas et comme tantost sa femme fu grosse dung filz qui eust nom Henry;

Cómo Artús andando por el reino de Irlanda falló un feroz y muy espantoso animal, el qual mató (LV : 272).

Comment Artus estant en la forest fut assailly dune aultre merueilleuse beste de laquelle il fut victorieux.⁹

Réalités Autres

Il y a dans les récits deux allusions à la réalité historique européenne de la période. D'une part, l'allusion mystérieuse et voilée à Jean Talbot, illustre capitaine anglais mort pendant la Guerre de Cent Ans en 1453.¹⁰ Ce personnage symbolise dans le roman la solidarité, thème très présent dans le récit, et donne une perspective historique au motif du mort reconnaissant. Au cours des rendez-vous successifs entre Olivier et Talbot, se manifeste d'une façon réciproque l'aide à l'étranger.¹¹ L'autre allusion au contexte permet de mieux saisir l'idée d'altérité dans le roman. Il s'agit de l'appel au secours que le roi de Chypre lance aux Européens : comme il est attaqué par les Turcs, Henri, le fils d'Olivier, vient à son secours tout en demandant à son père :

9. La substitution de « forest » à la mention du « royaume d'Irlande » pourrait s'expliquer par la méconnaissance de la tradition arthurienne en Espagne, en comparaison avec la circulation plus abondante en France. Cela rendait difficile le décodage de cet espace qui, sans doute, était plus familier pour le lecteur français. L'insistance dans la version espagnole sur l'Irlande, au prix de modifications plus substantielles comme dans les autres deux cas, mériterait une étude distincte.

10. La réincarnation de ce personnage, ambigu mais positif, pourrait s'expliquer par le positionnement pro-anglais des Bourguignons. Sur les liens avec le contexte de production, et la création et le triomphe d'un grand clan familial, renforcé par les liens du mariage, voir Cacho Blecua qui analyse les liens bourguignons et castillans de la fin du xv^e siècle et signale que « La realidad y la ficción partían de idénticos presupuestos » (2006 : 352 et suiv.).

11. C'est justement le motif du « mort reconnaissant », développé par Cacho Blecua (2006 : 354-6). Dans ce cas, pour que le Castillan lui fasse confiance, Talbot se présente comme chrétien et croyant en Dieu, « comme tu fais », lui dit-il, en se mettant sur un pied d'égalité avec lui.

[...] licencia y gente para ir contra los infieles en favor de la cristiandad (LXXV : 309).

[...] le roy de Cypres estoit assiege des infideles et quil requeroit aide et secours au roy de Castille et aux aultres princes chrestiens.

Henri est assassiné par les païens, qu'il avait poursuivis jusqu'en Turquie. Avant de mourir, il gagne trois royaumes et il fait baptiser beaucoup de Turcs.¹² Nieves Baranda signale que « las obras de ficción son asimismo en gran parte fantasía, medio por el que satisfacen el ansia de evasión de la cotidianeidad. Las amenazas de los turcos o los musulmanes se superan en estas obras a través de valientes paladines siempre vencedores » (1995 : xxxv).

Il y a des cas comme ceux que nous venons de commenter où la réalité s'introduit dans la fiction (et, par ailleurs, les fonctions sociales du récit, en particulier la dimension de propagande, influencent la réalité). Le croisement entre réalité et fiction suppose la perméabilité de leurs frontières.¹³ En ce qui concerne la version castillane la dimension propagandiste est centrale : en Espagne on se débarrasse de « l'Autre intérieur » avec le triomphe sur les Maures à Grenade et l'expulsion des juifs, et simultanément on découvre « l'Autre extérieur » en Amérique.¹⁴

Confronté à l'altérité dans la réalité, on cherche à canaliser cette expérience à travers la fiction. La volonté dans l'épilogue d'explicitier ce qui paraîtrait invraisemblable ou merveilleux peut être vue, également, comme une tentative pour faire sens des diverses altérités existantes au moment où *l'Olivier* est composé. La distance entre la fiction et l'histoire contemporaine entraîne un certain bénéfice idéologique. Nous devons tenir compte de ce qu'au XVI^e siècle l'éventail social des lecteurs de récits chevaleresques s'élargit.

Selon l'avis de Gómez Redondo, le roman de chevalerie, ainsi que l'épopée, possèdent une fonction de propagande.¹⁵ La transformation d'une matière en une autre permet la cohésion sociale à partir du modèle chevaleresque. On adopte les mœurs de la fiction du passé dans les moda-

12. À la naissance d'Henri on anticipe déjà son avenir : « el qual fue muy noble cavallero y fizo señaladas cosas contra los infieles en augmentación de la fe cathólica [il fut un très noble chevalier et il fit des grandes choses contre les infidèles pour faire grandir la foi catholique] » (L : 263). La version française détaille cet avenir dans le chapitre antérieur : « Mais lhystoire dit que en celle nuyt ilz engendrerent ung enfant malle / lequel fist deuyts beaucop de biens et exaulca nostre foy chrestienne contre les sarrasins en vengeant la mort de nostre seigneur iesuchrist ainsi que traitent plus au long les chroniques dangleterre ».

13. L'exemple emblématique de cette contamination se trouve dans le *Quichotte*. Selon les niveaux d'immersion dans la fiction de Marie-Laure Ryan, il s'agit du stade de « addiction » après ceux de la « concentration », « l'implication imaginative » et « l'enchantement » (2001 : 98). Cette gradation se conjugue avec les fonctionnalités textuelles liées au delectare et à l'imagination.

14. Il y a des effets inhérents à la « fictionnalisation » de l'histoire et à l'« historisation » de la fiction. Dans cette interaction entre les narrations historique et fictionnelle, à la fin du XII^e et au début du XIV^e siècle se produisent « [...] tres manifestaciones del género de la historia en castellano: las traducciones de tema artúrico, las composiciones de historia clásica y la historia de Alfonso X. Las tres van a influir, aunque con diferente incidencia, en la constitución del género de los romances de caballerías españoles del XVI [...]. Precisamente el que estos libros de caballerías se presentasen como historias verídicas es lo que provocaba la mayor censura de los moralistas que a lo largo del siglo XVI arremeten contra ellos acusándolos de mentirosos y sobre todo de sembrar el descrédito de la verdadera historia » (Fernández Prieto, 1998 : 52 et 56).

15. À la recherche des clés d'identité : « [...] se escribe, porque había que intentar descubrir un discurso que otorgara coherencia a una mentalidad que llevaba ya varias décadas intentando definirse » (1996 : 47). Suivant cette théorie, il a fallu un siècle et demi depuis le milieu du XII^e siècle pour construire l'ensemble des circonstances qui ont favorisé l'apparition de la matière chevaleresque espagnole. Partant de la supposition que la rédaction de ces œuvres se produit grâce à un public qui les requiert, ce critique essaie de reconstruire la façon dont les lignes de la pensée collective deviennent les lignes du développement de la trame. Son hypothèse propose le

lités de comportement du présent.¹⁶ En même temps « No se olvide que antes ha de ser la realidad que la ficción, no porque esta tenga que imitar a la otra, sino porque tiene que interpretarla, tiene que explicarla » (1996 : 63), ajoute-il.

Le prologue de l'*Oliveros* castillan présente le récit comme le produit d'une série de traductions issues d'une chronique anglaise.¹⁷ Toute traduction implique la translation d'une langue étrangère dans une langue familière au lecteur¹⁸ et l'adaptation d'une fiction conçue dans un contexte autre. La traduction, sans modifier les lignes argumentatives, adapte les motifs à la mentalité des différents récepteurs. Les variations principales se produisent dans la structure textuelle et il existe une certaine originalité dans le processus de (ré)écriture. L'allusion à une chronique anglaise vise à brouiller les limites entre l'histoire et la fiction. La traduction castillane est importante pour la formation du genre du roman chevaleresque en Espagne, car le traducteur a fait un effort pour adapter le récit aux destinataires.¹⁹ Les transformations se justifient d'un point de vue idéologique puisqu'il s'agit d'un texte compatible avec la culture des Rois Catholiques ; elle affirme les priorités politiques espagnoles de la fin du xv^e siècle : un gouvernement central, la subordination de la noblesse au pouvoir royal et la construction d'un empire. En outre, le narrateur justifie le merveilleux par la foi et les croyances, comme Luna Mariscal l'a déjà signalé (2010). Cette caractéristique, ajoutée à l'insistance sur la suprématie de la royauté, conduit Mariscal à reconnaître dans l'union de la Castille et de l'Algarbe celle de la Castille et de l'Aragon. Ainsi, la configuration politique que le texte dépeint pourrait avoir contribué à la popularité de l'*Oliveros* pendant la première moitié du xvi^e siècle. La vision positive de la figure royale concentrant dans ses mains un pouvoir qui s'étend sur d'autres royaumes, par opposition à la désagrégation des royaumes irlandais, culmine, comme on l'a vu, vers la fin du texte, dans l'union de Clarisse, fille d'Olivier, avec Artus. L'accent est mis sur l'amour que ses vassaux ressentent pour Henri quand il libère son peuple de la « gente estrangera ».

Pour sa part, afin d'expulser les Irlandais d'Angleterre, Olivier fait prévaloir la « justice » et la « raison ». De cette manière, il décrit les Irlandais comme des « tyrans » et des « usurpateurs ». Pendant la lutte entre Olivier et les Irlandais, on trouve d'un côté les « ennemis », et de

processus suivant : « evolución de las estructuras sociales primero, constitución de unas claves ideológicas después, para, por último, producirse el desarrollo de la materia caballerescas » (74).

16. Une des hypothèses de Gómez Redondo dans « La materia caballerescas. Líneas de formación » est que « [...] una y otra vez, la materia caballerescas primera analiza las relaciones entre la monarquía y la aristocracia. Esta será la moneda corriente hasta el reinado de los Reyes Católicos [contexto de producción y circulación del relato que nos atañe], en que se plantea una finalidad casi mesiánica para una caballería que acabará por perderse en los laberintos inextricables de las aventuras o por sublimarse en utópicas empresas de reconquistas religiosas » (1996 : 79).

17. Tout au long du texte il y a d'autres détails qui vont dans ce sens. Par exemple, après le mariage entre Olivier et Hélène : « *E dize la istoria* que aquella noche se fizo preñada de un fijo, el qual fue muy buen cavallero y ensalzó la fe cathólica por las grandes guerras que fizo contra los infieles, como largamente rezan las corónicas de Inglaterra [*Et l'histoire dit* que lors de cette soirée elle tomba enceinte d'un fils qui devint un très bon chevalier et élève la foi catholique grâce aux grandes guerres qu'il fit contre les infidèles, comme les chroniques d'Angleterre le montrent] » (XLIX : 262. Nous soulignons).

18. Dans la même veine, Luna Mariscal (2010) affirme que ce sont les traductions des histoires chevaleresques qui posent le plus problème au moment de rassembler ces histoires sous un modèle narratif spécifique. Dans les catalogues ou essais de classifications génériques, on trouve des dénominations variées : « textos independientes », « libros caballerescos extranjeros » (pour les espagnols), « extravagantes », ou, simplement, « novelas de aventuras que no pueden agruparse con las anteriores ».

19. Il faut prendre en considération, comme nous le signalions précédemment, que grâce à l'élargissement du public la reconnaissance des modèles narratifs connus devient plus importante. Faciliter cette reconnaissance incombe à l'adaptateur-traducteur. En ce sens, les motifs folkloriques sont des outils capitaux, puisque, tout en gardant le même schéma simple, ils mettent en évidence des nuances et des contrastes.

l'autre les « frères et compagnons », « nobles, vertueux et vaillants ». Ici, être en terre étrangère implique de subir des dommages plus sérieux que ceux qu'on peut infliger à l'autre. Il ne suffit pas seulement de se défendre contre l'envahisseur ; il est nécessaire de « tuer et assujettir l'ennemi » afin de prendre « entière vengeance » et atteindre « honneur perpétuel ». Pourtant, malgré la caractérisation négative des Irlandais, la figure royale irlandaise n'est pas complètement dévalorisée. Quand les rois d'Irlande craignent que le roi d'Angleterre les tue, Olivier s'offense car, bien qu'ils soient des prisonniers, ils doivent être bien reçus « parce qu'ils étaient des rois couronnés ».

L'Autre, le même

Dans le contexte castillan de la dernière décennie du xv^e siècle, quand l'Autre est un sujet de débat pressant, les inquiétudes concernant l'identité et sa représentation peuvent avoir une répercussion littéraire. Dans l'*Olivier* nous observons une gradation vers l'altérité la plus extrême. Depuis le moi et son double, place occupée par Olivier et Artus, on passe par deux niveaux d'altérité intermédiaire (l'Autre intérieur, représenté par les Anglais, et l'Autre extérieur, personnifié par les Irlandais), jusqu'à l'altérité absolue incarnée par les musulmans, à peine nommés.

On pourrait mettre cette gradation en rapport avec une typologie des relations possibles avec l'Autre, dans la mesure où ce lien, la relation d'altérité, ne présente pas une seule dimension. La problématique peut être considérée selon trois axes : 1) le niveau axiologique : l'Autre est bon ou mauvais, on l'aime ou on ne l'aime pas, on le voit ou on ne le voit pas comme un égal ; 2) le niveau praxéologique : la proximité ou l'éloignement de l'Autre en fonction de l'adoption de valeurs étrangères à sa propre culture ; l'identification avec l'Autre, ou son assimilation avec le moi (avec la possibilité de trouver une place intermédiaire entre la soumission à l'Autre et de l'Autre) ; 3) et, enfin, un niveau épistémique graduel qui implique la connaissance ou l'ignorance de l'identité de l'Autre. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est d'observer comment se présente la « découverte » que le moi fait de l'Autre dans l'*Olivier*, la place que celui-ci occupe en soi-même, l'opposition entre des individus ou des groupes sociaux, reformulée sous la forme de « nous » et « eux », l'Autre intérieur, en opposition au moi, et finalement l'Autre extérieur et lointain.²⁰

Dans l'*Olivier* le point de départ qui rend possible le contact avec les Autres et avec l'Inconnu est la situation de confusion générée par une femme, qui représente un Autre à l'intérieur

20. Insistons sur le fait que la fin du xv^e siècle et le début du xvi^e siècle sont le moment par excellence de la « rencontre » avec l'Autre. Todorov a étudié spécifiquement la perception que les Espagnols ont des peuples originaires du Mexique et des Caraïbes dans le contexte de la « découverte » non seulement d'un continent, mais, surtout, de personnes. Il la caractérise comme le plus grand génocide de l'humanité, qui, malgré tout, fonde l'identité présente. 1492 est l'année qui ouvre l'ère moderne. Selon Todorov, un trait médiéval de la mentalité de Colomb lui fait « découvrir » l'Amérique et inaugurer l'ère moderne (il faut préciser que c'est nous qui mettons les guillemets qui ne sont utilisés par l'auteur à aucun moment) : « [...] comme un Quichotte avec plusieurs siècles de retard par rapport à son époque, Colomb voudrait aller en Croisade pour libérer Jérusalem. Seulement, cette idée est absurde à son époque [...] » (2016 : 21).

du monde qu'Olivier fréquente,²¹ tandis que dans le cas d'Artus, son départ est dû à la recherche de son ami en danger (un moi extérieur à soi-même, ou, plus exactement, son double).²²

Dans le titre du roman on présente deux chevaliers dont la ressemblance peut paraître extraordinaire, ce qui justifie l'explication que le narrateur donne dans l'épilogue : ²³

[...] en lo que dize la presente istoria que Artús y Oliveros se parecían tanto que muchas vezes tomavan el uno por el otro, ningún discreto lo ha de tener por imposible, ca dos niños de una edad y de un tamaño y con una sola manera de atabíos no es maravilla tomar el uno por el otro quando se parecen algún tanto en el gesto; ende más quando son criados y doctrinados entramos de un solo ayo y dependen un mismo language y una misma criança y mismas contenencias, como fizieron Oliveros y Artús (Épilogue: 311-2).²⁴

[...] ce que Oliuier de castille et artus dalgarbe si fort se ressembloient quon prenoit souuent lung pour laultre la difficulte nest pas trop grant Car quant deux enfans dung eage et dune mesme complexion ont quelque [...] similitude de visage et de corsage facilement lung se peult prendre pour laultre. Mesmement pource quilz sont nourris ensemble parlent mesme language. vestus semblables habitz instruitz soubz vng maistre tiennent vne mesme manière de faire et contenance touce cecy ensemble et plusieurs aultres choses les fait dire semblables.

La description et la possibilité de malentendus évoquée dans l'épilogue renforcent la ressemblance extrême entre Olivier et Artus et, en même temps, jouent avec la recherche du double ou, en d'autres termes, de soi-même.

Le lien entre Olivier et Artus est tellement étroit que l'Autre n'est pas considéré comme objet ou sujet incomplet, mais comme un sujet plein, avec lequel on peut communiquer. Malgré cette ouverture apparente, cet Autre se confond constamment avec le moi. Une analyse anachronique pourrait considérer qu'il s'agit d'une découverte de l'Autre en soi-même. Olivier et Artus, donc, se ressemblent et ils sont confondus quand Artus prend la place d'Olivier dans le lit

21. Olivier prend la décision de s'en aller dans cet épisode non sans se lamenter : « [...] siguiendo el camino de la virtud fuyó de los aparejos del vicio », « anteponiendo la honra a todas las cosas del mundo » ; il laisse « el querer del padre », « la amistad del compañero » et les services des vassaux loyaux (XI : 197). Dans son analyse du « clan familial », Cacho Bleuca (2006) considère que l'union entre Clarisse et Artus vers la fin du récit pourrait être vue comme une autre évocation incestueuse, mais cette fois concrétisée, étant donné l'accent mis sur la similitude des deux chevaliers.

22. Les motivations des deux chevaliers ne sont, par conséquent, ni la quête de richesse ni l'expansion politique, économique ou religieuse, comme dans la conquête de l'Amérique.

23. Sur un autre plan, avec une nuance négative, l'explication suivante justifie l'action de la belle-mère par la « fragilidad natural » et la « sensualidad » de la femme, et plus tard, on explique que ce que les Irlandais ont subi est la conséquence du fait que Dieu punit la fausseté et la trahison.

24. Les descriptions qui s'arrêtent sur la ressemblance des deux chevaliers sont nombreuses. On se contentera ici d'en noter quelques-unes : « el rey no se fãrtava de mirar al infante Artús, fijo de la reina, porque parecía de todo en todo a su fijo Oliveros, tanto que muchos se maravillaban y lo miravan pensando que era Oliveros [...]. Y se parecían tanto que muchas vezes tomavan el uno por el otro » / « il ne s'ẽbloit pas au roy q[ue] quãt il le veoit q[ue] ne vist son filz oliuier / car de eage z de toute facture luy ressẽbloit tãt bien q[ue] ce sembloit une mesme chose dont les nobles hõmes q[ue] avec le roy de castille estoiẽt venus le dõnerẽt grãt merueille [...] ilz furẽt nourriz ensemble er sentraimerẽt tãt q[ue] nul ne le pourroit plu deuiser [com]mẽt cy pourres oyr. Et sur ma foy il avoient biẽ cause car ilz estoiẽt si semblables q[ue] on ne sauoit aulcũe foys cognostre lung pour laultre » (III : 187). Cette similitude a son expression sur le plan religieux, quand Olivier se lamente après la tentative de séduction de la part de sa belle-mère : « Mi bendito criador, tú me formaste a tu semejança » (VIII : 193).

nuptial à côté d'Hélène. Cette idée vient du chevalier blanc, qui soigne Artus quand il est blessé en Irlande. Le chevalier blanc lui demande quelle infortune l'a mené à ce « triste endroit ». Il ne doit pas craindre la substitution parce que, comme il le lui explique, il ne sera pas reconnu ; effectivement, le roi et Hélène ne se rendront pas compte qu'il s'agit d'un autre homme, ce qui provoque les malentendus qui suivent. Quand les deux reviennent à la cour,

[...] pensaron los ingleses que Oliveros venía de Santiago y que traía un hermano suyo consigo, mas no conscían cuál era Oliveros (LXI : 284).

Et disoient que Oliuier auoit ramene vng sien frere de saint Jaques Mais il ne sauoient cognoistre le quel estoit Oliuier.

Cette ressemblance apparaît aussi au niveau moral, quand Olivier demande à Artus de ne pas révéler sa condition royale, car

Artús dixo que le plazía ; ca assí como se parescían en la filosomía, assí era muy conformes en las voluntades (LXV : 292).

[...] aussi faisoit laultre z estoient leurs deux cueurs plus vnys que leur semblance qui estoit vne mesme chose.

Le recours au quiproquo, quand Artus prétend être Olivier (ou, plutôt, *est confondu* avec lui) sans avoir besoin du moindre déguisement, permet l'adoption librement consentie d'une identité autre, sans se débarrasser de soi-même.²⁵ Les deux chevaliers non seulement se ressemblent, mais ils se témoignent « grand amour et amitié », ils s'appellent « frère », « mon frère », « compagnon », « frère et loyal compagnon ». Leurs vertus (courage, loyauté et bonté) sont présentées de manière superlative et exemplaire depuis le prologue :

[...] esforçados señores y cavalleros, pregonando sus maravillosas fazañas dignas de loable memoria porque podiésemos regir y reglar nuestras vidas y apartar del vicio, floreciendo en virtudes en exemplo de aquellos [...] inclinados más a honra que a los transitorios plazerer (Prologue : 181).²⁶

[...] leurs uertus z pour mieulx aymer honneur [...] grât loyaulte z charite ardât z aussi fidelite promise prirent fin salutaire Et ce moyen grant prouesse de courage moyen grât noblesse de lignage.

25. Dans « Los libros de caballerías españolas », Marín Pina met ceci en relation avec les éléments communs et la grande fluidité des livres de chevalerie du XVI^e siècle : « En la mente de don Quijote a veces todos estos héroes se superponen y confunden, tal confusión quizá no sea fruto solo de su locura, sino de una realidad literaria mal conocida en la que los diferentes subgéneros de la narrativa caballeresca se mezclan y contaminan » (1995 : 316).

26. Ensuite, le premier chapitre reprend la question exemplaire : « altos y nobles fechos de los grandes esforçacos caballeros [...] porque los nobles y virtuosos coraçones fuessen movidos a mayores virtudes y honras mirando a nuestros antepasados parientes, especialmente a los dos compañeros y hermanos en armas » / « haulx et notables faitz des tres nobles et tres vaillans [...] nobles et vertueux cueurs se puissent tresnobles z tresuailans hômes dhonneur » (I : 183).

L'identification entre les deux personnages²⁷ (inscrite par la critique dans la tradition d'*Amis et Amiles*²⁸) est une manière de considérer l'aspect social sans perdre l'aspect individuel, particulièrement dans les épisodes de substitution.²⁹ C'est une première étape dans le lien avec l'Autre, car il s'agit d'un Autre à qui on s'identifie de façon immédiate et qui se confond avec soi-même. Cependant, il y a des différences entre Artus et Olivier en ce qui concerne le traitement des Irlandais, car pour le premier ils sont plutôt un Autre et pour Olivier ils sont plus proches d'un « nous ». Ceci est mis en évidence dans les gestes pieux et courtois qu'il multiplie à leur égard. Tenons compte, de plus, du fait qu'en Angleterre Olivier est un Autre qui, bien qu'il soit vu de manière positive, doit passer par une période d'épreuves. Cette expérience explique, partiellement, pourquoi les deux héros traitent les autres de manière différente.

Il y a dans le roman d'autres exemples où l'Autre ne se distingue pas du milieu environnant et où on le dépossède de toute singularité et de tout trait de culture ; où il est réduit au silence, comme c'est le cas des musulmans.³⁰ Au niveau le plus bas de l'altérité, cette absence de singularité est un trait négatif. Il en va toujours ainsi dans les affrontements avec les Irlandais. Dans ce cas, il faut signaler une opposition entre le comportement bienveillant d'Olivier, qui veut que les Irlandais soient traités avec indulgence à la cour anglaise et celui des Irlandais, qui se conduisent mal avec constance et trahissent ceux qui les avaient aidés. Au pardon du héros s'oppose la vengeance des méchants.

Olivier et Artus ne sont pas les seuls personnages caractérisés positivement. D'autres personnages de leur entourage le sont aussi, comme le père d'Olivier : « muy querido y amado /

27. L'identification prend une importance structurelle quand, à partir du chapitre XII, se produit l'entrecroisement textuel entre les histoires des deux chevaliers.

28. Dans « Jumeaux par contrat » Danielle Régner-Bohler analyse la particularité de ce type de variantes dans la tradition des jumeaux fraticides, qui admet la possibilité de coexistence entre les deux frères. Cette modification met l'accent sur l'importance de la loyauté et de la fidélité devant la trahison : « La solidarité exemplaire et hyperbolique permet d'occulter largement la menace du fraticide, et, dans un domaine souvent éloigné des textes épiques empreints d'esprit féodo-vassalique, cette solidarité, à la lire de près, recèle et cache paradoxalement toutes les composantes qui dans les autres récits avaient mis explicitement en péril la solidarité du sang [...]. Entre les lignes de ces récits sublimés qui débordent de piété fraternelle, se devinent l'horreur de la trahison du frère par le frère, la hantise d'une transgression de l'accord qui régit leur association, leur 'compagnie' : or, celle-ci, dans les récits où apparaît une gémellité de métaphore, n'est plus une compagnie qui va 'de soi' : l'aventure de la gémellité, qui suit le trajet des mises à l'épreuve de héros 'contractants', affronte donc la multiplication des dangers encourus par la foi jurée » (1988 : 177). Donc, il y a antinomie entre la trahison et l'amour et la solidarité. Ce motif s'associe avec celui du « serviteur loyal », qui offre le sang de ses fils pour le compagnon malade. De cette façon, entre les deux se forme une relation de fidélité inconditionnelle et de vassalité réciproque qui prend le pas sur la loyauté sociale.

29. Le problème qui représente l'altérité dans le lien entre Artus et Olivier est que la recherche de la vérité est remplacée par la confirmation d'une vérité déjà connue par avance et par la confusion entre ses propres souhaits et la réalité ; c'est-à-dire, la translation de valeurs individuelles sur le plan universel. Ce geste, dans le cadre des attitudes face à l'altérité, est typique de l'assimilationnisme qui repose sur un sentiment de supériorité ou d'infériorité. Avec ce geste, l'altérité est niée en même temps qu'elle est révélée. À propos de l'expérience dans l'Amérique de la fin du xv^e siècle, et du point de vue des Espagnols, Todorov signale : « Pour décrire les indiens, les conquistadors cherchent des comparaisons qu'ils trouvent immédiatement, qu'il s'agisse du propre passé païen (gréco-romain) ou des peuples autres, géographiquement plus proches et déjà familiers, comme les musulmans ». Plus tard, il ajoute : « [...] les seules comparaisons que Bernal Diaz trouve sont prises des romans de chevalerie (qui, par ailleurs, étaient les lectures favorites des conquistadors) » (2016 : 132 et 157). L'analyse de l'altérité nous permet de poser quelques questions qui peuvent révéler la relation textuelle du moi avec l'Autre : Qu'est-ce qu'on veut souligner comme distinctif du moi propre ? De quoi manque l'Autre ? Est-ce qu'il existe un lien dynamique entre les deux ? Et, s'il y a des échanges, est-ce qu'il y a une tentative pour comprendre l'Autre ? Pouvons-nous identifier quelques indices de la façon dont l'Autre perçoit le moi ?

30. Tout au long du texte nous avons des allusions au caractère chrétien des héros. Pour ne citer qu'un exemple, Olivier s'en remet à Dieu avant d'affronter les bandits de grand chemin et, après son triomphe, il le remercie.

tres noble excellent et tres uaiillant seigneur et prince Charles [...] bon roy » et sa mère, « muy virtuosa y hermosa dueña » (I : 183), qui a accouché d'un fils « très beau ». On nous dit que ce roi était très aimé par les nobles parce qu'il était « bon et humain » et « un justicier féroce contre ses ennemis ». Curieusement, l'attitude belliqueuse envers l'Autre (quel qu'il soit) est appréciée positivement. En ce qui concerne le roi anglais, il pense marier sa fille avec un « bon chevalier », afin que le royaume soit protégé de ses ennemis,³¹ il accorde plus d'importance à sa valeur guerrière qu'au statut de « grand seigneur », c'est pourquoi il convoque le tournoi de Londres (pour « le bien public »). C'est là qu'Olivier (et les lecteurs) rencontre pour la première fois les rois d'Irlande, qui font partis du camp adverse.³² L'attitude des souverains vis à vis des ennemis leur vaut l'amour de la cour, du royaume et du peuple, anglais et castillan. Ceci est souligné par le narrateur à plusieurs reprises. Les vertus des héros sont aussi reconnues par les rivaux ; outre le tournoi, nous avons l'exemple des voleurs qui avouent qu'Olivier est l'homme le plus audacieux et courageux du monde.³³

Malgré cet éloge du courage, c'est la loyauté qui est la vertu la plus importante dans le texte : elle est mise à l'épreuve aux moments extrêmes, elle est liée à la mort des êtres chers, ramenant à la mémoire l'épisode biblique d'Abraham et Isaac. Selon Lobato Osorio (2010), les caractéristiques de la figure chevaleresque sont partagées entre les deux amis de façon complémentaire. Le prototype du chevalier est complété par l'union des caractéristiques suggérées par les quêtes courtoises et guerrières d'Olivier, par la quête solitaire d'Artus, et par leur attitude religieuse. En outre, alors qu'Olivier fait preuve de courtoisie à la cour du roi d'Angleterre et avec sa femme, Artus ne montre aucun intérêt amoureux. Les duplications et les jeux de miroir entre les deux protagonistes, renforcés par la dette et le pacte, le don et le contredon, ont des conséquences pour l'héritage. L'importance de l'héritage pour la survie du royaume est signalée par tous les rois (le père d'Olivier, le roi d'Angleterre et Olivier même). Au-delà du souci de la réalité politique que cela signale, cette importance manifeste aussi une inquiétude ontologique concernant la continuation du moi dans un autre après la mort.

Le traitement réservé aux rois irlandais dans le texte, à la lumière de la typologie que nous décrivons auparavant, est situé surtout sur le plan axiologique, puisqu'il implique un jugement de valeur négatif : ils sont méchants et ils ne sont pas vus comme des égaux. Nous plaçons le lien entre les Castillans et les Anglais au niveau praxéologique, étant donné qu'il y a des échanges de coutumes et de valeurs, et un certain degré d'assimilation bilatérale. Sur le plan épistémique nous pourrions situer la relation des deux protagonistes et aussi la relation avec soi-même, développée

31. Étant donné que le vainqueur du tournoi obtiendra sa fille et héritera, avec le temps, de tout le royaume, le roi souhaite que, s'il s'agit d'un inconnu étranger, il reste à la cour une année afin de connaître les chevaliers du royaume. Bien qu'il s'agisse du prix d'un tournoi, le lien entre Hélène et Olivier réélabore le motif en lui accordant une nuance de désir que, au début, la jeune fille essaie de cacher, et une nuance de conquête, mise en scène progressivement par Olivier. Dans un autre ordre, la gradation dans l'altérité s'entrevoit quand, après l'invasion en Irlande, les Anglais se partagent les possessions des ennemis, tandis qu'Olivier ne prend rien pour lui-même.

32. Le roi irlandais Maquemor est, par ailleurs, le premier adversaire d'Olivier. À cause de sa première défaite dans les joutes du premier jour, il y a déjà, lors du second, de la « mala voluntad » envers Olivier. Plus tard on raconte que les trois rois Irlandais vont l'attaquer ensemble « movidos de imbidia » ; cependant, tandis qu'Olivier les attend « muy osadamente », ils « temen » et « echan a correr ». Une fois les affrontements terminés, tous dans la cour anglaise disent qu'Olivier est un chevalier « muy acabado », « muy gentil hombre » et « muy esforçado ».

33. Un des bandits ajoute de façon hyperbolique, que même s'ils étaient cent, il les tuerait tous.

par les deux chevaliers dans leurs voyages initiatiques.³⁴ Ce tableau de la représentation des contacts avec les Autres dans l'*Olivier* permet de discerner quelques conséquences idéologiques : de l'altérité la plus extrême (et presque effacée) à des gradations concentriques vers le moi. Aux antipodes de la solidarité que le texte même souligne, une configuration peu altruiste sous-tend les distinctions entre des groupes disparates. Le choix de faire couler le sang, présent dans les épisodes où Olivier décide de tuer ses fils et sa femme afin de sauver son ami et de respecter le pacte paraît, à première vue, un geste altruiste. Cependant, si on considère Artus comme un dédoublement du moi, ces actions révèlent peu d'intérêt pour l'Autre. Cette conception de l'altérité, exemplifiée par les personnages, est représentative d'une mentalité qui ne s'intéresse pas à la diversité ou qui, dans le meilleur des cas, en a une conception exotique. Toutefois, la complexité du texte se redouble encore. Après avoir tué ses fils, Olivier regrette ses actions et décide, comme punition, de passer le reste de sa vie dans « tous les déserts du monde, et dans le plus aride et le plus éloigné des gens ». Tout de suite un miracle a lieu et l'enseignement pourrait être double : il faut mettre à l'épreuve la loyauté, mais aussi apprendre la nécessité de mettre l'Autre avant soi-même.

Dans ce parcours sommaire nous avons examiné les deux versions de l'*Olivier* à partir du concept d'altérité. Sans aucun doute, plusieurs aspects restent encore à explorer, mais l'objectif de cette article a été de mettre en évidence quelques traits qui expliqueraient comment le concept fonctionne dans les textes. Ce type d'analyse nous paraît important étant donné que, dans bien des cas, la façon de traiter l'Autre est surtout révélateur de la manière dont l'Autre est perçu.

BIBLIOGRAPHIE

- BARANDA, Nieves ed. (1995), *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner. Basé sur l'édition de Burgos, Fadrique de Basilea, 1499.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2006), « De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla* : tradiciones y contextos históricos », *Medioevo romanzo*, xxx, 2, 349-370.
- CAMUS, Philippe. (1492), *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*. Du milieu du XV^e siècle et imprimé pour la première fois en 1482. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h.image> [24/04/18].
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998), *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pampelune : Ediciones Universidad de Navarra.
- FRONTÓN SIMÓN, Miguel Ángel (1989a), « Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla* : análisis de una adaptación caballerescas », *Criticón*, 46, pp. 63-76.
- (1989b), « La difusión del *Oliveros de Castilla* : apuntes para la historia editorial de una historia caballerescas », *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 8, pp. 37-51.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), « La materia caballerescas. Líneas de formación », *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 45-80.
- LOBATO OSORIO, Lucila (2010), « La importancia de la amistad en la configuración del caballero : *Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe* », *Medievalia*, 42, pp. 7-18.

34. Alors qu'Artus ne se sent pas bien, Olivier éprouve une si grande douleur que « [...] bien pensava el rey y Helena que la dolencia del uno acabaría las vidas de los dos » (LXVI : 295).

- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2010), « Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 33, pp. 127-153.
- MARÍN PINA, María Carmen (1995), « La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. II. Los libros de caballerías españoles », *Romanistisches Jahrbuch*, 46, pp. 314-338.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (1988), « Jumeaux par contrat », *Le Genre humain*, 16, pp. 173-187.
- RYAN, Marie-Laure (2001), « The Text as World : Theories of Immersion », dans *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore et Londres: John Hopkins University Press, pp. 89-114.
- TODOROV, Tzvetan (2016 [1982]), *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires : Siglo XXI.

RÉSUMÉ

Les récits médiévaux ont une valeur exceptionnelle pour essayer de comprendre les affrontements idéologiques et culturels que l'altérité entraîne. Ils mettent en scène des personnages qui expriment, par leurs paroles, gestes et coutumes, la diversité de mœurs caractéristiques d'un monde toujours en expansion. *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* ainsi que son adaptation castillane sont un champ privilégié pour étudier la représentation de l'altérité dans les littératures françaises et espagnoles du xv^e siècle. En effet, ces récits permettent de mener une étude sur les conséquences idéologiques qui découlent du contact et de l'interaction avec l'Autre. Dans cet article, nous visons à analyser, d'une part, la façon dont les différents groupes (Irlandais, musulmans, etc.) sont représentés et, d'autre part, les relations entre les personnages, notamment, celles d'Olivier et d'Artus.

MOTS CLES : *Oliveros de Castilla – Olivier de Castille – altérité – récits de chevalerie*

ABSTRACT

Medieval stories are of exceptional value in trying to understand the ideological and cultural clashes that alterity brings. They put in scene characters who express, by their words, gestures and customs, the diversity of manners characteristic of a world always in expansion. *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* as well as his Castilian adaptation are a privileged field for studying the representation of alterity in the French and Spanish literatures of the 15th century. Indeed, these stories allow us to conduct a study on the ideological consequences that arise from contact and interaction with the Other. In this article, we aim to analyze, on the one hand, how the different groups (Irish, Muslims, etc.) are represented and, on the other hand, the relationships between the characters, in particular, those of Olivier and Artus.

KEYWORDS : *Oliveros de Castilla – Olivier de Castille – alterity – chivalric romances*

Reçu: 7/1/2019

Accepté: 5/2/2019

**Renouveler
le récit chevaleresque**

**Imiter le roman — fictionnaliser l’Histoire:
le *Roman du Hem* entre roman et relation de tournoi**

Romance imitation — History Fictionalization:
the *Roman du Hem* between Romance and Tournament Narrative

Géraldine Toniutti

(Université de Lausanne, Université de Paris 3)

Soutenue par le Fonds national suisse de la recherche)

Il n’est point besoin d’attendre Cervantès et *Don Quichotte* pour lire l’impact des romans de chevalerie sur leur public : à la fin du Moyen Âge, on assiste à ce qu’on peut appeler à la suite de Michel Pastoureau (1989) un « enromancement » de la société. Une série de pratiques sociales trouvent leur origine dans la fiction romanesque, en particulier arthurienne : les ordres de chevalerie (Pickford, 1960 : 251-263, Loomis, 1953), imités de la corporation de chevaliers que représente la Table Ronde, l’onomastique de la noblesse (Pastoureau, 2004 : 341-345, Pastoureau, 1989), les objets d’art,¹ les armoriaux (Pastoureau, 1983, 2009, Brault, 1972, Girbea, Hablot et Radulescu, 2014), les serments d’ordres de chevalerie² sont autant de lieux qui témoignent d’un

1. Sur les objets d’art à thématique arthurienne, voir Loomis, 1938. Voir aussi l’article de TERENCE Le Deschault de Monredon dans *Littérature arthurienne tardive en Europe (1270-1530). Approches comparatives*, dir. Christine Ferlampin-Acher, à paraître, qui traite du cycle peint de la grande salle du Châtel de Theys représentant l’histoire de Perceval (fin du XIII^e siècle). Le cycle traduit fidèlement en images la version de Chrétien de Troyes. On peut aussi mentionner le cycle de peintures murales du Château de Saint-Floret (Puy-de-Dôme) qui illustre diverses scènes arthuriennes (vers 1370).

2. Plusieurs manuscrits proposent une présentation des chevaliers arthuriens, composée d’une description et du dessin de leur blason. S’ensuit un ordre des tournois et des lois et ordonnances des chevaliers de la Table Ronde : on explique comment les tournois se déroulaient à l’époque d’Arthur et le code de chevalerie respecté par ses sujets. Le tout est bien sûr inspiré exclusivement des romans. Ces *Serments* inspirent à leur tour les codes des Ordres de chevalerie. Voir Pickford, 1960 : 256-257, et Trachsler, 1996. Le manuscrit

réinvestissement de la matière arthurienne dans le monde socio-culturel.³ L'organisation de tournois ou de pas d'armes théâtralisés illustre de manière éloquente ce phénomène : on imagine des festivités arthuriennes, où l'on se déguise en personnages arthuriens et où l'on joue de petites pièces pour agrémenter la succession des joutes chevaleresques.⁴

Le tournoi organisé par Huart de Bazentin et Aubert de Longueval, deux jeunes nobles d'Artois, au hameau de Hem-Monacu (Hauts-de-France) durant les trois jours suivant la Saint-Denis 1278 en est un exemple : lors de cet événement, les participants sont déguisés en personnages arthuriens et plusieurs entremets viennent interrompre le déroulement des joutes pour égayer les festivités. Nous avons aujourd'hui accès à ce tournoi réel par le reportage qu'en a fait un dénommé Sarrasin, probablement héraut d'armes assistant à la fête.⁵ Le statut de ce texte est particulièrement intéressant du point de vue littéraire, car l'auteur s'ingénie à brouiller les frontières entre réalité et fiction pour occulter l'artifice qui préside au dispositif de la fête. L'étude du *Roman du Hem* interroge le statut littéraire des comptes rendus d'événements réels, comme les relations de pas d'armes ou les biographies chevaleresques, si en vogue aux XIV^e et XV^e siècles : peut-on les considérer comme un prolongement du récit chevaleresque ? comme de nouveaux romans de chevalerie ? Ils permettent en tous cas de tracer la réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge, réception qui se traduit en actions par les lecteurs de romans du XIII^e siècle.

Un phénomène social de réception

Cautionné par les milieux aristocratiques, dont la couronne anglaise, le comportement romanesque découle d'une perspective positive sur le roman de chevalerie, envisagé dans ce contexte comme un programme exemplaire à imiter. Il dispense des valeurs positives, comme la loyauté, le courage, l'honneur (Daniel, 2014, 2016). Cette vision du genre romanesque est exprimée dans les prologues des premières éditions des cycles en prose (Bouchet, 2008 : 64-78, Pickford, 1960 : 164-271) :

BnF fr. 12597 (1445-1470), étudié par Richard Trachsler, est un exemple représentatif d'un tel manuel. Voir sa reproduction <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60001142>.

3. Christine Ferlampin-Acher (2017 : 538) souligne ainsi : « Restreindre l'approche à la dimension intertextuelle conduit à constater un appauvrissement de la matière, mais considérer la présence arthurienne dans son ensemble, comme phénomène culturel, voire phénomène de mode (à certains moments, dans certains lieux, dans certains milieux), permet d'appréhender comment l'imaginaire arthurien travaille souterrainement les textes. »

4. Loomis, 1939, donne plusieurs autres exemples de festivités arthuriennes qui convainquent de l'abondance de ces comportements romanesques. Le roi anglais Edouard I^{er} s'inspire du *Conte du graal* pour élaborer le scénario de l'événement rapporté par Lodewijk van Velthem dans sa continuation du *Speculum historiale*. Le roi refuse alors de manger avant d'avoir entendu une aventure et l'assemblée assiste à l'arrivée d'une demoiselle hideuse qu'incarne un écuyer maquillé. Sur les cours d'Edouard I et d'Edouard III, voir Vale, 1982, Daniel, 2014, et Loomis, 1953. Richard Barber et Juliet Barker (1989 : 29-47) différencient les pratiques de tournoi en France et en Angleterre.

5. Il s'agit du seul document attestant l'existence de ce tournoi. Albert Henry, dans son édition (1939), p. LVI-CVIV, identifie les personnes historiques qu'évoque Sarrasin. Voir aussi Freeman Regalado, 2007, sur les données historiques du tournoi, fournies par le *Roman du Hem*. Les participants au tournoi ont bien existé ; malgré l'absence d'autres sources historiques attestant l'existence réelle du tournoi, la description de Sarrasin et la réunion de ces nobles au Hem sont vraisemblables et n'engagent pas à douter du caractère historique de cet événement.

Première édition du *Lancelot en prose*:

excellences, triumphes, et operations qui sont et demeurent a toujours en bon exemple aux lecteurs et aux auditeurs. (Rouen et Paris, 1488)

En reproduisant des situations romanesques, les festivités arthuriennes suivent le modèle de bonne conduite aristocratique que recèlent les romans de chevalerie ; en même temps, elles sont un vecteur puissant de cohésion sociale et peuvent en ce sens être encouragées. Le tournoi ou le pas d'armes sont en effet le lieu où se cristallise le partage de valeurs communes et rassemblent les membres de la société.⁶ C'est dans cette optique que Michel Stanesco envisage les tournois arthuriens :

Le comportement romanesque atteint une échelle véritablement sociale et non plus "individuelle" et "subjective" ; deuxièmement, il n'est pas seulement reconnu en tant que tel, mais encore accepté, recommandé même. (Stanesco, 1984 : 573)

Dans cette perspective, la lecture de romans de chevalerie n'est pas condamnée comme elle l'est dans *Don Quichotte*.⁷

Les jeux guerriers que sont les tournois à thème arthurien, telle la fête du Hem, ou les pas d'armes peuvent donc être considérés comme des phénomènes de réception traduisant l'enthousiasme encore vivace pour les romans de chevalerie au sein de la noblesse française et anglaise. Par la théâtralisation de modèles littéraires, la fête du Hem reproduit dans la réalité un idéal fictif et opère une « reconstitution en attitude du roman » (Stanesco, 1984 : 581) : la réception du genre se manifeste en actions, pour donner lieu à un événement théâtral entre réel et fiction. Car ce qui caractérise le tournoi arthurien, que ce soit celui du Hem ou les festivités des rois anglais, c'est son dispositif scénographique : les chevaliers comme certains membres des spectateurs endossent des rôles fictifs, tandis que le lieu de l'événement sportif est décoré, parfois construit de toutes pièces pour favoriser l'illusion et l'artifice. Il faut en effet considérer que les participants au tournoi étaient déguisés en personnages arthuriens lors de la fête du Hem (Neumeyer, 1998 : 388-395, Freeman Regalado, 2005). Dans ce contexte, le public n'assiste pas passivement aux joutes, ni même aux interruptions théâtrales : il participe entièrement de ces reconstitutions, interagit, joue lui aussi un rôle et devient acteur de l'aventure arthurienne.

6. La situation fréquemment urbaine des pas d'armes inclut parfois le peuple, qui peut observer les joutes et faire partie du public. Voir Lecuppre-Desjardin, 2004. Les jeux guerriers rassemblent également hommes et femmes, celles-ci assistant avec intérêt aux joutes depuis les tribunes et participant aux interludes théâtraux.

7. Il faut souligner que la lecture de romans n'est pas valorisée dans tous les milieux au Moyen Âge : les prédicateurs condamnent en particulier sa lecture comme une chose frivole. Voir Gingras, 2011 : 178-189 et Bouchet, 2008 ; 262-275.

Le compte rendu : déguisements et jeux de rôles / personnages et aventures

La restitution écrite de ce type d'événement peut soit se présenter comme un compte rendu d'archive, qui exposerait explicitement les artifices présidant à la fête, soit taire ces dispositifs et reproduire voire accentuer la confusion entre réel et fiction. Sarrasin adopte le second parti pour son *Roman du Hem*. Cela se manifeste dans le traitement des déguisements arthuriens effectifs lors de la fête. C'est ainsi Guenièvre qui préside au tournoi, accompagnée de son sénéchal Keu. Soredamor intervient également lors d'un bref épisode, de même que diverses allégories, Courtoisie en particulier. Les identités de ces personnages ne sont jamais démasquées : on ne devine qu'à une courte mention que Guenièvre est jouée par la sœur d'Aubert de Longueval (« Car ses freres estoit germain », v. 1647), mais elle est appelée « la reine » ou « Guenièvre » tout au long du texte. Quant à Keu, aucun indice n'est fourni pour l'identifier.

Il ne s'agit pas que d'attribuer des surnoms à des figures historiques : ces personnages adoptent le comportement légendaire du rôle qu'ils endossent. Keu ne cesse de tenir des propos désobligeants voire vulgaires, s'attaquant à la virilité des hommes et à la vanité des femmes. Il revendique également la première joute, conformément à la tradition, et le narrateur rappelle moqueusement ses nombreuses déconvenues, comme sa tentative manquée de sauver la reine de Méléagant. Le vocabulaire que la reine emploie pour le caractériser est tout à fait conforme à ce que le roman arthurien, à la suite de Chrétien de Troyes, a établi :

Mesire Keu, mesire Keu,
Dist la roïne devant tous,
Tous jors estes fel et estous
Et apparilliés de mesdire.
Laissiés la damoisele dire
Son message et çou qu'ele quiert,
Et faites çou c'a vous afiert,
Si taisiés vo langue la male. (*Hem*, vv. 622-629)

L'auteur use ici d'un discours convenu sur le personnage de Keu, dont le lecteur de romans arthuriens connaît la mauvaise langue ("vo langue la male") et son caractère querelleur ("fel et estous"). Quant à Guenièvre, on ne cesse de louer sa beauté, sa bonté et sa courtoisie. On évoque également sa brillante suite et ses chevaliers aventureux, descriptions qui trouveraient facilement leur place au sein d'un roman arthurien.

Sarrasin prend le même parti en ce qui concerne la restitution des interludes théâtraux, jamais déclarés comme des mises en scène : ces petites pièces, sans doute préparées à l'avance sous forme de jeu de rôle, interrompaient le déroulement des joutes pour agrémenter l'événement sportif. Le public assiste d'abord à la demande de Soredamor pour sauver son ami, retenu prisonnier par la dame de Hebrison. Il réagit à ses propos, participant ainsi de la scénographie arthurienne proposée par la fête :

A ces paroles en acourt
Devant la roïne tes cent,
Que tout se metent en present
De cele besoingne furnir,
Coi qu'ill en deüst avenir. (*Hem*, vv. 660-664)

Cette réaction rend compte de la bonne connaissance des romans arthuriens dont fait preuve l'assistance, qui tente d'imiter les chevaliers de la Table Ronde dans leur effort pour rétablir l'ordre. De la même manière, les intermèdes proposés sont toujours topiques du genre arthurien : une jeune fille arrive au lieu du tournoi sous la flagellation d'un nain, qui la punit de l'admiration qu'elle voue aux chevaliers de la reine. Comme dans les romans, elle doit titiller la bravoure des chevaliers, encouragés à la défendre. Même si cela reste une mise en scène, les participants du tournoi conceptualisent les valeurs propres à la chevalerie arthurienne en les imitant dans le jeu.

Le caractère topique de ces petites scènes est d'autant plus marquant lorsque Keu revendique la première joute du tournoi. Il ne s'agit toutefois pas d'un simple affrontement entre deux tournoyeurs : le sénéchal s'offre en aide à Soredamor, dont l'ami prisonnier est emmené aux alentours du combat par un chevalier qui ne demande qu'à être défié. Keu tente de convaincre la reine Guenièvre de le choisir pour cette mission avec les arguments suivants :

« Dame roïne, c'est mes drois :
 Vostre barons, Artus li rois,
 Le me donna jadis en fief
 Servi l'en ai de grant relief,
 C'avoir doi la jouste premiere
 En vostre court, u qu'ele afiere. » (*Hem*, vv. 669-674)

Dans le roman, l'octroi de la première joute à Keu permet de valoriser le chevalier qui réussira là où le sénéchal aura échoué. À la fête du Hem, il s'agit de rappeler un élément comique, supposé connu du public. C'est dire à quel point l'événement et son scénario s'inscrivent en filiation de la production arthurienne. Le rôle de Keu accentue les traits que la tradition romanesque a bien voulu donner au sénéchal pour en faire un bouffon du roi à la fête du Hem, destiné à amuser le spectateur. Il intervient à de nombreuses reprises, à chaque intermède théâtral, pour le plus grand plaisir du public qui ne peut s'empêcher de rire face à ses déconvenues, notamment lorsqu'il attend depuis l'aube son adversaire qui ne se montre pas et jure sous le coup de la colère :

Onques a forsené n'a yvre
 N'oï tant de merveille dire :
 Ne s'en porent tenir de rire
 Li chevalier qui l'escoutoient ;
 Neïs les dames s'acoutoient
 As fenestres de l'escafauf. (*Hem*, vv. 1544-1549)

La fête du Hem montre les bonnes dispositions du lectorat envers Keu, qui ne cesse de plaire et de trouver grâce auprès de la noblesse française. Peut-être faut-il y voir un mouvement de revalorisation du personnage, auquel contribuerait le roman d'*Escanor* de Girart d'Amiens, daté de 1281 (Trachsler, 1994), soit trois ans après le *Roman du Hem*. Cette œuvre prend Keu pour héros et le montre sous un jour favorable, en héros digne d'être aimé de l'héritière du Northumberland, bien qu'il soit fidèle à sa médisance traditionnelle. Lors du tournoi du Hem aussi, le sénéchal montre ce double visage : il suscite le rire et ne mâche pas ses mots, mais est capable de prouesse, lorsqu'il se bat contre Jehan des Jestes sans vider l'arçon malgré la violence spectaculaire du choc entre les

adversaires.⁸ Keu est en faveur auprès du public, à la fin du XIII^e siècle ; il peut devenir le héros d'une festivité arthurienne aussi bien que d'un roman arthurien.

Dans le *Roman du Hem*, Keu est le pivot des activités qui se déroulent dans les gradins. Son personnage et sa mauvaise langue légendaire sont le prétexte à un autre type d'affrontement : la joute verbale. L'intérêt est bien souvent déplacé de l'action à la parole, lorsque le sénéchal intervient. La *tençon* (v. 1969) qu'il engage avec le nain de Soredamor en est un parfait exemple. Keu se plaint des moqueries qu'il subit de la part des femmes et s'épanche en propos misogynes. Le nain surenchérit à ces diatribes :

« Pleüst Dieu que desous le trosne,
Dist mesire Quex, n'ëüst fame,
Qui langue eüst, et male flame
Vous puist les vostres embraser,
Tant estes prestes de paller
Et de dire cose qui cuit.
— Mesire Qué, ne vous anuit !
Dist li nains, qui moult fu rebors,
Les femmes ont du poil de l'ours :
Femmes dient que dire(ent) suelent
Et en ce font que faire voelent.
Feme est li froumages buskex. » (*Hem*, vv. 1926-1937)

On s'échange des piques dans les gradins tout comme les chevaliers s'échangent des coups sur le terrain. Keu est à l'origine de ce divertissement.

Le reportage de Sarrasin ne présente pas ces interventions comme des rôles joués par des acteurs. La joute de Keu est racontée de la même façon que les autres et ses interactions avec les femmes de l'assemblée sont reproduites sous forme de dialogues. On imagine alors aisément que ces interludes ont réellement eu lieu lors de la fête et que le compte rendu tait simplement leur dimension scénographique. Pour l'aventure du Chevalier au lion en revanche, on peut douter de l'authenticité d'une telle mise en scène lors de l'événement réel. Alors que les autres aventures arthuriennes sont racontées en dialogues et en actions (Freeman Regalado, 2005), celle qui concerne ce chevalier se déroule en dehors des murs du tournoi. Le Chevalier au lion, surnom qu'adopte potentiellement le comte Robert d'Artois,⁹ est sollicité par la reine pour secourir quatre jeunes filles prisonnières. Il s'en va remplir cette mission, déconfit les sept chevaliers coupables qu'il envoie à la cour du Hem escortés de son lion¹⁰ puis fait une entrée triomphale au tournoi,

8. Il est difficile de savoir si l'acteur qui endossait le rôle de Keu était un véritable chevalier ou non et si la joute contre Jehan des Jestes était un affrontement sérieux ou une mise en scène burlesque. Le personnage de Jehan n'est en tous cas pas identifié par Albert Henry, ce qui laisserait penser que la joute et son issue étaient orchestrées par des acteurs. Quoi qu'il en soit, le compte rendu de Sarrasin la présente comme une joute sérieuse, qui met la reine dans tous ses états, elle qui tient à Keu et se préoccupe de sa santé (vv. 1896-2070). Il faut encore noter au sujet de l'adversaire de Keu qu'il n'est pas présenté comme le bourreau de Soredamor, ainsi qu'il était annoncé plus haut. Cette petite aventure est tout simplement abandonnée. Cette rupture dans la logique narrative n'est d'ailleurs pas un cas isolé dans le *Roman du Hem* : très souvent, on tire un fil pour l'abandonner, donnant lieu à plusieurs incohérences.

9. Le comte Robert d'Artois se cache a priori sous cette identité. Elle est révélée aux vers 1268-1269 : « Ce poroit bien estre li quens / D'Artois, qui chi nous vient requerre ». Christine Ferlampin-Acher (2017 : 524) souligne que l'identification du Chevalier au Lion à Robert d'Artois demeure toujours ambiguë : il s'agit d'une hypothèse de la part des personnages.

10. Ce lion accompagne aussi Robert d'Artois lors de son arrivée échelonnée à la cour. Il y a ici encore une petite incohérence dans le compte rendu. Ce lion est-il une invention de Sarrasin ? On peut tout à fait imaginer qu'il s'agit d'un jeune homme déguisé, d'un

accompagné des jeunes filles. Ce passage s'imagine difficilement produit sous forme de performance dans le cadre du tournoi : on restitue les pensées des personnages (un écuyer identifie notamment Robert d'Artois mais le garde pour lui, vv. 1276-1277) et l'on change rapidement de plan, passant de la chambre des quatre jeunes filles au combat devant le château, puis au point de vue de l'écuyer. Sont décrits également le repas qui suit la victoire du Chevalier au lion, le coucher et le réveil le lendemain matin, ce qui interfère avec la chronologie du tournoi : il ne semble pas qu'une nuit se soit déroulée pour les personnages restés à la cour du Hem.

Il faut dès lors admettre qu'il s'agit d'une extrapolation romanesque de l'auteur, destinée à faire de la relation de tournoi un roman arthurien.¹¹ Cette hypothèse est corroborée par la structure entrelacée que l'auteur esquisse sans vraiment l'exploiter : il commence par raconter que Keu se prépare à la première joute, puis suspend cet épisode pour se consacrer à l'aventure des quatre pucelles libérées par le Chevalier au Lion. Les sept chevaliers coupables se rendent à la cour de la reine et ne semblent pas interrompre la joute de Keu : au contraire, ils sont accueillis à table par les railleries du sénéchal et assistent même à des caroles et à un repas avant que le récit ne revienne au combat de Keu (vv. 1430-1521). On se représente mal que les événements réels se déroulent ainsi. Ce passage est plus probablement une invention de Sarrasin, destinée à valoriser le comte d'Artois, en faisant de lui une figure romanesque idéale qui achève de brouiller les frontières entre réel et fiction. On peut alors dégager trois niveaux de fictionalité : le réel des acteurs du tournoi, qui sont eux-mêmes des aristocrates et chevaliers ; leur performance, les identités fictives qu'ils endossent et la scénographie qui préside à la manifestation théâtrale ; enfin l'intégration d'événements fictifs dans le compte rendu de Sarrasin.

automate, voire d'un chien, si l'on adhère à la ressemblance qu'impose le film d'Eugène Green en remplaçant le lion d'Yvain par un labrador (*Le monde vivant*).

11. Pour Nancy Freeman Regalado (2005), il ne fait pas de doute que les intermèdes arthuriens étaient constitutifs du programme du tournoi réel. Sarrasin ne ferait alors que les rapporter, au même titre que les joutes. Nous mettons plus de réserve sur ce point : même si le tournoi réel était certainement entrecoupé d'intermèdes joués par les participants, il nous semble que Sarrasin a dû extrapoler de manière assez conséquente, voire inventer des personnages ou des épisodes – comme Courtoisie ou l'aventure du Chevalier au Lion. Au-delà de la relation du texte à la réalité, son statut demeure proche du roman. Nancy Freeman Regalado le reconnaît également : « In his poem, Sarrasin does not draw a clear line of demarcation between the past world of Arthur and the present of le Hem in 1278. Nor does he present any of the interludes as fictions. » (p. 109) Le seul vers qui pourrait peut-être laisser transparaître le jeu dramatique se rapporte à Keu, dont on dit qu'il réfléchit à ce qu'il va dire : « Mesire Ques li senescax / Se pourvoit de ço qu'il doit dire. » (vv. 1442-1443). Concernant le passage du Chevalier au lion et de sa potentielle performance théâtrale, Nancy Freeman Regalado reconnaît qu'il est difficile d'envisager une mise en scène théâtrale et émet l'hypothèse d'une récitation publique de cette aventure. La mention du narrateur « Ensi com je l'ai oï dire, / Orrés les aventures beles » (vv. 728-729) pourrait corroborer cette hypothèse. On peut imaginer que cette aventure est racontée par un héraut et reçue donc comme un récit oral par le public, et que seul le moment où les sept chevaliers vaincus par le Chevalier au lion arrivent au lieu du tournoi est effectivement joué par des acteurs, et non simplement raconté oralement. Il n'en demeure pas moins que Sarrasin intègre cette aventure à la diégèse et ne hiérarchise pas réalité et scénographie, événements du tournoi et récitation.

Une écriture romanesque

Le *Roman du Hem* se distingue en ce sens du *Frauendienst* d'Ulrich von Liechtenstein (~1200-1275) par exemple, qui raconte sa propre organisation d'une aventure arthurienne, lors de laquelle il tient le rôle d'Arthur tandis que d'autres chevaliers tentent de rejoindre le groupe qu'il constitue en gagnant à la joute, et se surnomment Lanzelet, Ywan, Tristram ou Gawan. Ils se rendent ainsi à un tournoi en Bohême. Dans le *Frauendienst*, les participants à l'événement ne se confondent jamais avec les personnages fictionnels, dont ils se contentent d'emprunter les noms. L'identité des nobles qui se cachent derrière les surnoms est toujours claire (Loomis, 1939). Sarra-sin affiche donc un choix atypique par rapport aux autres rapports de tournois contemporains et postérieurs.

L'auteur du *Roman du Hem* tait en effet l'artifice qui régit l'événement en ne désignant pas les identités fictives comme des déguisements et le tournoi comme une mise en scène. Il renchérit même par l'ajout d'éléments fictionnels. Cela fait de son compte rendu un texte proche de ce que le public lisait dans les romans. Cet effet est redoublé par le style d'écriture adopté et la filiation tracée avec les romans arthuriens de Chrétien de Troyes, explicitée dans le deuxième prologue, consécutif au récit des préparatifs :

Sarrazins dist en sa parole
 C'un rommant i vaurra estraire,
 Selonc çou qu'il en savra faire.
 Oï avés des Troïiens
 Et du remant que Crestiens
 Trova si bel de Perceval,
 Des aventures du Graal,
 Ou il a maint mot delitable.
 De chiaus de la Rëonde Table
 Vous a on mainte fois conté
 Qu'il furent de si grant bonté
 Et de si grant chevalerie
 Qu'en toutes cours doit estre oïe
 La prouece et la vertu
 Qui fu u vaillant roi Artu
 Et es chevaliers de sa court.
 Or vous pri que cascuns s'atourt
 De biaux mos oïr et entendre
 Et je dirai, sans plus atendre,
 De toute le plus bele emprise
 Qui onques en France n'en Frise
 Fust emprise, que nus hom sace. (*Hem*, vv. 472-493)

La mention directe de Chrétien de Troyes,¹² celle de la vaillance du roi Arthur et des aventures de la Table Ronde, et le plaisir revendiqué d'entendre des bons mots expriment la volonté de

12. L'œuvre de Chrétien de Troyes est d'ailleurs au centre des échos hypertextuels : les personnages arthuriens se retrouvent côte à côte avec Soredamors et les scènes arthuriennes renvoient bien souvent aux romans de l'écrivain champenois. Voir à ce sujet Neumeyer, 1998 : 361-388.

s'inscrire en continuité de ces récits. L'évocation des Troyens renvoie quant à elle à un contexte narratif, l'histoire ayant été « oïe » par le public.¹³ Elle donne l'idée de la *translatio* et d'une continuité entre les récits troyens et ceux de Chrétien. Sarrasin situe ici son texte par rapport à la production antérieure qu'il souhaite prolonger, dépasser même, car l'entreprise décrite est la meilleure qui a jamais eu lieu (vv. 491-493). Ce deuxième prologue signale le basculement du récit dans la sphère romanesque : à partir de là, le lecteur, comme le participant à l'époque de la fête, est invité à imaginer que les personnages historiques comme Robert d'Artois ou Robert de Clermont, frère du roi, font partie d'un univers arthurien réactivé pour l'occasion de la fête, et que la reine Guenièvre, personnage atemporel, était bien présente à cet événement. L'auteur s'applique donc à brouiller la frontière entre réalité et fiction, à transcender les écarts temporels.¹⁴

L'auteur privilégie ainsi une réception diégétique et littéraire du texte, et non une réception scénique, selon la distinction qu'opère Romain Bionda :¹⁵ la lecture attendue est celle d'un roman et non d'une représentation théâtrale ou d'une relation de tournoi. Les emplois du terme « rommant » – que l'on rencontre déjà au vers 5 – le confirment et ne paraissent pas référer à la langue vernaculaire : l'expression « extraire un rommant » est plus cohérente si on la considère comme la composition d'une œuvre littéraire, d'autant que le sens générique que le mot peut prendre est déjà bien attesté en cette fin du XIII^e siècle. Surtout, la mention de Chrétien de Troyes et du « remant » qu'il « trova » ne peut tromper quant à l'usage générique du terme.

L'invitation à une lecture romanesque du compte rendu est renforcée par le style d'écriture, qui imite celui des romans de Chrétien de Troyes. Le caractère arthurien du texte ne se manifeste donc pas que par des références intertextuelles à *Cligès* avec l'apparition du personnage de Soredamor ou au *Chevalier au lion*. Les interventions du narrateur qui appelle l'attention de son public sont tout à fait topiques :

Mais s'il vous plaist entendre un peu,
Je vous dirai d'une aventure,
Qui tant est felenesse et dure (*Hem*, vv. 716-717)

Cette rime et l'itération synonymique « felenesse et dure » se retrouvent dans le *Conte du graal* :

[Li fox] dit au roi : « Se Dex me saut,
Or aprochent nos aventures.
De felenauses et de dures
En verroiz avenir sovant. » (*Conte du graal* (1992), [éd. Charles Méla], vv. 1206-1209)

13. Ce renvoi à la matière troyenne est marginal dans le récit : le vers 339 rapporte la seule autre mention des Troyens (« Li Troiiens, qui le conquisent, / Qui Engleterre a non li misent. », vv. 339-340). Ces deux occurrences renforcent tout de même l'orientation littéraire du prologue.

14. « Si le va-et-vient est en effet possible entre la temporalité diégétique et celle de la narration, c'est peut-être que les deux espaces sont à situer dans un même temps mais sur deux plans différents, l'un dans la réalité, l'autre dans l'imaginaire. » Ce constat de Nathalie Bragantini-Maillard en introduction à son édition de *Melyador* (2012 : 159) convient au *Roman du Hem*.

15. Bionda, 2017, distingue les perspectives diégétique et scénique que le lecteur d'une pièce de théâtre peut adopter : soit la lecture se concentre sur le représenté, la diégèse, soit il appréhende la performance induite par le texte, sa mise en scène. Voir aussi de Guardia et Parmentier, 2009.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

Que les estranges aventures,
 Les felonesses et les dures
 Aloit querant. (*Conte du graal*, vv. 6153-6155)

Jusqu'au style, Sarrasin tente de faire de son texte un roman arthurien. Cela passe aussi par le recours à l'expression « Ore est venus qui aunera » (v. 1906) lors de la première joute de Keu qu'analyse Paule Le Rider : elle fait directement référence au tournoi au Noauz du *Chevalier de la Charrette*, lors duquel cette expression est thématifiée. Le narrateur du roman de Chrétien de Troyes précise qu'elle trouve son origine dans cet épisode diégétique, le héraut annonçant de cette manière la venue de celui qui rendra la justice par un emploi métaphorique de « aunera ». ¹⁶ Placer l'expression dans la bouche de Keu en particulier signale bien qu'il s'agit là d'un effet littéraire et non d'une expression commune dans le cadre des tournois. Sans doute pourrait-on multiplier les emprunts stylistiques ; citons encore simplement la désignation des chevaliers de la reine Guenièvre comme les meilleurs « en tout le monde, / Si comme il dure a la rëonde » (*Hem*, vv. 3071-3072).

L'auteur se sert d'une situation historique, celle du tournoi de Hem en 1278, pour en tirer un roman (« un rommant i vaurra estraire », v. 473) : réciproquement, l'événement réel a été organisé sur le modèle du roman arthurien, sous forme de théâtralisation (décors, déguisements, scénario). La fête historique se déroule à la manière du roman, puis elle est effectivement mise en roman par Sarrasin ; l'auteur adopte les conventions du genre et ajoute des éléments littéraires qui donnent l'impression d'une création poétique. Le transfert des modalités du roman à la réalité permet à cette même réalité de devenir matière à roman : Christine Ferlampin-Acher (2017 : 518) parle en ce sens de transmédiaité ou de transfictionnalité médiatique, pour évoquer le transfert d'un univers de fiction d'un média à l'autre. Dans le cas de la fête du Hem, on pourrait esquisser les transferts suivants : du roman arthurien à la fête du Hem, théâtralisée, et de la fête du Hem au *Roman du Hem*, qui relittérarise l'événement scénographié. À partir de l'événement théâtral, on élabore un texte littéraire proche du roman arthurien, qui idéalise cette même fête.

Le choix du vers permet peut-être dans le même sens de littérariser le compte rendu, de l'inscrire à la suite des romans de Chrétien de Troyes et d'extraire la fête du Hem de sa réalité historique pour en faire une matière à récit idéalisée. On sait en effet que les premiers textes en prose du XIII^e siècle tentent de se légitimer en affirmant la consubstantialité du vers et de la fiction, la prose, médium de la Bible, fonctionnant alors comme garantie de véridicité, ce qui la rend propice à la restitution de l'Histoire. ¹⁷ Par sa mise en forme versifiée, le *Roman du Hem* accentue son rapprochement avec les premiers romans arthuriens ¹⁸ et fait de la fête historique un idéal littéraire, fictionnalisable.

16. Voir à ce sujet Le Rider, 1978. Les vers correspondants dans le *Chevalier de la Charrette* sont les vers 5563-5574 de l'édition de Charles Méla (1992).

17. La bibliographie sur le sujet est pléthorique. On consultera surtout Croizy-Naquet, 2004, et Gingras, 2011 : 361-377.

18. Par le choix du vers, Sarrasin choisit le roman arthurien tel qu'il est construit par Chrétien de Troyes et ses successeurs et exclut ainsi la perspective eschatologique fournie par le roman arthurien en prose.

Renouveler le récit chevaleresque

La littérisation romanesque du compte rendu de tournoi a une double fonction : d'abord celle d'idéaliser les participants, qui deviennent de véritables héros arthuriens au même titre qu'Yvain et Lancelot. Fortune préconise explicitement à Sarrasin de ne rapporter que ce qui est digne de louanges :

« Sarrasin, et je te requier,
Si com tu m'aimes et as chier,
Que tu dies de cascun bien ;
Et s'aucuns fait aucune rien
Qui face a taire et a celer,
Tant soit de povre baceler,
Di le bien et si lai le mal. » (*Hem*, vv. 3947-3953)

Le reportage se destine à la noblesse et doit la célébrer. En même temps qu'on la glorifie, on présente les valeurs chevaleresques du roman comme un idéal atteignable, qui peut donc être reproduit dans la réalité.

Ensuite, la littérisation du compte rendu a pour fonction d'éviter la monotonie de la restitution des joutes. L'énumération des combattants peut être rébarbative, du moins est-ce ce que semble penser le narrateur :

Je vous dirai a peu de plait
Les joustes, que se je disoie
Que cascuns fist et devisoie,
Trop vous anuieroit, je croi. (*Hem*, vv. 1874-1877)

Le narrateur annonce ici ne pas raconter tous les faits et gestes des tournoyeurs. Ce type d'interventions métanarratives sont topiques dans les romans arthuriens (Jeay, 2011) ; elles le sont moins dans les relations de tournoi, qui se veulent plus exhaustives. Éviter l'ennui passe aussi par l'ajout d'aventures plaisantes ou des tirades comiques de Keu. Le *Roman du Hem* signale le début d'une nouvelle production textuelle, destinée à un grand succès : c'est celle dans laquelle s'inscriront aussi les relations de pas d'armes et les biographies chevaleresques (Gaucher 1994, 2017, Szkilnik, 2011). Aux XIV^e et XV^e siècles, ces genres qui se fondent sur une base réelle pour la littériser gagnent un public qui se plaît à entendre le déroulement linéaire des joutes pour se représenter les affrontements, les réinventer ou les revivre en imagination. À la fin du XIII^e siècle, il faut peut-être concevoir que le lectorat doit être conquis par ce nouveau mode de récit et qu'il est encore besoin de coupler la restitution des joutes à la narration de petites aventures plaisantes. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas seulement le récit des joutes qui séduit les récepteurs de ces textes : c'est avant tout le savant mélange entre réel et fiction qui les caractérise.¹⁹ Les rapports de tournois ou de pas d'armes et les biographies chevaleresques du XV^e siècle témoignent d'un déplacement

19. Voir les pages 191 à 199 de Gaucher, 1994, qui discute la dimension historique des biographies chevaleresques.

de l'intérêt, de la fiction à la réalité idéalisée, et se présentent comme l'une des voies de renouvellement du récit chevaleresque.

L'idéalisation de personnages historiques par le déguisement arthurien et par le roman de chevalerie nourrit la problématique du *Don Quichotte* : les participants du tournoi du Hem ressemblent bien à des hidalgos en mal d'idéal chevaleresque, nourris par des romans fantaisistes qu'ils tentent de reproduire. Pour eux comme pour Don Quichotte, la fiction se confond avec le réel. Seulement, ils évoluent dans une société qui encourage l'imitation de modèles romanesques et qui valorise de telles interactions entre réel et fiction, garanties de comportements vertueux et conformes à l'honneur chevaleresque. Au XVII^e siècle, on peut imaginer que telles entreprises soient perçues beaucoup moins positivement, en même temps que la lecture de romans de chevalerie est considérée comme un réservoir d'inepties qui tourne la tête de ses lecteurs et les conduit aux entreprises les plus extravagantes. Du *Roman du Hem* à *Don Quichotte*, le rapport à la fiction est problématisé, la première fois par l'idéalisation des comportements romanesques, la seconde par leur condamnation.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES :

CHRÉTIEN DE TROYES (1992), *Le Conte du graal* [éd. Charles Méla,], Paris, Le Livre de Poche (« Lettres gothiques »).

CHRÉTIEN DE TROYES (1992), *Le Chevalier de la Charrette* [éd. Charles Méla,], Paris, Le Livre de Poche (« Lettres gothiques »).

GIRART D'AMIENS (1994), *Escanor* [éd. Richard Trachsler], Genève, Droz (« Textes littéraires français »).

JEAN FROISSART (2012), *Melyador* [éd. Nathalie Bragantini-Maillard], Genève, Droz (« Textes littéraires français »).

SARRASIN (1939), *Le roman du Hem* [éd. Albert Henry], Bruxelles, Éditions de la Revue de l'Université de Bruxelles ; Paris, Belles Lettres (« Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles », 9).

Études :

BARBER, Richard et BARKER, Juliet (1989), *Tournaments. Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, Boydell.

BIONDA, Romain (2017), « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, 181, pp. 67-82.

BOUCHET, Florence (2008), *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratique, poétique, imaginaire*, Paris, Champion.

BRAULT, Gérald (1972), *Early Blazon. Heraldic Terminology in the twelfth and thirteenth centuries with special reference to Arthurian Literature*, Oxford, Oxford University Press.

- CROIZY-NAQUET, Catherine (2004), « Nus contes rimés n'est verais », *Revue des Sciences Humaines*, 276, pp. 29-44.
- DANIEL, Catherine (2014), « Edouard I^{er} et l'identité arthurienne », in *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e-XV^e siècles)*. Actes du colloque tenu à Poitiers les 17 et 18 novembre 2011, [dir. Catalina Girbea, Laurent Hablot et Raluca Radulescu], Turnhout, Brepols (« Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 17), pp. 75-89.
- (2016), « Tournois et tables rondes d'Edouard I^{er} à Edouard III. Du jeu militaire à l'Ordre de Chevalerie », in *Armes et jeux militaires dans l'imaginaire. XII^e-XV^e siècles*, [dir. Catalina Girbea], Paris, Garnier, pp. 260-292.
- DE GUARDIA, Jean et PARMENTIER, Marie (2009), « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, 158, pp. 131-147.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine (2017), « À la mode de Bretagne : la culture arthurienne dans le *Roman du Hem* de Sarrasin (1278) et le *Roman de Guillaume d'Orange* (entre 1454 et 1456) », in *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, [dir. Christine Ferlampin-Acher], Rennes, PUR (« Interférences »), pp. 517-538.
- FREEMAN REGALADO, Nancy (2005), « Performing romance : Arthurian interludes in Sarrasin's *Roman du Hem* (1278) », in *Performing Medieval Narrative*, [dir. Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado et Marilyn Lawrence], Cambridge, Brewer, pp. 103-119.
- (2007), « A contract for an early festival book : Sarrasin's *Le Roman du Hem* (1278) », in *Acts and Texts: Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*, [dir. Laurie Postlewate et Wim Hüskén], Amsterdam ; New York, Rodopi (« Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama », 8), pp. 249-267.
- GAUCHER, Elisabeth (1994), *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e)*, Paris, Champion.
- (2017), « Les influences arthuriennes dans les biographies chevaleresques au XV^e siècle : la fabrique du grand homme au carrefour du réel et de l'imaginaire », in *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, [dir. Christine Ferlampin-Acher], Rennes, PUR (« Interférences »), pp. 295-307.
- GINGRAS, Francis (2011), *Le bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion.
- GIRBEA, Catalina, HABLOT, Laurent, RADULESCU, Raluca (dir.) (2014), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e-XIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols.
- GOODMAN, Jennifer R. (1985), « Display, Self-Definition, and the Frontiers of Romance in the 1463 *Bruges Pas du perron fée* », in *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, [dir. Richard C. Trexler], New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, pp. 47-54.
- JEAY, Madeleine (2011), « Pour cause de brièfté : les formules d'abrègement dans la narration longue », in *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, [dir. Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik], Paris, PSN, pp. 105-120.
- LECUPPRE-DESJARDIN, Elodie (2004), *La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols.
- LE DESCHAULT DE MONREDON, Téreence, « Le niais Perceval : un curieux modèle pour les chevaliers alpins de la fin du XIII^e siècle. Le cycle peint de la grande salle du Châtel de Theys (Isère) », à paraître dans *Littérature arthurienne tardive en Europe (1270-1530). Approches comparatives* [dir. Christine Ferlampin-Acher].
- LE RIDER, Paule (1978), « Or est venuz qui l'aunera ou la fortune littéraire d'un proverbe », dans *Mélanges de Littérature du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, École normale supérieure de Jeunes Filles, pp. 393-409.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- LOOMIS, Roger Sherman (1939), « Chivalric and Dramatic Imitations of Arthurian Romance », in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, [dir. Wilhelm R. W. Koehler], Cambridge, Harvard University Press, vol. 1, pp. 79-97.
- (1953), « Edward I, Arthurian Enthusiast », *Speculum*, 28/1, pp. 114-127.
- et LOOMIS, Laura Alandis Hibbard (1938), *Arthurian Legends in Medieval Art*, Oxford, Oxford University Press.
- NEUMEYER, Martina (1998), *Von Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn, Romanistischer Verlag.
- PASTOUREAU, Michel (1983), *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Le Léopard d'or.
- (1989), « L'«enromancement» du nom. Étude sur la diffusion des noms de héros arthuriens à la fin du Moyen Âge », in *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, pp. 111-124.
- (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.
- (2009), « L'héraldique arthurienne », dans *La Légende du roi Arthur*, [dir. Thierry Delcourt], Paris, BnF ; Seuil, pp. 212-219.
- STANESCO, Michel (1984), « Sous le masque de Lancelot : du comportement romanesque au Moyen Âge », in *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien, Rennes, 16-21 août 1984*, Rennes, PUR, vol. 2, pp. 569-583.
- SZKILNIK, Michelle (2011), « À quoi se résume une vie ? Du souci de la *brefté* dans les biographies du xv^e siècle », in *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, [dir. Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik], Paris, PSN, pp. 137-152.
- TRACHSLER, Richard (1996), « Les Lois de la Table Ronde », *Studi francesi*, 40, pp. 567-585.
- VALE, Juliet (1982), *Edward III and Chivalry: Chivalric Society and its Context 1270-1350*, Woodbridge, Boydell.

RÉSUMÉ

Le *Roman du Hem* de Sarrasin (1278) est l'une des premières relations de tournoi qui nous soient parvenues. Il raconte une manifestation historique lors de laquelle les participants sont déguisés en figures arthuriennes. Cet exemple illustre parfaitement l'influence du roman de chevalerie sur les comportements sociaux : loin d'être perçue avec un regard moqueur comme elle l'est chez Cervantès, l'imitation de la chevalerie romanesque est valorisée comme une composante de la sociabilité de cour. L'influence du genre romanesque se manifeste également dans l'écriture de Sarrasin, si bien que l'on hésite toujours sur le genre de ce texte (document historique ou roman ?). L'auteur brouille les frontières entre rapport historique et fiction, puisque non seulement il insère des aventures qui n'ont probablement pas eu lieu lors du tournoi historique, mais il désigne aussi certains personnages exclusivement par des noms arthuriens (Guenièvre, Keu et le Chevalier au lion). Dans ce contexte, le réel s'inspire du roman, pour devenir à son tour matière à roman.

MOTS-CLÉS : Tournois arthuriens, réel et fiction, *Roman du Hem*, Sarrasin

ABSTRACT

Sarrasin's *Roman du Hem* (1278) is one of the first tournament narratives that have come down to us. It recounts an historical event, in the course of which the participants dress up as Arthurian characters. This example perfectly illustrates the influence of chivalric romance on social behaviours : far from being received with mockery as it is by Cervantès, chivalric imitation is here valued as a component of courtly sociability. The influence of chivalric romance also appears in Sarrasin's writing, so that the generic status of the text is not clear (historical document or romance ?). The author blurs the boundaries between historical report and fiction, since he relates adventures that could well be fictional, and designates certain of his characters exclusively by Arthurian names (Guenièvre, Keu, the Chevalier au lion). Reality is inspired by romance, and becomes in turn an ideal subject for romance.

KEY WORDS: Arthurian tournaments, reality and fiction, *Roman du Hem*, Sarrasin

Reçu: 10/1/2019

Accepté: 5/2/2019

**Arthur après Arthur, Don Quichotte avant Don Quichotte :
Artus de Bretagne (c. 1300) : roman de chevalerie, roman de clergie ?**

Arthur after Arthur, Don Quichote after Quichote:
Artus de Bretagne (c. 1300): romance of chivalry or romance of *clergie* ?

Christine Ferlampin-Acher

(Université de Rennes II)

Artus de Bretagne (Ferlampin-Acher, 2017a) est un texte charnière entre le renouvellement problématique de la matière arthurienne et le « roman de chevalerie » en vogue à la Renaissance. Inscrit dans la réalité de son temps par l'onomastique (avec un duc de Bretagne Jean et son fils Arthur, qui évoquent Jean II et son fils Arthur) et supportant une rêverie politique, le récit, régulièrement repris puis imprimé de 1300 à 1628, connaît des infléchissements, entre réécriture arthurienne, roman féerique et roman de chevalerie. Il constitue un cas intéressant pour réfléchir aux récits de chevalerie entre le XIV^e et le XVI^e siècle, d'une part à cause de sa composition vers 1300 au début de la période considérée, et d'autre part parce qu'il a connu tout au long de ces trois siècles diverses versions et une réception durable. Si à strictement parler l'expression « roman de chevalerie » ne date que du *Berger extravagant* de Charles Sorel en 1627-1628 (Vielliard, 2007 : 12-33 ; Montorsi, 2016), elle peut convenir pour des romans antérieurs qui seront identifiés comme tels à partir du XVII^e siècle, ce qui est le cas d'*Artus*. Par ailleurs, en l'absence de classification médiévale (autre que celle, problématique, de Jean Bodel (Ferlampin-Acher et Girbea, 2017), cette désignation, qui concerne des récits « d'armes et d'amour » (Stanescu, 1983 : 37-54), souvent riches en merveilleux, dont les héros sont des chevaliers, devient particulièrement opérante quand, à la suite de l'intensification de la pratique de l'interférence générique à la fin du Moyen Âge, il n'est plus guère possible — comme dans *Artus de Bretagne* — de parler de matière de Bretagne, de France ou de Rome (Trachsler, 2000, Ferlampin-Acher et Girbea, 2017, Ferlampin-Acher, à paraître a). Afin de préciser en quoi ce roman constitue un maillon intéressant et original

dans l'évolution du récit de chevalerie, je verrai dans un premier temps comment la réception qui est faite de l'histoire d'Artus, fils du duc de Bretagne, appelé à épouser Florence la fille de l'empereur Emenidus, grâce à l'aide de la fée Proserpine et du clerc Estienne, a pu évoluer du roman néo-arthurien au roman de chevalerie, puis j'examinerai dans quelle mesure *Artus* constitue une expérience poétique originale, qui a été étouffée par la vogue du roman de chevalerie.

