

LA  
JOIE  
DES  
COURS

KRISZTINA  
HORVÁTH

ÉTUDES MÉDIÉVALES ET HUMANISTES



SZÉCHENYI TERV

T Á L E N T U M   S O R O Z A T

# LA JOIE DES COURS

SOUS LA  
DIRECTION DE



ERNŐ KULCSÁR SZABÓ  
GÁBOR SONKOLY

T Á L E N T U M   S O R O Z A T • 9.

LA  
JOIE  
DE S | KRISZTINA  
HORVÁTH  
COURS

ÉTUDES MÉDIÉVALES ET HUMANISTES

ELTE EÖTVÖS KIADÓ • 2012

TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003

„Pour la connaissance à l'échelle européenne, ELTE –  
Dialogue entre les cultures sous-projet”

Projet réalisé avec le soutien de l'Union Européenne,  
et le cofinancement du Fonds Social Européen.

TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003

„Európai Léptékkal a Tudásért, ELTE – Kultúrák közötti párbeszéd alprojekt”

A projekt az Európai Unió támogatásával,  
az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség  
www.ujszechenyiterv.gov.hu  
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai  
Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Sous la direction de  
Krisztina Horváth

Textes français relus par  
Arnaud Prêtre

© Auteurs, Rédacteur, 2012

ISBN 978 963 312 111 5

ISSN 2063-3718



Responsable de l'édition : Le doyen de la Faculté  
des Lettres de l'Université Eötvös Loránd de Budapest  
Responsable de la rédaction : Dániel Levente Pál

Conception graphique : Nóra Váraljai  
Mise en page : Heliox Film SARL  
Imprimé en Hongrie par Prime Rate SARL

OFFERTES À IMRE SZABICS



# TABLE DES MATIÈRES

L'ENVOY .. .. .	11
<b>VILMOS BÁRDOSI</b>	
Vivre sur un grand pied.	
Questions autour de l'origine d'une vieille locution française .. .. .	13
<b>EDINA BOZOKY</b>	
L'attente du héros dans le roman arthurien .. .. .	17
<b>ISTVÁN CSEPPENTŐ</b>	
Une légende médiévale au XVIII <sup>e</sup> siècle:	
le Nouvel Alexis de Rétif de la Bretonne .. .. .	30
<b>EMESE EGEDI-KOVÁCS</b>	
«E estava se esetada / sobre un liech tota encantada». Le roman	
de Blandin de Cornouaille et le conte populaire .. .. .	39
<b>JEAN-MARIE FRITZ</b>	
Le pouvoir des mots: aimer par ouï-dire dans la littérature médiévale ..	51
<b>KRISZTINA HORVÁTH</b>	
La matière de Bretagne en Hongrie:	
les lieux changeants du conte d'Argirus .. .. .	66
<b>KORNÉLIA KISS</b>	
Tristan, fils de la mer .. .. .	77
<b>SÁNDOR KISS</b>	
Poésie amoureuse et linguistique textuelle:	
la structure de la chanson d'amour chez Thibaut de Champagne .. .. .	87



.....	
<b>BEATRIX KONCZ</b>	
La légende d'Amicus et Amelius et ses variations dans la littérature hongroise .. .. .	95
<b>ÁGNES MÁRKUS</b>	
„Au besoiing qui est boens amis.” (6505) Sacrifice et soumission dans le Chevalier de la Charrette .. .. .	106
<b>LINDA NÉMETH</b>	
La signification symbolique des faucons dans les images nocturnes de Charlemagne .. .. .	112
<b>TIVADAR PALÁGYI</b>	
«praesente clero et populo» – «voiant le clergé et voiant le peuple» Réflexions sur les constructions absolues dans le Roman d'Eracle .. .. .	120
<b>GÉZA RAJNAVÖLGYI</b>	
Structures symboliques dans la Chanson de Roland .. .. .	129
<b>BRIGITTA VARGYAS</b>	
Nuit et peurs nocturnes dans le «Perceval» de Chrétien de Troyes et ses continuations (cycle du Graal en vers) .. .. .	139
<b>BÁNKI ÉVA</b>	
Rajnavölgyi Géza Rózsaregény-átültetése az utóbbi húsz év középkori és reneszánsz fordításai tükrében .. .. .	149
<b>BERTÉNYI IVÁN</b>	
Érdekes politikatörténeti és jogtörténeti esetek a XIV. század közepén Magyarországon .. .. .	155
<b>KÉPES JÚLIA</b>	
Ismeretlen olasz költő (14. század): <i>Trisztán halála</i> .. .. .	159
<b>JENEY ZOLTÁN</b>	
Eustache Deschamps versei .. .. .	168
<b>KOROMPAY KLÁRA</b>	
„Hét csöpp vére elcsöppent, aranytálba felvették.” Grál-motívumok az archaikus népi imádságokban .. .. .	176
<b>KULIN KATALIN</b>	
A Celestina és az átmenet kora .. .. .	186

.....