I. Du roman néo-arthurien au roman de chevalerie : *Artus* et sa réception

Artus de Bretagne se déroule, comme le suggèrent les premiers mots de l'œuvre, « après la mort le bon roy Artus » (§1,1), d'abord en Bretagne armoricaine, puis dans un espace oriental plus ou moins fantaisiste ; le héros doit son nom au roi Arthur (« en la ramembrance de la haute renommee du bon roy Artus » §3,2-3) ; de nombreux épisodes sont des réécritures arthuriennes voyantes (Ferlampin-Acher, 2017a : CLXXIII-CLXXX). Comme d'autres romans arthuriens tardifs, *Perceforest*, *Ysaïe le Triste*, *Le Conte du Papegaut*, *Méliador*, *Artus* explore les marges spatio-temporelles du monde arthurien. On pourrait le considérer comme un roman post-arthurien, puisqu'il se situe après la disparition du roi des Bretons, mais il est plus pertinent de parler de roman « néo-arthurien ». Nous n'avons pas retenu le qualificatif « post-arthurien » qui entre trop en résonance avec l'actuelle production post-apocalyptique : même si au Moyen Âge la fin du monde arthurien peut préfigurer les apocalypses narratives modernes, celles-ci se caractérisent par leur pessimisme et le souvenir, parfois déformé, qu'entretiennent leurs héros du passé pré-apocalyptique alors qu'au contraire *Artus* est un roman heureux, positif et optimiste et qu'en dépit de l'intertextualité, qui éveille des réminiscences chez le lecteur compétent, les personnages, eux, circulent dans un monde où rien ne rappelle explicitement le monde d'Arthur (pas de tombe, d'inscription)¹, et ils ne manifestent, à aucun moment, de souvenirs du passé arthurien. *Artus* devrait donc être défini non comme un roman post-arthurien, mais plutôt comme un roman néo-arthurien : si Damien de Carné utilise cet adjectif au sujet du *Tristan en prose* qui renouvelle un univers arthurien dans lequel cependant il s'inscrit explicitement (De Carné, 2010), j'emploie néo-arthurien dans le cas d'*Artus* au sens où le héros, qui porte le nom du roi des Bretons, est un nouvel Arthur, sans s'inscrire dans ses pas, dans un autre espace-temps. Le héros est un nouvel Arthur, dans les deux sens de « nouveau » : il est une sorte de réincarnation (« restor ») d'Arthur, mais en même temps il le renouvelle, très différemment, et le rend autre, sans provoquer le moindre soupçon de psittacisme, contrairement au *Conte du Papegau* (Victorin, 2006 : 63-89).

Cette qualification « néo-arthurienne » permet de situer *Artus* par rapport à la production antérieure dans sa relation avec la matière arthurienne, la plus explicitement revendiquée dans l'ouverture, mais elle souligne aussi qu'il s'agit d'une production nouvelle, différente, dans la mesure où *Artus*, en même temps que son espace s'élargit à une bonne partie de l'Europe (ce qu'annonçaient déjà très en amont les conquêtes du roi Arthur chez Geoffroy de Monmouth) et de l'Orient (ce que la tradition du Graal préfigurait), pratique intensément l'interférence générique : son Orient rappelle les gestes des croisades et d'Alexandre (Ferlampin-Acher, 2017a : CLXXX-CLXXXVIII ; Ferlampin-Acher, 2010 : 407-414). Si le début du récit sonne explicite-

1. En cela *Artus* est très différent d'*Ysaïe le Triste* : voir Patricia Victorin, *Ysaïe le triste : une esthétique de la confluence : tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002.

ment arthurien avec son onomastique (Artus, Gouvernau, Hector...), ses motifs (la chasse, les amours avec une demoiselle étrange près d'un étang...), la suite présente certes de nombreuses réécritures arthuriennes (avec par exemple les aventures de la Porte Noire (Ferlampin-Acher, 2002 : 129-168), mais aussi des références à la matière alexandrine (Artus aura un fils nommé Alexandre, son beau-père se nomme Emenidus) et des réécritures épiques voyantes. *Artus* pourra être lu comme un roman arthurien par un lecteur des années 1300 féru de matière arthurienne, ou par des arthurianistes fervents plus tardifs, comme Amédée de Savoie ou Jacques d'Armagnac, qui en eut un bel exemplaire dans sa bibliothèque,² mais dans des espaces qui apprécieraient beaucoup Alexandre, comme l'espace bourguignon, il a pu sonner autant alexandrin qu'arthurien : ce fut peut-être le cas pour les Croy, qui en possédèrent un manuscrit.³

Cependant il me semble que pour le lectorat visé et construit par le texte, *Artus* est moins un roman inscrit dans une tradition de réécriture, qu'une œuvre résonnant en écho à l'histoire contemporaine : il suit, en cela, une tendance très marquée dans le roman de la fin du Moyen Âge, en particulier par le biais de l'onomastique. Artus, fils du duc de Bretagne Jean, doit certes son nom comme le texte l'explique à la renommée du roi Arthur, sa mère étant apparentée d'ailleurs aux Lancastre anglais, mais il évoque aussi et surtout Arthur (le futur Arthur II), fils du duc de Bretagne Jean II, et l'expédition victorieuse du jeune héros dans un espace plus ou moins méditerranéen fait écho aux rêveries de croisade du duc, comme je l'ai montré dans divers travaux (Ferlampin-Acher, 2017a : CC-CCX ; Ferlampin-Acher, 2015 : 345-258). Pour les lecteurs attendus par l'auteur, ceux de la cour du duc de Bretagne Jean II (et de son fils Arthur), l'ancrage dans la toponymie réelle (avec par exemple Nantes et l'abbaye de Hennebont) ne sert pas à légitimer une matière arthurienne en quête de renouvellement, mais à l'inverse c'est la matière arthurienne qui vient en support (parmi d'autres stratégies) à une entreprise de célébration dynastique. L'auteur n'a pas cherché à renouveler le roman arthurien, il a utilisé celui-ci comme marqueur héroïque et politique. *Artus de Bretagne* pouvait donc être lu par le lectorat contemporain visé comme un roman marqué par l'actualité et l'histoire. Cet ancrage n'est d'ailleurs pas seulement politique : j'ai émis l'hypothèse que certains épisodes merveilleux étaient nourris par les angoisses contemporaines suscitées par la mécanisation liée au développement des moulins à vent en Bretagne ou par le tremblement de terre de 1286 (Ferlampin-Acher, 2013 : 49-72).

À une époque où l'allégorie informe de plus en plus les pratiques poétiques et les habitudes des lecteurs, dans le sillage du succès du *Roman de la Rose*, pour le lectorat visé, celui de la cour du duc de Bretagne, le caractère fabuleux du récit n'entre pas en contradiction avec l'inscription dans le réel : au contraire celle-ci demande à être décryptée, sortie de la gangue merveilleuse, dans une démarche qui se rapproche de celle du roman à clef, que l'on retrouve plus tard dans *Perceforest* et qui sera explicite dans le *Pastoralet*. J'ai montré que l'auteur d'*Artus* était certainement familier du *Roman de la Rose* et que son roman, au moins à deux reprises, joue avec cet intertexte, supposé connu de son lectorat (Ferlampin-Acher, 2007b : 101-116) : *Artus* peut être lu sur le mode de l'allégorie historique.⁴ Si l'usage d'une toponymie partiellement réaliste (parfois corrompue par les copistes qui ne l'ont pas toujours reconnue) et l'inscription dans l'actualité contribuent à une coloration réaliste du roman, ce n'est pas en entrant en contradiction avec le merveilleux : celui-ci contribue surtout à la valorisation héroïque. La féerie d'Artus est, comme dans le cas de Mélusine,

2. Aujourd'hui, c'est le manuscrit New York, Public Library, Spencer, 34 : voir éd. cit., p. LVII.

3. Il s'agit du manuscrit de Bruxelles, Bibliothèque royale, 9088, voir éd. cit., p. LV.

4. Ce point a été développé dans l'introduction à l'édition de 2017, pp. XXIII-XXXIV.

le signe d'une élection généalogique. Le merveilleux est symbolique, métaphorique, et sert à qualifier des personnages, que les indices de type réaliste ancrent dans l'Histoire.

Cette inscription dans le réel a cependant certainement été vite incomprise, comme en témoignent les copies qui déforment les noms propres et rendent parfois l'interprétation de la toponymie méditerranéenne problématique. Rien ne s'érode plus vite que les enjeux idéologiques. Qui au XVI^e siècle, alors qu'*Artus* est assez largement répandu par l'imprimerie, pourra encore les comprendre ? La diffusion du roman, d'abord sous forme manuscrite puis dans des imprimés, a, autant que l'obsolescence historique, contribué à désamorcer ses enjeux idéologiques et à gommer son ancrage dans le réel. S'il a été composé en Bretagne, à la cour du duc Jean, très vite *Artus* a été copié à Paris et diffusé largement : s'il a été possédé par des nobles d'origine bretonne, comme Yvon du Fou, il a aussi été lu à la cour de Bourgogne, avant que ses éditions, répétées entre 1493 et 1628 (dix ans après la traduction en français de *Don Quichotte* par François de Rosset), avec en particulier l'édition de 1584 par Nicolas Bonfons qui a beaucoup circulé, ne le répandent dans toute la France, et même au-delà, en Angleterre, par l'intermédiaire de la traduction par Lord Berners vers 1500 (Berthelot, 2015 : 253-265 ; Victorin, 2015 : 267-282). Ces publics, non seulement restaient imperméables à l'allégorie historique, réaliste et bretonne, mais de plus ne distinguaient plus les différentes matières narratives médiévales et ne voyaient certainement dans *Artus* ni un nouveau roman arthurien, ni un produit de l'interférence générique (puisque les matières n'étaient plus perçues dans leur spécificité). En revanche, on le lisait comme un roman de chevalerie, comme tant d'autres, *Jehan de Saintré* ou *Méline*, avec son héros, Artus, un chevalier qui incarne la valeur aux armes et en amour, avec ses guerres et ses tournois fort nombreux, avec aussi son merveilleux, la fée Proserpine et l'enchanteur Estienne, les aventures de la Porte Noire et de la Tour Ténébreuse, le monstre Malegrape et les automates.

Dans cette perspective, le critique moderne, qui a le pouvoir de lire les œuvres à l'envers, pourrait reconnaître dans le couple formé par Artus et son écuyer Baudouin un prototype de Don Quichotte et Sancho Pança, mais aussi, dans l'épisode de la Tour Ténébreuse où le héros est confronté au milieu de vents tempétueux à de merveilleuses et dangereuses roues de moulin (§148-155), une préfiguration du héros de la Manche affrontant les moulins à vent. Rien d'étonnant alors à ce que Tressan puis Delvau reprennent, non sans quelques libertés, *Artus de Bretagne* respectivement dans le *Corps d'extraits de Chevalerie* et la Bibliothèque Bleue (Maillet, 2015 : 282-295 ; Sigü, 2015 : 297-310 ; Ménard, 2015 : 311-335 ; Ferlampin-Acher, 2015 : 88-100). Entre-temps, *Artus* semble avoir été régulièrement associé dans les critiques portées contre le roman (plus rarement dans les évaluations positives) à *Tristan*, *Lancelot*, *Amadis*, sans souvent cependant qu'il soit possible de trancher entre le roi Arthur et le héros de notre roman (Ferlampin-Acher, à paraître b) : *Artus* est reçu comme roman de chevalerie, aussi bien par les amateurs que par les détracteurs de ce type de lectures.

Artus, dans la réception qui en est faite — ou qui peut en être reconstituée — semble évoluer du roman arthurien vers le roman de chevalerie. Les formes successives que prend le texte vont dans le même sens. En effet, *Artus* est un récit qui présente des fins variées et qui a été l'objet de nombreux remaniements (Ferlampin-Acher, 2017 : LXXV-CI). J'ai tenté de reconstituer, hypothétiquement, leur évolution, la tradition manuscrite étant complexe. Selon moi, il a existé une version première, V. I, qui n'est attestée que par des preuves indirectes, qui s'interrompait au moment où le héros rentrait en Bretagne, l'auteur ayant peut-être échoué à clore cette histoire d'un homme pris entre deux femmes (Jehanette et Florence). La version la plus ancienne attestée directement dans les manuscrits, V. II, celle que j'ai éditée, se termine sur le tournoi de mariage avec

Florence, interrompu brutalement par la magie du clerc Estienne. La version la plus commune (V. III), reprise par des manuscrits postérieurs et surtout par les éditions anciennes, poursuit la biographie jusqu'à la mort du héros, de sa femme et de son beau-père, avec une mention succincte du destin du fils. Enfin trois manuscrits présentent une continuation (V. IV), très différente dans son esprit, qui raconte les aventures de la génération suivante, en multipliant les héros, les châteaux féériques et la magie.⁵

Cette évolution du roman montre le passage d'un récit relevant d'une matière arthurienne qu'on ne parvient pas à clore, à un récit de chevalerie biographique centré sur un héros dont on suit la vie et le lignage, puis à un récit de chevalerie merveilleux, marqué par la surenchère féérique et magique, la démultiplication des héros et des lieux, une onomastique inflationniste et une prouesse vidée de tout enjeu transcendant, l'amour devenant plus décoratif que problématique. Récit arthurien, biographie chevaleresque,⁶ puis roman de chevalerie aussi touffu et invraisemblable que des productions comme *Amadis*, *Artus* a présenté plusieurs formes, dont seule la deuxième a été largement diffusée, et qui illustrent la façon dont le récit chevaleresque a pu se remodeler aux XIV^e et XV^e siècles.

Pourtant, si *Artus* témoigne, précocement par ses formes et postérieurement par sa réception, de l'évolution du roman médiéval vers le roman de chevalerie,⁷ il semble bien que son auteur ait expérimenté une poétique originale, faisant d'*Artus*, non un roman de chevalerie, mais un roman de clergie.

II. Une poétique originale, étouffée par la vogue du roman de chevalerie

Artus, loin de n'être qu'un jeu de réécritures arthuriennes, expérimente plusieurs modèles narratifs, qui sont plus ou moins aboutis. La première partie du roman raconte les amours juvéniles entre Artus et une orpheline, Jehanette, réfugiée dans la forêt avec sa mère, figure attachante mais peut-être encombrante (dont la version V. I ne saura que faire, avant que V. II la marie avec Gouvernau, le maître d'Artus). Cet épisode a une tonalité tristanienne, dans la mesure où Jehanette prend pendant la nuit de noces la place de la dévergondée imposée en mariage par ses parents à Artus, mais il prête aussi à la demoiselle de l'étang un caractère énigmatique, qui en fait une sorte de Dame du Lac. Cependant les amours d'Artus et Jehanette, une pauvre demoiselle, dont le nom n'est en rien romanesque, évoquent aussi la pastorale ou le roman sentimental, en l'absence de tout exploit chevaleresque. Malgré les indices arthuriens, ce début présente une forte inscrip-

5. Pour une caractérisation de cette suite échevelée, inédite (en cours d'édition par Lucie Blouin), voir Christine Ferlampin-Acher, «Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle», in *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, dir. Jean Lecointe, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine, Paris, Champion, 2002, pp. 87-102, ainsi que Françoise Mabriez-Robin et Christine Ferlampin-Acher, « Quelques remarques sur le début de la version longue du XV^e siècle d'*Artus de Bretagne* dans le manuscrit BnF fr. 19163 », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 119-134.

6. Je donne à cette expression un sens beaucoup plus large que celui qui est défini par Élisabeth Gaucher-Rémond, dans son étude *La biographie chevaleresque: typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 1994 : ici, « biographie chevaleresque » désigne tout récit ayant pour héros un chevalier, dont la vie, de la naissance à la mort, constitue la trame narrative de l'œuvre.

7. Notons que la version première d'*Amadis*, encore objet de discussions, daterait des années 1330, et est contemporaine des manuscrits de V. II d'*Artus*.

tion dans la réalité économique du temps et a une tonalité originale. Dans la suite du récit, les amours d'Artus et de la princesse Florence au contraire se jouent dans un espace méditerranéen et oriental, souvent merveilleux, sous la protection d'une fée et d'un enchanteur. Cette hésitation entre un récit qui annoncerait la pastorale et le roman sentimental d'une part et d'autre part un récit qui préfigure l'engouement pour la féerie et la magie que l'on retrouvera dans *Amadis* et tant d'autres (Hoernel, 2011 ; Ferlampin-Acher, 2016 : 159-170), hésitation qui a bloqué dans la version première le dénouement de l'histoire, rend bien compte du caractère expérimental d'*Artus*, où l'auteur explore plusieurs voies narratives.

Une autre voie narrative originale est ouverte dans *Artus*, celle que l'on peut décrire comme « roman de clergie », dans la mesure où un clerc est promu héros, là où le roman de chevalerie suppose un chevalier.

Notons tout d'abord un autre caractère original de notre roman : la relation à l'histoire qui marque la production romanesque tardive est dans *Artus* plus implicite que dans bien d'autres œuvres (comme *Gillion de Trazegnies* ou *Gilles de Chin*) : jamais le rapport avec la famille ducale bretonne contemporaine n'est explicité, aucune prolepse n'établit le lien entre le passé du récit et l'actualité. Cette discrétion, qui fait confiance à un lecteur construit comme connaisseur et familier, va de pair avec l'absence de tout dispositif voyant d'accréditation de la fiction, comme celui des clercs scribes du *Lancelot en prose* ou, surtout, celui du manuscrit trouvé et traduit, qui connaît une promotion remarquable en particulier dans les romans de la fin du Moyen Âge, et qui est très actif dans les romans de chevalerie espagnols (Ferlampin-Acher, à paraître c ; Roubaud-Bénichou, 2000) ou dans *Don Quichotte* (Cervantès, 2008 : 687). *Artus*, dans aucune version, n'a de prologue ou d'épilogue ; plus étonnant encore, les éditions incunables et renaissantes ne présentent pas de prologue et se contentent de commencer par la table des rubriques :

quiconques voudra scavoir les faitz du vaillant chevalier Artus de Bretagne, si regarde a la table qui s'ensuyt pour trouver plus facilement les grandes et merueilleuses adventures qu'il acheva et mist a fin ainsi qu'il est contenu par les chapitres mis et ordonnez dedans ce present livre.⁸

Cette absence de prologue surprend si l'on compare par exemple avec le « proesme » au début de l'édition d'*Ysaïe le Triste* dans l'édition Pierre Vidoué pour Galliot du Pré vers 1522, ou avec l'apparat qui ouvre lourdement l'édition de 1528 de *Perceforest* (Ferlampin-Acher, à paraître d). Est-elle due à l'absence de prologue dans le texte médiéval, reprise passivement dans les éditions ? L'illustration initiale, présentant un chevalier au heaume généreusement emplumé, et la table des matières sont-elles considérées comme suffisantes ? Cette présentation suggère effectivement qu'il s'agit d'un roman de chevalerie : un héros chevalier est montré dans l'image et l'histoire que résumant les rubriques parle bien d'armes, d'amour et de merveilleux, au fil d'un récit touffu, dans lequel l'introduction de la table des rubriques se propose de guider le lecteur. Jamais *Artus* n'essaie de se faire passer pour une chronique, pour un ouvrage moral... Cette immédiateté du récit et le silence de la voix auctoriale qui dès 1300 signale l'originalité de l'œuvre, s'explique selon moi sur-

8. Éd. en ligne Gallica, Jean Bonfons sans date (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600076p>, consulté le 24 mai 2018). On trouve le même texte dès l'incunable de 1493 (exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Vienne, en ligne : https://search.onb.ac.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=ONB&docId=ONB_alma21329352250003338&fn=permalink consulté le 24 mai 2018).

tout par le fait que l'auteur n'est pas présent dans les périphéries du texte (prologue ou épilogue), comme instance disjointe des personnages, mais à l'intérieur même du texte, projeté dans la figure du clerc Estienne, personnage de premier plan : le silence de l'auteur, du fait de l'absence de prologue et d'épilogue, paradoxalement, est lié non au masquage de celui-ci, mais à sa forte présence, au premier plan, au cœur du roman, comme personnage. *Artus* est construit plus comme un roman de clergie que comme un roman de chevalerie. Il discute le modèle chevaleresque en mettant en concurrence plusieurs types de chevaliers, dont le clerc chevalier ; plus qu'un roman de chevalerie ce serait un roman de chevaleries, parmi lesquelles celle du clerc Estienne connaît une remarquable promotion.

Si *Artus* a bien pour héros un chevalier, il confronte plusieurs modèles de chevalerie. À côté d'une chevalerie mesurée, surtout incarnée par Artus (Ferlampin-Acher, 2017c : 181-192), est valorisée une chevalerie plus virile, plus ancienne, représentée en particulier par Gouvernau, son maître, à qui son nom tristanien confère une certaine « antiquité » : pour cette chevalerie, les tournois ne sont pas des jeux plaisants mais des combats très violents. Ce roman, comme l'a montré Jane Taylor, exprime une nostalgie pour les « tournois d'antan », qui tenaient moins du spectacle que les jeux guerriers de la fin du Moyen Âge (Taylor, 2016 : 149-167 ; Ferlampin-Acher, 2016b : 149-167). Les épisodes de guerres convoquent volontiers dans *Artus* un imaginaire épique, plus brutal. À côté de cette chevalerie très virile, une chevalerie plus courtoise manie le verbe dans les cours, et apprécie les gestes et les rites raffinés. Un même chevalier peut incarner, selon les moments, l'une ou l'autre, comme c'est le cas d'Artus, qui peut être, quoique courtois, saisi parfois d'un *furor* irrépressible au combat. À aucun moment cependant n'est évoquée la chevalerie *celestiel*, le roman, sans Graal, restant profane. Dans ce roman arthurien tardif, la chevalerie courtoise reste un idéal, mais celui-ci est mis en question par une nostalgie des temps anciens, rêvés sur le mode de la chanson de geste.

Cependant c'est surtout la figure du clerc Estienne qui vient concurrencer l'idéal chevaleresque (Ferlampin-Acher, 2017a : CLXXXVIII-CXCIII). *Artus* narrativise le traditionnel débat du clerc et du chevalier : Estienne, le clerc, fils de roi, qui finit par être fait chevalier, épouser une noble héritière et devenir, à la suite de son propre père, roi d'un puissant royaume oriental, constitue un idéal plus complet qu'Artus, simple chevalier. Comme l'exprime Marguerite d'Argençon, « clerc deviennent bien chevalier et chevalier deviennent clerc a molt grant paine » (§224,9-11). L'auteur, certainement un clerc de la cour de Bretagne, a pu se projeter dans la figure d'Estienne : si les contraintes génériques l'obligeaient à adopter comme héros un chevalier, il a surtout travaillé à la promotion du clerc dans son roman. Cette tension entre clergie et chevalerie remonte à l'origine du « genre » romanesque, fruit d'une traduction par des clercs d'aventures chevaleresques, et elle se retrouve, peut-être, dans le *Tristan en prose*, qui dans certains témoins, se donne pour auteurs un clerc, Robert de Boron, et un chevalier, Luce del Gat.

L'option, pour le roman, de se construire autour de la figure du clerc, n'est certes pas nouvelle : elle est constitutive, comme l'a montré Yasmina Foehr-Janssens, des œuvres appartenant au cycle des Sept Sages, « l'autre voie du roman » (Foehr-Janssens, 1994), voire des récits consacrés à Merlin, et des romans du Graal, où le sage, devin ou ermite, acquiert une épaisseur qui concurrence ou met en question la chevalerie. Cependant *Artus* a l'originalité de mettre en concurrence deux héros, Estienne et Artus, dont seul le premier réussit à être à la fois chevalier et clerc et à incarner le savoir et une courtoisie particulièrement raffinée, soucieuse de gestes gracieux et de vêtements distingués (Ferlampin-Acher, 2016c : 297-313), les différents types de personnages masculins déclinant diverses nuances de la virilité (Ferlampin-Acher, à paraître e). Avec Estienne,

qui dans V. II termine le roman en interrompant brutalement par magie le tournoi dans lequel combat Artus, le clerc s'impose comme maître des aventures (et du récit), sous la protection duquel est placé le chevalier. Double du poète, Estienne est une figure de premier plan, autour de qui *Artus* développe des caractères originaux,⁹ avec par exemple l'insertion d'un long développement encyclopédique qui permet au clerc de séduire Marguerite (§217-223), ou la mise en place d'une pseudo-mythologie solaire, autour de Proserpine la fée, au nom antique, dans une construction savante, lettrée (Ferlampin-Acher, 2017a : CXCI). Cette forte présence d'Estienne, clerc double de l'auteur et maître de la fiction, peut compenser l'absence de mise en scène auctoriale dans un prologue ou un épilogue ; elle permet aussi au merveilleux, qui prend surtout la forme de la « nigremance » d'être assimilé au savoir du clerc, ce qui désamorçait toute condamnation cléricale de la fiction. *Artus* dans sa version V. II présente donc un dispositif héroïque original, mais aussi paradoxal : Estienne et sa magie servent à légitimer le merveilleux, et donc à ce titre à cautionner le récit de chevalerie dont l'invraisemblance est si souvent décriée, mais en même temps, *Artus* déconstruit ce type de narration, en promouvant un clerc et non seulement un chevalier.

Ce choix n'est pas tenable dans la durée : *Artus*, comme les autres romans néo-arthuriens, relève de l'expérimentation narrative (Ferlampin-Acher, 2017d : 29-44). Après la version qui termine le récit sur une pirouette grâce aux enchantements du clerc, et qui n'est attestée que dans trois témoins conservés, la version la plus représentée, que reprennent les éditions anciennes, V. III, braque le projecteur sur le chevalier Artus, sa mort, son fils, et rééquilibre le récit vers le roman de chevalerie. Cette tendance est d'autant plus voyante dans les imprimés que ceux-ci suppriment tous la tirade encyclopédique d'Estienne, qui transmet certes un savoir périmé, mais qui surtout détonne, trop cléricale dans un roman de chevalerie. L'évolution du personnage du clerc dans la continuation du xv^e siècle, qui n'a eu qu'un maigre succès et n'a pas été imprimée, est elle aussi marquée par un désintérêt pour Estienne, qui devient une figure très secondaire et fortement diabolisée, ne jouant plus le rôle de double auctorial et héroïque (Ferlampin-Acher, 1995 : 167-195). Cette continuation tient nettement plus du roman de chevalerie que la version V. III et ne poursuit pas la voie expérimentale du roman de clergie.

On notera d'ailleurs qu'un des trois manuscrits qui donnent cette continuation, Paris, BnF fr. 12549, a la particularité d'enchaîner une version tronquée de V. II (ou V. III, on ne peut savoir, étant donné qu'il manque la fin) et la continuation (Ferlampin-Acher, 2017a : LXVIII) : dans sa première partie, il omet la déclaration encyclopédique, et réoriente par cette coupure le roman de la clergie vers la chevalerie, réorientation que confirme la continuation qu'il copie ensuite. L'innovation qu'a constituée la réorientation du roman de chevalerie vers la clergie n'a donc pu s'imposer. Il n'en reste rien chez Tressan et Delvau. Chez le premier, qui ne reprend que le début du récit (les amours d'Artus et Jehanette, qui finissent par se marier), transforme le roman en « conte d'amour », assorti de quelques épisodes chevaleresques (dont le tournoi) et il ne reste rien d'Estienne (Jacoubet, 1932 : 30 ; Maillet, 2015 : 282-295 ; Sigu, 2015 : 297-310). Delvau, qui suit un peu plus fidèlement le texte ancien, détourne le récit vers l'idylle (Ménard, 2015 : note 18), travaillant à partir de Tressan mais aussi certainement à partir de l'édition de 1586 : Estienne reste une figure très effacée. Si la péremption de la figure du clerc et du savoir qu'il représente, en particulier dans la déclaration d'amour qu'il fait à Marguerite, peut expliquer le recul du person-

9. Estienne pratique la « nigremance » et les enchantements. Il est tentant de voir en lui un ancêtre des magiciens présentés comme chroniqueurs fictifs dans les romans de chevalerie espagnols étudiés par Sylvia Roubaud-Bénichou (2000 : 153-172), en particulier le fameux Alquife, protecteur d'Amadis, dans *Amadis de Grecia* et *Lisuarte*. De fait, s'il n'y a pas filiation directe, les deux remontent à une représentation courante, qui fait de l'enchanteur un maître en fiction, et dont Merlin est l'avatar le plus connu (*ibid.*, p. 155).

nage d'Estienne, il me semble que cet effacement est aussi dû au fait que l'expérience originale qui détourne le roman de chevalerie vers le roman de clergie a échoué et que le modèle du roman de chevalerie, majoritaire, s'est imposé à *Artus*, remodelant sa réception. Faut-il voir dans ce gauchissement du roman de chevalerie en roman de clergie proposé par *Artus* les prémices de la critique des romans de chevalerie qu'exemplifiera Cervantès et qui est un lieu commun quasiment depuis l'apparition du « bâtard conquérant » (Gingras, 2011)? Faut-il, au contraire, y reconnaître la marque d'un goût prononcé de l'auteur pour ce genre, ce lettré se rêvant dans Estienne, le clerc qui joue au chevalier, et se projetant dans la fiction comme le feront pendant deux siècles encore, au moins, quelques nobles nostalgiques, ou Don Quichotte ?

Artus de Bretagne est bien un chaînon important entre le roman arthurien et le roman de chevalerie : c'est aussi une expérience poétique originale, dont la réception, dans la longue durée, témoigne d'appropriations variées et riches, et *in fine* de l'impérialisme exercé par le modèle du roman de chevalerie, auquel *Artus* ne parvient pas à échapper.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHELOT, Anne (2015), « *Huon of Burdeux, Arthur of Lyttel Brytayne* : l'imaginaire de Lord Berners », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 253-265.
- CARNÉ, Damien de (2010), *Sur l'organisation du « Tristan en prose »*, Paris, Champion (« Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 95).
- CERVANTÈS (2008), *Don Quichotte*, trad. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Le Livre de Poche, t. 1.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine (1995), « Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne* », in *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du CUER-MA (« Senefiance »), pp. 167-195.
- (2002), « D'un monde à l'autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons », in *Le monde et l'autre monde*, dir. Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, pp. 129-168.
- (2008), « *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle : des manuscrits du XIV^e siècle à Tressan et Delvau », in *L'homme dans le texte, Mélanges offerts à Stoyan Atanassov*, Sofia, Presses Universitaires de Sofia Saint Clément d'Ohrid, pp. 88-100.
- (2010), « La présence des chansons de geste dans *Artus de Bretagne*, entre réminiscence et réécriture », in *Le souffle épique. Mélanges Bernard Guidot*, dir. Muriel Ott, Orléans, Paradigme, pp. 407-414.
- (2013), « Le *locus horribilis* dans *Artus de Bretagne* (XIV^e s.) : de l'Enfer au moulin, le renouvellement d'un topos », in *Le locus terribilis : topique et expérience de l'horrible*, dir. Juan Muela Ezquerro, Berne, Peter Lang, pp. 49-72.
- (2015), « *Artus de Bretagne* : la Bretagne et ses marges », in *Histoires des Breagnes 5. En marge*, dir. Hélène Bouget et Magali Coumert, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, pp. 345-258.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- FERLAMPIN-ACHER, Christine (2016a), « Féerie romanesque et roman féerique (XIV^e- XV^e siècles) : naissance et déclin annoncé d'un genre ? », in *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali- Aspects du merveilleux dans les littératures médiévales*, dir. Franca Ela Consolino, Francesco Marzella et Lucilla Spetia, Turnhout, Brepols, pp. 159-170.
- (2016b), « Des excentriques tournoyants : étude de quelques armes non conventionnelles dans *Artus de Bretagne* », in *Armes et jeux militaires dans l'imaginaire médiéval*, dir. Catalina Girbea, Paris, Garnier, pp. 149-167.
- (2016c), « De la geste au geste: jeux de main et caresses dans *Artus de Bretagne* », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, [Experiment in fiction, framing and reframing romance at the end of the middle ages, and beyond, dir. Jane Taylor], 30, pp. 297-313.
- , éd. (2017a), *Artus de Bretagne*, Paris, Champion (« Classiques Français du Moyen Âge », 180), 2 vols.
- (2017b), « La rose du roman : échos du *Roman de la Rose* dans *Guillaume de Palerne* et *Artus de Bretagne* », in *Ce fu senefiance de joie et de delit. Le sens en question au Moyen Âge. Hommage au professeur Armand Strubel*, dir. Catherine Nicolas et Dominique Boutet, Paris, Champion (« Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 123), pp. 101-116.
- (2017c), « De quelques noms d'oiseaux : remarques sur les insultes dans *Artus de Bretagne* », in *Aimer, haïr, menacer, flatter... au Moyen Âge*, dir. Elina Suomela-Hämä et Juhani Hämä, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e siècle », 83), pp. 181-192.
- (2017d), « *Artus de Bretagne* et ses suites, *Perceforest*, *Isaïe le Triste*, *Le Conte du Papegaut* : les romans néo-arthuriens en prose français constituent-ils un corpus ? », in *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, dir. Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 29-44.
- (dir.) (à paraître a), *LATE. La matière arthurienne tardive en Europe (1270-1550)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 3 vols.
- (à paraître b), « Le roman arthurien tardif en prose : un corpus négligé et réhabilité ? Pour un parcours critique et historiographique du Moyen Âge à nos jours », in *Expériences critiques*, dir. Élisabeth Gaucher-Rémond et Véronique Dominguez, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne.
- (à paraître c), « Le romancier et le traducteur au Moyen Âge: autour de quelques pratiques et postures (XII^e-XV^e siècles) », in *Écrivains traducteurs*, dir. François Roudaut, *Adirel, Travaux de littérature*.
- (à paraître d), « L'édition de 1528 de *Perceforest* : O magnifiques seigneurs [...]. Lisez et perliez les chevalereux gestes... », in « *Cy commence ung livre emprainté...* ». *Diffusion et réception de la littérature médiévale en langue française par l'imprimerie (1470-1550)*, dir. Renaud Adam et al.
- (à paraître e), « Estienne et Artus dans *Artus de Bretagne* : "Sire chevalier, moult a en vous bonne damoisele", de l'opposition binaire entre les genres à la diversité des virilités », in *Les redistributions du genre dans la littérature de langue française, du Moyen Âge à l'extrême contemporain : les reconfigurations du masculin et du féminin*, dir. Fabienne Pomel et Marie-Françoise Berthu-Courtivron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- et GIRBEA, Catalina (dir.) (2017), *Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »).
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina (1994), *Le temps des fables. Le Roman des sept sages ou l'autre voie du roman*, Paris, Champion (« Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 27).
- GINGRAS, Francis (2011), *Le bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion (« Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 106).
- HOERNEL, Alexandra (2011), *Le lignel des fées. Écriture et transmission de la féerie aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse soutenue à Tours sous la direction de Jean-Jacques Vincensini.
- JACOBET, Henri (1932), *Comment le XVIII^e siècle lisait les romans de chevalerie*, Grenoble, Xavier Drevet.
- MAILLET, Fanny (2015), « Menus propos sur le *Petit Artus* : à l'Arsenal et dans ses environs, sa vie discrète au XVIII^e siècle », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 282-295.

- MÉNARD, Philippe (2015), « L'Artus de Bretagne de Delvau », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 311-335.
- MONTORSI, Francesco (2016), *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier.
- ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion.
- SIGU, Véronique (2015), « Artus revu et corrigé : Artus de Bretagne dans la Bibliothèque universelle des romans », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 297-310.
- STANESCO, Michel (1989), « D'armes et d'amour », *Travaux de littérature*, 2, pp. 37-54.
- TAYLOR, Jane (2015), « Artus de Bretagne, célébrer le tournoi d'antan », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 57-67.
- TRACHSLER, Richard (2000), *Disjointures-conjointures: étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, Francke.
- VICTORIN, Patricia (2002), *Ysaïe le triste: une esthétique de la confluence: tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion (« Nouvelle Bibliothèque du XV^e siècle », 63 »).
- (2006), « Entre balbutiement et radotage: enfance, répétition et parodie dans le roman arthurien du Moyen Âge tardif », *Études françaises*, 42, pp. 63-89.
- (2015), « Quelques remarques sur les *Chroniques* de Froissart et *Artus de Bretagne* traduits par Lord Berners : rivalité entre histoire et fiction ou cause commune », in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, dir. Christine Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 267-282.
- VIELLIARD, Françoise (2007), « Qu'est-ce que le « roman de chevalerie » ? Préhistoire et histoire d'une formule », in *Mémoires de chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle*, dir. Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Vielliard, Paris, École des chartes, pp. 12-33.

RÉSUMÉ

Artus de Bretagne (c. 1300) est un roman néo-arthurien, qui renouvelle la matière arthurienne en la transposant dans un nouveau cadre spatio-temporel et en accordant une place essentielle au clerc Estienne, que concurrence Artus le chevalier, au point qu'on pourrait définir cette œuvre comme « roman de clergie ». Si *Artus* a été lu diversement, comme roman arthurien, roman alexandrin, roman de chevalerie, il met en œuvre une poétique très originale. Il n'en demeure pas moins qu'il n'a pu finalement, échapper à l'impérialisme du roman de chevalerie.

MOTS-CLÉS : *Artus de Bretagne*, roman arthurien français, roman de chevalerie, merveilleux, clergie

ABSTRACT

Artus de Bretagne (c.1300) is a neo-Arthurian romance, which renews the Arthurian subject by transposing it to a new setting (in time and in space). *Artus* gives an essential place to Estienne, the clerk, who competes with Artus the Knight: one could define *Artus* as a "romance of clergy". *Artus* was read variously, as an Arthurian romance, as a prequel of romances dealing with Alexander the Great, as a chivalric romance. Beyond these differing modes of reception, the romance is characterized by a poetics which is particular, and very original; it could not, however, entirely escape the dominant modes of chivalric romance.

KEY WORDS: *Artus de Bretagne*, French Arthurian romance, chivalric romance, marvellous, clerkly hero

Reçu: 25/11/2018 Accepté: 5/2/2019

KEY WORDS : brotherhood, chivalry, *Florence de Rome*, prose reworking, illuminations, ethics, politics, chivalric mores.

Reçu: 20/11/2018 Accepté: 5/2/2019

**D'une nouvelle qualité chevaleresque : l'humour
de Don Brianel de Macédoine
dans l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero
don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547)**

About a new chivalric quality: Don Brianel of Macedoine's humour
in Jerónimo Fernández's *Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero
don Belianís de Grecia* (1547)

Pénélope Cartelet

(Université de Lille – CECILLE [EA 4074])

Lorsque l'on envisage l'évolution des récits de chevalerie castillans de la fin du Moyen Âge et du début de la période moderne à l'aune de l'horizon cervantin, l'humour apparaît comme une possible ligne de continuité, qui permet de relier de façon plus ou moins étroite les multiples manifestations du genre chevaleresque, entre elles dans un premier temps, puis avec le *Don Quichotte*. Certes, comme l'a signalé Emilio Sales Dasí, « Entre las crónicas precedentes y el *Quijote* existe una notable diferencia de cantidad, de calidad, pero, sobre todo, de enfoque estético que singulariza la naturaleza del humor cervantino » (Sales Dasí, 2005 : 117), puisque ce qui n'était qu'un motif complémentaire dans les livres de chevalerie antérieurs devient, chez Cervantès, un élément essentiel, constitutif de l'unicité de l'œuvre et qui conduit à une rénovation en profondeur du genre lui-même. Toutefois, justement parce que l'écrivain d'Alcala mène à bien cette rénovation à partir de ce qui l'a précédé, il m'a paru intéressant, dans le cadre de cette réflexion collective, de revenir sur la présence de l'humour avant le *Quichotte*. Cette présence est en elle-même variée, complexe, parfois contradictoire, et surtout mouvante. Parmi les multiples aspects qu'a ainsi pu développer l'humour chevaleresque, la présente analyse portera essentiellement sur un type d'humour assez particulier, celui qui, dans un contexte fortement marqué par les exigences

de savoir-vivre propres à la Renaissance, en vient à caractériser le personnage de Don Brianel de Macédoine dans le premier livre de l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, publiée pour la première fois à Burgos, en 1547,¹ moment considéré par Pedro Cátedra comme « el acmé de toda la historia editorial de la caballería de papel » (Cátedra, 2007 : 41).

L'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández comme variation d'un paradigme

Le *Belianís de Grecia* fut indubitablement un livre de chevalerie à succès : ses deux premières parties ont connu au moins quatre éditions pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, mais aussi des traductions en italien (1586-1587), en anglais (1598) et en français (1625) ; il est également envoyé aux Amériques et il semblerait que les Livres III et IV aient été rédigés à la demande de l'Empereur, curieux de connaître la suite de ces aventures. Sa réception, bien que de façon plus confidentielle, se poursuit au début du XVII^e siècle et Cervantès lui assure un sort plus doux qu'à la majorité de ses compagnons chevaleresques, puisque, d'une part, parmi les vers préliminaires du *Quichotte*, un sonnet attribué à Belianís occupe la troisième place, après les dizains d'Urganda la Desconocida et un premier sonnet prêté à Amadis, et, d'autre part, pendant le célèbre examen de la bibliothèque d'Alonso Quijano, le curé, tout en critiquant les excès des Livres II à IV, fait preuve de miséricorde et sauve du feu « el afamado *Don Belianís* » (Cervantès, 2003 : I, 6, 116).

Au-delà de ce succès de réception, l'œuvre représente également un jalon dans l'évolution du livre de chevalerie castillan du XVI^e siècle. En effet, loin de l'image, lancée par le curé cervantin² et perpétuée pendant longtemps par la critique, d'un genre qui ne formerait qu'un bloc uniforme et monotone, la mode chevaleresque qui s'empare des maisons d'éditions et des lecteurs espagnols du moment présente, d'une part, des auteurs, comme Feliciano de Silva, qui ont réellement cherché à expérimenter et, donc, à renouveler le genre chevaleresque de l'intérieur, condition *sine qua non* de sa propre survie, et, d'autre part, un développement diachronique qui permet de distinguer différentes étapes et des caractéristiques subgénériques propres à chacune d'entre elles. Ainsi, le *Belianís* s'offre à lire, conjointement, comme une rénovation du modèle précédent et comme une annonce des changements génériques à venir. Si l'on reprend les concepts employés par Lilia Ferrero de Orduna, le genre chevaleresque castillan découle tout entier d'un paradigme presque unique, celui de l'*Amadís de Gaula*, qui prend ses racines dans la littérature chevaleresque médiévale, tout en restant encore le modèle indépassable de Don Quichotte, mais les livres de chevalerie qui ponctuent le siècle se situent par rapport à lui dans un va-et-vient constant d'imitation et de variation : « Es indudable que *Amadís* configuró un paradigma vigente mientras pervivió el género; con todo, a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, las directrices esenciales van enriqueciéndose y cada nuevo representante aporta, en mayor o menor grado, su originalidad » (F. de Orduna, 1992 : 204).

1. Selon J. M. Lucía Megías et E. J. Sales Dasí, il existerait en fait une première édition sévillane datée de 1545, mais de laquelle aucun exemplaire n'a été conservé (2008 : 298). L'éditrice du *Belianís*, L. E. F. de Orduna, considère cependant comme « dudosa » cette édition : voir Jerónimo Fernández (1997), *Historia del magnánimo, valiente e invencible Cauallero don Belianís de Grecia*, Kassel, Edition Reichenberger, Introducción, p. XIII (toutes les citations de l'œuvre proviennent de cette édition).

2. Lequel affirme : « cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro » (Cervantès, 2003 : I, 47, 564).

Dans le cas du *Belianís*, la structure narrative de l'œuvre connaît ainsi une profonde modification, puisque le récit ne s'ouvre plus sur les amours secrètes des parents du héros, mais sur un mariage princier on ne peut plus officiel (F. de Orduna, 1996 : 118) : ce changement à première vue infime fait disparaître d'emblée la quête d'identité que devait mener à bien le héros de type amadisien et la nécessaire anagnorisis qui couronnait jusqu'ici le développement narratif chevaleresque. *Belianís* est, du début à la fin, un prince reconnu, admiré et respecté, indépendamment des éventuels déguisements choisis pour cacher ponctuellement son identité. Cette légère variation vis-à-vis du modèle amadisien est donc porteuse d'importantes conséquences, pour la construction de cette œuvre en particulier, mais aussi pour le développement futur du genre. En effet, n'étant plus mu par son désir de découvrir ses origines et son lignage, *Belianís*, ainsi que ses compagnons, deviennent, selon l'expression de Lucía Megías et Sales Dasí, des « chevaliers aventuriers », une transformation qui signifie une « vuelta de nuevo a la errancia, a la aventura por la aventura, en un universo donde la imaginación ha desplazado al simbolismo inicial que poseía la misión caballeresca » (2005 : 187). Cette redéfinition du héros chevaleresque perceptible dans le *Belianís* en fait finalement l'antécédent de la nouvelle étape que connaît le genre chevaleresque castillan pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est-à-dire une étape marquée par la recherche du divertissement pur et de la simple évasion. Les œuvres qui lui appartiennent se font plus légères et hyperboliques, moins vraisemblables :

los lectores parecen preferir ya los libros de contenido más fantástico, más maravilloso, pero también más atentos a la evasión y al heroísmo vacío y con referentes ideológicos mucho más generales que en los primeros veinte años de siglo. Los libros caballerescos de la biblioteca de don Quijote son, fundamentalmente, los de esta nueva hornada (Cátedra, 2007 : 43).

Parmi ces nouvelles caractéristiques, que Cervantès moquera et exacerbera tout à la fois, on peut également signaler une présence plus marquée de l'humour, lequel n'est pas en soi une nouveauté, mais qui se trouve sans nul doute intensifié par rapport aux œuvres de la première moitié du siècle. La présence de l'humour est justement une autre des variations que Jerónimo Fernández propose vis-à-vis du modèle amadisien, dans son *Belianís de Grecia*. Plus précisément, il accorde une place centrale à une notion voisine de l'humour, laquelle caractérise plusieurs personnages de l'œuvre et, en particulier, Don Brianel de Macédoine, l'un des plus proches compagnons du héros, défini à maintes reprises par sa « gracia ».

Le terme est essentiel dans la conception contemporaine de l'homme de cour, comme l'atteste son importance dans le *Livre du Courtisan* de Castiglione, publié à Venise en 1528 et traduit par Juan Boscán en castillan en 1534.³ Margherita Morreale, qui a étudié précisément le lexique de l'original et de sa traduction espagnole, en vient même à affirmer : « No creo que haya concepto tan directamente relacionado con la manera de ser de Castiglione y tan expresivo de la peculiaridad del cortesano, tan autobiográfico y tan de cuño de nuestro humanista, a pesar

3. Ci-dessous, les éditions utilisées sont les suivantes : pour la version originale, Baldassar Castiglione (1998), *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Milano, Garzanti [1^{re} ed. 1981] ; pour la version castillane, Baltasar de Castiglione (1984), *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Traducción de Juan Boscán (1534), Madrid, Espasa-Calpe [1^{re} ed. 1945]. Il est à noter que cette version propose une division en chapitres propre à la traduction de Boscán. Pour la version française, l'édition citée est : Baldassar Castiglione (1987), *Le Livre du Courtisan*, Présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Éditions Gérard Lebovici.

de su forma latina, como *grazia* » (Morreale, 1959 : 163). Toutefois, cette notion si fondamentale est aussi extrêmement ambiguë. En effet, que ce soit en italien ou en espagnol, le terme est ambivalent, puisqu'il peut désigner : d'une part, les concepts de grâce, de charme et d'élégance, notamment dans le maniement de la parole, se rapprochant de l'*urbanitas* cicéronienne ou de la *gentilezza* de la tradition provençale et du *dulce stil novo* ; et, d'autre part, l'humour et la capacité à faire rire. Cette deuxième acception se renforce même en espagnol, où, d'abord capacité abstraite comme en italien, la « *gracia* » débouche sur le sens concret de bon mot amusant, de répartie piquante, tandis que le « *gracioso* » finira par désigner au théâtre la figure du valet comique. On retrouve ces deux sens chez Castiglione. En premier lieu, la « *grazia* » est ainsi la qualité générale que doit manifester le courtisan dans tout ce qu'il dit et fait : « el Cortesano ha de dar lustre a todas sus obras y palabras y ademanos, y, en fin, a todos sus movimientos con la buena *gracia* » (I, v, 101).⁴ Mais n'oublions pas que l'un des versants essentiels du « savoir-vivre » courtisan est le « savoir-rire ». La « *grazia* » est donc également un terme constamment employé tout au long des chapitres consacrés au rire, la version espagnole accentuant même sa présence, puisqu'en vertu de l'évolution sémantique déjà signalée, le terme « *gracia* » sert aussi à traduire la notion de « *facezia* » : le bref « siate contento d'insegnarci come abbiamo ad usar le *facezie* » (II, XLII, 182) est ainsi développé en « tené por bien de decirnos qué cosa haya de tener principalmente un hombre para ser *gracioso*, y cómo se deben usar esos motes y *gracias* » (II, IV, 179).⁵

Lorsque Jerónimo Fernández décrit Don Brianel de Macédoine comme « *muy gracioso* », la question se pose donc de savoir si ce noble prince est défini comme charmant et éloquent ou bien comme un gai compagnon, capable de faire rire les autres personnages et le lecteur.

Éloquence et humour dans le genre chevaleresque

Avant d'aborder le texte même du *Belianis de Grecia*, il peut être utile de regarder quelque peu en arrière, afin d'évaluer la présence de ces différents aspects de la « *gracia* » – charme, éloquence, humour – dans la littérature chevaleresque antérieure.

Si l'on revient brièvement vers les origines françaises du genre chevaleresque, il va de soi que la notion de « *gracia* » s'avère tout à fait anachronique pour qualifier la maîtrise du langage ou les traits d'humour qui peuvent y apparaître, mais il est indéniable que ces qualités participent du modèle courtois. Dans son étude sur *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Philippe Ménard note la présence dans ces œuvres d'un « badinage mondain » (Ménard, 1969 : 702), caractéristique de l'urbanité des cours seigneuriales médiévales, et souligne le fait que la gaieté est considérée comme une vertu courtoise (420). Les termes qui y renvoient sont multiples. On peut mentionner la famille du verbe « *gaber* » et du substantif « *gab* », au sens de 'plaisanterie', déjà présente dans le genre épique et qui reste la plus commune dans le genre courtois. Le verbe « *joer* », outre son sens spécifiquement ludique, peut également signifier « badiner, plaisanter, échanger des propos enjoués » (Ménard, 1969 : 423). Enfin, une

4. Dans la version originale : « [il] cortegiano ha da compagnare l'operazion sue, i gesti, gli abiti, in somma ogni suo movimento con la *grazia* » (I, XXIV, 56) ; en français : « le Courtisan doit accompagner ses actions, ses gestes, ses manières, en somme tous ses mouvements, de grâce » (I, XXIV, 51). Je souligne.

5. En français : « contentez-vous de nous enseigner comment nous devons nous servir des *facéties* » (II, XLII, 161). Je souligne.

notion centrale est celle d'« envoiseüre », qui renvoie autant à la gaieté, à la joie et au plaisir qu'à la plaisanterie.⁶ Emmanuèle Baumgartner a justement montré comment, dans un épisode du *Merlin en prose* attribué à Robert de Boron, parmi les différents groupes de chevaliers qui constituent la cour du royaume de Logres, une catégorie de « chevaliers envoisiez » faisait son apparition, dans le cadre de la distribution de richesses à laquelle se livre Arthur lors de son couronnement (Baumgartner, 1984 : 314-315). De même, dans le *Lancelot*, le maintien d'une atmosphère de joie et de gaieté s'avère un principe essentiel de l'ordre du monde courtois, dont Arthur et Guenièvre sont la source et les garants. De nombreux textes mettent également en œuvre ce que Bénédicte Milland-Bove a qualifié d'« esthétique de la dissonance », laquelle consiste à introduire des passages caractérisés par une charge rhétorique inusuelle ou par une tonalité comique rompant avec le sérieux habituel de l'œuvre. Cette tonalité comique est souvent portée par un certain nombre de personnages spécifiques, que la narration peut juger positivement ou non, mais qui se rejoignent dans l'usage de l'humour et d'une moquerie des normes instituées de la chevalerie.⁷

Cette importance de la gaieté dans l'univers courtois français ne se retrouve pas de façon aussi évidente dans la tradition chevaleresque castillane. Un détail révélateur peut en être la traduction donnée par les deux versions du *Baladro del sabio Merlin* au passage du *Merlin en prose* commenté par Baumgartner. Tandis que les textes français relatent qu'Arthur distribue des présents « as envoisiés qui estoient amouros », voire « as envoisiés et as amoureux »,⁸ le texte castillan se limite à mentionner « los enamorados »,⁹ faisant ainsi disparaître toute allusion au caractère spécifiquement joyeux de certains chevaliers, ce qui est d'ailleurs en accord avec la tonalité plus pessimiste du cycle de la *Post-Vulgate* auquel appartient le *Merlin* espagnol. Comme le laisse entendre cet exemple extrêmement ponctuel, le genre chevaleresque castillan ne semble pas hériter directement de la gaieté courtoise française. Voyons, cependant, comment les aspects d'éloquence et d'humour que réunira plus tard la notion humaniste de « gracia » s'imposent peu à peu dans la tradition péninsulaire.

L'œuvre considérée comme l'initiatrice du genre en Castille, le *Libro del caballero Zifar*, ne laisse que peu de place à ces vertus de cour. Le héros est avant tout caractérisé par son « buen seso natural », c'est-à-dire sa « sagesse naturelle », mais celle-ci n'est exprimée que de façon relativement simple et par le recours à des *exempla*. L'éloquence n'est jamais mise en avant comme un trait définitoire de Zifar. À la rigueur, il serait possible de voir cet art de la parole à l'œuvre pendant le livre sapientiel des « *Consejos del rey de Mentón* » qui interrompt le récit chevaleresque, mais le héros de la première partie a alors cessé d'être le « chevalier Zifar » pour devenir le « roi de Mentón », une figure d'autorité, désormais chargée d'éduquer ses fils à leurs futurs devoirs royaux, dans un échange didactique qui échappe au genre chevaleresque. Dans le *Zifar*, il existe cependant un personnage qui annonce en quelque sorte le mélange d'éloquence et d'humour que désignera

6. Dans certains textes, le terme peut également évoluer vers des connotations érotiques, voire péjoratives. Voir Baumgartner (1984 : 315-316).

7. Bénédicte Milland-Bove (2000) étudie ainsi les personnages de Dinadan et de la Demoiselle Médisante dans le *Tristan en prose*, deux figures aux connotations opposées, mais à la fonction comique étonnamment proche. Dans un article postérieur (2003), elle analyse également les « éclats burlesques » provoqués dans le *Lancelot* par le personnage de Guerrehet, mais la portée comique de ces épisodes est bien moins tranchée, puisqu'ils laissent plutôt poindre une déviance moralement condamnable.

8. La première variante est celle du manuscrit de Modène, selon l'édition de B. Cerquiglini (Robert de Boron (1981), *Roman du Graal*, Paris) ; la seconde, celle de la *Vulgate* (ed. Sommer, t. II, p. 87). Voir Baumgartner (1984 : 314-315).

9. Le passage se trouve au chapitre 17 de l'édition burgalaise (ed. de María Isabel Hernández, 1999 : 66a) et au chapitre cxxxv de l'édition sévillane (ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, 1907 : 50b).

plus tard la notion de « *gracia* » : il s'agit de la figure du Ribaldo, dont la complexité a déjà fait couler beaucoup d'encre. Selon Scudieri Ruggieri (*apud* González, 2001 : 152, note 213),¹⁰ ce nom pourrait venir du français « ribaud » et désigner une sorte de vagabond. Lorsque Zifar le rencontre, ce Ribaldo travaille auprès d'un pêcheur et il entreprend de questionner le héros, alors au comble du désespoir, sur la condition humaine et sur son devenir en tant que chevalier. Le Ribaldo apparaît dans cet échange comme une figure de « fou sage », dont les questions impertinentes permettent à Zifar de se ressaisir et de s'engager dans le combat qui le conduira à la royauté. Le Ribaldo l'accompagne dans cette dernière étape de sa vie de chevalier, en jouant un rôle de compagnon picaresque, avant, lorsque Zifar devient roi, de s'élever au statut de « *Caballero* », puis de « *Conde Amigo* », et, sous cette nouvelle identité, de servir d'ambassadeur du nouveau monarque ou de conseiller les fils de celui-ci dans leur formation de princes : il est à noter qu'une fois devenu « chevalier », puis « comte », l'ancien Ribaldo gagne donc une forme d'éloquence liée au champ diplomatique, mais ne présente plus aucun des traits de « *gracioso* » qui le caractérisaient auparavant. Il est donc clair que, si le héros chevaleresque médiéval répond bien au binôme *sapientia et fortitudo*, comme le démontre Zifar par son « *buen seso* » et son maniement des armes, l'art de la parole et, plus encore, le don de faire rire n'appartiennent nullement au paradigme du parfait chevalier, mais sont au contraire rejetés vers la figure d'un vilain, certes plein d'esprit, mais ne pouvant s'élever à la dignité chevaleresque qu'en renonçant à son ancienne « *gracia* ».

Le *Libro del caballero Zifar*, que son premier éditeur moderne, Jacob Cromberger, a tenté de faire passer pour un livre de chevalerie semblable à ceux qui commençaient à se multiplier dans les premières années du XVI^e siècle, est cependant bien éloigné de ce nouveau genre en pleine expansion. Pour mieux comprendre celui-ci, il faut donc plutôt nous pencher sur son paradigme par excellence, l'*Amadís de Gaula*, qui a de plus l'intérêt d'unir une première version remontant au XIV^e siècle et une réécriture renaissante, menée à bien par Garci Rodríguez de Montalvo et publiée en 1508. La longue histoire de ce texte explique que l'*Amadís* ne soit pas univoque quant à la question qui nous occupe. Comme l'a montré Alberto del Río Noguera (1993), une évolution est en effet perceptible au fur et à mesure que l'on progresse dans l'œuvre, mais, même dans les pages dues à la plume de Montalvo, le récit reflète l'opposition traditionnelle entre le maniement des armes, propre au chevalier, et celui de la parole, propre au courtisan et à la femme, et qui n'est donc qu'un signe de faiblesse chez le chevalier. Amadís, qui réunit pourtant l'un et l'autre, suscite ainsi au premier abord une certaine suspicion de la part de Gasquilán : « como le vio tan hermoso y tan sosegado y con tanta cortesía, si no conociera tanto de su bondad, así por oídas como por lo aver provado, no lo tuviera en mucho; que a su parescer más aparejado era para entre dueñas y donzellas que entre cavalleros y autos de guerra » (II, 117, 1547-1548).¹¹

La « *gracia* » apparaît cependant pour caractériser positivement un autre des personnages de l'œuvre, Don Brian de Monjaste,¹² fils du roi d'Espagne, présenté comme « *muy gracioso*

10. L'article cité par C. González est le suivant : Jole Scudieri Ruggieri, « Due note di letteratura spagnola del sec. XIV, 1) La cultura francese nel *Caballero Zifar* e nell' *Amadís* ; versioni spagnole del Tristano in prosa. 2) De Ribaldo », *Cultura Neolatina*, 26, 2-3 (1966), pp. 232-252, en part. p. 247.

11. L'édition utilisée est celle de Juan Manuel Cacho Bleuca : Garci Rodríguez de Montalvo (2005), *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.

12. On peut d'ailleurs se demander si le nom même de Don Brian n'est pas un clin d'œil de l'auteur du *Belianís de Grecia* au personnage de l'*Amadís de Gaula*. Selon l'étude de Coduras Bruna (2013 : 262-267), le suffixe anthroponymique -EL est le troisième en ordre de fréquence dans l'*Amadís*, tandis qu'il disparaît complètement dans les *Sergas de Esplandián*. Jerónimo Fernández reprendrait ainsi une construction anthroponymique propre à l'œuvre paradigmatique, en utilisant ce même suffixe pour divers personnages

y comedido en todas las cosas que a cavallero convenían » (II, 93, 1351),¹³ dans une scène où le chevalier rivalise sur ce plan avec Oriana elle-même, qui s'adresse à lui « *en burla con tanta gracia que era maravilla* » (II, 93, 1352). Mais le texte, afin de lever toute ambiguïté, précise aussitôt : « don Brian, ahunque mancebo fuesse y muy fermoso, más se dava a las armas y cosas de palacio con los cavalleros que sojuzgar ni aficionar ninguna mujer » (*id.*). Outre le caractère informatif de ce commentaire (Don Brian n'entretient aucune relation amoureuse), il s'agit surtout de couper court à toute interprétation faisant du prince un chevalier efféminé. Il est d'ailleurs à noter que cette répartition genrée des qualités physiques et spirituelles se maintient au-delà de l'*Amadís de Gaula*. Ainsi, dans le *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, le narrateur évoque le fils de Don Brian de Monjaste, Lispán, et rappelle en ces termes les caractéristiques du père : « era un caballero muy señalado en las armas y muy polido y dezidor en sus hablas. Por lo que, no solamente de los cavalleros era muy presciado, más aún de las dueñas y donzellas muy querido » (cap. 5, fol. 8v, *apud* Coduras Bruna, 2013 : 390, note 310).¹⁴ On observe, en outre, dans cette citation, que Juan Díaz a davantage retenu la qualité d'éloquence du personnage que son humour. Au sein même de l'*Amadís de Gaula*, c'est cette maîtrise du langage et du raffinement de cour qui devient pour les protagonistes une exigence de plus en plus présente au fur et à mesure que le récit se déplace de la cour de Londres vers celle de Constantinople, jusqu'à faire pleinement partie du modèle du chevalier idéal, représenté par Amadís, puis par Esplandián, qui doivent surmonter des épreuves d'esprit tout autant que de dangereux combats. Cependant, cette nouvelle aisance courtisane, qui compte désormais parmi les qualités attendues du chevalier, relève davantage de la finesse d'esprit et de l'éloquence que d'un véritable « savoir-faire-rire », selon l'expression forgée par Daniel Ménager dans son ouvrage *La Renaissance et le rire* (1995 : 174).

Néanmoins, l'humour se fraie peu à peu un chemin au cours de l'évolution postérieure du paradigme amadisien. Le genre chevaleresque, dans une recherche de renouvellement littéraire, qui vise également à perpétuer son succès éditorial, va avoir de plus en plus recours, non seulement à la multiplication des aventures chevaleresques et amoureuses, mais aussi à l'humour, qui ajoute un ingrédient extrêmement efficace à la recette originelle de cette littérature du divertissement, en renforçant sa finalité ludique et en créant, à l'intérieur de l'enchaînement des dangers que doit affronter le chevalier, des moments de distension indispensables à l'équilibre du rythme narratif. Dans certains cas, par exemple chez Feliciano de Silva, l'humour constitue enfin une première forme de remise en question des *topoi* du genre chevaleresque, comparable à celle que pouvaient émettre Dinadan ou la Demoiselle Médisante dans le *Tristan en prose* (Milland-Bove, 2000) et à laquelle Cervantès se montrera bien sûr sensible. Quelles sont donc les manifestations de cet humour et, plus précisément, quelles sont les sources du rire dans ces livres de chevalerie de la première moitié du xvi^e siècle ?

De façon très générale, il est possible de distinguer trois grandes catégories. La première est celle qui amène les protagonistes idéalisés de ces œuvres à rire d'un autre qui leur est inférieur, socialement, physiquement, moralement, etc. Ainsi, avec une cruauté à nos yeux surprenante,

(Balistorel, Castel de la Rosa, Castorel, Ferosel de Solisticia, Salatiel del Valle, Sorianel). Signalons également qu'un autre « Don Brian » apparaît dans le *Belianís* de 1579.

13. Le versant humoristique du terme « *gracioso* » est ici présent, comme l'indique, quelques pages plus tôt, une autre présentation de Don Brian de Monjaste, désigné comme « el cavallero del mundo que más a sus amigos amasse, y nunca con ellos estava sino en *burlas de plazer*, como aquel que muy discreto y de linda criança era » (II, 86, 1326).

14. Coduras Bruna cite l'œuvre à partir de l'édition suivante : Juan Díaz (1526), *Lisuarte de Grecia. El octavo libro de Amadís, que trata de las estrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte, y de la muerte del ínclito rey Amadís*, Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger.

mais conforme aux usages des cours contemporaines, où nains et bouffons n'étaient souvent que les souffre-douleur des grands de ce monde, dames et chevaliers prennent plaisir à se moquer de la laideur d'une femme, de la petitesse d'un nain, de la vieillesse d'un écuyer, notamment lorsque ces traits anti-idéaux, non conformes à la norme chevaleresque, font ressortir un décalage entre la réalité et les aspirations du personnage, un contraste dont Cervantès fera justement le fondement du *Quichotte*. Il va sans dire que les défauts des autres servent également à rehausser la perfection des protagonistes, dans une perspective absolument élitiste.

Une deuxième source de rire correspond à la magie, lorsque celle-ci n'est plus justifiée par les besoins de l'intrigue (tel le concours qu'un mage prête au héros pour surmonter un danger ou pour se déplacer plus facilement), mais qu'elle n'est utilisée que dans un but de divertissement : dans un processus d'influence réciproque entre littérature et nouveaux spectacles fastueux des cours européennes, la magie devient un dispositif d'amusement des cours idéales de la fiction, suscitant la surprise, l'émerveillement et le rire, voire une comicité de type populaire, comme dans *Lepolemo* (1521), où le personnage éponyme, à la fois mage et chevalier, conclut ses enchantements en imposant à ses victimes des chutes à répétition ou des danses sans fin, qui provoquent le rire depuis une perspective aristocratique (Bognolo, 1995 : 376-377). Il est d'ailleurs à noter que ce type de spectacle festif peut en lui-même être considéré comme une « aventure », dans un élargissement du concept qui inclut dorénavant le merveilleux visuel.

Enfin, une troisième catégorie humoristique naît de la présence de personnages se rapprochant de la figure du *trickster*, un archétype défini par Louise O. Vasvari comme une « encarnación del humor, un ser desordenado quien rompe constantemente con las normas de la sociedad por su comportamiento lúdico, engañando a los otros y burlándose de todas las convenciones sociales y religiosas » (*apud* Herrán Alonso, 2003 : 4).¹⁵ Ces personnages, tel le Caballero Encubierto du *Platir* ou Fraudador de los Ardides dans le *Florisel de Niquea*, bien que pouvant appartenir à la catégorie des chevaliers, n'en partagent pas les vertus (ils peuvent être couards, menteurs, ou se consacrer au vol de chevaux) et ont pour principale occupation de tramer des « *falsos recaudos* » ou « *burlas* », un terme d'origine castillane, repris et enrichi ensuite en italien (Castiglione l'emploie à maintes reprises), et qui renvoie à un certain type de tromperie humoristique, de bon tour, comme on en jouait fréquemment au sein des cours de la Renaissance.¹⁶

La particularité des « *burlas* » ourdies par ces *tricksters* est qu'elles constituent, en les ridiculisant, une prise de distance vis-à-vis des normes chevaleresques, pour la première fois critiquées « de l'intérieur » même du genre, selon l'analyse de Federico F. Curto Herrero (1976) ; et, dans le même temps, qu'elles provoquent davantage le rire que la colère de ceux qui les subissent – parfois les héros eux-mêmes, dont l'invulnérabilité se retrouve alors questionnée –, car ces *burladores* les présentent avec beaucoup d'esprit, non comme des plaisanteries gratuites, mais comme des leçons bénéfiques qui incitent les victimes à développer leur prudence.

Cette brève analyse des trois sources d'humour présentes dans le livre de chevalerie castillan montre clairement que le rire est un divertissement de plus en plus apprécié par les héros de fiction, mais qu'ils n'en sont pas eux-mêmes à l'origine : le rire naît de la non-conformité des

15. L'article de Louise O. Vasvari cité est le suivant : « Don Hurón como *trickster*: un arquetipo psico-folclórico », in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, [ed. María Isabel Toro Pascua], Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, pp. 1121-1126.

16. Voir les pages que consacre à ce terme Margherita Morreale (1959 : 217-220), et bien évidemment l'étude de Monique Joly (1982), *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVI^e-XVII^e siècles)*. Dans sa traduction du *Livre du Courtisan*, Alain Pons traduit « *burla* » par « plaisanterie » (cf. II, XLVIII, 169).

autres à la norme dominante, de festivités créées par la magie des enchanteurs, de bons ou de sales tours ourdis par des personnages qui ne peuvent prétendre à la dignité du chevalier. Le rire constitue donc un nouveau passe-temps courtois, mais le « savoir-faire-rire », toujours perçu comme dégradant,¹⁷ n'apparaît pas encore comme une qualité digne du chevalier idéalisé.¹⁸

La « gracia » dans le *Belianís de Grecia* : une caractérisation chevaleresque marquée au sceau de la Renaissance

C'est dans ce contexte que la caractérisation de Don Brianel dans le *Belianís de Grecia* peut apparaître comme une variation, voire une évolution, par rapport au paradigme en vigueur. En effet, ce personnage est sans nul doute l'un des principaux protagonistes idéalisés de l'œuvre, puisqu'il fait partie dès le début du trio héroïque constitué par Belianís lui-même, fils de l'Empereur de Grèce, par Arsileo de la Gran Fuerza, fils du roi de Hongrie, et finalement par Brianel, fils du prince de Macédoine. Tout comme ses compagnons, Brianel est donc issu d'un lignage prestigieux et est doté de toutes les qualités propres à l'idéal chevaleresque, comme l'indique d'emblée la description de leur éducation commune, qui comprend à la fois l'exercice des armes et celui des arts. Certes, il semble s'instaurer une hiérarchie entre les trois personnages, reflétée par exemple dans les résultats respectifs obtenus lors de l'épreuve de la Puente Desdichada (I, 11), qui ferait de Brianel, bien qu'en soi héroïque, le moins fort du trio. Mais cette impression doit être nuancée : si on laisse de côté Belianís, héros forcément indépassable, Brianel l'emporte sur Arsileo sur le plan du service amoureux, puisqu'il développe très tôt dans l'intrigue un lien avec l'infante Aurora et récupère pour elle le royaume d'Antioche dont elle avait été dépossédée par un traître ; au cours de cette longue et héroïque séquence antiochienne, il devient d'ailleurs le protagoniste principal du récit et le véritable sauveur, tant du royaume que des droits de son infante.

C'est donc sur un fond d'idéalisation chevaleresque indiscutable que se détache sa « gracia », illustrée dès le début de l'œuvre, puisque, peu après le paragraphe consacré à la formation des princes, la deuxième apparition textuelle de Brianel, avant même d'évoquer ses premiers faits d'armes, correspond à un trait d'humour. Il accompagne alors l'Empereur Belanio, qui, s'étant défait de ses armes, escalade la muraille d'un château et jette du haut de celle-ci un géant ennemi. Après l'avoir rejoint, Brianel lui dit alors :

17. Il faut d'ailleurs rappeler les constantes mises en garde de Castiglione et des autres auteurs de manuels de savoir-vivre (en Espagne, Luis Milán, Cristóbal de Villalón, Gracián Dantisco ou Luis Zapata) au sujet des gentilshommes qui, oublieux de leur condition et de leur dignité, s'abaisseraient à faire rire à la manière d'un bouffon : la règle dans le maniement de l'humour est de toujours observer la « mesure » et « le secret de ce qui convient (*decorum*) » (Ménager, 1995 : 172).

18. Je tiens à remercier ici les différents collègues francisants qui m'ont fait remarquer que cette conclusion est contredite par certains exemples pris dans le domaine français, tel le roman d'Antoine de La Sale *Jehan de Saintré*, de 1456, dans lequel le savoir-faire-rire est un des signes de l'ascension curiale du protagoniste, ou, plus tôt encore, avec les personnages de Dinadan ou de Dagueuet le Fol dans le *Tristan en prose*. Toutefois, cette reconnaissance de la capacité humoristique comme une qualité digne d'un chevalier ne me semble pas présente dans la littérature castillane à une époque aussi précoce. La comparaison des genres chevaleresques des différentes aires romanes est, bien évidemment, un exercice très fructueux, mais il faut se garder d'appliquer directement les conclusions propres à un domaine à tous les autres : certains aspects de ces littératures n'ont pas franchi aussi facilement les frontières que d'autres.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

–Gran temor he tenido de vuestra persona –dixo don Brianel– por no os poder socorrer con vuestras armas y veros sobir con tanto peligro, aunque me parece que más ligeramente hezistes baxar al jayán que vos subistes, no le dando lugar a que siquiera por la cuerda que vos subistes baxara él.

Mucho holgó el emperador de oýr lo que dezía don Brianel [I, 4, 18].

Don Brianel possède donc ce fameux « savoir-faire-rire » que nous n'avions pas rencontré jusqu'ici dans l'*ethos* chevaleresque et il n'y a guère de doute que sa « gracia » soit aussi, voire peut-être surtout, celle de l'humour, comme l'explicitent divers passages du récit : « Bien assí estuuieron riendo con don Brianel, que muy gracioso cauallero era » (I, 10, 58) ; ou un peu plus haut : « A todos queréys burlar, señor don Brianel –dixo la infanta » (*id.*).

Dans les pages du *Belianís*, l'humour forme, comme dans certaines des œuvres précédentes, une source de divertissement présente tout au long de la narration, dans de nombreux moments de relâchement de la tension narrative, consacrés à des dialogues entre les hauts personnages qui peuplent le récit, des dialogues qui répondent désormais, non plus à la courtoisie médiévale, mais à la civilité de la Renaissance, laquelle laisse une large place à la pratique de l'humour.¹⁹ Et Don Brianel est sans nul doute le meilleur représentant de ce nouveau paradigme de savoir-vivre courtisan. Outre l'adjectif « gracioso » qui lui est appliqué, il est le seul à propos duquel est employé un autre terme, qui rappelle à n'en pas douter une autre notion-clé de Castiglione : « con mucha *desemboltura* como aquel que en cosas de palacio nadie le hazía ventaja, le dixo [a la linda Persiana] » (I, 13, 80). Cette « *desemboltura* » me semble renvoyer directement à la notion de « *sprezzatura* », forgée par l'auteur italien et qui fait le désespoir des traducteurs : si Boscán la traduit par les termes de « *desprecio* » ou « *descuido* », c'est bien « *désinvolture* » qui est choisie en français par Alain Pons,²⁰ comme on peut le voir dans la célèbre phrase qui cherche à expliquer l'origine de la « *grazia* », qui tiendrait dans le fait de « fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *désinvolture*, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (I, xxvi, 54).²¹ Don Brianel réunit donc les principales qualités que Castiglione exige du parfait courtisan²² et, il y parvient si bien que « en cosas de palacio nadie le hazía ventaja », ce qui pourrait faire de lui un nouveau modèle de

19. Comme indiqué ci-dessus, Philippe Ménard (1969) évoque la présence dans les romans courtois français d'un goût pour le « badinage mondain », mais il précise que ces échanges ne sont jamais simplement plaisants : « les personnages n'ont pas le temps de parler de futilités avec bonne grâce et belle humeur. La conversation courtoise reste liée à l'action, même lorsqu'elle s'irise délicatement de quelque sourire » (p. 702). Les personnages du *Belianís*, bien au contraire, peuvent prendre plaisir à l'échange enjoué de bons mots, sans autre but que de faire preuve d'esprit et de rire.

20. Pons signale toutefois (1987 : 54, note 27) que le traducteur du xvi^e siècle, Gabriel Chappuis, avait choisi de traduire cette difficile notion par le binôme « *mépris et nonchalance* », mais il justifie son propre choix par la présence dans l'original, quelques lignes plus loin, de l'expression « *sprezzata desinvoltura* » (I, xxvi, 61), que Boscán traduit par « *una descuidada desinvoltura* » (I, v, 104).

21. La version originale est la suivante : « fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa *sprezzatura*, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi » (I, xxvi, 59-60). Quant à Boscán, il amplifie l'original : « es huir quanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo proprio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo, de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado » (I, v, 103). Je souligne.

22. Nieves Baranda se demandait, en conclusion à son article sur les « Gestos de cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo xvi » (1995), si le *Livre du Courtisan* avait pu avoir une influence sur ces livres de chevalerie : celle-ci me semble assez nette

savoir-vivre renaissant, à la manière dont Amadís l'était devenu, en particulier dans sa réception française.²³ Sa supériorité en la matière est d'ailleurs signalée de nouveau, vers la fin du premier livre, cette fois depuis la perspective incontestable du Sultan de Babylone :

don Brianel y Arsileo y don Contumeliano yuan juntos al soldán hablando con él y con la reyna, yendo el soldán tan contento de su buena manera y disposición, junto con las nueuas de su bondad y alto estado que no se hartara de yr toda su vida en aquella conuersación, principalmente don Brianel, que como tan gracioso cauallero fuesse, a todos hazía venir riendo [I, 61, 359-360].

Cependant, l'eutrapélie dont fait preuve Don Brianel ne rompt pas entièrement avec les manifestations précédentes de l'humour dans les livres de chevalerie. Ainsi, lorsque se présentent devant le trio des héros les trois nains que la magicienne Belonia leur offre comme écuyers, on retrouve chez lui la moquerie récurrente envers cette petite taille, qui enfreint la norme idéale de l'univers chevaleresque :

–Donde se cría tan gentil gente como ésta –dixo don Brianel– auía yo de morar para que fuesse tenido en algo.
–No seríades tenido en nada –dixo el henano de don Belianís, que Ordín auía nombre– porque todos os persiguirían viéndoos tan grande pues en vos no les faltaría terrero.
–Peor está esso –dixo él–, por esso antes que más me digas, será bien que nos vamos [I, 10, 59].

Mais l'on remarque aussi dans cet échange que Brianel, tout en se moquant de la stature des écuyers, inclut dans sa plaisanterie une bonne dose d'autodérision, en affirmant que seulement parmi les nains il réussirait à valoir quelque chose. De même, loin de se cantonner à un rôle passif de souffre-douleur, le nain Ordín rétorque avec esprit et compare le chevalier à une cible géante, dont les nains, au lieu de lui manifester du respect, feraient un amusant passe-temps. La supériorité du héros chevaleresque est ainsi doublement relativisée, par sa propre autodérision et par la moquerie d'un personnage *a priori* exclu de la norme idéalisante.

Un autre élément traditionnel, qui rappelle cette fois une œuvre plus ancienne, est la relation que Don Brianel développe, au cours de la séquence antiochienne, avec une sorte de nouveau Ribaldo. Ce personnage, nommé Don Palineo de la Ventura et qui s'avère finalement d'extraction noble, est initialement présenté comme « un buen hombre » (I, 45, 258), capable d'informer le chevalier sur tout ce qui se passe dans le royaume. Mais il révèle ensuite de surprenants dons picaresques, qu'il justifie par la dure nécessité à laquelle il a dû faire face et qui provoquent à plusieurs reprises le rire de Brianel. Il commet ainsi un vol de cape devant son compagnon, avant d'entraîner celui-ci, bien peu héroïquement, pour se cacher de sa victime :

viendo passar dos o tres mancebos cantando, Palineo llegó a ellos y asiendo al vno dellos por el manto puso mano a su espada. El mancebo por escabullirse se le dexó en las manos, començando a dar bozes que le matauan, mas Palineo asiendo de don Brianel lo metió

dans le cas du *Belianís de Grecia*, même s'il faudrait une étude plus complète de la question, au-delà de la figure de Don Brianel, pour la confirmer.

23. Voir à ce sujet l'article bien connu d'Edwin B. Place : « El Amadís de Montalvo como manual de cortesanía en Francia » (1954).

por vna trauiessa de vna calle, de suerte que non pudieron ser vistos. *Grande era la risa* que don Brianel lleuaua de ver qué desenbultamente Palineo quitara el manto al otro con el qual sus armas lleuaua cubiertas.

–¿Qué os parece –dezia Palineo– es este mal officio? Quien no tiene qué comer ganarlo a poco trabajo.

[...] Assí fueron riendo [I, 47, 265-266].

Aussi sage dans ses réflexions qu'ingénieux dans ses actions, Don Palineo devient ainsi pour le protagoniste à la fois un compagnon d'aventure et un maître, certes atypique, mais dont le héros reconnaît la valeur incomparable : « Más vale lo que de vos he aprendido –dixo don Brianel– en vn día, que quanto me enseñaron mis maestros en diez años » (I, 47, 267). Loin de se récrier de méthodes peu compatibles avec l'exemplarité chevaleresque traditionnelle, Brianel les applaudit donc et en rit joyeusement.

Ce rire, qui n'éclate plus seulement de haut en bas, pour brocarder les défauts de personnages inférieurs, mais qui s'exprime aussi et surtout vis-à-vis des propres héros idéalisés et de certains aspects du comportement chevaleresque, est sans doute la principale variation que propose le *Belianís de Grecia* par rapport au paradigme humoristique antérieur. Ainsi, au cours des plaisants dialogues du chapitre 10, Brianel n'hésite pas à affirmer, voyant arriver ensemble Belianís et Belonia, qu'étant moins fort que son compagnon, il aurait plus besoin que lui d'apprendre de la magicienne de nouvelles techniques de combat :

como juntos los viesse venir, don Brianel les dixo:

–No vos querría ver tanto tiempo juntos, que sospecho que querríades aprender alguna cosa con que después nos sobrásedes a todos en las batallas y si assí a de ser, más razón era que a mí que menos fuerças se me alcançan, se me enseñasse.

[...] Bien assí estuuieron riendo con don Brianel [I, 10, 57-58].

Tout en s'en défendant, il ne craint pas non plus, suivi en cela par ses deux amis, de développer le champ sémantique marchand, anti-chevaleresque par excellence, pour évoquer le prix de leurs nouvelles armes et la façon dont ils pourront s'en acquitter.

–No os lo digo yo –dixo don Brianel– que en todo tengo de ser el mejor librado, pues por vnas armas blancas de poca suerte que metí en la batalla me dan agora vnas tan buenas como veys.

–No os lo darán de balde –dixo Arsileo– por esso veamos con qué las auéys de pagar.

–No vséys de officio de mercader –dixo don Brianel– que quien a mí me da las armas no las vsa vender, si assí no es, dezíme ¿con qué auéys pagado éstas que trahéys?

–No contendáys sobre esso –dixo don Belianís– que yo pagaré por todos pues me cupo la mejor parte.

Y luego, con mucho plazer se armaron de todas ellas [I, 10, 59].

Outre la présence frappante d'une telle autodérision, on peut aussi remarquer que l'humour est utilisé par les chevaliers comme un moyen de défense inhabituel dans certaines situations, non plus badines, mais au contraire belliqueuses. On trouve cette stratégie chez Brianel, bien sûr :

Don Brianel, dissimulando el henojo que tenía, *con vna fengida risa* no dando lugar a quel rey de Chipre respondiesse, le dixo:

–Creo, señor cauallero, que pensaste de salir con vuestro ademán pensando que no vuiera cauallero que por ser vos tan grande os respondiera y según me parece avn tenéys mayor la soberuia que el cuerpo, pero todavía digo que en nombre de la princesa Persiana yo seré el tercero contra vos y vuestros hermanos en la batalla [I, 21, 119].

Mais ce type de réaction humoristique, qui dénote une force d'auto-contrôle du chevalier, tout en rehaussant son héroïsme, est également présente chez Don Belianís, héros éponyme de l'œuvre :

Mucho le pesó a don Belianís viendo qué auía de ser el postrero, mas como vio que más no se podía hazer, *dissimuló* e juntándose con el duque, le dixo:

–Avn creo que hemos de tener más franca la puente que yo pensaua.
El duque se rió [I, 11, 65].

La disposition à plaisanter est donc devenue une véritable qualité chevaleresque, en contexte curial notamment, mais aussi, de façon plus surprenante, en pleine aventure guerrière. La reconnaissance positive d'un tel trait de caractère renvoie clairement à la valorisation qui en est faite dans la conception contemporaine du savoir-vivre courtois.

Il faut, d'ailleurs, signaler que Don Brianel, personnage qui incarne dans l'œuvre ce nouvel *ethos*, possède un pendant féminin en la personne de « la linda Matarosa », cousine et compagne de la princesse de Babylone Florisbella, bien-aimée de Don Belianís. Cette infante est d'emblée décrite comme « vna de las más apuestas y *graciosas* donzellas [...] de todo el señorío » (I, 42, 241) et sa « *gracia* » sans cesse rappelée n'épargne personne, puisqu'elle ose railler jusqu'au propre Belianís, qui, sur ordre de la magicienne Belonia, ne peut s'attarder à converser avec sa dame :

La infanta Matarosa *con mucha gracia*, dixo a don Belianís:

–Pienso, señor cauallero, que deue de traeros la sabia Belonia, tam bien enseñado que no habláys sino quando a ella le plaze y, si assí es, dezínoslo porque yo me obligo de alcançar della la licencia siquiera para que partiéndoos nos podáys hablar [I, 43, 253].

De la même façon, ses boutades « chispeantes »²⁴ ne ménagent pas la princesse Florisbella, amargie par le chagrin, ce dont Matarosa entend profiter pour jouir elle-même du service de Belianís, alors connu sous le nom de « Chevalier aux Basilics » : « Creo, mi señora, que no os tiene de conocer el Cauallero de los Basiliscos quando venga, según estáys flaca, y a de pensar que yo soy la que él libró de la peligrosa tienda, por donde será escusado quererle tomar por vuestro cauallero » (I, 61, 356). Matarosa traitera pareillement, sur le ton de la plaisanterie et d'un feint dédain, les hommages qu'elle recevra de la part d'Arsileo, vaincu par le charme et l'esprit de la belle infante (I, 61, 363). Comme on l'a vu précédemment, Oriana était également capable de faire preuve de « *gracia* », en échangeant des propos plaisants avec Don Brian de Monjaste. De même, dans le *Belianís*, la princesse Florisbella s'adonne également à de vives joutes spirituelles avec sa cousine. Toutefois, la « *gracia* » n'est, chez les bien-aimées des héros éponymes, qu'une qualité qui se donne à voir ponctuellement, comme si leur statut narratif les cantonnait encore, la plupart du

24. Ainsi les qualifie L. E. F. de Orduna dans son édition de l'œuvre (Introducción, p. LIX).

temps, à un sérieux et à une réserve jugés plus dignes de leur état. La « *gracia* » est, en revanche, constitutive de l'*ethos* de Matarosa : son statut légèrement inférieur, tant sur le plan social que sur le plan narratif, ne s'oppose pas à la réunion de l'idéalisation féminine et de l'humour. Le *decorum* chevaleresque est ainsi toujours à l'œuvre dans les pages du *Belianís*, introduisant des nuances entre les comportements jugés acceptables chez les uns et les autres, mais la « *gracia* » humoristique a gagné un terrain considérable par rapport aux précédents livres de chevalerie.

Deux des principaux protagonistes de l'œuvre, Don Brianel et l'infante Matarosa, illustrent ainsi l'importance de la nouvelle qualité courtisane qu'est la « *gracia* », tant comme maîtrise de l'élégance aristocratique que dans sa dimension humoristique, particulièrement perceptible dans les scènes que nous avons sélectionnées ici. Ce nouvel aspect de l'idéalisation chevaleresque découle de l'évolution du chevalier, déjà signalée par la critique, vers la *curialitas*, qui, dans la trame de ces récits, prend de plus en plus le pas sur les aventures proprement dites. Mais il constitue surtout un reflet direct du contexte de la Renaissance et des exigences de savoir-vivre, de savoir-rire et de savoir-faire-rire qui y règnent, comme le montrent, dans le sillage de Castiglione, la multiplication de traités de bonne conduite, le goût pour les collections d'apophtegmes²⁵ ou le passe-temps espagnol du « *motejar* », qui consiste à moquer de façon spirituelle et plus ou moins agressive les défauts d'autrui par des jeux langagiers qui annoncent le conceptisme du siècle suivant.²⁶ Ainsi, selon les termes de Lilia Ferrero de Orduna, le *Belianís de Grecia* « representa la fusión del espíritu caballeresco medieval y los ideales más atractivos del Renacimiento » (1996 : 121). Toutefois, il est important de remarquer que, loin d'emmener le *Belianís* vers le terrain du réalisme, l'humour dont font preuve ses protagonistes est en soi un humour idéalisé, empreint justement de la perfection de la « *gracia* », de l'élégance et de la « *sprezzatura* » de cour, et ce n'est donc pas à cette source que s'abreuvera l'humour cervantin, plus proche de la critique « de l'intérieur » initiée par Feliciano de Silva à partir des ridicules qu'engendre le décalage entre idéal et réalité.

25. Cette vogue, ainsi que ses origines classiques, ont été étudiées par Alberto Blecu : « La littérature apophtegmatique en Espagne » (1979). L'auteur y précise qu'au-delà du sens premier de « sentence brève, spirituelle et morale, attribuée à un personnage illustre », l'apophtegme s'est rapidement confondu avec le simple « mot d'esprit qui n'a aucun contenu moral » ; de même, la définition qu'en propose le *Diccionario de Autoridades* le relie au concept fondamental d'« *agudeza* », c'est-à-dire d'expression ingénieuse (p. 119).

26. Sur cette pratique et son succès dans l'Espagne du XVI^e siècle, voir Maxime Chevalier, « El arte de motejar en la corte de Carlos V » (1983).

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1907), *El baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
- (1999), *El baladro del sabio Merlín con sus profecías. Transcripción y estudios*, 2 t., ed. de María Isabel Hernández, Gijón, Cajastur – Trea – Universidad de Oviedo.
- ANONYME (2001), *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid, Cátedra.
- BARANDA, Nieves (1995), « Gestos de cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI », in *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, II, pp. 55-68.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1984), « Arthur et les chevaliers envoisiez », *Romania*, 105, pp. 312-325.
- BLECUA, Alberto (1979), « La littérature apophtegmatique en Espagne », in *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 119-132.
- BOGNOLO, Anna (1995), « La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepo-lemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521) », in *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Juan Salvador Paredes Núñez, 4 t., Granada, Universidad de Granada, I, pp. 371-378.
- CÁTEDRA, Pedro (2007), *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1984), *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Traducción de Juan Boscán (1534), Madrid, Espasa-Calpe [1^{ère} ed. 1945].
- (1987), *Le Livre du Courtisan*, Présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici.
- (1998), *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Milano, Garzanti [1^{ère} ed. 1981].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2003), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 t., ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia [1^{ère} ed. 1978].
- CHEVALIER, Maxime (1983), « El arte de motejar en la corte de Carlos V », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 5, pp. 61-77.
- CODURAS BRUNA, María (2013), *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- CURTO HERRERO, Federico F. (1976), *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ, Jerónimo (1997), *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible Cauallero don Belianís de Grecia*, 2 t., Introducción, texto crítico y notas de Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger.
- HERRÁN ALONSO, Emma (2003), « Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: el Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardidés y el Caballero Metabólico », in *El humor en todas las épocas y culturas. Laboratorio de Humanidades*, coord. José Luis Caramés Lage et al., Oviedo, Servicio de Audiovisuales de la Universidad de Oviedo, pp. 1-15.
- JOLY, Monique (1982), *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille-Toulouse, Atelier National de Reproduction des Thèses.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, y Emilio José SALES DASÍ (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto.
- MÉNAGER, Daniel (1995), *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MÉNARD, Philippe (1969), *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Droz.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- MILLAND-BOVE, Bénédicte (2000), « “Nous chantons chansons diverses et si tirom diverses cordes”. L'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 5, pp. 1-16.
- (2003), « La pratique de la ‘disconvenance’ comique dans le *Lancelot en prose* : les mésaventures amoureuses de Guerrehet », in *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, ed. Keith Busby and Roger Dalrymple, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 105-115.
- MORREALE, Margherita (1959), *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- ORDUNA, Lilia Elda Ferrario de (1992), « Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana », in *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 189-212.
- (1996), « El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos », in *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (actas de las V Jornadas Medievales)*, eds Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México – El Colegio de México, pp. 115-122.
- PLACE, Edwin B. (1954), « El *Amadís* de Montalvo como manual de cortesanía en Francia », *Revista de Filología Española*, 38, pp. 151-169.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1993), « Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías », in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, coord. Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, 4 t., Lisboa, Cosmos, II, pp. 73-80.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2008), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra [1^{ère} ed. 1987].
- SALES DASÍ, Emilio José (2005), « El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes », *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 115-157.

RÉSUMÉ

L'idée d'une uniformité du genre du roman de chevalerie, tel qu'il se développe en Espagne au cours du XVI^e siècle, rencontrant un succès durable dont profitera encore l'œuvre cervantine, a longtemps prévalu parmi les spécialistes, qui reprirent à leur compte le jugement du chanoine de Tolède, selon lequel, « à quelques nuances près, [les romans de chevalerie] racontent tous la même chose et ne valent guère mieux l'un que l'autre » (*Don Quichotte*, I-47). En réalité, les caractéristiques attribuées à ces œuvres se confondent souvent avec celles propres à l'*Amadís de Gaula*, à la fois initiateur et modèle indépassable du genre chevaleresque espagnol. Toutefois, cette opinion a désormais fait long feu : comme l'a montré Lilia E. F. de Orduna, bien que l'*Amadís* constitue indéniablement le paradigme du roman de chevalerie péninsulaire, les œuvres qui vont le suivre se construisent dans un double mouvement d'imitation et de variation face à ce modèle, une tendance que Cervantès accentuera à l'extrême. S'inscrivant dans cette conception dynamique du genre chevaleresque, le présent article aborde ici l'évolution de sa composante humoristique, en particulier dans l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547), une œuvre qui déroge sous plusieurs aspects aux modalités génériques instituées par l'*Amadís* et qui présente une reconfiguration du personnage du chevalier. Celui-ci, répondant aux nouvelles exigences comportementales de la Renaissance, voit apparaître dans le vaste éventail de ses qualités la capacité à faire montre d'esprit et même d'humour, comme l'illustre la figure de Don Brianel de Macédoine, l'un des plus proches compagnons du héros.

MOTS-CLÉS

Roman de chevalerie, Humour, *Don Belianís de Grecia*, Jerónimo Fernández, *Livre du courtisan*.

ABSTRACT

The idea of chivalric romance being a uniform genre as it evolves in Spain during the XVIth century—and encounters the long-lasting success that will in turn benefit the Cervantine novel—has long prevailed among specialists, who found themselves in agreement with the Canon of Toledo's appraisal that "[chivalric romances] are all more or less the same thing; and one has nothing more in it than another; this no more than that" (*Don Quixote*, I- 47). In fact, the characteristics assigned to these works are often conflated with those inherent to the *Amadís de Gaula*, both the initiator and the unsurpassable model of the whole Spanish chivalric genre. However, this opinion is no longer sustainable. As Lilia E. F. de Orduna has showed, although the *Amadís* is the undeniable paradigm of Peninsular romance, later works are built upon a dual push towards both imitation and variation of this model; a tendency Cervantes will uphold to the extreme. Endorsing this dynamic conception of the chivalric genre, this paper examines the evolution of the humorous component within the genre, especially in Jerónimo Fernández's *Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* (1547), a work that departs from the generic modalities established by the *Amadís* in various ways and introduces a reconfiguration of the character of the knight. In obedience to the new attitudes mandated by the Renaissance, the knight now adds to the wide range of his previous qualities a sharpened wit and even humour, as exemplified by the character of Don Brianel of Macedoine, one of the hero's closest companions.

KEYWORDS

Chivalric romance, Humour, *Don Belianís de Grecia*, Jerónimo Fernández, *The Book of the Courtier*.

Reçu: 22/11/2018

Accepté: 5/2/2019

**Fraternité et chevalerie dans la version bourguignonne
de *Florence de Rome* (Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652)**

Brotherly Bonds and Chivalric Roles in the Burgundian Version
of *Florence de Rome* (Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652)

Rosalind Brown-Grant

(Université de Leeds)

Loin d'être de fades remaniements de textes en vers d'une époque révolue auxquels ils n'apportent rien de nouveau, selon l'opinion critique qui a eu longtemps cours,¹ les récits de chevalerie du milieu du XV^e siècle sont des ouvrages autonomes, mis au goût d'un lectorat noble fortement intéressé par des questions d'ordre juridique, moral et politique, d'autant plus si celles-ci sont relevées par des cycles d'images sciemment conçues et brillamment exécutées. En effet, la séparation croissante entre *arma* et *amor* que nous pouvons constater dans les récits de chevalerie de cette époque amène les auteurs de ces textes à s'interroger autant sur les relations homosociales, entre les chevaliers eux-mêmes, que sur celles, hétérosexuelles, entre le chevalier et sa dame (Brown-Grant, 2008). Les liens fraternels font, en particulier, l'objet de plusieurs romans comme, par exemple, le remaniement en prose bourguignon de *Florence de Rome* (après 1454) dont l'original en vers remonte au XIII^e siècle.² Ici, deux frères, Milon et Esmeré, jeunes chevaliers hongrois,

Je tiens à remercier à la fois Esther Dehoux de sa relecture méticuleuse de mon texte, ainsi que ses suggestions pertinentes quant à son contenu, et Michelle Szkilnik de ses dernières retouches précieuses.

1. Cette opinion a été contestée d'abord dans l'étude-phare de Doutrepont, 1969 [1939], et depuis par Zink, 1988 ; Abramowicz, 1996 ; Brown-Grant, 2008 ; Colombo Timelli, Ferrari, et Schoysman, 2010 ; et Colombo Timelli, Ferrari, Schoysman, et Suard, 2014.

2. Ce remaniement de *Florence de Rome* était rattaché à la mise en prose du *Roman d'Othovien* (aussi connu sous le nom de *Florent et Octavien*) dont l'original était une épopée en vers octosyllabiques datant de la fin du XIII^e siècle ensuite retravaillée en alexandrins vers 1356. Cette version d'*Othovien/Florence* a été commanditée par Jean V de Créquy, grand bibliophile bourguignon, et a peut-être

se disputent la main de l'héroïne éponyme, fille de l'empereur romain, Othon. Dans la version du récit illustrée par l'artiste surnommé le « Maître de Wavrin », d'après son mécène principal Jean de Wavrin, conservée dans Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652 (ff. 160r-253r),³ les tensions entre fraternité et chevalerie passent au premier plan – dans le texte comme dans les images – jusqu'à prendre toute une dimension éthique et politique.⁴ Comme nous le verrons, la façon dont les deux frères se comportent entre eux en dit long sur leur aptitude à mériter non seulement l'amour de la dame, mais aussi le gouvernement d'un royaume entier, livrant ainsi une leçon textuelle et visuelle à la fois poignante et incisive sur les mœurs chevaleresques à la fin du Moyen Âge.⁵

Dans *Florence de Rome*,⁶ bien que Milon soit l'aîné des deux frères, et donc l'héritier présumé du royaume de Hongrie (si les deux princes n'avaient été déshérités lorsque leur mère, restée veuve, prend un deuxième époux) et d'abord le préféré des deux quand ils se proposent pour épouser Florence, c'est le cadet, Esmeré, qui sera finalement élu grâce à ses plus grands mérites, selon un topos très ancien qui remonte à l'histoire biblique de Caïn et Abel (Quinones, 1991 ; Lett, 2003). Les deux frères seront donc implicitement contrastés tout au long du récit en fonction de leur prouesse – les deux étant jugés, au début du roman, exceptionnellement vaillants –, mais aussi des relations qu'ils entretiennent entre eux, en tant que frères, ainsi qu'avec Florence, la future épouse rêvée, et les membres de la cour impériale de Rome.

Selon le critère de la vaillance chevaleresque, rien ne semble, *a priori*, distinguer les deux frères : dépossédés par leur beau-père qui les éloigne de l'affection de leur mère, ils quittent leur pays afin de s'engager comme chevaliers pour une cause digne de leur intervention. Quand ils croisent, chemin faisant, un écuyer qui les informe d'une attaque imminente sur Rome par l'empereur de Grèce, Garsille, venu disputer la main de Florence, c'est Esmeré, plein d'enthousiasme, qui suggère à son frère aîné d'apporter leur soutien à Othon : « Il me samble que bon seroit que alissyesmes jusques à Rome pour servir l'empereur en sa guerre à l'encontre des Grecz car se chose est que la guerre y soit, certes moult volentiers m'y vouldroye esprouver » (f. 171vb), suggestion aussitôt agréée par Milon. Bien que l'initiative de se rendre à Rome vienne d'Esmeré, au moment où les deux se présentent à Othon, c'est naturellement l'aîné, Milon, qui domine, expliquant à l'empereur pourquoi ils sont venus à son aide (f. 173r). Dans la première grande bataille contre les Grecs, les deux frères se couvrent de gloire : Esmeré secourt Samson, prince de Taranto, un des grands conseillers d'Othon, tandis que Milon non seulement secourt le porte-étendard de l'armée romaine (f. 175r), mais s'attaque aussi à Garsille (f. 175v), et vient à la rescousse d'Othon lui-même à un

aussi attiré l'attention de sa femme, Louise de La Tour, qui s'intéressait également aux livres. À propos de ce couple de mécènes, voir Doutrepoint, 1969 [1939], pp. 177, 179 ; Willard, 1996 ; Charron, 2004 ; et Wijsman 2010, pp. 310-314, ainsi que son site web (<http://www.cn-telma.fr//luxury-bound>).

3. Les images du manuscrit peuvent être consultées sur le site web « Initiale » (<http://initiale.irht.cnrs.fr>). À propos de cet artiste, voir De Winter, 1978 ; Schandel, 1997 ; Charron, 2004, pp. 243-257 ; et Schandel, 2011.

4. Sur d'autres manuscrits enluminés par cet artiste examinés sous l'optique de leur portée éthique et politique, voir Brown-Grant, 2014 ; Brown-Grant, 2015 ; Brown-Grant, 2018 ; et Brown-Grant, à paraître.

5. Pour la plupart, les études récentes sur *Florence de Rome* se sont concentrées sur la version originale en vers plutôt que sur le remaniement en prose, et se sont penchées sur la représentation de Florence et non des deux frères qui s'éprennent d'elles : voir, par exemple, Crisler, 2005 ; et Krause, 2006. Exceptionnellement, Szabics, 2016 parle de ceux-ci dans la chanson de geste.

6. Il n'y a pas encore d'édition critique de la mise en prose de *Florence de Rome*, donc toute citation du texte ici renvoie au manuscrit de Chantilly. Matthieu Marchal a signalé son intention de préparer une édition de *Florent et Octavien* (= *Othovien/Florence*) : voir le site web « La vie en proses » (<http://users2.unimi.it/lavieenproses/>).

moment-clé de la bataille (f. 176r). Othon meurt néanmoins lors d'une des batailles suivantes et, son père étant disparu, ce sont les conseillers de Florence qui, sensibles à la vaillance de Milon, ainsi qu'à son statut de premier-né, l'élisent comme futur mari pour Florence.

Et pourtant, à peine le narrateur met-il Esmeré et Milon au même rang en termes de prouesse chevaleresque, qu'il mine proleptiquement la cause du frère aîné en soulignant son désir démesuré pour Florence. Aussitôt que la beauté extraordinaire de celle-ci vient à la connaissance des deux princes hongrois, le narrateur révèle que Milon trahira son frère cadet afin de s'accaparer Florence : « lequel pour le [i.e. Florence] avoir en la parfin en traÿ malvaisement Esmeré son frere et luy en fist mainte paine et maint mal souffrir, ainsy comme cy appres porrés oÿr » (f. 172rb). Averti du manque de fiabilité du frère aîné, le lecteur du récit s'attend donc à découvrir les raisons pour lesquelles le narrateur a prononcé ce jugement négatif et à mesurer, lui-même, combien Milon ne correspond pas aux exigences morales attendues d'un prince en tant que frère, époux et gouverneur d'un pays.

La façon dont les deux frères répondent aux membres de la cour impériale lorsque ceux-ci leur proposent, à tour de rôle, la main de Florence, dévoile leur potentiel de futurs époux. Alors que Milon montre son orgueil en demandant un délai d'une journée pour considérer leur proposition, ce qui pousse le narrateur à remarquer que « moult est mal seant en noble quant il delaisse la vertu d'umilité pour soy acompaignier d'orgoel, comme fist Miles » (f. 180vb), Esmeré la reçoit en toute humilité (« se mist à ung genoul devant la pucelle en le remercyant moult humblement », f. 181vb) et se déclare digne d'être tout au plus le serviteur de la dame. Lorsque Milon apprend que sa réponse a été très mal reçue par la cour et que la préférence a été donnée à son frère, il n'a plus qu'un objectif : perdre Esmeré pour pouvoir épouser Florence. Comme le souligne le narrateur, un tel comportement n'est guère digne d'un fils de roi, pourtant doté, par ailleurs, de bonnes qualités : « Ha, quel malvais et pervers courage assys sur ung fil de roy quant vers son propre frere veult prochassier trayson ; moult grans dommages fu car de beaulté et de proece fu bien partis » (f. 183va). Son désir de posséder Florence l'emportant sur la loyauté due à son propre frère, et mettant ainsi en danger le corps politique de Rome puisqu'il entend le priver d'un de ses plus vaillants défenseurs, Milon se rend inéligible en tant qu'époux potentiel et futur souverain.

Et le narrateur de révéler ensuite combien ce manque d'humilité de la part de Milon le disqualifie, vu son comportement honteux vis-à-vis de Florence quand il l'enlève et qu'il vacille entre menaces de la violer et tentatives de la persuader de se donner à lui en prétextant qu'Esmeré est illégitime. Le remaniement bourguignon de notre récit s'éloigne néanmoins du texte-source dans lequel Milon est condamné au bûcher, avec tous les autres hommes qui ont essayé de violer Florence, en anticipant la possibilité de son rachat. Dans la version en prose, Milon, au moment où il abandonne Florence dans une forêt, se rend pleinement compte de la perversité de ses actions envers elle comme envers son frère et s'estime indigne désormais de continuer à fréquenter les hommes nobles : « jamais je ne trouveray homme qui face compte de moy pour tant qu'ilz sachent coment je me suis sy malvaisement gouvernés et que moy quy suys filz de roy ay commis une tel faulte ; certes pas ne suys digne que jamais soye appellé ne estre veus en court de prince » (ff. 206rb-va). En effet, son rachat ne se produira que bien plus tard, à l'abbaye de Beau Repaire. Là, après des années de souffrance morale et physique causée par la lèpre et devant Florence inconnite qui, au terme de nombreux périple, y a trouvé un refuge grâce à ses compétences de guérisseuse qui l'ont rendue célèbre, il confesse ses péchés pour obtenir la guérison.

Si la déloyauté de Milon en tant que frère et sa disqualification en tant qu'époux sont mises en évidence par son comportement vis-à-vis d'Esmeré et de Florence, ses mauvaises qualités sont tout aussi évidentes dans son attitude à l'endroit des membres de la cour impériale qui auraient été ses sujets s'il était parvenu au rang d'empereur. Toujours prêt à sacrifier autrui pour assouvir ses propres désirs, Milon essaie de corrompre les conseillers les plus proches du feu empereur Othon afin de perdre son frère et de lui enlever sa fiancée. Il essaie donc de convaincre Samson de répandre la fausse nouvelle de la mort de son frère Esmeré dans le combat contre les Grecs (alors qu'il n'a été que capturé) et quand, toujours loyal au frère cadet qui l'avait secouru sur le champ de bataille, Samson s'y refuse, Milon le tue en traître dans une embuscade. Milon fait de même pour corrompre Egrevain, autre grand conseiller de la cour, en lui demandant de prétendre que le corps ensanglanté de Samson est celui d'Esmeré ; cette ruse réussit pendant un certain temps avant qu'Egrevain, pris de remords, ne confesse au pape sa complicité dans la conspiration, révélant à tous combien Milon est félon et déloyal.

Le mauvais caractère de Milon est aux antipodes de celui d'Esmeré qui, lui, fait preuve d'un grand dévouement à son frère aîné, d'un respect et d'une affection indéfectibles pour sa fiancée, et d'un engagement inlassable quand il s'agit de défendre ses sujets romains. Esmeré, une fois libéré par les Grecs impressionnés par sa vaillance et sa loyauté, est profondément bouleversé dès qu'il apprend d'Egrevain que Milon a enlevé Florence (« A ! vray Dieu, en quy aray desores mais ma fiance quant mon frere propre m'a ainsy villamment tray ? », f. 201ra), et se résout, d'un cœur triste, à s'en venger. Là où Milon n'hésitait pas à donner libre cours à ses désirs intempérés pour Florence au détriment du bien-être de Rome, Esmeré s'évertue à concilier ses désirs personnels et ses devoirs publics en acceptant la position de roi que lui proposent les barons romains en raison du « grant amour qu'il avoit a leur dame » (f. 207ra), dans l'attente de recevoir des nouvelles d'elle. Esmeré se consacre, alors, à la défense de l'empire romain, vainc l'empereur de Grèce et lui impose un traité de paix exigeant qu'il fasse désormais hommage à Rome, inversant donc les rapports politiques antérieurs entre les deux empires. Une fois la stabilité de Rome rétablie, Esmeré se lance à la recherche de Florence, ne pouvant prendre plaisir à gouverner le pays tant qu'il n'a pas trouvé sa bien-aimée : « quelque honneur ne quelque joye qui lui fust faite ne pouoit esmouvoir son cuer a leesse, car tant estoit triste et desplaisant de ce que ainsy avoit perdu s'amyte qu'il ne savoit quel contenance faire » (f. 213ra). Choisisant son conseiller le plus fiable, Egrevain, pour assurer le bon gouvernement du royaume pendant son absence, Esmeré part à la recherche de Florence et ne retourne à Rome qu'après bien des années, sans pourtant l'avoir trouvée. Officiellement élu empereur romain par le corps politique entier, Esmeré entreprend la défense de l'empire dans une deuxième grande campagne militaire, cette fois-ci contre le roi de Pouilles et de Sicile venu s'attaquer à une Rome affaiblie. Le malheureux Esmeré ne retrouvera Florence que vers la fin du récit, quand il se rend à l'abbaye de Beau Repaire pour se faire guérir par la célèbre religieuse d'une grave blessure reçue lors de la bataille contre les Siciliens. La souffrance physique qu'il endure pour avoir défendu le royaume contraste avec la lèpre, maladie emblématique de la corruption morale de Milon, qui s'est rendu à l'abbaye au même moment et dans le même but.

Non seulement Esmeré fait ainsi valoir sa loyauté envers Rome pour l'amour de Florence, mais avant même l'épisode du rapt, le frère cadet emprisonné par les Grecs se montre digne d'être un fils de roi et un gouverneur de pays puisqu'il estime le profit de ses futurs sujets plus important que ses propres intérêts. Ayant convaincu Garsille d'épargner sa vie, en reconnaissance du soutien militaire que feu son père, le roi de Hongrie, lui avait apporté dans le passé, Esmeré gagne le respect des Grecs en refusant de trahir Rome et de se battre pour eux. Dans une défense passionnée

de la vertu de loyauté, Esmeré s'exclame : « le chevalier qui faulse sa foy et sa loyalté n'est digne de vivre ne de soy nommer chevalier, ne en nulle court de prince on ne le doit recoellier ne de luy faire compte ; et, au jour que faudray ma foy, me veulle Dieu confondre ! » (f. 191ra-b). Loin d'être offensé par les paroles d'Esmeré, Garsille les voit plutôt comme preuve de son appartenance à une noble lignée : « de ceste loyalté il ressembloit ses anchisseurs et [...] bien monstroit qu'il estoit partys de loyal lignye » (f. 191rb). Ces propos échangés entre Esmeré et Garsille quant à l'importance primordiale de la loyauté met ainsi en exergue un des thèmes principaux du récit : le contraste frappant entre les deux frères concernant leur comportement l'un envers l'autre, mais aussi envers la dame objet de leurs désirs, comme dans leur attitude vis-à-vis de leur vocation chevaleresque et leur rôle de dirigeant futur d'un pays.

Si le texte de *Florence de Rome* nous invite donc implicitement à comparer Milon et Esmeré en tant que frères, chevaliers, époux et rois selon le critère de la loyauté, le cycle de quarante images dû au Maître de Wavrin qui illustre le récit dans le manuscrit de Chantilly joue explicitement sur la thématique de la ressemblance et de la dissemblance afin de souligner lequel des deux hommes se révélera un vrai fils de roi, apte à assumer son destin. Ce qui surprend, pourtant, dans ces dessins à l'encre relevé d'un lavis d'aquarelle est la façon dont l'artiste utilise ses propres codes visuels indépendamment du texte pour distinguer progressivement les deux frères selon le critère de l'âge, alors que peu d'années les séparent en réalité. Paradoxalement, comme nous le verrons, c'est le cadet, Esmeré, qui atteint visiblement le statut d'un homme mûr, adulte, tel que ses vêtements et son apparence physique le démontrent, et qui s'avère donc capable de gouverner un empire et de mériter l'amour de sa femme.⁷ En revanche, Milon, le frère aîné, est représenté dans un état perpétuel d'immaturité, comme un *juvenis* pour citer le célèbre article de Georges Duby,⁸ incapable donc de prendre les rênes du pouvoir ou de devenir un époux aimant et fiable. En adoptant cette démarche picturale, le Maître de Wavrin semble aussi marquer son indépendance à l'endroit d'une certaine convention iconographique selon laquelle le bon cadet dans une fratrie se distingue visuellement de ses aînés plus méchants par sa jeunesse, surtout par son manque de barbe.⁹ Dans les images du Pseudo-Jugement de Salomon, souvent représenté dans des *Bibles historiques*, par exemple, parmi les frères qui se disputent l'héritage de feu leur père et qui sont invités par le juge à lancer des flèches sur sa dépouille, seul le benjamin refuse de le faire et prouve ainsi son dévouement filial.¹⁰

Dans les premières images de *Florence de Rome* conservé dans le manuscrit de Chantilly, qui mettent en scène les deux frères avant que Milon ne commence à comploter contre Esmeré, ils sont habillés de façon identique. Par exemple, quand ils chevauchent vers Rome accompagnés d'autres chevaliers armés en signe du soutien militaire qu'ils apportent à l'empereur romain, leur

7. A propos de l'âge adulte comme âge de la perfection physique et morale, voir Burrow, 1986 ; Sears, 1986 ; Youngs, 2006 ; et Youngs, 2013.

8. « Dans le monde chevaleresque, l'homme de guerre cesse donc d'être tenu pour "jeune", lorsqu'il est établi, enraciné, lorsqu'il est devenu chef de maison et souche d'une lignée. La "jeunesse" peut donc être par conséquent définie comme la part de l'existence comprise entre l'adoubement et la paternité » : Duby, 1964, p. 836.

9. Abel, lui, est aussi la plupart du temps représenté sans barbe et parfois dans des vêtements plus longs et plus riches que ceux portés par son frère-meurtrier, Caïn (Voyer, 2010) ; voir aussi Quinones, 1991, p. 36 : « Cain-Abel does not rely on undifferentiation but rather on difference : the brothers do not resemble each other (and even in mural paintings efforts are made to distinguish between [them]) ».

10. Voir la *Bible historique* conservée dans Paris, BnF, ms. fr. 4 dont le Pseudo-Jugement de Salomon illustré au f. 1r est reproduit dans Lett, 2011 et aussi sur Gallica : ark:/12148/btv1b9007621q.

apparence de jeunes princes en « civil » est similaire (Fig. 1) : pourpoints verts courts relevés de cols d'or, épaules rembourrées et manches rouges, chapeaux pâles sur une chevelure blonde abondante, jusqu'aux harnois verts de leurs montures respectives. La manière dont ils se retournent l'un vers l'autre au cours d'une conversation souligne la solidité de leurs liens fraternels à ce stade du récit.



Fig. 1. Chevauchée de Milon et Esmeré. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 171rb.



Fig. 2. Milon et Esmeré à la cour de l'empereur Othon. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 172vb.

Il en est de même dans l'image suivante qui les montre en présence d'Othon (Fig. 2) : vêtus de longues robes blanches doublées de fourrure et relevées de cols d'or comme il convient dans une cérémonie aussi solennelle, le frère aîné bloque partiellement le cadet. C'est à Milon, en tant qu'aîné, qu'il revient de s'adresser en premier à l'empereur, devant lequel il adopte une attitude hautement respectueuse en se découvrant. À part cette différence, et la bordure de fourrure qui part du col de Milon, les deux frères se ressemblent : ils sont vus de profil, le regard tourné vers Othon, les manches de leurs bras gauches pendant presque en parallèle. Le succès de leur initiative pour se faire présenter à la cour d'Othon se voit dans les gestes positifs de l'empereur qui, assis sur son trône et richement habillé, se penche vers les deux frères et leur tend la main droite pour les accueillir.

La scène de bataille qui suit montre Milon et Esmeré toujours presque identiques dans les rangs de l'armée romaine contre les Grecs (Fig. 3) de sorte qu'on a du mal à savoir qui est qui. Chacun fait preuve de sa vaillance en brandissant son épée contre l'ennemi et en chevauchant dans le même sens, « honorable », de gauche à droite selon la convention habituelle de cet artiste et seule la couleur de leurs écus et des caparaçons de leurs montures les distingue.

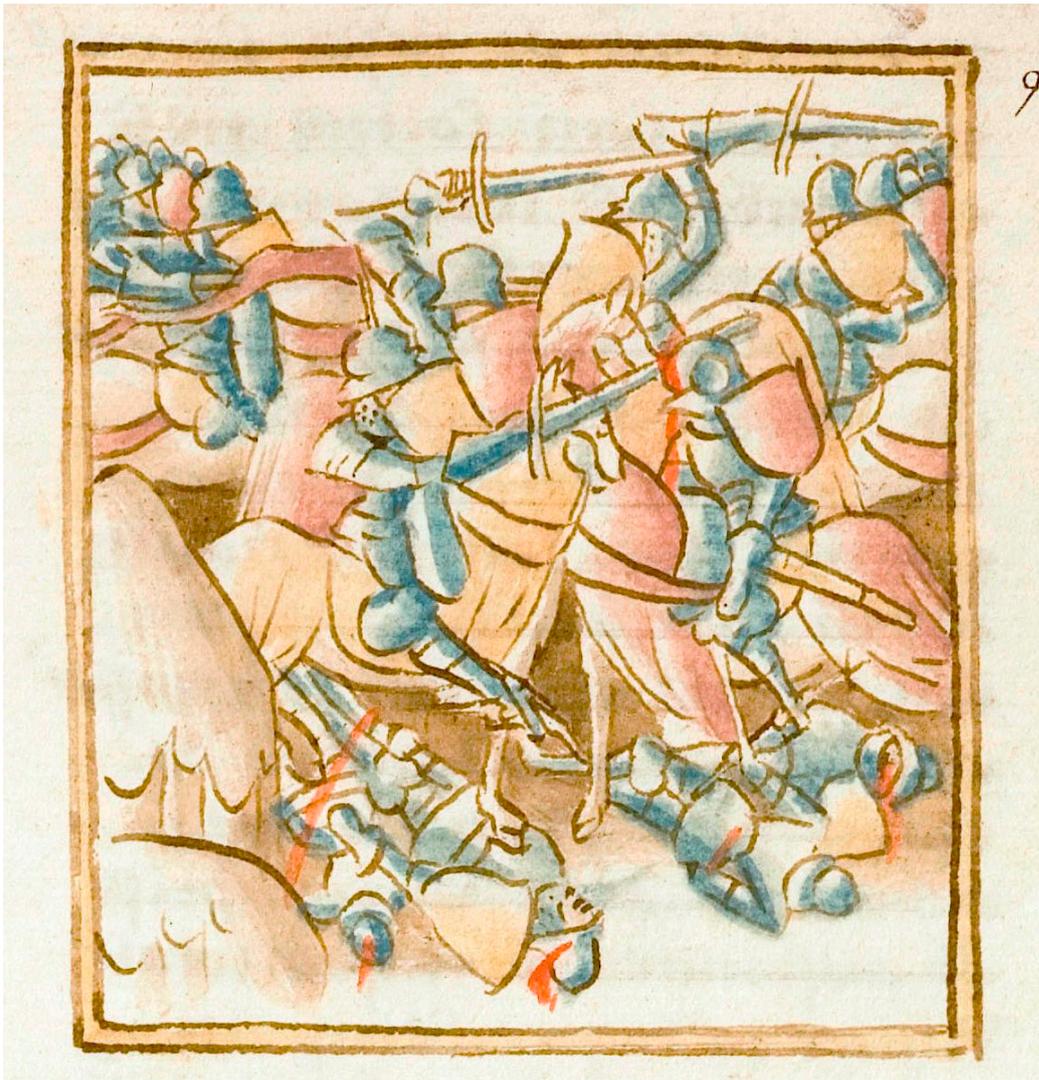


Fig. 3. Scène de bataille. *Florence de Rome*,
Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 174rb.

L'unique indice visuel dans ces premières images du conflit qui brisera à tout jamais leurs liens fraternels se trouve dans la scène de combat qui suit et représente les deux frères en train de mener l'armée romaine à l'extérieur de la ville pour affronter les Grecs (Fig. 4). Ici, bien que Milon et Esmeré soient toujours vêtus de la même manière, avec l'armure dorée, le cimier d'or et le harnois rouge, leur complicité fraternelle n'est plus aussi perceptible : leurs têtes sont séparées par celle d'un personnage qui porte un heaume argenté surmonté d'une bosse cruciforme ; leurs chevaux semblent, d'ailleurs, presque se heurter.

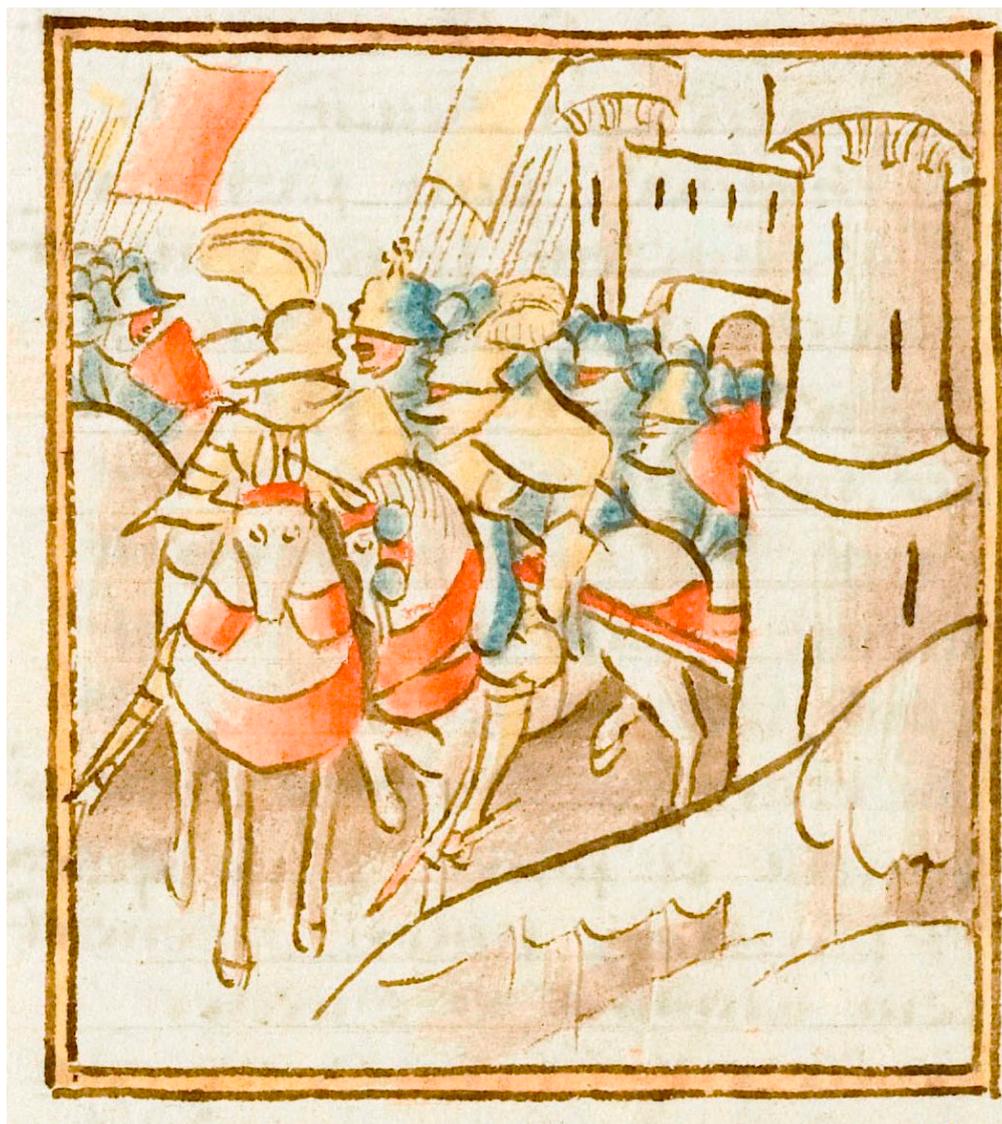
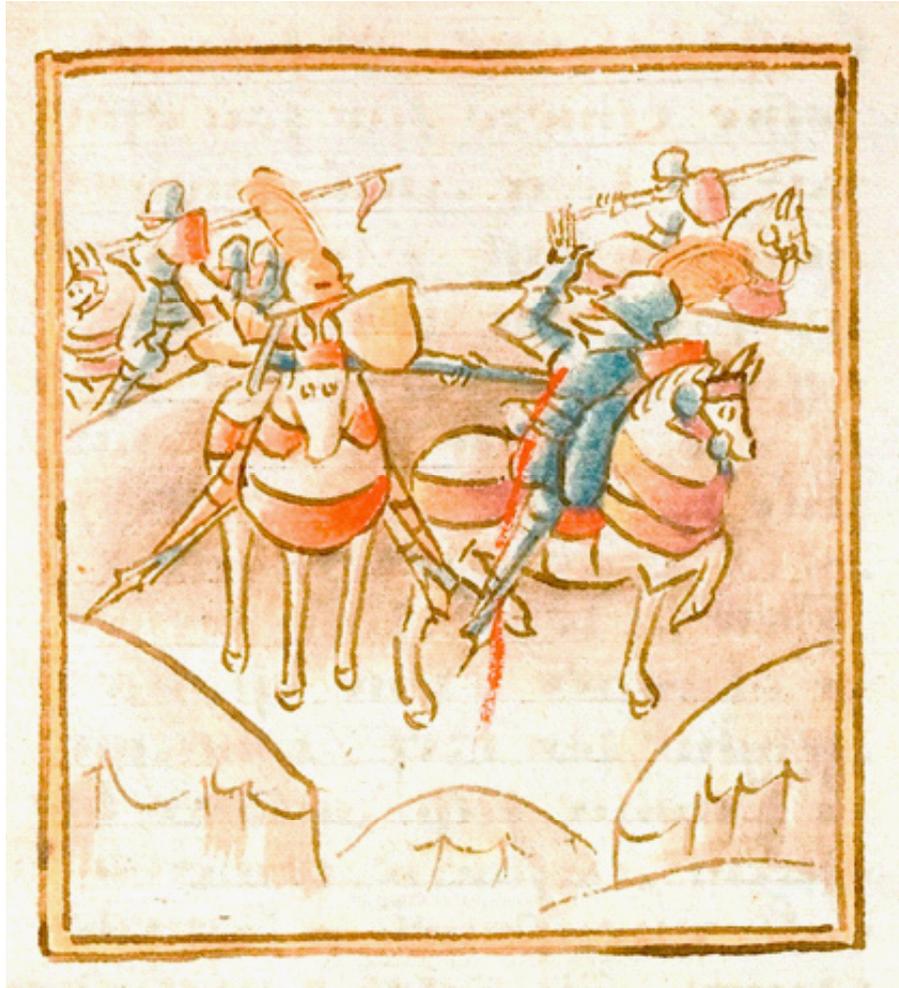


Fig. 4. Les deux frères mènent l'armée romaine à l'extérieur de la ville pour affronter les Grecs.
Florence de Rome, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 185rb.



**Fig. 5. Milon tend une embuscade à Samson. *Florence de Rome*,
Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 187va.**

Dès ce moment du récit, les deux frères ne paraîtront plus dans la même image avant les tous derniers chapitres, et la façon dont ils sont représentés commence à changer, les distinguant au fur et à mesure que chacun suit sa propre trajectoire narrative : Milon vers l'infamie, à cause de son rapt de Florence et de l'exil qu'il s'impose en expiation de ses péchés contre elle et contre son frère ; Esmeré vers la gloire, en tant qu'époux de Florence et empereur de Rome. La dernière fois que nous voyons Milon dans ses habits chevaleresques, il est en train de tendre l'embuscade à Samson (Fig. 5), épisode infame ayant lieu dans un paysage rocheux stylisé qui cache les deux personnages au regard des autres figurants, lesquels portent leurs lances couchées lors de leur retour à Rome après la bataille contre Garsille. Milon revêt toujours l'armure et le heaume dorés qu'il portait dans la scène précédente et qui semblaient souligner son équivalence morale et chevaleresque avec Esmeré. Il se révèle cependant enfin tel qu'il est. Traître et lâche, il enfonce la pointe d'une lance dans le corps de Samson, dont le sang se répand sur la terre. Sans armes et sans défense, Samson lève son bras droit, manifestant ainsi sa surprise devant la trahison de l'homme, son dirigeant, qu'il croyait fiable.



**Fig. 6. Milon enlève Florence. *Florence de Rome*,
Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 202va.**

Dorénavant, comme dans la scène montrant son rapt de Florence (Fig. 6), où Milon porte un fuseau rouge et un pourpoint vert qui couvre à peine ses fesses,¹¹ ainsi qu'un chapeau rouge ou marron, son apparence plutôt sexualisée (typiquement réservée aux jeunes hommes dans les enluminures de l'époque)¹² souligne à quel point il est motivé par les désirs les plus vils, à savoir sa passion immodérée pour Florence et sa volonté de se débarrasser de son propre frère afin de jouir d'elle.

11. Cette tenue est assez proche de celle des bourreaux, fort mal vus dans la société médiévale, et le vert est la couleur du traître : voir Billoré et Dehoux, 2015 ; et Morel, 2007, pp. 279–295.

12. Sur les modes courtes chez les jeunes hommes, souvent critiquées par les moralisateurs de l'époque, voir Buettner, 1993 ; Blanc, 2002 ; et Van Buren et Wieck, 2011, pp. 12-13.

Plus remarquable encore : la représentation de Milon est presque identique à celle de Malcaire, autre soupirant de Florence dont elle refuse les avances et qui, pour s'en venger, l'accuse du meurtre de la fille de Thierry et Beatrix, le couple qui l'avait accueillie après que Milon l'avait abandonnée dans la forêt. Ce Malcaire, dans les scènes du procès de Florence en particulier (Fig. 7) porte, comme Milon, un pourpoint marron très court et un chapeau et un fuseau rose-marron en signe de sa jeunesse intempérée.



Fig. 7. Malcaire pendant le jugement de Florence accusée de meurtre. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 221vb.

Cet amalgame visuel et moral de Milon et Malcaire identifiés comme les principaux persécuteurs de Florence, persiste dans les deux images (Figs. 8 et 9) situées vers la fin du récit et placées toutes les deux en position pré-éminente en haut à gauche du feuillet, ce qui encourage le lecteur du manuscrit à faire le lien entre elles. Ces miniatures montrent, à tour de rôle, chaque

homme lors de son arrivée à l'abbaye de Beau Repaire pour se faire soigner par Florence, ce qui l'obligera à confesser ses péchés devant l'assistance du lieu. Ils portent tous les deux des robes bleues plus longues et moins collantes que les pourpoints courts qu'ils avaient mis dans les scènes précédentes : ce style de vêtement plus modeste signale peut-être que les passions qui les avaient poussés à agresser Florence sont désormais épuisées.



Fig. 8. Arrivée de Milon grièvement malade à l'abbaye de Beau Repaire. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 245va.

Néanmoins, les différents traitements juridiques qui seront réservés à Milon et à Malcaire selon la volonté de Florence au terme de leurs confessions respectives – le premier recevant la guérison et le pardon alors que le dernier sera condamné au bûcher – sont indiqués par leur disposition dans les deux miniatures qui sont, autrement, composées de manière très similaire. Encadré à gauche par deux autres personnages qui s'appuient sur des béquilles (Fig. 8) et ont également essayé de violer Florence, et à droite par les religieuses, y compris Florence, faisant face à Esmeré, assis et couronné, Milon entre dans la chambre sur une litière, les bras croisés sur son corps pour suggérer le degré de prostration que lui a infligé sa terrible maladie.

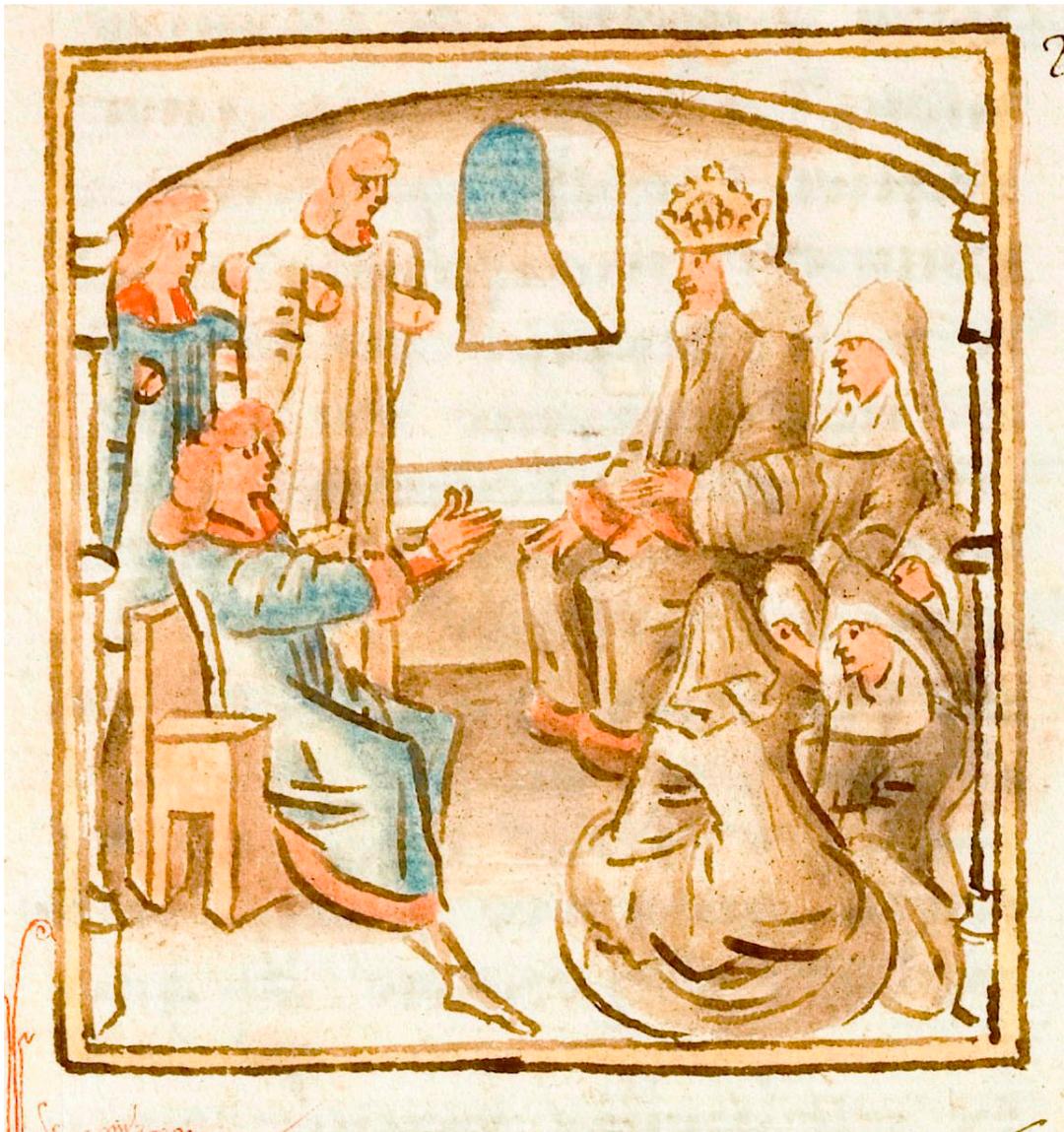


Fig. 9. Malcaire plaide devant Florence à l'abbaye de Beau Repaire.
Florence de Rome, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 247va.

Malcaire, dans l'image qui lui est consacrée (Fig. 9), est dans un état de santé un peu meilleur que celui de Milon. Il est assis sur une chaise, les mains tendues devant lui en train de faire son aveu. Ces différences visuelles importantes entre les deux hommes dans ces miniatures pourtant calquées étroitement l'une sur l'autre semblent anticiper la réaction de ceux qui assistent aux deux scènes de confession et s'étonnent de la disparité des sorts réservés aux deux hommes, vu la similarité de leurs crimes : « ly pluseurs se donnerent grant merveilles de ce que Milon ne fu jettés ou feu avec les aultres, veu qu'il avoit esté commencheur du mal par coy la noble dame avoit tant enduré de mal ; mais pas ne sçavoient encores la cause pour coy elle l'avoit respité » (f. 249vb).

Cette différence est d'autant plus étonnante dans la version en prose que dans le texte-source la sentence est identique pour les deux hommes : la mise au bûcher pour les meurtres (celui de Samson par Milon et celui de la fille de Thierry et Beatrix par Malcaire), pour la tentative de viol de Florence et pour la trahison d'un proche (Esmeré par Milon, et Thierry par Malcaire). Se vouant à une vie chaste d'ermite après avoir été épargné par Florence, décidée à pardonner son beau-frère, Milon se retrouve enfermé à tout jamais dans un état d'immaturité socio-économique qui l'empêchera d'accéder au trône de Hongrie, qui, de droit, devrait lui revenir, et qui le privera de la possibilité de se marier ou d'avoir une descendance. Cette immaturité éternelle se voit dans la dernière image du manuscrit (Fig. 10) :

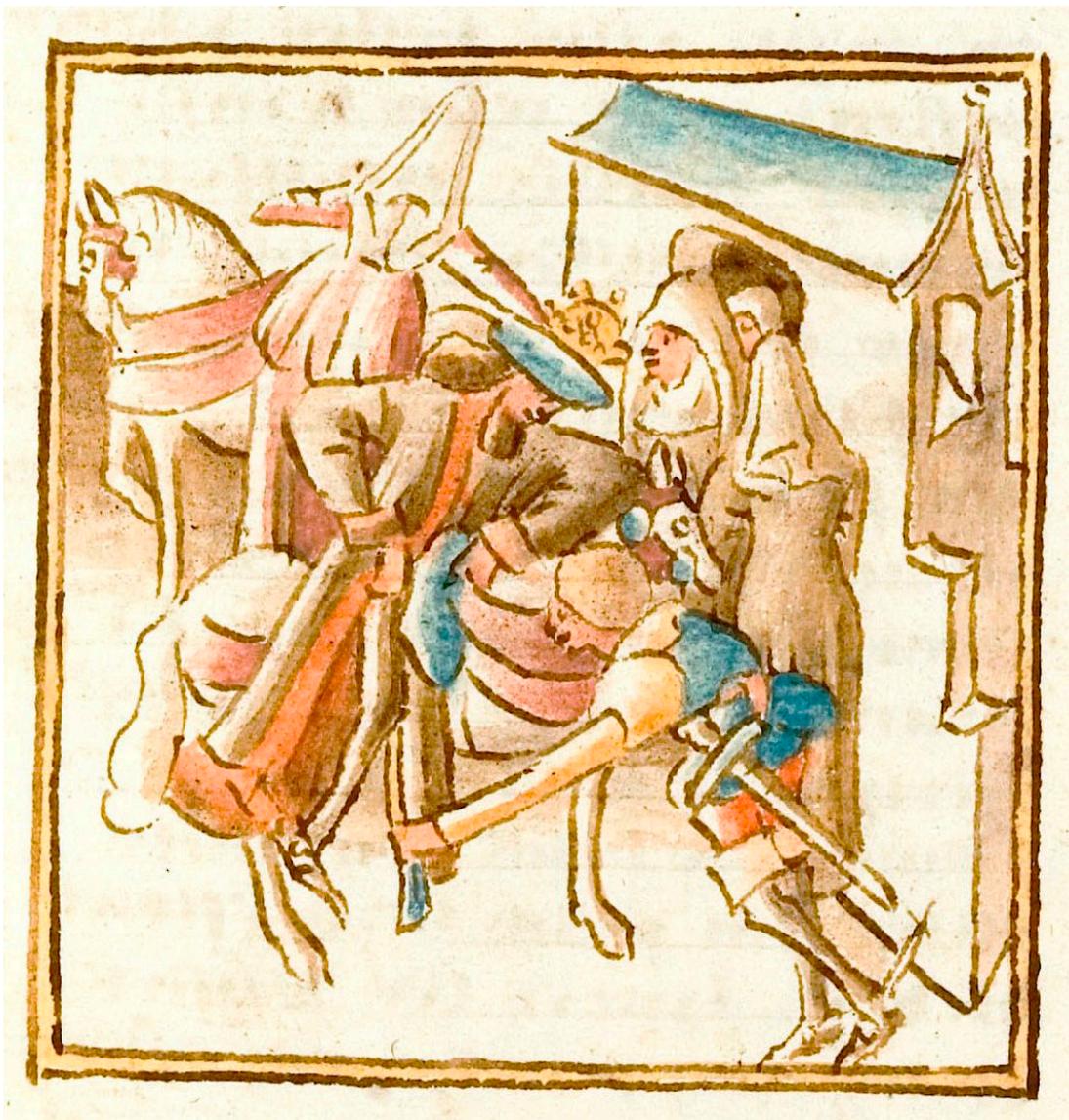
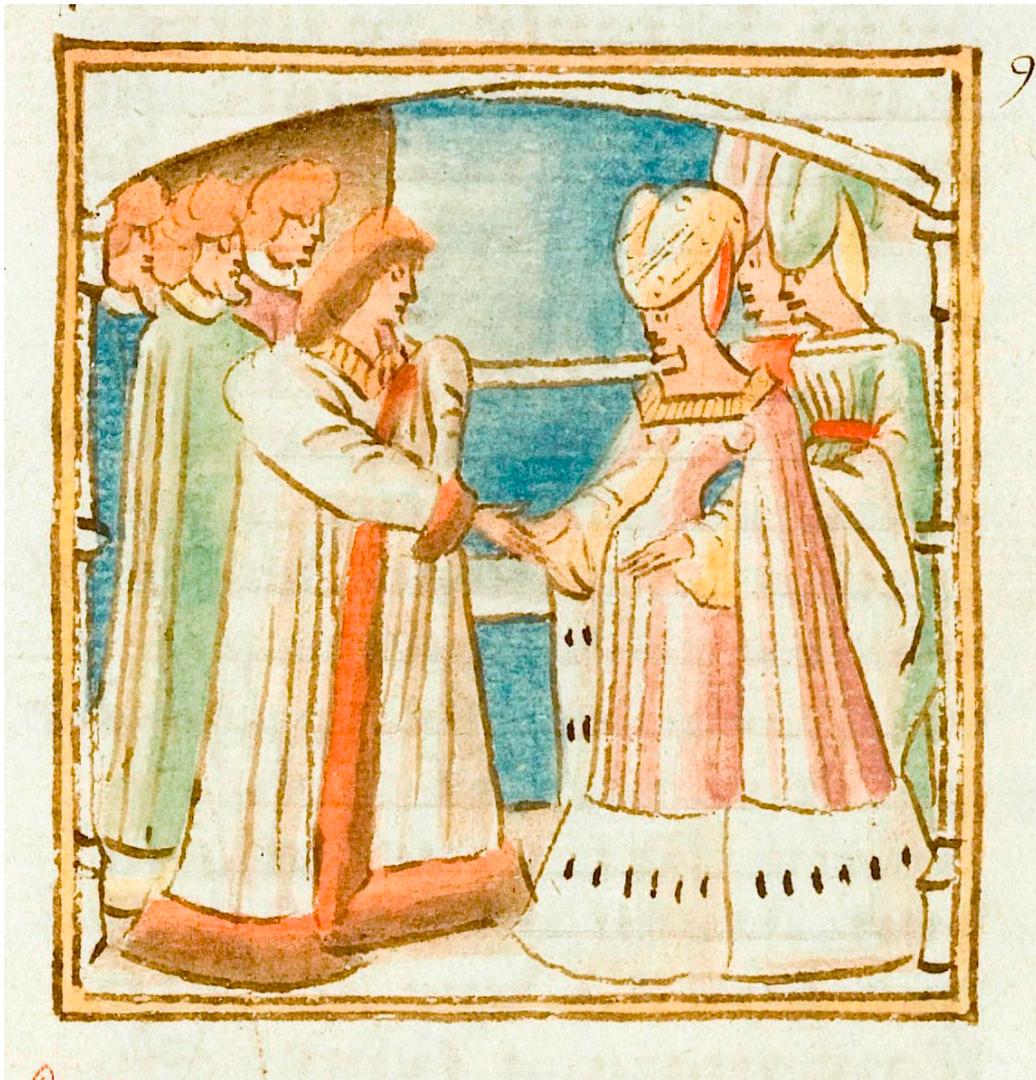


Fig. 10. Séparation définitive de Milon et Esmeré lors de leur départ de l'abbaye de Beau Repaire.
Florence de Rome, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 252ra.

Milon porte un pourpoint bleu assez court, aux épaules rembourrées et manches jaunes, et un fuseau rouge. Imberbe et avec les cheveux blonds emblématiques de son statut de *juvenis* perpétuel, Milon accomplit un geste de soumission – qui n’est mentionné nulle part dans le texte lui-même, donc inventé par l’artiste – tenant l’étrier de son frère lorsque celui-ci monte en selle. Ce geste et la position fortement courbée de son corps soulignent son infériorité vis-à-vis d’un Esmeré qui domine la scène.

Ce qui fait pendant à cette représentation remarquable de Milon, le frère aîné fixé dans un état permanent de jeunesse, est la représentation d’Esmeré, le cadet, en train de mûrir progressivement et d’atteindre son statut de *vir* socio-économique par son mariage avec Florence et son accession au pouvoir.¹³



**Fig. 11. Fiançailles d’Esmeré et de Florence. *Florence de Rome*,
Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 182rb.**

13. Pour cette opposition entre *vir* et jeune, voir Duby, 1964.

Depuis ses fiançailles avec elle, cérémonie dans laquelle il est figuré solennellement avec sa longue robe blanche doublée de fourrure et son col d'or (Fig. 11), il ne porte plus de pourpoint court que dans la scène illustrant son dialogue avec Garsille, lorsqu'il le supplie de lui accorder la vie sauve (Fig. 12). Ici, sa tête nue indique son statut de prisonnier et ses gestes respectueux – à genoux devant Garsille, le bras droit tenu à travers son corps pour suggérer la vérité de ses propos – donnent à son apparence de jeune homme des connotations très différentes de celles, sexualisées, associées avec Milon lorsqu'il porte des vêtements similaires.



Fig. 12. Esmeré demande à Garsille de lui accorder la vie sauve. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 190ra.



**Fig. 13. Départ d'Esmeré à la recherche de Florence. *Florence de Rome*,
Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 213ra.**

Mais il n'est pas que les habits plus longs et plus modestes d'Esmeré qui trahissent son apparence d'homme de plus en plus mûr. Ainsi, dans la scène montrant son départ pour chercher Florence (Fig. 13), son visage change également et tend à vieillir. Ici, on dirait qu'une barbiche commence à pousser sur son menton, ce qui souligne son nouveau statut de dirigeant provisoire de Rome. Nous ne le voyons plus en vêtements courts que dans les illustrations de ses errances à la recherche de Florence, ces habits servant alors un but hautement pratique car sa cape et son chaperon le protègent de la poussière pendant qu'il rejoint ses sujets romains dans la campagne militaire contre le roi de Pouilles et de Sicile venu attaquer le pays (f. 229rb). Son apothéose, au moment de son couronnement en tant qu'empereur de Rome, se traduit dans les miniatures par

son apparence, définitivement changée, de *vir* à la barbe très fournie (Fig. 14).¹⁴ Son nouveau statut illustre se voit également dans la couronne impressionnante qu'il porte, dans sa longue robe impériale doublée d'hermine, dans sa position assise sur une chaise curule sur une estrade bleue permettant à tous les membres du corps politique de voir son élection, ainsi que dans la présence d'un sergent-d'armes portant un grand sceptre.



Fig. 14. Couronnement d'Esmeré comme empereur de Rome. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 233ra.

14. A propos de la barbe dotée de connotations positives de puissance et fortitude, comme indice textuel de la maturité physique et morale d'un souverain, voir Bly, 1978 ; Jennings, 1978 ; Owen, 1988 ; et Bartlett, 1994.



Fig. 15. Arrivée d'Esmeré à l'abbaye de Beau Repaire. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 244rb.

À partir de ce moment, les images d'Esmeré à Beau Repaire le dépeignent sous les traits d'un homme de plus en plus âgé, doté d'une longue barbe, d'une lourde couronne surmontant un chaperon-bourrelet bleu, et vêtu de longues robes marron doublées d'une fourrure rougeâtre (Fig. 15). Esmeré se distingue définitivement de son frère aîné Milon par ses habits, son faciès et son âge avancé, mais sa stature suggère aussi son élévation sociale et sa supériorité morale. Contrairement à Milon, qui, grièvement malade, arrive devant Florence sur une litière, Esmeré se

présente debout à la célèbre religieuse-guérisseuse, son état de santé fragile n'étant indiqué que par ses deux mains sur le bras droit d'Egrevain qui lui sert d'appui. Pour revenir à la dernière image du cycle (Fig. 10), les positions qu'occupent les deux frères dans la société ne pourraient être plus claires : Esmeré, l'empereur, *vir* faisant figure d'autorité dont la santé est désormais rétablie, s'apprête à partir pour Rome accompagné par sa fiancée retrouvée, leur vie d'époux affectueux et de monarques illustres sur le point de commencer enfin et d'être rapidement comblée par la naissance d'un héritier mâle ; Milon, *imberbus juvenis* perpétuel,¹⁵ se destine en revanche à une rude vie de pénitence, de célibat et d'anonymat ...

Texte et image dans ce manuscrit bourguignon du remaniement en prose de *Florence de Rome* agissent donc de concert pour faire passer son message sur l'importance de la loyauté comme vertu principale des chevaliers, tel que le révèle cette histoire d'un conflit hautement dramatique entre fraternité et chevalerie opposant deux frères qui, finalement, ne paraissent plus être du même sang. Ils fonctionnent, pourtant, de manière étonnamment indépendante, vu que le récit ne fournit aucun détail sur les changements physiques subis ou non par les deux hommes. Or, ce sont ces changements qui servent à l'artiste du manuscrit, le Maître de Wavrin, d'éléments visuels à la fois extrêmement réduits et extrêmement expressifs pour établir le contraste entre le bon exemple à suivre, Esmeré, le frère cadet, et le mauvais exemple à fuir, Milon, le frère aîné.

Si le thème de la dissemblance entre deux frères, en faveur du cadet et aux dépens de l'aîné, est l'un des plus traditionnels dans le répertoire narratif médiéval, la façon dont notre artiste l'exploite, traduisant, tout en l'invertissant, une petite différence d'âge en une grande différence d'âge « moral » pour ainsi dire, est beaucoup plus originale. L'idée de l'âge moral (et du décalage entre celui-ci et l'âge réel) est bel et bien présent dans les textes et les images du Moyen Âge, mais normalement c'est à propos du *puer senex*, dont la jeunesse est transcendée par son grand âge moral plus typique d'un homme beaucoup plus mûr, ou bien de son contraire, le *puer centum annorum* ou *senex amans*, le vieil homme qui ne renonce pas aux folies de sa jeunesse¹⁶. Évidemment, les images dans le manuscrit de Chantilly dont il a été question ici ne sont conformes ni à l'un ni à l'autre de ces deux modèles, d'où l'originalité de notre artiste. Exagère-t-on en disant que ce moyen de visualiser un tel décalage d'âge anticipe le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde plus que *Don Quichotte* ? Toujours est-il que ce manuscrit de *Florence de Rome* constitue un excellent exemple des grandes surprises que peuvent encore nous réserver ces récits de chevalerie de la fin du Moyen Âge – ainsi que les cycles d'images fascinants qui les accompagnent – trop longtemps méconnus par la critique moderne et trop peu étudiés.

15. Pour cette expression, qui remonte à l'*Ars poetica* d'Horace, voir Gaffney, 1990, p. 572.

16. Voir Burrow, 1978, pp. 135-162.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOWICZ, Maciej (1996), *Réécrire au moyen âge : mises en prose des romans de Bourgogne*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii-Curie-Sklodowskiej.
- BARTLETT, Robert (1994), « Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages », *Transactions of the Royal Historical Society*, 4, pp. 43-60.
- BILLORÉ, Maïté et DEHOUX, Esther (2015), « The Judge and the Martyr : Images of Power and Justice in Religious Manuscripts from the Twelfth to the Fifteenth Centuries », in *Textual and Visual Representations of Power and Justice*, ed. R. Brown-Grant, A. D. Hedeman and B. Ribémont, Farnham, Surrey/Burlington, VT, Ashgate, pp. 171-190.
- BLANC, Odile (2002), « From Battlefield to Court : The Invention of Fashion in the Fourteenth Century », in *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*, ed. D. G. Koslin and J. E. Snyder, Basingstoke/NY, Palgrave Macmillan, pp. 157-172.
- BLY, Peter Anthony (1978), « Beards in the *Poema de Mio Cid* : Structural and Contextual Patterns », *Forum for Modern Language Studies*, 14,1, pp. 16-24.
- BROWN-GRANT, Rosalind (2008), *French Romance of the Later Middle Ages : Gender, Morality, and Desire*, Oxford, Oxford University Press.
- (2014), « Le rapt et le rapport texte/image dans les manuscrits du remaniement bourguignon de *La Fille du Comte de Ponthieu* », in *Rapts. Réalités et imaginaire du Moyen Âge aux Lumières*, dir. G. Vicker-mann-Ribémont et M. White-Le Goff, Paris, Classiques Garnier, pp. 49-70.
- (2015), « How to Wield Power with Justice : The Fifteenth-Century *Roman de Florimont* as a Burgundian “Mirror for Princes” », in *Textual and Visual Representations of Power and Justice*, ed. R. Brown-Grant, A. D. Hedeman and B. Ribémont, Farnham, Surrey/Burlington, VT, Ashgate, pp. 43-63.
- (2018), « Pour une lecture juridique du texte : le *Roman de Gérard de Nevers* vu par le Maître de Wavrin », in *L'art du récit à la cour de Bourgogne : l'activité de Jean de Wavrin et de son atelier*, dir. M. Marchal et J. Devaux, Paris, Champion, pp. 297-314.
- (à paraître), « Perspectives sur la guerre : l'apport textuel et visuel des romans en prose bourguignons », in *Écrire la guerre au Moyen Âge*, dir. C. Croizy-Naquet et M. Szkilnik, numéro spécial, *Le Moyen Âge*.
- BUETTNER, Brigitte (1993), « Dressing and Undressing Bodies in Late Medieval Images », in *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange: Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, ed. T. W. Gaeghtgens, Berlin, Akademie Verlag, pp. 383-392.
- BURROW, J. A. (1986), *The Ages of Man : A Study in Medieval Writing and Thought*, New York, Oxford University Press.
- CHARRON, Pascale (2004), *Le Maître du Champion des dames*, Paris, CTHS/INHA.
- COLOMBO TIMELLI, Maria, FERRARI, Barbara et SCHOYSMAN, Anne (2010), dir. *Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols.
- et SUARD, François (2014), dir. *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- CRISLER, Sarah Emma (2005), « Epic and the Problem of the Female Protagonist : The Case of *Florence de Rome* », *Neuphilologische Mitteilungen*, 106,1, pp. 27-33.
- DE WINTER, Philippe M. (1978), « Manuscrits à peintures produits pour le mécénat lillois sous les règnes de Jean sans Peur et de Philippe le Bon », in *Archéologie militaire : Les Pays du Nord. Actes du 101^e congrès national des sociétés savantes*, Lille, 1976, Paris, Bibliothèque nationale, pp. 233-256.
- DOUTREPONT, Georges (1969) [1939], *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1^{re} éd. 1939).
- DUBY, Georges (1964), « Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle. Les “jeunes” dans la société aristocratique », *Annales ESC*, 19,5, pp. 835-846.

- GAFFNEY, Phyllis (1990), « The Ages of Man in Old French Verse Epic and Romance », *The Modern Language Review*, 65,3, pp. 570-582.
- JENNINGS, Margaret (1978), « Chaucer's Beards », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 130,2, pp. 362-368.
- KRAUSE, Kathy M. (2006), « Generic Space-Off and the Construction of the Female Protagonist : The *Chanson de Florence de Rome* », *Exemplaria*, 18, pp. 93-136.
- LETT, Didier (2003), « Genre et rang dans la fratrie dans les *exempla* de la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles) », in *Fratries : frères et soeurs dans la littérature et les arts, de l'antiquité à nos jours*, dir. F. Godeau et W. Troubetzkoy, Paris, Éditions Kimé, pp. 151-159.
- LETT, Didier (2011), « Masculinités et féminités des enfants dans les fratries et les sorories à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 123,2, pp. 315-329.
- MOREL, Barbara (2007), *Une iconographie de la répression judiciaire : le châtement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, CTHS/INHA.
- OWEN, D. D. R. (1988), « Beards in the *Chanson de Roland* », *Forum for Modern Language Studies*, 24,2, pp. 175-179.
- QUINONES, Ricardo J. (1991), *The Changes of Cain : Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- SCHANDEL, Pascal (1997), *Le Maître de Wavrin et les miniaturistes lillois à l'époque de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire*, thèse de doctorat, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.
- (2011), « Le Maître de Wavrin », in *Miniatures flamandes 1404-1482*, dir. B. Bousmanne et T. Delcourt, Paris/Bruxelles, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque royale de Belgique, pp. 358-366.
- SEARS, Elizabeth (1986), *The Ages of Man : Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, Princeton University Press.
- SZABICS, Imre (2016), « Les frères ennemis hongrois dans la "chanson d'aventures" *Florence de Rome* », in *Byzance et l'occident III : Écrits et manuscrits*, dir. E. Egedi-Kovács, Antiquitas-Byzantium-Renascentia, 22, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, pp. 179-191.
- VAN BUREN, Anne, et WIECK, Roger (2011), *Illuminating Fashion : Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New York/London, The Morgan Library & Museum/D. Giles Limited.
- VOYER, Cécile (2010), « Image de l'exclusion et de la transgression : Caïn, frère maudit », in *La Parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, dir. M. Aurell, Turnhout, Brepols, pp. 379-399.
- WIJSMAN, Hanno (2010), *Luxury Bound : Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550)*, Turnhout, Brepols.
- WILLARD, Charity Cannon (1996), « Patrons at the Burgundian Court : Jean V de Créquy and his Wife, Louise de la Tour », in *The Search for a Patron in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. D. G. Wilkins and R. L. Wilkins, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, pp. 55-62.
- YOUNGS, Deborah (2006), *The Life Cycle in Western Europe, c. 1300-c. 1500*, Manchester, Manchester University Press.
- (2013), « Adulthood in Medieval Europe : The Prime of Life or Midlife Crisis ? », in *Medieval Life Cycles : Continuity and Change*, ed. I. Cochelin and K. Smyth, Turnhout, Brepols, pp. 239-264.
- ZINK, Michel (1988), « Le roman », in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, 8/1, *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, Carl Winter, pp. 197-216.

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Chevauchée de Milon et Esmeré. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 171rb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 2. Milon et Esmeré à la cour de l'empereur Othon. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 172vb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 3. Scène de bataille. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 174rb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 4. Les deux frères mènent l'armée romaine à l'extérieur de la ville pour affronter les Grecs. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 185rb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 5. Milon tend une embuscade à Samson. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 187va. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 6. Milon enlève Florence. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 202va. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 7. Malcaire pendant le jugement de Florence accusée de meurtre. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 221vb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 8. Arrivée de Milon grièvement malade à l'abbaye de Beau Repaire. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 245va. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 9. Malcaire plaide devant Florence à l'abbaye de Beau Repaire. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 247va. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 10. Séparation définitive de Milon et Esmeré lors de leur départ de l'abbaye de Beau Repaire. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 252ra. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 11. Fiançailles d'Esmeré et de Florence. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 182rb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 12. Esmeré demande à Garsille de lui accorder la vie sauve. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 190ra. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 13. Départ d'Esmeré à la recherche de Florence. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 213ra. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 14. Couronnement d'Esmeré comme empereur de Rome. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 233ra. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

Fig. 15. Arrivée d'Esmeré à l'abbaye de Beau Repaire. *Florence de Rome*, Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652, f. 244rb. Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque et archives du château de Chantilly.

RÉSUMÉ

La séparation entre *arma* et *amor* que nous pouvons constater dans les récits de chevalerie du XV^e siècle amène les auteurs de ces textes à s'interroger autant sur les relations entre les chevaliers eux-mêmes que sur celles entre le chevalier et sa dame. En particulier, les liens unissant des chevaliers qui sont également des frères font l'objet de plusieurs romans de l'époque, comme par exemple la mise en prose bourguignonne de *Florence de Rome*, où les deux frères Milon et Esmeré, jeunes chevaliers hongrois, se disputent la main de l'héroïne éponyme. Dans la version de ce récit illustrée par l'artiste surnommé le « Maître de Wavrin » (Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652), les tensions entre fraternité et chevalerie passent au premier plan – dans le texte comme dans les images – jusqu'à prendre toute une dimension éthique et politique. Comme nous le verrons, la façon dont les deux frères se comportent entre eux en dit long sur leur aptitude à mériter non seulement l'amour de la dame, mais le gouvernement d'un royaume entier, livrant ainsi une leçon à la fois poignante et incisive sur les mœurs chevaleresques à la fin du Moyen Âge.

MOTS CLÉS : fraternité, chevalerie, *Florence de Rome*, mise en prose, enluminures, éthique, politique, mœurs chevaleresques.

ABSTRACT

The separation of *arma* and *amor* that can be found in the chivalric tales of the fifteenth century allows the authors of these works to devote as much attention to the relationships between knights as to those between a knight and his lady. In particular, the bonds between knights who are also brothers are examined in various texts of the period, such as the Burgundian prose reworking of *Florence de Rome*, in which the brothers Milon and Esmeré, two young knights from Hungary, vie with each other for the hand of the eponymous heroine. In the version of this romance illustrated by the artist known as the « Wavrin Master » (Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 652) the tensions between brotherhood and knighthood are foregrounded in both the narrative and its accompanying miniatures to the extent of taking on a political and ethical dimension. As I argue here, the way in which the two brothers act towards each other can be seen as an indicator of their suitability not only as the lady's prospective husband but also as the future ruler of a realm, thus providing a trenchant and incisive lesson on chivalric *mores* at the end of the Middle Ages.

KEY WORDS : brotherhood, chivalry, *Florence de Rome*, prose reworking, illuminations, ethics, politics, chivalric *mores*.

Reçu: 30/11/2018

Accepté: 5/2/2019

**Les demoiselles et le réveil de la chevalerie
dans le *Roman de Perceforest***

Waking up Chivalry: Damsels in le *Roman de Perceforest*

Marie-Christine Payne

(Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3)

« Dieu qui peuvent estre ces chevalliers mal aprins qui sont devant ceste fontaine aussi comme estatures ? » Cette citation est tirée du livre V du *Perceforest* : deux chevaliers, le Chevalier à la Housse Verte, ou Chevalier Meffait (Nieppus), et le Chevalier Vermeil (Cicoradès), rencontrent au cours de leur route un cortège de demoiselles accompagnées d'un nain et sont tellement absorbés par leurs pensées et par cette merveille qu'ils sont incapables de saluer les jeunes filles.¹ Elles parlent entre elles de ces chevaliers, de ce qu'elles jugent être leurs défauts sans pour autant s'adresser à eux. Ces demoiselles sont justement les deux jeunes filles dont les chevaliers sont tombés amoureux après qu'ils les ont vues en songe et dans un miroir. La rencontre amoureuse n'a donc pas été directe. Ces deux jeunes hommes seront plus tard nommés brièvement, et par moquerie d'une des demoiselles, « Chevaliers Songeurs ». Ils deviendront ensuite les deux chevaliers défendant le Mont du Miroir.²

Vaste prose arthurienne du XIV^e siècle, remanié au XV^e, le *Roman de Perceforest* se veut une genèse des romans de la table ronde.³ Sous l'impulsion d'Alexandre le Grand, du roi Perceforest et de son frère Gadiffer, les chevaliers vont s'efforcer de civiliser le royaume d'Angleterre en faisant valoir les principes de la chevalerie et en prêchant une nouvelle religion monothéiste préfigurant

1. Par souci de clarté, nous garderons l'appellation de « Chevalier à la Housse Verte ».

2. Nous signalons d'emblée que l'extrait choisi n'est présent que dans le manuscrit C du *Perceforest* copié par David Aubert pour Philippe le bon et daté de 1459 – 1460.

3. Nous ne nous prononcerons ni pour une datation en faveur du XIV^e ou XV^e siècle. Voir à ce propos l'ouvrage de Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un roman arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, ainsi que les diverses introductions de Gilles Roussineau.

le christianisme. À travers les six parties du *Perceforest*, c'est le lignage tout entier d'Arthur et des chevaliers de la table ronde qui nous est présenté. Les livres I, II et III nous présentent les premières générations de chevaliers qui gravitent autour de Perceforest et qui s'illustrent à la fois dans leur lutte contre de mauvais chevaliers et dans des tournois somptueux. Au cours du livre IV, les Romains envahissent la Bretagne et y détruisent tout, tuant par la même occasion presque tous les chevaliers du roi Perceforest. Après cela, le livre IV et V s'attachent à reconstruire des lignages défaits, à susciter les rencontres entre les mères et leurs fils et développent l'histoire d'Ourseau et de sa lignée, vengeurs des chevaliers. Le livre V est plus particulièrement centré autour de la quête de la Pucelle aux Deux Dragons et autour des douze tournois de la Fontaine aux Pastouraux. De manière générale ce livre est un « traité sur l'amour », « un moment de pause heureuse » et un instant de « féerie légère, orchestrée par les femmes (Szkilnik, 2012 : 151) ». Et c'est dans ce contexte, nous semble-t-il, que l'on retrouve cette critique féminine de la chevalerie.

Ce que nous aimerions analyser, c'est surtout la vision qu'ont les personnages féminins de la chevalerie dans le cinquième livre du *Perceforest*, en particulier Blanchette (fille de Blanche et petite-fille du roi et de la reine d'Écosse Gadiffer et Lydoire), la Pucelle aux Deux Dragons (Alexandre-Fin-de-Liesse, petite-fille d'Alexandre) et deux demoiselles inconnues (dont le nom ne sera révélé qu'à la fin du livre : Ticonas et Codrille). Le récit de ces deux demoiselles inconnues occupe toute la partie conservée dans le manuscrit C mais est absent des manuscrits AE alors qu'on retrouve pourtant ces personnages lors du banquet à l'issue des douze tournois (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie*, éd. Gilles Roussineau, 2012 : par. 508, p. 670 - 672). Elles formeront avec Blanche une sorte de triade de jeunes épouses accompagnée d'une triade de mères. L'insertion de cet épisode dans l'édition de Gilles Roussineau éclaire l'intérêt soudain que porte la fin du texte à ces deux personnages.

Ce qui est pourtant frappant dans le *Perceforest*, et ce qui sera le sujet de notre propos, c'est que ces critiques des chevaliers n'ont pas pour but de révéler un certain malaise lié au délitement de leur classe mais tendent bien au contraire à un perfectionnement de l'éthique chevaleresque. Ainsi, comment la critique des chevaliers par les demoiselles permet-elle ce perfectionnement? Plus que d'une critique, nous verrons que ce passage est plutôt un moyen, par la moquerie plaisante, de réveiller et révéler une chevalerie latente, de l'encourager et de lui donner une nouvelle impulsion. Ce passage se veut un *exemplum* où la demoiselle, mieux avertie que son ami, contribue pleinement à l'épanouissement des vertus chevaleresques.

Le critère de la génération apporte un premier élément de réponse car la nouvelle génération, celle du livre V, se distingue en bien des points des précédentes : plus audacieuse et indépendante, et moqueuse, cette génération confère un ton plaisant au texte. Les personnages féminins, non contents de railler les jeunes chevaliers, le font dans des mises en scène pleines de saveur jouant sur la spécularité et l'onirisme. Toutefois, à aucun moment du texte l'auteur et le narrateur ne remettent en question ces railleries qui sont nécessaires à la reconstruction du royaume et à l'élaboration d'une chevalerie idéale.

I. Une question de génération ?

Les femmes mises en valeur dans le livre IV étaient davantage les veuves des chevaliers du Franc Palais et les mères de la nouvelle génération. Omniprésentes dans ce livre, elles étaient souvent mises en scène près d'une fontaine où elles rencontraient enfin leurs enfants à qui elles révélaient leur lignage et à qui elles donnaient des conseils. Ce personnel, toujours présent dans le livre V, tend cependant à s'effacer au profit de demoiselles qui semblent presque émerger des forêts du royaume. Ces demoiselles se distinguent des mères des chevaliers par leur comportement mais se distinguent aussi des demoiselles des premières générations notamment par une certaine audace et indépendance.