LADÁNYI-TURÓCZY CSILLA

A középkori cantiga de amigo és Bernardim Ribeiro

*Sóvárgás könyve* című regénye .. .. . 193

MAJOROSSY IMRE GÁBOR

Pancsolás a Rajna mindkét partján. A fürdőzés és a víz szerepe

a *Flamenca* és a *Der Liebhaber im Bade* c. művekben .. .. . 203

PÁLFY MIKLÓS

„Le jour de la Mazelainne” – azaz Magdolna napján .. .. . 220

SELÁF LEVENTE

A breton mondakör motívumai a Roman de Kanorban .. .. . 225

LACKFI JÁNOS

Az eltűnt tér nyomában. Avagy a szűkülő világegyetem .. .. . 235

Bibliographie sélective des travaux du professeur Imre Szabics .. .. . 239



# L'ENVOY

L'aventure, ce vos plevis,  
La Joie de la Cort a non.  
– Dex ! En joie n'a se bien non,  
Fait Erec ; ce vois je querant.  
(Erec, v.5456–5459)

Ce volume réunit vingt cinq études médiévistes, traitant pour la plupart un sujet de littérature courtoise, toutes conçues dans la joie, cette Joie, notion fondamentale de la littérature arthurienne, qualité élective du chevalier exceptionnel capable de la semer sur son passage, qui apparaît dans la poésie narrative arthurienne dès le XIIe siècle.

C'est cette même notion d'*envoiseure* qui permettra aux chevaliers désormais clercs du siècle suivant de décrypter et de traduire – mettre en vers, transmettre – le message arthurien et que nous détournons ici pour témoigner d'une longue carrière universitaire qui a su nous fournir tant de plaisirs et de moments de bonheur. Les auteurs sont des amis, collègues, disciples ou doctorants du professeur Imre Szabics, mais ce recueil ne se veut pas un adieu, au contraire : il exprime le plaisir de ses cours qui ont enchanté des générations d'étudiants et de doctorants du Département d'Études Françaises de l'Université Eötvös Loránd et de son Programme Doctoral « La littérature française du Moyen Âge au siècle des Lumières » et qui ont su faire naître bien de vocations. Plaisir de ses livres, manuels et études portant sur la littérature médiévale, la lyrique troubadouresque, la poésie narrative ou encore sur les contacts littéraires et culturels franco-hongrois. Plaisir aussi de ses savoureuses traductions littéraires qui ont fait découvrir au public hongrois non francophone les trésors de la littérature française du Moyen Âge. Joie, gaité, ravissement des textes.

Budapest, mars 2012

Krisztina Horváth



## VIVRE SUR UN GRAND PIED

QUESTIONS AUTOUR DE L'ORIGINE  
D'UNE VIEILLE LOCUTION FRANÇAISE

Je dédie cet article non seulement à un collègue et ami, mais aussi au professeur qui, voici exactement quarante ans, a été mon maître au Département d'Études Françaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest. Imre Szabics dirigeait à l'époque des séminaires de grammaire descriptive française et nous initiait également à l'histoire de la langue française. Me consacrant à la carrière de linguiste, j'ai été passionné au fil des années par ses cours sur la langue et la littérature françaises médiévales, ses publications sur les structures historiques du français moderne ainsi que ses recherches étymologiques dont la plus connue est peut-être sa contribution à l'éclaircissement de l'origine française du mot hongrois *címer*<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire, je voudrais lui exprimer toute ma gratitude pour avoir partagé son bureau avec le jeune assistant que j'étais à l'époque, pour m'avoir conseillé et aidé dans ma carrière universitaire et aussi pour avoir fidèlement combattu à mes côtés pour la cause des études françaises quand j'ai pris la direction du Département. Et en signe de ma reconnaissance et de mon amitié, je lui présente une petite contribution dans un domaine qui lui est, j'en suis sûr, toujours aussi cher qu'il y a quarante ans, l'étymologie.

La locution que j'examinerai à la loupe est donc *vivre sur un grand pied*, 'vivre dans le luxe en dépensant beaucoup', expression qui semble simple dans sa définition, mais complexe dans l'interprétation de ses origines. Tout d'abord, elle est fréquemment utilisée dans la langue française de tous les jours (37 000 attestations à l'infinitif, 10 500 attestations pour la 3<sup>e</sup> personne du pluriel de l'indicatif présent, 4 930 attestations pour la 3<sup>e</sup> personne du singulier de l'indicatif présent dans Google<sup>2</sup>). Elle se retrouve également dans plusieurs langues européennes : allemand : *auf großem Fuß leben*, croate : *živjeti na velikim nogama*, hollandais :

\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> Bertényi Iván, Szabics Imre, « Címer » [(blason) (contribution à l'histoire des rapports franco-hongrois au Moyen Âge)], in : *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Linguistica*. 1974, p. 195–199.