Audace et indépendance

Tout d'abord, ces personnages usent d'un langage porté sur la raillerie. Les discours directs et les échanges entre les personnages féminins sont assez fréquents pour nous permettre de dire que ce vocabulaire est bien présent. Les deux jeunes filles inconnues du paragraphe 508 du manuscrit C sont les plus acerbes. Elles s'exclament ainsi : « Pucelle doit trop bien avant sçavoir l'eure ou elle assiet son cœur. » ; « Trop est pucelle honteuse qui aime cordeallement celluy dont elle n'a fors les sornettes » ; « Pucelle doit estre de sa nature simple et honteuse et ne doit rien ottroier en amours fors après l'espreuve » (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C - 7, p. 502 ; C - 9, p. 503 ; C - 23, p. 513*). Une demoiselle, Ticonas, va rebaptiser le Chevalier à la Housse Verte qui se fait nommer le « Chevalier Meffait » et lui donner le surnom de « Chevalier Vanteur » : « ... ne il n'est mie digne de porter le nom de Chevallier Meffait, mais de Chevallier Vanteur, ainsi doit il estre appellé (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C - 30, p. 518*) ».

Ce que l'on peut remarquer, c'est que les propos de cette pucelle, inconnue à ce moment-là du texte, semblent plus durs envers le Chevalier à la Housse Verte que ne le sont ceux de sa camarade : si elle le tourmente ainsi, ce n'est pas tant parce qu'il s'est vanté que parce qu'il ne l'aurait pas remarquée lors d'un banquet au cours duquel, elle l'avoue, elle était sur le point « d'embarre folement (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C-8, p. 503*). ». Pourtant, si ses propos sont nuancés par ceux de sa compagne, la Pucelle à la Plaisante Plaiette, aucune intervention du narrateur ne vient remettre en cause ce jugement de la pucelle. L'orgueil et l'amour-propre de Ticonas sont déguisés et seuls transparaissent l'erreur et le regret du Chevalier à la Housse Verte. Ces surnoms sont d'autant plus cruels que le chevalier portait à l'origine le nom de « Chevalier Flambant », ou Flamboyant, et ne le regagnera qu'à la fin du texte.

Le champ lexical de la moquerie est relativement présent. Nous ne reviendrons pas sur le vocabulaire lié au comique déjà étudié par Anne Delamaire dans sa thèse mais nous ne ferons que remarquer que certains mots, tels que « rampronner », sont souvent utilisés dans ce livre et sont à destination des chevaliers ; ces moqueries proviennent soit de la bouche des demoiselles elles-mêmes, soit du narrateur qui validerait donc le point de vue des demoiselles. Nous relevons les occurrences suivantes : « De ces moz fut Exillé moult esbahy, car bien lui sambla que envoyé lui estoit par rampronne. » ; « Et quant le chevalier eut ce dit, bien fut oÿ de plusieurs pucelles des hours qui bien noterent ces moz, et tant que depuis ilz lui firent mis en avant par rampronne,

comme vous orrez cy après. » ; « Et pour ce que a la journee de hier le vey ainsi mener par le corps d'un seul chevalier, ce que ja ne cuidoit veoir comme celle qui l'a assez en grace, pourquoy, sy comme je croy, elle en fut moult impaciente, et pour le rampronner lui envoya les trois cuers » ; « Et sachiez que la Pucelle aux Deux Dragons a veue et leue la lettre , parquoy elle scet certainement que ce estes vous mesmes, et pour vous rampronner furent dites les parolles devant toute la compagnie (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie*, 2012, par. 351, p. 347 ; par. 474, p. 465 ; par. 488, p. 478 ; par. 491, p. 481) ». La deuxième occurrence est bien une intervention proleptique du narrateur qui prépare le paragraphe 508 et sur lequel nous reviendrons. Quant aux troisième et quatrième occurrences, elles sont une redite de la raillerie collective déjà vécue par les chevaliers, raillerie qui a eu lieu lors d'un simulacre de banquet organisé par leurs amies respectives : les propos d'une demoiselle messagère confirment l'intention des amies qui avaient préparé ce banquet et viennent à nouveau accabler les chevaliers. Ainsi, faire des dons humiliants ne suffit pas, il faut aussi les expliquer. Nous nous risquons à émettre l'hypothèse selon laquelle la glose de ce passage est une réécriture sur le mode burlesque des épisodes merveilleux : alors que dans *le Conte du Graal*, par exemple, les étapes du dîner et le cortège du Graal sont expliqués à Perceval, les étapes de ce banquet des amies sont ensuite expliquées à Gallafur. De l'exploit chevaleresque et du merveilleux, nous passons au burlesque et à la dérision.

Demoiselles et mères

L'opposition entre les demoiselles et les mères se joue dans la technique utilisée pour enseigner aux chevaliers. Les mères et les femmes âgées, c'était surtout le cas dans le livre IV, ont un discours davantage porté sur la théorie, concernant le lignage, l'histoire et la religion. Nous pensons particulièrement aux personnages de la Reine Fée, de Flamine et de Zellandine. Les demoiselles ont, quant à elles, une approche plus centrée sur un mode expérimental dans la mesure où il leur revient la tâche d'inculquer un certain savoir-faire aux chevaliers, celui de la parfaite courtoisie. Michelle Szkilnik a déjà souligné l'importance de la répartition des tâches entre les femmes du livre V : alors que la Reine Fée exerce un pouvoir sans partage dans les premiers livres, Blanche, sa fille, ne s'occupe, elle, que d'un tournoi et semble d'ailleurs se restreindre à cette Fontaine aux Pastoureaux, tandis que les autres personnages féminins se dispersent dans tout le royaume (Szkilnik, 2012 : 152). En somme, le livre V voit un dédoublement de la figure de la Reine Fée : d'un côté Blanche régit les tournois et le versant plus généalogique et politique de l'œuvre civilisatrice, de l'autre, les demoiselles veillent sur le potentiel courtois des jeunes chevaliers. À travers des tournois et des quêtes que ces dernières vont mettre en place, singeant ainsi les cérémonies officielles, elles créent entre elles des obstacles supplémentaires dans une optique de perfectionnement de la chevalerie.

Revenons à l'une de ces demoiselles, Blanchette. Plutôt discrète, elle est pourtant au cœur des tournois de la Fontaine aux Pastoureaux. Tandis que pendant les tournois officiels elle s'efface derrière sa mère qui distribue des roses à Exillé, le favori, lors du banquet des demoiselles, elle révèle son jugement sur le Chevalier aux Six Roses en lui offrant trois cœurs de sangliers. Ce don, peu flatteur, laisse supposer que le chevalier manque de courage. Son don est d'autant plus ironique et cruel qu'elle lui donne la moitié de ce qu'il a reçu de sa mère à savoir trois cœurs alors

qu'il a obtenu six roses de la reine Blanche. C'est donc dans un contexte non-officiel et sans la présence des mères que la raillerie peut avoir lieu.

Dire que la raillerie est un trait générationnel peut se vérifier avec le personnage de Gorloès qui est, certes, une femme amoureuse mais qui est plus âgée que les demoiselles ; elle fera d'ailleurs partie de cette sorte de triade des femmes âgées à la fin du livre, détentrices d'un savoir sur le passé. Gorloès ne raille pas Norgal, son ami. Elle va, au contraire, l'encourager à se battre et l'encouragera tout au long du texte à faire le service d'amour.

L'absence d'innamoramento ?

Pour terminer, on peut rajouter que cette nouvelle génération de demoiselles opère un détournement de l'*innamoramento* ; par ailleurs, il n'y a pas tant de longues prosopographies qui mettent en scène une demoiselle dont tombe amoureux un chevalier. Prenons l'exemple de la rencontre entre Exillé et Blanchette autour de qui se structure ce livre : Exillé se caractérise d'abord par sa volonté de devenir chevalier. Alors qu'il vient de gagner le tournoi à l'épée, la description de Blanchette reste assez évasive et ne dit rien des sentiments d'Exillé :

Après sieuvoit une pucelle a nud chief fors de ses cheveux qui sambloient mieulx de fil d'or que d'autre chose. Les faitures d'elle du pié jusques au chief estoient tant adreesees qu'il sambloit que Nature l'eust especialement ouvree et faite pour exemple de beauté. Avecq ce, elle estoit tant blanche de char qu'il estoit advis que celle blancheur retentist par sa beauté a l'encontre de ses vestemens qui estoient d'un vermeil tant plaisant que au remuer il sambloit qu'il estincelast (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012* : par. 51, p. 49).

Le lecteur, habitué aux longueurs de ce texte qui ne fait pas dans l'économie, ne pourra qu'être surpris par la brièveté de cette description d'autant plus surprenante que Blanchette est la reine des douze tournois de ce livre. Le livre III qui célébrait douze demoiselles se révélait plus expansif. Ce n'est que quelques pages plus loin, lorsque Ponçonnet annonce que Blanchette sera le prix du tournoi, que plusieurs chevaliers dont Exillé s'éprennent de Blanchette. Tout se passe comme si les émois des chevaliers de la première génération avaient laissé place, après la bataille du Franc Palais, à une génération plus modérée et raisonnable. Enfin, rien ne semble tout à fait arbitraire dans ces épreuves amoureuses : ainsi, les quatre nièces de Morgane jettent leur dévolu sur les descendants de Gadiffer, Gorloès remarque Norgal et fait tout pour apparaître sur son chemin voire littéralement sous ses yeux. On est ainsi loin des rencontres fortuites des premières générations, celles de Gadiffer et Flamine, Lyonnell et Blanche, Estonné et Priande, etc... Dans cette rencontre entre les demoiselles et les chevaliers, plus que d'accomplir une quête *pour* une demoiselle, il s'agit de partir en quête *de* la demoiselle. De même, les chevaliers ne devront pas seulement tomber amoureux mais aussi apprendre à aimer faisant de ce passage du *Perceforest* un art d'aimer en acte.

Si la propension à la critique semble donc propre à cette génération, nous allons maintenant voir comment la critique des demoiselles s'exprime.

II. La « distance » critique : mise en scène de la critique

Les rencontres entre les demoiselles et les chevaliers, et la critique qui s'ensuit ne se font jamais directement : il n'y a ni face à face, ni dialogue entre les amants mais toujours un intermédiaire, une messagère, un objet merveilleux. Tandis que les chevaliers restent relativement silencieux, les demoiselles sont, elles, loquaces. Enfin, les demoiselles exposent leur critique aux chevaliers de manière théâtralisée, mimant dans plusieurs cas les cérémonies officielles dirigées par les dames.

Le mode du spéculaire : l'absence de la dame

Dans plusieurs cas, la demoiselle ne se révèle pas entièrement au chevalier mais se laisse entr'apercevoir grâce à un miroir ou à une fontaine. C'est le cas des demoiselles inconnues ainsi que de la Pucelle aux Deux Dragons.⁴

À travers le mode du spéculaire, la demoiselle confronte le chevalier à l'absence de l'être aimé. Ainsi, Gallafur, qui est à la recherche de la Pucelle aux Deux Dragons, ne la voit que dans un reflet, dans l'eau. Cette image instable sera elle-même troublée par l'apparition de serpents. Le Chevalier à la Housse Verte et le Chevalier Vermeil entendent les demoiselles ou bien les voient à travers des miroirs. Pourquoi choisir ce mode de rencontre ?

— D'abord, parce que les demoiselles estiment que les chevaliers ne sont pas dignes de les voir : ils n'ont pas atteint un certain niveau chevaleresque et courtois afin de les satisfaire. Elles recherchent des chevaliers plus accomplis, ce qui peut poser problème puisqu'ils n'ont pas de modèle masculin sur lequel s'appuyer : « Et pour orendroit prendre aucune vengeance de leurs cuideries, l'on les traice arriere de ceste fontaine, car ilz ne sont dignes de veoir noz deduitz (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012* : par. 508, C-31, p. 519) ».

— Ensuite, parce qu'elles souhaitent punir la vanité des chevaliers. C'est le cas de Ticonas qui inflige la lourde punition au Chevalier à la Housse Verte de tomber amoureux d'un reflet, d'une image sans qu'il sache si ce visage qu'il perçoit est celui d'une vraie demoiselle (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012, par. 510, p. 528*).

— Enfin, car c'est le meilleur moyen d'observer les chevaliers : si dans le livre I les demoiselles se cachaient du lignage Darnant pour se protéger, les demoiselles du livre V se cachent des chevaliers afin de mieux les évaluer, de commenter leurs actions et de suivre leur parcours. En effet, si les chevaliers voient les deux demoiselles dans des miroirs, tout porte à croire que ces dernières sont au courant des moindres faits et gestes des jeunes hommes et qu'elles les observent en secret. De même, Gallafur, qui voit la Pucelle aux Deux Dragons dans la fontaine, et finit trempé à cause des serpents qu'il a voulu chasser, a été vu par celle-ci alors qu'elle se trouvait dans un autre lieu. Une demoiselle messagère lui dira ainsi :

4. Sur le thème du miroir, voir l'article de Christine Ferlampin-Acher cité dans la bibliographie, « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes ».

Ainsy est il de vous, car en ceste aventure avez esté veu de quatre des plus belles pucelles, des plus nobles et des plus joyeuses des forestz. Et sachiez pour vray que la Pucelle aux Deux Dragons estoit en la moyenne (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 501, p. 491*).

Si, dans l'évocation de la fontaine et du miroir, c'est le mythe de Narcisse qui est ici détourné, c'est aussi la rencontre amoureuse entre Lyonnel et Blanche qui est rappelée et modifiée. En effet, dans le livre II, Lyonnel avait aperçu trois demoiselles, dont Blanche, au bain. À chaque fois qu'il les rencontrait, elles se volatilisèrent. Le livre V prend le contre-pied de cette rencontre amoureuse : alors que Lyonnel voyait réellement Blanche avant qu'elle ne disparaisse, les demoiselles ne se montrent même pas aux chevaliers ; à aucun moment elles ne montreront leur corps. Par ailleurs, dans le livre V, il ne s'agit même pas de savoir *qui* sont ces jeunes filles rencontrées mais *si* elles existent puisque le Chevalier à la Housse Verte et le Chevalier Vermeil doutent de leur existence.

Cortège féerique et jeux d'illusions

Rêves

Après avoir vu des demoiselles en songe et dans l'eau d'une fontaine, le chevalier à la Housse Verte et le Chevalier Vermeil voient passer devant eux un cortège de demoiselles accompagnées d'un nain. Ces dernières ne parlent pas aux chevaliers mais commentent ce qu'elles voient : « 'Il me semble orendroit que toute ceste lande soit empescee pour ces deux rudes chevalliers.' Adont dist une sienne compaigne : 'Vous dittes vray. Alons autre part, car icy n'avrons parfait esbanoy.' (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C - 27, p. 516*) ». Ce commentaire détermine la suite des aventures des chevaliers et structure leur récit (car les propos des demoiselles sont rapportés au discours direct par le Chevalier Vermeil qui fait le récit de ses aventures à Gallafur également au discours direct).

La critique sur le mode de l'illusion féerique est renforcée avec la présence d'un nain qui est le seul à s'adresser directement aux chevaliers. Cependant, le choix même d'un tel interlocuteur vise à rabaisser les chevaliers. Si jusqu'à présent les chevaliers ne voyaient pas les demoiselles, cette rencontre n'en est toujours pas une. Le Chevalier à la Housse Verte et le Chevalier Vermeil sont témoins d'une scène tellement étrange que l'on peut être amené à se demander s'ils rêvent ou non :

Ung lundi au soir nous advint, ung petit aprez soleil esconsant, que noz chevaulx s'arrestèrent sur une fontaine par deffaulte de conduiseurs. Nous, qui estions tant ensonniez en continuant noz pensees, nous ne nous donnasmes garde de tel arrest, ainchois chascun de nous estoit ensonnié a ses amours tant fort qu'il ne lui estoit rien du remanant du monde. Et endementiers que nous estions illec arrestez, il nous advint une merveilleuse adventure, car bien nous fu advis que nous voions venir a celle fontaine une grosse compaignie de jennes pucelles (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C- 27, p. 516*).

Le coucher du soleil, la fatigue des chevaliers et l'expression « fu advis », portent en effet à croire que les chevaliers sont dans un entre-deux, entre le monde du jour et le monde de la nuit.

Interdit

Dans tous les cas, c'est un interdit qui semble frapper les chevaliers, celui sanctionnant la vue : ainsi le Chevalier à la Housse Verte doit faire semblant de dormir pour tenter d'apercevoir les demoiselles qu'il entend parler : « Si m'est advis que je drechay les ieulx au plus secretement que je peuz, car faindre vouloie le dormir (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012, par. 508, C-22, p. 512 - 513*) ». L'ouïe est le seul sens et le seul mode de perception que les demoiselles semblent concéder aux chevaliers : « Jou, en dormant ou en veillant, ne sçay lequel, les prins a escouter, car trop me plaisoient leurs paroles (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C-7, p. 502*) ». Même lorsque le Chevalier à la Housse Verte et le Chevalier Vermeil deviendront les chevaliers du Mont au Miroir, ils entendront les commentaires des pucelles sans pouvoir les apercevoir.

Donc plutôt que de tromper les chevaliers avec des miroirs ou de l'eau, il s'agit aussi pour les demoiselles d'intervenir au moment propice entre veille et songe. Tous ces jeux de miroirs sont autant de stratagèmes employés par les demoiselles afin d'aiguillonner et réveiller la nouvelle chevalerie.

Une subversion du banquet d'honneur : la critique mise en bouche

Un dernier point concernant la mise en scène de la critique concerne le fait que celle-ci reprenne des modèles de banquets d'honneur du *Perceforest*. Nous nous concentrerons particulièrement sur deux banquets qui singent tous deux les banquets officiels de la Fontaine aux Pastoureaux mais qui en prennent le contrepied : il ne s'agit pas alors de valoriser, louer le chevalier mais au contraire de le rabaisser. Dans un cas, plusieurs chevaliers sont à table, servis par des demoiselles tandis que les dames sont absentes. Dans l'autre cas, un seul chevalier, le Chevalier à la Housse Verte, semble isolé après un combat à la Fontaine aux Pastoureaux et se retrouve encerclé par des demoiselles qui parlent justement de lui afin de critiquer ses propos ainsi que l'ensemble des jeunes chevaliers.

Pour ce qui concerne tout d'abord le banquet « aux quatre dons », il s'agit d'un banquet survenant après que Norgal le malheureux chevalier est parvenu à vaincre Exillé, Gallafur et Passelion à la joute. Après le combat, une table est dressée et des demoiselles apportent des dons sous la forme de plats à chacun des chevaliers. Passelion reçoit une boisson épicée de sa dame jalouse, sans doute Gaudine, Exillé reçoit trois cœurs de sangliers de Blanche qui se raille de lui car il a été vaincu par Norgal : ainsi la rose du tournoi de la Fontaine aux Pastoureaux est remplacée par la nourriture et le goût, sens moins noble qui supprime l'odorat. Seule la couleur rouge de la rose et celle des cœurs permet de faire le lien entre les deux dons. Une demoiselle salue Gallafur le « Nouveau marié » qui a mis l'anneau au doigt de Capraise, nièce de Morgane (ce qui est faux et qu'il devra démentir auprès de sa dame). Norgal, renommé Chevalier Vengeur par les dames puisqu'il a vaincu leurs amis, reçoit enfin une aumônière que seule une femme noble qui l'aime

pourra ouvrir. C'est paradoxalement le seul chevalier qui sera loué dès le début par les demoiselles alors qu'il est confronté à l'échec chevaleresque et presque à l'opprobre pendant une bonne partie du livre V.

Pour ce qui concerne le second banquet qui a lieu après une *escrimie* à la Fontaine aux Pastoureaux, il met en scène le Chevalier à la Housse Verte au milieu de demoiselles et de dames. Alors qu'on s'attend à voir les autres chevaliers ayant combattu ou même la reine Blanche, le récit, discours direct du Chevalier à la Housse Verte, met en avant son isolement au milieu des dames :

Or advint que le soir au banquet je fus assis entre dames et damoiselles qui grandement sçavoient recommander les preuz, car nulz faiz de nom n'estoient advenuz ou tournoisement qu'elles ne sceussent recorder et nommer les congnoissances des chevalliers qui ce avoient mis a fin, dont les preuz recevoient honneur et gloire et les lasches blasme et deshonneur, pour laquelle chose c'est grant vertu de bien faire (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C-17, p. 510*).

Lors de ce banquet, l'une des « Demoiselles au Miroir » rapporte à l'assemblée les propos du Chevalier à la Housse Verte, ce qui suscite une discussion houleuse des dames. Le festin auquel assiste le chevalier est un véritable banquet de la critique :

Tout ainsi que dit vous ay furent ces parlers eslevez aux tables entre dames et pucelles et le banquet se passa ainsi que dit vous ay, et a l'endemain se departirent dames et chevaliers. Jou meismes me departy sans compaignie ainsi que pouez veoir et me mis au chemin a querir adventures pour acquerre aucun pou d'honneur dont j'avroie bon mestier (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 508, C-19, p. 511*).

On semble loin du modèle respecté depuis *Perceforest* qui veut que chevaliers et dames se mêlent à table. Aucun personnage masculin n'est proche du Chevalier à la Housse Verte. Cela est peut-être dû au fait que la scène est racontée à travers le regard du chevalier lui-même ; la scène manque donc d'objectivité. Aucun ajout du narrateur ne nous permet toutefois de confirmer cela.

Or, toutes ces mises en scène aux allures de réquisitoire ont pour but non pas de critiquer la chevalerie en elle-même mais plutôt l'imperfection de la chevalerie contemporaine. La bataille du Franc Palais a en effet laissé place à une génération de chevaliers qui n'a pas reçu l'éducation appropriée puisque quasiment tous les hommes sont morts. Ironiquement, ce sont les jeunes filles qui semblent les mieux à même de transmettre ce savoir pratique, chevaleresque et courtois. Les railleries des demoiselles sont alors des sortes de « motivateurs » chevaleresques.

III. Légitimité et effacement de la critique : tester et perfectionner la nouvelle chevalerie

La critique des chevaliers par les demoiselles n'est remise en cause ni par le narrateur ni par les personnages féminins plus âgés. D'ailleurs, celles-ci n'interviennent à aucun moment dans ce débat. Légitimes, les critiques ne ternissent toutefois pas l'atmosphère plaisante qui reste dominante dans le livre V.

Le refus de la « Demoiselle Orgueilleuse »

Tout d'abord, les épisodes du livre V ne sont pas une remise en question de la « bonté » des demoiselles qui ne sont pas ici l'équivalent des « Males Pucelles » ou des « Orgueilleuses Demoiselles » qu'on peut retrouver dans certains textes arthuriens. Si on peut reprocher à Ticonas d'être pourtant orgueilleuse, car elle avoue elle-même avoir trouvé séduisant le Chevalier à la Housse Verte avant qu'il ne tienne les propos qui lui seront reprochés, aucun commentaire, aucune intervention du narrateur ne vient critiquer ce personnage :

Et quant j'euz cez moz entenduz, je retiray mon frain, car sur le point estoie **d'embatre** folement. Si me advisay que mal me vouloie **embatre** quant le chevallier vouloit estre plus grant maistre que ne furent onques tous les hommes qui devant luy avoient esté (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie*, 2012 : par. 508, C-8, p. 503).

Le terme « embatre » utilisé deux fois insiste bien sur l'élan de la jeune fille qui allait presque susciter le moment de la rencontre amoureuse. Or, un peu plus tard, sa compagne, la Pucelle à la Plaisante Plaiette, avance lors d'une conversation qu'une pucelle ne doit pas aimer facilement un chevalier. Si l'on met tout cela en rapport, les propos prétendument cruels du Chevalier Flamboyant sont alors un moyen d'éviter que Ticonas ne devienne une pucelle honteuse prête à aimer aveuglement. Si la chevalerie du *Perceforest* doit se rapprocher de la perfection, c'est aussi le cas de ses personnages féminins. Cette perfection ou cet idéal que doit atteindre le personnage féminin se manifeste à la fin du livre V lorsque les demoiselles épousent leurs amis. Subitement, la critique disparaît et laisse place à des figures de demoiselles idéales, proches des premières générations du *Perceforest*. Les proverbes railleurs du début du livre deviennent des proverbes recommandant une bonne conduite des demoiselles envers leur ami. Celle qui prêche le mieux cet idéal est justement Ticonas qui s'exclamera notamment : « ... pucelle doit tousjours servir l'homme en desirant ainsi comme le faulconnier fait son esprivier, ... » (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie*, 2012 : par. 635, p. 649) ».

Une autre interprétation qui viendrait justifier le comportement de Ticonas réside peut-être dans son lignage : à la vue du Chevalier Flamboyant, elle a le cœur, nous dit le texte, « enfferré ». C'est que rappelle son amie : « ... dont dittes vous car par ung parler que vous ouistes vous retirastes le frain de vostre cœur qui par plaisance se fust laissié enfferrer ? » (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie*, 2012 : par. 508, C-7, p. 502) ». Or, il se trouve que Ticonas est justement la fille d'un chevalier qui s'est illustré dans le livre III, et qui avait pour surnom le

Chevalier au Cœur Enferré. Le paragraphe 508 serait alors une sorte de glose du nom de Ticonas et excuserait son comportement. Au bout du compte, on peut supposer que le Chevalier à la Housse Verte avait raison : il ne faut pas aimer avant d'avoir employé sa peine. Seule la présence de Codrille permet d'équilibrer la critique de sa compagne. Toutefois, avec les demoiselles du *Perceforest*, nous restons éloignés du modèle de la Belle Dame Sans Merci : les demoiselles vont à la fin du livre changer leur discours et redevenir des amantes modèles. Leur comportement n'était qu'un état passager révélant un moment de crise chevaleresque.

Pour ce qui concerne la Pucelle aux Deux Dragons qui a tourmenté un certain temps Gallafur, le lecteur ne peut que lui pardonner ce geste. La sévérité de cette demoiselle n'est pas due à un penchant naturel mais au fait qu'elle a été trompée par les quatre nièces de Morgane puisque l'une d'elles a faussement prétendu avoir épousé Gallafur. L'Épée Vermeille de Gallafur, restée intacte, sera la preuve tangible de sa fidélité envers la pucelle.

La critique comme épreuve : vers l'exploit chevaleresque

Contrairement aux chevaliers des premières générations qui avaient un but clair et une quête identifiée souvent liée à la destruction du lignage Darnant, ceux du livre V doivent attendre qu'une demoiselle leur en crée une ; il s'agit alors d'une épreuve davantage morale et éthique que physique même si l'exploit physique est censé être le reflet de l'excellence totale du chevalier. Les moqueries des demoiselles constituent donc l'épreuve chevaleresque en elle-même.

Dans le cas du Chevalier à la Housse Verte et du Chevalier Vermeil, l'exploit chevaleresque va pouvoir s'achever grâce à l'épreuve du Mont du Miroir : après avoir conquis à la joute des parures offertes à d'autres chevaliers par leurs amies, les deux chevaliers auront pour tâche de défendre le mont abritant un château invisible. Lorsqu'ils seront pardonnés, le château et les demoiselles se révéleront à eux. Le motif de l'interdit visuel est ici repris puisqu'ils ne voient toujours pas les demoiselles mais peuvent les entendre. Cependant, le discours de ces dernières a bien changé et devient un encouragement : « Par ma foy, les chevaliers qui telz coups donnent ne doivent faillir a mercy (*Le Roman de Perceforest, cinquième partie, 2012 : par. 528, p. 546*) ».

L'interdit prend fin lorsque le miroir se brise lors du combat : la glace est donc brisée au sens propre tout comme au sens figuré et les chevaliers peuvent enfin rejoindre celles qu'ils ont appris à aimer.

Troubler l'image pour marquer la fin du tourment amoureux, c'est aussi ce dont Gallafur fait l'expérience : alors qu'il voit celle qu'il recherche dans le reflet d'une fontaine, un serpent puis le même serpent accompagné d'un second, empêchent Gallafur de voir la Pucelle aux Deux Dragons. Il va donc chasser les serpents allant jusqu'à se tremper dans la fontaine, ce qui déclenche le rire d'une demoiselle, messagère de la Pucelle aux Deux Dragons. Par le rire, par le fait qu'il se soit mouillé et grâce à son épée restée intacte, Gallafur est lavé de tout soupçon auprès de son amie. Les critiques, les moqueries des personnages féminins constituent l'aventure chevaleresque en elle-même ou plutôt une épreuve que les chevaliers vont devoir surmonter.

Vers un modèle de chevalerie collective ?

Ce paragraphe 508, sur lequel nous sommes revenus à plusieurs reprises, a cela de particulier, nous l'avons signalé dans l'introduction, qu'il n'apparaît que dans le manuscrit C copié par David Aubert pour Philippe le Bon et est absent des versions A et E.⁵ En plus d'apporter une cohérence à l'ensemble du livre dont il éclaire plusieurs passages, ce paragraphe permet de rappeler la dimension collective présente dans le *Perceforest*.

En effet, la structure du livre V peut nous donner l'impression que tout le texte se concentre sur Exillé et Gallafur dont les aventures s'entrecroisent. Puisqu'un seul chevalier sera le vainqueur du tournoi, le risque serait de nous donner l'impression que le processus de reconstruction chevaleresque prend encore plus de temps qu'il ne faut tandis que l'aventure du Chevalier à la Housse Verte et du Chevalier Vermeil relance la compétition entre les chevaliers et nous rappelle des lignages oubliés (ceux de l'ermite Pergamon par exemple). Faire appel à plusieurs chevaliers est le meilleur moyen de nous rappeler l'ambition collective de cette œuvre préfigurant la Table Ronde et s'inscrivant dans la généalogie arthurienne.

Y a-t-il un autre intérêt à ce passage ? Christine Ferlampin-Acher rappelle le goût et la nostalgie de l'époque de Philippe le Bon pour les tournois qui sont idéalisés et théâtralisés ainsi que l'intérêt de la cour de Bourgogne pour les valeurs de l'idéal chevaleresque (Ferlampin-Acher, 2010 : 89). C'est le cas de ces combats sur le Mont du Miroir qui sont un véritable spectacle auquel assistent les demoiselles depuis les tours du château. Jacques Lemaire rappelle également les prétentions du duc de Bourgogne qui souhaite corriger par les arts et la littérature la chevalerie déficiente, proposant ainsi un modèle de chevalerie dans les textes (Lemaire, 1994 : 207 – 208). Ainsi, la raillerie des demoiselles prend place dans un contexte d'idéalisation chevaleresque en littérature. La cour de Bourgogne n'est alors pas à blâmer et œuvre pour le respect des règles chevaleresques et courtoises. Ces critiques diverses des personnages féminins ont alors une portée purement didactique. Selon Michelle Szkilnik, le livre V du *Perceforest* est un « traité amoureux en action » (Szkilnik, 2012 : 154). Nous rajouterons qu'il est aussi un traité chevaleresque en action. Les critiques des demoiselles, qui sont des moqueries plaisantes, sont bien un moyen de réveiller la chevalerie endormie et de redonner une impulsion à un idéal d'une époque révolue. Ainsi, si ce passage ne révèle aucunement une crise de la chevalerie, au moins sert-il d'*exemplum*. Il s'agit de faire un *miroir des chevaliers* en faisant participer les demoiselles qui vont pouvoir tester les chevaliers. Par leur *chastoiement* qui n'est pas une critique, elles font de ce livre un guide pratique de la chevalerie et participent donc pleinement à l'œuvre chevaleresque. Johan Huizinga avait déjà évoqué le *Perceforest* afin de le décrire comme un « art appliqué » (Huizinga, 2002 : 123). Ce paragraphe a aussi un intérêt interne à l'œuvre : par le jeu de l'intratextualité, il nous renvoie à plusieurs passages du livre V (Gallafur et le reflet de la Pucelle aux Deux Dragons dans la fontaine, le banquet de la Fontaine aux Pastoureaux) mais aussi à des passages des livres précédents. Ainsi le Chevalier à la Housse Verte et le Chevalier Vermeil peuvent nous rappeler Lyonnelle du Glat apercevant Blanche pour la première fois au bain.

Le banquet final permet de « recadrer » la situation. Tout rentre dans l'ordre : trois dames, Blanche, Genièvre et Gorloès, accompagnent les trois épouses (justement les trois demoiselles qui se sont le plus moquées des chevaliers, à savoir, Blanchette, Ticonas et Codrille). Les dames ayant

5. Nous renvoyons à ce sujet aux pages LVIII à LXI de l'introduction de Gilles Roussineau de la cinquième partie du *Perceforest*.

repris les choses en main, le ton sérieux que l'on avait dans les livres précédents est à nouveau de rigueur. On le voit notamment avec les propos de Gorloès et Genièvre qui rappellent l'importance de la généalogie et de l'Histoire.

Donc, ces railleries ne constituent pas un rejet de l'héritage chevaleresque mais révèlent au contraire une volonté de perfectionnement de la chevalerie : la moquerie fonctionne comme une relance sur un ton plaisant de l'esprit chevaleresque. La génération suivante de femmes, dans le livre VI, sera d'ailleurs beaucoup moins audacieuse. Les débats sur la chevalerie entre les femmes dans le livre V sont un moyen de parfaire l'idéal chevaleresque qui jusqu'à présent était mis en place, institué et respecté par les hommes. Cela permet donc aux femmes de donner leur avis et de contribuer pleinement à l'élaboration de l'éthique chevaleresque. On ne peut qu'apprécier ce moment de « crise courtoise » plaisant, après l'horreur de la Bataille du Franc-Palais, moment où les chevaliers deviennent la risée des demoiselles et où celles-ci sortent d'un rôle par trop rangé et calme. De manière générale, le livre V est donc une pause plaisante avant les sujets plus graves du livre VI : Gallafur sera par exemple confronté à des démons, la Bête Glâtissant occupera une partie du livre, Nagor capturera Gallafur...

Alors que dans *Don Quichotte*, c'est l'imagination exacerbée du protagoniste qui est la cible de railleries, dans le livre V du *Perceforest*, l'imagination des chevaliers va être au contraire mise à contribution dans le jeu courtois. De même, si le personnage de Samson Carrasco chez Cervantès se déguise et se fait passer pour le « Chevalier au Miroir » afin de ramener Don Quichotte à la raison, dans le *Perceforest*, les « Chevaliers du Mont au Miroir » se rendront eux-mêmes compte de leurs erreurs et *briseront la glace*.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I. CORPUS :

A) Manuscrites du *Roman de Perceforest* :

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Arsenal, 3483-3494 (Ms C).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, français, 106-109 (Ms B).

Paris, Bibliothèque Nationale de France, français, 345-348 (Ms A).

B) Éditions imprimées du *Roman de Perceforest* :

Le Roman de Perceforest, Première partie (1979), éd. Jane H. Taylor, Genève, Droz (« Textes littéraires français », 279), 2 t., 512 p.

Le Roman de Perceforest, Quatrième partie (1987, 1988), éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz (« Textes littéraires français », 343), 2 t.; *Troisième partie* (1991, 1993), éd. G. Roussineau, Genève, Droz (« Textes littéraires français », 365), 3 t.; *Deuxième partie* (1999, 2001), éd. G. Roussineau, Genève, Droz (« Textes littéraires français », 506), 2 t.; *Première partie* (2007), éd. G. Roussineau, Genève, Droz (« Textes littéraires français », 592), 2 t.; *Cinquième partie* (2012), éd. G. Roussineau, Genève, Droz (« Textes littéraires français », 615), 2 t.; *Sixième partie* (2015), éd. G. Roussineau, 2 t.

Florilèges de Perceforest (2017), édité et traduit par Gilles Roussineau, Genève, Droz (« Texte courant », 4), XXIX + 694 p.

II. QUELQUES OUVRAGES ET ARTICLES PORTANT SUR *LE PERCEFOREST* :

- BERTHELOT, Anne (1994), « De Graelent à *Perceforest*, la fée évhémérisée », in *Die Welt der Feen im Mittelalter : II = Le monde des fées dans la culture médiévale : II. II^e Congrès au Mont Saint-Michel, 31 octobre - 1^{er} novembre 1994*, éd. Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke Verlag (« Woda », 47. Serie 3 : Tagungsbände und Sammelschriften, 27), pp. 1-14.
- DELAUMAIRE, Anne (2010), *Dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne. Approche typologique, esthétique et historique du comique dans « Perceforest »*, Rennes, éd. électronique : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00551562/fr/>> [consulté le 25/05/18].
- FERLAMPIN-ACHER, Christine (1994), « Fées et déesses dans *Perceforest* », in *Fées, dieux et déesses au Moyen Âge. Actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 24 et 25 septembre 1993, Bien dire et bien apprendre*, 12, Villeneuve-d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III pp. 53-72.
- , (2003), « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », in *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), pp. 323-338.
- , (2010), *Perceforest et Zéphir, propositions autour d'un roman arthurien bourguignon*, Genève, Droz, (« Publications romanes et françaises », 201).
- , *Perceforest, un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Interférences »), 2012.
- HUOT, Sylvia (1991), « Chronicle, Lai and Romance: Orality and Writing in the *Roman de Perceforest* », in *Vox intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*, ed. Alger Nicolas Doane et Carol Braun Pasternack, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 203-223.
- , (2007), *Postcolonial Fictions in the « Roman de Perceforest: Cultural Identities and Hybridities*, Woodbridge and Rochester, D. S. Brewer.
- SZKILNIK, Michelle (1998), « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romances », in *Gender Transgressions. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, ed. K. J. Taylor, New York et Londres, Garland, pp. 61-88.
- , (1999), « Des femmes écrivains : Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marte dans *Ysaïe le Triste* », *Romania*, 117, pp. 475-506.
- , (2012), « La casuistique amoureuse dans le livre V du *Perceforest* », in *Perceforest, un roman arthurien et sa réception*, *op. cit.*, pp. 151-162.
- TAYLOR, Jane H. M. (1987), « The Fourteenth Century: Context, Text and Intertext », in *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. Norris J. Lacy, Keith Busby, Douglas Kelly, Amsterdam, Rodopi, vol. 1, pp.267-332.

III. AUTRES OUVRAGES:

- HUIZINGA, Johan (2002), *L'automne du Moyen Âge* (première édition, 1932), Paris, Éditions Payot et Rivages.
- LEMAIRE, Jacques (1994), *Les visions de la cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck.

RÉSUMÉ

Roman du XV^e siècle, le *Roman de Perceforest* exalte les valeurs chevaleresques. Tournois, joutes et ordres chevaleresques, tout est mis en place par le roi Perceforest afin de promouvoir la chevalerie et civiliser son royaume. Rien d'original dans ce texte assez moralisateur qui nous ramène aux sources des récits arthuriens. Pourtant, parmi les nombreux chevaliers du *Perceforest*, plusieurs seront raillés, moqués, critiqués. Dans plusieurs cas, ils sont la cible de personnages féminins. Spectatrices des combats et joutes, les femmes du *Perceforest* sont les premiers juges des chevaliers puisqu'elles doivent trouver un mari et tester les limites de chaque chevalier. De la plaisanterie de connivence à la critique plus rude, les personnages féminins du *Roman de Perceforest* amènent le lecteur à reconsidérer la chevalerie. Cela est plus particulièrement le cas dans la cinquième partie du roman où les « jennes bachelers » n'ont pas eu d'apprentissage chevaleresque et n'ont aucun modèle (vivant) sur lequel s'appuyer. Errant dans les forêts en quête d'aventure, ils sont la cible idéale des demoiselles qui vont sans cesse commenter leurs actes. Quelles sont les critiques de ces femmes dans le *Perceforest* ? S'agit-il réellement de critiques ? Relèvent-elles d'une « crise de la chevalerie », en sont-elles un symptôme ? Le narrateur cherche-t-il à nous montrer un caractère purement féminin, ou bien, ces personnages féminins expriment-ils l'opinion du narrateur ?

MOTS-CLÉS: *Le Roman de Perceforest* - femmes / personnages féminins - critique - spéculaire - miroir - banquet

ABSTRACT

XVth century Prose Romance, the *Roman de Perceforest* celebrates chivalric values ; tournaments, jousts and chivalric orders, everything is established by King Perceforest in order to promote Chivalry and civilise his realm. Nothing new in this text rather moralizing that brings us back to Arthurian sources. Nevertheless, amongst the knights, several of them will be mocked and criticized. In many cases, they are at the mercy of female characters. Ideal audience of combats and jousts, The *Perceforest's* women are the knights' first judges as they have to find a husband and test each knight's limits. From the light mockery to a most severe critic, Female characters in *Perceforest* invite the reader to reconsider chivalry. This is mostly the case in Book V where the « jennes bachelers » didn't receive any chivalric education. Wandering in the forests, seeking for any adventure, they are the ideal prey of young damsels who will continuously comment their acts and deeds. What are these critics on chivalry made by women in *Perceforest* ? Is it really a critic ? Are they due to a « crisis of chivalry » ? Are they a symptom of it ? Does the narrator try to show us a display of a Female character or are these characters expressing the narrator's opinion ?

KEYWORDS: *The Roman de Perceforest* – Women / Female characters - critic - specularity - mirror- banquet

La *Tavola Ritonda* : le joug et le jeu de la chevalerie

The *Tavola Ritonda*: The Yoke and the Game of Chivalry

Giulia Murgia

(Università degli Studi di Cagliari)

1. Introduction

Le roman de chevalerie connu sous le titre de *Tavola Ritonda*¹ est l'un des remaniements italiens le plus original du *Tristan en prose*, *summa* arthurienne française du XIII^e siècle.² Vraisemblablement écrite au cours des trois premières décennies du XIV^e siècle, la *Tavola Ritonda* est transmise par une dizaine de manuscrits, en différentes rédactions : une rédaction toscane, une rédaction de la vallée du Pô et une rédaction ombrienne (Delcorno Branca, 2014).³

Il s'agit d'un roman qui porte le sceau des orientations contemporaines : son compilateur anonyme donne la vie à un projet inspiré par la volonté de faire de la légende de Tristan et Yseult une sorte d'encyclopédie des savoirs, capable d'établir un dialogue avec la contemporanéité italienne et d'actualiser le mythe tout en rationalisant et moralisant son message. Le roman italien peut être perçu comme une œuvre de nature encyclopédique car il contient des sonnets, des ré-

1. La plus ancienne édition du roman est due à Polidori (1864-1866). Heijkant (1997) et Trevi (1999) ont republié le texte de Polidori, en l'accompagnant d'introductions et notes approfondies et détaillées. Les citations de la *Tavola Ritonda* seront donc tirées de l'édition Polidori, suivies par l'indication du paragraphe de référence.

2. Pour une vision d'ensemble, voir Delcorno Branca (1968), Heijkant (1989), Murgia (2015a).

3. Rédaction toscane: Firenze, BML, Plutei, 43, 10 (1447); Firenze, BML, Plutei 44, 27 (moitié XIV^e s.); Firenze, BNC, Magliabechiano II, II, 68 (1391); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2283 (XVI^e s.); Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13 (1478); Città del Vaticano, BAV, Urbinate latino 953 (XVI^e-XVII^e s.); Città del Vaticano, BAV, Vaticano latino 6789 (1422); Padova, Biblioteca Universitaria, 609 + Udine, Biblioteca Arcivescovile, 86 (m. XIV^e s.). Rédaction de la Vallée du Pô: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (1446). Rédaction ombrienne: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 564 (XV^e s.).

flexions à caractère médical, religieux, des proverbes, tout en montrant une forte vocation pédagogique (Murgia, 2015a).

Dans la première partie de cette intervention (§§ 2-3), on montrera quelques personnages qui semblent questionner les attentes du lecteur médiéval sur la chevalerie, ce qui permet de voir ainsi une certaine distance critique, une prise de position contre les coutumes que les chevaliers s'évertuent à perpétuer sans savoir pourquoi et que l'on commence à considérer comme irrationnels.

Après cela, on se concentrera sur la section finale de la *Tavola Ritonda*, dans laquelle le sentiment de la crise et la perception de la dégénérescence de la chevalerie se font le plus sentir (§§ 4-5).

2. Le jeu et le joug de la chevalerie dans les manuscrits de la *Tavola Ritonda*

L'univers chevaleresque de la *Tavola Ritonda* est comme suspendu au-dessus du système des genres de l'Italie du Moyen Âge et au-dessus d'une pluralité de registres stylistiques, en se proposant en même temps comme un *jeu*, un inoffensif passe-temps littéraire, et comme un *joug*, un espace de promotion d'engagement civique qui tourne autour des valeurs chrétiennes. Le jeu de mots qu'on a voulu proposer ici – le jeu et le joug de la chevalerie – provient de la *varia lectio* qui apparaît dans quelques manuscrits de la rédaction toscane de la *Tavola Ritonda* (Polidori, 1864 : 66, note 1; Cardini, 1997 : 104, note 99; Murgia, 2015a : 1-2, et 189-190).

La *Tavola Ritonda*, en effet, raconte le moment où le jeune Tristan acquiert le rang de chevalier *novello* à travers le rituel de l'adoubement, cérémonie d'initiation à la chevalerie qui était très populaire dans la Toscane médiévale et dans les familles dont les membres les plus éminents désiraient obtenir l'accès à l'honneur chevaleresque (Cardini, 1997). Dans l'Italie du Moyen Âge, cette cérémonie a été chargée d'éléments symboliques rituels qui soulignaient la vocation éthique des chevaliers :

E venendo al mattino, e Tristano se ne vae nella grande piazza della città, e quivi lo re lo bagna. e quivi Tristano prese lo *giuoco* [*ms. Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 44, 27*] / *giogho* [*ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13*] e lo nome della cavalleria; cioè, ch'egli s'innòbriga d'essere pro', ardito e sicuro, liale e cortese e giusto, e difendere ogni persona meni possente, allo quale fosse fatto alcuna cosa contra ragione; e rinunzia a ogni mercatanzia e arte, o vero sollicitudine la quale appartenesse ad avanzare mondano.⁴ (*Tavola Ritonda* : § 17).

4. Toutes les traductions en français du texte de la *Tavola Ritonda* sont miennes. « Et en venant le matin, Tristan entre dans la grande place de la ville, et ici le roi le baigne, et ici Tristan prit le *jeu* [*ms. Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 44, 27*] / *joug* [*ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13*] et le nom de la chevalerie; c'est-à-dire qu'il s'oblige à être courageux, hardi et sûr, fidèle et courtois et juste, et à défendre les plus faibles, auxquels on faisait quelque chose contraire à la loi ; et il renonce à toute marchandise et art, ou à la sollicitude qui appartient à l'achat de valeur et d'importance dans le monde ».

Dans la *Tavola Ritonda*, il y a une oscillation entre la leçon qu'on lit dans le manuscrit utilisé comme manuscrit de base par Filippo-Luigi Polidori, premier éditeur du roman italien, c'est-à-dire le manuscrit Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutei 44, 27 (f. 6r), où nous lisons que Tristan a pris le *jeu* et le nom de la chevalerie ; la même leçon de *gioco* (*jeu*) peut être lue dans le manuscrit Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano II, II, 68 (1391) ; Polidori, cependant, préfère corriger le texte selon la leçon contenue dans le ms. du XV^e siècle Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I, VII, 13 (1478) dans lequel nous lisons le mot *giogho* (= joug).

Bien que nous ne connaissions pas encore en détail les relations entre les codes qui appartiennent à la tradition textuelle de la *Tavola Ritonda*,⁵ que la leçon *giogo* représente, vraisemblablement, la bonne leçon qui doit être accueillie dans le texte est peut-être reconnaissable dans le fait que dans un autre passage de la *Tavola Ritonda* figure la même définition de la chevalerie comme *joug*, un passage dans lequel le texte résume en quelques lignes les devoirs et la mission confiés à la chevalerie arthurienne :

Queste sono le avventure degli cavalieri erranti, d'andare per le strane contrade e per gli dubbiosi paesi; chè quando gli paesi sono più dubitosi, tanto più vi si truovano avventure di cavalleria. Chè lo giorno che lo cavaliere prende lo incarico del giuogo della cavalleria e di cavaliere errante, egli si giura di andare per le strane contrade e per le diserte foreste, acciò che torto non sia fatto ad altrui.⁶ (*Tavola Ritonda* : § 57)

L'ambiguïté paronomastique entre *giogo* et *gioco* semble être l'indication que, sur la mission assignée à la chevalerie, dans la société communale peinte dans la *Tavola Ritonda*, convergent des visions et des jugements contradictoires, pas toujours tout à fait positifs.

Dans la société italienne du XIV^e siècle, en fait, la chevalerie est en effet un joug : elle pose aux chevaliers des obligations morales strictes, dont certaines sont explicitement énumérées dans les extraits ci-dessus (être courageux, loyal, courtois, juste, se lever pour défendre les plus faibles). Mais la chevalerie est aussi une sorte de jeu, l'amusement d'une société et d'une littérature tardive qui s'amuse à jouer les chevaliers (voir Ricciardi, 1992). On notera également que dans le premier passage cité, le métier de la chevalerie est explicitement opposé à la profession de marchand (il est en effet précisé que Tristan avec son adoubement va renoncer à toute marchandise et art). Il est évident que toute activité commerciale est donc considérée incompatible avec la mission et l'éthique de la chevalerie. Cette polarisation *cavalleria-mercatanzia*, explorée à plusieurs reprises dans le roman, est le signe de l'adaptation du roman de *Tristan* à la nouvelle réalité municipale italienne.

5. Même s'il n'y a pas de défauts de tentatives de reconstruction du *stemma codicum*, par exemple par Eusebi (1979 : 50) et Punzi (1998).

6. « Celles-ci sont les aventures des chevaliers errants qui doivent traverser les contrées étrangères et les pays inconnus ; parce que plus les pays sont inconnus, plus on y trouve d'aventures de chevalerie. Le jour où le chevalier se charge du joug de la chevalerie et de chevalier errant, il jure de traverser les terres étrangères et les forêts désertes, afin que personne ne soit lésé ».

3. Chevaliers à la recherche d'une nouvelle identité

Dans la *Tavola Ritonda*, la vision d'une chevalerie monolithique, parfaitement à l'aise dans un système féodal organisé par des castes closes, est bouleversée par la notion même d'*aventure* qui se présente désormais à plusieurs facettes; dans l'œuvre italienne, la *queste* n'est plus une quête exclusivement chevaleresque, mais elle est aussi politique, domestique, artistique. Cette ambivalence affecte également l'épine dorsale du récit, son fondement idéologique. La chevalerie n'est plus une institution composée uniquement des excellents héros de la Table ronde, mais elle accueille et accepte les *homines novi*, désireux de réaliser dans la chevalerie leur propre *cursus honorum*.

Quelques personnages semblent questionner les attentes du lecteur médiéval sur la chevalerie : à travers leurs mots et leurs comportements, on peut reconnaître une certaine prise de position dans une controverse ouverte avec les coutumes que les chevaliers veulent perpétuer sans savoir pourquoi et qu'on commence à juger irrationnelles. Cette distance critique est évidente surtout parce que la *Tavola Ritonda* se présente comme une remise en cause du principal hypotexte français, le *Tristan en prose*, compilation en prose du XIII^e siècle, à l'égard duquel il est possible d'évaluer des différences évidentes.

Prenons, par exemple, un personnage présent uniquement dans la *Tavola Ritonda* et qui ne figure pas dans l'hypotexte français, Ferragunze (§§ 10-11), « cavalier pitetto » (« petit chevalier »), père adoptif d'Eliabella, mère de Tristan (voir Murgia, 2015a : 275-292). Ferragunze demande à Meliadus le paiement d'un don, exigeant que le souverain fasse écrire ses vertus, en évoquant clairement le *topos* du livre arthurien, où les scribes gardaient la mémoire collective de la Table ronde et de ses chevaliers errants, *topos* qu'on retrouve dans de nombreux romans en prose (Cigni, 2003 et 2006). Les vertus dont Ferragunze se targue, tout en se reliant à la tradition du *gab* (Heijkant, 2011; Bonafin, 1989 et 1993), ne sont pas exactement celles que le lecteur attend d'un chevalier errant. Ferragunze se vante d'être issu d'une noble lignée, mais la noblesse, selon lui, n'est pas une donnée exclusivement généalogique et génétique ; il se vante de n'avoir jamais craint un chevalier, mais aussi de n'avoir jamais été jaloux de sa dame et de ne pas avoir perdu conscience à cause du vin. Les vantardises de Ferragunze, qui sont ensuite mises à l'épreuve par le souverain, deviennent l'occasion de montrer comment l'exercice de la vertu est à la portée de tous, pas seulement de la chevalerie errante. Bien sûr, l'épisode a un côté parodique : Ferragunze offre sa vie comme *exemplum* qui se propose à l'imitation des lecteurs de la *Tavola Ritonda*, mais ses raisonnements sont loin du souffle épique qui dans le *Tristan en prose* caractérisait la chevalerie errante.

Parfois, les cibles de la critique à la chevalerie peuvent varier en fonction de la rédaction de la *Tavola Ritonda* qu'on considère, comme dans le cas de la rédaction de la Vallée du Pô, conservée par le manuscrit Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 556 (R. Cardini, 2009). Ce manuscrit est indubitablement le miroir d'une réception tardive de la légende, par rapport à la rédaction toscane du XIV^e siècle : daté de 1446, le Palatino 556 est aussi un témoin unique dans la tradition tristanienne en Italie, et pas seulement à cause des 289 dessins qui ponctuent ses 171 cartes.⁷ En effet, dans la rédaction de la Vallée du Pô, parmi les cartes 31-32 du manuscrit,

7. Le manuscrit complet peut être consulté sur le site de la Biblioteca Nazionale Centrale à Florence. URL: <http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/Pal_556/main.htm>.

émerge une sorte de caillot figuratif composé par quatre dessins : il s'agit d'une séquence où le roi Marc demande à Tristan de partir en Irlande pour demander la main d'Yseut, une requête qui a pour but évident de se débarrasser de Tristan. Tristan demande alors à 40 chevaliers et à 40 dames de l'accompagner dans ce voyage, avec une promesse plutôt inhabituelle, étant donné qu'elle s'adresse à des chevaliers: « e sì ve inprometo che a voi non serà bisogno tirare fora spada di lo fodro, che tute le aventure che a le mane ne venerano sì le prenderò io tute e vostro sia lo honore » (R. Cardini, 2009 : 174).⁸

Dans les romans en prose, il arrive presque jamais que le mot soit laissé aux masses informes et silencieuses qui se battent aux côtés des noms célèbres de la chevalerie errante. Quand cela arrive dans le Palatino 556, ce que nous lisons ne peut que nous étonner :

E quando li chavalery inteseno le parole fono molti dolorosi e faziveno grandio lamento, e dicevano tuti comunamente che lo re li mandava più tosto per morire cha per volontà che avesse de la bela Ysolta la Bionda, e dicono che per nula cosa dillo mondo non ci voleano andare.⁹ (R. Cardini 2009 : 174)

Enfin, dans le dernier des quatre dessins qui composent la séquence (f. 36v), sont représentés le voyage à la mer et le navire capturé par une violente tempête. Les chevaliers qui accompagnent Tristan sont désespérés, ils ont peur de mourir : certains d'entre eux sont représentés sur le pont du bateau en train de prier et de se recommander à Dieu. Ici on aperçoit un chevalier dont le nom n'est pas révélé, qui s'adresse à Tristan de cette façon :

Io non trovo cosa chi ve piazza se none male, imperò se partivemo malo volentera de chasa per andare a questa anbasiata che voi diti aventura, 'nanze a voi pare segura, e dico che le drite aventure sono quele che à l'omo dentro da chasa sua a godere como sua femina e non de andare per lo mare a risego de morire.¹⁰ (R. Cardini 2009 : 174)

Le chevalier du manuscrit Palatino 556 devient le héraut du scepticisme envers la chevalerie errante et sa fonction, qui ne vient plus du même monde chevaleresque que celui du *Tristan en prose*, mais qui prend la forme d'une protestation « d'en bas » faite par une figure anonyme qui, dans le roman de chevalerie des siècles précédents, aurait eu à peine le droit de parler. Quand le chevalier prétend être involontairement loin de chez lui, contre sa volonté, pour remplir une mission que Tristan persiste à appeler *aventura*, mais qui pour lui n'est qu'une *anbasiata*, c'est-à-dire une mission dangereuse au résultat incertain, il mobilise l'un des mots clés du roman arthurien. Pour le héros arthurien, l'*aventure* est une rencontre fortuite d'où naît un voyage qui est aussi et

8. « Je vous promets que vous n'aurez pas besoin de dégainer l'épée du fourreau, parce que je me chargerai de toutes les aventures qui vont arriver et à vous sera tout l'honneur ».

9. « Et quand les chevaliers ont compris ces mots [c'est-à-dire qu'ils devaient partir], ils ont été très attristés et ont manifesté leur mécontentement, ils étaient tous d'accord pour affirmer que le roi les envoyait à la mort et pas chercher la belle Iseut la Blonde, et ils disaient que pour rien au monde ils voulaient y aller ».

10. « Je ne trouve rien que vous aimez qui ne soit pas mauvais ; nous sommes partis involontairement de chez nous pour accomplir cette ambassade que vous appelez aventure et qui semble sûre et sans danger, seulement pour vous ; et je dis que les bonnes aventures sont celles que l'homme vit dans sa maison, en étant heureux avec sa femme et pas en partant en mer avec le risque de mourir ».

surtout intérieur, la *peregrinatio* du chevalier errant impliquant nécessairement un processus de perfectionnement moral.¹¹ Au contraire, le chevalier anonyme du Palatino 556 redéfinit, en les élargissant, les limites du champ sémantique du mot « aventure », parce qu'il utilise le terme en lui donnant un sens domestique et familial. En disant que « les bonnes aventures sont celles que l'homme vit dans sa maison, en étant heureux avec sa femme », il décline, dans un sens purement petit bourgeois, la critique à la notion de quête déjà dévoilée pour ce qu'elle était devenue dans le *Tristan en prose*, où quelques chevaliers, tout d'abord Dinadan (figure qui subit une forte réécriture dans la *Tavola Ritonda* aussi),¹² ne voient dans la quête rien d'autre qu'une errance sans but.

En plus de cela, ce passage traduit la pleine conscience que les intérêts du souverain très souvent ne coïncident pas avec ceux de son peuple. Il ne faut pas oublier que déjà au milieu du xv^e siècle, l'époque où l'on situe la confection de ce témoin manuscrit de la *Tavola Ritonda*, l'Italie était traversée par un débat animé, une véritable polémique sur la nature de la noblesse, discussion concentrée sur son origine à partir de la vertu ou du sang. La querelle est inspirée par certains des intellectuels les plus importants de l'époque (Poggio Bracciolini, Léonard de Chio, Paolo Morosini).¹³ Il s'agit d'une dispute qui porte, entre autres, sur le fondement de la fortune (plusieurs fois obtenue de manière peu noble) de certains seigneurs, qui souvent provient, comme l'ont souligné certains acteurs de ce débat, de vols, de massacres, de trahisons : en guerre, tous les méfaits possibles sont accomplis et cela, aux dépens du petit peuple. Le chevalier anonyme du Palatino 556 semble être le porte-parole d'une controverse semblable à celle-ci.

4. La dégénérescence de la chevalerie dans la réécriture de la *Mort Artu*

Dans la section finale de la *Tavola Ritonda*, le sentiment de la crise et la perception de la dégénérescence de la chevalerie se font le plus sentir : en effet, cette section de l'œuvre italienne est particulièrement significative parce qu'elle n'est pas tirée du *Tristan en prose*, mais de la *Mort le roi Artu*, le roman arthurien qui, plus que tout autre, met en scène le déclin et la fin du monde arthurien.

La *Mort Artu*, roman qui ferme le cycle du *Lancelot-Graal*, a eu beaucoup de succès en Italie, que les excellentes contributions de Gardner (1930 [1971]) et de Delcorno Branca (2004 et 2006) ont opportunément mis en évidence. L'étendue et les modalités de la récupération et de la diffusion textuelle de la *Mort Artu* dans le contexte italien ne se limitent pas aux derniers chapitres de la *Tavola Ritonda* ; en Italie on trouve de simples allusions à la *Mort Artu* ou de vraies vulgarisations et épitômes du roman, sans prétendre fournir une liste exhaustive, dans l'œuvre de Dante (*Inferno* 32 ; *Convivio* IV, 28, 8) et de Boccaccio (*De casibus*, VIII, 19),¹⁴ dans le *Novellino* (Conte, 2001 : § 82), dans le *Tristano Panciatichiano* (Allaire, 2002 : 338-386), dans le cycle toscan des sept *cantari* de la première moitié du XV^e siècle connus sous le titre de *Cantari di Lancillotto* ou *Struzio-*

11. Poirion (1988 : 114) : « Mais l'aventure, c'est aussi un parcours orienté, sinon balisé, dont les difficultés, les pièges font figure d'épreuves comme pour une initiation. Le roman arthurien élabore un type de parcours que résume la notion de quête, notion qui contredit l'idée d'aventure vide que pourrait évoquer l'errance du chevalier. Le héros qui part à l'aventure cherche quelque chose ».

12. Sur la réception du personnage en Italie, voir Delcorno Branca (1968 : 81-84 et 145-147), Kleinhenz (1976), Busby (1983), Zambon (2003), Mula (2007), Stoppino (2009), Tagliani (2010), Murgia (2015a : 210-229), Mainini (2017).

13. Voir Finzi (2010).

14. Voir aussi Delcorno Branca (1991 : 69-112).

ne della Tavola Ritonda (Bendinelli Predelli, 2015), sans compter les manuscrits en français (au moins 5) de la *Mort Artu* qui circulaient dans la péninsule italienne ou qui ont été confectionnés par des copistes italiens (Delcorno Branca, 2004 : 321-323).

Que la *Tavola Ritonda* rentre dans un circuit de diffusion entièrement italien de la *Mort Artu* est confirmé par le choix du « titre » donné à cette section. En effet, le passage à une nouvelle section du roman est signalé par le compilateur de la *Tavola Ritonda* en utilisant une référence métatextuelle spécifique, ce qui confirme la grande maîtrise sur la matière qu'il assemble : « E ora lascia lo conto di parlare dell'alta vendetta di Messer Tristano e conteremo della distruzione della Tavola Ritonda »¹⁵ (§ 137). Cette introduction, qu'on peut lire aussi dans la rédaction de la vallée du Pô (« E mo lassa lo cunto dello parlare della vendeta de messer Tristano e della bella regina Isotta e cuntaremo della distruzione dilla Tavola Ritonda »,¹⁶ Cardini R. 2009, 330) a été identifiée par D. Delcorno Branca (2004) comme le « titre » avec lequel la légende de la *Mort Artu* circulait en Italie.

Un tableau des correspondances entre la *Mort Artu*¹⁷ et les chapitres de la *Tavola Ritonda* (moins d'une dizaine) montrera plus clairement la dette évidente du texte italien envers le roman français, en nous guidant dans l'analyse.

<i>Tavola Ritonda</i>	<i>Mort Artu</i> (ed. Frappier)
§ 50	§§ 90-121
§§ 138-140	§§ 92-95
§ 141	§§ 108-123
§ 142	§§ 128-133; 144-150
§ 143	§§ 134-143; 151-158
§ 144	§§ 160-193
§ 145	§§ 196-204

15. « Et maintenant le conte arrête de parler de l'haute vengeance de Tristan et nous conterons de la destruction de la Table Ronde ».

16. « Et maintenant le conte arrête de parler de la vengeance de Tristan et de la belle reine Yseut et nous conterons de la destruction de la Table Ronde ».

17. En considération des épisodes qui y sont sélectionnés, Delcorno Branca met la dernière section de la *Tavola Ritonda* en rapport avec une version *Post Vulgate* de la *Mort Artu* (2004 : 330-331). Sur le cycle de la *Post-Vulgate*, voir Bogdanow (1966). *La Mort du roi Arthur* a été au centre de nombreuses éditions, dont la célèbre édition de Frappier (1936 [1954] [1955-1956] [1964]) et les plus récentes de Baumgartner et Medeiros (2007), Moore Willingham (2007), Hult (2009), Poirion (2009). Dans l'organisation du tableau, on donnera les références à l'édition Frappier.

4.1. Tristan, *defensor pacis*

Comme on le voit, le chapitre 50 de la *Tavola Ritonda* est le premier du groupe des chapitres qui réécrivent la *Mort Artu*: le piège tendu aux deux amants Lancelot et Guenièvre, la condamnation de Guenièvre sur le bûcher et le siège de la Joyeuse Garde forment un segment narratif issu de la *Mort Artu* (éd. Frappier : §§ 90-121 ; éd. Hult 2009 : §§ X.28-XIII.50), qui est considérablement écorché dans la *Tavola Ritonda*. Ce premier segment repris par l'hypotexte français démontre la principale caractéristique de la *Tavola Ritonda*, à savoir le fait d'être centrée sur Tristan, qui devient le principal vecteur d'une nouvelle image du chevalier.

Pour des raisons évidentes, dans le texte français, Tristan n'était pas l'un des personnages impliqués dans l'histoire. C'était l'Église qui tentait de favoriser la réconciliation entre Arthur et Lancelot : le pape même menaçait Arthur d'excommunication, s'il n'avait pas offert son pardon à Guenièvre, alors que l'évêque de Rochester, chargé de la mission par le pape, agit comme un intermédiaire dans les négociations (*Mort Artu*, éd. Frappier : §§ 90-121 ; éd. Hult : §§ X.28-XIII.50).

Au contraire, la *Tavola Ritonda* attribue la fonction réconciliatrice entre le souverain de Logres et Lancelot à Tristan. Avec ce choix, non seulement le texte toscan confirme sa volonté de renforcer l'image de son héros, même contre son *alter ego* Lancelot, mais surtout il donne à Tristan une contenance pragmatique qui lui était étrangère dans le texte français. En voyant le château de la Joyeuse Garde assiégé par les troupes du roi Arthur et Lancelot hésitant, Tristan exhorte le compagnon de franchir le pas et de se lancer dans la bataille, car il dit très prosaïquement : « Sire, lo stare in perdimento di tempo non fae per noi »¹⁸ (*Tavola Ritonda* : § L). On arrive donc à la bataille en plein champ et à l'intervention de Tristan pour agir comme pacificateur entre les deux rivaux : Tristan s'offre d'aller parler à Arthur et il le persuade avec un discours qui a toute la force d'une nouvelle rhétorique, clairement calquée sur les formes de la prose moyenne italienne et propre au monde de la prédication :

[...] io vi priego, caro mio signore, che voi v'aumiliate nel vostro cuore, e che voi perdoniate a messer Lancialotto vostro maltalento. E ciò avete a fare per tre ragioni. La prima, per amore che portaste voi allo re Bando, chè sabete quanto egli fu congiunto con voi: la seconda, perchè tanta pro' gente non muoia di sì villana morte, come voi vedete Lancialotto vuole fare morire; perchè saræ abbassata tutta cavalleria: la terza per render pace a tutti gli cavalieri erranti; chè vedete che la Tavola si è in grande discordia. E anche voi priego lo facciate per lo mio amore; chè mai io non vi addomandai veruno dono [...].¹⁹
(*Tavola Ritonda* : § L)

Les mots de Tristan réchauffent immédiatement le cœur du souverain et c'est son amour qui ramène l'harmonie dans le pays et entre les deux rivaux. La séquence peut sembler résolue dans la

18. « Sire, perdre du temps n'est pas pour nous ».

19. « Je vous prie, mon cher monsieur, que vous vous montriez humble dans votre cœur, et que vous pardonniez à Lancelot votre rancune. Et vous devez le faire pour trois raisons. La première, pour l'amour que vous aviez pour le roi Ban, car vous savez à quel point il vous était proche ; la deuxième, parce que tant de gens vaillants ne méritent pas une mort si cruelle, comme Lancelot à l'intention de faire, car ainsi l'honneur de toute la chevalerie sera remis en question ; la troisième raison est pour apporter la paix à tous les chevaliers errants, car comme vous pouvez le constater, la Table [Ronde] est en grande discorde. Et je vous prie aussi de le faire pour l'amour que vous éprouvez pour moi ; car je n'ai jamais demandé de don ».

Tavola Ritonda d'une manière plutôt simpliste, mais ce qui est significatif, c'est que Tristan se voit assigner le même rôle que celui assigné au clergé dans la *Mort Artu*, avec l'objectif précis, confirmé par d'autres passages du texte italien, de redessiner le profil de Tristan (et donc du chevalier que le texte propose au lecteur comme modèle de la chevalerie toute entière) comme *figura Christi* (voir Murgia, 2015b).

Un changement de rythme par rapport au modèle français se constate en outre dans la technique d'exposition, qui se déroule en listant les contenus. Cette technique d'exposition de la matière – qui appartient plus à la production encyclopédique qu'au roman – vise à présenter le jeu de l'interprétation en devenir directement sous les yeux du lecteur. Les listes et les catalogues d'objets, présents en grand nombre dans le texte italien, mettent également en lumière la notion d'exhaustivité qui inspire le projet de réécriture du *Tristan en prose* : l'impression qu'on veut donner au public est que dans la *Tavola Ritonda*, plus rien ne doit rester sous-entendu, indicible ou non quantifiable et mesurable. À l'opération de "dégrossissage" des modèles français, le compilateur italien fait suivre une opération de commentaire et de glossaire du texte réécrivant l'image du chevalier, qui maintenant doit être un rhéteur habile, doté d'un fort esprit pratique, le *defensor pacis* qui met en garde contre les dangers inhérents à la discorde qui commence à s'introduire parmi les chevaliers errants idéalement appelés à s'asseoir à la Table Ronde.

4.2. Lancelot, urbaniste clairvoyant

Un autre trait intéressant de la *Tavola Ritonda* est que le compilateur ne se fait aucun scrupule à multiplier le matériel narratif à sa disposition pour le varier, créant ainsi des jeux de miroir : un exemple est juste représenté par la répétition de l'épisode de l'assaut à la Joyeuse Garde (§ L), qui est redoublé au § CXLI de la *Tavola Ritonda*. La reduplication entraîne des changements : au § CXLI, c'est Yvain et pas Tristan (comme au § L) qui s'engage pour pacifier les deux côtés, tandis que Lancelot se rend à Benoich, sa ville, qu'il a décidé de reconstruire, après son anéantissement qui s'est produit de nombreuses années auparavant et qui a causé la mort du père de Lancelot, le roi Ban (§ VI). L'histoire est destinée à être reprise presque à la fin du roman, quand Lancelot, grandi et soulagé des charges de la chevalerie, maintenant presque éteinte, décide de prévoir la reconstruction de la capitale de son royaume (§ CXLI). Le projet de reconstruction de la ville imaginé par Lancelot est articulé sur une stratégie précise de repeuplement, fondée sur une politique de réduction d'impôt visant explicitement à attirer de nouveaux colons :

E appresso Lancialotto fece rifare Benoiche sua città; e appresso fa andare il bando per tutti i paesi, che qualunque persona vi volea andare ad abitare, ch'egli fosse salvo e libero d'ogni gabella o vero dazio per X anni. Sì che per quello, moltitudine di gente v'andò ad abitare; e messer Lancialotto benignamente gli ricevea; e facea fare molte castella d'intorno.²⁰ (*Tavola Ritonda* : § CXLI)

20. « Et après, Lancelot a fait reconstruire sa ville Benoïch ; et ensuite, il a fait savoir par tous les pays que quiconque voulait y vivre était exempt de gabelle ou de taxe pendant dix années. C'est pourquoi une multitude de gens sont allés y vivre ; et Lancelot les recevait avec joie ; et il faisait faire de nombreux châteaux autour ».

La question de l'affirmation des droits fiscaux doit naturellement avoir été un sujet extrêmement actuel pour un lecteur italien du XIV^e siècle, habitué à des conditions de vie qui, au point de vue économique, pouvaient devenir vexatoires dans les municipalités. Lancelot se comporte ici comme un bon seigneur capable d'exercer une souveraineté financièrement juste et consciencieuse. Et ce sera grâce à ces mesures qu'il sera possible plus tard de jeter les bases de l'expansion du tissu urbain, signe sans équivoque de la clairvoyance de Lancillotto dans l'exercice du pouvoir seigneurial (voir Murgia, 2015a : 195-196).

4.3. Don Quichotte avant Don Quichotte. Contre les armes de "destruction massive"

On est bien conscient que les réécritures tardives de la littérature arthurienne comme la *Tavola Ritonda* resserrent les liens avec l'histoire et lorgnent avec insistance du côté des événements actuels, comme cela est évident dans de nombreux passages de notre roman. Décrivant le dernier siège à la ville du roi Marc, Tintoille, pour venger la mort de Tristan, la langue de la *Tavola Ritonda* se teint des technicisms de l'art de la guerre : « E così attendati stettono per termine d'otto mesi, e ordinarono trabocche e manganelle e spingarde; e traboccano nella città fuoco co' zolfo, e altra bruttura assai » (*Tavola Ritonda* : § CXXXV).²¹

Cette attention envers la technologie militaire utilisée dans le siège revient dans la dernière section tirée de la *Mort le roi Artu*, quand Mordret tente de séduire Guenièvre et qu'elle, pour se défendre, prend rendez-vous au château de Urban, ordonne à ses soldats de rejeter son ennemi :

« E la gente del castello sì ordinarono, che, se lo re Morderette v'arrivava, che di grosse quadrella e pietre gli fossono gittate, e con buone bombarde fosse fatto dilungare dal castello » (*Tavola Ritonda* : § CXLIII).²²

On remarquera, dans les passages cités, l'utilisation des technicisms *trabocche*, *manganelle*, *spingarde*, *bombarde*, qui sont des machines de guerre utilisées pour lancer des projectiles de différents types, et l'utilisation du feu avec du soufre, qui signale l'usage du feu parmi les instruments de guerre typiquement italiens. Ce qui est intéressant c'est le jugement de valeur exprimé sur les armes, dont la liste est fermée par le mot *bruttura*, « laideur, monstruosité », ici employé comme hyperonyme péjoratif très général qui subsume la taxonomie des armes énumérées précédemment : pour le texte italien, il s'agit d'instruments de mort qui donnent un avantage injuste à ceux qui les utilisent, sans nécessiter de compétences particulières, et qui fonctionnent d'une façon contraire et opposée aux valeurs de la chevalerie errante, qui faisait preuve de ses vertus militaires dans les duels et dans les tournois, conduits à l'arme blanche. La *Tavola Ritonda* semble donc anticiper ce qui sera un autre *topos* du roman chevaleresque tardif, c'est-à-dire l'acte d'accusation contre les armes à feu, considérées contraires à l'éthique militaire. Cela caractérisera à la fois le *Roland Furieux*

21. « Il sont restés ainsi campés pour huit mois, ils ont ordonné la construction de *trabocche* et *manganelle* et *spingarde*; et ils lancent dans la ville du feu avec du soufre, et beaucoup d'autres monstruosités ». (Il est difficile traduire des termes techniques spécifiquement médiévaux).

22. « Et les gens du château ordonnaient que si le roi Mordred y arrivait, ils lanceraient des flèches et de grandes pierres, et à l'aide de bonnes *bombarde*, ils l'éloigneraient du château ».

de Ludovico Ariosto²³ et, à suivre, le *Don Quichote* de Miguel de Cervantes,²⁴ devenant ainsi une constante dans la littérature épique et moraliste du *Siglo de Oro*.

4.4. Les péchés capitaux de la chevalerie

On sait que la *Mort Artu* illustre le danger des passions auxquelles les chevaliers, trop prisonniers du monde matériel, ne peuvent renoncer, pour se consacrer comme Galaad à la perfection spirituelle. Dans la *Tavola Ritonda*, cette critique de la chevalerie est reprise et approfondie, en soulignant les raisons de la perte de la vocation chevaleresque :

tutti i baroni erano in fra loro in grande pace e in grande concordia; e niuno di loro non si metteva più in avventura, e none affaticavano loro persone altro che in grande diletto pella città. E ciò facevano per tre cose: l'una, perchè lo re nol comandava; tanto gli pareva essere abbassato; l'altra, perchè erano molto sgomentati della morte di messer Tristano, e degli altri ch'erano morti nella inchiesta: la terza, perchè gli no' v'erano più ridottati, chè venuto era meno loro nominanza.

E no' mettendosi i cavalieri in avventura, si godeano e stavano ad agio e traevansi bello tempo, e altro pensiero none aoperavano, che di godere. E pello troppo aggio, peggioravano loro prodezze, e aoperavano altre cose disoneste, e l'uno disiderava e volea le cose de l'altro.

Chè sappiate che ki troppo agio e lo soave si commuove altrui a tre cose principale: cioè a lussuria ed avarizia, o a ira o vero superbia. Imperò, che chi pensa pure di godere, vuole sapere donde, e dubita che no' gli venga meno; e per ciò diventa iroso e arrogante e invidioso e superbo; e quando non si affatica, diventa lussurioso e disonestamente vive.

E così interveniva a' cavalieri della *Tavola Ritonda*; chè alcuno abitava a suo castello, e quivi s'acconciava di belli giardini; e alcuno stava alla città, e faceva di belli palagi e disiderava degli altri; e alcuno ragunava moneta e disideravane più; ed alcuno amava dama e disiderava d'avere l'altrui.²⁵ (*Tavola Ritonda* : § CXXXVIII)

23. Ariosto, ed. Orsel (2002 : vol. I, § XI, 26-27, -395) : « Come trovasti, o scelerata e brutta / Invenzion, mai loco in uman core? / Per te la militar gloria è distrutta, / Per te il mestier de l'arme è senza onore; / Per te è il valore e la virtù ridutta, / Che spesso par del buono il rio migliore: / Non più la gagliardia, non più l'ardire / Per te può in campo al paragon venire. / Per te son giti et anderan sotterra / Tanti signori e cavallieri tanti, / Prima che sia finita questa guerra, / Che 'l mondo, ma più Italia ha messo in pianti; / Che s'io v'ho detto, il detto mio non erra, / Che ben fu il più crudele e il più di quanti / Mai furo al mondo ingegni empii e maligni, / Ch'imaginò si abominosi ordigni. / »; 'Comment as-tu trouvé, ô scélérate / Invention, place dedans un cœur? / Tu as ruiné la gloire militaire, / Or le métier des arm' est sans honneur; / Si bien, par toi, la valeur est réduite / Que le méchant souvent paraît meilleur: / La vaillance et l'audace, par ta faute, / Ne pourront plus se juger côte à côte. / Tant de seigneurs et tant de chevaliers / S'en iront par ta faute dans la tombe, / Avant que ne soit close cette guerre / Qui fait pleurer l'Itaille [sic] et puis le monde; / Car en ce que vous dis, je n'erre point: / Ce fut le plus cruel, le plus impie / Malin génie qui fût sur cette terre, / Qui inventa cet ignoble tonnerre. /'. Voir Casadei (1997) et Scurati (2007 : 160-162).

24. Cervantes, ed. Rico (1998 : I, 38) : « Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención [...]. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. Pero haga el cielo lo que fuere servido, que tanto seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros andantes de los pasados siglos ».

25. « Tous les barons étaient en grande paix et en grande harmonie entre eux; et aucun d'eux ne partait plus à l'aventure, de même qu'aucun ne s'inquiétait qu'à avoir beaucoup de plaisir dans la ville. Et ils le faisaient pour trois raisons: la première, parce que le roi

Derrière l'immense passion pour les châteaux, les jardins, les palais, l'argent et les dames, on peut lire l'attaque contre la dérive antimilitariste d'une société, comme la société italienne du XIV^e siècle, qui commence à fonder son prestige sur l'étalage du luxe et l'ostentation de la richesse. Le discours du texte italien sur les causes de la catastrophe du monde arthurien est chargé de couleurs moralisantes : les chevaliers semblent être frappés par une dégénération qui est avant tout liée à la perte d'une boussole spirituelle et l'origine de ces maux est rattachée à la paresse qui pousse les chevaliers vers les autres péchés capitaux qui sont mentionnés dans le texte (luxure, colère, avarice, orgueil, envie). La condamnation finale de la dégénérescence de la chevalerie est conduite sur le modèle des dix commandements, puisque les chevaliers sont devenus envieux et lubriques en convoitant la femme et l'argent de leur prochain.

5. « Muséaliser » la chevalerie

Au crépuscule du désastre final, la chevalerie errante a épuisé sa force avec la mort de Tristan et le départ de beaucoup d'autres nobles chevaliers, et elle se consomme lentement dans la conscience d'une régénération impossible.

La *Tavola Ritonda* reprend le texte de la *Mort Artu*, mais en en modifiant la signification. L'affrontement final entre Arthur et Mordret est tellement résumé qu'on ne sait pas si le pivot du roman est dans ce duel tragique ou s'il s'agit de la simple bataille entre leurs armées, comme l'illustrateur du ms. Palatino 556 (f. 170v) le souligne de manière appropriée. Si dans la *Mort Artu*, le père et le fils s'entretuent, dans la *Tavola Ritonda* le souffle dramatique de l'histoire se perd complètement parce que dans le texte toscan c'est Lancelot qui venge la mort du souverain et la trahison de Mordret.

La légende arthurienne est rendue moralement plus acceptable, comme il arrive aussi en redéfinissant les contours de l'histoire qui a pour protagoniste le couple Lancelot-Guenièvre. Dans le *Mort le roi Artu* (§ 197), Lancelot apprend la mort de Guenièvre alors qu'il se rend à la bataille de Wincestre contre les fils de Mordret. Le lecteur s'attendrait à une longue description de la douleur de Lancelot, mais à cet égard l'auteur se révèle très peu prolige « De sa mort fu moult Lancelos dolenz et corrouciez, quant il en sot la verité » (§ 197, p. 254).

C'est peut-être justement à cause de ce final peu satisfaisant que dans un seul manuscrit français de la *Mort Artu* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. 1967)²⁶ et dans la *Tavola Ritonda*, on imagine que Guenièvre et Lancelot se rencontrent une dernière fois ;

n'ordonnait plus aux barons de partir à l'aventure, tant il se sentait tomber bas et déshonoré ; la seconde raison, parce qu'ils étaient très consternés par la mort de Tristan et de tout ceux qui étaient morts dans l'enquête : la troisième, parce qu'ils n'étaient plus respectés et craints, leur gloire étant évanouie. Et ne se mettant plus à l'aventure, ils s'amusaient et profitaient du beau temps, et ils ne pensaient qu'à s'amuser. En raison de ce bien-être excessif, ils empiraient leurs prouesses, et se comportaient de manière malhonnête ou chacun convoitait et voulait les choses de l'autre. Et sachez qu'une vie paisible avec trop de bien-être mène à trois choses principales : ou à la luxure et à l'avarice, ou à la colère, ou au véritable orgueil. / En fait, ceux qui mènent une vie insouciantes veulent savoir pourquoi et craignent de pouvoir perdre leur fortune. Ainsi ils deviennent furieux, arrogants, envieux et fiers; et étant donné qu'ils ne se fatiguent pas, ils deviennent luxurieux et ils vivent malhonnêtement. Et c'est ce qu'il est arrivé aux chevaliers de la Table Ronde ; certains d'entre eux vivaient dans leur château, et là ils s'entouraient de beaux jardins; et quelques-uns étaient dans la ville, ils construisaient de beaux palais, ils convoitaient ceux des autres; certains accumulaient de l'argent et ils en convoitaient plus ; quelques-uns aimaient une dame, mais ils convoitaient celle de leur prochain ».