<sup>2</sup> Consulté le 4 décembre 2011.

*hij leeft op een' grooten/hoogen voet*, hongrois: *nagy lábom él*; polonais: *żyć na wysokiej stopie*. Cependant, on remarquera son absence – avec les mêmes constituants – en anglais, en espagnol, en portugais et en italien. En dehors de la France, elle serait donc plus vivante dans des pays du centre et de l'est de l'Europe, probablement à cause des contacts plus directs avec l'allemand qui a pu servir d'intermédiaire. Elle figure naturellement dans de nombreux dictionnaires analogiques (par exemple le *Dictionnaire de l'Académie* [8<sup>e</sup> édition, 1932, p. 193], *Le dictionnaire de la langue française* de Littré, *Le Dictionnaire du français* de Hachette [1989], *Le Petit Robert* [2012]) et phraséologiques (par exemple Duneton, 1990, p. 385–386; Rey – Chantreau, 1997, p. 712) du français. Son traitement sémantico-lexicographique diffère toutefois souvent d'un dictionnaire à l'autre et semble hésitant. Tantôt elle figure dans le bloc sémantique « unité de mesure » (Littré, Hachette, Robert), tantôt dans celui de « partie du corps » (Académie). Par ailleurs, cette même hésitation se retrouve dans les explications étymologiques de l'expression.

Pour certains interprètes<sup>3</sup>, la variante moins fréquente de la locution être *sur un grand pied* signifie 'être un personnage important, considérable' et se rapporte clairement à une ancienne unité de mesure de longueur, le pied, unité de référence pour toutes les mesures de l'époque et valant 0,3248 mètre. Ainsi *un grand pied* pouvait désigner métaphoriquement un personnage important. Dans son dictionnaire, *Émile Littré* semble suivre cette voie et l'illustre par un exemple (« *Il est sur un grand pied dans le monde*, SAINT-FOIX, *Ess. Paris, Œuv. t. IV, p. 287, dans POUGENS.* ») auquel il ajoute une remarque indiquant que *pied* veut dire ici plutôt 'mesure, base, établissement'. Le dictionnaire de Rey et Chantreau (1997) épouse aussi cette opinion. Cependant, ces sources ne disent rien ou presque rien sur l'étymologie de *vivre sur un grand pied*, ce qui est surtout étonnant de la part de Rey et Chantreau, dont les explications sont en général aussi détaillées que fiables.



En poursuivant nos recherches, nous trouvons aussi une piste intéressante selon laquelle la locution *vivre sur un grand pied* viendrait d'un type de chaussure qui prévalait au Moyen Âge depuis le XI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. La mode était aux fameux souliers à la poulaine (cf. figure) dont la pointe était longue d'un demi-pied pour le commun des mortels, d'un pied pour les riches et de deux pieds pour les princes. Nous apprenons ensuite sur un site professionnel que c'est le comte d'Anjou, Foulques

<sup>3</sup> Duneton, 1990, p. 385; sites phraséologiques: <http://www.expressions-francaises.fr/expressions-v/1471-vivre-sur-un-grand-pied.html>

<sup>4</sup> Röhrich, 1994, p. 491–492.

le Hargneux, qui, pour dissimuler « des cors dont il souffrait, se fit faire de vastes chaussures et les allongea démesurément pour en corriger la largeur. Comme il était riche et puissant, on l’imita pour lui plaire, et ainsi lança-t-il la mode. Les cordonniers durent bientôt, pour ne pas rendre le peuple jaloux, faire toutes les chaussures à cette forme. Un page de Guillaume Le Roux, nommé Robert, poussa l’excentricité jusqu’à bourrer la pointe avec du chanvre et à les tordre en forme de corne. On le surnomma « Robert le cornard », mais on l’imita»<sup>5</sup>. Dès le début, l’Église fut scandalisée par l’obscénité évidente de la Poulaine. Le clergé s’efforça de combattre le port de cette chaussure, d’une part parce qu’elle empêchait de prier quand on était à genoux, d’autre part parce qu’elle incitait à des jeux érotiques sous la table lors des dîners organisés à la cour royale. Dans son livre intitulé *Érotisme du pied et de la chaussure*, William Rossi détaille comme suit les propriétés érotiques de la Poulaine : « Encouragés par des femmes littéralement fascinées, des cerveaux imaginatifs l’utilisèrent pour des créations érotiques. On utilisa la Poulaine dans les grands dîners royaux et dans les milieux opulents pour le chatouillement sous la table. La Poulaine de l’homme allait soulever les jupes des dames placées en face de lui et montait aussi haut qu’il lui était permis. À la faveur de ce pénis artificiel les dîners s’accompagnaient parfois d’orgasmes entre la soupe et le dessert. » (Rossi, 2003, p. 143-144).