26. Delcorno Branca (2004 : 338). Dans cet épisode, Lancelot rencontre Guenièvre dans le couvent où la reine s'est réfugiée : la conversation est marquée par des considérations douloureuses et spirituelles sur ce qui s'est passé et sur la pénitence (pour une transcription du

toutefois, seulement dans le texte toscan Guenièvre meurt dans les bras de Lancelot, dévastée par la culpabilité quand elle apprend la mort d'Arthur :

E la reina, intendendo le parole, immaginando sì come ella era istata cagione di tanto male, si affisse di dolore; e fu quello dolore sì corale, che passò per mezzo del cuore, e di subito cadde morta.²⁷ (*Tavola Ritonda* : § 145)

Ces indices renforcent la thèse de Daniela Delcorno Branca, selon laquelle la *Tavola Ritonda*, en imaginant cette mort pour Guenièvre, aurait voulu établir un parallèle entre la mort de Guenièvre et celle d'Yseut expirée dans les bras de Tristan.²⁸

Après la mort de Guenièvre, Lancelot décide, exclusivement dans la rédaction toscane de la *Tavola Ritonda* (dans la rédaction de la Vallée du Pô ceci n'arrive pas),²⁹ et en accord partiel avec le manuscrit Vaticano Palatino Latino 1967 de la *Mort Artu*, de construire un tombeau en l'honneur de Guenièvre, le dotant d'une inscription significative :

fece iscrivere nel pillo di sopra tutto ciò che era intervenuto dello re Artù e di Morderete e della reina Ginevra; e favvi scrivere il novero, cioè sì come lo re Artus e i cavalieri della Tavola era distrutta nel trecentonovantanove anni.³⁰ (*Tavola Ritonda* : § CXLV)

Ce détail de la *Tavola Ritonda* est intéressant car il démontre la pleine conscience de Lancelot de se placer à la fin d'une civilisation et d'une culture désormais éteintes, dont le chevalier lui-même enregistre à contrecœur la disparition. Après avoir porté les vêtements funéraires du plus triste chevalier du monde, Lancelot décide, comme dans la *Mort Artu*, de passer ses dernières années en pénitence, payant ses péchés dans l'étreinte réconfortante de la foi. C'est avec sa mort que la tradition séculaire des chevaliers errants est interrompue et que le pouvoir de la Table ronde est perdu définitivement :

E i' tanto fu venuta meno la possanza della Tavola Ritonda e degli cavalieri erranti; e non si trovò chi dopo [a loro] volesse mantenere né conservare la simile usanza; e non trovava

passage de ce manuscrit, voir Hult 2009 : 910-915 ; voir aussi Frappier 1931). Comme Trachsler (1996 : 251-253) le souligne, d'autres manuscrits de la *Post-Vulgate* de la *Mort Artu* imaginent une rencontre manquée entre les deux amants.

27. « Et la reine, entendant les mots, imaginant qu'elle était la cause de tant de mal, se tourmenta de douleur ; et cette souffrance fut si profonde qu'elle lui traversa le cœur et immédiatement Guenièvre tomba morte ».

28. Sur la mort de Tristan et Yseut, voir Murgia (2015b). Comme A. Stones (1988 : 71) l'a souligné à propos du Palatino 556, « This is the only manuscript, and the only text, to portray Guenevere dying in the arms of Lancelot ».

29. Le détail de la construction de la tombe de Guenièvre, bien que non commandé par Lancelot, est également présent dans la version de la *Mort Artu* transmise par le manuscrit Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. 1967 : « Et tant se pena de prier pour l'ame le roy Artus et de Lancelot que ele ne vesqui que demi an puis que Lanceloz s'an fu partiz. Et quant ele fu trespassee, ele fu enterree si hautement comme l'an doit fere a si haute dame » (Hult 2009 : 914). Cependant, l'inspiration de la *Tavola Ritonda* est différente, à tel point qu'il est impossible d'imaginer une relation entre le manuscrit français et l'antigraphe perdu qui a donné naissance à la *Tavola Ritonda*, mais il est frappant que deux détails si importants (réunion finale des amants et construction du tombeau de Guenièvre) sont développés simultanément.

30. « Il inscrit dans le tombeau tout ce qui était survenu au roi Arthur, à Mordred et à la reine Guenièvre ; et il y fit écrire la date, c'est-à-dire que le roi Arthur et les chevaliers de la Table ont été détruits en 399 ».

chi si mettesse in avventura per diliberare sé né altrui: anzi, tutta gente che rimase dopo la morte dello re Artù, si abbandonaro la città di Camellotto e le contrade, e ciascuno abbandonò e tornò in suo paese. E qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti.³¹ (*Tavola Ritonda* : § CXLV)

Face à la *diaspora* de la société arthurienne et à la transformation de Camelot en une ville fantôme, aucune *translatio* ne semble plus possible³² et le compilateur n'a plus qu'à compléter son travail et à prendre congé de ses lecteurs.

Mais pourtant, la *Tavola Ritonda* ne s'arrête pas là. Encore une fois, du joug de la chevalerie, maintenant brisé, on revient au jeu de la chevalerie.

E qui pone fine il nostro libro e a tutte storie e cavallerie ed avventure e battaglie e torneamenti che fatte furono per li cavalieri erranti. E imperò che ci à dimostrati, sì come dello re Uterpandragone, il quale portava l'arme a scacchi a oro e azzurri, e chi dice che portava il campo azzurro e le stelle a oro, rimase lo re Artus; e dello re Bando di Benoiche, lo quale portava il campo d'argento con due bande vermiglie, rimase messer Lancialotto e suo lignaggio: e dello re Meliadus di Leonis, lo quale portava il campo azzurro con una banda d'argento con uno fregetto d'oro da ogni lato della banda, e chi dice che portava uno leone a oro, rimase messer Tristano: e dello re Scalabrino, lo quale portava le segne tutte nere, rimase Palamides: e dello re Lotto, il quale portava il quartiere bianco e rosso rimase messer Calvano e Gravano e Gariette e Gariesse: e dello re Polinoro, il quale portava il campo bianco e 'l monte nero, rimase messer Prenzivale e Lamorotto e Landriano e Agrovale: e dello re d'Orbelanda rimase Brunoro lo Nero e Dinadano e Daniello, e quelli portavano il campo a oro e un serpente verde.

E così tutti altri cavalieri della Tavola Vecchia e della Tavola Nuova, ciascuno portava sua arma per sé. E ora nostro libro fa punto e pone fine, alla Iddio grazia, *per omnia secula seculorum, amen*.

Qui finisce questo libro della Tavola Vecchia e Nuova.

Amen.³³ (*Tavola Ritonda* : § CXLV)

31. « Et la puissance de la Table Ronde et des chevaliers errants a échoué; on ne trouva pas de successeurs qui, après eux, voulaient maintenir ou conserver une coutume semblable; ni même une personne qui voulait se mettre à l'aventure pour tenter de se libérer ou de libérer quelqu'un d'autre. En effet, tous ceux qui sont restés après la mort du roi Arthur, ont abandonné la ville de Camelot et ses quartiers. Et ici se termine notre livre ainsi que toutes les histoires et les chevaleries, les aventures, les batailles et les tournois qui ont été faits par les chevaliers errants ».

32. Même si la *Tavola Ritonda* imagine que le témoin de la civilisation arthurienne sera recueilli par Charlemagne et ses paladins. Voir Murgia (2018).

33. « Et ici se termine notre livre ainsi que toutes les histoires et les chevaleries, les aventures, les batailles et les tournois qui ont été faits par les chevaliers errants. Ce livre nous a illustré comment à partir du roi Uterpandragon, qui portait l'arme échiquetée d'or et de couleur bleu, on dit aussi qu'il portait le champ bleu et les étoiles en or, est descendu le roi Artus; et du roi Ban de Benoïc, qui portait le champ d'argent avec deux bandes vermillon, est descendu Lancelot et sa lignée; et du roi Meliadus de Leonis, qui portait le champ bleu avec une bande d'argent, un ornement d'or de chaque côté de la bande, on dit aussi qu'il portait un lion d'or, est descendu Tristan; et du roi Scalabrino, qui portait les emblèmes totalement noirs, est descendu Palamides; et du roi Lot, qui portait un quart blanc et rouge, était descendu Gauvain et Agravaïn et Gariet et Gaheris; et du roi Polinoro, qui portait le champ blanc et un mont noir, est descendu Prenzival, Lamorot et Landrian et Agroval; et du roi d'Orbeland est resté Brunor le noir, Dinadan et Daniel, et ceux qui portaient le champ à l'or et un serpent vert.

Dans l'*explicit* du roman toscan, il y a l'amplification d'un trait récurrent et original dans la réécriture effectuée par la *Tavola Ritonda*, à savoir la prédilection pour l'héraldique, qui a sa racine historique dans le contexte de la civilisation municipale italienne. L'épilogue de la *Tavola Ritonda* devient alors catalogue, une sorte de tableau récapitulatif des chevaliers les plus importants, auxquels sont associées les armoiries respectives et dont les petits arbres généalogiques sont préparés pour illustrer la relation de parenté entre l'ancienne et la nouvelle génération, c'est-à-dire la *Tavola Vecchia*, la « génération des pères », les héros de la génération d'avant Arthur, et la *Tavola Nuova*, la « génération des fils » : de manière plus générale, il est facile de reconnaître le goût médiéval pour les armoriaux, les livres d'armes qui consignaient les armoiries de famille des chevaliers (voir Trachsler 1996). Ce répertoire répond à la préoccupation, très évidente dans la *Tavola Ritonda*, de rejoindre la complétude narrative, faisant semblant d'avoir réellement raconté l'histoire de tous les chevaliers mentionnés.

Mais placer ce répertoire à la fin du roman signifie aussi transformer l'œuvre en une sorte de spectacle théâtral : les chevaliers sont appelés à défilier sur scène devant les spectateurs une dernière fois, en montrant qu'ils sont les membres d'une communauté désormais disparue, prête à être « muséalisée », mais encore capable de taquiner et de solliciter les rêves des lecteurs toscans. La conclusion de l'œuvre est donc surtout un jeu, un jeu de miroir, qui met au défi chaque lecteur de prendre sur lui le joug, le fardeau de ses devoirs moraux.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAIRE, Gloria (ed.) (2002), *Tristano Panciatichiano*, Cambridge, Brewer.
- ALLAIRE, Gloria, et PSAKI, F. Regina (dir.) (2014), *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press.
- ARIOSTO, Ludovico (2002), *Roland Furieux*, éd. bilingue, trad. Michel Orcel, Paris, Editions du Seuil, 2 vols.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, et DE MEDEIROS, Marie-Thérèse (dir.) (2007), *La mort du roi Arthur, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n. a. fr. 1119*, Paris, Champion (« Classiques Champion »).
- BENDINELLI PREDELLI, Maria (ed.) (2015), *La struzione della Tavola Ritonda. I cantari di Lancillotto*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- BOGDANOW, Fanni (1966), *The Romance of the Grail. A study of the structure and genesis of a thirteenth century Arthurian prose Romance*, Manchester/New York, Manchester University Press.
- BONAFIN, Massimo (1989), « Gabbo, voto e vanto. Ipotesi sulla struttura (letteraria) e sulle origini (antropologiche) di un motivo medievale », in *Testi e modelli antropologici, Seminario del Centro di ricerche in Scienza della letteratura*, dir. M. Bonafin, Milano, Arcipelago, pp. 13-41.
- _____ (1993), « Impegni presi per gioco. Vanti di cavalieri nell'antica letteratura italiana », in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo, Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno, pp. 575-608.

Et ainsi tous les autres chevaliers de la Table Vieille et de la Table Nouvelle, chacun portant son arme pour soi. Et maintenant notre livre met un point et met fin, à la grâce de Dieu, *per omnia secula seculorum, amen*.
Ici se termine ce livre de la Table Vielle et de la Nouvelle. Amen ».

- BUSBY, Keith (1983), « The Likes of Dinadan: The Role of the Misfit in Arthurian Literature », *Neophilologus*, 67, pp. 161-174.
- CARDINI, Franco (1983), « Concetto di cavalleria e mentalità cavalleresca nei romanzi e nei cantari fiorentini », in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale, Atti del III convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980)*, Montefiore, Papafava, pp. 157-192.
- _____ (1997), *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere.
- _____ (2006), « L'autunno del medioevo fiorentino. Un "umanesimo cavalleresco"? », in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca, Atti del XLII convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISMA, pp. 513-528.
- CARDINI, Roberto (ed.) (2009), *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CASADEI, Alberto (1997), « I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi: scienza e tecnica in Ariosto e Tasso », in *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, dir. A. Casadei, Milano, Franco Angeli, pp. 61-74.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Edición del Instituto Cervantes. URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap38/default.htm>.
- CIGNI, Fabrizio (2003), « Memoria e *mise en écrit* nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV », *Francofonia*, 45, pp. 59-90.
- _____ (2006), « Storia e Scrittura nel romanzo arturiano: i chierici e l'origine merliniana del 'libro di corte' », in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2005*, Spoleto, CISAM, pp. 363-383.
- CONTE, Alberto (ed.) (2001), *Il Novellino*, Roma, Salerno.
- DELCORNO BRANCA, Daniela (1968), *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki.
- _____ (1998), *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo.
- _____ (1991), *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino.
- _____ (2004), « La tradizione della *Mort Artu* in Italia », *Critica del testo*, VII.1, pp. 317-339.
- _____ (2006), « Prospettive per lo studio della *Mort Artu* in Italia », in *Modi e forme della fruizione della « materia arturiana » nell'Italia dei sec. XIII-XV*, dir. M. Colombo et al., Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 67-83.
- _____ (2014), « The Italian Contribution: *La Tavola Ritonda* », in *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, dir. G. Allaire, F. R. Psaki, Cardiff, University of Wales Press, pp. 69-87.
- EUSEBI, Mario (1979), « Reliquie del *Tristano* di Thomas nella *Tavola Ritonda* », *Cultura Neolatina*, 39, pp. 39-62.
- FINZI, Claudio (2010), « La polemica sulla nobiltà nell'Italia del Quattrocento », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 30.2, pp. 341-380.
- FRAPPIER, Jean (1931), « Sur un remaniement de la *Mort Artu* dans un ms. du XIV^e siècle, le Pal. lat. 1967 », *Romania*, 57, pp. 214-222.
- _____ (1936 [1954] [1955-1956] [1964]), *La mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Paris, Droz.
- GARDNER, Edmund G. (1930 [1971]), *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London/New York, Dent/Dutton; reprint New York, Octagon Books.
- HEIJKANT, Marie-José (1989), *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Nijmegen, Sneltruck Enschede.
- _____ (ed.) (1997), *La Tavola Ritonda*, Milano/Trento, Luni.
- _____ (2011), « The Custom of Boasting in the *Tavola Ritonda* », in *'Li premerains vers'. Essays in Honor of Keith Busby*, dir. C. M. Jones, et L. E. Whalen, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 143-156.

- HEIJKANT, Marie-José (2014), « From France to Italy: The Tristan Texts », in *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, dir. G. Allaire, et F. R. Psaki, Cardiff, University of Wales Press, pp. 41-68.
- HULT, David F. (ed.) (2009), *La mort du roi Arthur*, Paris, Librairie générale française.
- KLEINHENZ, Christopher (1975), « Tristan in Italy: the Death and Rebirth of a Legend », *Studies in Medieval Culture*, 5, pp. 145-158.
- MAININI, Lorenzo (2017), « Cavalcanti alla Tavola Ritonda. Appunti sulla mimesi del verso nella prosa romanzesca », *Critica del Testo*, XX.1, pp. 147-177.
- MOORE WILLINGHAM, Elizabeth ed. (2007), *La mort le roi Artu (The Death of Arthur), from the Old French Lancelot of Yale 229*, Turnhout, Brepols.
- MULA, Stefano (2007), « Dinadan Abroad: Tradition and Innovation for a Counter-Hero », in *Arthurian Literature. The European Dimensions of Arthurian Literature*, dir. B. Besamusca, et F. Brandsma, Cambridge, Brewer, pp. 50-64.
- MURGIA, Giulia (2015a), *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università.
- _____ (2015b), « Il tema della tomba degli amanti nella Tavola Ritonda a confronto con la tradizione tristaniana francese e castigliana », *Critica del Testo*, XVIII.2, pp. 9-50.
- _____ (2017), « La Tavola Ritonda: Magic and the Supernatural », in *Handbook of Arthurian Romance: King Arthur's Court in Medieval European Literature*, dir. L. Tether, et J. McFadyen, in collaboration with Keith Busby and Ad Putter, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 355-371.
- _____ (2018), « L'attesa della venuta di Carlomagno nei romanzi arturiani in prosa », *L'attesa. Forma, retorica, interpretazioni, Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017)*, dir. G. Peron and F. Sangiovanni, Padova, Esedra, pp. 101-114.
- POIRION, Daniel (1988), « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 40, pp. 111-127.
- _____ (ed.) (2009), *Le livre du Graal. III, Lancelot. La seconde partie de la quête de Lancelot, La Quête du Saint Graal, La Mort du roi Arthur*, édition publiée sous la direction de Ph. Walter, avec, pour ce volume, la collaboration de R. Deschaux, I. Freire-Nunes, G. Gros, M.-G. Grossel et M. B. Speer, Paris, Gallimard.
- POLIDORI, Filippo-Luigi (ed.) (1864-1866), *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, Bologna, Romagnoli, 2 vols.
- PUNZI, Arianna (1998), « Per una nuova edizione della Tavola ritonda », in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo, 18-24 settembre 1995)*, dir. G. Ruffino, VII, Tübingen, Niemeyer, pp. 727-739.
- RICCIARDI, Lucia (1992), *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere.
- SCURATI, Antonio (2007), *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli.
- STONES, M. Alison (1988), « Aspects of Arthur's Death in Medieval Illumination », in *The Passing of Arthur. New Essays in Arthurian Tradition*, dir. C. Baswell, et W. Sharpe, New York, Garland, pp. 52-102.
- STOPPINO, Eleonora (2009), « "Lo più disamorato cavaliere del mondo": Dinadano fra *Tristan en prose* e *Tavola Ritonda* », *Italica*, 86, pp. 173-188.
- TAGLIANI, Roberto (2010), « Il personaggio di Dinadan nella tradizione del *Tristan en prose* », *Critica del Testo*, XVIII.2, pp. 101-137.
- TRACHSLER, Richard (1996), *Clôtures du cycle arthurien. Étude et textes*, Genève, Droz.
- TREVI, Emanuele (ed.) (1999), *La Tavola Ritonda*, Milano, Rizzoli.
- ZAMBON, Francesco (2003), « Dinadan en Italie », in *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, dir. K. Busby, Cambridge, Brewer, pp. 153-163.

RESUMÉ

Le roman de chevalerie connu sous le titre de *Tavola Ritonda*, écrit en Italie au début du XIV^e siècle, porte le sceau des orientations contemporaines. Son compilateur anonyme donne la vie à un projet inspiré par la volonté de faire de la légende de Tristan et Yseut une sorte d'encyclopédie des savoirs, capable d'établir un dialogue avec la contemporanéité italienne et d'en actualiser le mythe, tout en rationalisant et moralisant son message. L'univers chevaleresque de la *Tavola Ritonda* est donc comme suspendu au-dessus du système des genres de l'Italie du Moyen Âge, en se proposant au même temps comme un jeu, un inoffensif passe-temps littéraire, et comme un joug, un espace de promotion d'engagement civique qui tourne autour des valeurs chrétiennes. L'objectif de ce travail sera donc celui d'illustrer la complexe représentation de la société chevaleresque peinte dans le roman. La vision d'une chevalerie monolithique, parfaitement à l'aise dans un système féodal organisé par des castes closes, est bouleversée par la notion même d'aventure qui se présente désormais à plusieurs facettes, tandis qu'une atmosphère de fin imminente maîtrise le texte et contraint les chevaliers à s'interroger sur le sens de leur propre civilisation, sur la dérive irrationnelle de certaines coutumes, sur la caducité et l'inconsistance des valeurs qu'ils s'obstinent (parfois de manière injustifiée) à perpétuer.

MOTS-CLÉS : *Tavola Ritonda*, critique à la chevalerie, notion d'aventure, réécritures

ABSTRACT

The chivalric romance known as *Tavola Ritonda*, written in Italy in the early 14th century, bears the seal of contemporary leanings. His anonymous compiler gives life to a project inspired by the desire to make the legend of Tristan and Yseut a sort of encyclopaedia, able to establish a dialogue with the Italian contemporaneity and to update the myth while rationalizing and moralizing its message. The chivalrous universe of the *Tavola Ritonda* is thus suspended above the system of genres of medieval Italy, presenting chivalry at the same time as a game, a literary amusement, and as a yoke, a concrete possibility to promote the civil commitment that derives from adhesion to Christian values. The present paper aims at focusing on the complex representation of the chivalrous society painted in the novel. The vision of a monolithic chivalry, perfectly at ease in a feudal system organized by closed castes, is turned upside down by the very notion of adventure thanks to its many facetings, while an atmosphere of imminent end masters the text and compels the knights to question the meaning of their own civilization, the irrational drift of certain customs, the obsolescence and inconsistency of the values they persist (sometimes unjustifiably) to perpetuate.

KEYWORDS : *Tavola Ritonda*, criticism against chivalry, adventure, rewritings

Reçu: 8/1/2019

Accepté: 5/2/2019

Nouveau Tristan (Jean Maugin, 1554), nouvelles émotions ?

New Tristan (Jean Maugin, 1554), New Emotions?

Sarah Cals

(Sorbonne Nouvelle — Université Paris 3)

Vieux romans, écrits de mensonge, ou encore follyes, ainsi sont condamnés les romans de chevalerie au xvi^e siècle.¹ La Renaissance manifeste en effet un profond mépris pour ces œuvres d'imagination aussi peu vraisemblables que vraies. Ce n'est qu'en parallèle à la production littéraire des humanistes que survit le roman de chevalerie, et ce au prix de certaines mutations.²

Dans un contexte éditorial des romans de chevalerie dominé par l'*Amadis de Gaule*, le marchand-libraire Jean Maugin publie un *Nouveau Tristan*, chez la veuve Maurice de la Porte, en 1554 (réédité en 1567, 1577, et en 1586).³ Pleinement pensée comme une réécriture, l'œuvre assume sa filiation au *Tristan en prose* du xiii^e siècle dont elle reproduit, plus ou moins librement, une version abrégée proche de celle contenue dans le manuscrit français BnF 103 (Harf-Lancner, 1984 : 5). Les xv^e et xvi^e siècles voient la publication de huit éditions du *Tristan en prose*, dont les plus étudiées sont celles d'Antoine Vérard, qui respecte la forme traditionnelle du roman de chevalerie renaissant (caractères gothiques, sur deux colonnes), et celle de Jean Maugin, qui innove au niveau formel par l'utilisation des caractères romains et l'écriture en longues lignes. Les éditions d'Antoine Vérard furent un succès de librairie : Cedric Edward Pickford estime qu'il a vendu entre 1600 et 2800 volumes dans la dernière décennie du xv^e siècle (1980 : 280). Face à cette concurrence, Jean Maugin, qui a essentiellement produit des traductions de romans du castillan, de l'italien et du latin vers le français, propose une version nouvelle d'un vieux roman, publié en

1. Ces citations sont de La Noue (1967 [1587]), *Discours politiques et militaires*, éd. F. E. Sutcliffe, cité dans Taylor (2014 : 183), et de Marguerite de Navarre (1869 : 170), *Heptaméron*, Paris, Garnier, citée dans Cazauran (1987 : 32). Ces deux articles en contiennent d'autres exemples.

2. À ce propos, voir Bury et al. (2004), Jones-Davies (1987) et Pickford (1960).

3. Voir la ligne chronologique des publications de romans arthuriens et autres romans établie par Jane Taylor (2014 : 217-222).

quatre volumes, dont seul le premier nous est parvenu. Ce texte couvre environ le premier tiers de la légende tristanienne, des enfances du héros jusqu'à son exil, proposant ainsi une organisation du texte différente de celle d'Antoine Vérard, qui ne donnait que deux volumes.

Le riche paratexte du *Nouveau Tristan* nous éclaire sur le projet de l'éditeur et sur la nouveauté dont il se réclame. Dans l'ode à l'abbé de Saint Jean de Laon, Maugin envisage son travail comme une résurrection, ou une renaissance :

Venons au Roy de Leonnois
Que Jan Maugin, contre les lois
Fatales, fait *revivre* :
Il fait bien plus qu'au bon Eson
Ne fit la femme de Jason :
Car de mort le delivre.

Elle convertit par son art
Le sang caduc du bon vieiglart
En mortelle jeunesse :
Maugin donne au prince Breton,
Comme Aurore au troien Titon,
Eternelle Vieiglesse.

Et pour au vieigl Tristan *oster*
Tout le passé, luy fit *gouter*
Du fleuve d'obliance,
Dont Tristan mit *tout en obly* :
Ores le voyez ennobli
De nouvelle eloquence.

(*Nouveau Tristan*, 1554 : « À Monsieur de Maupas. Ode », ff. 3v-4r)⁴

Retour à la vie, mais dans une vieillesse éternelle : c'est l'altérité du roman qui assure l'intérêt de l'œuvre. Et, s'il semble que Maugin refuse de prendre en compte les éditions de Vérard lorsqu'il mentionne la délivrance de mort, c'est sans doute que la nouveauté seule, paradoxalement portée par une altérité ancienne, fonde une conception biologique de l'œuvre liée à la mémoire. « Oster tout le passé », « goûter du fleuve d'obliance », « Dont Tristan mit tout en obly » nous invitent à considérer une éventuelle dimension métadiscursive du passage.⁵ En outre, la référence au mythe d'Aurore et Titon donne toute sa puissance au prologue : l'oubli est la condition première de la renaissance de l'œuvre, mais il induit également le passage du temps, et donc une vieillesse, qui devient inhérente à cette renaissance. La mémoire ne peut donc perdurer, ou plutôt se recréer, que dans une forme de vieillesse toute nouvelle. Si l'intérêt des « antiquitez » médiévales

4. Dans cette citation et les suivantes, nous soulignons.

5. Sur ce point, nous remercions Mireille Séguy et Nicola Morato pour leurs remarques éclairantes.

n'est pas nié, Jean Maugin assume la nécessité d'un renouveau qui tirera le *Tristan* de l'oubli pour l'ennoblir. C'est cette nouveauté qui a retenu notre attention : nous avons choisi d'étudier l'édition de Maugin et non celles de Vérard en raison de cette innovation revendiquée et utilisée comme argument commercial. Il ne s'agit pas de faire du neuf, mais de renouveler une matière ancienne qui plaît toujours à certains lecteurs, de changer le souvenir de Tristan pour créer une nouvelle mémoire. Et cette nouveauté dont se réclame Maugin porte avant tout sur la langue. Le privilège du roi mentionne en effet :

[...] tant pour l'illustration de la langue Francoyse, que pour la recreation honeste des Gentils-hommes Dames et Damoyselles de nostre Royaume, [Jan Maugin] auroit remis en bonne forme et deuë, un ancien Rommant intitulé Tristan de Leonnois, qu'il auroit divisé en quatre livres. (*Nouveau Tristan*, 1554 : « Privilège », f. 6v)

Une nouvelle éloquence comme *bonne forme*, propre à la récréation des gentilshommes, dames et demoiselles : le programme est donné. L'ornementation stylistique n'a d'autre but que la délectation de ses lecteurs et l'illustration de la langue française défendue par du Bellay depuis 1549. Mais cette adaptation formelle au goût du jour se double d'un travail de fond. Jean Maugin a en effet donné un inflexionnement nouveau à l'œuvre. Comme l'ont montré Laurence Harf-Lancner et Jane Taylor, l'Angevin reste fidèle à la trame narrative de sa source mais il réécrit l'ensemble dans une discordance de tons troublante (Taylor, 2014 : 188-189). Entre un pathos exacerbé par de nombreuses hyperboles et un « burlesque » (Harf-Lancner, 1984 : 19-22) rendu par l'incongruité de certains énoncés, le *Nouveau Tristan* se charge d'une portée nouvelle que ne connaissait pas l'œuvre du XIII^e siècle. Dans cet article, nous nous proposons de revenir sur les métamorphoses du texte, inhérentes à sa *nouveauté*, en nous concentrant sur les émotions et en observant comment se met en place un nouveau discours sur les valeurs chevaleresques.

C'est parce qu'elles sont chargées idéologiquement et qu'elles portent en elles les traces de l'orientation qu'on a voulu leur donner à travers les siècles, qu'il nous semble opportun de lier l'esthétique de la nouveauté telle qu'elle s'esquisse chez Jean Maugin à l'étude des émotions mises en texte. Elles constituent en effet un universel humain, mais elles ont été mobilisées et interprétées différemment selon les contextes (théologique, philosophique, politique et courtois, entre autres).⁶ Et, au XVI^e siècle, l'émergence d'un nouveau modèle de civilité, l'honnête homme, s'impose en parallèle au développement d'une république de lettrés qui œuvrent à l'illustration de la langue française.⁷ L'honnêteté, caractéristique de ce nouvel homme, lui prescrit contrôle, retenue, finesse et légèreté, et refuse donc toute forme d'impétuosité. C'est là un changement dans la façon dont sont considérées les émotions en milieu courtois, un « changement de registre émotif » (Vigarello, 2016a : 215)⁸ : priment dorénavant la maîtrise de soi et la démonstration contrôlée des

6. Pour un aperçu des études réalisées par les historiens, voir Boquet et Nagy (2015), Corbin Alain *et al.* (dir.) (2016), et Rosewein (2016).

7. C'est aussi l'époque à laquelle Julien Greimas et Edmond Huguet attribuent l'apparition du mot *emotion* dans leurs dictionnaires, avec les sens d'« agitation » et de « soulèvement populaire », sens déjà portés par le verbe *esmouvoir*. Plus avant dans le XVII^e siècle, il se spécifiera en *émotion d'esprit, ou émotion de l'âme* (La Rochefoucauld, Descartes), gagnant un sens figuré orienté sur l'intériorité du sujet (Vigarello, 2016b : 219-224).

8. Cette notion est empruntée à William Reddy qui théorise l'*emotional regime* dans *The Navigation of Feeling* (2001 : 124-126). Le régime émotionnel est un ordre normatif qui règle les pratiques émotionnelles dans une société, et il est établi par le régime politique

passions qui ne doivent plus agiter le sujet mais participer à l'affinement de ses mœurs. Cet idéal influence le roman de chevalerie et pose le fondement socioculturel de l'émotion présente dans les œuvres. C'est de ce point de vue que nous envisageons le *Nouveau Tristan*, comme le témoin d'une évolution sociologique qui lui a imprimé sa marque, et qui en fait une étape dans la construction d'un nouveau discours critique sur la chevalerie.

Dans une perspective diachronique, nous étudierons les variations du traitement de l'émotion entre le *Tristan en prose* du XIII^e siècle et le *Nouveau Tristan* du XVI^e siècle.⁹ Grâce aux méthodes d'analyse définies par Raphaël Micheli dans son ouvrage *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques* (2014), nous confronterons les modes de sémiotisation de l'émotion entre les deux textes afin d'en mesurer l'écart et de l'interpréter en regard de la « crise » que traverse le récit chevaleresque au XVI^e siècle. Le cadre de cet article nous impose de restreindre notre étude au cas de la peur. Cette émotion, essentielle dans l'œuvre en prose du XIII^e siècle, participe à la mise en valeur des vertus chevaleresques. Le bon chevalier, s'il peut quelquefois connaître la peur, démontre sa valeur par sa capacité à surmonter la crainte et, à l'inverse, les chevaliers qui ne sont pas capables d'une telle démonstration se voient qualifiés de « coart » et « failli de cuer ».

Afin d'étudier l'émotion en discours, Raphaël Micheli détermine une méthode d'analyse fondée sur le postulat de sémiotisation des émotions.¹⁰ Il en existe trois modes : les énoncés qui *disent* l'émotion comportent un mot désignant une émotion et ils ne nécessitent aucune inférence de la part de l'allocutaire (Micheli, 2014 : 23) ; les énoncés qui *montrent* l'émotion comportent des caractéristiques qui permettent à l'allocutaire d'inférer de l'énonciation qu'une émotion est ressentie (Micheli, 2014 : 26) ; et les énoncés qui *étayent* l'émotion présentent une situation qui est conventionnellement associée à une émotion qui peut être inférée par l'allocutaire, en vertu des normes socioculturelles partagées (Micheli, 2014 : 29).

Considérant la part de discursivité propre à tout texte littéraire, nous appliquons cette méthode d'analyse aux deux œuvres qui nous occupent afin de voir quels changements opèrent du XIII^e au XVI^e siècle. Notre analyse porte précisément sur les marqueurs lexicaux, syntaxiques et textuels qui sémiotisent la peur. Nous prendrons pour exemple une scène topique de tempête en mer et l'épisode d'exil des deux amants dans la forêt du Morrois. La première, parce qu'elle est topique, bénéficie d'un traitement de l'émotion assez stable dans l'œuvre. Le second, comme l'a montré Yasmina Foehr-Janssens, porte une véritable poétique de la peur dans le *Tristan* de Béroul (2012 : 43-57). C'est donc parce qu'ils sont particulièrement représentatifs de la mise en récit de l'émotion que nous avons choisi d'en comparer les versions du XIII^e et du XVI^e siècle. Dans un second temps, nous analyserons plus spécifiquement le *Nouveau Tristan* et certains énoncés normatifs qu'il comporte et qui sont sans équivalents dans le *Tristan en prose*. Nous verrons que ces énoncés, liés à l'expression émotive des personnages, jettent sur eux un éclairage nouveau.

(« Any enduring political regime must establish as an essential element a normative order fort emotions, an 'emotional regime' »). Voir également les actes du colloque « La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle » (Ferrer et Ramond, 2017).

9. La manière dont l'émotion est mise en récit : ses expressions (lexicales, syntaxiques et paraphrastiques), sa stylistique et sa sémantique.

10. Chez cet auteur (2014 : 18), *sémiotiser* recouvre le sens large de « rendre quelque chose manifeste au moyen de signes ».

Une réécriture de la peur ?

En mer : l'émotion dite, l'émotion étayée

Déjà dans les romans en vers, la peur ressentie par certains personnages lors d'épisodes de tempête en mer s'exprime volontiers sur le mode sémiotique du *dire*. Le *Tristan* de Thomas présente le voyage compliqué d'Yseut et Kaherdin qui se rendent au chevet de Tristan mourant en rappelant l'émotion qu'a suscitée la tempête : « Tuit i plurent e tuit se plinent, / Pur la poür grant dolor maingnent. » (Thomas d'Angleterre, 2010 [1989] : 468). La peur est bien dite, exprimée par le terme « poür ». Aucune inférence n'est exigée de la part du lecteur puisque les vers indiquent explicitement que l'ensemble des voyageurs ressent l'angoisse de la mort.

Dans la prose, pour éloigner définitivement son neveu, le roi Marc demande à Tristan de se rendre en Irlande et de lui ramener sa future épouse, Yseut la Blonde. Il lui octroie 40 chevaliers de son royaume et un bateau pour faire le voyage. Une tempête survient alors et les éloigne de l'Irlande pour les faire échouer en Grande Bretagne. Le *Tristan en prose*, comme la version en vers, met la crainte en mots par l'emploi de verbes et d'adjectifs que l'on peut rassembler sous l'appellation « termes d'émotion »¹¹ :

Il lor avint que une tempeste leva en mer, grant et *orrible*, et la mer devint si *espoentable* qu'il cuidoiert morir. Li marinier sunt *esmaïé* et *espoenté*, car il voient tot apertement que li venz lor estoit dou tot contraires. « Diex ! dit Tristanz, secorez nos, ne nos lessiez ici morir. » Et ausi *s'escrient* tuit li autre. Li marinier, quant il voient que lor art ne lor travail ne lor vaut, il s'abandonent dou tot au vent, et lessent la nef ensi aler com li venz la moine. Et ne sevent mes que faire *fors de crier a Dieu merci*. (*Le Roman de Tristan en prose*, 1963 : 199)

L'adjectif « espoentable » et les participes passés adjectivés « esmaïé » et « espoenté » dénotent la crainte et sémiotisent l'émotion sur le mode du dire. Ces deux expressions se complètent dans la mesure où la première, « espoentable », associe à la mer (son référent) la propriété de déclencher une émotion chez les personnages, tandis que la seconde associe au référent (les personnages) la propriété de ressentir une émotion. L'adjectif affectif « espoentable » énonce non seulement une propriété de l'objet qu'il détermine (la mer), mais aussi une réaction émotionnelle possible du sujet face à cet objet. La complémentarité des deux expressions permet de confirmer l'existence d'une crainte qui n'était que supposée : les personnages ressentent effectivement l'épouvante qu'inspire une mer tempétueuse, propre à effrayer n'importe qui.

De plus, cet exemple introduit le discours direct de Tristan qui prie Dieu de ne pas les laisser mourir. Tout lecteur peut sentir l'émotion qui sous-tend une telle prise de parole. Nous sommes ici face une émotion sémiotisée par le *montrer*. L'émotion n'est pas inscrite lexicalement ni syntaxiquement (aucune relation prédicative n'attribue une émotion à un agent), mais c'est

11. Raphaël Micheli précise cette notion : il s'agit d'une « unité lexicale renvoyant sur un mode dénotatif à un état, un processus ou une qualité de type émotionnel » (2014 : 42). Les termes d'émotion désignent donc un « phénomène particulier qui s'inscrit dans l'éventail des états affectifs, qui se manifeste lors d'un épisode bref, très intense, et qui impose sa présence sur toute autre activité en cours, interrompt l'interaction sujet-environnement en cours, faisant passer l'individu d'un état à un autre » (Micheli, 2014 : 64).

l'expression référentielle elle-même qui permet d'identifier celui à qui l'émotion est attribuée (Micheli, 2014 : 64). Dans ce cas, nous inférons la peur à partir de la présence d'un ou plusieurs signes, dans l'énoncé, en nous fondant sur l'idée qu'il existe un rapport stable de cooccurrence entre ces signes et cette émotion. L'interjection « Diex ! » ne sémiotise pas l'émotion en soi, mais s'intègre dans le cotexte et le contexte qui la déterminent comme l'un des signes de la peur. L'adresse au Seigneur donne au discours le ton d'une prière et signale l'urgence d'une situation périlleuse. Sa structure impérative et son contenu sémantique, concentré sur le verbe « secourir » et le substantif « mort », montrent la crainte ressentie par Tristan sans la nommer. La désignation lexicale de la peur des marins qui paraît déjà dans le passage accompagne aussi le discours direct pour lui conférer une part de son sens émotionnel, tout comme le contexte général de tempête en mer. Le discours direct mime donc une réaction émotionnelle forte en court-circuitant l'explicitation de l'émotion.

Enfin, la peur éprouvée par les marins est à nouveau énoncée. La phrase « Et ausi s'escrient tuit li autre » prive les marins d'une parole directe mais les associe au héros dans un cri qui démontre leur implication émotionnelle. Encadrant l'émotion de Tristan, cette sémiotisation, toujours sur le mode du *montrer*, crée un mouvement de retour, qui se développe dans la dernière phrase de l'extrait (« Et ne sevent mes que faire fors de crier a Dieu merci ») : conservation du pluriel, rappel de la prière à Dieu et explicitation de la demande de merci traduisent l'émotion du collectif. En outre, la structure syntaxique autour de l'adverbe *fors* souligne l'immuabilité de la situation. Tout effort est non seulement vain, mais cela entraîne l'inertie des acteurs, qui en sont réduits à un cri d'angoisse. La crainte s'exprime ainsi du collectif au singulier avant de revenir au collectif.

Le *Nouveau Tristan*, s'il respecte la trame narrative de l'épisode, introduit plusieurs variations. Nous nous concentrerons dans cette partie sur l'équivalent textuel du passage que nous venons d'analyser dans le *Tristan en prose*. Nous aborderons plus largement les modifications qu'apporte Maugin au début de la scène dans la troisième partie de notre exposé. Le début de la tempête est décrit de la sorte :

A ceste cause, hauçans les voiles, singlerent en plaine mer, ou ils eurent assez bon temps deux jours et une nuit : mais quand se vint au reflat de la cinquiesme marée, eux estans ia au chef de la Cornouaille, voicy un vent de Sus que se va lever, un Nord incontinent, et un Ouest après, qui les *agiterent* et *tourmenterent* si impetueusement, *qu'ils ne sçavoient plus quels Saints reclamer à leur ayde*, lors que la tempeste cesse peu à peu. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 157)

La sémiotisation sur le mode du dire que nous avons rencontrée dans le *Tristan en prose* a disparu. Plus aucune désignation lexicale de la peur n'apparaît. Le verbe « tourmenter », s'il connaît un sens figuré d'agitation lié à l'angoisse, ne s'applique ici qu'au ballonnement causé par la tempête. La sémiotisation de l'émotion se produit dans cet extrait sur le mode de l'étayage. Le narrateur expose en effet une situation qui nous conduit à inférer qu'un certain type d'émotion a lieu d'être, la peur. La tempête en mer, nous l'avons vu, correspond à un topos de la littérature narrative dans lequel s'exprime généralement la crainte ressentie par les protagonistes. La tempête est donc aisément reconnue par le lecteur comme étant de nature à susciter la peur, sans qu'il soit nécessaire de désigner cette dernière lexicalement. Mais la sémiotisation de la peur par l'étayage dans cette

scène mérite peut-être d'être nuancée : il est possible que le substantif « ayde » agisse comme l'indice référentiel qui permet d'inférer la crainte ressentie par les marins. Toutefois, le cas est ici différent de la sémiotisation que nous avons rencontrée dans le *Tristan en prose*, où deux modes de sémiotisation se conjugaient et où le mode du montrer combinait plusieurs types d'indices référentiels. Le *Nouveau Tristan* ne présente ici que la schématisation d'une situation, sous l'angle particulier d'une prière qui est devenue impossible. Le passage n'est pas moins long que celui du *Tristan en prose*, mais l'émotion se déplace des mots vers la part d'interprétation laissée au lecteur dans la mesure où elle n'est plus dite mais étayée. La mention du vent du sud, du nord, puis de l'ouest peut sembler un détail gratuit, mais il nourrit la schématisation de la situation : la structure syntaxique révèle un énoncé elliptique fondé sur un parallélisme et qui traduit l'impétuosité de la tempête et le ballonnement du bateau par la mer.

Sur les sept critères de schématisation d'une situation que détermine Raphaël Micheli (2014 : 117), c'est ici le potentiel de maîtrise qui fonde l'étayage : la situation est présentée comme impossible à contrôler. La représentation des marins en fonction d'objet des verbes « agiter » et « tourmenter » leur ôte toute maîtrise des événements, ce qui justifie l'inférence d'une émotion de crainte, voire d'épouvante. Et cela transparait aussi dans la mention d'une prière dont avons déjà dit qu'elle est impossible. Depuis le *Tristan en prose*, non seulement Tristan est passé au second plan de la scène et il n'est presque plus question de l'émotion qu'il pouvait ressentir (il n'y a plus que le collectif qui s'exprime), mais Dieu a aussi laissé la place au collectif représenté par les Saints. L'étayage de la peur dans le *Nouveau Tristan* confère donc au texte une dimension nouvelle : on ne dit plus l'émotion, on ne la montre qu'à peine pour laisser au lecteur la charge de l'inférence et de l'interprétation d'une situation bien connue. Cette scène de tempête en mer n'est pourtant pas essentielle dans le récit comme l'est l'épisode de la forêt du Morrois.

L'exil des amants dans la forêt du Morrois : l'émotion transposée

L'exil des amants dans la forêt du Morrois constitue un épisode important de la légende et les différentes versions ne le coupent pas. Le *Tristan en vers* de Bérout fait de cet épisode le fondement d'une poétique de la peur, dans la mesure où, comme l'a montré Yasmina Foerh-Janssens, il la place en « causalité narrative », poussant les héros à une incessante « fuite en avant » (2012 : 56). Mais le *Tristan en prose* en propose une lecture différente et substitue à l'angoisse de l'exil la joie du paradis terrestre. Nous quittons donc la sphère de la peur pour élargir temporairement la perspective à la joie.

Dans le *Tristan en prose*, condamnés à mort pour adultère, les deux amants n'ont d'autre solution que de tenter une évasion et un sauvetage *in extremis*. Après avoir libéré Yseut des lépreux auxquels le roi Marc la vouait, Gouvernal retrouve Tristan qui, lui, s'est enfui grâce à un extraordinaire saut par la fenêtre d'une chapelle. Les amants se retrouvent alors et s'exilent dans la forêt du Morrois où ils vivront quelque temps avant de retourner à la cour. L'œuvre du XIII^e siècle ouvre les retrouvailles des amants sur une conversation entre Tristan et Yseut. Le héros se demande que faire pour éviter la honte qui les attend. Il leur est impossible de retourner en Cornouaille vu les circonstances, et les royaumes de Logres et de Leonnois ne pourraient les accueillir sans les honnir. Tristan propose alors d'aller à la *Roche a la Saige Demoisele*, lieu aussi agréable que reculé, où ils pourront savourer leur amour. Tristan congédie les compagnons qui leur ont sauvé la vie et les

amants, accompagnés de Gouvernal et de la demoiselle Lamide, se rendent audit château. Yseut s'émerveille de la beauté du lieu et ils s'installent. Tristan demande alors à Gouvernal d'aller chercher son cheval et son chien qui sont restés à la cour du roi Marc, ce qu'il fait volontiers, rappelant au passage la crainte qu'éprouve le roi à l'égard de son neveu. C'est ici qu'intervient le passage qui nous intéresse : la vie dans la forêt du Morrois, faite de chasse et de joie. « Dedit », « joie », « solaz », « conjoir » et « festoier » (*Tristan en prose*, 1985 : 151) disent l'émotion et la seule ombre au tableau apparaît à la toute fin du paragraphe qui rappelle l'existence de Marc et de la crainte sans borne que lui inspire Tristan.

L'épisode est profondément remanié dans le *Nouveau Tristan*. L'organisation des événements, mais aussi l'attitude des personnages donnent une tonalité nouvelle au passage. En effet, entre les retrouvailles des amants et l'arrivée au manoir, Jean Maugin intègre dix jours de repos chez le vasseur Edraste. Mais Tristan manque d'intimité et il prend congé. Le *Nouveau Tristan* rejoint alors le texte du *Tristan en prose*. La même mélancolie de Tristan guide la conversation avec Yseut : comment la mettre à l'aise, tout en la gardant en sécurité ? Comme dans l'original, il suggère d'aller vivre dans le manoir de la Sage demoiselle, qui se voit dotée d'un nom, Lamide, et d'un micro-récit, ses amours avec le gentilhomme Clair-Voir dans leur manoir invisible. Tristan congédie alors ses compagnons (Nioran, Fergus, Drian et Lambègue), avant de se rendre au « lieu affecté et destiné à leurs plaisirs » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 256). Yseut manifeste son enthousiasme face à la beauté de ce « paradis terrestre » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 256). Il ne manque à Tristan que son cheval et son chien, que Gouvernal se propose d'aller chercher, suscitant en Cornouaille le même effet que dans l'œuvre du XIII^e siècle. À son retour, Gouvernal invite Tristan à partir pour la chasse, ce qui constitue leur principale occupation pour les semaines suivantes. Maugin précise ici l'état d'esprit du héros :

[...] et y continuant le Prince la semaine entière et autre mainte ensuyvant, aux garannes d'autour le logis, n'y ayans manière de passetemps de tous ceux qui peuvent choir en un cueur noble, que Tristan n'eust fait experimenter à son Yseulte : *l'ayse* (comme l'on voit avenir communément à tous hommes de sa sorte) luy fut si familière, *qu'il commença à la mepriser et à s'en fascher* : [...] (*Nouveau Tristan*, 1554 : 257)

La joie qui est dite par le substantif « ayse » se voit contrebalancée par le « mépris » et la « fascherie ». L'émotion qui dominait dans le *Tristan en prose* est non seulement moins exprimée dans le *Nouveau Tristan* (la sémiotisation sur le mode du dire ne porte que sur le substantif *ayse*), mais elle est de plus altérée par une nouvelle émotion, dysphorique, qui semble ne s'appliquer qu'au héros. Mais Jean Maugin ne s'en tient pas là. Il ajoute également une scène à l'épisode : le rêve d'Yseut. Comme la tempête, le songe est un topos de la littérature arthurienne, et lui aussi suscite généralement une émotion d'inquiétude chez le rêveur. Le *Nouveau Tristan* se contente d'une première mention du rêve assez succincte : « [...] ja soit que sa Dame l'en eust averty par un songe, qui l'avoit *intimidée* la nuit precedente. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 257). La crainte est bien désignée lexicalement, mais il est remarquable qu'elle fait aussi l'objet d'un euphémisme. L'intimidation évoquée se révèle bien légère en regard de l'émotion que montre Yseut lorsqu'elle explique son rêve à Tristan. L'explication du rêve donne alors lieu à la confrontation d'émotions antithéti-

ques. Si Tristan se révèle « plus joyeux que de coustume » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258), Yseut n'avoue qu'à demi-mot l'émotion de crainte qui la pousse aux aveux.¹²

Le contenu du rêve mérite que l'on s'y attarde : Tristan chasse, à son habitude, et poursuit une chevette dans la forêt du Morrois, quand Yseut, restée sous le châtaigner pour un mal de tête, se change en « brebiette », bientôt pourchassée par un loup enragé et cinquante renards. Bêlant de frayeur, Yseut-brebiette est alors emmenée dans une caverne où elle retrouve son apparence humaine et est gardée prisonnière, sans que Tristan lui apporte son aide. Yseut se réveille alors couverte de larmes. Elle a bien conscience que son attitude, le simple fait de raconter son rêve, peut « empêcher le plaisir » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258) de son amant, mais il lui semblait essentiel, au vu de l'interprétation qu'elle propose elle-même de son rêve, de partager ses craintes. À cela, Tristan répond en riant, dans une étonnante discordance de tons, que ces rêveries sont frivoles et qu'un homme qui voudrait y prêter attention deviendrait « melencoliq' et pis que beste » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258), sur quoi il part à la chasse comme prévu.

Cette insertion du rêve met ainsi en regard deux émotions antithétiques : la crainte d'Yseut et la joie de Tristan. Cela introduit une dissonance dans l'émotion du couple qui semblait pourtant s'accorder parfaitement. Le ton humoristique sur lequel Tristan répond à Yseut marque en effet l'écart qui les sépare : la sincérité à laquelle Yseut est poussée par la peur et le rire que manifeste Tristan avant même de répondre contrastent et confirment leur dissentiment. La crainte éprouvée par Yseut s'oppose à l'absence totale de peur chez Tristan, et le rire introduit une forme de mépris, d'autant que Tristan rappelle à Yseut que l'interprétation des rêves est maintenant passée de mode. Il lui montre ainsi que son attitude ne correspond plus à aucune pratique sociale valorisée.

Enfin, le contenu du rêve n'est pas anodin. Si la métamorphose d'Yseut en « brebiette » et la mention de sa laine aussi « jaune est crespeluë qu'or de Chipre acoustré par touffes et gros flocons » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258) ne manque probablement pas de faire sourire le lecteur, l'évocation de la caverne rappelle la loge où les amants vivaient craintivement dans la version de Bérουλ. Aussi, la sortie d' « enchantement » et le retour à sa « première forme » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258) évoquent la perte des effets du philtre et le retour en pleine conscience d'Yseut. Cette scène conduira les amants à retourner à la cour, tout comme le rêve d'Yseut annonce ici son retour auprès de son mari (la volonté d'y retourner en moins). De telles similitudes convergeaient probablement pour rappeler au lecteur la longue tradition des romans de *Tristan*. Il est probable que les lecteurs connaissaient les épisodes majeurs de la légende, et sans doute aussi notre éditeur qui propose dans son *Nouveau Tristan* une lecture syncrétisant les différentes versions pour les adapter au goût du siècle renaissant. Chez Maugin, la peur dans laquelle vivaient les amants du XII^e siècle se voit transposée dans un songe qui mine la joie du paradis terrestre que décrivait la version du XIII^e siècle. Reste que le jugement posé par le héros sur la peur donne un ton différent au *Nouveau Tristan*. « Pré-burlesque », comme le montre Laurence Harf-Lancner (1984 : 22), mais pas seulement : l'inscription de la critique dans une pratique sociale qui n'a plus cours (l'interprétation des songes) confère une portée didactique au passage. Socialement, une telle attitude est devenue condamnable, même si elle est guidée par l'amour. Reste à voir quelles autres normes s'expriment dans le *Nouveau Tristan*.

12. « [...] le cueur me dit, veu le songe que j'ay fait ceste nuit passée, que vous et moy, à vostre retour, serons merueilleusement troublez et faschez. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 258).

De nouvelles normes émotionnelles ?

Plusieurs passages du *Nouveau Tristan* expriment des normes émotionnelles, qu'elles s'appliquent aux personnages ou au narrateur. Ces extraits montrent comment s'expriment les émotions, comment elles devraient être exprimées et quels jugements sont portés sur les émotions exprimées. Nous nous concentrerons sur la mélancolie et la colère puis sur les normes auxquelles s'accorde le narrateur en refusant de développer certaines scènes.

Des personnages émotifs : mélancolie, colère et autres oublis de soi

Seuls les personnages masculins s'abandonnent à la mélancolie dans notre œuvre : Pelias qui se remémore les instants passés avec Chelynde et les chevaliers cornouaillais qui pleurent leurs femmes alors qu'ils partent pour l'Irlande avec Tristan. C'est l'occasion de confronter, par la bouche des personnages, l'état émotif et la norme de conduite à suivre.

Parquoy un jour se trouvant plus gay et deliberé que de coustume, son cueur se transporta des affaires aux amourettes : s'y amusant de telle façon, que sa veuë jettée sur l'anneau qu'il avoit pillé à Chelinde, les larmes luy vindrent aux yeux et luy coulerent au long de la face : si que Sadoc qui devoisoit avec luy pres d'une croysée, qui avoit regard sur un parterre beau et plaisant à merveilles, s'en aperceut : pource luy dist : D'où vous procede cest humeur, Sire, et qui est l'occasion si grande qu'elle vous face oublier jusques a espandre larmes ? Ainsi font tous hommes (selon qu'ay ouy dire à mes ancestres) lesquels *sortans hors du devoir, et de ce qui est decent au masculin*, deviennent *plus molz et pusilanimes que femmes*. Je vous pri' de tant qu'aimez vostre honneur, laisser ceste *mode de faire*, qui n'est (ce me semble) *convenable en aucune sorte à vostre majesté*. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 26)

Les larmes de Pelias montrent une émotion qui découle paradoxalement de la joie. Observant le symbole de ses amours passées, le chevalier s'oublie dans un penser amoureux qui évoque celui de Lancelot. Son compagnon lui rappelle alors que cette attitude traduit, aux yeux de tous, la mollesse et la pusillanimité des femmes. C'est dans une opposition genrée que s'exprime la norme sociale. Le devoir et la décence masculine ne sauraient s'accommoder de signes de faiblesse propres au sexe féminin, d'autant plus si le personnage qui les ressent est une « majesté ». Enfin, le comportement déviant est considéré comme une « mode de faire », une manière particulière d'agir qui trahit une certaine artificialité. La mélancolie est donc sujette à une vision misogyne de l'émotion amoureuse opposée à la décence, l'honneur et la majesté. Synonyme d'avalissement, son expression permet de rappeler une norme qui entend corriger un comportement déviant par la retenue. Derrière ces signes de faiblesse, les valeurs d'une certaine chevalerie s'effritent. L'émotion exacerbée semble abolir la frontière entre les genres, tout en réveillant la volonté d'une suprématie masculine qui serait un modèle social.

Pareillement, la tristesse des chevaliers cornouaillais qui partent avec Tristan pour l'Irlande se manifeste par les larmes et porte sur les femmes (mais aussi plus largement sur les proches) :

Les Cornouaillais ayans changé d'opinion par le moyen de l'honeste remonstration du Prince, s'embarquerent avec luy, au havre de Cintagel, *pleurans* leurs femmes, enfans et parens, aussi fort, que si on les eust menez precipiter et abismer au trou Saint Patrice. Dequoy les voyant Tristan trop *contristez*, leur dist : Quoy ? Seigneurs, avez-vous ja mis en oubly ce que vous dis devant hier ? Vous, que le ciel et la nature ont faits hommes, et la vertu nobles, vous *constristerez* pour un danger incertain *comme femmes fresles et ignares, et qui n'ont devant les yeux que l'ayse et plaisir presens* ? Ne vous émouvera l'honneur, la foie que devez à vostre Prince, et l'immortalité qu'aquerrez par voz prouesses, et actes belliqueus ? Laissez, laissez ceste *manière de faire tant pusilanime, molle et éféminée* : et enforcez voz cueurs de telle hardiesse et bon espoir, que la *vile et serve crainte* n'y puisse loger. Ne sçavez-vous que l'Eternel vous à créés tels et constituez en ce degré, *pour estre miroirs et exemples au reste des humains* ? Et puis vous n'estes envoyez en combat mortel, ains en ambassade, pour reconcilier et pacifier à tousjours vous et les vostres avec voz ennemis [...]
(Nouveau Tristan, 1554 : 157)

Dite et montrée, l'émotion fait l'objet d'une même critique que la mélancolie : noble et vertueux par nature, l'homme qui s'afflige est comparé à une femme fragile, ignare et aveuglée par les plaisirs immédiats. La comparaison se veut dégradante pour les chevaliers que doivent guider l'honneur et la gloire. À nouveau, la mollesse et la pusillanimité caractérisent la féminité et définissent les contours d'une « manière » qu'il s'agit de changer. La démonstration d'émotion, si elle ne doit pas être complètement rejetée, doit en effet s'exprimer différemment. À la crainte et la faiblesse doivent se substituer le courage et l'espoir. Mais cette fois, le but de la norme émotionnelle est mentionné : le complément « pour estre miroirs et exemples au reste des humains » en porte la dimension sociale et invite à une lecture politique de l'émotion. Le chevalier se distingue de l'homme commun par une qualité que ne devrait pas entacher l'émotion, le courage, mais qui doit être manifeste. L'expression de l'émotion doit donc laisser la place à l'expression d'une qualité interprétée socialement comme l'attribut de celui qui s'élève au-dessus du « reste des humains ». Et ce parangon de noblesse doit masquer ses émotions. Ce n'est en effet pas l'état émotif en soi qui est critiqué mais l'expression de cet état émotif, la « mode » ou la « manière ». S'il n'est pas convenable de manifester sa mélancolie ou sa tristesse, rien n'est explicité quant au ressentir. Dans ce passage, l'image du prince et ce qu'elle exprime pour ses contemporains, l'interprétation sociale à laquelle elle est soumise, et l'effet d'exaltation qu'elle doit engendrer, sont essentiels. Oubli, sensibilité et inaction sont proscrits au profit de la recherche de l'immortalité et de l'honneur.

Mais les dames aussi sont soumises à un contrôle social. Comme les hommes, elles ne peuvent exprimer leurs émotions que selon un certain usage. Lorsque la reine d'Irlande comprend que Tristan est le meurtrier de son frère, elle entre dans une colère noire et menace de le tuer. C'est alors l'échanson qui la ramène, tant bien que mal, sur le droit chemin :

Car recourant ou se baignoit le Prince de Leonnois : Tristan, dit-elle, neveu du traistre Marc de Cornouaille, tu es découvert, et mourras de ma main vengeresse de la mort du Prince d'Yrlande mon frere, que tu as occis en trahison : O l'audacieux meschant ! encores à-il osé venir au lieu, ou il à fait le dommage ! A ceste heure auras-tu ton loyer. Lors

hauçant l'espée, et voulant immoler Tristan à l'ame de son germain, l'un de ses Echançons l'en détourna, disant : Que sera ce-cy ? ma Dame, voulez-vous perdre à un coup et le sens et l'honneur ? Qu'est devenuë vostre *vertu acoustumée* ? Ce n'est pas la *manière de proceder*, ne la *mode dont il faut user en ces choses*. Le Roy est ceans, auquel, si le Chevalier vous à fait offense, en est la pugnition deuë et reservée. *Que diroyent les hommes*, si au lieu de donner surté et sauvegarde à voz hostes, les tuez en vostre maison ? Ja à Dieu ne plaise, que voz mains soient souillées de leur sang, ne d'autre. *La Royne ne le veut croire*, le Gentil-homme la retient maugré elle : Iseulte crie, Brangienne n'y peut mettre ordre. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 130)

L'échanson exprime lui aussi la norme émotionnelle en termes de « mode » et de « manière » à éviter. L'honneur et la vertu doivent conduire la dame à « user » d'une mode convenable en telle situation. Mais, même face à la norme, la reine « ne le veut croire ». Elle ne parvient pas à se calmer et démontre toute la hargne que l'on reproche volontiers aux femmes. La maîtrise de soi semble réservée à une élite masculine que n'égalent sans doute jamais les dames. Il est par ailleurs notable que le seul personnage féminin qui n'est pas soumis à ses passions se rencontre en la personne de Brangien. Si elle prend peur lorsque les deux écuyers menacent de la tuer, sur ordre d'Yseut elle-même, elle manifeste tout au long du récit une constance qui contraste avec l'attitude des autres personnages féminins. Vers la fin du récit, c'est elle qui convaincra Yseut, par un habile retournement rhétorique, que l'adultère est un acte vertueux dans la mesure où le mari est un usurpateur.¹³ Sans émotion, elle défend l'amour, qu'elle ne connaît pourtant pas, et semble porter une vérité du récit. Son équivalent masculin serait Gouvernal. Bien qu'il soit plus émotif, il forme avec Brangien un binôme qui prend en charge l'exigence de civilité en formulant les codes de conduite adéquats. Si Tristan et Yseut sont restés les passionnés qu'ils étaient dans les textes en vers, Brangien et Gouvernal, qui ne jouissent pas d'une aura de noblesse, se révèlent les plus éclairés en matière d'émotions et de civilité. Ils sont les éducateurs de ces miroirs que constituent les héros et ils assurent la promotion d'une éthique de la réserve par la mise sous contrôle de l'affect. Les émotions s'intègrent dans une palette de comportements tantôt indécentes, tantôt convenables et la noblesse du personnage émotif doit le conduire au bon choix, celui qui le distinguera du commun des mortels et qui se caractérise par la réserve et la prise en considération de ce que « diroyent les hommes ». Attitudes et gestes, en tant qu'émanations des émotions, délimitent ainsi les contours de différentes modes de comportement qui sont autant de modes de sociabilité.

Enfin, la colère masculine est tout aussi néfaste à l'expression des vertus chevaleresques. Aussi, lorsque Tristan insulte joyeusement Phénice parce qu'elle s'est détournée de lui, Gouvernal ne manque pas de réveiller en lui la honte qu'inspire son attitude :

Tristan *s'oubliant quasi en sa passion*, vouloit l'achever de paindre, et luy donner deniere couleur, quand (Bliomberis et sa trope ayans pris congé de luy) Gouvernail le tirant par le bras, vint luy remonstrer telles choses estre *mal seantes en la bouche d'un Prince*. Et encores, dit-il, Monsieur, qu'elle porteroit tous les noms dont vous l'avez batisée, si est ce que pour la *reverence* de vostre personne, et le *souvenir de la douceur feminine* vous le devez oblir.

13. « [...] de sorte que comme l'un se fait haïr par severes commendemens, l'autre gaigne la courtoisie de sa mieux amée par amiable obeissance : ainsi la durté du commander du mary, étrange et chasse autant la femme de l'amitié, que la douceur et bonne vueille du serviteur y retient la Dame. Brief l'un est le vray, l'autre le faux, l'un usurpateur, l'autre paisible possesseur : estans aussi contradictoires l'espousé et l'ami, comme vérité et mensonge. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 176).

Alors Tristan vergogneux et poussé de cest instinct de vertu, *reprima son courage, et retint ce que le cueur blecé, deçeu, et trahy, luy vouloit faire dire*, nonobstant la presence du maistre, et la patience que nous devons à la fragilité des Dames. (*Nouveau Tristan*, 1554 : 152)

Si Gouvernal ne contredit pas Tristan sur le contenu de l'insulte, la légitimant en quelque sorte, il invoque la « révérence » de Tristan et la « douceur féminine ». L'honneur masculin a enfin trouvé son pendant féminin, dans une qualité de modération tout intime. Il repousse ainsi la vertu féminine dans le cercle privé des relations personnelles, tandis que le chevalier prévaut par son influence sur le reste des humains et rayonne dans la sphère publique. Plus loin, le narrateur reprend cette « fragilité des Dames », inconstance ou émotivité qui cause bien des ennuis, mais qui ne doit pas faire oublier la patience qu'un « nous » englobant le narrateur et le lecteur leur doit immanquablement. Tristan démontre alors la valeur propre à son titre puisqu'il « reprima son courage, et retint ce que le cueur blecé, deçeu, et trahy luy vouloit faire dire ». Il s'agit bien de se contenir, de ne pas s'abandonner aux mouvements d'un cœur qui semble presque doté d'une volonté, comme une voix qui pousse au péché.

Ces choses mieux entendues sans dire : un narrateur prescripteur

Enfin, la norme émotionnelle s'exprime dans la bouche même du narrateur qui s'adresse à ses lecteurs. Puisqu'il refuse l'effusion émotionnelle du deuil de Gouvernal et de ses compagnons face à la mise à mort de Tristan, celle de la douleur de Chelinde violée par le frère de son époux, celle de la joie sensuelle des amants qui se retrouvent après avoir frôlé la mort, le narrateur nie l'écriture de l'émotion.¹⁴ Il suffit de la dire ou de la montrer, peut-être de la comparer au vécu de quelque héros antique, pour qu'elle profite au lecteur tout en évitant son « ennuy » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 249). C'est bien l'émotion du lecteur qui sous-tend l'écriture des émotions dans cette œuvre. La recherche du plaisir de la lecture impose de retenir certaines effusions émotionnelles, ou de leur donner une portée instructive. Il s'agit, comme l'affirme le narrateur, de « faire entendre sans dire », plus que d'« écrire » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 253), et donc de faire sentir sans décrire. La sémiotisation de l'émotion rejoint les pratiques de sociabilité : il s'agit de montrer plutôt que de dire, mais tout en respectant une éthique de la retenue, paradoxalement portée par la sensibilité exacerbée du style fleuri. À l'émotion contenue par l'écriture répond finalement l'émotion contenue par les personnages, « miroirs » du reste des humains dont fait assurément partie le lecteur.

14. Le deuil de Gouvernal et de ses compagnons : « Vous dire icy le dueil, regretz, et desolations de Gouvernail et de sa petite compagnie, et raconter leurs plaintes par le menu, quand il sceut ces fascheuses nouvelles, me sembleroit chose plus ennuyeuse que profitable : parquoy me contenteray reciter, que Gouvernail vistant l'habit de prudence, qu'il avoit perdu quand il laissa son Prince prendre celuy d'une femme, dist au Escuyers [...] » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 249). La douleur de Chelinde : « Les regretz que fit la belle Thamar, violée par son frère, sont petit et sans affection presque, au regard de ceux de Chelinde, neantmoins craignant l'inconvenient s'empirer par la venue de son mary, ou de quelqu'un de siens, s'ilz eussent entendu sa plainte, se teut pour l'heure. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 4). La joie des amants : « Raconter icy particulièrement le recueil, caresses, et bien-venuës que se firent le Prince et la Princesse, seroit remplir un papier de choses mieux entendues sans dire, qu'écrites. » (*Nouveau Tristan*, 1554 : 253).

En guise de conclusion, nous aimerions interroger ce que nous dit l'écriture des émotions dans le *Nouveau Tristan* sur les pratiques de lecture et la réception du texte. La grande part d'interprétation laissée à l'inférence du lecteur, considéré comme capable de saisir les enjeux du récit, nous semble devoir être liée au nouveau lectorat qui se développe au XVI^e siècle et aux nouvelles pratiques de lecture. Noblesse aristocratique et noblesse de robe constituent les principaux lecteurs des romans de chevalerie à la Renaissance, mais le lectorat s'enrichit également d'un public féminin et d'un public jeune, de longue date réputés pour leur trop grande faiblesse, cause potentielle d'une « adhésion passionnelle » (Montorsi, 2016 : 122) risquée car susceptible de mener à la folie dont n'a pas su se préserver le célèbre Don Quichotte. Les pratiques de lecture évoluent également. Si la lecture à haute voix ne disparaît pas, le développement de la lecture silencieuse conduit à une plus grande intimité dans la réception du texte. Hors de la sphère publique, la lecture devient plus intériorisée et ses effets sur le lecteur moins soumis à un contrôle social immédiat. Les miroirs de ces lecteurs, les bons chevaliers sans peur, ne sont plus tout à fait ce qu'ils étaient aux XII^e et XIII^e siècles : leur émotivité affleure parfois dans les textes pour rappeler que, si l'idéal chevaleresque peut vaciller, il est aussi possible de le faire revivre. C'est peut-être là qu'il faut chercher les raisons d'une mise sous contrôle de l'affect et, ce, dès la mise en texte.

BIBLIOGRAPHIE

Textes médiévaux

Le Premier Livre du Nouveau Tristan (1554), éd. Jean Maugin, Paris, Veuve Maurice de la Porte. B. N. Réserve Y2 124. [Disponible en ligne] sur *Gallica*, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86001761/f7.image.r=jean%20maugin%20tristan>.

Le Roman de Tristan en prose (1963), éd. Renée L. Curtis, t. I, München, Hueber.

Le Roman de Tristan en prose (1976), éd. Renée L. Curtis, t. II, Leiden, Brill.

Le Roman de Tristan en prose (1985), éd. Renée L. Curtis, t. III, Cambridge, Brewer.

THOMAS D'ANGLETERRE (2010 [1989]), *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française (« Lettres Gothiques », 4521).

Études critiques

- BOQUET, Damien, et PIROSKA, Nagy (2015), *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »).
- BURY, Emmanuel, et MORA, Francine (dir.) (2004), *Du roman courtois au roman baroque*, Actes du colloque des 2-5 juillet 2002, Paris, Les Belles Lettres.
- CAZAURAN, Nicole (1987), « Les romans de chevalerie en France : entre "exemple" et "recréation" », in *Le roman de chevalerie au temps de la renaissance*, dir. Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Touzot Libraire-Éditeur, pp. 29-48.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, et VIGARELLO Georges (dir.) (2016) *Histoire des émotions. Tome I : De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »).
- FERRER, Véronique, et RAMOND, Catherine (dir.) (2017), *La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle*, Actes de la journée d'études « La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle », organisée le 5 octobre 2013 à l'Université Paris-Sorbonne, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres »).
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina (2012), « Une poétique de la peur chez Bérout? », *Textuel*, 66, pp. 43-57.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984), « Tristan détristanisé: du *Tristan en prose* (XIII^e siècle) au *Nouveau Tristan* de Jean Maugin (1554) », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 2, pp. 5-22.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.) (1987), *Le roman de chevalerie au temps de la renaissance*, Paris, Jean Touzot Libraire-Éditeur.
- MICHELLI, Raphaël (2014), *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck (« Champs linguistiques »).
- MONTORSI, Francesco (2016), *L'apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier.
- PICKFORD, Cedric Edward (1960), *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, Paris, Nizet.
- (1980), « Antoine Vérard : éditeur du Lancelot et du Tristan », in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, t. I, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, pp. 277-285.
- REDDY, William (2001), *The Navigation of Feeling : a Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSENWEIN, Barbara H. (2016), *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAYLOR, Jane (2014), « 'Fruitlessse Historie'. Maugin's *Tristan*, Rigaud's *Lancelot* », in *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France : From Manuscript to Printed Book*, éd. Jane Taylor, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 183-214.
- VIGARELLO, Georges (2016a), « L'âge moderne », in *Histoire des émotions. Tome I : De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »), pp. 215-218.
- (2016b), « L'émergence du mot 'émotion' », in *Histoire des émotions. Tome I : De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, Paris, Éditions du Seuil (« L'univers historique »), pp. 219-224.

RÉSUMÉ

En 1554, le libraire Jean Maugin, s'inspirant de l'une des huit éditions complètes du *Tristan en prose* des xv^e et xvi^e siècles, propose une nouvelle version du roman. *Le Premier Livre du Nouveau Tristan roy de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, et d'Yseulte princesse d'Yrlande, royne de Cornouaille, fait François par Jan Maugin, dit l'Angevin* constitue une réécriture du texte médiéval caractérisée par l'alliance d'une fidélité aux sources et d'une déconstruction du mythe tristanien (Laurance Harf-Lancner, 1984). Nous nous proposons de comparer cette réécriture au roman du XIII^e siècle et de nous concentrer sur la représentation des émotions liées aux scènes d'armes et aux scènes d'amour. Nous nous fonderons sur le travail de Raphaël Micheli (2014) qui analyse les modes de sémiotisation de l'émotion en discours et distingue l'émotion dite, l'émotion montrée et l'émotion étayée. Là où l'original en prose dit véritablement l'émotion, comme un témoin le grand nombre d'occurrences, le *Nouveau Tristan* préfère en effet la montrer ou l'étayer. Le propos de cet article sera donc d'analyser les changements du traitement des émotions liées aux contextes d'*arma* et d'*amor* entre les œuvres du XIII^e et du XVI^e siècle et de questionner son éventuelle insertion dans une crise du récit chevaleresque.

MOTS-CLÉS : Émotions, Tristan, Jean Maugin, roman de chevalerie, Renaissance

ABSTRACT

In 1554, the rewriter and *marchand-librairie* Jean Maugin written a new version of the *Prose Tristan*. *Le Premier Livre du Nouveau Tristan roy de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, et d'Yseulte princesse d'Yrlande, royne de Cornouaille, fait François par Jan Maugin, dit l'Angevin* rewrites the thirteenth century text mixing fidelity to the sources and deconstruction of the Tristanian myth (Harf-Lancner, 1984). I propose to compare the *Nouveau Tristan* with the 13th century *Prose Tristan* and to focus on the representation of emotions related to *arma* and *amor* scenes. I draw this research on work done by Raphaël Micheli who examines the semiotisation of emotions in discourse and identifies *émotion dite*, *émotion montrée* and *émotion étayée* (2014). The *Prose Tristan* truly tells emotion, as we can see by the large number of occurrences, but the *Nouveau Tristan* prefers to show or support it. My purpose is to analyze the changes on the treatment of emotions related to the contexts of *arma* and *amor* between the texts of the 13th and 16th centuries and to question its possible inclusion in a chivalric narrative crisis.

KEYWORDS : Emotions, Tristan, Jean Maugin, chivalry novel, sixteenth century

Reçu: 12/01/2019 **Accepté:** 2/3/2019

**L'Empire des livres: imagination, matière d'Orient,
et archive du possible aux Pays-Bas bourguignons¹**

An Empire of Books : Imagination, Matter of the East,
and the Archive of the Possible in the Burgundian Low Countries

Zrinka Stahuljak

Université de Californie, Los Angeles (UCLA)

Le *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès est un de ces tournants dans l'histoire qui est dit symboliser la rupture définitive avec le Moyen Âge. Dans le Prologue, Cervantès fait parler un ami fictif qui déclare :

si je ne me trompe, votre livre [...] n'est tout au long qu'une invective contre les livres de chevalerie, dont Aristote n'entendit jamais parler, dont Cicéron n'eut pas la moindre idée, et dont saint Basile n'a pas dit un mot. [...] Puisque votre ouvrage n'a d'autre but que de fermer l'accès et de détruire l'autorité qu'ont dans le monde et parmi le vulgaire les livres de chevalerie, qu'est-il besoin que vous alliez mendiant des sentences de philosophes, des conseils de la sainte Écriture, des fictions de poètes, des oraisons de rhétoriciens et des miracles de bienheureux [...] ? (Cervantès, 1836)²

1. Pour une version plus élaborée de cet argument, voir Stahuljak, à paraître [2020b], chapitre 4.

2. « porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón, ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad [...] Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos [...] » (Cervantès, 1997-2018).

Le *Don Quichotte* serait une rupture radicale, moderne, avec le mode de vie chevaleresque et avec l'autorité des anciens et des pères. Avec la folie de Don Quichotte, Cervantès critique les livres de chevalerie qui font perdre « l'esprit sans ressource » :

Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu dans les livres, enchantements, querelles, défis, batailles, blessures, galanteries, amours, tempêtes, et autres extravagances ; et il se fourra si bien dans la tête que tout ce magasin d'inventions rêvées était la vérité pure. (Cervantès, 1836)³

Pour Cervantès, la chevalerie serait une « fantasía », une « imaginación », véhiculée par les livres.

Il m'a toujours semblé intéressant que Cervantès accuse, non pas la chevalerie, mais la lecture des livres de chevalerie qui remplissent l'imagination de Don Quichotte au point de lui donner

la plus étrange pensée dont jamais fou se fût avisé dans le monde. Il lui parut convenable et nécessaire, aussi bien pour l'éclat de sa gloire que pour le service de son pays, de se faire chevalier errant, de s'en aller par le monde, avec son cheval et ses armes, chercher les aventures, et de pratiquer tout ce qu'il avait lu que pratiquaient les chevaliers errants, redressant toutes sortes de torts, et s'exposant à tant de rencontres, à tant de périls, qu'il acquit, en les surmontant, une éternelle renommée. Il s'imaginait déjà, le pauvre rêveur, voir couronner la valeur de son bras au moins par l'empire de Trébisonde. (Cervantès, 1836)⁴

L'imagination de Don Quichotte est d'une telle puissance qu'elle le fait passer à l'acte, qu'elle lui fait mettre en pratique ses lectures : Don Quichotte veut changer le monde, ou du moins redresser les torts dans un monde qui va mal. L'ambition de cette imagination égale bien un vrai empire, celui de Trébisonde. Don Quichotte arracherait aux Turcs cet empire autrefois byzantin, mais ottoman depuis 1461. On pourrait ainsi conclure que la critique de Cervantès porte moins sur les livres de chevalerie, qui ne seraient qu'une instance de l'imagination, que sur le pouvoir de l'imagination. La critique de Cervantès expose et révèle cet inquiétant pouvoir de l'imagination à faire agir dans le monde, à déployer l'« agency », terme anglais difficilement traduisible, dont on peut proposer pour équivalents « capacité d'agir » ou « agentivité » de l'imagination. Et le

3. « y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo » (Cervantès, 1997-2018).

4. « vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda ; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efeto lo que deseaba » (Cervantès, 1997-2018).

lieu particulier où cette imagination s'enfle est la bibliothèque de Don Quichotte que le curé et le barbier du village finiront par brûler pour essayer de ramener Don Quichotte à la raison.

Pourtant Cervantès ne condamne pas l'imagination, avec laquelle il est certain qu'il ne rompt pas, mais la non-concordance entre la puissance de ce qu'on imagine, par le biais de la lecture et de la bibliothèque, et l'action de cette puissance dans la matérialité de l'histoire. Plus précisément, l'incapacité de Don Quichotte à saisir l'inadéquation entre la chevalerie et le monde actuel est peut-être le vrai objet de la critique de Cervantès. Le problème de Don Quichotte serait donc l'imitation simple du passé, la mimesis, inadaptée au nouveau contexte historique et politique – la mimesis n'est pas une traduction. Y avait-il plus de concordance, une meilleure traduction, entre l'imagination et la réalité historique dans la deuxième moitié du XV^e siècle qui a porté au sommet les valeurs chevaleresques à la cour de Bourgogne au moment de la chute de Constantinople (1453) et de Trébizonde (1461), tombés aux mains des Turcs ? C'est ce pouvoir que l'imagination puise dans une bibliothèque et qui la fait agir dans le monde qui nous permet de voir les bibliothèques des Pays-Bas bourguignons comme une archive des avenir possibles : la vue d'ensemble des histoires, des traités, des chansons de geste, des romans etc., offre les feuilles de route, tout un réseau d'agencements possibles, pour le lancement d'une nouvelle croisade et la création d'un nouvel empire, l'Empire Valois de Bourgogne. Richissimes, les bibliothèques bourguignonnes sont un empire des livres ; elles le sont en tant qu'histoires d'un empire à venir.

En 1453, à la fin de la Guerre de Cent ans entre la France et l'Angleterre et à la chute de Constantinople, les Bourguignons se présentent dans l'Occident comme la seule force viable et les seuls partisans d'une nouvelle croisade. Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467), se positionne politiquement et publiquement comme le Grand Duc de l'Occident et le libérateur de Constantinople et de Jérusalem. Simultanément, les inventaires des bibliothèques nous démontrent que, entre 1446 et 1480, les ducs Philippe le Bon et son fils Charles le Téméraire (1467-1477), ainsi que leur entourage, commandaient un nombre important de manuscrits de luxe qui traitaient de la matière d'Orient, dans le but d'une nouvelle croisade.

Ce que j'appelle la « matière d'Orient » fait référence aux trois matières décrites par Jean Bodel dans la *Chanson de Saisnes* (1180-1202) : la matière de Rome, la matière de France et la matière de Bretagne. Elles sont souvent considérées insuffisantes, parce qu'elles ne contiennent ni « la matière de Grèce » (Gauillier-Bougassas, 2017) ni « la matière de Jérusalem » (Ueltschi, 2017). La matière d'Orient devient visible si nous acceptons de mettre de côté notre anachronisme moderne, celui de genre, et de suivre la géographie. La matière d'Orient se veut plus englobante, elle a l'ambition de désigner un espace – Rome, la Grèce, Jérusalem – dans un autre anachronisme, mais celui-ci typiquement médiéval, de fusion de plusieurs époques, où le passé et le présent se mêlent : le passé est traduit dans le présent médiéval sans beaucoup d'égard pour l'historicité. La traduction du passé permet au passé à la fois de faire figure de modèle et d'être un outil herméneutique, de mise à distance, du présent, d'être une aide à la compréhension du présent médiéval.

L'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Bon, compilé par son secrétaire David Aubert à la mort du duc en 1467, illustre cette pensée médiévale qui ne correspond pas aux conceptions modernes de genre. En voici les catégories (Falmagne et Van den Abeele, 2016) : sans titre (175) ; « Bonnes meurs, éthiques et politiques » (193) ; « Chapelle » (56) ; « Meslée » (33) ; « Livres de gestes » (72) ; « Livres de ballades et d'amours » (103) ; « Chapelle » (7) ; « Librairie. Croniques de France » (110) ; « Oultremer, médecine et astrologie » (75) ; « Chapelle » (33) ; manuscrits non-répertoriés (18). Le nombre important de presque 900 manuscrits de la bibliothèque ducale

rend toute généralisation difficile, néanmoins on voit apparaître l'Orient comme une catégorie distincte : « Oultremer ». Une variété de genres s'y mêlent : avec quelques mappemondes (#750-753), on y trouve, entre autres, *La Fleur des histoires d'Orient* de Hayton (#777), la *Chronique de Morée* (#782), Jean Mandeville (#795), le *Devisement du monde* de Marco Polo (#820), plusieurs « voyages d'out-mer » (#776, 779), dont les récits de voyage de Guillebert de Lannoy (#819) et de Bertrandon de la Broquière (#756), plusieurs chroniques « de la terre d'out-mer » (#763, 776, 780), l'*Histoire de Saladin* (#762), le *Livre d'Eracles* (#773), plusieurs traités de croisade (#755, 775, 778, 781, 816). L'Est était bien intégré dans d'autres catégories de l'inventaire de la bibliothèque et dans l'esprit des collectionneurs bourguignons (Wijsman, à paraître 2019 ; Wijsman, 2013) ; s'il n'est pas surprenant que la catégorie « Livres de gestes » contienne des récits de la matière d'Orient – par exemple, l'histoire de la *Prise d'Alixandre* de Guillaume de Machaut (#489) – la présence de l'Est dans la catégorie « Librairie. Croniques de France » est inattendue. Là se trouvent les histoires de *Godefroy de Bouillon* (#681-685), de *Baudouin de Jérusalem* (#704) et plusieurs *Alexandre* (#708, 709, 714), *La Fleur des histoires* (#731-734), la *Bible moralisée* (#736-737), la *Légende dorée* (#739-740), *La Cité de Dieu* (#743-746).

Deux textes omniprésents dans les bibliothèques bourguignonnes renforcent ce sentiment général qu'il existe une matière d'Orient qui traverse toute la bibliothèque, reliant ainsi le passé et le présent dans un objectif de croisade : l'*Histoire d'Alexandre* de Vasque de Lucène, commencée vers 1461 et terminée en 1468, et l'*Histoire de Jason* écrite par Raoul Lefèvre en 1460. Alexandre et Jason partagent le même site géographique, la Grèce. Après la chute de Constantinople en 1453, la Grèce est devenue prioritaire à la cour de Bourgogne – pour libérer Jérusalem, il faudrait d'abord libérer Constantinople – et le statut d'Alexandre et de Jason, comme modèles de héros de croisade, s'est vu renforcé.

Vasque de Lucène présente, dans le prologue, son *Histoire d'Alexandre* comme « Moulz donques [...] utile ceste histoire qui nous aprent au vray comment Alexandre conquist tout orient et comment un aultre prince le puet arriere conquerer (Paris, BnF, Ms. fr. 22547, fol. 3) ». La conclusion de Vasque lève toute ombre de doute sur le lien entre Alexandre et les croisades :

En oultre s'il n'a point semblé difficile a Alexandre de conquerer tout orient pour saouler le vain appetit de sa gloire, il m'est aviz que moins difficile devroit sembler a ung bon prince chretien icelluy conquerer pour le reduire a la foy de Jhesuscris. (Paris, BnF, Ms. fr. 22547, fols. 269-269v)

Le rôle d'Alexandre dans la propagande des croisades explique peut-être aussi sa présence dominante dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne. Entre 1363 et 1477, au cours des règnes de quatre ducs Valois, Alexandre apparaît dans une trentaine de textes répartis sur 66 manuscrits (Blondeau, 2009 : 19-20). Il s'agit de textes historiques et didactiques comme de romans.

Quant au *Jason* de Raoul Lefèvre, le lien avec les croisades paraît évident dès l'établissement de l'ordre ducal de la Toison d'or. La défense de la foi rentrait dans ses devoirs. C'est ainsi le site, celui de l'antique Grèce et de la Syrie, qui relie le passé au présent. Les histoires de Jason et de la Toison d'or mettent en rapport l'antiquité païenne de Troie et l'est contemporain, la Terre Sainte occupée par les musulmans. C'est ainsi que de multiples ouvrages consacrés à Troie, et qui occupent les rayons des bibliothèques bourguignonnes, expliquent le renouvellement de l'intérêt pour

l'histoire antique et leur valeur contemporaine.⁵ Que l'antiquité ait été perçue à travers le prisme de la croisade, il n'y en a peut-être aucun exemple visuel plus frappant que les représentations des Troyens en Turcs qu'on peut voir dans les tapisseries du Maître de Coëtivy, tissées vers 1465 à Tournai et commandées par le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, le fils de Philippe (Harper, 2005, 159-164 ; Hedeman, 2010).

Deux autres histoires peuvent aussi retenir notre attention, les *Antiquités judaïques* et la *Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe. La matière d'Orient incluerait ainsi une variété de récits méditerranéens qui se déroulent à des époques variées sur le même site géographique du Proche Orient (l'antique et païenne Grèce, c'est-à-dire, l'empire byzantin du présent ; l'antique Syrie, c'est-à-dire le passé judéo-chrétien auquel se superpose le présent musulman) et connecterait le passé et le présent dans une forme de continuité historique, depuis l'antiquité païenne, le judaïsme, jusqu'à la chrétienté et l'islam. Le tout est symbolisé dans le topos des neuf preux (trois païens, trois juifs, trois chrétiens), dans le *Vœux du paon* de Jacques de Longuyon (1312), autre texte omniprésent dans les bibliothèques et dont Philippe possédait pas moins de quatre exemplaires (Blondeau, 2009 : 20, 22 ; Gaullier-Bougassas, 2011). L'aboutissement de ce processus historique, le neuvième preux, Godefroy de Bouillon, s'oppose implicitement à l'islam contemporain ; c'est ainsi que le conflit contemporain entre la chrétienté et l'islam réactualise sans cesse le passé païen et judéo-chrétien puisqu'il a lieu sur le même site.

Ce que j'essaie d'esquisser c'est la synergie entre l'imagination qu'est un projet politique et la bibliothèque comme archive de cette imagination. Comment un site (géographique), l'Orient, réunit-il le projet politique futur (un régime politique) et l'histoire archivée (les croisades, le passé païen et judéo-chrétien réactualisé), en un lieu (physique), celui de la bibliothèque ? Comment la bibliothèque fonctionne-t-elle comme l'archive du possible, c'est-à-dire l'archive historique du futur possible ? Pour comprendre la puissance de l'imagination qui a pu se concentrer dans la matière d'Orient, je crois qu'il faut comprendre l'inscription de cette matière dans des conditions historiques, dans une forme de réalisme contemporain des Pays-Bas bourguignons. Si on prend les livres de la matière d'Orient comme autant de pièces d'un puzzle, comme autant d'itinéraires possibles, comme autant de cartes régionales, à l'échelle de la collection mise en réseau, c'est-à-dire perçue collectivement, la bibliothèque se révèle être une carte géographique et géopolitique de l'Europe du nord et de la Méditerranée. Mais la matière d'Orient n'est pas pour autant une représentation destinée à encourager l'imitation – par exemple, une nouvelle croisade en Terre Sainte – mais plutôt à encourager l'innovation, c'est-à-dire la pratique et le passage à l'action dans un nouveau contexte contemporain. La bibliothèque traduit et dessine la carte du monde, tel qu'il a été par le passé et tel qu'il est dans le présent, mais elle est tout autant la carte d'un empire à venir. Ainsi, la matière d'Orient agit comme l'archive du possible, où la croisade n'est qu'un discours, n'est qu'un outil discursif pour une fin impériale.

Il est bien connu que les traductions et les mises en prose bourguignonnes faisaient partie d'un vaste projet royal, puis impérial sous les deux ducs, Philippe le Bon et son fils Charles le Téméraire. Alors que Philippe caressait le projet de devenir roi et éventuellement empereur, Charles recherchait activement le titre d'empereur (Vaughan, 1970 ; Vaughan, 1973 ; Blockmans et Prevenier, 1999 ; McKendrick, 2012 ; Lecuppre-Desjardin, 2016 ; Stein, 2017). La matière d'Orient portait certes un discours de croisade, mais en réalité, elle permettait d'envisager la constitution

5. Par exemple, l'*Histoire de Jason* et le *Recueil des histoires de Troie* de Raoul Lefèvre, l'*Histoire de la Toison d'or* de Guillaume Fillastre, et l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan.

de la Bourgogne en empire. Les traductions de tous genres, les mises en prose et les nouveaux récits en témoignent dans la bibliothèque ducal, mais aussi dans les collections de l'entourage ducal. Alors que Philippe s'intéresse principalement à l'histoire – ce sera le cas de Charles aussi – Jean de Créquy, Jean de Wavrin, Louis de Gruuthuse, Jean de Croÿ passent des commandes et font des dons au duc qui se retrouvent presque tous dans la catégorie des « livres de gestes » de l'inventaire de la bibliothèque ducal. Ces commandes de l'entourage ducal, très marquées par leurs centres d'intérêt, illustrent très particulièrement la production d'un empire en devenir dont la bibliothèque est la forme matérielle.

La mise en prose de *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amour*, le roman en vers du XIII^e siècle, en est un excellent exemple. Le *Blancandin en prose* existe dans trois manuscrits : Bruxelles, KBR ms. 3576-3577, est une version courte de la bibliothèque de Philippe (c.1450/60-1467/69).⁶ Le manuscrit de Vienne, ÖNB Cod. 3438, et le manuscrit de Paris, BnF, Ms. fr. 24371, copié sur l'exemplaire de Vienne, identifient dans le prologue Jean de Créquy comme commanditaire ; ce sont les deux versions longues (Greco, 2002 : 13-14, 17-18; Timelli et al., 2014 : 126). Le rôle de Créquy comme conseiller littéraire du duc ne doit pas être sous-estimé. Les conseillers du duc ne séparaient pas leur rôle de conseiller politique de celle de conseiller littéraire. Au contraire, la littérature était une politique et la commande de Créquy ne pourrait pas mieux l'illustrer.

La géographie des versions courte et longue diffère radicalement. La version courte de Philippe ne change pas grand-chose à la géographie fantasque du roman en vers du XIII^e siècle. Le *Blancandin* en vers avait commencé tel un nouveau Perceval : le roi de Frise, le père de Blancandin, l'a tenu à l'écart de toute éducation chevaleresque (Sweetser, 1964 : l. 1837). Mais à la découverte d'une tapisserie chevaleresque, Blancandin quitte la cour, embrasse l'Orgueilleuse d'amour sur le chemin, comme Perceval, pour poursuivre, et mener à bien (cette fois-ci, à l'inverse de Perceval), une aventure qui lui fera traverser toute la Méditerranée et le Proche et le Moyen Orient : Babylone, « Inde la fière », la Perse, l'Éthiopie, Alexandrie, Jérusalem, Constantinople, et Athènes. Le conflit majeur tout au long du roman oppose les Chrétiens et les Sarrasins. En revanche, la version longue de Créquy réécrit entièrement le roman en une géographie impériale. Comme dans le roman du XIII^e siècle, Blancandin est le fils du roi de Frise. Depuis 1433, la Frise occidentale faisait partie des Pays-Bas bourguignons ; Philippe le Bon a réussi à en obtenir la seigneurie avec le Hainaut, la Hollande et la Zélande. Mais, fait significatif qui recentre définitivement le roman sur ces nouvelles possessions bourguignonnes au nord, la Prusse a remplacé l'Inde. Tormaday, où a lieu le conflit principal entre les Chrétiens et les Sarrasins, se trouve désormais en Roumanie, en « royaume de Dacye, dont Tourmaday estoit le chief et la maistresse cité » (Greco, 2002 : 160). La cité de Cassidoine, d'où viennent les ennemis sarrasins, Allimodés et Daire, se trouve maintenant dans le nord, « ou paÿs de Norweghe » (Greco, 2002 : 198). La version de Créquy déplace donc l'action de la Méditerranée vers le Mer du Nord, et l'action principale se situe entre la Frise, la Norvège (Cassidoine), et la Prusse (Mariembourg, c'est-à-dire Malbork). Les Frisiens sont chrétiens, mais les Norvégiens et les Prussiens sont Sarrasins et païens.⁷ La version en prose commandée par Créquy maintient la rhétorique des croisades, avec un discours explicite sur la combat contre les infidèles : « ung roy ydolatre maudit et apostat de nostre sainte foy crestienne » (Greco, 2002 : 182).

6. Le *Blancandin* de Philippe se trouve dans le même manuscrit que *Ciperis de Vigneveaux* (Bousmanne et al., 2006 : 63; Timelli et al., 2014 : 123-130).

7. Le paganisme de la Prusse est une référence directe aux croisades dans les pays baltes par les chevaliers teutoniques au XIII^e et XIV^e siècles. Encore aujourd'hui, Mariembourg (en Pologne actuelle) garde une des plus grandes forteresses médiévales.

Cette concentration sur la Frise et les pays d'une « Méditerranée du nord », c'est-à-dire autour de la Mer du Nord, indique une volonté concertée d'explorer une progression impériale autour de la Frise. À la fin, Blancandin deviendra « roy de Frise et de Tourmaday » (Greco, 2002 : 272), alors que Philippe le Bon voulait précisément devenir roi de Frise, titre qui aurait pu servir à son ambition impériale. Un autre indicateur de cette volonté de dessiner la carte d'un nouvel empire à la portée de main des Bourguignons est le rapport aux langues dans les deux versions. Dans la version du XIII^e siècle, Blancandin « de toz langaiges sot bien dire » (Sweetser, 1964 : l. 2265). Il connaît les trois langues majeures de la Méditerranée, l'arabe (« sarrazzinois » ou « indois »), le grec et le latin. Mais la préoccupation du Blancandin du XV^e siècle n'est plus linguistique, puisque tout se passe plus ou moins localement, dans les Pays-Bas bourguignons ; redessiner la carte des frontières d'une Bourgogne impériale n'est plus une question de langues.

D'autres livres de gestes commandés par Croÿ, Wavrin et Créquy se prêtent au même exercice car ils dessinent la carte des autres territoires qui intéressent la Bourgogne : dans l'*Histoire d'Olivier de Castille et Arthus d'Algarbe*, il s'agit de démontrer à la fois les liens entre l'Angleterre, la Castille et le Portugal, que Froissart a décrits si bien dans ses *Chroniques*, et de signaler les liens bourguignons avec le Portugal, grâce à Isabel de Portugal, duchesse de Bourgogne. La complexité de la gestion des territoires non-contigus dans l'*Histoire d'Olivier de Castille* aurait pu servir également à l'apprentissage de la gouvernance des régions disparates, non-contiguës de Philippe de Bourgogne (Wijsman, 2010 : 320). Jean de Croÿ, qui était un conseiller politique très important du duc, l'avait commandé à l'écrivain Philippe Camus (voir l'exemplaire de Charles de Croÿ, le petit-fils de Jean de Croÿ, Paris, BnF, Ms. fr. 24385, f. 146). Philippe de Bourgogne en possédait un exemplaire (Paris, BnF, Ms. fr. 12574), copié par son secrétaire David Aubert et parfait sous Charles le Téméraire. Dans le *Florimont en prose* (Paris, BnF, Ms. fr. 12566) et l'*Histoire des seigneurs de Gavre* (Bruxelles, KBR, ms. 10238), vraisemblablement commandés et offerts au duc par Jean de Wavrin (Wijsman, 2010 : 478, 478n1131), c'est la Grèce, c'est-à-dire l'Empire byzantin qu'il faut récupérer après 1453. Dans l'*Histoire des trois fils de rois*, commandé par Créquy et son épouse Louise de la Tour, il s'agit de la Sicile, d'Alphonse d'Aragon et du Saint Empire dans la lutte contre « le Grand Turc ». Cette deuxième commande de Créquy (BnF, Ms. fr. 1498), offerte à Philippe et dont le duc fit faire un deuxième exemplaire (BnF, Ms. fr. 92)⁸, fait voir un duc de Bourgogne, protecteur et régent du royaume de France, alors que le titre impérial quitterait le Saint Empire germanique (Frédéric III d'Habsbourg), pour revenir à Alphonse d'Aragon et à son héritier romanesque, le roi de France, Philippe. Ce Philippe partage le prénom avec l'historique Philippe de Bourgogne, le seul qui lancera la croisade contre les Ottomans (Szkilnik, 2010 : 119 ; Palumbo, 2001 : 72 ; Stahuljak, 2020a).

En effet, à cette époque le duché de Bourgogne et les Pays-Bas bourguignons sont un « état en devenir » (Stoler et al., 2007 : 8-9), composite, fait d'éléments disparates qui étaient ses provinces non-contiguës. La carte des territoires bourguignons est déjà un empire, statut que les ducs Philippe et Charles recherchent activement. C'est en essayant de rendre ces domaines contigus par la conquête de la Lorraine que Charles le Téméraire meurt au siège de Nancy en 1477, ce qui ouvre la voie à la maison des Habsbourg en Bourgogne par le mariage de la fille de Charles, la duchesse Marie de Bourgogne, et de l'archiduc, futur empereur (1493-1519), Maximilien de Habsbourg, régent de Bourgogne, puis mena Philippe le Beau, petit-fils de Charles le Téméraire,

8. L'*Histoire des trois fils de rois* appartenait à Louise de la Tour (voir l'explicit, f. 233), mais n'a pas forcément été sa commande (Wijsman, 2010 : 314). Contrairement à l'argument de Wijsman (2010 : 311), le manuscrit de Philippe (BnF, Ms. fr. 92) et le manuscrit de Louise (BnF, Ms. fr. 1489) ne diffèrent pas textuellement, quoique la répartition des rubriques varie considérablement.

jusqu'au titre de roi de Castille en 1506, avec l'ascension de son fils, Charles V, d'abord au titre de roi des Espagnes en 1516, puis au titre impérial en 1519, à la mort de son grand-père, l'empereur Maximilien. Comme la Bourgogne sous Philippe et Charles, la bibliothèque était composite. Une bibliothèque est donc déjà un empire des livres, un empire par les livres. Mais je ne voudrais pas suggérer que la bibliothèque est une fiction de l'empire parce qu'elle projette un empire d'Orient qui ne se matérialise pas. Au contraire, elle est un « schéma » pour le façonnage de l'empire. Sa matérialité réalise en quelque sorte la potentialité d'un devenir impérial, celui qui adviendra avec les Habsbourg.

Si on considère une bibliothèque comme un système de règles, les livres qui sont choisis, et dont les rapports vont s'établissant chaque fois que la collection s'enrichit, les livres produisent entre eux-mêmes un horizon d'attente avec les nouvelles règles. Une bibliothèque fait advenir, dans l'assemblage et dans le disparate, dans l'hétérogène et le manque de cohérence, dans le collage voulu qu'elle est, une nouvelle configuration, elle mobilise par ses éléments d'assemblage des réponses différentes à des questions qui sont ou ne sont pas encore posées. Il ne s'agit pas au fond de postuler l'horizon d'attente de l'œuvre singulière ou du public, mais de postuler l'horizon d'attente d'un réseau. La bibliothèque est l'horizon d'attente d'un empire possible. Les traductions, les mises en prose, les nouveaux romans, chacun est une pièce de l'empire des livres, chacun explore une pièce de l'empire en devenir, et tous s'assemblent ainsi dans un modèle composite de l'empire. Mis en réseau, tous ces livres constituent la carte des intérêts impériaux bourguignons. Les livres de la matière d'Orient sont une pratique d'espace et la pratique d'espace est le seul moyen par lequel la Bourgogne tient ensemble entre « les pays de par-delà » et « les pays de par deçà [la Champagne] » (Cockshaw, 1974 ; Schnerb, 1999). La bibliothèque organise donc l'avenir et le fait advenir ; la bibliothèque est une réflexion composite sur le pouvoir en forme d'empire, auquel la Bourgogne se prête bien, et dans lequel elle rassemblerait des territoires depuis la Mer du Nord jusqu'à la Méditerranée, de Blancandin à Olivier de Castille et aux trois fils de rois.

Pourrait-on donc dire que la Bourgogne, par cette agentivité de la bibliothèque, par le pouvoir de l'imagination, est un Don Quichotte avant Don Quichotte ? Un Don Quichotte qui a réussi ? Je terminerai sur l'exemple d'un autre Don Quichotte. Comme l'a démontré Jérôme Baschet dans son livre *La civilisation féodale*, quand Christophe Colomb part vers l'ouest en 1492, il emporte avec lui le *Devisement du monde* de Marco Polo. La Biblioteca Colombina à Seville conserve une traduction latine de Polo annotée par Colomb (Baschet, 2006: 17-24 ; Hamdani, 1979). Colomb cherchait donc la route par l'ouest pour rejoindre la cour du Grand Khan mongol. On sait par ailleurs que Colomb était très influencé par les traités de croisade (Subrahmanyam, 1997). Ainsi, il cherchait aussi une autre route vers Jérusalem, la voie de la reconquête possible de la Terre Sainte (il ne faut pas oublier que la *Reconquista* venait de se terminer en Espagne).

50 ans après Colomb, l'*Historia de los indios de la Nueva España* (1541) du frère franciscain Toribio de Motolinía contient la description d'un *auto sacramental* qui a été joué sur les ruines de Tlaxcala en 1539 (Motolinía, 2014 : 93-102).⁹ Au centre se trouvait une Jérusalem musulmane, assiégée par deux armées, l'armée d'Espagne et de Nouvelle Espagne. Hernán Cortés, le conquérant du Mexique avait le rôle du Grand Sultan de Babylone et de *Tlatoani* de Jérusalem – le mot de langue Nahuatl pour « roi ». Le rôle étrange de Cortés peut s'expliquer pas la défaveur où il se trouvait et à la cour d'Espagne et en Nouvelle Espagne à partir des années 1530. L'*auto sacramental* illustre donc la logique de la *translatio imperii* qui faisait agir Colomb, et le poussait à poursuivre

9. Je remercie Jesús Silveyra de m'avoir signalé ce texte.

toujours le mouvement de l'*imperium* vers l'ouest (Stahuljak, 2005) : le Mexique est le Proche Orient, Tlaxcala est Jérusalem, et l'ancien programme de croisade en Terre Sainte est réactualisé dans un nouveau contexte. Il ne s'agit pas d'une imitation du passé, mais de la réalisation d'un avenir possible, de la réalisation même de l'archive du possible : le Mexique est le potentiel futur inscrit dans le passé, Jérusalem. *L'auto sacramental* n'est donc ni un fantasme ni un geste compensatoire, mais la transformation matérielle du potentiel (reconquérir Jérusalem en découvrant la route par l'ouest) en un monde des possibles (conquérir le Mexique, la nouvelle Jérusalem). La découverte du monde dit « nouveau » est un effet de la volonté de reconquérir la Terre Sainte, mais l'expansion en Nouvelle Espagne est la réalisation de ce potentiel, de l'horizon d'attente d'un réseau. Ce n'est pas une imitation, une mimesis (cf. Fuchs, 2001), ce n'est pas une représentation, c'est la bibliothèque dans tout son pouvoir d'imagination, une archive des possibles, une bibliothèque actante : l'empire Valois de la Bourgogne sera devenu l'empire des Habsbourg, de la Mer du Nord jusqu'à la Méditerranée et jusqu'à la nouvelle Terre Sainte, la Nouvelle Espagne.

BIBLIOGRAPHIE

- BASCHET, Jérôme (2006), *La civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Aubier.
- BLOCKMANS, Wim et Walter PREVENIER, (1999), *The Promised Lands: The Low Countries under Burgundian Rule, 1369-1530*, traduit par Elisabeth Fackelman, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- BLONDEAU, Chrystèle (2009), *Un conquérant pour quatre ducs : Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne*, Paris, CTHS / INHA.
- BOUSMANNE, Bernard, Tania VAN HEMELRYCK, et Céline VAN HOOREBEECK, coord. (2006), *La librairie des ducs de Bourgogne : Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, vol. 3, Textes littéraires, Turnhout, Brepols.
- CERVANTÈS, Miguel de (1836), *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par Louis Viardot.
https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Ing%C3%A9nieux_Hidalgo_Don_Quichotte_de_la_Manche
- (1997-2018), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, coord. Francisco Rico.
<https://cvc.Cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>
- COCKSHAW, Pierre (1974), « À propos des Pays de par deçà et des Pays de par delà », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 52, 2, pp. 386-388.
- FALMAGNE, Thomas et VAN DEN ABEELE, Beaudouin, coord. (2016), *Corpus catalogorum Belgii : The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*, vol. 5, Louvain, Peeters.
- FUCHS, Barbara (2001), *Mimesis and Empire : The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GAULLIER-BOUGASSAS, Catherine, coord. (2011), *Les «Voeux du paon» de Jacques de Longuyon : originalité et rayonnement*, Paris, Klincksieck.
- (2017), « L'absence de la Grèce dans la trilogie des "matières" selon Jean Bodel et les conquêtes de la "matière" d'Alexandre le Grand », in *Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, coord. C. Ferlampin-Acher et Catalina Girbea, Rennes, PUR, pp. 317-328.
- GRECO, Rosa Anna, ed. (2002), *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours : versioni in prosa del XV secolo*, Alessandria, Ed. dell' Orso.
- HAMDANI, Abbas (1979), « Columbus and the Recovery of Jerusalem », *Journal of the American Oriental Society*, 99, pp. 39-48.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- HARPER, James G (2005), « Turks as Trojans; Trojans as Turks: Visual Imagery of the Trojan War and the Politics of Cultural Identity in Fifteenth-Century Europe », in *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages*, coord. Ananya Jahanar Kabir and Deanne Williams, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 151-179.
- HEDEMAN, Anne D. (2010), « Presenting the Past : Visual Translation in Thirteenth- to Fifteenth-Century France », in *Imagining the Past in France : History in Manuscript Painting, 1250–1500*, coord. Elizabeth Morrison et Anne D. Hedeman, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, pp. 69-85.
- LECUPPRE-DESJARDIN, Élodie (2016), *Le royaume inachevé des ducs de Bourgogne*, Paris, Belin.
- MCKENDRICK, Scot (2012), « Charles the Bold and Romuléon: Reception, Loss, and Influence », in *Kunst und KulturTransfer zur Zeit Karls des Kühnen*, coord. Gramaccini Norberto et Marc Carel Schurr, Bern, Peter Lang, pp. 59-84.
- MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente (2014), *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. Mercedes Serna Arnaiz et Bernat Castany Prado, Madrid, Real Academia Española – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- PALUMBO, Giovanni, ed. (2001), *Les trois fils de rois*, Paris, H. Champion.
- SCHNERB, Bertrand (1999), *État bourguignon : 1363-1477*, Paris, Perrin.
- STAHULJAK, Zrinka (2005), *Bloodless Genealogies of the French Middle Ages*. *Translatio, Kinship and Metaphor*, Gainesville (FL), University Press of Florida.
- (à paraître [2020a]), « Les langues du voyage : le roman bourguignon et ses fixeurs méditerranéens », in *Écrire le voyage au temps des ducs de Bourgogne. Actes du colloque international organisé les 19 et 20 octobre 2017 à l'Université du Littoral – Côte d'Opale (Dunkerque)*, coord. Jean Devaux, Matthieu Marchal et Alexandra Velissariou, Turnhout, Brepols.
- (à paraître [2020b]), *Les Fixeurs au Moyen Âge (cycle de conférences au Collège de France, juin 2018)*, Paris, Le Seuil.
- STOLER, Ann Laura, Carole MCGRANAHAN, et Peter C. PERDUE (2007), *Imperial Formations*, Santa Fe (New Mexico), School for Advanced Research Press.
- SZKILNIK, Michelle (2010), « Three New Worthies : *Les Trois Fils de Rois* », *Electronic Antiquity*, 14, pp. 109-126.
- STEIN, Robert (2017), *Magnanimous Dukes and Rising States: The Unification of the Burgundian Netherlands, 1380-1480*, Oxford, Oxford University Press.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay (1997), « Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia », *Modern Asian Studies*, 31, pp. 735-762.
- SWEETSER, Franklin P., ed. (1964), *Blancandin et l'orgueilleuse d'amour : roman d'aventures du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- TIMELLI, Maria, Barbara FERRARI, Anne SCHOYSMAN, et François SUARD, coord. (2014), *Nouveau répertoire de mises en prose (XIV^e–XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- UELTSCHI, Karin (2017), « La matière de Jérusalem : les raisons d'une omission ou l'exégèse de la rose », in *Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, coord. C. Ferlampin-Acher et Catalina Girbea, Rennes, PUR, pp. 329-338.
- VAUGHAN, Richard (1970), *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*, Harlow, Longmans.
- (1973), *Charles the Bold: The Last Valois Duke of Burgundy*, London, Longmans.
- WIJSMAN, Hanno (2010), *Luxury Bound: Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherland, 1400–1550*, Turnhout, Brepols.
- (2013), « Book Collections and Their Use. The Example of the Library of the Dukes of Burgundy », *Queeste*, 20, 2, pp. 83-98.
- (à paraître [2019]), « The Library as a Window. The Grand Duke of the West and the Fascination of the East », in *Proceedings of the International Conference « Les échanges culturels au Moyen-Âge. Du dialogue à la construction des cultures » / « Cultural Exchange in the Middle Ages. From Dialogue to the Construction of Cultures »*, Nara, Japan.

RÉSUMÉ

Les ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, et leur entourage, Jean de Créquy, Jean de Wavrin, Jean de Croÿ, Louis de Bruges, commandaient activement des ouvrages (traductions, mises en prose, créations) concernant la « matière d'Orient ». Je propose tout d'abord une définition de cette matière, pour ensuite suggérer que la bibliothèque bourguignonne fut une archive des avenir possibles: la vue d'ensemble des histoires, traités, chansons de geste, romans etc., offre des feuilles de route, tout un réseau d'agencements potentiels, pour le lancement d'une nouvelle croisade et pour la création d'un nouvel empire, l'Empire Valois de Bourgogne. Les bibliothèques bourguignonnes sont un empire des livres ; elles sont l'histoire d'un empire à venir. À partir de cette lecture d'une bibliothèque « actante », j'offre une relecture de la critique de la chevalerie de Miguel de Cervantès qu'est le *Don Quichotte*.

MOTS-CLÉS : ducs de Bourgogne, Pays-Bas bourguignons, Philippe le Bon, Jean de Créquy, Orient, croisade, empire, archive, bibliothèque, agentivité, réseau

ABSTRACT

The dukes of Burgundy, Philip the Good and Charles the Bold, and their entourage, Jean de Créquy, Jean de Wavrin, Jean de Croÿ, Louis of Gruuthuse, actively commissioned works (translations, prosifications, new works) dealing with the « matter of the East ». I first offer a definition of this matter and then propose the libraries of the Burgundian Low Countries as an archive of the future possibles: the whole of its holdings – histories, treatises, chansons de geste, romances etc. – is a roadmap, a network of possible arrangements, for the launch of a new crusade and the creation of a new empire, the Valois Empire of Burgundy. The Burgundian libraries are an empire of books ; more precisely, they are a history of a coming empire. A reading of this « acting » library makes possible a rereading of Miguel de Cervantès' critique of chivalry that *Don Quixote* represents.

KEYWORDS : dukes of Burgundy, Burgundian Low Countries, Philip the Good, Jean de Créquy, the East, crusade, empire, archive, library, agency, network

Reçu: 22/11/2018 **Accepté:** 2/3/2019

« Desvoyé de la droite voye ... » :
Gadifer de La Salle, Jean de Béthencourt et *Le Canarien*

Leaving the true path:
Gadifer de La Salle, Jean de Béthencourt and the Conquest of the Canaries

Jane H. M. Taylor
(Durham University)

Ce fut, nous dit le prologue de l'ouvrage connu sous le nom « Le Canarien »,¹ une expédition entreprenant « voyages et conquestes sur mescreans » — une croisade donc — et conçue « a l'onneur de Dieu et au soustenement et accroissement de nostre sainte creance » ; les participants espéraient « acquerir vie permanable », ils ont montré « cuer, hardement et volenté » dans de « beaulz faiz » qui feront inéluctablement penser aux « enciennes ystoires » et aux « bonnes chevalleries et estranges choses que les vaillans conquereurs souloient faire au temps passé ».² Reconnaisant ainsi tous les poncifs du prologue de récit chevaleresque, le lecteur s'attendra sans doute au discours laudatif, univoque, qui est le propre de ce genre.³

1. Mes citations (désormais sous le sigle LNC) seront tirées de la plus récente, et belle, édition, *Le Livre nommé « Le Canarien » : textes français de la conquête des Canaries au XV^e siècle*, éd. Aznar *et al* (2008), ici pp. 72-75 ; notons que ce texte avait déjà été publié, dans ce que les éditeurs appellent (LNC, p. 53) une « transcription strictement paléographique », par les soins encore de Pico, Aznar et Corbella, *Le Canarien. Manuscritos, transcripción y traducción* (2003). À consulter aussi celle, plus ancienne mais plus complète, de Serra et Cioranescu, *Le Canarien: crónicas francesas de la conquista de Canarias, 1959-1964*, que je cite désormais siglé Serra/Cioranescu ; dans cette collection, [G], la version de Gadifer de La Sale se trouve au tome III ; [B], la version de Jean de Béthencourt, dans le tome II ; notons entre parenthèses que ce volume contient des photos de toutes les illustrations de [B]. Notons aussi qu'il y a de nombreuses différences (mais qui ne changent pas le sens des phrases) entre les transcriptions de [B] dans l'édition Aznar *et al.* (LNC), et Serra/Cioranescu ; je n'ai malheureusement pas pu les confronter aux manuscrits.

2. Voir, à titre d'exemple, les nombreux prologues cités dans Colombo Timelli *et al.* (2014).

3. Voir sur les prologues des récits chevaleresques Gaucher (1994), pp. 263-91.

Il sera surpris peut-être d'apprendre que le texte est présenté dans deux versions imprimées assez différentes : dans l'édition la plus récente, celle du Centre National de Recherche Scientifique (*LNC*), en face à face ... Mais il découvrira bientôt que ce phénomène de mise en page traduit la particularité de ce qui ne fut pas, en réalité, une expédition stéréotypée.

Ce fut en 1402 que deux aventuriers français, le poitevin Gadifer de La Salle⁴ et le normand Jean IV de Béthencourt,⁵ se lancèrent dans une expédition militaire ambitieuse :⁶ la conquête, la conversion et la colonisation des Îles Canaries. Béthencourt semble avoir eu l'initiative et s'être occupé des démarches politiques et des finances ; cela dit, les deux chevaliers ont chacun beaucoup misé sur la réussite de l'entreprise, Gadifer par exemple ayant sans doute investi la plupart de ses biens pour acheter, équiper, et approvisionner un navire (Keen, 1996). Le voyage fut difficile — pendant le trajet, beaucoup des hommes d'armes et des marins qui avaient été recrutés abandonnèrent l'entreprise — mais les deux aventuriers posèrent finalement le pied sur certaines des îles, prêts à se lancer dans leur mission. Hélas, celle-ci se révéla plus difficile et plus ardue qu'on ne l'avait pensé, et très vite, l'expédition sombra dans de lamentables épisodes de déloyauté et de trahison, surtout, semble-t-il, du fait du camp de Béthencourt. D'après le prologue, une histoire de cette triste entreprise aurait été rédigée par les soins de deux clercs normands, Pierre Boutier, probablement chapelain de Gadifer, et Jehan Le Verrier, chapelain de Béthencourt.⁷ Mais en réalité, nous avons aujourd'hui affaire à deux versions devenues très différentes : l'une [B], conservée à la Bibliothèque Municipale de Rouen sous la cote MM 129, épousant surtout la perspective de Béthencourt et visant à rehausser la gloire de celui-ci en minimisant — comme on le verra — la contribution de Gadifer ; l'autre [G], très belle,⁸ conservée à la British Library sous la cote Egerton 2709 (Fig. 1), adopte celle de Gadifer s'insurgeant, discrètement mais clairement, devant la flagrante mauvaise foi de son partenaire et des soutiens à sa cause.⁹ On connaît bien entendu

4. Gadifer (avant 1355-1422) avait eu une belle carrière chevaleresque : il participa à une croisade en Prusse, et fit partie d'une délégation chevaleresque à Venise. Il avait été de la maison de Philippe le Hardi, et fut plus tard sénéchal de Bigorre ; entre parenthèses, il fit partie de la *Cour d'amour*. Il est mis à l'honneur, en tant que porte-étendard de l'armée chrétienne, par Antoine de La Sale dans son *Jean de Saintré* (1965), p. 215 ; voir ici Keen (1996), et Goodman (1998), pp. 104-133.

5. Jean de Béthencourt (1362-1425) était baron de Saint-Martin-le-Grainville en Normandie. Il avait fait partie de la maison de Louis I^{er} d'Anjou, et ensuite celle de Louis d'Orléans ; en 1390 il avait participé à une croisade en Afrique du nord. Sur les Béthencourt, voir l'édition Serra/Cioranescu, t. I, pp. 9-162, 197-229.

6. Gadifer, lui, a bénéficié, curieusement, de deux études d'historiens anglais auxquels je dois beaucoup : Keen (1996), Goodman (1998), p. 104-133. Gadifer et sa famille sont traités en détail dans l'édition Serra/Cioranescu, t. I, p. 163-196. Pour un résumé plus général de l'histoire de l'expédition, voir *LNC*, p. 6-10, et Fernández-Armesto (1987), pp. 175-185.

7. Selon Margry (1896 : 122-128), Pierre Boutier serait seul l'auteur de [G] ; Jean Le Verrier se serait approprié cette version, l'aurait recopiée en ménageant quelques réécritures, et y aurait ajouté le texte qui, dans *LNC*, occupe les pages 219-279. D'autres spécialistes considèrent que les deux clercs auraient rédigé ensemble une première version aujourd'hui disparue, qui aurait été deux fois et indépendamment révisée, l'un par un partisan de Gadifer (G), l'autre par un partisan de Béthencourt (B). Voir à ce sujet Serra/Cioranescu, t. I, p. 235-246 (qui parle de ce qu'ils appellent « la crónica de Gadifer », donc d'une première version hypothétique), et *LNC*, pp. 5-6.

8. Le texte est orné d'une belle miniature, attribuée par Millard Meiss au Maître de la Cité des Dames : voir Meiss (1967 : t. 2, 356). Les initiales du reste du texte sont peintes en couleur et en or, et ornées de délicats feuillages.

9. L'histoire des deux versions est intéressante. Pendant de longues années, l'expédition ne fut connue que par la version [B], version de Béthencourt, datée de 1490, probablement refaite par les soins du neveu de Jean, Jean V de Béthencourt, et préservée aujourd'hui à Rouen, Bibliothèque Municipale, MS. MM 129 ; il y eut plusieurs éditions (voir *LNC*, « Bibliographie », pp. 57-60) à la suite de l'*editio princeps* de Bergeron (1630). [G], version de Gadifer, ne fut remise en lumière qu'en 1889, lorsque le manuscrit fut acquis par le Musée Britannique (aujourd'hui Londres, British Library, MS Egerton 2709 ; voir la digitalisation : http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=egerton_ms_2709). Le texte de [G] fut publié pour la première fois par Margry (1896) ; voir sur l'histoire

l'esprit partisan de la biographie chevaleresque de la fin du Moyen Âge,¹⁰ mais l'existence de ces deux versions assez radicalement différentes permet, me semble-t-il, et le fait est exceptionnel, de saisir sur le vif les mécanismes et le mode de fonctionnement de versions que l'on peut, au risque d'anachronisme, qualifier de propagandistes.¹¹ Le fait est qu'on ne dispose sans doute plus de la version d'origine rédigée par les deux clercs et qui reste donc hypothétique ;¹² au contraire, nos deux versions ont chacune été, très visiblement, retravaillées au fil des années, [G] peut-être sous la direction de Gadifer lui-même, [B] plus probablement par la famille Béthencourt, le manuscrit ayant été conservé dans leur bibliothèque et ayant sans doute été révisé, modifié, prolongé par leurs soins.¹³

Car n'imaginons pas que nos deux protagonistes, Gadifer et Béthencourt, aient été longtemps parfaitement unis. Le lecteur attentif qui compare les deux versions se rend bien vite compte que subtilement, et sans doute de propos délibéré, la version [B], celle des Béthencourt, se focalise sur le rôle de Béthencourt au détriment de celui de Gadifer,¹⁴ et que [G], la version conservée chez les La Salle, s'insurge justement devant ce qui paraît être la mauvaise foi de Jean de Béthencourt. Je me pencherai surtout sur la version [G] et ses procédés propagandistes — mais voilà quelques exemples qui sautent aux yeux dès l'ouverture si l'on compare les deux textes, et qui montrent avec insistance la dépréciation, chez [B], de Gadifer, et vice versa (nous soulignons) :

des deux manuscrits, et sur la découverte de [G], son œuvre pionnière. Sur la tradition textuelle des deux versions voir l'édition Serra/Cioranescu, t. I, pp. 230-254 (surtout sur [G]), et t. I, pp. 255-297 (surtout sur [B]). Notons que les désignations [G], de « Gadifer » et [B], de « Béthencourt » sont celles de *LNC* et me semble-t-il de toutes les autres autorités ; ARLIMA les transpose. Il existerait à la Bibliothèque Municipale de Rouen, selon le catalogue, une étude restée en tapuscrit des manuscrits : Alain Sadourny, *Les manuscrits du Canarien : étude critique* (c. 2000) ; je n'ai pu y avoir accès.

10. Voir surtout l'œuvre capitale de Gaucher (1994) ; pour une bibliographie plus récente, voir par exemple le numéro 20 (2002) de la revue *Bien dire et bien apprendre*, consacré à la biographie chevaleresque.

11. On a longtemps maintenu que parler de propagande pour les œuvres médiévales constituait un anachronisme : l'écho de cette conception se voit par exemple chez Fargette (2007 : 309). Les recherches actuelles vont à l'encontre de cette constatation : voir justement cet article, et par exemple aussi Lewis (1965), Contamine (2005), Pons (1980, 1982, 1991), Guenée (2002) – surtout pp. 181-96 – et trois ouvrages collectifs relativement récents, Mostert (1999), Boudreau *et al.* (1999), et l'important recueil d'articles d'Aurell (2007).

12. Selon l'hypothèse, convaincante, de l'édition Serra/Cioranescu, t. I, pp. 230-254, il y aurait eu une première version, que les éditeurs appellent « la crónica de Gadifer », que nous ne possédons plus, mais qui aurait servi de base aussi bien à [B] qu'à [G]. Leurs versions respectives auraient été chacune refaites pour rehausser la contribution de chacun des patrons. La version originale semble aussi avoir contenu des copies de documents portant sur la conduite de l'expédition : voir la remarque dans [G], *LNC*, p. 92, et note.

13. Pour la complexe tradition textuelle, voir *LNC*, « Introduction », pp. 10-24, et plus longuement l'édition Serra/Cioranescu.

14. Margry (1896 : 127), parle de *supercheries*, d'une *falsification vaniteuse et hostile* ; *LNC*, p. 23, suppose une *mystification, un travail systématique de falsification* ...

[G]	[B]
<i>Gadifer de La Sale et Jehan de Bethencourt</i> , chevaliers nez du royaume de France, ont entrepris ce voyage ... (f. 1v, LNC p. 72)	<i>Jehan de Bethencourt</i> , chevalier nez du royaume de France, eüt [<i>sic</i>] entrepris ce voiage ... (f. 1r, LNC p. 73)
Si eürent [<i>sic</i>] de grosses parolles assez. <i>Quant Gadifer vit cela</i> il dist au sire de Heli ... (f. 3r, LNC p. 78)	Si y ot de grosses parolles assés. <i>Quant monseigneur de Bethencourt vit cela</i> il dit au seigneur de Hely ... (f. 3r, LNC p. 79)
Sy descendi <i>Gadifer</i> a terre et ala a Sainte Marie du Port ... (f. 3v, LNC p. 80)	Sy dessendi <i>Bethencourt</i> a terre et ala a Sainte Marye du Port ... (f. 4r, LNC p. 81)
Et entra <i>Gadifer</i> par le pays et mist grant diligence pour trouver des Canares ... (f. 4r, LNC p. 82)	Et entra <i>monseigneur de Bethencourt</i> par le país et mist grant delyngensse de prendre des gens de Canare ... (f. 5r, LNC p. 83)

Ce sont, dira-t-on, de menus détails. Mais si déjà [B] et [G] semblent gommer, systématiquement, que ce soit par les soins des partisans de Béthencourt ou ceux de Gadifer, le nom, et à partir de là la contribution de son allié, ces menus détails vont se révéler significatifs. Dans ce qui suit, j'entends montrer que c'est précisément le menu détail de ces deux versions qui porte une information bien plus précise à l'intention du public respectif qu'elle n'est une source de connaissance historique, ce qui soulève de sérieuses questions sur la « vérité » de nos récits chevaleresques. Dans ce but, je me concentrerai sur l'épisode-clé de l'aventure qui, semble-t-il, est responsable de la rupture définitive entre Béthencourt et Gadifer, m'intéressant surtout aux moyens sociolinguistiques mis en œuvre par les auteurs, ou plutôt les réviseurs, des deux versions.¹⁵

Nos deux aventuriers débarquèrent donc à Lanzarote en juillet 1402 et eurent au départ un certain succès. Bientôt toutefois ils se trouvèrent à court à la fois d'hommes et surtout de vivres, et se mirent d'accord pour que Béthencourt reparte en Espagne recruter des hommes d'armes et, promptement, en tout cas avant Noël 1402, renvoyer des provisions. Or, Béthencourt

15. Gaucher (1994) ouvre le chemin à ce genre d'étude : voir par exemple pp.450-78 où elle analyse les « procédés de déformation » des historiens de son corpus.

est resté en Espagne près d'un an ; les provisions tardaient, et quand Béthencourt est enfin revenu en avril 1403, il s'est avéré qu'il avait fait hommage au roi Henri III de Castille, et avait été nommé par lui seigneur des Canaries – sans avoir, semble-t-il, fait mention des droits de son partenaire Gadifer.¹⁶

La version [G] toutefois raconte le retour de Béthencourt et la découverte de cet honteux abus de confiance¹⁷ en des termes qui pourraient sembler, à première vue, mesurés, sobres — mais qui sont, on le verra, lexicalement fort significatifs dans le contexte d'un code chevaleresque toujours en vigueur au tout début du XV^e siècle :

Bettencourt les [*sc. les îles*] a fait toutes mettre en sa protection et seignorie, et a fait le roy de Castille crier parmi son royaume que nul ne soit si hardi de y entrer sinon par le commandement et licence de Bettencourt, car ainsi l'avoit il impetré devers le roy *sans faire mencion de son compaignon Gadifer* ([G], *LNC*, p. 138)

Je souligne ici le mot de *compaignon* — qui va en effet se montrer capital, et dont notre réviseur, on le verra, fait un mot-clef — car ce n'est pas la première fois dans la version [G] que le mot est employé dans un semblable contexte. Au folio 4r, par exemple, Gadifer a insisté, lourdement, sur le fait qu'il avait, lui, tenu à respecter les droits de son partenaire. Gadifer affirme être parti, au cours de l'expédition, à la recherche de Canariens dans l'espoir d'établir peut-être une alliance avec eux. Tandis que Béthencourt a fait exprès d'exclure Gadifer en son absence, Gadifer au contraire

ne vouloit mie faire nul accord a euls sans *Bettencourt son compaignon* qui estoit demouré au port. ([G], f. 4r ; *LNC*, p. 82 ; nous soulignons)

Quelques pages plus loin et, me semble-t-il, encore plus ostensiblement, un paragraphe particulier de [G] (f.6v, *LNC*, p. 90) se sert du mot *compaignon* de façon très emphatique. Béthencourt, nous dit ici le texte, est donc revenu après avoir fait hommage au roi de Castille ; pire encore, il avait obtenu du roi le monopole des recettes fiscales des îles :

Et empetra du roy le quint de toutes les marchandises qui vendrient [*sic ; lire vendroient ?*] des isles, *sans faire mencion de son compaignon* qui estoit par dessa demouré pour eulx deux en toutes choses quelzconques, ainsi que dessus est dit, car telle estoit leur ordenance et leurs convenances ainsois qu'ilz partissent d'ensemble. (*LNC*, p. 90 ; nous soulignons)

16. Il est difficile de savoir quel a été au juste l'accord entre Béthencourt et Gadifer quant à la conquête et la souveraineté des Canaries ; y a-t-il eu un accord écrit, ou est-ce resté un accord uniquement oral ? Il est toutefois clair que Gadifer s'estima profondément et injustement lésé par les actions de Béthencourt, et que celui-ci, on le verra, prétend avoir été étonné par la réaction de son partenaire.

17. L'épisode se trouve raconté – mais chez [B] seulement – aux p. 117-123 de *LNC*. Le silence de [G] à ce sujet (voir *LNC*, note 54, p. 124) est difficile à comprendre ; il ne semble pas qu'il y ait des feuilles manquantes dans le manuscrit.

Et le manuscrit de présenter ici une annotation marginale qui insiste, lourdement, sur la notion de compagnonnage :

Et quant au quint Bettencourt l'a levé sus *Gadifer son compaignon*, qui semblet [*sic*] estre bien estrange chose *de compaignon a aultre*. (*LNC, ibid.* ; nous soulignons)

Or l'une des particularités du manuscrit [G] consiste précisément en ces quelques annotations marginales qui sont, semble-t-il, de la même écriture que celle du texte (voir un exemple à la fig. 1).¹⁸ L'édition la plus récente (*LNC*), ainsi que Margry (1896), supposant semble-t-il qu'il s'agit de corriger des lacunes dues au(x) copiste(s), les incorpore tout simplement dans le texte – mais il me semble invraisemblable de supposer que des ajouts de ce genre ne servent qu'à corriger une inadvertance de copiste.¹⁹ Ne faut-il pas plutôt voir dans ces phénomènes paléographiques des ajouts, émanant peut-être de Gadifer, en tout cas de la famille La Salle, visant à renforcer un message, une stratégie mettant en lumière des commentaires réprobateurs ?

Notre clerc-copiste vient donc de nous expliquer que Béthencourt, le confrère de Gadifer, contrairement à leur accord, s'est emparé de l'usufruit de tous les impôts générés dans les îles Canaries — ce qu'il fait en martelant ici, dans sa note marginale, le mot de *compaignon*, qui est ainsi répété dans le texte de [G] cinq fois, et qui est, on s'en doute, fort éloquent : il désigne toujours, à la fin du Moyen Âge, selon le *Dictionnaire du moyen français* [DMF], un « chevalier qui a juré à un autre une fidélité », ou qui « est uni durablement à quelqu'un d'autre, par des liens de communauté, d'amitié ». Le lexème se trouve souvent en collocation avec l'adjectif *loyal* et ses apparentés : chez Machaut par exemple « compains et loiaus freres », chez Christine de Pizan « loiaux compains »,²⁰ et on songe aux expressions, encore données par le DMF, « compaignon d'armes » et « compaignon de bannière ». Si donc [G] martèle ce mot, n'est-ce pas pour marquer combien Béthencourt a trahi non seulement Gadifer, mais aussi, et de manière encore plus condamnable, l'éthique chevaleresque elle-même ?

La version [G] continue encore plus systématiquement à déprécier son compatriote, comme en témoignent les petites expressions qui parsèment son récit. Béthencourt, dit-il, a fait hommage au roi de Castille de toutes les îles — « ou de la plus grant partie d'elles, desquelles qu'il lui pleüst mieulx » ([G], *LNC*, p. 90) ; il s'en est accaparé « combien qu'il y a pou travaillé et mis du sien » ([G], *ibid.*) ; en plus, Béthencourt ou un des siens a fait mainmise sur un beau collier appartenant à Gadifer, et « faingnoit le tresmauvais [est-ce Béthencourt lui-même ou un de ses chevaliers ?] qu'il nous vouloit transmettre vitailles » ([G], *LNC*, p. 92) — et Gadifer d'appeler Dieu à témoin : « nous plaignons a Dieu et a tout le monde de la mauvaistié qui nous a esté faicte ... » ([G], *ibid.*) ...

18. Margry (1896) et *LNC* les transcrivent dans le texte entre parenthèses, comme s'il s'agissait de simples lacunes textuelles qu'il importait simplement de remettre « à leur place » (*LNC*, p. 54), *LNC* toutefois les préfixant par un +.

19. Il semblerait d'ailleurs que le copiste – convié peut-être par Gadifer lui-même ou par un partisan de la famille La Salle – a profité systématiquement des annotations en marge pour souligner la trahison de Béthencourt et de ses soutiens. Un certain Bertin de Bernel, par exemple, du camp des Béthencourt, a abandonné Gadifer et les siens sur une île déserte ; un copiste ou un commentateur a inséré deux annotations à cet épisode ([G], *LNC*, p. 98, 100) dans lesquelles il compare Bertin à *Judas le traître*.

20. Exemples cités par DMF. Pour Machaut, il s'agit de *La Prise d'Alexandrie* (après 1369), donc d'un texte de croisade ; pour Christine, de la *Mutacion de Fortune* (1403).

Mais que dit la version [B] des mêmes faits ? Quel compte rendu fait-elle du voyage de Béthencourt en Castille, de son retour après avoir été nommé seigneur des Canaries ? Chez [B], la réaction de Gadifer est décrite en termes tout aussi significatifs : au retour de son partenaire, dit [B] :

Gadiffer fut tout joyeux de tout (...) si non de ce que il [Béthencourt] lui rescrisoit qu'il avoit fait hommage au roy de Castille, car il [Gadifer] en penssé avoir part et porcion des dites illes de Canare, laquelle chose n'est pas l'antencion dudit seigneur de Bethencourt, comme il apperra de fait,²¹ ja soit qu'il y ara de grosses parrolles & des noyses entre les deulx chevaliers. ([B], LNC, p. 123 ; nous soulignons)

Cette proposition concessive (*ja soit que*) semble, pragmatiquement (Morera *et al.*, 2017), faire peu de cas de la dispute entre les deux protagonistes — ce qui est renforcé par le lexique portant sur la réaction de Gadifer : *grosses parrolles* où il faut sans doute entendre « parolles orgueilleuses »,²² et *noyses* qui, selon le DMF, signifie au pluriel « querelles » ou « disputes » surtout gratuites, et qui serait aussi d'ailleurs, toujours selon le dictionnaire, le propre de diables, d'animaux, et de païens.²³ Il s'agirait ainsi, semble-t-il, d'une interpolation maladroite visant d'une part à minimiser, voire à masquer l'acte déloyal de Béthencourt, et d'autre part à présenter un Gadifer grincheux, hargneux.

D'ailleurs, la version [B] tient, de toute évidence, à surnoisement et systématiquement déculpabiliser Béthencourt, à mettre en scène un Gadifer déraisonnable. Une autre mention savamment manipulée prétend que la mauvaise foi dont se plaint Gadifer n'est ainsi perçue que par ce dernier. D'après [B], Béthencourt avait envoyé à Gadifer une lettre disant qu'il avait

fait hommage au roy de Castille des illes de Canare, de laquelle chose il [sc. Gadifer] n'en estoit pas joieulx, et ne fesoit point si bonne chere qu'il souloit faire. Les gentilz homes & les compagnons s'en esmerveilloient, car il leur sembloit qu'il devoit faire bonne chere et qu'il n'avoit pas autre cause, mes nullui ne peüt [sic] savoir que c'estoit. Les nouvelles estoient partout que monseigneur de Bethencourt avoit fait hommage au roy de Castille des illes de Canare, mais jamés personne nul penssé que ce fut esté [sic] a ceste cause. ([B], LNC, p. 137 ; nous soulignons)

Ce passage est un peu difficile à comprendre — mais notons les savantes litotes, figure d'atténuation : « Gadifer n'en estoit pas joieulx », « ne fesoit point si bonne chere ». Ajoutons les expressions insidieuses « les compagnons s'en esmerveilloient », « les nouvelles estoient partout » et « jamés personne » : sous-entendu, personne sauf Gadifer ne réprovoe Béthencourt, ne comprend la hargne de Gadifer ; la mauvaise foi honteuse dont Gadifer va se plaindre chez Béthencourt n'est qu'un malentendu, une illusion paranoïaque ... Encore une fois, ce sont les menus détails, les peti-

21. L'expression « comme il apperra de fait » me semble difficile à comprendre. Faut-il y voir « comme les faits le montreront » ? L'édition castillan (*Crónicas francesas* [1959-1965]), propose « como de hecho se hará manifesto ».

22. Le DMF par exemple cite chez Froissart le synonyme « grosses et presomptieuses parolles ». Voir LNC, à la page 78, la mention de « grosses parolles » dans une dispute entre « le seigneur de Heli » et Béthencourt.

23. Témoin les exemples offerts par le DMF : « ledit Rotisseur et sa femme ont eu de grans noyses et riotes » ; « ceulx qui s'entrehaient, qui font les noyses ».

tes expressions, transmis par [B] qui font voir un Gadifer renfrogné, maussade. Il s'agit, autrement dit, d'un discours profondément performatif.²⁴

La répétition, on le sait, est par nature emphatique puisqu'elle dit, re-dit et re-re-dit, sous différentes lumières, la même idée, le même événement, la même expérience, les mêmes présupposés sous une multitude de perspectives. Sournoisement, elle semble servir à garantir l'authenticité, l'intégrité et la véracité d'un fait. J'ai parlé de « propagande »²⁵ — et précisément, une bonne propagande s'appuie, on le sait, sur des formules simples, répétées, utilisant des mots évocateurs qui aident à mémoriser le message. Le propre de la propagande est ainsi justement d'imposer une affirmation à force de répétitions — et dès les premières pages de la version [G], Gadifer, dans son « Canarien » à lui, se montre expert dans la manipulation d'un lexique chevaleresque, et surtout de la notion capitale de « compagnonnage ». Selon Philippe Contamine (2005), il n'est pas rare de voir la propagande mise en œuvre à la fin du Moyen Âge : un Édouard III d'Angleterre, dit-il, « fit un usage exceptionnellement large de l'arme de la propagande », visant à montrer, avec de savants appels à Dieu, sa légitimité à la couronne de France, et à dénigrer, par « un véritable tir de barrage de propagande », les rois Valois ; un Charles V par contre, roi « éminemment — et intelligemment — soucieux de son image, de sa publicité », mobilisa tous les moyens pour diffuser une propagande, à la grande admiration de Jean Froissart.²⁶

Cela dit, la question se pose bien entendu de savoir si ce fut de propos délibéré que nos deux protagonistes se sont lancés chacun dans une « campagne de publicité » employant les techniques que je viens d'analyser. Je ne voudrais pas prêter, ni à Gadifer ni à Béthencourt eux-mêmes, une expertise en matière de rhétorique qu'ils ne possédaient sans doute pas, mais ne faudrait-il pas envisager que chacun des protagonistes ait eu dans sa maison un clerc mettant son savoir au service de son maître qui, lui, entendait construire, ou sauvegarder, devant ses proches et peut-être sa descendance, sa réputation, et, proportionnellement, ternir celle de son adversaire ? Si oui, ce clerc aura obligatoirement eu à faire avec la rhétorique épideictique que décrit longuement par exemple le *Rhetorica ad herennium* du pseudo-Cicéron :²⁷ rhétorique de la *laudatio* et de la *condemnatio* (Lockwood, 1996). Ces procédés sont de toute façon, on le sait, caractéristiques de la biographie et de l'autobiographie médiévales :²⁸ comme c'est le cas pour ces deux catégories, nos deux versions semblent anticiper un lectorat, contemporain ou même ultérieur, qu'il faut persuader de la bonne foi de l'un ou de l'autre des protagonistes. Chacun d'eux se réclame d'une éthique chevaleresque, d'un code de croisade, dominants, et leurs textes, en conséquence, véhiculent des

24. Selon Austin (1962), un « locutionary act » ; traduction française par Gilles Lane, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

25. D'autres études sur les historiens du Moyen Âge ont vu dans leurs méthodes un côté propagandiste : voir par exemple Contamine (2005), Small (1997), et Damian-Grint (2116). On se demandera peut-être si le mot de propagande convient lorsqu'il s'agit d'un texte fait pour un petit cercle, de proches et de famille, plutôt que pour un public plus large. Mais au Moyen Âge n'était-il pas important justement de se créer une réputation en quelque sorte « locale », et familiale ? Nos deux ouvrages ne se sont vraisemblablement pas diffusés en dehors des cercles familiaux de Gadifer et de Béthencourt ; cela dit, les manipulations qu'elles semblent avoir subies construisaient des réputations pour les familles et sans doute pour leurs postérités.

26. Les deux exemples tirés de Contamine (2005 : 152-158). Ce savant souligne combien la propagande médiévale s'appuie justement sur la répétition de mots, d'expressions, et d'idées-clefs ; j'ajouterais aussi les conclusions de Spiegel (1993), et surtout ch. 5, « Contemporary Chronicles : The Contest over the Past », pp. 214-268. Rappelons que pour un Aldous Huxley (*Brave New World – Le Meilleur des mondes*), c'est la répétition qui crée justement la « vérité ».

27. Voir pseudo-Cicéron (1954), I. ii, 2, p. 5.

28. Voir par exemple, entre bien d'autres, Santucci (2002), Martindale (2006), et Crouch (2008).

messages plus ou moins subtils qui visent à valoriser l'un au détriment de l'autre. Dans un monde contre-factuel, où un seul de ces ouvrages aurait survécu, quelle aurait été notre lecture ... ?

Ces deux textes témoignent en tout cas, me semble-t-il, d'une assez savante manipulation du langage, laquelle permet, de façon fort intéressante, de décrypter les moyens mis en œuvre pour construire ou pour sauvegarder une réputation. Ils invitent à une lecture idéologique, qui montre la façon dont la mouvance (Zumthor, 1972, 65-75, et Cerquiglini-Toulet et Lucken, 1998) des manuscrits témoigne des visées manipulatrices des rédacteurs. Toute propagande s'appuie sur une simplification, sur la présentation manichéenne d'une situation : songeons par exemple, pour le Moyen Âge, aux récits pro-armagnacs ou pro-bourguignons, aux rumeurs que véhicule le Bourgeois de Paris (Fargette, 2007) ; songeons, dans les biographies chevaleresques, à la façon dont la vie de Boucicaut attribue exclusivement à la perfidie du roi de Hongrie toute la responsabilité du désastre de Nicopolis (Lalande, 1988, 57-74, Gaucher, 1994, 305-08) ; songeons à la vie de Guillaume de Maréchal entièrement consacrée par son poète à faire valoir l'entière et indéfectible loyauté de son héros (Crouch 2008).

Pour ce qui est de la conquête des Canaries, comment juger de la véracité de l'une ou de l'autre des versions ? Nous disposons certes de certains documents indépendants des deux camps : ceux par exemple émanant de la cour de Castille où, effectivement, Béthencourt est appelé dès novembre 1403 « seigneur des îles » et « vassal » du roi de Castille (Fernandez-Armesto, 1987, 177). Rien toutefois ne nous permet de savoir à quel point est tendancieuse la présentation des faits par et pour chaque protagoniste ; cela dit, les ajouts, les omissions, les répétitions, opérés souvent avec subtilité par les deux versions, semblent témoigner d'une profonde inimitié entre nos deux « héros », et plus encore d'une stratégie polémique arrêtée que l'on peut, me semble-t-il, qualifier de propagandiste.²⁹

BIBLIOGRAPHIE

Textes

Le Livre nommé Le Canarien: textes français de la conquête des Canaries au XV^e siècle, eds Eduardo Aznar, Dolores Corbella, Berta Pico, Maryse Privat, et Antonio Tejera (2008), Sources d'histoire médiévale publiées par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 38, Paris, CNRS Éditions [siglé LNC].

Antoine de La Sale, *Jean de Saintré*, eds Jean Misrahi, et Charles A. Knudson (1965), Genève, Droz/Paris, Minard.

Le Canarien : Manuscritos, transcripción y traducción, eds Berta Pico, Eduardo Aznar y Dolores Corbella (2008), coll. Fontes Rerum Caniarum 41, La Laguna de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios.

Crónicas francesas de la conquista de Canarias (...) (1959-1965), eds Elias Serra et Alejandro Cioranescu, coll. Fontes rerum Canariarum. Colección de textos y documentos para la historia de Canaria, 8, 9, 11, La Laguna de Tenerife, Regulo, 3 tt. [siglé SERRA/CIORANESCU].

29. Notons qu'un article fort intéressant de Victoria Turner, qu'elle m'a aimablement permis de lire avant publication, « Paratext and the Politics of Conquest : Questing Knights and Colonial Rule in *Le Canarien* », paraîtra sous peu dans un recueil d'articles, *Inscribing Knowledge on the Page : Sciences, Tradition, Transmission and Subversion in the Medieval Book*, dirigé par Rosalind Brown-Grant, Patrizia Carmassi, Gisela Drossbach, Anne D. Heideman, Victoria Turner et Iolanda Ventura, Kalamazoo MI, Medieval Institute Publications.

- BOURGERON, Pierre (1630), *Histoire de la première Decouverte et Conqueste des Canaries faite dès l'an 1402 par messire Jean de Bethencourt, ... écrite par F.-Pierre Bontier ... et Jean le Verrier, ... et mise en lumière par M. Galon de Bethencourt (publiée par P. Bergeron, plus un traicté de la navigation et des voyages de decouverte et conquete moderne et principalement des François* Paris, G. de Heuqueville.
- CICERON, pseudo- (1954), *Rhetorica ad herennium*, éd. et trad. Harry Caplan, Londres, William Heinemann/Cambridge MA., Harvard University Press.
- MARGRY, Pierre (1896), *La Conquête et les conquérants des Îles Canaries : nouvelles recherches sur Jean IV de Béthencourt et Gadifer de La Salle : le vrai manuscrit du Canarien*, Paris, Ernest Leroux.

Études

- AURELL, Martin (dir.) (2007), *Convaincre et persuader : Communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How To Do Things with Words*, Londres, Clarendon Press.
- (1970), *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil.
- BOSSUAT, André (1956), « La littérature de propagande au XV^e siècle : le mémoire de Jean de Rinel, secrétaire du roi d'Angleterre, contre le duc de Bourgogne (1435) », *Cahiers d'histoire* 1, pp. 131-46.
- BOUDREAU, Claire, FIANU, Kouky, GAUVARD, Claude et al. (dir.) (2004), *Information et société en Occident à la fin du Moyen Âge : Actes du colloque tenu à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université d'Ottawa, 9-11 mai 2002*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, et LUCKEN, Christopher (1998), *Paul Zumthor ou l'invention permanente : critique, histoire, poésie*, Genève, Droz.
- COLOMBO TIMELLI, Maria, FERRARI, Barbara et SCHOYSMAN, Anne (dir.) (2014), *Nouveau répertoire de mises en prose : roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Classiques Garnier.
- CONTAMINE, Philippe (2005), « Aperçus sur la propagande de guerre de la fin du XII^e au début du XV^e siècle : les croisades, la Guerre de Cent Ans », in *Pages d'histoire militaire médiévale (XIV^e-XV^e siècle)*, dir. Philippe Contamine, Paris, Bocard, pp. 141-160 ; première publication, 1994, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993)*, Rome : École Française de Rome, pp. 5-27: *Publications de l'École Française de Rome* 201 (1994), pp. 5-27 (voir site web : https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1994_act_201_1_4420).
- CROUCH, David (2008), « Biography as Propaganda in the "History of William Marshal" », in Aurell (2007), pp. 503-12.
- DAMIAN-GRINT, Peter (2016), « Propaganda and *essample* in Benoît de Sainte-Maure's *Chronique des ducs de Normandie* », in *The Medieval Chronicle IV*, dir. Erik Kooper, Amsterdam et New York, Rodopi, pp. 39-52.
- DMF : *Dictionnaire du Moyen Français* : site web <http://www.atilf.fr/dmf>
- FARGETTE, Séverine (2007), « Rumeurs, propagande et opinion publique au temps de la guerre civile (1407-1420) », *Le Moyen Âge* 113, pp. 309-334.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe (1987), *Before Columbus : Exploration and Colonisation from the Mediterranean to the Atlantic, 1229-1492*, Basingstoke, Macmillan Education.
- GAUCHER, Élisabeth (1994), *La Biographie chevaleresque : typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion.
- GOODMAN, Jennifer R. (1998), *Chivalry and Exploration 1298-1630*, Woodbridge, The Boydell Press.
- GRÉVY-PONS, voir PONS, Nicole.

- GUENÉE, Bernard (1977), « Les tendances actuelles de l'histoire politique du Moyen Âge français », in *Actes du 100^e Congrès national des sociétés savantes. Section de philologie et d'histoire jusqu'en 1610*, Paris 1975, Paris, Bibliothèque Nationale, I, pp. 45-70.
- (2002), *L'opinion publique à la fin du Moyen Âge d'après la "Chronique de Charles VI" du Religieux de Saint-Denis*, Paris, Perrin.
- HALLEUX, Robert (2008), « Conclusion », in Aurell (2007), pp. 715-722.
- KEEN, Maurice (1996), « Gadifer de La Salle : A Late Medieval Knight Errant », in *Noble Knights and Men-at-Arms in the Middle Ages*, dir. Maurice Keen, Londres, The Hambledon Press, pp. 121-134.
- LALANDE, Denis (1988), *Jean II Le Meingre dit Boucicaut (1366-1421) : Étude d'une biographie héroïque*, Genève, Droz.
- LEWIS, Peter Shervey (1965), « War Propaganda and Historiography in Fifteenth-Century France and England », *Transactions of the Royal Historical Society*, 5^e série, 15, pp. 1-21.
- LOCKWOOD, Richard (1996), *The Reader's Figure : Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal*, Genève, Droz.
- MARTINDALE, Jane (2006), « Secular Propaganda and Aristocratic Values : The Autobiographies of Count Fulk le Réchin of Anjou and Count William of Poitou, Duke of Aquitaine », in *Writing Medieval Biography 750-1250 : Essays in Honour of Frank Barlow*, dir. David Bates, Julia Crick, et Sarah Hamilton, Woodbridge, The Boydell Press, pp. 143-159.
- MEISS, Millard (1974), *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*, Londres, Thames and Hudson, 2 vols.
- MORERA, Yurena, José A. LEON, Inmaculada ESCUDERO et Manuel DE VEGA (2017), « Do Causal and Concessive Connectives Guide Emotional Expectancies in Comprehension ? », *Discourse Processes*, 54, pp. 583-589 ; on line : https://www.researchgate.net/publication/289952629_Do_Causal_and_Concessive_Connectives_Guide_Emotional_Expectancies_in_Comprehension_A_Double-Task_Paradigm_Using_Emotional_Icons
- MOSTERT, Marco (dir.) (1999), *New Approaches to Medieval Communication*, Turnhout, Brepols.
- PACKARD, Vance (1957), *The Hidden Persuaders*, New York, D. McKay Co.
- (1958), *La persuasion clandestine*, trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy.
- PONS [GRÉVY-PONS], Nicole (1980), « Propagande et sentiment national pendant le règne de Charles VI : l'exemple de Jean de Montreuil », *Francia : Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 8, pp. 127-146.
- (1982), « La propagande de guerre française avant l'apparition de Jeanne d'Arc », *Journal des Savants*, pp. 191-214.
- (1991), « La guerre de Cent ans vue par quelques polémistes français du XV^e siècle », in *Guerre et société en France, en Angleterre et en Bourgogne, XIV^e-XV^e siècle (...)*, dir. Philippe Contamine, Charles Giry-Deloison, et Maurice Keen, Villeneuve-d'Ascq, Centre d'histoire de la région du Nord et de l'Europe du Nord-Ouest, pp. 143-69.
- SANTUCCI, Monique (2002), « Gillion de Trazegnies : les enjeux d'une biographie », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 20, pp. 171-182.
- SMALL, Graeme (1997), *Georges Chastelain and the Shaping of Valois Burgundy : Political and Historical Culture at Court in the Fifteenth Century*, Royal Historical Society Studies in History, n.s., Woodbridge, The Royal Historical Society/The Boydell Press.
- SPIEGEL, Gabrielle (1993), *Romancing the Past : The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press.
- ZUMTHOR, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

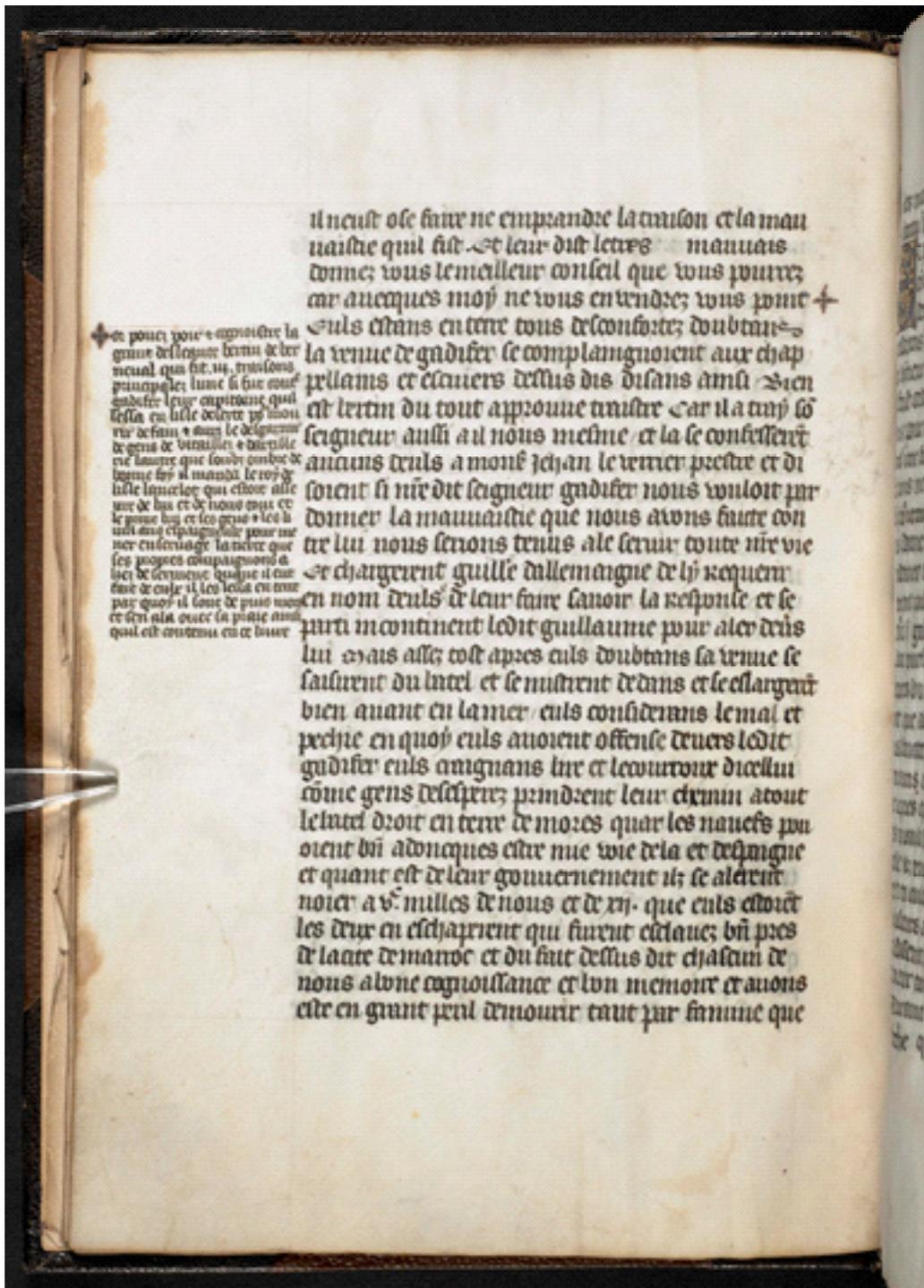


FIG. 1.
ANNOTATION MARGINALE, MS LONDRES, BL, EGERTON, FOL. 12V

RÉSUMÉ

Le livre nommé *Le Canarien* est la chronique de la conquête, en 1402, des Îles Canaries par deux aventuriers normands, Jean de Béthencourt et Gadifer de La Salle : expédition qui sombra très tôt dans la mauvaise foi et dans la discorde. Deux clercs au service de chacun des chevaliers ont, paraît-il, rédigé ensemble l'histoire de l'expédition. Leur œuvre a disparu, mais deux manuscrits remaniés ultérieurement conservent actuellement l'histoire, avec des points de vue différents : Rouen, BM, MS MM 129 celui de Jean ; Londres, British Library, MS Egerton 2709 celui de Gadifer. Ces récits permettent de peindre les deux protagonistes : Gadifer, révolté, estimant que son compatriote l'a trahi en assumant la souveraineté des îles et en abrogeant les recettes fiscales ; Jean, se montrant inflexible, dédaigneux et rigide. Chaque texte veut faire prévaloir sa version des événements : leurs réécritures respectives, leurs lexiques, et jusqu'à la mise en page de leurs manuscrits nous laissent percevoir la triste dynamique de l'expédition, et nous révèlent des manœuvres qu'on pourrait à bon droit appeler propagandistes.

MOTS-CLÉS : *Le Canarien*, Jean de Béthencourt, Gadifer de La Salle, Îles Canaries, conquête, trahison, réécriture, lexique, mise en page, propagande

ABSTRACT

The book known as "Le Canarien" is the chronicle of the 1402 conquest of the Canary Islands by two Norman adventurers, Jean de Béthencourt and Gadifer de La Salle: an expedition which soon foundered into discord and betrayal. Our two heroes' chaplains, it seems, put together an account of the expedition; their work is lost, but two manuscripts, each considerably emended, each from the point of view of one of the protagonists, have survived: Rouen, BM MS MM129 preserves Jean's angle, London, British Library MS Egerton 2709 that of Gadifer. This remarkable circumstance enables us to glimpse the point of view of each of the knights: Gadifer angry and resentful, convinced that his compatriot has betrayed him by assuming the sovereignty of the islands, and seizing their tax revenues; Jean always dismissive, unrelenting. Each text insists on its own version of events: their writers' rewritings, emendations, their choice of words, the very lay-out of the manuscript page, allow us to glimpse the bleak dynamics of the expedition, and each version shows evidence of manoeuvres which one might legitimately call propagandist.

KEY WORDS : *Le Canarien*, Jean de Béthencourt, Gadifer de La Salle, Canary Islands, conquest, betrayal, rewriting, lexicon, manuscript page lay-out, propaganda

Reçu: 30/11/2018 **Accepté:** 2/3/2019

**Relire
le récit chevaleresque**

Le Huitiesme Livre d'Amadis, ou la fin d'une aventure

Amadis of Gaul Book VIII, or the End of an Adventure

Véronique Duché

(The University of Melbourne)

Introduction

Nombreux sont les critiques à avoir souligné l'importance des *Amadis* durant le xvi^e siècle, tant en Espagne qu'en France et dans les autres pays européens.¹ En France, les aventures d'Amadis et de ses descendants ont été goûtées par de nombreux lecteurs, au premier titre desquels le roi François I^{er} (Rodríguez de Montalvo, 2006 : 58-60) – Henri IV aimait encore se faire lire les exploits de l'invincible chevalier.²

L'influence des *Amadis* sur le chef d'œuvre de Cervantès est indéniable. *Amadis de Gaula* constitue en effet la référence la plus apparente et la plus explicite dans toute la première partie de *Don Quichotte*.³ Si abondantes que soient les allusions au Beau Ténébreux, celles-ci toutefois ne sont pas sans formuler une sévère critique à l'encontre du chevalier, comme l'atteste par exemple le sonnet liminaire « La señora Oriana a Dulcinea del Toboso », où Oriane déplore l'attitude peu

1. Voir entre autres Bideaux (1998), Simonin (2004), Avallé d'Arce (1990), et Eisenberg (1982, 2008).

2. Le compilateur des *Perroniana* en témoigne, qui fait dire au cardinal Du Perron : « Un jour le feu Roy voulût que je les luy leusse pour l'endormir, et apres avoir leu deux heures, je luy dis, Sire, si l'on sçavoit à Rome que je vous leusse les Amadis, on diroit que nous sommes empeschez apres de grandes choses » (Voir à ce sujet Duché, 2016).

3. La critique a relevé environ 42 allusions (voir à ce sujet Hobster, 1988). On notera que sur son lit de mort, Don Quichotte/Alonso Quijano mentionne encore les romans de chevalerie, mais pour mieux les condamner (« En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías »).

chevaleresque d'Amadis.⁴ Le célèbre chapitre VI « Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo », en témoigne encore. Si le curé accorde la vie sauve à *Los quatro de Amadís de Gaula*, « le meilleur des livres de ce genre qu'on ait composé » et « unique en son art » selon le barbier,⁵ il n'en est pas de même pour « *Las sergas de Esplandián*, hijo legítimo de Amadís de Gaula » : car « les mérites du père ne sauraient valoir pour le fils »,⁶ dit le curé, qui fait jeter le livre dans la basse-cour afin qu'il « inaugure le tas, pour le bûcher qu'on doit faire ».⁷

Il en est de même pour le volume qui nous intéresse aujourd'hui, *Amadís de Grecia*, qui finit lui aussi dans le bûcher :

—Celui que voici, dit le barbier, est Amadis de Grèce, et tous ceux qui sont de ce côté, à ce que je vois, sont tous de la même lignée d'Amadis.

—Eh bien, qu'ils aillent tous dans la basse-cour, car s'il s'agit de brûler la reine Pintiquiniestra et le berger Darinel et ses églogues, et les inextricables et diaboliques discours de son auteur, je veux bien brûler en même temps le père qui m'a engendré, si jamais il s'accoutrait en chevalier errant.

—C'est aussi mon avis, dit le barbier,

—Et le mien, dit la nièce.⁸

Nous nous proposons ici d'examiner ce *Huitiesme Livre d'Amadis*,⁹ relatant « les hautes prouesses et faitz merveilleux » de l'arrière-petit-fils d'Amadis de Gaule, « *Amadis de Grece, surnommé le chevalier de l'Ardante espée* ». Traduit de l'espagnol par Nicolas Herberay des Essarts, comme les livres précédents 1 à 7, il fut publié à Paris en 1548. Il s'agira d'y repérer les éventuels indices d'une « crise » du récit chevaleresque.

4. « ¡Oh, quién tan castamente se escapara/ del señor Amadís como tú hiciste/ del comedido hidalgo don Quijote! » (vv. 9-11) Edición del Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico (disponible en ligne sur le site du Centro Virtual Cervantes).

5. « [...] he oído decir que es el major de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar ».

6. Miguel de Cervantès (2010), *Don Quichotte*, trad., présentation et éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Pochothèque, 'Le Livre de Poche', pp. 174-175. C'est à cette édition que nous empruntons le texte français. Original : « no le ha de valer al hijo la bondad del padre. ».

7. *Idem*, p. 175. Original: « echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer ».

8. *Ibid*, p. 175. Original: « —Este que viene —dijo el barbero— es *Amadís de Grecia*, y aun todos los deste lado, a lo que creo, son del mesmo linaje de Amadís. / —Pues vayan todos al corral —dijo el cura—, que a trueco de quemar a la reina Pintiquiniestra, y al pastor Darinel, y a sus églogas, y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemaré con ellos al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante. / —De ese parecer soy yo —dijo el barbero. / —Y aun yo —añadió la sobrina ».

9. Feliciano de Silva (1548), *Le huitiesme livre d'Amadis de Gaule*, trad. Nicolas Herberay des Essarts, Paris, Longis et Groulleau.

D'Amadis de Gaula à Amadis de Gaule

Considéré par Cervantès comme le premier livre de chevalerie espagnol (Rico, 2003),¹⁰ *Amadis de Gaula* a vraisemblablement été composé au Portugal dans le courant du XIII^e siècle. Vers la fin du XV^e siècle, le Castillan Garci Rodríguez de Montalvo en proposa un remaniement.¹¹ Il fusionna les trois premiers livres des aventures du chevalier et en composa un quatrième. Une publication fut faite à Séville en 1496, aujourd'hui perdue. Une seconde édition paraît ensuite en 1508 à Saragosse, rassemblant les quatre livres. Encouragé par son succès, Montalvo invente alors les aventures du fils d'Amadis, et confie *El ramo que de los quatro libros de Amadis sale llamado Las Sergas de Esplandián* aux presses de Juan Cromberger à Séville en 1510, inaugurant ainsi le principe des *Continuations* amadisiennes. On constatera cependant le progressif déclin du héros Amadis dans ce cinquième livre, qui porte l'accent sur la dimension chrétienne de l'aventure. Montalvo pratique ainsi une forme de palinodie des volumes précédents pour asseoir la supériorité de son nouveau héros Esplandián.

La même année 1510 est publiée une continuation par Ruy Páez de Ribera, sixième volume du cycle amadisien, rapportant les exploits de Florisando, fils de Florestan et Corisanda. Lui succède en 1514 *Lisuarte de Grecia*, composé cette fois par Feliciano de Silva. Cependant ce dernier ignore totalement la continuation de son prédécesseur Páez de Ribera. Dans ce septième opus, publié de façon anonyme, Silva tente de restaurer l'honneur d'Amadis. L'ouvrage obtient un vif succès, et l'on compte parmi les lecteurs Charles Quint ou Thérèse d'Avila (voir à ce sujet Cirlot, 2006 : 12-18). Silva toutefois en reste là et quitte l'écriture pour une fonction administrative. Douze ans plus tard, en 1526, Juan Díaz publie un nouveau volume amadisien, le huitième, intitulé lui aussi *Lisuarte de Grecia*.¹² Díaz renforce la christianisation de l'aventure, supprimant par exemple tout recours à la magie. Il n'hésite pas à malmener, voire sacrifier son héros : Amadis y est défait par Lisuarte, son petit-fils, et finit par mourir de vieillesse.

Choqué par le sort réservé à Amadis, Silva effectue alors son retour littéraire et publie trois nouvelles continuations en l'espace de cinq ans pour conjurer le destin funeste de son héros. Sortant de l'anonymat, il revendique la paternité du septième livre, et entreprend de redorer le blason d'Amadis. Il fait paraître en 1530 *Amadis de Grecia*, neuvième œuvre du cycle espagnol. Dans son texte liminaire, « El corrector », il prend soin de rectifier la succession des continuations, affirmant que ce neuvième volume est la suite du septième volume, que l'auteur du huitième (Díaz) n'a pas lu le septième, qui pourtant mentionne la naissance du « Donzel de la Ardiente Espada, hijo de Lisuarte de Grecia y de la princesa Onoloria, [...] y después Amadis de Grecia ».

10. « según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste ». Selon F. Rico (2003), Cervantès n'avait pas lu la première édition de *Tirant lo Blanch*, dont il ne connaissait que la traduction en castillan, ni *El Caballero Cifar*.

11. « [...] corrigiendo estos tres libros de Amadis, que por falta de los malos scriptores o componedores, muy corruptos y viciosos se leyan, y trasladando enmendando el libro quarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto [...] ». Prólogo de Montalvo (Zaragoza, Jorge Coci, 1508).

12. Il sera traduit par Herberay sous le titre *Premier livre de la Cronique de Dom Flores de Grece* (1552).

Dans l'imaginaire de Silva, il reviendra ensuite à Florisel de Niquea, le fils d'Amadis de Grèce, de poursuivre les aventures du héros fondateur. Un premier volume est publié en 1532 *Florisel de Niquea* (dixième opus, 1^e et 2^e partie), puis un second en 1535 (onzième opus, 3^e partie).¹³

La série des *Amadis* espagnols se clôt enfin par une douzième « séquelle », composée par Pedro de Luján, *Don Silves de la Selva*, publiée en 1546 et relatant les exploits d'un autre fils d'Amadis de Grèce.

Tableau 1¹⁴

1496 ?	<i>Los cuatro libros de Amadís de Gaula</i>	Garci Rodríguez de Montalvo		
1508	<i>Los cuatro libros de Amadís de Gaula</i>	Garci Rodríguez de Montalvo	Le Premier Livre (1540) Le second livre (1541) Le tiers livre (1542) Le quatriesme livre (1543)	Herberay des Essarts
1510	<i>Las Sergas de Esplandian (libr. V)</i>	Garci Rodríguez de Montalvo	Le Cinquiesme Livre d'Amadis (1544)	Herberay des Essarts
1510	<i>Florisando príncipe de Cantaria (libr. VI)</i>	Ruy Páez de Ribera		
1514	<i>Lisuarte de Grecia (libr. VII)</i>	Feliciano de Silva	Le Sixiesme Livre (1545)	Herberay des Essarts
1526	<i>Lisuarte de Grecia (libr. VIII)</i>	Juan Díaz	<i>Premier livre de la Cronique de Dom Flores de Grece</i> (1552)	Herberay des Essarts

13. La quatrième partie des aventures de Florisel de Niquea, publiée à Salamanque en 1551 (1^{er} livre) puis à Saragosse en 1565 (2^e livre), n'a jamais été traduite en français.

14. Voir *Histoire des Traductions en Langue Française. xv^e et xvii^e siècles* (Duché, 2015: pp. 981-986).

1530	<i>Amadís de Grecia</i> (libr. IX)	Feliciano de Silva	Le Septiesme Livre (1546) Le Huitiesme Livre (1548) Le Neufiesme Livre (1551 puis 1553)	Herberay des Essarts Herberay des Essarts Gilles Boileau/ Claude Colet
1532	<i>Florisel de Niquea</i> (1 ^e et 2 ^e partie) (libr. X)	Feliciano de Silva	Le Dixiesme Livre (1552)	Jacques Gohory
1535	<i>Rogel de Grecia</i> (<i>Florisel de Niquea</i> 3 ^e partie) (libr. XI)	Feliciano de Silva	L'Onziesme Livre (1554) Le Douziesme Livre (1556)	Jacques Gohory Guillaume Aubert
1546	<i>Don Silves de la Selva</i> (libr. XII)	Pedro de Luján	Le Trezieme Livre (1571) Le Quatorzieme Livre (1574)	Jacques Gohory Antoine Tyron

De Feliciano de Silva à Nicolas Herberay des Essarts

Feliciano de Silva s'impose ainsi comme auteur sans rival dans l'Espagne du xvi^e siècle, « fabricant de romans » et « l'un des premiers hommes de lettres professionnels de l'Espagne » selon M. Bataillon (1961: 202). Ce sont le plus vaillant des chevaliers, et la plus célèbre des entremetteuses qui l'intéressent et à qui il offre une nouvelle vie littéraire. En effet, il est l'auteur de cinq continuations d'*Amadís de Gaula*, et d'une continuation de la *Celestina* attribuée à Fernando de Rojas (1534). Selon William H. Hinrichs, le succès de Silva tient à sa capacité à respecter la tradition tout en insufflant à son récit une réelle dose d'innovation.¹⁵ S'il ouvre la voie à de fameux continuateurs, comme l'anonyme du *Lazarillo de Tormes* (1554), ou Gil Polo de la *Diana* (1564), ce sont surtout de nouveaux auteurs qu'il inspire, comme Mateo Alemán et Miguel de Cervantes.

Ainsi, après deux volumes exaltant la chrétienté et les prouesses collectives (Páez de Ribera, Díaz), sous la plume de Silva les exploits chevaleresques redeviennent individuels, célébrant la chevalerie errante. Silva se distingue encore dans la mesure où il répugne à faire mourir ses héros : tout comme il ressuscitera *Celestina*, il prolonge la vie d'Amadis et de ses descendants. Il pratique une continuation horizontale, et non verticale. Comme Montaigne, il « ajoute, mais [...] ne corrige pas ».¹⁶ Le secret de son succès peut en outre se résumer par la formule de Hinrichs : « Happy beginnings, happy endings ».¹⁷

15. Hinrichs (2011: 47): « an unprecedented ability to imitate old linguistic registers while simultaneously introducing new ones, thus binding his works to his precursors while opening the way for his successors ».

16. *Essais*, III, 9.

17. Hinrichs (2011: 72)

Grâce aux travaux de Michel Bideaux et de Michel Simonin (2004) entre autres, la carrière littéraire d'Herberay des Essarts est bien connue. On sait que le « commissaire ordinaire de l'artillerie du Roi » a pu profiter de la période d'une paix oisive pour traduire en français un ouvrage recommandé par les gentilshommes espagnols et qu'il a probablement découvert en Espagne, suivant le roi en captivité après la défaite de Pavie.¹⁸ L'entreprise n'est cependant pas sans difficulté, comme il s'en plaint à l'orée du Livre II d'*Amadis* : « Deux ans et plus Amadis m'a tenu / En son service, à grands coustz et despens. »¹⁹

Herberay traduit à un rythme soutenu les cinq livres liminaires.²⁰ Cependant pour continuer à nourrir ses lecteurs des exploits d'Amadis, et donner suite au *Cinquiesme livre* de Montalvo, Herberay opte pour les volumes rédigés par Silva, négligeant ceux de Páez de Ribera et de Díaz. La transition entre Montalvo et Silva se fait en douceur, grâce à l'homogénéité du style du traducteur, et grâce à la préservation de la topique narrative. En effet, Montalvo avait facilité le travail de ses successeurs. L'enchantement sur lequel se referme le cinquième livre est un artifice narratif permettant l'avènement des jeunes générations, tout en gardant en réserve la génération des pères.

Pour sa première incursion dans l'univers amadisien (Libr. VII), Silva suit le filon chronologique pour mettre en valeur le fils d'Esplandian, Lisuart de Grèce. Et c'est à Lisuart que revient l'honneur de ranimer les personnages de Montalvo. En effet, Lisuart rompt l'enchantement des héros amadisiens lorsque s'accomplit la prophétie d'Urgande énoncée dans le chapitre final du 5^e livre :

Et survint une nuée obscure, qui environna tout le lieu, de sorte qu'il ne fut depuis veu de creature vivante, jusques à ce que Lisuart de Grece, filz d'Esplandian donna fin à tous enchantemens, par le moyen d'une espée qu'il conquist, comme il vous sera amplement recité en nostre sixiesme livre. Auquel est describee une des plus belles histoires qui ait esté mise en lumiere de nostre temps. Lors s'esveilleront tous ces princes et dames enchantez, et non plus tost (Chap. 56).²¹

Il est précisé que le jeune Lisuart a environ huit ans au moment de l'enchantement, à la fin du *Cinquiesme Livre*, et c'est dix ans plus tard que se produit son avènement.²²

La critique cependant a souligné le manque d'originalité du *Lisuarte de Grecia*, qui correspond au coup d'essai de Silva sur la scène littéraire. Elle déplore le fait que le « retour aux fondamentaux du genre – notamment au niveau de la topique narrative – [ne s]'accompagne [d'] aucune épaisseur symbolique » (Jeannin-Corbin, 2015[a]).

18. Sans doute après la trêve d'Aigues-Mortes conclue en août 1538. Voir à ce sujet Bideaux, dans Rodríguez de Montalvo (2006 : 57-58).

19. Rodríguez de Montalvo (1541), *Le Second livre de Amadis de Gaule*, trad. Nicolas Herberay des Essarts, Paris, Jean Longis, f. à iv.

20. Voir tableau 1.

21. Véronique Duché et Jean-Claude Arnould, éd. (2010), *Le cinquième livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Classiques Garnier, 450. On notera qu'Herberay modifie le texte de Montalvo, qui s'achevait sur l'annonce d'aventures menées par Talanque, époux de Calafie – suggestion que n'ont pas suivie ses successeurs : bénéficiant du recul, Herberay est mieux placé que l'inventeur du cycle pour citer les continuations des *Amadis* et pour assurer une transition entre les livres.

22. « il y a dix ans et plus, que vous vous estes ainsi oublié » dit le héros (*Amadis VI*, 1545, chap. 21, f. 40).

Le Huitiesme livre

Le septième livre a donc consacré la naissance d'un nouveau héros, autre rejeton de la branche amadisienne, dont les exploits se poursuivent dans le *Huitième livre*. Amadis de Grèce est le quatrième dans l'arbre généalogique : fils de Lisuart, lui-même fils d'Esplandian, fils aîné d'Amadis.

Tableau 2

	Première apparition (<i>Amadis français</i>)
Amadis de Gaule	Livre 1
Esplandian, fils d'Amadis	Livre 3
Lisuart de Grèce, fils d'Esplandian	Livre 5
Amadis de Grèce, fils de Lisuart	Livre 6

Comme son grand-père et comme son aïeul, le jeune Amadis de Grèce a été abandonné par sa mère, car fruit d'amours illégitimes, hors mariage.²³ Cependant sa vaillance et sa bravoure s'affirment si éclatantes qu'il est vite comparé à Amadis de Gaule. Son origine ne lui sera révélée que vers la fin de notre huitième livre, qui lui permet de dérouler toute une série d'exploits pour mieux encore soutenir son mérite.

Le chevalier à la triste figure est un fervent admirateur d'Amadis de Grèce, le Chevalier de l'Ardente Épée :

Il disait que le Cid Ruy Diaz avait été un très bon chevalier, mais qu'il ne se pouvait comparer au chevalier de l'Ardente Épée, qui d'un seul revers avait tranché par le milieu deux géants féroces et prodigieux.²⁴

23. *Amadis*, Livre VI, chap. 64.

24. *Don Quichotte*, chap. I, p. 147.

On relèvera ainsi dans *Don Quichotte* plusieurs références à Amadis de Grèce et à son épée.²⁵

Les *Septiesme* et *Huitiesme* livres, derniers volumes traduits par Herberay, restituent donc respectivement la première et deuxième partie de l'*Amadis de Grecia* paru en 1530. Peut-on y lire les symptômes d'une crise du roman ? La comparaison entre l'original espagnol et la traduction essardine pourra mettre en valeur les éventuels dysfonctionnements du récit ainsi que les décalages successifs opérés par Herberay, à la suite de Silva, afin de répondre aux attentes de son lecteur.

A. – Ouverture et clôture sont des points névralgiques permettant de mesurer l'étendue de la crise. Alors que Silva inscrit son œuvre dans la tradition du manuscrit passé de main en main, dont l'éditeur n'est que le traducteur,²⁶ et consacre le magicien Alquif comme le premier rédacteur de l'œuvre (renouant ainsi avec la tradition arthurienne et Merlin), Herberay atténue la référence à Alquif chroniqueur.²⁷ De même, il omet de nombreux passages métanarratifs.

Il supprime par exemple le premier chapitre du texte espagnol, « Una lamentacion y un sueño del autor », long songe allégorique qui se déroule dans la Vallée de la peine.²⁸ Le narrateur y rencontre successivement souffrance (*Suffrimiento*), angoisse (*Congoxa*), tourment (*Tormento*), désespoir (*Deseperación*) etc. Il rencontre également Juan Rodríguez del Padrón, écrivain et poète galicien (1390-1450) qui lui montre les douze lois de l'amour, puis les femmes célèbres Lucrèce et Pénélope, qui l'invitent à raconter la deuxième partie des aventures d'Amadis de Grèce. Herberay pour sa part débute *in medias res*, avec le songe du Soudan de Babylone.

La clôture est également différente. Herberay supprime les chapitres 130 à 134 de l'original espagnol, qui s'attachent au sort de la fille illégitime de Lisuart et Onolorine, Silvia, à l'amour que lui porte le berger Darinel, et à la rivalité qui naît entre Darinel et Florisel de Niquée sur le sujet de Silvia. Huit lignes seulement en offrent un bref aperçu.²⁹ La traduction d'Herberay, comme c'était déjà le cas au Livre V, se clôt sur l'enchantement des héros. Sans être immortels, ces derniers verront néanmoins leurs jours allongés et demeureront « quelques années en plaisir plus grand que nul autre mortel jouist onques »³⁰ jusqu'à ce que l'enchantement soit rompu et qu'ils reprennent du service dans leur carrière amadisienne.

25. Par exemple : « C'était une des meilleures épées qu'ait eue un chevalier au monde, parce que outre le fait qu'elle avait ce pouvoir, elle coupait comme un couteau, et aucune armure, si forte et si enchantée qu'elle soit, ne pouvait lui résister » (Première partie, chap. 18, p. 266).

26. Voir par exemple le titre de la seconde partie: « Parte segunda del libro del muy valiente y esforçado cavallero Amadis de Grecia, el cual trata de los grandes hechos así en armas como en amores que por él y por Lisuarte de Grecia, su padre, passaron, la cual fue sacada de griego en latín y de latín en romance según que lo escribió el gran sabio en las mágicas, Alquife, enmendados algunos vocablos que por la antigüedad d'ella estavan corrompidos » (*El nono libro*, f. xcviij). Nous citons l'édition de 1535, disponible sur le site de la Biblioteca Nacional de España.

27. Il ne le mentionne qu'à la fin du volume : « Et en cet endroit fine l'œuvre du sage Alquif, et la vraie cronique d'Amadis » (f. CLXXXIv).

28. « una floresta tan espessa de árboles quanto poblada de muy hermosas y holorosas flores » (f. xcviij v-c).

29. « Specialement comment ceste f[i]lle née en la tour de Trebisonde et mise au pouvoir de celui qui la desroba à la mere, par avarice, fut nommée Silvia, tant belle, et en telle perfection, qu'estant simple bergere gardant les troupeaux es marches d'Alexandrie don Florisel de Niquée en devint si amoureux, que pour l'amour d'elle se fit pasteur, et ensemble, acompagnez d'un nommé Darinel, s'acheminèrent pour aller voir l'enfer d'Anastarax : histoire plaisante entre les plus singulieres dont les yeux de voz entendemens ayent encores esté contentez » (f. LXXXIv-LXXXII).

30. f. CLXXXIv.

Si aucune crise structurelle n'est donc repérable, on constatera cependant dans la version française un resserrement de la narration sur la fable, ainsi qu'un net refus du mélange des genres.³¹

B.– Une enquête sur l'écriture s'impose ensuite pour déceler les indices d'une crise du roman. Le style de Feliciano de Silva est particulièrement apprécié de Don Quichotte, qui « s'adonn[e] à la lecture de livres de chevalerie avec tant de zèle et de plaisir qu'il en oubli[e] quasiment l'exercice de la chasse et même la gestion de ses biens » :

Il apporta chez lui tous ceux qu'il put se procurer ; entre tous, aucun ne lui semblait égaler ceux que composa le fameux Feliciano de Siva, car la limpidité de sa prose et tous ces discours entortillés étaient perles à ses yeux, et plus encore lorsqu'il en venait à lire ces lettres d'amour et cartels de défis où bien des fois il pouvait trouver écrit : *La raison du tort sans raison que ma raison subit, affaiblit tant mon oraison qu'à raison me plains-je de votre beauté. Et aussi lorsqu'il lisait : Les hauts cieus qui de votre divinité divinément influent en vous vigueur ainsi que les étoiles et vous rendent digne de la dignité à votre grandeur condigne ...*³²

Cette moquerie malicieuse de la prose limpide et des « discours entortillés » de Silva cache bien sûr une attaque ironique de l'auteur du *Quichotte*, qui exprime en réalité ses réticences vis-à-vis des œuvres de Silva et tente d'en détourner son lecteur.³³

Cependant si Herberay reproduit les figures d'*annominatio* fréquentes dans le texte espagnol,³⁴ au risque d'une lourdeur stylistique, en général il polit la prose de Silva. Ainsi le *Huitième livre* figure en bonne place dans le florilège rhétorique qui recense les « harengues, concions, epistres, complaints, et autres choses les plus excellentes », le *Thresor des livres d'Amadis de Gaule*.³⁵ Dans l'édition de 1572 (Lyon, veuve Cotier) qui recense « une infinité de propos et devis bien gentils » tirés des treize premiers livres d'*Amadis*, le *Huitième livre* occupe 84 pages, soit un sixième du volume environ. Il est vrai que les contemporains du traducteur français louent presque unanimement la qualité de son style (Duché 2004). Ainsi de Michel Sevin, qui, au seuil du *Huitiesme livre*, voit en Herberay « Le mieux disant des hommes de son aage » (f. ã iij), ou de Jean

31. Sur le genre pastoral, voir Lavocat, 1998; Perez de León et Duché, 2017.

32. *Don Quichotte*, chap. premier, p. 146. Original: « [...] llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva; porque la claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: 'La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura'. Y también cuando leía: '... los altos cieus que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza'. On notera que le passage incriminé « La razón... » n'est pas emprunté à *Amadis*, mais à la *Segunda Celestina*.

33. Eisenberg (2008) « Al autor que más ofendía en este campo, Feliciano de Silva, Cervantes lo ataca en el primer capítulo de la obra. No menciona Cervantes el contenido sexual de las obras de Silva, que hubiera atraído a nuevos lectores. En cambio, tacha al pobre Silva de imposible de leer, y nadie volverá a leer sus obras caballerescas durante casi cuatro siglos ».

34. *L'annominatio* repose sur la paronomase et l'étymologie et était très appréciée des Rhétoriciens et des poètes du Chansonnier. (Sur cette figure de style, voir *Rhetorica ad Herennium*, IV, 22. 32; Curtius, pp. 278-280).

35. *Le Thresor des douze livres d'Amadis de Gaule. Assavoir les harengues, Concions, Epistres, Complaintes et autres choses les plus excellentes et dignes du lecteur français*, Paris, Groulleau, Sertenas, Longis et Le Mangnier, 1559. *Thresor des livres d'Amadis de Gaule [...]. De nouveau augmenté et orné du recueil du 13. Livre*, Lyon, Jean Huguetaun, 1572. *Thresor des quatorze livres d'Amadis de Gaule [...]*, Anvers, Jean Waesberghe, 1574. *Thresor de tous les livres [...]*, Lyon, Jean Huguetaun, 1586 et 1606.

Maugin, qui s'adresse à « tous zelateurs de l'avancement et decoration de la langue Françoyse ». Etienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, rappelle la faveur dont ont joui les *Amadis* et fait tout particulièrement la louange du huitième livre :

Et neanmoins nostre langue ne leur est pas peu redevable : mais sur tous à Nicolas de Herberay, sieur des Essars aux huit livres d'Amadis de Gaule, et specialement au huitiesme : Roman dans lequel vous pouvez cueillir toutes les belles fleurs de nostre langue Françoisse.³⁶

Abel Mathieu, pour sa part, est d'une opinion opposée dans son *Devis de la langue française* (1572) et reproche à Herberay de « n'avo[r] pas beaucoup rongé le laurier, ni long temps sué sous le harnois, et travail de lettres humaines, et de bonnes disciplines » :

[...] me sembloit le parler un peu affecté : me sembloient quelques liaisons douces, et gracieuses : et quelques autres rudes, disjointes, et mal plaisantes : qui me faisoit soubçonner, que le jugement de lettres, et de sçavoir defailloit en l'homme. Avecques ce, il prenoit plaisir à offrir au peuple motz nouveaux, et estranges : desquelz le son m'estoit plus ennuyeux, et fascheux, et plus desplaisant à mes oreilles, que n'eust esté le son d'une cloche cassée. Aussi le peuple n'en a pas fait cas : il a laissé ensevelir tels mots en oubli, avecques le corps de Herberay, qui les avoit offerts et presentez.³⁷

Cette prose ornée et précieuse semble en effet tendre à l'excès. Il n'est pas impossible, note Mi-reille Huchon, que

Des Essarts, lui-même, se soit laissé influencer par une prose de plus en plus ornée ; il y a une différence stylistique entre le premier livre des *Amadis* et le huitième [...] et il semble qu'il y ait eu chez cet auteur un goût de plus en plus marqué pour le style floride, une esthétisation de la langue commune qui, du premier au huitième livre, pourrait bien tendre à l'ostentation (Huchon, 2000 : 199).

C.– Cette tendance à l'ostentation semble également contaminer la fable elle-même. L'ouvrage dans son ensemble vise à exhiber un panorama exhaustif de tout ce que peut offrir le roman de chevalerie. Ainsi dans son sonnet liminaire Maugin, après avoir loué l'excellence du style du traducteur, vante la « diversité d'espritz » contenu dans l'ouvrage, qui renferme, selon lui, « L'entier discours du hazard amoureux » :³⁸

36. E. Pasquier, *Les Recherches de la France*, 1621, Livre VII, ch. VI, p. 614.

37. Abel Mathieu, *Devis de la langue française*, 1572, ff. 13v-14.

38. « L'Angevin à tous zelateurs de l'avancement et decoration de la langue Françoisse, sur le contenu dans le Huitiesme d'Amadis » (sonnet), v. 14 (f. ã iiiiv).

Vous qui ayez les louables escrits
De Herberay, nostre premier en prose,
Lisez ce livre, où il met et propose
Mieux que jamais, diversité d'espritz. [...]
Ce qui me meut à soustenir, sans honte,
Qu'on doit nommer ce rarissime conte
L'entier discours du hazard amoureux.³⁹ (vv. 1-4 et 12-14)

Certes, la matière épique et chevaleresque est toujours au cœur de l'ouvrage, comme le note Sevin dans son long poème liminaire :

[...] ce Romans louë l'art militaire :
Car il décrit tant de nobles faitz d'armes,
Tant de tournois, de combatz, et alarmes,
Tant de perilz, rencontres furieuses.
Actes de preux, victoires glorieuses,
L'honneur extreme et triumphe auquel, marche
Cil, qui vainqueur son ennemy surmarche,
Qu'aux gens de guerre, il enflamme les cueurs,
D'estre plus fortz, et vaillants belliqueurs [...]. (f. à iii)

Il est vrai que dans le *Huitiesme livre*, les défis sont légion (chap. 6 « Comment le Soudan Zaïr [...] desfia [...] à la joustte tous chevaliers » ; chap. 78 « Comme l'Imperatrix Axiane envoya deffier Abra » etc.) et que les combats, singuliers ou collectifs, duels ou mêlées, se multiplient à l'envi. Par exemple, à peine Amadis, sous le nom du Chevalier sans repos, a-t-il vaincu le Géant Cynofal « si monstrueux et tant cruel, que son seul regard eust bien donné quelque crainte au plus asseuré homme de la terre », qu'il affronte le « trahistre et mechant » Abernis et le défait avec « plus de cinq cens » de ses gens (chap. 30-31). Ou encore, au chap. 39, pour délivrer le nain Buzando, Amadis, en l'espace de quelques pages seulement, combat (et vainc !) successivement « un grand Chevalier armé de pied en cap », « dix hallebardiers », « une beste la plus fiere et estrange, qu'on sçauroit penser », puis « un Geant ».

Les femmes ne sont pas de reste : Gradafilée, par amour pour Lisuart, sous l'apparence d'un « chevalier plus grand de taille qu'homme commun », vient au secours de Fulurtin pour « soustenir [le] droit à l'encontre des freres du Roy d'Egipte » (chap. 12-14), la reine Zahara pour sa part combattant Lisuart de Gaule (chap. 45).

Herberay se distingue cependant de l'auteur original par la précision technique de ses descriptions, née de son expérience de « commissaire d'artillerie ». Il ajoute de nombreux termes spécialisés, par exemple le nom d'une voile, la boulingue ;⁴⁰ les païens préparent des « trenchées,

39. *Ibidem*.

40. « Estant donques Amadis r'entré en son vaisseau, fist incontinent haulcer la boulingue, et prendre la pleine mer, tirant la route des isles de Romanie. » Original: « Amadis de Grecia tornando a su barca mando a los marineros que hiziesen toda via el camino dela insula de Romania » (f. cxliii-cxliii v).

gabions, manteletz [...] pour rompre la muraille et forcer la place » (f. CXLIII) ; les combattants sont prêts « les uns à tirer pièces d'artillerie pleines de cartuches, et perdriaux : les autres à jeter cercles, potz à feu, lances, grenades, et autres artifices » (f. CXLIII v).

Le récit d'une bataille navale lui offre encore l'opportunité de faire montre de son expérience du terrain. Le déroulement des combats est précisément décrit en un véritable reportage sportif. La vivacité haletante des combats est ainsi rendue par des groupes binaires « l'un... l'autre », « tel ... tel », « ores ... tantost », « deçà ... delà », « ou ... ou », alors que le discours est fortement structuré à l'aide de connecteurs logiques.⁴¹ La victoire finale de Frandalo n'en est que plus éclatante.

Mais, fortement inscrit dans la lignée des *Amadis* de Montalvo, ce roman de Silva réunit « Mars et Venus »⁴² pour offrir un « entier discours du hazard amoureux ». Les amours honnêtes et sincères tout comme les amours dénaturées y sont chantées, et l'on proposera un rapide classement des situations amoureuses, ne donnant que quelques exemples illustratifs.

Ainsi les héros tombent amoureux selon les codes exposés dans la lyrique médiévale ou la littérature courtoise. C'est dans un songe par exemple que Zaïr devient la proie du fils de Vénus, qui « tira une de ses fleches ferree d'or, dont il le naïra à travers le cueur, luy representant une Princesse si extreme en beauté, qu'il demoura comme transi » (f. II). Niquée tombe amoureuse d'Amadis en entendant vanter sa « prouesse et bonne grace » (f. XXXI v), et voit son amour redoubler lorsqu'elle découvre le tableau où il est « si bien pourtrait, qu'il n'y restoit que le vif » (f. XXXIII). Le prince de Thrace et Amadis, pour leur part, tombent chacun amoureux de Niquée en voyant son portrait (chap. XXXVII), alors que c'est un coup de foudre que le Soudan ressent pour Nereïde la première fois qu'il la voit (chap. LXVI). Les héros sont parfois volages (à leur insu parfois, comme Amadis et Zahara), provoquant la jalousie de l'amante délaissée. Ainsi Niquée est jalouse de Lucelle : « la voyant tant chérie du Chevalier victorieux, jalousie commença à la tourmenter plus que devant » (f. XXXIII), tout comme Lucelle jalouse Niquée. Amadis lui-même se laisse aller à des soupçons de jalousie (chap. XVIII). Si l'amour est souvent consommé, il peut également, en cas de refus, conduire à la maladie (Zaïr au chap. II), ou à la haine (Abra au chap. LXXVI).

Mais certaines amours s'éloignent du traitement qui leur est généralement réservé dans les romans de chevalerie. On peut ainsi suspecter Niquée de narcissisme - « prenoit un miroir, et se paragonnant à Lucelle, trouvoit assurément l'avantage estre de sa part » (f. XXXIII). Avec son héros (Amadis de Grèce) travesti en amazone (Nereïde), Silva laisse suggérer des élans d'homoérotisme et de lesbianisme (Nereïde et Niquée), tout comme d'homosexualité (Nereïde/Amadis et le Soudan). Niquée pour sa part suscite des pulsions incestueuses : son père comme son frère la convoitent. Les amours peuvent également se faire monstrueuses, comme en témoigne Corneille le Furieux, fruit des amours d'un géant vassal du roi de Thrace et d'une « vache polie et jeune » (chap. XCII). Enfin l'amour sans retenue peut donner lieu à une scène de viol (le Soudan et Nereïde, chap. LXVII).

Il semble toutefois que Silva convoque trop abondamment la Vénus lascive, ce qui explique le discrédit jeté par Cervantes sur ses œuvres (voir Eisenberg, 1982). Le traducteur n'est pas en reste, qui raffine encore le texte original à l'aide de métaphores. Ainsi de la scène de dé-

41. f. CXLVIIIv-CXLIX.

42. Sevin, f. a5.

floration de Niquée par Amadis, où la description factuelle de Silva s'oppose à la version fleurie d'Herberay.⁴³

Cette érotisation du récit explique le souhait narquois formulé par Brantôme dans son *Recueil des Dames* :

Je voudrois avoir autant de centaines d'escus comme il y a des filles, tant du monde que des relligieuses, qui se sont jeadis esmeues, pollues et despucellees par la lecture des Amadis de Gaule.⁴⁴

On pourrait toutefois reprocher à Herberay d'aller trop loin et de friser le graveleux, comme dans la scène décrivant l'impuissance du vieux soudan à l'aide d'une série de métaphores suggestives (f. CXXIV).

Il reste que ce *Huitiesme livre* donne au lecteur le tournis. Règne de la surenchère et de l'hyperbole, sorte d'*amplificatio* géante, il semble offrir le bouquet final d'un gigantesque feu d'artifice chevaleresque.

Conclusion

Le *Huitiesme livre* annonce bien la fin d'une aventure. Herberay signe ici sa dernière traduction du cycle amadisien. D'autres prendront la relève : en 1551 Giles Boileau pour le *Neufviesme livre*, lequel sera révisé par Claude Colet ; en 1552 le *Dixiesme livre* par Jacques Gohory. Il amorçe également le déclin commercial – on ne comptera que neuf éditions au total de ce *Huitiesme livre*, contre quatorze éditions par exemple du livre V paru quatre années auparavant.

Les motifs narratifs se multiplient, toujours les mêmes, et les images s'essoufflent. Les progrès chevaleresques n'étant plus possibles – géants, nains, amazones ayant été déployés *ad nauseam* – il ne reste plus qu'à développer la voie amoureuse. Mais que dire après les amours parfaites de Felides et Aliastra dans le palais enchanté ? Le tournant érotique pris par le Huitième livre semble dangereux. De même, le brouillage du genre et des sexes, les incertitudes et inversions apparaissent conjointement sérieuses et ludiques.

43. « Nereida, que tarde se le hazía de dar fin a sus trabajos con aquel que sin él jamás los que bien aman lo alcançan ni se satisfacen a sus desseos, no fue perezoso en lo essecutar ni cobarde en lo poner por obra, de suerte que presto fue confirmada con tal prenda el verdadero amor que tanto tiempo desseando tal fin aquellos amantes por tantos trabajos avían pasado. Assi pasaron con mucho placer toda la noche [...] » (f. 471-472). « Dont l'un et l'autre ne receurent moindre plaisir, que grande avoit esté leur tristesse, pour laquelle de tout poinct effacer Dieu sçait si baisers et embracemens furent mis en jeu, avec lesquelz Amadis vouloit trousseur bagage et jouer des cousteaux, n'eust esté la remontrance que luy fit Niquée. [...] De ceste façon que je vous conte Niquee laissa cueillir à Amadis le premier bouton du rozier, semer quant et quant et planter à son ayse dans le jardin, non jusqu'à lors cultivé ny mis à labeur. Mais de là en avant le nouveau jardinier fut si songneux de l'arroser, que le fruit en vint jusques à parfaite maturité, ainsi que nostre histoire vous declarera en temps et lieu. » (f. 182).

44. *Œuvres complètes*, éd. L. Lalanne, Société de l'Histoire de France, 1864-1882, tome IX, (*Recueil des Dames – Vie des Dames galantes*), p. 573.

Le traducteur exprimerait-il sa lassitude ? Il semble en tous cas botter en touche au chapitre final : « Parquoy nous donnerons à present fin à nostre labeur, esperant qu'avec le temps, soit par moy, soit par autre, vous pourrez entendre le surplus de ce qui avint depuis. » (f. CLXXXI v)

Herberay semble donc vouloir se détourner du cycle amadisien et de ses fables. Affichant un point de vue éthique, il déclare vouloir se consacrer à l'Histoire et traduit ensuite l'*Histoire des juifz de Flavius Josèphe* (1553). On remarquera toutefois qu'Herberay publie en 1552 *Le premier livre de la Cronique du tres vaillant & redouté dom Flores de Grece, surnommé le chevalier des cignes, second filz d'Esplandian, Empereur de Constantinople. Histoire non encore ouye mais belle entre les plus recommandées*.⁴⁵ Michel Simonin montre comment Herberay parvient à justifier sa palinodie en se fondant sur l'emploi du terme générique « chronique » et non plus « fable » :

Il avait délibéré de n'y point revenir. Qu'importe si le nouveau roman de chevalerie auquel il s'est finalement adonné ne conte rien d'autre que les aventures du petit-fils d'Amadis qui ressemblent à s'y méprendre à celles de son aïeul, si le style, la composition romanesque et ses ingrédients ordinaires ne marquent aucune rupture avec les volumes précédents, il suffit qu'Herberay ait voulu, en 1551, que cette nouvelle production participât de la « chronique » et non plus de la « fable ».⁴⁶

Au reste l'ouvrage connaîtra un vif succès et fera l'objet d'une réimpression en 1555, 1561, 1572 et 1573, et sera même traduit en anglais.⁴⁷

Si le *Huitiesme Livre* signale bien une crise du roman, il annonce également l'éternel retour d'Amadis.⁴⁸ Tout comme son modèle Feliciano de Silva, Herberay s'affirme comme un *serial rescuer*,⁴⁹ dont le mot d'ordre pourrait être « Il faut sauver le chevalier Amadis ».

45. *Le premier livre de la cronique du tresvaillant et redouté dom Flores de Grèce, surnommé le Chevalier des cignes, second fils d'Esplandian, empereur de Constantinople. Histoire non encore ouye, mais belle entre les plus recommandées. Mise en françoys par le seigneur des Essars, Nicolas de Heberay*, A Paris : par Estienne Groulleau, 1552.

46. Simonin, *Vivre de sa plume*, 1992, pp. 14-15.

47. Si l'on a longtemps cru qu'il s'agissait d'une histoire inventée par Herberay, la critique aujourd'hui s'accorde à voir dans ce texte une traduction/adaptation du huitième *Amadís* espagnol, *El octavo libro de Amadís, que trata de las extrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte de Grecia, y de la muerte del inclito Rey Amadís* (Sevilla, 1526), rédigé par Juan Díaz.

48. Herberay désire-il rattraper les dégâts causés par la mauvaise traduction du livre neuf par Gilles Boileau de Bullion ?

49. Nous empruntons la formule à Hinrichs (2011, p. 48).

BIBLIOGRAPHIE

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLON, Marcel (1961), « *La Célestine* » selon Fernando de Rojas, Paris, Didier.
- BIDEAUX, M. (1998), « Vérité et fiction dans les liminaires d'*Amadís de Gaule* (L. I-VIII) », *Razo*, 15, pp. 93-103.
- CIRLOT, V. (2006), « L'*Amadís de Gaula* espagnol », in Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaule. Livre I* (éd. cit.), pp. 10-41.
- CRAVENS, Sydney (2000), « Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48, 1, pp. 51-69.
- CURTIUS, Ernst Robert (1956), *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France.
- DASÍ, Emilio Sales (2002) « Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) de *Amadís de Gaula* », *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.
- (2004-2005), « Feliciano de Sliva en el espejo de Feliciano de Silva », *Letras*, 50-51, pp. 272-295.
- (2005), « El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes », *Literatura: theoria, historia, critica*, 7, pp. 115-157.
- DUCHÉ, Véronique (2004), « Nicolas Herberay, 'Vray Ciceron françois' », in *Actes du Colloque « Les normes du dire »*, éd. J.-C. Arnould et G. Milhe Poutingon, Paris, Honoré Champion, pp. 107-123.
- (2016), « Le roman de chevalerie espagnol sous Henri IV (1589-1610) », in *Le roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis*, ed. Frank Greiner, Paris, Garnier, pp. 35-70.
- (dir.) (2015), *Histoire des Traductions en Langue Française. xv^e et xvi^e siècles*, Paris, Éditions Verdier.
- EISENBERG, Daniel (1982), *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Del., Juan de la Cuesta.
- (2008), Los libros de caballerías y don Quijote in *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 413-416.
- GALVÁN, Luis (2012), « El motivo de la muerte en los libros de caballerías », *Bulletin hispanique*, 114, 2, pp. 519-539.
- HINRICHS, William H. (2011), « From Knights Errants to Errant Women : The Sequels of Feliciano de Silva », in *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, pp. 46-93.
- HOBSTER, John Richard (1988), *Amadís de Gaula in Don Quijote*, Durham theses, Durham University, <<http://etheses.dur.ac.uk/6425/>> [consulté 10/12/2018].
- HUCHON, Mireille (2000), « *Amadís*, parfaite Idée de nostre langue françoise », in *Les Amadís en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, pp. 183-200.
- JEANNIN-Corbin, Magali (2015a), « Amadís travesti : poétique du récit et ambiguïté sexuelle dans le *Huitiesme Livre d'Amadís de Gaule* (1548) », in *Voir l'habit. Discours et images du vêtement du Moyen Age au XVII^e siècle*, Berne, Peter Lang, pp. 169-184.
- (2015b), « Le redéploiement sémantique et narratif de la merveille dans le roman de chevalerie à la Renaissance : l'exemple du *Sixiesme Livre d'Amadís de Gaule* (1545) », *Cuadernos de filología francesa*, 25, Universidad de Extremadura, pp. 177-191.
- LAVOCAT, Françoise (1998), *Arcadies malheureuses: aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion.
- LECOINTE, Jean (2004) « Théorie du récit, aux marges de l'épopée et du roman, dans les paratextes des *Amadís* aux XVI^e siècle en France », in *Du Roman Courtois au roman baroque*, ed. Emmanuel Bury et Francine Mora, pp. 367-382.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002), « Libros de caballerías castellanos: textos y contextos », *Edad de oro*, 21, pp. 9-60.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2006), « Vision baroque, vision maniériste », *Etudes Epistémè*, 9, pp. 39-57.

PASQUIER, Etienne (1621), *Les Recherches de la France*, Paris, Chez Jean Petit-Pas.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente et Véronique DUCHÉ (2017), « Transcendental Metagenre Travelers: A Background of the Reception of Cervantes' *Don Quixote* in Spain and France », *Laberinto*, 10, pp. 53-73.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2006), *Amadis de Gaule. Livre I*, éd. M. Bideaux, Paris, Honoré Champion.

SÁENZ CARBONELL, Jorge Francisco (2011), « Entre la traducción y el plagio: el segundo *Lisuarte de Grecia* y *Don Flores de Grecia* », *Lemir* 15, pp. 207-216.

SILVA, Feliciano de (2002), *Lisuarte*, ed. Emilio Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

--- (2004), *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano et Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

SIMONIN, Michel (1992), *Vivre de sa plume au XVI^e siècle, ou La carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz.

--- (2004), « La disgrâce d'Amadis » [1984], in *L'Encre et la Lumière*, Genève, Droz, pp. 189-234.

RÉSUMÉ

El nono libro de Amadís de Gaula, de Feliciano de Silva, relatant les prouesses d'Amadis de Grèce, fut traduit par Nicolas Herberay des Essarts et publié à Paris en 1548 sous le titre *Le Huitiesme Livre d'Amadis*. Cet article compare la version originale et sa traduction pour y repérer les éventuels dysfonctionnements du récit et les indices d'une « crise » du roman de chevalerie.

MOTS-CLÉS : Amadis de Grèce, Amadis de Gaule, roman de chevalerie, Nicolas Herberay des Essarts, Feliciano de Silva, traduction, crise du roman

ABSTRACT

El nono libro de Amadís de Gaula, by Feliciano de Silva, which recounts the prowess of Amadis of Greece, was translated by Nicolas Herberay of Essarts and published in Paris in 1548 under the title *Le Huitiesme Livre d'Amadis*. This article compares the original version and its translation in order to identify possible dysfunctional elements of the narrative and clues that suggest a «crisis» of the chivalric genre.

KEY WORDS: Amadis de Grèce, Amadis de Gaule, chivalric novel, Nicolas Herberay des Essarts, Feliciano de Silva, translation, crisis of the chivalric genre.

Reçu:30/12/2018 Accepté: 2/3/2019

Du chevalier Tirant au chevalier Quichotte: la critique humaniste des romans de fiction et le détachement ironique de Cervantès¹

From Knight Tirant to Knight Quixote: The Humanistic Criticism of Romances and the Ironic Detachment of Cervantes

Rafael Beltrán
(Universitat de València)

Les aventures du chevalier Tirant

Ces dernières années, les célébrations des deux centennaires des premières éditions de *Tirant le Blanc* (Valence, 1490 ; cinquième centenaire) et de *Don Quichotte* (Partie II, 1615 ; quatrième centenaire) ont suggéré de réfléchir et de faire le point sur tout ce que nous savons, mais aussi sur tout ce que nous ignorons toujours de ces œuvres. Ce sont les deux romans les plus emblématiques de l'histoire littéraire respectivement catalane et espagnole.

Commençons par le moins connu, *Tirant le Blanc*, l'un des romans européens les plus importants du xv^e siècle. Écrit en catalan par le chevalier valencien Joanot Martorell, il raconte les aventures d'un chevalier breton, Tirant, qui, après s'être fait connaître dans les célébrations et les batailles de la Cour d'Angleterre, est devenu chef des forces armées qui ont volé au secours de Rhodes, libérant l'île du siège subi par les Turcs et sauvant la capitale byzantine, l'Empire et le Christianisme des infidèles turcs, et épousant la fille de l'Empereur. L'intrigue de *Tirant le Blanc* — le célèbre thème de la conquête de Constantinople — témoigne des idéaux de la chevalerie

1. Ce travail fait partie du projet de recherche Pamaseo (Serveur Web de littérature espagnole), FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), attribué par le Ministère de l'économie, de l'industrie et de la compétitivité. Merci à Lidiya Stefanova pour m'avoir aidé dans la traduction du texte. Cependant, la responsabilité finale pour d'éventuels défauts de langue ou de style n'incombe qu'à moi.

courtoise de son temps et les porte au pinacle. Après la chute de la capitale byzantine, qui tomba en 1453, la question de la croisade et de la reconquête des lieux saints devint de plus en plus brûlante. Écrit entre 1460 et 1465, le roman reformule de manière romanesque certains épisodes historiques, comme le soutien apporté, en 1444, à Rhodes (défendue par les chevaliers de l'ordre de Saint Jean ou de l'Hôpital et assiégée par les troupes du sultan égyptien Abusaid Diajmak); et d'autre part, il réalise (en fiction) l'utopie impossible d'une Constantinople à jamais restée chrétienne, d'une Afrique du Nord totalement convertie au christianisme². Le chevalier Tirant accomplit dans la fiction ce que le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, dans les années cinquante, ou le pape Pie V avaient tenté de mettre sur pied des décennies auparavant — une croisade internationale, après la conquête de Constantinople (Beltrán, 2012 et 2018).

L'auteur de *Tirant le Blanc*, Joanot Martorell, chevalier né à Valence en 1410 dont la vie a été marquée par le romanesque, est un bon représentant de la noblesse belliqueuse et bien cultivée qu'on retrouve dans toute l'Europe à la fin du Moyen Âge. Sans doute, le moment le plus crucial de sa vie fut son voyage en Angleterre, vers 1438-1439, dont l'objectif était de demander au roi anglais, Henri VI de Lancaster d'accepter le rôle de juge dans un duel à mort entre lui et son cousin Joan de Monpalau. Le duel était la conséquence des actes déshonorants de Monpalau envers Damiata, l'une des sœurs de Martorell, actes dont Monpalau ne voulait pas assumer la responsabilité en épousant la jeune fille. Cet incident, qui apparemment n'est pas très important, est l'élément déclencheur qui permet à Martorell de découvrir le vrai sens du monde chevaleresque. En Grande-Bretagne, Martorell découvre la cour anglaise et sa littérature. C'est ainsi que l'une des œuvres les plus célèbres, *Guy de Warwick*, a été utilisée dans les premiers chapitres de *Tirant le Blanc* où le maître du jeune Tirant est inspiré, sans doute, du héros chevaleresque Guy de Warwick.

Martorell et son roman s'inscrivent dans le contexte historique de la période hispanique du xv^e siècle. La couronne d'Aragon brillait de toute sa splendeur, et son fleuron était le Royaume de Valence, qui lui a offert un siècle d'or littéraire. Après quelques années d'instabilité dues à une crise successorale, le pays s'est lancé dans une politique étrangère agressive. Alphonse V le Magnanime (1416-1458) conquiert le Royaume de Naples où il s'entoure d'une cour brillante jusqu'à sa mort. Le séjour de Joanot Martorell à Naples, entre 1450 et 1458, à la cour d'Alphonse V, suggère qu'il a eu un contact direct avec la culture pré-humaniste du Quattrocento italien. Dans *Tirant le Blanc*, on trouve des mentions aux auteurs classiques comme Cicéron, Sénèque ou Ovide. À son retour, Martorell commence son roman le 2 janvier 1460 et il ne lui fallut pas plus de cinq ans pour l'écrire, jusqu'à sa mort en 1465. Le manuscrit n'a été publié qu'en 1490, à Valence (Chiner, 1993).

L'intrigue de près d'un millier de pages de *Tirant le Blanc* a une forte dimension réaliste. Comme le dit Barberà, « Ce vaste récit offre, d'une part, toute une série de processus et de tactiques militaires, de descriptions de machines de guerre et de mouvements de troupes qui font du héros breton un grand stratège, sur terre comme en mer. L'œuvre devient ainsi un document précieux sur l'époque, avec des caractéristiques et des intentions très éloignées de celles que l'on trouve dans les livres de chevalerie du cycle breton, où prédomine l'élément merveilleux, et où le héros a une physionomie totalement improbable » (1997 : 27).

2. L'édition critique la plus importante de *Tirant le Blanc* est celle de Hauf (2005). Pour la traduction en espagnol, voir Martorell (1974). La traduction en français moderne est de Barberà (Martorell, 2003). Cf. les *Actes* éditées par Barberà (1997), avec quinze articles spécialisés, tous avec traduction en français. La traduction en italien moderne est due à Cherchi (2013). Pour le roman, en particulier dans sa relation avec *Don Quichote*, cf. Beltrán (2006), Grilli (1994 y 2004), Martines (1997), Mérida (2006, 2013), Pujol (2002, 2015), Riquer (1990, 1992) et Siviero (1997); et les volumes collectifs de Barberà (1997), Bellveser (2011), Babbi et Escartí (2015).

La carrière militaire du protagoniste du roman, Tirant, atteint son apogée lorsque l'empereur de Constantinople le nomme César et en fait son successeur à la tête de l'Empire romain oriental. Au début du XIV^e siècle, la position de César avait déjà été occupée par Roger de Flor (1266-1307), grand capitaine de la couronne d'Aragon, qui avait défendu Saint Jean d'Acre (1291) et qui, étant au service d'Andronique II Paléologue, avait sauvé Constantinople de cette invasion grâce à ses victoires sur les Turcs. Roger de Flor est connu comme le principal modèle historique du personnage de Tirant.

À l'image de son modèle historique, Tirant sauve non seulement Constantinople, avec l'aide des rois alliés d'Afrique qu'il gagne laborieusement à sa cause au long de nombreux chapitres, mais s'empare aussi de toutes les terres de l'Empire qui avaient été conquises par les Turcs, lesquels sont totalement défaits. Tirant meurt peu après, alors qu'il est encore jeune, et l'Empereur meurt à son tour. À la fin du roman, un parent français de Tirant lui succède comme empereur, qui épousera – nous dit-on dans les dernières lignes – la fille du roi d'Angleterre. Ainsi, le roi de France et le roi d'Angleterre se retrouvent unis à Byzance. Énorme et chimérique fiction avec une ambition pro-européenne. Objectif utopique d'un roman dans lequel, pourtant, tout – absolument tout – est emprunté à la réalité contemporaine; et dans lequel tout est vraisemblable, jusqu'à la victoire finale possible du christianisme sur les infidèles (Riquer, 1990 et 1992).

D'autre part, les amours de Tirant et de Carmésine, qui se déroulent dans le cadre de la vie de cour de Constantinople, sont narrées avec une profonde vision émotionnelle et psychologique et des détails sensuels très raffinés. Le texte est une œuvre ambitieuse et cohérente caractérisée par sa profondeur conceptuelle et son élégance rhétorique. Barberà résume ainsi : « Une prose très variée, tantôt solennelle, rhétorique et pompeuse, tantôt familière, vive et nuancée, coupée de dialogues très expressifs, qui reflètent une réalité dans laquelle l'auteur a vécu, et qui fut celle de l'exubérante Valence du milieu du xv^e siècle, confère à *Tirant le Blanc* une réelle grandeur en tant que création littéraire » (1997: 28).

Le roman connut un succès immédiat: il fut réédité dans sa langue originale, le catalan, en 1497, et traduit quatorze ans plus tard en espagnol. L'éditeur de *Tirant* en espagnol espérait un succès identique à celui d'*Amadis de Gaule*, publié en 1508 en quatre livres. La parution d'*Amadis* connut en effet un énorme succès et marqua le xvi^e siècle en Espagne, inspirant toute une série de romans chevaleresques. On relève plus de quatre-vingts titres, avec des tirages supérieurs à deux cents exemplaires. Cette traduction de *Tirant le Blanc* en espagnol sera lue par Miguel de Cervantès.

Le roman a été aussi connu en Italie, dans les cours de Mantoue ou de Ferrare, dans les années 1514 – 1518 ; et il y aura une traduction italienne de l'original catalan. C'est à cette époque, qu'à la cour de Ferrare, l'Arioste compose le *Roland furieux*. Arioste s'est inspiré de *Tirant* et en a utilisé au moins un épisode pour créer son *Roland*; au xviii^e siècle paraîtra la traduction française qui a sans doute été faite dans le cercle de Rousseau, Voltaire et autres écrivains des lumières, et bien connue d'eux. Nonobstant, si nous retournons en Espagne, en dépit de l'éloge de Cervantès (que nous allons commenter dans un instant), la traduction castillane ne semble pas avoir eu la réception anticipée. Toute une série de romans chevaleresques publiés entre 1515 et 1530 à Valence (*Claribalte* [1519], *Floriseo* [1516], *Arderique* [1517] et *Lepolemo* [1521]) sont influencés par le « réalisme » et même la liberté érotique de *Tirant*. C'est le contraire de l'idéalisme postulé dans *Amadis de Gaule*. Quoi qu'il en soit, ces traits sont bel et bien présents dans *Tirant le Blanc*.

Cependant, en ce qui concerne l'érotisme dans la littérature chevaleresque de la première moitié du siècle en Espagne, nous devons signaler l'immense succès d'un texte d'un genre distinct, *La Célestine* de Fernando de Rojas, publié en 1500. Or les critiques humanistes mettent les

romans chevaleresques, *La Célestine* et le roman sentimental dans le même panier. Bien qu'à première vue les sources, objectifs et publics visés soient différents, la représentation des passions amoureuses qui animent les personnages de Joanot Martorell et de Fernando de Rojas s'alimente aux mêmes traditions – Ovide, Sénèque, la matière troyenne, la littérature sentimentale (*Fiammetta* de Boccaccio), la tradition lyrique et même Pétrarque. Pour la représentation audacieuse des relations sexuelles, *La Célestine* et *Tirant* se servent des mêmes sources, à savoir la comédie élégiaque latine (*Pamphilus*) et la comédie humaniste. Tous ces éléments érotiques et comiques sont, en revanche, absents du roman chevaleresque canonique ou idéaliste. Néanmoins, ces éléments font partie intégrante de *Tirant le Blanc* et c'est précisément leur opposition avec l'image du chevalier parfait qui fournit certaines des scènes les plus remarquables de l'œuvre (Beltrán, 2006).

***Tirant le Blanc* et la critique humaniste des romans de fiction**

Il n'est pas surprenant que *Tirant le Blanc* fasse partie des listes, élaborées par les critiques et les moralistes de l'époque, de livres, considérés comme nocifs et à exclure de la lecture édifiante. Comme Montorsi l'a vu :

Dans l'*Institutio principis christiani* (1516), Érasme, dont on connaît l'influence sur l'époque, se plaint de ces lectures romanesques qu'il veut éliminer des bibliothèques princières. Des humanistes tel qu'Henri Corneille Agrippa de Nettesheim et Jean Louis Vivès s'acharnent contre le genre, et la critique religieuse, catholique comme protestante, blâme la corruption morale du roman. (2015a : 57-58)

Nous allons nous centrer sur les trois seules critiques que nous connaissons de *Tirant le Blanc*: celles de Juan de Molina, Juan Luis Vives et Jerónimo Sempere.

Juan de Molina est un érudit, traducteur, divulgateur d'éditions et correcteur de romans chevaleresques³. Il traduit, entre autres, les *Epístolas morales de San Jerónimo* (1520), *Los Triunfos de Apiano* (1522), la *Crónica d'Aragón* de Lucio Marineo Sículo (1524), le *Libro de los hechos y dichos del rey Don Alonso* de Antonio Beccadelli (1527), le *Sermón en loor del matrimonio* de Erasmo (1528) ou les *Homilias de Alcuino* (1552). Il participe à l'édition d'ouvrages de matière édifiante, comme *Enquiridión* d'Érasme (1528) ou le *Libro áureo de Marco Aurelio* d'Antonio de Guevara (1528). Dans le prologue (*Epístola prohemial*) de sa traduction des *Triumphes d'Appien* (*Los triunfos de Apiano*; Appien d'Alexandrie est un historien grec de l'époque romaine, auteur d'une vaste *Histoire romaine*⁴), publiée à Valence en 1522, il attaque les romans chevaleresques en suivant les modèles d'*exordium* qui mettent en valeur la nouveauté de l'œuvre que la préface introduit. Le point de départ est la critique des autres genres :

3. Pour la vie et l'œuvre du bachelier Molina, et en particulier son travail de traducteur, voir López (1952), Pérez Priego (1981), Montaner (1997 : 47-76) et Arronis (2013).

4. La traduction de Molina n'est pas basée sur le texte grec original, mais sur la traduction latine du *De bellis ciuilibus Romanorum* d'Appien, de l'humaniste italien Pier Candido Decembrio. Molina traduit avec une fidélité stricte le latin original de Decembrio. Cependant, il n'inclut pas tout le travail de l'historien, mais se limite aux livres 8, 10, 11 et 12 de *Historia Romana*.

El autor deste libro fue Appiano, doctíssimo en las letras griegas, natural de Alexandría y por esto dicho Alexandrio, llamado otrosí sophista. Este, como sus obras muestra (puesto que las más se perdieron) fue águila volante entre los historiadores. Assí en escrevir muchas cosas y tratarlas por muy buen estilo, como también (lo que más precioso es) en aver guardado verdad en su escrevir quanto ningún historiador jamás guardó. Esto los hombre de letras que ven buenos libros ya saben que es assí; a los que no lo son suplico o me crean o se informen de quien lo saber, porque soy cierto hallarán ser verdad lo que aquí les prometo. De donde si son personas que aman verdad se encenderán más en desseo y amor de leer las cosas deste autor. No están aquí las ficciones ventosas de *Esplandián*, ni las espumas de *Amadís*, ni los humos oscuros y espesas nieblas de *Tirante*, ni vanos tronidos y estruendos fantásticos de *Tristán* y *Lançarote*, ni los encantamientos mintrosos que estos libros que he dicho y otros como ellos falsamente se leen. Los quales todos (como Petrarca muy bien dize) hinchen las cartas de sueños⁵.

Dans cette *Épître prohémiale*, Juan de Molina réserve un long hommage à Rodrigo de Mendoza, Marquis de Cenete, gouverneur du royaume de Valence à cette époque. Cette louange est à la fois une tentative pour expliquer ou justifier historiquement la répression de la révolte des « Germanies » (« Jumelages ») de Valence, que le Marquis avait étouffée l'année de la publication du livre, en 1522. Cette dédicace épistolaire aide aussi à comprendre le contexte du mécénat qui explique la publication d'une traduction telle que celle d'Appien d'Alexandrie à Valence à cette époque. Dans l'*Épître* il y a une référence constante aux personnages de la culture romaine classique, auxquels Rodrigo de Mendoza est comparé. La critique des œuvres de fiction est intégrée au milieu des louanges. De la somme des louanges et des critiques ressort l'éloge d'œuvres dont la visée est la vérité, comme c'est le cas pour l'*Histoire* d'Appien d'Alexandrie, que Molina traduit.

Molina cite le *Trionfi* de Pétrarque (1374), quand il parle de ceux qui emplissent les livres ou les lettres de rêves (« le carte empion di sogni ») :

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancilotto, Tristano e degli altri erranti
ove conven che'l vulgo errante agogni.
(*Triunfus Cupidinis*, I, 3, 79-81)

Mais aux deux exemples donnés par Pétrarque, dans ses *Triumphes*, Molina en ajoute deux autres tirés de romans chevaleresques hispaniques: *Amadis* et *Tirant*⁶. Ce qui est étrange, c'est que Molina, qui attaque dans son *Épître* la fausseté des livres de chevalerie, se distingue aussi, comme

5. La traduction française de la dernière partie de la citation serait la suivante: « Il n'y a pas [ici] les fictions fumeuses d'Esplandian, ni l'écume d'Amadis, ni les fumées obscures et les brumes épaisses de Tirant, ni les trilles vaines et les grondements fantastiques de Tristan et de Lancelot, ni les enchantements trompeurs que l'on trouve dans ces livres et dans d'autres pareils. [...] Et comme l'affirme Pétrarque ils emplissent les livres (les lettres) de rêves ».

6. Le *Triomphe de l'amour* de Petrarca avait été traduit en espagnol par Álvaro Gomez de Ciudad Real ou Guadalajara (vers 1510). C'est la traduction d'un seul triomphe, en vers octosyllabiques. Voir Recio (1998). Dans un autre ouvrage, Recio (2012) compare la traduction espagnole avec la traduction française. Les versets de Pétrarque seront repris plus tard à la Renaissance à l'occasion de discussions sur roman et épopée, par exemple, dans l'épopée *Gierusalemme liberata* de Torquato Tasso: "... e taccia Artù qu' suoi / erranti, che di sogni empion le carte" (1575).

nous l'avons dit, comme traducteur et correcteur de romans chevaleresques. Molina intervient dans l'édition d'*Arderique* (Valence, J. Jofre, 1517), bon roman de chevalerie, anonyme et aux sources - probablement françaises - encore inconnues aujourd'hui : « El bachiller Juan de Molina [fue] corrector de la presente impression, y traductor » (Carpenter, 2000: 211). Mais il participe aussi au financement et à la révision du *Lepolemo* ou *El cavallero de la Cruz* (Valencia, J. Jofre, 1521), œuvre attribuée à l'inconnu Alonso de Salazar⁷.

Pour revenir à la métaphore de Pétrarque utilisée par Molina, ce n'est que chez trois autres auteurs hispaniques que nous retrouvons, dans le même contexte, une image similaire à celle des romans de chevalerie qui « emplissent les livres ou les lettres de rêves ». Le premier est Gonzalo Fernández de Oviedo. Encore une fois, nous avons l'auteur d'un roman de chevalerie qui critique ces mêmes romans de chevalerie, genre pour lequel il avait pourtant manifesté un intérêt avec la publication de son *Claribalte* en 1519. Dans ses *Quinquagenas de la nobleza de España* il commente quelques versets de *Triomphe de l'amour* (entre autres vers de Pétrarque) et reprend les commentaires qu'Alessandro Vellutello avait écrits sur cette œuvre :

Justa petición y sancto consejo da aquí el testo a todos los que hablan y escriven para que no cuenten historias dubdosas y vanas, pues que en su mano está callar, o hablar verdades. E por esas cosas fabulosas dixo Françisco Petrarca en el capítulo terçero del *Triumpho de amor*: «Escústate de contar / historias que son dubdosas; / no relates tales cosas / que inçiten a pecado» [...] Así que para inteligençia desas historias vanas dize su comentador [Vellutello] que en los libros de los antiguos romançadores se lee que Lançarote e Tristán fueron dos entre los otros famosos cavalleros aventureros quel rey Artús de Bretaña tuvo en su corte, e esos hizieron señalados fechos en armas. Mas los romançadores (que son los que en Italia llaman charlatanes), o que cuentan al vulgo, cantando novelas, juntaron con esas historias muchas fábulas, por dar pasto o entretenimiento al vulgo. E por tanto dize que *hinchén las cartas*, o hojas, *de sueño*, de que se sigue quel vulgo, errando *agoren* y devanee fantasticando. (*apud* Valero, 2013: 181-182)⁸

Et plus tard, il insistera sur le même point :

Y los doctos bien saben ques como lo digo. E los curiosos no se engañen con ficiones o fábulas de ventosos tractados en que hallarán alabados, *como dize el Petrarca, aquellos que el papel o cartas hinchén de sueño*, Lançarote e Tristán, e los otros errantes, o cavalleros de aventura, que entendida la verdad es contar desatinos y amores vanos. Y una levadura para enbavar e detener libidinosos e encender otros, e quebrar lanças que nunca ovo y espadas que nunca se amolaron, e perder el tiempo escuchando lo que nunca aconteció,

7. Juan de Molina a contribué au financement de la première édition de ce livre (« dando lo necessario para ello el bachiller Juan de Molina ») et apparaît en tant qu'examineur dans la deuxième (1525): « [el libro] fue mejorado y d' nuevo reconocido por el bachiller Molina » (Bognolo, 2002; y Neri, 2006: 7-8). Alonso de Salazar apparaît comme auteur dans la première édition de *Lepolemo*, mais disparaît dans les éditions suivantes.

8. Gonzalo Fernández de Oviedo composa les *Quinquagenas de la nobleza de España* entre 1544-1546. Il ne pouvait donc pas être le modèle de Juan de Molina. Cependant, comme Valero (2013) l'a montré, Fernández de Oviedo utilise constamment les commentaires d'Alessandro Vellutello sur *I trionfi* de Pétrarque, qui ont également été publiés en 1525. Il est donc difficile que ces commentaires aient été accessibles à Juan de Molina, qui a publié sa traduction d'Apiano en 1521 et a donc dû connaître d'abord les versets de Pétrarque.

ni aun pudo ser, pues que todo fito y fabricado por ombres atentos a componer mentiras para sacar dineros con ellas de las bolsas de los engañados que suelen cevarse del aire, e para enriquecer impresores [sic] e libreros con una mercadería que devría en el mundo ser escusada e aun muy castigada. (*Quinquagenas*, p. 637; *apud Valero*, 2013: 182)⁹

Le deuxième auteur à utiliser l'image de Pétrarque est Diego Gracián de Alderete, dans le « Prólogo » à sa traduction des *Moralia* de Plutarque (1548). L'attitude d'Alderete est très proche de celle de Juan de Molina. La véracité de Plutarque s'oppose aux « mentiras y patrañas fingidas » des livres de chevalerie qui « hinchén los papeles de mentiras », tout comme Molina contraste la véracité d'Appian et les faussetés des romans de chevalerie :

Así que en lugar de *Tristanes, Reynaldos, Florisandos, Primaleones y Duardos*, y otros cien mil tales que *hinchén los papeles de mentiras*, donde muchas personas muy a menudo gastan sus buenas horas, por medio de esta traslación tomarán un pasatiempo no menos provechoso que deleytable y honesto... (*Sarmati*, 1996 : 139-140 ; num. 24).¹⁰

Le troisième est Gonzalo de Illescas, dans son *Historia pontifical y católica* (1565). Ce n'est pas exactement de « remplir les livres ou les lettres de rêves » que parle Illescas, mais je pense qu'il utilise une variante de la même image lorsqu'il emploie celle de ces livres « qui remplissent les têtes de vent » (« hinchirles las cabeças de viento »). Dans la citation, la « malhonnêteté » et l'« audace » des livres de chevalerie (en l'occurrence, « *Amadises, Reinaldos, Esplandianes* y otros portentos de libros... ») s'opposent à « l'histoire » et à « la vérité » représentées par les Évangiles. C'est pourquoi, puisque ces livres ont profané d'une manière sacrilège cette vérité historique, Illescas proposera même plus tard de les brûler publiquement:

Otras muchas razones podría decir aquí que me movieron a tomar la pluma, demás d'esta que es la principal; no las digo por no me alargar más. Sólo una diré, que fue por dar a los de mi nación y lengua un honesto entretenimiento para que se ocupen en leer y tengan juntas delante tantas cosas, tan dignas de ser leídas y tenidas en la memoria, porque, de oy más, no gasten su tiempo en leer libros de cavallerías y de hazañas fingidas, de los cuales ningún otro fructo pueden sacar, más de *hinchirles las cabeças de viento*, y estragarles los gustos para que no puedan después tomar sabor de leer verdades. Y aún lo peor es, muchas vezes y casi siempre, sirven los tales libros prophanos de provocar a deshonestidad los castos oídos de las doncellas y dueñas que los leen. Es cosa que cierto me espanta, como entre tantos libros como se han condenado en nuestros días, no se han mandado quemar públicamente estos *Amadises, Reinaldos, Esplandianes* y otros portentos de libros que, con tanto atrevimiento, han osado usurpar el honestísimo sancto nombre de historia, como si se pudiesse llamar historia cosa que no tenga por principal objeto la verdad. Mas espero yo en Dios que algún día lo tengo de ver y entonces nos vengaremos, los que

9. Comme l'affirme Valero : « Para G. F. O. [Gonzalo Fernández de Oviedo] la ficción vana se ha extendido como una mancha de aceite hasta constituir una epidemia social en cuya fiebre inventores, libreros e impresores colaboran con una audiencia deseosa de relatos escapistas y emociones fuertes cuyos formatos se multiplican para cebar cada uno de los rincones del deseo tanto en Europa como, ya entonces, en la Nueva España » (2013: 182).

10. Alderete ataque de nouveau « estos libros desvariados de patrañas fingidas » dans le prologue à sa traduction d'un autre texte classique, en l'occurrence les *Œuvres* de Xénophon (Salamanca, 1552) (*Sarmati*, 1996: 141; num. 27).

tenemos esta profesión de las buenas letras, de los que han profanado sacrílegamente el nombre de la historia que principalmente a la del sancto Evangelio, por ser aquella la pura verdad. (Sarmati, 1996 : 148-149 ; num. 39)

Deux ans après les critiques de Juan de Molina, nous trouvons une autre condamnation des romans chevaleresques, peut-être la plus célèbre aujourd'hui : celle du philosophe valencien, humaniste et pédagogue Juan Luis Vives. Issu d'une famille juive convertie, il étudie à Paris et vit entre Bruges, Oxford et Londres. Ami d'Erasmus de Rotterdam, Luis Vives est l'une des figures les plus emblématiques de l'humanisme européen au XVI^e siècle. *De institutione feminae christianae* (1524), son œuvre dédiée à Catherine d'Aragon, reine d'Angleterre, sera traduite en espagnol, italien, anglais et plusieurs fois en français. Le cinquième chapitre traite des écrivains dont la lecture peut ou non être recommandée à une femme « Qui non legendi scriptores qui legendi » :

Hoc ergo curare leges et magistratus congruit. Tum et de pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania *Amadis, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus*, quarum ineptiarum nullus est finis [...]: *Celestina lena, nequitiarum parens; Carcer amorum*. In Gallia *Lancelotus a lacu, Paris et Vienna, Ponthus et Sidonia, Petrus Provincialis et Magalona, Melusina*, dona inexorabilis. In hac Belgica *Florius et Albus flos, Leonella et Canamorus, Turias et Floreta, Pirus et Thisbe*.

Le texte a récemment été bien étudié par Montorsi pour le contexte français (2015a: 116-121; et 2015b).¹¹ Dans le texte latin original, de 1524, nous trouvons une distinction entre les textes espagnols –*Amadis, Esplandian, Florisande, Tirant le Blanc, Tristan de Leonis*–, les textes connus en France –*Lancelot du Lac, Paris et Vienne, Ponthus et Sidoine, Pierre de Provence et Maguelonne, Mélusine*– et les textes populaires en Flandres («in hac Belgica», le lieu où Vives séjourne à cette époque-là): *Floire et Blanchefleur, Pyrame et Thisbé*. Les deux derniers –*Leonella et Canamorus, Turias et Floreta* – correspondent à deux parties d'un court roman castillan, inconnu en français, *Canamor et Turian*, qui sera connu et lu dès 1523 en Flandres grâce à la traduction néerlandaise en deux parties (Beltrán, 2015). Sans doute, Luis Vives était-il au courant de toutes les publications, des goûts et de la mode littéraire de l'époque.

Il est évident que la liste de Vives est dominée par les romans chevaleresques, à deux exceptions très populaires : *Celestina lena* (*La Celestina*, de Fernando de Rojas) et *Carcer amorum* (*Carcel de amor*, roman sentimental de Diego de San Pedro). *Tirant* apparaît une fois de plus à côté d'*Amadis*. Dans les traductions françaises du texte de Vives, la mention de *Tirant* –bien sûr moins connu en France qu'*Amadis*– est parfois perdue. En Espagne aussi, dans les autres textes qui condamnent les romans chevaleresques, nous trouvons la mention d'*Amadis* accompagné quelquefois d'*Esplandian*, alors que la référence à *Tirant* disparaît.

Outre Juan de Molina et Luis Vives, la troisième personne à mentionner le roman de Joanot Martorell dans sa critique des romans chevaleresques, est le Valencien, Jerónimo Sempere (ou Sampedro), auteur, entre autres œuvres, d'un extraordinaire roman de chevalerie mystique, la *Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante* (Valence, 1554; Amberes, 1554), qui adapte différents

11. « Une quinzaine d'années après la première rédaction, Vives s'étonne, s'indigne plutôt, du foisonnement des livres. Sous les yeux impuissants du pédagogue, les romans de chevalerie se multiplient. Ce sont des livres nocifs ; la source de ces 'fadaises' est inépuisable » (Montorsi, 2015 : 116). Cf. Montorsi (2015 : 118-120), aussi.

épisodes de l'Ancien Testament de manière chevaleresque¹². Dans l'introduction (*Epístola prohemial*) de son livre, Sempere dit :

Aquí hallarán traçada no una Tabla Redonda, mas muchas; no una sola aventura, mas venturas diversas; y esto no por industria de Merlín, ni de Urganda la Desconocida, mas por la divina sabiduría del Verbo hijo de Dios, a los hombres escondida, investigable y secreta. [...] Hallarán también no un solo Amadís de Gaula, mas muchos amadores de la verdad increada, no un solo Tirante el Blanco, mas muchos tirantes al blanco de la gloria, no una Oriana, ni una Carmesina, pero muchas santas y celebradas matronas, de las cuales se podrá colegir ejemplar y virtuosa erudición. (Sempere, 1554: 3v.4r; cf. Mérida, 2006: 58)

L' *Epístola prohemial* est suivie de cinq sonnets liminaires, par Andrés Martín Pineda, un certain Petri Castellani¹³, Iuan Hyeronimo Aunes et Cosme Violaigua qui en rédige deux. Aunés porte les mêmes nom et prénom que le traducteur de l'italien en espagnol d'un autre roman de chevalerie important, le *Morgante* de Luigi Pulci (Partie I, Valence, 1533 ; Partie II, Valence, 1535)¹⁴.

Cependant, à partir de ce moment jusqu'à celle de Cervantès dans le *Quijote*, les mentions à *Tirant* disparaissent¹⁵. Par exemple, Antonio de Guevara, dans son *Libro llamano aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539), n'inclut plus *Tirant le Blanc*, quand il énumère :

Pues vemos que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es affrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*, *Primaleón*, *Cárcel de amor* y a *Celestina*, a los quales todos y a otros muchos con ellos se debería mendar por justicia fiel que no se imprimiessen, ni menos se vendiessen, porque su doctrina incita la sensualidad a peccar y relaxa el espíritu a bien vivir. (Sarmati, 1996 : 129 ; num. 12)

Comme l'a vu Gagliardi (2008), on peut relier la critique humaniste de Vives et celle d'Alejo Venegas, critique qui vise les « fábulas » ou « libros milesios », [de Miletus] qui sont « libros de vanidades enherboladas » (« pleins d'herbes vénéneuses ou toxiques »). Venegas, en effet, dit déjà

12. Le livre a été suivi d'une deuxième partie, *Cavallería Celestial de las hojas de la Rosa fragante*, où sont transposés cette fois des événements narrés dans le Nouveau Testament. Comme le dit Herrán Alonso: "Todo ello con el fin último de hacer a los lectores volver al gusto por los libros sagrados mediante el artificio de presentarles algunos de sus episodios más narrativos como si de aventuras caballerescas se trataran, pero sin perder la oportunidad de criticar, de paso, a las ficciones caballerescas como responsables de una imperdonable marginación de las letras sagradas" (2002: 1031-1032). L'expérience de faire de la Bible un long roman de chevalerie, et de ses protagonistes des chevaliers errants, n'a pas amusé l'Inquisition, qui l'interdit en 1559: "Cuatro años más tarde, en el primer índice de libros prohibidos que se hace público, la *Celestial* es compañera de viaje del *Lazarillo*, de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y de algunas piezas teatrales de Gil Vicente y de Torres Naharro, por citar algunas de las más famosas de las diecinueve obras castellanas de carácter literario que componen la fatídica lista" (Herrán Alonso, 2002: 1033).

13. Pour une identification possible de Petri Castellani avec un éventuel Pedro ou Pere Castellar, cf. Valsalobre (2003: 177).

14. Querol (2016), en étudiant les louanges funèbres de Cosme Violaigua à Luis Vives, inclut Violaigua et Aunés dans le groupe valencien proposé par Valsalobre (2003), un cercle italianisant qui remplace les anciens modèles autochtones par de nouveaux basés sur l'espagnol comme langue littéraire (Querol, 2015: 390).

15. Nous n'avons sélectionné que quelques textes, mais il y en a plus de cinquante, au cours de ces deux siècles, dont nous retrouvons la liste dans le livre de Sarmati (1996). Cf. aussi Lucía Megías (2002).

dans l'épître au lecteur qui introduit la *Teológica descripción de los misterios sagrados* (1541) d'Álvar Gómez, que « todos los milesios escribieron sus cavallerías amadíscas y esplandiánicas hervoladas » (Sarmati, 1996 : 130-131 ; num. 14). Et dans le « Prólogo » à l'*Apólogo de la ociosidad y el trabajo* (1546) de Luis Mexía, il déclare :

Y porque la presente oportunidad es raíz de mucho aprovechamiento, acordé dar una breve relación de las obras presentes, viendo que, con semejantes trabajos, salen ya poco a poco de entre las manos de los píos lectores los libros que, en el principio de su obra mayor, llama *Apuleyo libros milesios*, que son los *libros de vanidades enervoladas*, que, con mayor verdad, se dirían sermonarios de Satanás que blasones de cavallería; porque vemos que veda el padre a la hija que no le venga y le vaya la vieja con sus mensajes, y por otras partes es tan mal recatado que no le veda que, leyendo *Amadises* y *Esplandianes* con todos los que de su vando, le esté predicando el diablo a su solás, que allí aprende las celadas de las *ponçoñas* secretas, demás del hábito que hace en pensamientos de sensualidad, que assí la hazen saltar de su quietud, como el fuego a la pólvora. Por donde no sé dezir el plazer espiritual que recibo viendo que cada día salen esquadrones de buenos libros, en que se lee el antídoto contra la pestilencia encubierta debajo de buen estilo en los *libros milesios desafortados*. (Sarmati, 1996 : 134 ; num. 19)

Les critiques moralistes insistent sur l'absence de « profit moral » et sur le plaisir trompeur que ces romans suscitent. La métaphore qu'ils utilisent le plus souvent est celle du poison (« ponzoña »), comme nous venons de l'observer (« vanidades enherboladas »), mais ils emploient également les adjectifs « lascif » (« lascivo ») et « pestiféré » (« pestífero »). C'est le cas de Luis Alarcón, dans le *Camino del cielo* (1547): « Otros libros son *lascivos*, que tratan de amores carnales y de sus obras torpes. Estos son muy más dañosos y *pestíferos* » (Sarmati, 1996 : 134-135 ; num. 20) ou encore de Fray Luis de León, dans sa *Apología de las Obras de Santa Teresa de Jesús* (1589):

Y así concluyo, diciendo que tengo por sin duda que trae el demonio engañados a los que de estos libros no hablan con la reverencia que deben; y que sin duda les menea la lengua para, si pudiese, por su medio, estorbar el provecho que hacer. Y vese claramente por esto: porque si se movieran con espíritu de Dios, primero y ante todas cosas, condenaran los libros de *Celestina*, los de *Caballerías*, y otras mil prosas y obras llenas de *vanidades* y *lascivias*, con que cada momento se *empoçoñan* las almas. Mas como no es Dios quien los mueve, callan esto, que corrompe la cristiandad y costumbre y hablan de lo que las ordena y recoge, y lleva a Dios con eficacia grandísima. (Sarmati, 1996 : 160 ; num. 59)

Francisco de Ribera aussi, dans *La vida de la madre Santa Teresa de Jesús* (1590), fait allusion à l'épisode autobiographique où la sainte, enfant, lisait des romans de chevalerie et en écrivait même un avec son frère :

La primera fue haziéndola leer en libros de caballerías, que es una de sus invenciones con que se ha echado a perder muchas almas recogidas y honestas, porque en casas adonde no se da entrada a *mugeres perdidas y destruidoras de la castidad*, hartas vezes no se niega a estos libros que hombres vanos con alguna agudeza de entendimiento y con mala voluntad an

compuesto para dar armas al enemigo nuestro y suelen hazer disimuladamente el mal que aquellas ayudadoras de Satanás por ventura no hizieran. Diose pues a estos libros, no de caballerías, sino de vanidades, con gran gusto y gustava en ellos muchos tiempo, y como su ingenio era tan excelente, así bevió aquel lenguaje e estylo que, dentro de pocos meses, ella y su hermano Rodrigo de Cepeda compusieron un libro de cavallerías con sus aventuras y ficciones... (Sarmati, 1996 : 162 ; num. 63)

Leandro de Granada, dans son *Discurso primero* qui introduit la traduction de l'œuvre de Gertrudes de Helfta, *Insinuación y demostración de la divina piedad* (1601) déclare pour sa part :

No quiero olvidar otra razón de sacar este libro en romance que, aunque es común para todos los libros espirituales, es para mí de tanta fuerza que ella sola bastara (quando no huviera otras) a determinarme a esto, que es el desseo de escurecer *libros prophanos y lascivos*, de que está lleno el mundo, con tanto daño de las almas. [...] Espántome también cómo padres cuerdos zelosos de la honra de su casa, cierran las ventanas a sus hijas y criadas, donde es tan raro el daño; y les dexan una *Diana* o un *Orlando* en las manos, que de día y de noche al acostarse y al levantarse les enseñan mil torpezas, y tanto con mayor eficacia quanto con mayor dulçura. (Sarmati, 1996 : 172-173 ; num. 78)

Francisco Cervantes de Salazar, dans ses *Adiciones* à l'œuvre de Juan Luis Vives, *Introducción y camino para la sabiduría* (1546), voit aussi un mélange explosif dans le poison trompeur (« sabrosa ponzoña » ou « mala ponzoña ») que la lecture des amours d'Amadis et d'Oriana peut produire sur une jeune fille :

En esto se avía de cargar la mano y es en lo que más nos descuydamos, porque tras el sabroso hablar de los libros de cavallerías, bevemos mil vicios, como *sabrosa ponçoña*, porque de allí viene el aborrecer los libros sanctos y contemplativos, y el desear verse en actos feos, cuales son los que aquellos libros tratan. Así que, con el falso gusto de los mentirosos, perdemos el que tendríamos, si no los oviese, en los verdaderos y sanctos, en los cuales si estuviésemos destetados de la *mala ponçoña* de los otros, hallaríamos gran gusto para el entendimiento y gran fruto para el ánima. Guarda el padre a su hija, como dizen, tras siete paredes, para que, quitada la ocasión de hablar con los hombres, sea más buena y *déxanla un Amadís en las manos, donde deprende mil maldades* y dessea peores cosas que quiçá en toda la vida, aunque tratara con los hombres, pudiera saber, ni dessear. Y vase tanto tras el gusto de aquello que no querría hacer otra cosa, ocupando el tiempo, que avía de gastar en ser laboriosa y sierva de Dios, no se acuerda de rezar ni de otra virtud, desseando ser otra Oriana como allí y verse servida de otro Amadís. Tras este desseo viene luego procurarlo, de lo cual estuviera bien descuidada, si no tuviera donde lo deprendiera. En lo mesmo corren también lanças parejas los moços, los cuales con los avisos de tan malos libros, encendidos con el desseo natural, no tratan sino como desonorrarán la doncella y afrentarán la casada. De todo esto son causa estos libros, los cuales plega a Dios por el bien de nuestras almas, vieden los que para ello tienen poder. (Sarmati, 1996 : 134 ; num. 19)

Évidemment, les livres de chevalerie étaient un danger pour les hommes, mais plus encore pour les femmes, et en particulier pour les jeunes femmes naïves. Comme le résume Gagliardi:

Niñas, muchachas, recién casadas, jóvenes madres, todas se desvivían por conocer los últimos lances de Amadises y Esplandianes ; algunas se creyeron renovadas Orianas, otras paladearon a sus hijas desde pequeñas con este ‘aceite de escorpiones’ [...] si era preciso, camuflaban las lecturas prohibidas entre las obras de devoción... [...] Desde luego la necesidad de extremar las precauciones se hizo cada vez más apremiante, porque ante el éxito arrollador (y pan-europeo) del género caballeresco, un ejército de moralistas armados de buenos textos y mejores propósitos había emprendido una verdadera cruzada contra dicha literatura de evasión, repleta de locuras y vanidades. (2017 : 113-114)

Et les moralistes continueront à évoquer les mêmes peurs, avec les mêmes clichés – comme l’a vu Lucía Megías (2002) – jusqu’à près d’un siècle plus tard, lorsque Benito Remigio Noydens développe ces critiques, dès le titre de son œuvre – et à un moment où elles étaient déjà totalement inutiles – dans son *Historia moral del Dios Momo. Enseñanza de príncipes y súbditos, y destierro de novelas y libros de caballerías* (1666):

Esta historia moral escribo para dirigir las costumbres a una cristiana política, por líneas de la moral filosofía, y *para desterrar novelas y libros de caballerías*, llenos de amores y estragos, y tan perjudiciales a las conciencias, que viene a decir un autor grave que, si por algo pudieran imprimirse y salir a luz, es solamente para venir a alumbrar desde *las hogueras de la Santa Inquisición* a los que no cegaron con sus engaños y errores. (Prólogo)

No miren las doncellas a los que las miran dos veces, y cuando no pueden retirarse de la conversación con la modestia de su rostro, con la madurez en sus acciones y atención a sus palabras, detengan sus afectos, y estorven sus atrevimiento; huyan de los libros, de las novelas y caballerías, llenos de amores, estupro, de encantos y estragos. Son unas *píldoras doradas que, con capa de un gustoso entretenimiento*, lisongean los ojos para llenar la boca de amargura, y *tosigar* el alma de veneno. Yo me acuerdo de aver leído de un hombre sumamente vicioso que, hallándose amartelado de una y sin esperanza de conquistarla, por fuerza se resolvió a cogerla con engaño y maña, y haziéndola poner los ojos en uno d’estos libros con título de entretenimiento, le puso en corazón tales ideas de amores que, componiéndola a su exemplo, descompusieron en ella y arruinaron el honesto estado de su recato y vergüenza. (Sarmati, 1996 : 179 ; num. 93)

D’autres critiques, plus subtils, condamnent les « mensonges » ou même le style des romans. Sarmati analyse parfaitement les stéréotypes ou lieux communs de la censure des critiques : les romans de chevalerie ne sont pas utiles, ils font perdre du temps, ils sont nuisibles, ils sont menteurs, ils ignorent les classiques, ils sont trop longs et verbeux, etc. Ils méritent donc l’exil, l’interdiction ou la condamnation au feu (1993 : 22-75).

La critique de Cervantès à *Tirant le Blanc*

Les philosophes et les éducateurs de la Renaissance, comme nous venons de le voir, ne pouvaient pas permettre la confusion entre la prétendue exemplarité des romans chevaleresques et celle d'exemples réels tirés d'histoires classiques ou chrétiennes. Ainsi se construit l'idée de l'inutilité de ces romans en matière d'éducation (surtout pour les femmes qui sont les principales responsables, à l'époque de l'Humanisme, de l'éducation morale des enfants au sein de la famille). Pire, ces romans donnent une mauvaise éducation ou peuvent conduire sur une mauvaise voie.

Miguel de Cervantès, héritier de cette critique humaniste qu'il participe à promouvoir, va plus loin dans le prologue de la première partie de son *Don Quichotte*, dans lequel il affirme avoir l'intention de « détruire la mécanique mal faite des romans chevaleresques ». Cependant, nous ne pouvons pas interpréter littéralement ces paroles du prologue, puisque la première partie de *Don Quichotte* a été publiée en 1605, époque à laquelle on n'écrivait plus de romans chevaleresques en Espagne. La cruelle estocade de *Don Quichotte* pour les faire disparaître n'était plus nécessaire. Cervantès ne les attaque pas. *Don Quichotte* est en fait un hommage aux romans chevaleresques, dont *Tirant le Blanc*. C'est une évaluation critique, mais en même temps généreuse et appréciative, voire nostalgique, qui rappelle la valeur d'un genre complètement mort et enterré et le remplit de nouvelles significations (Lucía Megías, 2002).

Ainsi, dans *Don Quichotte* nous trouvons un dialogue presque humoristique avec d'autres romans, en particulier *Amadis de Gaule*, qui servent de source de parodie à Cervantès, sans acrimonie, dès le début de l'œuvre : « Dans un endroit de la Manche du nom duquel je ne veux pas me souvenir ». Le refus de nommer le lieu de naissance et de résidence de Don Quichotte n'est que le premier coup porté, dès le commencement, aux romans chevaleresques qui avaient l'habitude de situer l'origine du héros dans des lieux lointains et étrangers, voire fabuleux : Gaule, Cornouailles, Perse, Grèce, Constantinople, Trace, Hyrcanie, Niquea, Trapisonda... La rusticité et la proximité du village anonyme contrastent avec la solennité et l'exotisme des lieux mentionnés dans les romans : « Dans un endroit de la Manche... ».

La parodie continue: les châteaux ne sont que des auberges, les géants des moulins, l'armée ennemie un troupeau de moutons, et les lions féroces de paresseux animaux de ménagerie. Les motifs empruntés aux romans abondent: bateaux qui mènent dans l'au-delà, pénitence amoureuse dans la forêt, vols impossibles, lettres, enchantements sur le modèle « merlinien », caves mystérieuses, îles exotiques, idéalisation des belles demoiselles, etc. Cervantès engage un dialogue avec *Amadis*, mais aussi avec d'autres romans parmi lesquels *Tirant*¹⁶.

Le barbier et le curé, amis de don Quichotte, sauvent *Tirant le Blanc* (en même temps qu'*Amadis de Gaule* et *Palmerin d'Angleterre*) du bûcher (VI^e chapitre de la Première partie, « De la grande et gracieuse enquête »). Seuls ces trois romans de chevalerie se voient épargner le feu. Le curé qualifie *Amadis de Gaule* de « meilleur roman jamais composé » et d'autre part, à propos de *Tirant*, il déclare que « grâce à son style, c'est le meilleur livre du monde ». Le pardon qu'il accorde au roman apparaît dans un passage réputé obscur de *Don Quichotte*¹⁷. Il s'agit d'un mor-

16. Pour un synopsis clair des multiples épisodes, voir Riquer (1960) et Madariaga (1972). Pour une approche générale de la forme et du sens du roman, entre autres, Casaldueiro (1975) et Lerner (1990).

17. Ces lignes de *Quijote* ont été discutées par de nombreux critiques (voir Cervantes, 1998, I, 82-83 ; II : 285). Pour une mise au point, voir Pardo García (1996).

ceau à bien des égards ambigu, presque cryptique, qui offre des indices pour connaître l'opinion de Cervantès sur *Tirant* :

— ¡Válame Dios —dijo el cura, dando una gran voz—, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho. (Cervantes, 1998, I: 83)¹⁸

Le prêtre fait sans équivoque l'éloge de la vie quotidienne des chevaliers dans *Tirant*: repas, sommeil et même mort paisible des chevaliers dans leur propre lit, c'est dire que ce roman est exceptionnel dans son genre pour son réalisme, pour les agissements vraisemblables de ses personnages. Ce qui est déconcertant, c'est qu'à la suite de cette louange appuyée, qui se conclut sur l'injonction positive « Emportez-le chez vous et lisez-le... » (« Llevadle a casa y leedle »), le prêtre condamne l'auteur du livre « pour n'avoir pas dit tant de sottises sciemment [...], [à] ramer aux galères tout le reste de ses jours » (« pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida »). Il est évident que Cervantès tient le roman en haute estime, mais il semble en nier la cohérence artistique. Il condamne, sans doute, l'auteur à « ramer aux galères », parce qu'il n'a pas fait exprès de ne pas raconter tant de sottises (« no hizo tantas necedades de industria »).

Comme le dit Edward Riley, dans sa *Teoría de la novela en Cervantes* (1981), le roman est très apprécié pour sa grande et indéniable qualité (le réalisme, l'humour et la vigueur des personnages), et en même temps son auteur est sévèrement jugé pour l'absence d'un objectif clair. *Tirant le Blanc* est peut-être le roman chevaleresque le plus ambigu jamais écrit. Le héros, peut-être le plus réaliste de tous les héros chevaleresques, excellent général et amant courtois, est impliqué à la cour de Constantinople, dans une farce prolongée, très amusante, mais aussi manifestement indécente. Selon les critères du classicisme, il s'agit d'une infraction marquée mais involontaire à

18. « Bénédiction! dit le curé en jetant un grand cri; vous avez là Tirant le Blanc ! Donnez-le vite, compère, car je répons bien d'avoir trouvé en lui un trésor d'allégresse et une mine de divertissements. C'est là que se rencontrent don Kyrie-Eleison de Montauban, un valeureux chevalier, et son frère Thomas de Montauban, et le chevalier Fonsèche, et la bataille que livre au dogue le brave Tirant, et les finesses de la demoiselle Plaisirdemavie, avec les amours et les ruses de la Veuve Reposée, et madame l'impératrice amoureuse d'Hippolyte, son écuyer. Je vous le dis en vérité, seigneur compère, pour le style, ce livre est le meilleur du monde. Les chevaliers y mangent, y dorment, y meurent dans leurs lits, y font leurs testaments avant de mourir, et l'on y conte mille autres choses qui manquent à tous les livres de la même espèce. Et pour cela je vous assure que celui qui l'a composé méritait, pour n'avoir pas dit tant de sottises sciemment, qu'on l'envoyât ramer aux galères tout le reste de ses jours. Emportez-le chez vous et lisez-le, et vous verrez si tout ce que j'en dis n'est pas vrai. »

la bienséance (« una violenta y —lo que realmente importa a Cervantes— no intencionada infracción del decoro»¹⁹).

Cervantès devance nos critères modernes. S’il condamne « son prédécesseur pour ne pas savoir clairement ce qu’il faisait » (Riley), il anticipe notre étonnement, parce qu’en tant que lecteurs, nous nous sentons désorientés par de nombreux passages « tirantiens ». Il est tout à fait possible que Cervantès ait pensé à des personnages et à des séquences mal enfilés, mal construites, et sans but qui donnent l’image de l’absurdité ou du non-sens. Il faudra rappeler ici ses versets du *Viaje del Parnaso* :

Yo he abierto en mis novelas un camino
por do la lengua castellano puede
mostrar con propiedad un desatino. (IV, 55)
[...]
¿Cómo puede agradar un desatino
si no es que de propósito se hace,
mostrándole el donaire su camino? (VI, 85).

Ce sont des versets qui semblent inspirés par les premiers versets de l’*Ars poetica* d’Horace. Les néo-aristotéliens de la seconde moitié du xvi^e siècle s’entendent pour dire que pour admirer une œuvre d’art il faut qu’elle soit vraisemblable. On ne peut pas admirer l’impossible (l’« absurdité ») mais seulement ce qui est acceptable. D’après la célèbre citation d’Alonso López Pinciano, auteur de la *Philosophía antigua poética* (1596), l’œuvre la plus importante pour l’esthétique littéraire de tout le xvi^e siècle hispanique : « las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud no son fábulas sino disparates, como algunas de las que antiguamente se llamaron *Milesias*, [y] agora libros de caballerías, los cuales tienen acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejança a verdad » (1973, I : 170-171). Par conséquent, Cervantès ne critique pas « l’absurdité » de Martorell, mais le manque de bienséance stylistique, l’absence d’un but clair et cohérent. Comme l’affirme Riley, la critique finale du curé est présentée comme une réponse intelligente aux difficultés de compréhension que pose le manque de cohérence de l’œuvre. *Tirant* est l’« un des romans chevaleresques les plus déconcertants et les plus ambigus jamais écrits ». Cervantès répond ainsi au défi posé par le livre avec « une malice » et « une ambiguïté délibérée » (1981 : 50-51).

19. Voici la citation de Riley: “Se alaba el libro por sus altas e innegables cualidades (su poco corriente falta de extravagancia, el humor, el vigor de los caracteres); pero el autor es juzgado con severidad por carecer de un propósito claro. [...] *Tirante el Blanco* tiene que ser uno de los libros de caballerías más desconcertantemente ambiguos que se hayan escrito. [...] En términos de teoría clásica, se trata de una violenta y —lo que realmente importa a Cervantes— no intencionada infracción del decoro. Incluso el lector moderno se ve obligado a considerarla como algo más que una simple combinación de lo cómico y lo serio: es una confusión de actitudes literarias. ¿Cómo va uno a seguir tomando en serio a Tirante, como nos propondríamos hacer, después que éste ha sido atado debajo de las ropas de cama y se ha sentado sobre él la princesa Carmesina, librándose por muy poco de que también se siente sobre él la emperatriz? ¿Cómo iba nadie, en la época de la contrarreforma, a considerar a este héroe lascivo como prototipo de virtudes que el autor se propuso hacer de él evidentemente? Los otros personajes, por su parte, tampoco son mejores. [...] Placerdemivida, que más adelante llega a ser reina y a quien Tirante describe como una dama de consumada discreción y vida irreprochable, actúa como una desvergonzada celestina. La ya entrada en años emperatriz permite alegremente que el escudero Hipólito la arroje al suelo para gozar de ella, y ambos se hallan demasiado ocupados para llorar la muerte reciente de Tirante, de Carmesina y del emperador en cuanto encuentran la oportunidad de acostarse juntos una noche. Hay suficientes razones para interpretar la palabra “necedades” en este contexto del *Quijote* como ‘obscenidades.’” (1981: 49-50).

Cervantès sauve (et en même temps critique) *Tirant le Blanc* – ainsi qu’ *Amadis de Gaule* et *Palmerin d’Angleterre* – avec la même ambiguïté que Pinciano condamnant les mauvais romans de chevalerie, mais sauvant les « bons » :

Resumamos... [...] la épica es imitación común de acción grave [...] por grave se distingue de algunas especies de Poética menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por dezir de las *milesias o libros de cavallerías*, los quales, aunque son graves en quanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas ; no hablo de un *Amadís de Gaula*, ni aun del [*Amadís*] *de Grecia* y otros pocos, los quales tienen mucho de bueno, sino de los demás, que ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave, y por esto, las dezía un amigo mío “almas sin cuerpo” (porque tienen la fábula, que es el ánima de la Poética, y carecen de metro) y a los lectores y autores dellas, cuerpos sin alma. (1973, III : 177-178).

Et parmi les « bons » romans de chevalerie, il aurait sans doute placé *Tirant le Blanc*, « corps » et « âme » (« almas sin cuerpo »), avec *Amadis de Gaule* ou *Amadis de Grèce*, comme dans la liste de Cervantès, (s’il ne l’a pas nommé, c’est probablement parce qu’il ne l’a jamais eu entre les mains).

Avec *Don Quichotte*, Cervantès a résolu le dilemme néo-aristotélien de la vraisemblance historique absente des « fábulas milesias » selon le reproche de Pinciano: il a réussi à concilier l’imagination créatrice et la réalité empirique. Superficiellement, la vraisemblance est respectée et les errances de *Don Quichotte* peuvent être comprises comme l’histoire d’un cas pathologique, l’histoire des affrontements ridicules d’un fou avec la réalité.

La rupture de Cervantès avec le *romance* – avec le roman de chevalerie – ne s’explique pas seulement par le fait que *Don Quichotte* en est une parodie, puisque *Tirant* et plus tard *Orlando furioso* contiennent également des éléments de parodie. Comme Edwin Williamson le souligne dans *El « Quijote » y los libros de caballerías*:

a pesar de todos sus recelos acerca del mundo idealizado de la caballería, Joanot Martorell y Ludovico Ariosto se encuentran limitados por el género: las convenciones del *romance* determinan la estructura de sus narraciones y condicionan las experiencias de sus personajes, mientras en el *Quijote* el mundo caballeresco sólo existe en la cabeza del héroe demente... (1991: 123).

Martorell et Cervantès ont voulu composer leurs œuvres sur des bases solides, en retournant aux origines et aux traditions anciennes (bien qu’ils les aient critiquées de diverses manières), toujours à la recherche d’une distance ironique. C’est ainsi qu’ils parlent des expériences humaines et historiques de leur époque – dans le premier cas, c’était à la fin du Moyen Âge ; dans le cas de Cervantès, c’était l’Espagne impériale, un géant aux pieds d’argile. Ils écrivent pour présenter la situation et non pour l’imaginer. Ils font du réalisme ironique et non de l’idéalisme élevé, mais ils se moquent d’une forme sérieuse et en même temps constitutive de la réalité de leur époque. Ainsi, l’humour et la comédie deviennent l’antidote qui leur permettra d’atteindre de nouvelles cibles littéraires, artistiques et humanistes. Je trouve que c’est précisément ce type d’effort titanesque que nous devons mettre en lumière ces jours-ci.

BIBLIOGRAPHIE

- ARIZALETA, Amaia, Francisco BAUTISTA et Rafael BELTRÁN (2011), "L'héritage espagnol des Vœux du Paon", in *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon: originalité et rayonnement*. ed. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Klincksieck, pp. 237-252.
- ARRONIS LLOPIS, Carme (2013), "Juan de Molina, autor –y no traductor– del *Vergel de Nuestra Señora*", *Studia Aurea*, 7, pp. 389-416.
- BABBI, Anna Maria y Vicent Josep ESCARTÍ, eds. (2015), *More about "Tirant lo Blanc". From the sources to the tradition / Més sobre el "Tirant lo Blanc". De les fonts a la tradició*, Amsterdam, John Benjamins.
- BARBERÀ, Jean Marie, ed. (1997), *Actes del Col·loqui Internacional "Tirant le Blanc": l'albor de la novel·la moderna europea (Aix-en-Provence, 1994)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BELTRÁN, Rafael (2006), "*Tirant lo Blanc*", de Joanot Martorell, Madrid, Síntesis.
- (2010), "De la biografia històrica a la novel·la cavalleresca: el paper dels cavallers francesos al *Victorial* i al *Curial e Güelfa*", *Catalan Review*, 24, pp. 13-30.
- (2012), "Des emblèmes du pouvoir d'Alphonse V d'Aragon à la récupération de Constantinople: Croisade historique et utopie littéraire dans *Tirant lo Blanc*", in *Histories et mémoires des croisades à la fin du Moyen Âge*, eds. Martin Nejedlý y Jaroslav Svatek, 'Les croisades tardives', 3, Toulouse, Méridiennes, pp. 293-303.
- (2015), "Los periplos marítimos del *Libro del rey Canamor y del infante Turián, su hijo* (1509) y las primeras empresas militares en la India portuguesa (*Canamor, 1507*)", *Historias fingidas*, 3, pp. 67-106.
- (2016), "Philippe de Bourgogne à l'aide d'Alphons de Naples: l'image du roi et l'épique de la croisade dans le roman de *Les trois fils de rois*", in *L'immagine di Alfonso il Magnanimo / La imatge d'Alfons el Magnànim*, ed. Fulvio Delle Donne et Jaume Torró Torrent, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 241-260.
- (2018), "Pero Tafur y Bertrandon de la Broquière en Constantinopla: la imagen ceremonial de María de Trebisonda y los encuentros diplomáticos en torno al concilio de Ferrara-Florença (1438-1439)", *Medievalia*, 21, pp. 25-74.
- (sous presse), "Magia y milagros de San Paulicio en *Arderique* (1517): el cadáver del santo, la pareja infecunda y el nacimiento heroico", *Revista de Literatura*, 161.
- BELLVESER, Ricard, ed. (2011), *La novel·la de Joanot Martorell i l'Europa del segle XV*, València, Alfons el Magnànim, 2 vols.
- BOGNOLO, Anna (2002), "El *Lepolemo, Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*", *Edad de Oro*, 21, pp. 271-288.
- CARPENTER, Dorothy Molloy (ed.) (2000), *Arderique*, "Los libros de Rocinante", 7, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CASALDUERO, Joaquín (1975), *Sentido y forma del «Quijote»* [1949], Madrid, Ínsula, 4ª ed.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2 vols.
- CHERCHI, Paolo, trad. y ed. (2013), Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*, Torino, Einaudi.
- CHINER GIMENO, Jaume Josep (1993), *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell (amb un fragment d'un manuscrit del "Tirant lo Blanch")*, Alcoi, Marfil.
- GAGLIARDI, Donatella (2008), "Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas", *Studia Aurea*, 3, s. p.
<URL: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=86> >
- (2017), "Un placer negado: la censura de las caballerías en el inédito *Espejo de la princesa cristiana*", *Historias fingidas*, 5, pp. 109-130.
- GRILLI, Giuseppe (1994), *Dal 'Tirant' al 'Quijote'*, Bari, Adriatica.
- (2004), *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- HAUF, Albert, ed. (2004), Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Valencia, Ed. Tirant lo Blanch.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- HERRÁN ALONSO, Emma (2004), "Tras las huellas de una obra prohibida: el *Libro de Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro", in *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 1029-1044.
- (2014), "Caminos hacia la felicidad: las narraciones caballerescas espirituales en tiempos de reformas", *Criticón*, 120-121, pp. 9-22.
- LERNER, Isaías (1990), "Quijote, Segunda parte: parodia e invención", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, pp. 817-836.
- MADARIAGA, Salvador (1972), *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Editorial Salamanca.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1952), "Una edición desconocida del *Enquiridion* (Valencia, 1528, por Costilla)", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 58, pp. 449-463.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973 [2ª ed.]), *Philosophía antigua poética* (1596), ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols. [1ª ed., 1953]
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002), "Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín", *Edad de Oro*, 21, pp. 499-539.
- MARTINES, Vicent (1997), *El Tirant políglota. Estudi sobre el "Tirant lo Blanch" a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTORELL, Joanot et Martí Joan de GALBA (1974), *Tirante el Blanco*, éd. de Martí de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2006), *La aventura de "Tirant lo Blanch" y de "Tirante el Blanco"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2013), *Transmisión y difusión de la literatura caballerescas. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, Lleida, Universitat de Lleida.
- (2003), *Tirant le Blanc*, traduction Jean Marie Barberà, Toulouse, Anacharsis.
- MONTORSI, Francesco (2015a), *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie*, Paris, Classiques Garnier.
- (2015b), "Le dégoût des livres ou la multitude nocive des romans au XVI^e siècle, in *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, eds. Sophie Albert et alii, Paris, Honoré Champion, pp. 51-62.
- NERI, Stefano (2006), *Lepolemo (Valencia, Juan Jofré, 1521). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (1996), "Don Quijote, Tirante el Blanco y la parodia realista. De nuevo sobre 'el pasaje más obscuro del Quijote'", in *Studia Aurea. Actas del III Congreso de AISO*, eds. I. Arellano et al, Navarra, GRISO, vol. III, pp. 377-388.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1981), "La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español", 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, pp. 35-43.
- PUJOL, Josep (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell (Models i escriptura en el "Tirant lo Blanc")*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2015), "Tirant lo Blanc" (cap. 16), in *Història de la Literatura Catalana*, vol. III, dir. Lola Badia, Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Barcino - Ajuntament de Barcelona, pp. 107-161.
- QUEROL COLL, Enric (2016), "Els elogis a Vives de Cosme Violaigua en una primerenca i desconeguda edició barcelonina dels *Colloquia*", *eHumanista/IVITRA*, 9, pp. 388-496.
- RECIO, Roxana, ed. (1998), *El "Triumpho de Amor" de Petrarca traducido por Álvarez Gómez*, Barcelona, PPU.
- (2012), "Las traducciones del *Triumpho de Amor* de Petrarca de Álvarez Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana", *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 1, pp. 51-74.
- RILEY, Edward C. (1981), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

- RIQUER, Martin de (1960): *Cervantes y el "Quijote"*, Barcelona, Teide.
 --- (1990), *Aproximació al "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Quaderns Crema.
 --- (1992), « *Tirant lo Blanch* », *novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.
 SANPEDRO, Hieronymo (1554), *Libro de Caualleria Celestial del pie de la Rosa Fragante*, Anvers, Martin Nucio.
 SARMATI, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini.
 SIVIERO, Donatella (1997), "*Tirant lo Blanch*" e la tradizione medievale. *Echi testuali e modelli generici*, Messina, Rubbettino.
 (Los) *TRIUMPHOS de Apiano* (1522), trad. Juan de Molina, Valencia, Juan Joffre.
<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3170>
 VALERO MORENO, Juan Miguel (2013), "Gonzalo Fernández de Oviedo y Petrarca. Las estancias de la memoria", *Studi Rinascimentali*, 11, pp. 199-234.
 VALSALOBRE, Pep (2003), "Una cort 'ferraresa' a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literària autòctona", *Caplletra*, 34, pp. 171-194.
 WILLIAMSON, Edwin (1991), *El "Quijote" y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.

RÉSUMÉ

L'article examine les trois références à *Tirant le Blanc* de Joanot Martorell dans la critique humaniste des romans chevaleresques du XVI^e siècle de Juan de Molina, Luis Vives et Jerónimo Sempere. Ensuite, nous analysons comment Cervantès loue et condamne à la fois son prédécesseur. Cervantès en a fait une critique humaniste et a résolu le dilemme néo-aristotélicien de la vraisemblance historique avec une ambiguïté malveillante et délibérée.

MOTS CLÉS: *Tirant le Blanc*, Martorell, Cervantès, critique humaniste, humanisme du XVI^e siècle, Luis Vives, romans chevaleresques

ABSTRACT

The article examines the three references to Joanot Martorell's *Tirant lo Blanc* (*The White Knight: Tirant lo Blanc*) in the humanist critique of the 16th-century chivalric romances by Juan de Molina, Luis Vives, and Jerónimo Sempere. It analyzes how Cervantes both praises and condemns his predecessor. Cervantes criticized as a humanist and he solved the neo-Aristotelian dilemma of historical likelihood with malicious and deliberate ambiguity.

KEY WORDS: *Tirant le Blanc*, Joanot Martorell, Cervantes, 16th-century humanisme, humanistic criticism, Luis Vives, chivalry books

Reçu: 1/2/2019

Accepté: 2/3/2019

Faut-il croire à Geoffroy de Monmouth ?
Notes sur la réception de l'*Historia regum Britannie*
au XVI^e siècle (1508-1579)

Should we believe Geoffrey of Monmouth? Notes on the reception
of the *Historia regum Britannie* in the 16th century (1508-1579)

Francesco Montorsi
(Université de Zürich)

Don Quichotte considère les chevaliers bretons comme des personnages historiques, dont il faut imiter les hauts faits. Au berger qui lui demande ce que veut dire être un chevalier errant, le célèbre Hidalgo répond ceci :

Vous n'avez donc pas lu, messieurs, les annales et les histoires d'Angleterre où l'on traite des fameux exploits du roi Arthur que, dans notre langue castillane, nous appelons communément le roi Artus ? (Cervantès, 2001 : 481)

Cette citation invite le lecteur à approfondir le problème historiographique suggéré par l'ironie cervantine. Quel rôle l'érudition du début du XVII^e attribue-t-elle au prince des Bretons ? Est-ce que ce siècle croit encore à l'historicité du roi Arthur, ou bien la Renaissance l'avait-elle désormais relégué au rang de légende, comme elle l'avait fait avec d'autres matériaux fabuleux, le mythe de l'origine troyenne des Francs par exemple (Huppert, 1965 ; Asher, 1969 ; Beaune, 1985 : 26-28) ?

Pour répondre à cette question, il faut se tourner vers la réception du texte qui constitue le fondement de la croyance dans Arthur, l'*Historia regum Britannie* de Geoffroy de Monmouth, « tissu de mensonges » selon certains, mais tenu en haute estime pendant tout le Moyen Âge. En prenant comme laps de temps le XVI^e siècle, nous étudierons la transmission de l'œuvre, ses

adaptations, ainsi que les critiques dont il a fait l'objet ou les emplois qui en ont été faits. La partie arthurienne ne composant qu'une section de l'*Historia regum Britannie*, la crédibilité ou l'in vraisemblance de ce texte se joue parfois sur la base d'épisodes tirés d'autres moments de l'histoire anglaise, ainsi la fondation mythique de la Grande Bretagne par le troyen Brutus ou les siècles de l'occupation romaine.

L'analyse que nous proposons – qui n'a pu s'appuyer que sur de rares contributions précédentes – se focalise sur le contexte français, en particulier entre 1508, année de l'*editio princeps* de l'*Historia regum Britannie*, et 1579, celle de la parution des *Annales de France* par François de Belleforest. Son but est d'esquisser un panorama de la réception galfridienne en relevant d'abord les principaux épisodes de continuité dans la transmission de l'ouvrage et ensuite les critiques, en particulier humanistes, qui ont œuvré en France et en Europe pour contester la tradition de pseudo-historicité du texte. Les quelques portraits d'hommes de lettres que nous dressons – ceux d'Yves Cavellat, Alain Bouchart, Jean de Bourdigné, Flavio Biondo, Polydore Vergile, Charles Du Moulin, François de Belleforest – serviront de jalons, on l'espère, pour construire cette synthèse sur la réception moderne de Geoffroy de Monmouth qui nous fait défaut.

La tradition médiévale et le xv^e siècle

Composée par le clerc gallois Geoffroy de Monmouth vers 1135, l'*Historia regum Britannie* raconte l'histoire de la Bretagne depuis l'arrivée de son fondateur Brutus le petit-fils d'Énée jusqu'au VII^e siècle. Tout en puisant dans les ouvrages latins précédents – ceux de Nennius, Bède ou Gildas – Geoffroy s'adonne à des affabulations. Celles-ci servent entre autres à doter la monarchie anglaise d'un ancrage légendaire et de modèles historiques comparables à ceux d'autres nations, en particulier la France. Dans le prologue, Geoffroy déplore l'absence d'informations sur deux pans de la Grande Bretagne, les monarques du passé préchrétien et un roi digne de renommée éternelle : Arthur. L'imagination du Gallois s'exerce avec bonheur dans la construction de ce dernier personnage – jusqu'alors objet d'allusions rapides – auquel est dédiée la partie la plus volumineuse de l'œuvre. Sous sa plume, le roi Arthur devient un conquérant invincible dont on ne relate pas seulement les luttes contre les envahisseurs saxons mais aussi les conquêtes en Europe, y compris celle des Gaules contre les troupes romaines. Pour enraciner son pays dans ces temps ancestraux qui légitiment le pouvoir des nations, Geoffroy élabore longuement le personnage du fondateur mythique de la Grande Bretagne, le troyen Brutus, petit-fils d'Énée. Celui-ci avait certes déjà été inventé par la tradition, mais le clerc médiéval lui attribue de nombreuses péripéties inédites. Entre Brutus et Arthur, l'imagination fertile de Geoffroy ne reste pas au repos. Au contraire, elle va jusqu'à inventer des biographies à des hommes de la Rome antique dont les trajectoires croisent l'histoire de la Grande Bretagne. Des personnages aussi connus que César et les empereurs Sévère, Caracalla, Constance et Constantin sont affublés d'une nouvelle vie, dans laquelle une place de choix est jouée par l'Angleterre.

Aussi incroyables qu'elles puissent sembler, ces incongruités n'ont pas empêché toute une époque de recevoir Geoffroy de Monmouth comme une autorité. Dans les études sur l'*Historia* on a coutume de signaler pour le XII^e siècle deux manifestations de scepticisme à l'égard du clerc gallois. Les chercheurs ont néanmoins montré l'ambivalence des affirmations critiques de l'un des

auteurs, Giraud de Barri (Crick, 1999), qui à d'autres moments contribue à diffuser le récit de Geoffroy. Il reste une célèbre prise de position de Guillaume de Newburgh qui dans son *Historia regum anglicarum*, composée à l'extrême fin du XII^e siècle, accuse Geoffroy d'avoir écrit des inventions ridicules sur les Bretons (William of Newburgh, 1988 : I, 28).

Il n'en reste pas moins que l'ouvrage de Geoffroy a été rapidement reçu comme un texte digne de foi (Fletcher, 1906 ; Damian-Grint et Le Saux, 2006 : 93 ; Putter, 2011) – une crédibilité qui, sur le sol anglais, a été étayée par d'heureuses trouvailles, comme le tombeau d'Arthur exhumé à l'abbaye de Glastonbury au début des années 1190 déjà (Giraldus Cambrensis, 1861-1891 : VIII, 128-129 ; Carley 2001). La réception de l'ouvrage a été fulgurante. Quelques années seulement après y avoir mis le point final, Geoffroy de Monmouth voyait son œuvre réutilisée par plusieurs historiens et traduite en différentes langues. De témoin en témoin elle s'est propagée à un rythme soutenu. Avec plus de deux cent vingt copies manuscrites (Crick, 1989 ; Tahkokallio 2015b), l'ouvrage aura été le livre profane en médiolatin le plus lu au Moyen Âge, en plus d'être l'un des textes d'histoire – toutes catégories confondues – les plus populaires (Tilliette, 1996 : 218 ; Guenée, 1980 : 271). Le contenu de l'œuvre s'est disséminé, du XII^e jusqu'au XVI^e siècle, dans un nombre incalculable de chroniques vernaculaires et latines, y compris dans des autorités telles que le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et le *Chronicon* de Martin Polonus. En raison de son succès hors norme, tout comme de l'ampleur inégalée de ses vues historiques, tout historien d'Angleterre a été en quelque sorte obligé de recourir à l'*Historia regum Britannie*. Bien que des points particuliers, ainsi certaines aventures du roi Arthur, soient occasionnellement signalés comme improbables ou soient omis dans la narration, une solide *fides* demeure attachée à l'ouvrage.

Après l'Angleterre, la France est le pays qui a offert le plus bel accueil à l'œuvre de Geoffroy. Ici, au XIII^e siècle l'intrigue de l'*Historia* est reprise dans plusieurs chroniques et ouvrages poétiques d'expression latine (Tahkokallio 2015a). Les transpositions en langue d'oïl ne manquent pas. Si l'on inclut les versions partielles ou mutilées, sont connues à ce jour une douzaine de versions en vers (Barbieri 2015 : 141-142)¹ et une dizaine en prose (Veysseyre 2003 ; Damian-Grint et Le Saux, 2006 ; Montorsi sous presse). Le XV^e siècle a été une période féconde dans ce genre de travaux. Nous pouvons citer ces deux traductions que sont le *Roman de Brut* de Jean Wauquelin en 1444-1445 (Veysseyre, 2003 : IV et V, 343-418)² et les *Croniques des Bretons* anonyme (premier quart du XV^e siècle ; Veysseyre, 2003 : III et V, 107-341), cette dernière ayant été intégrée par Jean de Wavrin dans son *Recueil des croniques et anchiennes istoires de la Grant Bretaigne* (1446).³ Comme l'illustre ce dernier cas, le texte de Geoffroy de Monmouth a été souvent traduit comme morceau de plus vastes ouvrages. Ainsi, les chapitres 6 à 30 de l'*Historia* se trouvent dans ce qu'on appelle parfois la quatrième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* transmise par deux manuscrits du XV^e siècle (Trachsler, 2015), un résumé se lit dans la chronique universelle *La Bouquechardière*

1. Barbieri (2015) signale 12 textes dont une version des *Prophetiae*. Plusieurs de ceux-ci proviennent d'Angleterre. Ils sont le plus souvent dans un état fragmentaire. On complétera la liste en ajoutant que la *Chronique anglo-normande* de Pierre de Langtoft (fin XIII-début XIV^e siècle) s'ouvre par une traduction versifiée de l'*Historia*.

2. Le *Roman de Brut* de Jean Wauquelin se lit dans la thèse de G. Veysseyre (2003), inédite pour cette partie. L'ouvrage est conservé dans deux manuscrits (Londres, British Library, Lansdowne 214 et Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10415-10416).

3. Les *Croniques des Bretons* sont conservées dans quatre manuscrits (BnF, fr. 2806, BnF, fr. 5621, BnF, fr. 16939, et Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 871), Le texte se lit grâce à l'édition du *Recueil* de Wavrin qui le contient en son sein (Wavrin, 1864-1891). L'ouvrage de Wavrin, qui retrace l'histoire de la Grande Bretagne depuis ses origines jusqu'aux temps présents, nous a été transmis par plus de vingt manuscrits (Visser-Fuchs, 2001).

de Jean de Courcy⁴ (vers 1416 ; Veyseyre, 2003, 1 : 19-21), et une adaptation dans le *Traictié des Neuf Preux* de Sébastien Mamerot (1460-1468 ; Salamon, 2011 ; Trachsler, 1996). Enfin, Pierre le Baud écrit au plus tard en 1480 les *Cronicques et histoires des Bretons* (Le Baud, 2018),⁵ première histoire de la Bretagne en français qui nous ait été conservée, où il suit Geoffroy de Monmouth depuis la descendance d'Énée jusqu'à la mort du roi Arthur en Grande Bretagne. Ces quelques brèves notes sur la période qui précède l'objet d'analyse suffisent à montrer combien l'*Historia regum Britannie* a été l'un des ouvrages les plus adaptés du Moyen Âge français. Il serait difficile de trouver un texte à qui on ait fait autant de fois l'honneur de la traduction.

Adaptations et éditions de l'*Historia* au premier xvi^e siècle

À regarder les signes tangibles de la réception de Geoffroy de Monmouth, il semblerait que les premières décennies du xvi^e siècle soient marquées par le sceau de la continuité. En effet, l'*Historia regum* poursuit sa tradition, désormais séculaire, d'adaptations vernaculaires. Par ailleurs, l'imprimerie française est à l'origine de l'*editio princeps* de l'*Historia*, qui n'a pas lieu en Angleterre mais bien en France. Le texte du clerc médiéval paraît à Paris en 1508, sous le titre inédit de *Britannie utriusque regum principum origo, gesta insignia ab Galfrido Monemutensi ex antiquissimis Britannici sermonis monumentis in latinum sermonem traducta* (Renouard 1908, 2 : 460-462). Élément insuffisamment connu de la diffusion de l'œuvre galfridienne, cette édition mérite qu'on s'y arrête. L'instigateur de l'entreprise n'est pas son imprimeur le Gantois Josse Bade – commentateur des classiques latins et éditeur d'Érasme et de Budé – mais un autre personnage, beaucoup plus obscur. Comme le sous-titre du livre l'indique le texte a été publié par les soins et aux frais de maître Yves Cavellat⁶ (*ab [Jodoco Badio] Ascensio cura et impendio magistri Ivonis Cavellati in lucem edita*). Connu par ailleurs pour sa participation à un *Lexicon graeco-latinum* en 1512, Cavellat fait partie en 1508 du collège de Cornouaille,⁷ institution destinée à subvenir aux besoins des écoliers du diocèse de Cornouaille qui suivaient un cursus à l'Université de Paris (Couffon, 1940). Dans un texte liminaire, épître introductive destinée à un certain Hervé Kaerquiffinennus (*Ivo Cavellatus Herveo Kaerquiffinenco S.D.*), il raconte les circonstances à l'origine de son édition : désireux d'avoir des renseignements sur les origines troyennes de la Grande Bretagne, il était en train de chercher des livres dans la bibliothèque de son collège, lorsqu'il est tombé sur un petit manuscrit horrible d'aspect et abîmé par la moisissure et la crasse (*situ et pedore squalentem atque horridum*). L'ouvrage était intitulé *Historia regum Britannie* et contenait ce que Cavellat avait depuis longtemps cherché (*quod diu desideraveram continentem*). Frustré par l'état d'un texte à peine

4. On compte 34 témoins de la *Bouquechardière* (De Chancel, 1987). Le texte est actuellement l'objet d'un projet d'édition sous la direction de Catherine Gaullier-Bougassas.

5. L'ouvrage est demeuré manuscrit jusqu'au xvii^e siècle. Deux copies de la première version sont conservées (Paris, BnF, fr. 8266 et Angers, Bibliothèque municipale, 941). Représentée par un seul témoin (Londres, British Library, Harley 4371), une version remaniée est remise à la duchesse Anne en 1505.

6. Ici et *passim* c'est nous qui traduisons.

7. Nous savons fort peu de choses sur Cavellat. Dans l'épître introductive de l'édition il signe « Ex collegio nostro Corrisopitensi » (l'adjectif *corrisopitensis* peut vouloir dire « de Cornouaille » ou « de Quimper », ce qui a induit en erreur plusieurs critiques). On en a déduit que Cavellat était professeur au collège de Cornouaille.

compréhensible (*ut vix ipsum quispiam intelligere quiverit*), le Breton se met à la recherche d'autres témoins dans de nombreuses bibliothèques de l'université parisienne (*per multas huius gymnasii parrhisiensis discurrens bibliothecas*). Sa quête n'est pas sans porter des fruits, puisqu'il trouve trois autres manuscrits, l'un dans la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor, l'autre chez l'abbé de ce même monastère – qui se l'était fait copier pour lui-même et le tenait en haute estime (*quem pro se ipso scribi fecerat magnoque conservabat cultu*) – et un troisième dans la bibliothèque des Carmes.⁸ Ayant comparé les manuscrits, il s'aperçoit que de nombreuses divergences séparent les témoins, raison pour laquelle il se rend auprès de Josse Bade pour lui demander son avis en le priant, si le texte le choque par sa rudesse et son inculture (*si aliqua scabra nimis atque inculta in dicta historia offendat*), d'envoyer ses corrections, sans rien omettre ni ajouter.

La lettre de Cavellat à Hervé Kaerquiffinennus est suivie de nombreux éléments paratextuels. D'abord un sizain de Cavellat à Josse Bade, avec une réplique de Bade. Dans celle-ci, l'imprimeur dit avoir envoyé par le monde, à la connaissance des savants, cet écrit sur les gestes des Anciens, maintenant multiplié par ses presses (*atque ea [i.e. veterum documenta virorum] doctorum mittenda sub ora per orbem / Curavi praelo multiplicata meo*). À la suite il célèbre les vers, dignes des poèmes antiques, d'un jeune homme, dont le précepteur est Cavellat lui-même. En effet, après un autre sizain où Cavellat s'adresse à son édition, se trouve un poème d'Alanus Aureus, élève de l'humaniste. Dans celui-ci, Alain Doré – si telle est bien la translittération vernaculaire de son nom latin – se tourne vers Alain Bonescat (Alanum Bonnezgatum), jurisconsulte et chanoine de Poitiers, et lui résume en vers latins le contenu de l'ouvrage. Suivent une lettre de Doré à son précepteur Cavellat avec des considérations sur la nature du texte de Geoffroy, un sizain d'envoi du même Doré à un certain Henricus Talecus, et enfin un autre sizain où l'éditeur Cavellat s'adresse directement au lecteur.

Ces éléments de paratexte nous donnent à voir un réseau de relations entre patriotes bretons. Avant d'explorer ce noyau d'amitiés, il est utile de rappeler les raisons qui expliquent le remploi à des fins de propagande de l'ouvrage de Monmouth par des érudits bretons. L'ouvrage de Geoffroy avait consacré des pages importantes à la Bretagne continentale. Selon le clerc gallois, la péninsule armoricaine avait été colonisée vers la fin du quatrième siècle par des habitants des îles anglaises suivant le sénateur Maxime. Celui-ci avait fait de leur chef Conan le premier roi d'Armorique. Cette histoire – dont on ne trouvera pas de précédent dans la littérature antérieure – pouvait servir à défendre le prestige national, ce qui arrive en effet à plusieurs reprises à partir du xv^e siècle (Rigoulot, 1991).

Si l'on revient à nos hommes, le maître d'œuvre de l'édition est Yves Cavellat, membre du collège de Cornouaille. Quatre des destinataires et auteurs des paratextes sont également bretons. Dans son épître introductive à Hervé Kaerquiffinennus, Cavellat lui explique qu'il est parti à la recherche du livre de Geoffroy parce qu'il voulait s'enquérir de l'origine troyenne avancée par leurs propres ancêtres (*maioribus nostris*). Comme la désignation Kaerquiffinennus l'indique, Hervé – prénom typiquement breton – provenait possiblement de Kerguiffin, au sud de Quimper, près

8. Trois des quatre manuscrits évoqués par Cavellat peuvent être identifiés. Crick (1989 : 274-275 n° 175) signale qu'une note de possession du ms Paris, BnF, lat. 6230 renvoie possiblement à Galleranus Nicolaus, c'est-à-dire « le fondateur du collège de Quimper [sic pour Cornouaille], où Yves Cavellat, le premier éditeur de l'*HRB*, a travaillé » (c'est nous qui traduisons). Le ms Paris, BnF, lat. 15073 (vers 1500) représenterait le manuscrit personnel de l'abbé de Saint-Victor, selon Reeve et Wright (*Geoffroy de Monmouth*, 2007 : lxii-lxiii). Toujours selon Reeve et Wright, l'autre manuscrit de l'abbaye de Saint-Victor – enregistré dans le catalogue de 1514 (Ouy et Gerz-von Buren, 1983 : 293, item B B B 7) – correspondrait, pour la partie galfridienne, au manuscrit composite Vat. Pal. Lat. 926.

de Loctudy, dans le Finistère. En outre, dans les vers qu'il envoie à Bonescat, Doré lui promet que la lecture de Geoffroy lui apprendra pourquoi « nous sommes appelés bretons ». La propagande bretonne s'illustre dans l'impression, à l'orée du texte, du blason du duché de Bretagne. Porté par deux anges et surmonté par une couronne, l'écusson d'hermine plain précède le premier chapitre de l'*Historia*. Le titre de l'ouvrage est modifié par rapport à celui de la tradition manuscrite afin d'évoquer les deux Bretagnes, petite et grande (*Britannia utriusque regum principum origo*).

L'*Historia regum* est considérée par les protagonistes de l'édition comme un récit digne de foi. Josse Bade ajoute à la fin du texte, position certes discrète pour des annonces programmatiques, une adresse aux lecteurs où il met ironiquement en doute la fiabilité de l'ouvrage. Dans les pièces liminaires initiales, il n'avait pas manifesté cette prudence. Cavellat et ses associés, quant à eux, voient dans Geoffroy un honnête historien. Yves considère que, grâce à l'*Historia*, ce qui autrefois pouvait lui sembler fabuleux s'est finalement révélé être une véritable histoire (*ex illo mihi patuerit historia, quae prius fabula videbatur*). Son élève Doré expose les raisons linguistiques qui montrent que Geoffroy a traduit son ouvrage du breton et s'en prend à un historien de renom, qu'il ne mentionne pas, qui n'aurait pas dit la vérité sur les rois des Bretons Lucius et Arthur.⁹

Dans les décennies qui suivent cette édition – réimprimée une seule autre fois, par le même Bade, en 1517 (Renouard 1908, 2 : 462) – deux adaptations vernaculaires de Geoffroy de Monmouth voient le jour. La première, intitulée *Grandes croniques de Bretagne*, parue à Paris en 1514, a pour but de raconter en quatre livres l'histoire de la Bretagne continentale de ses origines mythiques jusqu'à la mort du duc François II en 1488. Son auteur est Alain Bouchart, homme de loi de la petite noblesse bretonne, qui en cette fin du xv^e et début du xvi^e siècle occupe différents emplois, d'abord à la chancellerie ducale, ensuite auprès du conseil du roi, avant d'être avocat au Parlement. Bouchart s'est attelé à la tâche après avoir remarqué l'absence de « traicté qui ait esté entièrement composé du noble pays de Bretagne, qui jadis fut appellé le royaume d'Armorique » (Bouchart, 1986-1998 : 1, 76). Son projet s'inscrit dans la continuité de l'œuvre, demeurée manuscrite, de Pierre Le Baud. Écrivant dans une période incertaine pour le sort du duché en raison des visées hégémoniques de la France, qui étaient confortées par l'union matrimoniale de la duchesse Anne avec les rois Charles VIII puis Louis XII, Bouchart aspire à proclamer la souveraineté bretonne, ce pourquoi il souligne dans son œuvre l'antériorité du pouvoir des Bretons par rapport aux Francs (Rigoulot 1991 : 45). L'adaptation de Geoffroy constitue une pièce maîtresse de ce projet de propagande, et occupe à elle seule de nombreuses pages des deux premiers livres des *Croniques*. À l'exception de quelques rares chapitres omis, l'*Historia regum Britannie* est ici rendu dans sa quasi-totalité. L'ouvrage de Bouchard jouit d'un certain succès et est republié en 1518, 1531, 1532 et 1541.

L'œuvre de Jean de Bourdigné, dont on sait peu de choses, n'a été publiée en revanche qu'une seule fois en 1529 à Paris et à Angers (Moreau, 1985 : 454 et 532).¹⁰ L'*Hystoire agregative des annalles et cronicques d'Anjou* a été entreprise parce que Jean s'est aperçu, comme il le dit dans le prologue, que « les faitz et gestes des nobles et preux consulz, contes et ducz d'Anjou n'avoient encores par avant ce jour esté elucidez ne descriptz » (Bourdigné, 1529 : f. 1v). Dédié à la mère

9. « Geoffroy semble avoir parlé avec plus de vérité et fidélité au sujet de Lucius, premier chrétien des Bretons, et du roi Arthur qu'un homme de grande renommée dans son *Compendio de Francorum gestis* » (*Qui [Galfridus] verius et fidelius de Lucio primo christiano apud Britannos rege de quo Arturo disseruisse visus est quam quidam vir magni nominis in Compendio de Francorum gestis*). Il s'agit d'une référence à Robert Gaguin. Voir *infra* note 11.

10. L'édition de 1529 est suivie par une deuxième édition – et non pas une réédition – parue en 1530, dans laquelle certains cahiers du livre ont été recomposés.

du roi Louise de Savoie, ici présentée comme duchesse d'Anjou, le texte de Bourdigné retrace l'histoire de l'Anjou depuis les temps postdiluviens jusqu'au monde contemporain. Dans les événements fabuleux qu'il raconte, une place (une quinzaine de pages) est donnée à la partie arthurienne de l'*Historia regum Britannie*, de Vortigern au roi Arthur. L'Anjou était relié à la légende arthurienne depuis que Geoffroy de Monmouth avait affirmé que la région avait été offerte en don par le roi Arthur à Keu le sénéchal après ses campagnes victorieuses en Gaule (Trachsler 2010). Ne se contentant pas de rapporter les rares données de la tradition, Bourdigné invente plusieurs éléments de son cru afin de mieux rattacher sa région à la pseudo-histoire galfridienne (Péron, 2017) et il va jusqu'à évoquer un tournoi pour le mariage du roi auquel participe « le très preux Lancelot du Lac » devenu maintenant « angevin, filz adoptif de la dame du Lac près Beaufort en Anjou » (Bourdigné, 1529 : f. xx r).

Les adaptations de 1514 et 1529 semblent à première vue perpétuer la tradition, admirablement riche au siècle précédent, de traductions de l'*Historia regum Britannie*. Mais cette continuité, comme on l'aura compris, est d'apparence. Ces adaptations récentes poursuivent un autre but qu'au xv^e siècle. À cette époque l'*Historia regum* intéressait en soi, pour les épisodes historiques qu'elle contenait – ainsi chez Wauquelin et les *Croniques des Bretons* – ou en tant que chapitre de l'histoire universelle – dans le *Traictié des Neuf Preux*, la *Bouquechardièrre*, la rédaction particulière de l'*Histoire ancienne*. Maintenant les adaptations et l'édition de 1508 inscrivent leur projet textuel dans une vision davantage particulariste. Elles participent d'un projet propagandiste national, visant, pour deux d'entre elles, à montrer la précellence de la nation bretonne, à un âge où celle-ci achevait d'être indépendante. Mais, quelle que soit leur finalité, ces textes peuvent être vus comme les derniers spécimens d'adaptations ininterrompues de l'*Historia regum Britannie*. Depuis la traduction de Wace (1155) jusqu'à Bouchard et Bourdigné se sont écoulés presque quatre siècles de translations médiévales de Geoffroy de Monmouth.

Le développement de la critique humaniste

L'émergence d'une critique à l'encontre de Geoffroy de Monmouth se heurtait à de sérieuses difficultés. En premier lieu, le succès universel de son œuvre. En deuxième lieu sa dissémination hors norme. Telle une source d'où partent d'innombrables cours d'eau, l'*Historia* avait été intégrée, résumée, adaptée dans des dizaines d'œuvres, pour certaines contemporaines du texte médiéval. Énorme, son influence était à la fois directe et indirecte. Si certains aspects de l'ouvrage étaient naturellement sujets à caution – ainsi l'invasion de la France par Arthur – les dates et les noms clés de l'ancienne monarchie anglaise, tels qu'ils avaient été transmis par Geoffroy, étaient repris par les chroniques et les histoires. Dans celles qui ont, au XVI^e siècle, une ambition universelle, le nom d'Arthur – et parfois de Merlin – se retrouve encore souvent (Fletcher, 1906). Cette profusion incontrôlable d'écrits rendait difficile d'appréhender que la plupart des matériaux ne remontaient qu'à une seule origine. En réfutant la fondation des douze Pairs par Arthur et sa

soumission des Gaules, un historien averti comme Robert Gaguin s'en prend à Gervais de Tilbury plutôt qu'à Geoffroy lui-même (Gaguin, 1500 : xxvii r).¹¹

Malgré la persistance de la croyance et les difficultés objectives à démêler l'écheveau des traditions, le xv^e siècle voit l'émergence d'une critique solidement argumentée à l'égard de Geoffroy de Monmouth. Les méthodes et les outils forgés par l'humanisme – mouvement qui place l'histoire au cœur de sa pensée du monde – permettent de mettre en doute, pour la première fois de manière radicale, la crédibilité du clerc médiéval. L'adoption du principe méthodologique qui entend privilégier les sources proches par le temps et l'origine géographique des événements narrés joue un rôle crucial dans la réfutation de l'*Historia*.

Deux importantes positions – celles de Flavio Biondo et plus tard de Polydore Virgile – sont à l'origine du scepticisme moderne envers l'*Historia regum Britannie*. Le célèbre historien et archéologue avant la lettre Biondo, à vrai dire, n'émet aucune critique explicite à l'égard de Geoffroy de Monmouth à qui il réserve dans ses *Decades* l'indifférence la plus absolue. Cet ouvrage, écrit dès les années 1440, voulait raconter l'histoire de l'Europe, et particulièrement de l'Italie, à partir du déclin de l'empire romain. Achievé en 1453 avec le titre *Historiarum ab inclinatione romani imperii decades*, il fournissait un récit du sac de Rome par Alaric jusqu'aux années 1440-1441, en élaborant ainsi la première histoire du Moyen Âge jamais écrite. Dans ses premières pages, l'ouvrage retrace en quelques lignes les épisodes qui voient s'affronter Bretons et Saxons en Grande Bretagne (Biondo, 1483¹² : f. b v v et f. c ii b) – des événements pour lesquels Geoffroy de Monmouth offrait, à l'époque médiévale, le canevas le plus utilisé. Or l'humaniste ne suit pas le récit de Geoffroy¹³ et utilise une source alternative, en passant sous silence aussi les épisodes, chronologiquement ultérieurs, de la saga arthurienne.¹⁴

Biondo qui connaissait de nombreuses chroniques médiévales avait lu aussi l'*Historia regum Britannia* dans un manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Vaticane.¹⁵ Ce qu'il pensait de l'ouvrage du xii^e siècle, il l'avait écrit noir sur blanc dans une note marginale de ce témoin. Il y affirmait que jamais, dans ses nombreuses lectures, il n'avait trouvé un livre aussi plein de mensonges et de niaiseries, au point qu'elles surpassaient, selon le topos horatien, les rêves des malades et des avinés.¹⁶

11. C'est le texte auquel fait référence Alain Doré dans l'édition de 1508. Au f. ix v Gaguin parle de la christianisation de l'île, un épisode où il suit une version alternative de celle de Geoffroy.

12. La première édition critique des *Decades* est en préparation par Fulvio delle Donne.

13. Buchholz (1881 : 32-33), seule étude d'ampleur sur les sources des *Decades* à l'heure actuelle, n'a pas été en mesure de retrouver l'origine des quelques lignes sur l'histoire anglaise.

14. Il n'est pas facile de comprendre pourquoi Fletcher (1906 : 238) écrit que Biondo, après avoir parlé d'Aurelius Ambroise, évoque le récit alternatif de Geoffroy et en résume le contenu depuis le mariage de Vortigern jusqu'à l'accession au trône d'Arthur. Rien de tel ne se trouve dans les éditions que nous avons consultées. Il se peut que Fletcher ait mélangé ses fiches et ait confondu le traitement de l'histoire bretonne des *Decades* avec celui élaboré par l'allemand Johannes Nauclerus, 1425-1510 (Fletcher, 1906 : 239). Ce dernier évoque la version des événements de Biondo pour ensuite rapporter celle de Geoffroy de Monmouth (Nauclerus, 1516 : II, lxiii v et lxix r-v ; « scribit Blondus ... De hoc tamen Ganfroedus Arcturi Monentensis aliter scribit et sic ... » et « Prout refert Blondus decadis prime libro II ... sed Ganfroedus Arcturi in Chronicis suis longe ab his discordat dicens ... »). Sur le traitement de l'histoire médiévale dans Biondo voir Buchholz, 1881 et Hay, 1959.

15. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2005 (Italie, xii^e siècle ; numérisé sur le site de la Biblioteca Apostolica Vaticana). Le texte contient l'*Historia regum Britannie* (f. 1r-69r) et l'*Historia Hierosolymitana* de Robert le Moine (f. 69v-120v).

16. « Cum omnia que ubique potui invenire scripta incomparabile labore perlegerim, nihil usquam repperi tot referctum mendatiis levitatibusque, ut que habet libellus iste omnia superent ebriorum aut febrientium somnia ». Le passage est transcrit et commenté par Paolo Pontari (Biondo, 2015 : p. 207).

Le contraste entre le mépris de la note personnelle et le silence de l'ouvrage publié ne doit pas surprendre. S'il n'a pas discuté la crédibilité de Geoffroy dans son passage sur l'Angleterre médiévale, c'est que Biondo ne considérait pas digne de son travail érudit de débattre d'une source considérée comme aussi peu fiable. La méthode critique de l'humaniste italien produit à d'autres reprises ces silences, réservant ce sort à ce qui, dans les traditions, ne mérite pas la discussion¹⁷. Aussi discrète soit-elle, cette omission n'en était pas moins remarquable, d'autant plus que Biondo faisait, dans ce domaine, œuvre de précurseur puisqu'il ne pouvait s'appuyer sur aucun travail antérieur. Pour ceux qui lisaient, aux xv^e et xvi^e siècles, ce passage des *Decades* l'absence de la plus célèbre et répandue des chroniques d'Angleterre était saillante.

Malgré son rôle pionnier, le fondateur de la critique moderne de Geoffroy n'est pas Biondo mais un autre Italien, Polydore Vergile. Né à Urbino, après des études à Padoue, celui-ci entre au service du cardinal Adriano Castellesi (ou Adriano di Castello), collecteur pontifical en Angleterre. Vers 1502, il le suit en Grande Bretagne. Il y travaille en tant qu'agent du cardinal mais il s'emploie aussi à des affaires commerciales et obtient des prébendes ecclésiastiques. Peu après son arrivée outre-Manche, Polydore – que les *Proverbiorum Libellus* (ou *Adagia*) et le *De Inventoribus rerum* ont déjà rendu célèbre – commence à écrire l'*Historia anglica*. Achevée sous une première forme manuscrite en 1513, cette histoire d'Angleterre est imprimée deux décennies plus tard, en 1534.¹⁸

L'ouvrage de Polydore Vergile élabore, dès les pages initiales de l'édition, une critique argumentée de l'*Historia regum Britannie* (Polydore Vergile, 1570 [1534] : 17-19). Au lieu de rapporter, selon la tradition, l'histoire de l'origine troyenne des Bretons, Polydore affirme qu'« on sait peu de choses au sujet des hommes, étrangers ou indigènes, qui ont colonisé pour la première fois la Grande Bretagne » (*Britanniam qui mortales ab initio coluerint, indigenae, an advenae, parum compertum*). L'historien passe en revue les plus anciennes sources disponibles dans l'ordre de composition, d'abord César et Tacite, ensuite Bède et Gildas, des récits où rien n'est dit d'une colonie d'hommes venus d'Ilion. Il arrive enfin à l'opinion de Geoffroy à laquelle il consacre une ample réfutation. Le ton est donné dès les premières lignes. En évoquant une opinion qui rencontre le succès plus auprès du vulgaire que chez les savants, Polydore introduit Geoffroy, de manière peu flatteuse, par la citation de l'historien du xii^e siècle, Guillaume de Newbourgh, condamnant en lui un auteur de fables ridicules (*ridicula de eisdem [i.e. Brittonis] figmenta contexens*) en particulier à propos d'Arthur et de Merlin. Que le troyen Brutus ne soit pas le fondateur de la nation est démontré par le silence des sources classiques au sujet du présumé petit-fils d'Énée (Tite-Live, Denys d'Halicarnasse).

La situation géographique de l'Angleterre – visible des côtes françaises par jour de beau temps – pousse à croire que l'île a toujours été connue par les voisins du continent et a donc été habitée depuis des temps immémoriaux. L'humaniste affirme ensuite que rien n'est plus incertain et inconnu que l'ancienne histoire bretonne à cause de la perte ou de l'absence de documents (*nihil incertius, nihil ignoratius rebus Britannorum a principio gestis*). Ce silence a été la cause pour laquelle certains ont osé produire de longs bavardages et ont fondé une histoire nouvelle (*ac nonnulli ausi sint nimis multa garrere, novamque condere historiam*). Malgré ses critiques sévères à l'adresse de Geoffroy, dont le nom n'est pas cité dans le passage, Polydore décide qu'il est opportun de

17. La manière dont il affirme l'origine germanique des Francs, sans seulement évoquer la traditionnelle origine troyenne, est un exemple ultérieur de cette attitude (Petersohn, 2008 : 93).

18. Le manuscrit va jusqu'à 1513, l'*editio princeps* jusqu'à 1509. Deux éditions revues par l'auteur apparaissent en 1546, et en 1555, cette dernière augmentée par l'inclusion d'un dernier livre sur le règne d'Henri VIII jusqu'à 1537 (Hay, 1952 : 79).

parcourir la vie des anciens rois telle qu'elle est racontée dans cette histoire, qu'il qualifie péjorativement de « nouvelle » (*nova historia*). Il le fait, dit-il, non sans indignation (*non sine stomacho*). C'est à la fois beaucoup et peu dire. Dans la version manuscrite de son texte, où il prend moins de précautions, Polydore affirme que s'il donne un exposé de l'œuvre galfridienne c'est parce qu'il y est obligé en raison de la publication récente d'une édition de l'*Historia* par d'avares imprimeurs parisiens (Hay, 1952 : 187).

Après Brutus, le deuxième grand héros de la saga galfridienne était Arthur. Ici Polydore marchait aussi sur un terrain glissant, le mythe arthurien étant un outil politique de la dynastie régnante. Par prudence, la critique de la version manuscrite, davantage acérée, est mitigée dans la version finale imprimée (Hay, 1952 : 199). Polydore ne nie pas l'existence du roi Arthur. Mais il faut dire qu'il ne concède guère plus. Après une louange faite sur un ton convenu, il est affirmé qu'Arthur est le fils d'Uther. Le reste du passage sert à évoquer, avec le plus grave scepticisme, l'absence de bien fondé à la base de son histoire :

En ce temps, Uther laissa ce monde. Lui succéda Arthur, homme tel que, s'il avait vécu plus longtemps, il aurait restitué aux Bretons la totalité de ce qui était, pour eux, presque complètement perdu. En raison de la force de son corps et de la vertu de son âme, les générations ultérieures ont raconté de lui des gestes semblables à celles que les Italiens chantent sur Roland [...]. En effet, le peuple porte Arthur aux nues par des louanges merveilleuses, en affirmant qu'il a vaincu à la guerre trois chefs saxons, qu'il a réduit en son pouvoir l'Écosse avec les îles voisines, qu'il a écrasé près de Paris les Romains guidés par un certain général Lucius, qu'il a dévasté la Gaule, qu'il a tué en bataille des géants et des hommes valeureux. On dit qu'à la fin celui-ci, vainqueur de tant de batailles, alors qu'il allait mener la guerre contre Rome, a rebroussé chemin à cause de séditions internes, et qu'il a tué son neveu Mordred usurpateur du règne pendant son absence, et qu'il est mort à cause d'une blessure reçue lors de cette bataille. On dit aussi que peu d'années après il a été enterré dans un magnifique sépulcre au monastère de Glastonbury. La postérité pourra comprendre combien Arthur était digne de tous les monuments, lorsque l'on sait que ce monastère n'avait pas encore été fondé en son temps... (Polydore Vergile, 1570 [1534] : 60).

Par ces piques, les flèches de l'humaniste touchaient les deux personnages emblématiques de l'histoire traditionnelle anglaise, l'invincible roi Arthur et le fondateur de la patrie, le troyen Brutus. Le deuxième n'avait jamais existé, c'était certain. Du premier, il était dit que ses exploits étaient dignes des chansons des jongleurs. En démasquant l'anachronisme du tombeau d'Arthur, une vérité jamais mise en doute depuis trois siècles et demi, le traitement du mythe national se terminait sur les graves accents d'un rire sarcastique.

Critiques françaises à l'encontre de Geoffroy

En Angleterre, où la légende arthurienne est associée à la propagande des Tudors, la position de Polydore Vergil suscite l'indignation. Dans les décennies qui suivent la publication de son œuvre, d'assez nombreux hommes de lettres anglais ripostent pour revendiquer l'historicité du roi Arthur, ainsi que la fiabilité archéologique de son tombeau, et pour critiquer parfois dans les termes les plus crus l'Italien papiste qui malmène les antiquités nationales (Carley 1996).

Sans surprise, en France la réception de l'*Historia anglica* ne suscite pas de passion. La légende arthurienne était un mythe étranger, alors que les efforts de l'époque portaient sur l'échafaudage d'une histoire nationale. Tout en constituant un point marginal du débat historiographique, la critique à l'encontre de Geoffroy de Monmouth se fraie, à partir du milieu du siècle, un chemin dans la pensée française. Chez deux auteurs au moins elle joue un rôle somme toute considérable.

Charles Du Moulin écrit en 1561 un *Traicté de l'origine, progres et excellence du royaume & monarchie des François, & couronne de France*, qu'il dédie à la fille d'Henri II, Jeanne, reine de Navarre (Du Moulin, 1561). Dans ce traité aux contenus divers, Du Moulin se donne pour objectif de montrer la précellence de son royaume sur les autres nations européennes. Il révèle ainsi les anciennes origines des Francs, en citant des morceaux d'auteurs classiques sur le peuple des *Franci* mais en reprenant également la tradition légendaire, à cette époque pourtant déjà mise à mal par les érudits. C'est que sa critique, il la réserve aux pseudo-histoires des autres, qu'il s'attache avec savoir et talent à invalider, en particulier celles relatives à la Grande Bretagne. Il affiche d'abord son incrédulité à l'égard d'une succession de rois anglais depuis Brutus jusqu'au présent, une théorie de monarques qui finit par couvrir trois âges du monde et deux mille cinq cents ans. Les preuves de la réfutation ne sont pas données mais Du Moulin, nous dit-il, a déjà « confuté la vanité, & fabulosité desdictes vieilles histoires d'Angleterre », lors d'une interprétation publique d'une loi des Pandectes en 1555 (Du Moulin, 1561 : 12). Des preuves sont en revanche fournies noir sur blanc contre d'autres inventions galfridiennes, celles qui touchent les rois romano-bretons de l'Angleterre à l'époque romaine (Du Moulin, 1561 : 12r-21r). Du Moulin conclut pour ainsi dire le travail de Polydore, qu'il connaît et cite à d'autres reprises (Thireau, 1980 : 200), puisqu'il dénonce la fausseté des épisodes qui se situent entre Brutus et Arthur, ceux précisément qui avaient été épargnés par la critique de l'Italien. Le juriste français s'attaque à l'histoire fabuleuse des empereurs Sévère, Caracalla, Constance et Constantin, tout en prévenant qu'il faudrait s'occuper avec « grand nombre d'autres telz faulsement controuvez mensonges » (Du Moulin, 1561 : 20v). Après avoir décrit la légende telle qu'elle se lit dans l'*Historia*, le Français en montre les éléments invraisemblables et raconte, en même temps, la véritable version. Dans ses réfutations, il suit de préférence les sources chronologiquement proches des événements (« Claudian poète qui vivoit et escrivoit audict temps » ; « Jule Capitolin qui a vescu dudict temps ») et a recours à des matériaux extralittéraires tels que les lois romaines.

Du Moulin conclut à l'absence de sources fiables pour l'Angleterre antique, jugement qui condamne de toute évidence Geoffroy de Monmouth, bien que celui-ci ne soit pas nommé. D'ailleurs, dans la plupart des cas, à une seule exception près, le juriste ne fait pas le nom du Gallois. Il évoque les « vieilles histoires » ou les « escritz » d'Angleterre, ou encore les « fabuleuses histoires ». C'est le signe que la légende, à travers sa diffusion, fait désormais partie d'un savoir tentaculaire, dont il est malaisé de retracer le point d'origine.

Les mots de l'historien sont sans concessions. « C'est chose fabuleuse », écrit-il dès les premières lignes de son passage sur la Grande Bretagne, morceau introduit typographiquement par la manchette « Fables d'Angleterre ». Dans les pages qui suivent on aura affaire à « la vanité, & fabulosité desdictes vieilles histoires d'Angleterre », ou aux écrits « incertains, & la plus part fabuleux & faux, pour le temps plus anciens ». Dans un autre passage, il nous dira que ce qu'il vient de rapporter « c'est chose non seulement fausse, mais ridicule ». Les objets de la réfutation ne sont pas des historiens, mais des « moines » ayant « controuvé » les événements, ou encore des « imposteurs, & compositeurs des fables ». En arrivant aux faits rapportés au sujet du premier empereur chrétien Constantin, Du Moulin ne peut s'empêcher de s'exclamer enfin « voyla un autre gouffre de mengeries ».

L'autre figure importante de la critique française à l'encontre de Geoffroy de Monmouth est François de Belleforest. Auteur, mais surtout traducteur et compilateur, doué d'une fougue de composition peu commune, il inonde l'époque d'un nombre infini d'ouvrages. Fêré d'histoire et pendant quelques temps historiographe du roi, il compose trois œuvres qui, relatant le passé anglais, se confrontent à la légende galfridienne. *L'Histoire universelle du monde* (1570) est une traduction de la compilation de Johannes Böhm (Boemus), *Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus*, traité ethnographique sur les peuples d'Europe, Asie, et Afrique paru en 1520. Le polygraphe français ne se contente pas de rendre en vernaculaire le texte latin, mais ajoute plusieurs passages de sa création. L'origine troyenne des Anglais, évoquée par l'auteur allemand, est l'objet d'une réfutation originale (Belleforest, 1570 : 235v-236v). Sont appelés comme témoins Bède, César et Gildas, ainsi que William of Newburgh. Ce sont les mêmes auteurs évoqués par Polydore, et il n'y a pas de quoi s'étonner de cette identité, car le passage constitue pour partie un décalque non avoué d'un morceau de *l'Historia anglica*, nourri par des lectures personnelles et par des observations originelles. Ainsi, le passage de Newburgh sur les fables du roi Arthur et de Merlin inventées par Geoffroy est complété par une énumération d'autres fictions (« & autres telles resveries, qu'il faut mettre au ranc de Perseforest, Lancelot, Amadis, & autres telles narrations indignes d'estre mises au titre de l'histoire », Belleforest, 1570 : 236r), évoquant les succès romanesques de l'époque.

Si Polydore n'est pas cité dans *l'Histoire universelle du monde*, il n'en va pas ainsi dans *La cosmographie universelle* (1575), adaptation augmentée de la *Cosmographia* de Sebastian Münster. Les lieux où se cristallise la critique sont l'origine troyenne de la domination anglaise et le règne arthurien, deux éléments évoqués par le texte latin. Pour Brutus, Belleforest se limite à dire qu'il laissera de côté ces « fables », tout en renvoyant à son ouvrage précédent et à *l'Historia anglica* de Polydore (Belleforest, 1575 : col. 88). Le nom de Geoffroy est cité en revanche plus tard lorsque Münster énumère les premiers rois de l'île, de Lucius jusqu'à Arthur. Ici le Français ajoute que cet Arthur, qui a régné en l'an 501, est l'objet de nombreuses « fables » – le mot revient – « chantées » par les Anglais :

Et sur tous s'y est arrêté un certain bourdeur nommé Ganfride Artus auteur de l'histoire angloise, duquel chacun a rejetté les escrits, comme indignes qu'on les lise (Belleforest, 1575 : col. 95).

Jugement tranchant que d'appeler Geoffroy de Monmouth un « bourdeur » dont personne ne respectait les écrits, au point de paraître exagéré d'autant que l'œuvre de Belleforest, à y regarder de près, n'est pas exempte d'emprunts à l'*Historia regum Britannie*. Dans ses *Annales de France* (1579), ouvrage allant de la venue des Francs en Gaule jusqu'aux temps présents, l'historien français raconte de nombreux épisodes du passé médiéval anglais. Il est frappant d'observer que les événements qui commencent avec la colonisation de la Grande Bretagne par les Saxons sont relatés d'après la version du décrié Geoffroy de Monmouth (Belleforest, 1579 : 8v-13v). Belleforest montre ainsi ne pas pouvoir se passer de l'*Historia regum Britannie* bien que, dans ce passage, il fasse attention à ne jamais prononcer le nom du clerc gallois. Il est vrai néanmoins que les critiques à l'égard de la légende ne sont pas totalement absentes car l'historien blâme les inventions des « comptes de la Table Ronde », ainsi que les conquêtes fabuleuses d'Arthur. Mais tout en restituant à Arthur de plus justes dimensions (il n'est jamais passé en France, il n'a pas été le seul seigneur de la Grande Bretagne), Belleforest se préoccupe de ne pas nier l'existence du grand roi (« Et ne veux qu'aucun pense que je face difficulté d'accepter qu'Artus ayt esté, & que ses gestes ne soyent glorieux, grands, & louables », Belleforest, 1579 : 13v).

Conclusions

L'étude de la fortune de Geoffroy de Monmouth dans la France du XVI^e siècle devrait se prolonger avec d'autres œuvres, entre autres l'*Histoire de Bretagne* de Bertrand d'Argentré (1583), défense de l'autonomie du duché qui reprend des portions de l'*Historia regum Britannie*, et avec la réponse à celle-ci par Nicolas Vignier¹⁹. La position ambivalente de Belleforest, avec laquelle nous venons de terminer ce panorama, a néanmoins l'avantage d'apparaître, précisément par son aspect paradoxal, comme un cas représentatif de la réception renaissante de ce classique médio-latin.

Pendant le XVI^e siècle, l'ouvrage pâtit, par rapport à une fortune précédente extraordinaire, d'un succès décroissant. Très souvent traduite au XV^e siècle, l'*Historia* est adaptée et éditée à trois reprises entre 1480 et 1530. Mais il s'agit d'initiatives très particulières, l'œuvre de patriotes bretons et, dans un cas, angevin, qui exploitent à des fins de propagande la légende galfridienne. De plus, après cette date l'ouvrage perd de sa vitalité séculaire. Ces années marquent le point final de quatre siècles d'adaptations françaises de Geoffroy.

L'absence d'engouement se couple avec le début d'une critique inédite, qui s'appuie pour la première fois sur les méthodologies historiographiques des humanistes. Alors qu'auparavant les manifestations de scepticisme envers Geoffroy avaient porté essentiellement sur des éléments ponctuels, le XVI^e siècle développe, à la suite des humanistes italiens tels que Biondo et Polydore, les premières réfutations de Geoffroy.

Mais c'est, au fond, une réfutation inachevée qui caractérise la Renaissance française. Malgré les accusations d'affabulations de plus en plus volontiers lancées à l'encontre du clerc gallois (« un certain bourdeur nommé Ganfride Artus » dit l'auteur des *Annales de France*), les matériaux de son récit ne cessent pour autant d'être diffusés, y compris, de manière à peine dissimulée,

19. Signalons aussi l'insertion de l'ouvrage de Geoffroy dans le recueil *Rerum Britannicarum, id est Angliae, Scotiae, vicinarumque insularum ac regionum scriptores vetustiores ac praecipui*, Heidelbergae, [Hieronymus Commelinus], 1587.

par un historien critique comme Belleforest. En raison d'une fortune hors pair, la légende s'est diffusée dans une myriade de textes, au point de conserver, pour partie, les apparences d'un savoir partagé.

L'idée d'une fondation troyenne des Anglais est certes abandonnée, mais n'en reste pas moins que d'autres éléments de l'édifice de l'*Historia* résistent aux coups portés par la critique. Ainsi, un personnage comme le roi Arthur, largement l'invention de Geoffroy, n'aura pas été finalement mis en discussion par le XVI^e siècle. Pour quelques auteurs qui restent muets sur lui on en compte autant voire plus, y compris dans les rangs des grands érudits, qui évoquent son règne²⁰. Les palinodies de Belleforest sont donc typiques d'une époque qui a arrêté de croire à Geoffroy de Monmouth sans cesser toutefois de croire aux inventions de son récit.

BIBLIOGRAPHIE

- ARGENTRÉ, Bertrand d' (1583), *L'Histoire de Bretagne*, Paris, J. du Puys.
- ASHER, Roland E. (1969), « Myth, Legend and History in Renaissance France », *Studi francesi*, 39, pp. 409-419.
- BARBIERI, Beatrice (2015), « La Geste des Bretuns en alexandrins (*Harley Brut*). Une traduction de l'*Historia* aux teintes épiques », in *L'"Historia regum Britannie" et les "Bruts" en Europe*, vol. 1, *Traductions, adaptations, réappropriations, XII^e-XVI^e siècle*, éd. H. Tetrel, et G. Veyseyre, Paris, Garnier, pp. 141-155.
- BEAUNE, Colette (1985), *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard.
- BELLEFOREST, François de (1570), *L'histoire universelle du monde*, Paris, G. Mallot.
- (1575), *La cosmographie universelle*, Paris, Michel Sonnius.
- (1579), *Les grandes annales et histoire générale de France*, Paris, G. Buon.
- BIONDO, Flavio (1483), *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*, Venetiis, per Octavianum Scotum.
- (2015), *Oratio coram serenissimo imperatore Frederico et Alphonso Aragonum rege inclito Neapoli in publico conventu habita*, éd. G. Albanese, appendice a cura di P. Pontari, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo.
- BOURDIGNÉ, Jean de (1529), *L'Hystoire agregative des annalles et cronicques d'Anjou*, Angers, Charles de Bougnes et Clément Alexandre ; Paris, Galliot Du Pré et Antoine Couteau.
- BUCHHOLZ, Paul (1881), *Die Quellen der Historiarum Decades des F.B.*, Naumburg, H. Sieling.
- CARLEY, James (1996), « Polydore Vergil and John Leland on King Arthur: the Battle of the Books », in *King Arthur. A Casebook*, éd. E. D. Kennedy, New York ; London, Garland.
- (dir.) (2001), *Glastonbury Abbey and the Arthurian tradition*, Cambridge, D. S. Brewer.
- CERVANTÈS, Miguel de (2001), *Don Quichotte*, sous la dir. de Jean Canavaggio, Paris, Gallimard.
- COUFFON, René (1940), « Le collège de Cornouaille à Paris », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 67, pp. 32-71.
- CRICK, Julia C. (1989), *The Historia regum Britannie of Geoffrey of Monmouth*, t. III, *A Summary Catalogue of the Manuscripts*, Cambridge, Brewer.
- (1991), *The Historia regum Britannie of Geoffrey of Monmouth*, t. IV, *Dissemination and Reception in the Later Middle Ages*, Cambridge, Brewer.
- (1999), « The British Past and the Welsh Future : Gerald of Wales, Geoffrey of Monmouth and Arthur of Britain », *Celtica*, 23, pp. 60-75.

20. Voir par exemple Fauchet (1610 [1579] : f. 81v).

- DAMIAN-GRINT, Peter et LE SAUX, Françoise H. M. (2006), « The Arthur of the Chronicles », in *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, éd. G. S. Burgess, Cardiff, University of Wales Press, pp. 93-111
- DE CHANCEL, Béatrice (1987), « Les manuscrits de la Bouquechardière de Jean de Courcy », *Revue d'histoire des textes*, 17, pp. 219-290.
- DU MOULIN, Charles (1561), *Traicté de l'origine, progres et excellence du royaume & monarchie des François, & Couronne de France*, Paris, Nicolas Edoard.
- FARAL, Edmond (1929), *La Légende arthurienne. Études et Documents*, Paris, Honoré Champion, 3 vol.
- FAUCHET, Claude (1610 [1579]), *Recueil des antiquitez gauloises et françoises*, Paris, Jacques du Puys.
- FLETCHER, Robert Huntington (1906), *The Arthurian Material in the Chronicles, especially those of Great Britain and France*, Boston, Ginn & company.
- GAGUIN, Robert (1500), *Compendium Roberti Gaguini super Francorum gestis, ab ipso recognitum et auctum*, Parisiis, Durand Gerlier et Jean Petit.
- GEOFFROY de MONMOUTH (2007), *The History of the Kings of Britain: an Edition and Translation of De gestis Britonum [Historia Regum Britannie]*, éd. M. Reeve et trad. N. Wright, Woodbridge, Boydell Press.
- GIRALDUS CAMBRENSIS (1861-1891), *Opera*, éd. J. S. Brewer, J. F. Dimock et G. F. Warner, London, Longman, 8 vol.
- GUÉNÉE, Bernard (1980), *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne.
- HAY, Denys (1959), « Flavio Biondo and the Middle Ages », *Proceedings of the British Academy*, XLV, pp. 97-128.
- HUPPERT, George (1965), « The Trojan Franks and their Critics », *Studies in the Renaissance*, 12, pp. 227-241.
- KEELER, Laura (1946), *Geoffrey of Monmouth and the Late Latin Chronicles. 1300-1500*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- KENDRICK, Thomas D. (1950), *British Antiquity*, London, Methuen & Co.
- LE BAUD, Pierre (2018), *Compillation des cronicques et ystoires des Bretons. Transcription du manuscrit 941 de la Bibliothèque municipale d'Angers*, éd. K. Abélard, Rennes, Presses universitaires de Rennes et Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne.
- MONTORSI, Francesco [sous presse], « L'*Historia regum Britannie* dans la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, ou l'art de la compilation médiévale », *Bibliothèque de l'École des Chartes*.
- MOREAU, Brigitte (1985), *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle. 3, 1521-1530*, Abbeville, F. Paillart.
- NAUCLERUS, Johannes (1516), *Memorabilium omnis aetatis et omnium gentium chronici commentarii*, Tübingen, Thomas Anshelm, Konrad Breuning, Kilian Vessler et Johann Zwifel.
- OUY, Gilbert et GERZ-VON BUREN, Veronika (1983), *Le Catalogue de la Bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Victor de Paris de Claude de Grandrue, 1514*, Paris, Éditions du C.N.R.S.
- PÉRON, Goulven (2017), « Le matériau arthurien dans la *Chronique d'Anjou* de Jean de Bourdigné », in *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien*, éd. C. Ferlampin-Acher, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 235-247.
- PETERSOHN, Jürgen (2008), *Franken im Mittelalter. Identität und Profil im Spiegel von Bewußtsein und Vorstellung*, Ostfildern, J. Thorbecke.
- PUTTER, Ad (2011), « Latin Historiography after Geoffrey of Monmouth », in *The Arthur of Medieval Latin Literature*, éd. S. Echard, Cardiff, University of Wales Press, pp. 85-108.
- RENOUARD, Philippe (1908), *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste, 1462-1535*, Paris, E. Paul et fils et Guillemin, 3 vol.
- RIGOULOT, Robert B. (1991), « Breton Historiography and the Survival of Geoffroy of Monmouth », *Enarratio. Publications of the Medieval Association of the Midwest*, 1, pp. 41-58.
- SALAMON, Anne (2011), *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge. Étude et édition critique partielle du Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses)*, thèse de Paris IV, sous la direction de Gilles Roussineau, 3 vol.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- TAHKOKALLIO, Jaakko (2015a), « French Chroniclers and the Credibility of Geoffrey of Monmouth's *History of the Kings of Britain*, c. 1150-1225 », in *L'“Historia regum Britannie” et les “Bruts” en Europe*, vol. 1, Traductions, adaptations, réappropriations, XII^e-XVI^e siècle, éd. H. Tetrel, et G. Veysseyre, Paris, Garnier, pp. 53-67.
- (2015b), « Update to the List of Manuscripts of Geoffroy of Monmouth's *Historia Regum Britannie* », *Arthurian literature*, XXXII, pp. 187-203.
- TETREL, Hélène, et VEYSSEYRE, Géraldine (dir.) (2015), *L'“Historia regum Britannie” et les “Bruts” en Europe*, vol. 1, Traductions, adaptations, réappropriations, XII^e-XVI^e siècle, Paris, Garnier.
- et VEYSSEYRE, Géraldine (dir.) (2018), *L'“Historia regum Britannie” et les “Bruts” en Europe*, vol. 2, Production, circulation et réception (XII^e-XVI^e siècle), Paris, Garnier.
- THIREAU, Jean-Louis (1980), *Charles du Moulin : 1500-1566*, Genève, Droz.
- TRACHSLER, Richard (1996), *Clôtures du cycle arthurien, Étude et textes*, Genève, Droz.
- (2010), « L'ancêtre. Récits fondateurs arthuriens », in *L'imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles)*, éd. M. Aurell et C. Girbea, Turnhout, Brepols, pp. 111-123.
- (2015), « *L'Historia regum Britannie* au XV^e siècle. Les manuscrits New York, Public Library, Spencer 41, et Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5078 », in *L'“Historia regum Britannie” et les “Bruts” en Europe*, vol. 1, Traductions, adaptations, réappropriations, XII^e-XVI^e siècle, éd. H. Tetrel et G. Veysseyre, Paris, Garnier, pp. 193-208.
- VERGILE, Polydore (1950), *Anglica Historia. AD. 1485-1537*, éd. D. Hay, London, the Royal historical society.
- (1570 [1534]), *Anglicae historiae libri vigintiseptem*, Basileae, apud Thomam Guarinum.
- VEYSSEYRE, Géraldine (2003), *Translator Geoffroy de Monmouth. Trois traductions en prose française de l'Historia regum Britannie. XIII^e-XV^e siècles*, thèse de Paris IV, sous la direction de Gilles Roussineau, 5 vol.
- VISSER-FUCHS, Livia (2001), « “Pour recréer les esperitz” : de handschriften en lezerskring van “Recueil des chroniques d'Angleterre” van Jean de Wavrin », *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, vol. 150, pp. 59-80.
- WAVRIN, Jean de (1864-1891), *A Collection of the Chronicles and Ancient Histories of Great Britain, now called England*, ed. E. Hardy, London, Longman, Green, Longman, Roberts and Green, 3 vol.
- WILLIAM OF NEWBURGH (1988), *Historia Rerum Anglicarum*, éd. par P. G. Walsh et M. J. Kennedy, Warminster, Aris and Phillips.

RÉSUMÉ

Le XVI^e siècle a-t-il cru au roi Arthur ? Il est possible de répondre à cette question en abordant la réception du texte qui est au fondement de la légende arthurienne, l'*Historia regum Britannie* de Geoffroy de Monmouth, ouvrage pseudo-historique tenu pourtant en haute estime pendant le Moyen Âge. Nous étudions la transmission textuelle de cette œuvre, ses adaptations, ainsi que les emplois qui en ont été faits. Est esquissé ainsi un panorama qui révèle d'abord les épisodes de continuité dans la fortune de l'ouvrage et ensuite les critiques, en particulier humanistes, qui ont œuvré en France et en Europe pour contester la tradition de pseudo-historicité du texte. Tout en touchant des figures d'humanistes italiens, l'analyse se focalise sur le contexte français, en particulier entre l'an 1508, *editio princeps* de l'*Historia regum Britannie*, et 1579, parution des *Annales de France* par François de Belleforest.

MOTS-CLÉS : Geoffroy de Monmouth ; réception ; XVI^e siècle , Renaissance ; légende arthurienne ; historiographie ; humanisme ; Yves Cavellat ; Alain Bouchart ; Jean Bourdigné ; Flavio Biondo ; Polydore Vergile ; Charles Du Moulin ; François de Belleforest.

ABSTRACT

Did the 16th century believe in king Arthur's existence? This question can be answered through an analysis of the reception of the *Historia regum Britannie* of Geoffrey of Monmouth, the text which laid the basis of the Arthurian legend and which, despite its pseudo-historical content, was held in high regard during the whole Middle Ages. In this paper, we aim to study the transmission of this work, its adaptations and the different ways it was received in the 16th century. We provide an historical panorama which shows both the continuity of the *Historia's* readings in the Renaissance and the critical attacks, by humanists in particular, which tried to break the belief in this pseudo-historical book. While addressing two important figures of Italian humanists, the analysis focuses on the French context, between 1508, *editio princeps* of Geoffrey of Monmouth, and 1579, publication of François de Belleforest's *Annales de France*.

KEY WORDS : Geoffrey of Monmouth ; reception ; 16th century ; Renaissance ; arthurian legend ; historiography ; humanism ; Yves Cavellat ; Alain Bouchart ; Jean Bourdigné ; Flavio Biondo, Polydore Vergile ; Charles Du Moulin ; François de Belleforest.

Reçu: 15/1/2019 Accepté: 2/3/2019