En France, en 1215, le Cardinal Curson, issu d’une famille noble anglaise, interdit aux professeurs de l’Université de Paris de porter cette chaussure scandaleuse. Au XIV<sup>e</sup> siècle, le Pape Urbain V stigmatisa publiquement cette mode. On promulgua finalement une loi pour limiter la longueur des souliers à la Poulaine, à 15 cm pour le peuple, 60 cm pour l’aristocratie et la noblesse. Pour les rois et les princesses il n’y avait aucune restriction<sup>6</sup>. Cette mode dura quatre siècles et fut interdite par le roi Charles VIII vers 1490. Selon le *Nouveau Larousse Illustré du XIX<sup>e</sup> siècle*, les solerets à la poulaine de l’armure gothique, la variante portée à la guerre de ces souliers, furent même d’usage en France bien après la disparition de la mode des chaussures pointues (t. 6, 1055).

Même si l’on est tenté d’accepter ces explications historiques pour la locution *vivre sur un grand pied*, reste encore la question de savoir pourquoi ces souliers s’appelaient à la poulaine et quel rapport il pouvait y avoir entre ces souliers et les Polonais (*poulaine* étant le féminin de l’ancien adjectif français *poulain* pour ‘polonais’). Les sources anciennes (Auvergne, 1731, p. 409, 533, 642) ou les dictionnaires étymologiques (Dubois – Mitterand – Dauzat, 2011, p. 789) nous éclairent là-dessus en précisant que ce type de soulier, ou la peau qui en recouvrait la pointe, venait de Pologne.

<sup>5</sup> <http://www.chaussures-durieux.com/index.php?page=glossaire>

<sup>6</sup> <http://www.chaussures-durieux.com/index.php?page=glossaire>



## Bibliographie

- Martial d'Auvergne, *Les arrêts d'amours*. Paris. Pierre Gandouin, 1731.
- Bertényi Iván, Szabics Imre, «Címer» [(blason) (contribution à l'histoire des rapports franco-hongrois au Moyen Âge)], in: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Linguistica*. 1974, p. 195–199.
- Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris. Larousse, 2011.
- Claude Duneton, *La puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*. Paris, Balland, 1990.
- Alain Rey, Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, 1997.
- William Rossi, *Érotisme du pied et de la chaussure*, [The sex life of the foot and shoe] Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot) 2003.
- Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. 1–5. Freiburg – Basel – Wien. Herder, 1994.

## Sitographie

- <http://www.expressions-francaises.fr/expressions-v/1471-vivre-sur-un-grand-pied.html>  
<http://www.chaussures-durieux.com/index.php?page=glossaire>

# L'ATTENTE DU HÉROS DANS LE ROMAN ARTHURIEN<sup>1</sup>

Poursuivant son itinéraire, le héros des romans arthuriens est attiré dans une série d'aventures qui semblent l'attendre. Cette attente – manifeste ou latente – de l'avènement du héros correspond à un monde idéal où doivent régner l'ordre et l'équilibre. Le héros est orienté vers des aventures pour rétablir une harmonie troublée. Son itinéraire est parsemé de signaux qui révèlent l'attente de son intervention, allant de l'annonce explicite des aventures qui lui sont personnellement destinées aux appels plus subtils auxquels il doit également répondre.

17

## L'ANNONCE DE L'ATTENTE

Dans les cas où l'attente du héros est clairement formulée, par des paroles d'accueil ou par une inscription prophétique, il s'agit d'aventures prédestinées au chevalier élu. Ce ne sont pas nécessairement les aventures principales de l'intrigue; certaines constituent des épreuves qui servent à identifier le héros élu; c'est le cas des inscriptions prophétiques.

Le thème de l'attente du héros, exprimée lors de son accueil, apparaît dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes. Gauvain, après avoir réussi les épreuves du Château de la Merveille, reçoit les honneurs des valets qui le considèrent désormais comme leur maître:

Biax chiers sire dols,  
Nos services vos presentommes

.....  
\* Université de Poitiers et Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers

<sup>1</sup> Cet article est la version entièrement revue de ma contribution « En attendant le héros... (Pour une typologie de l'orientation du héros dans le roman arthurien) », parue dans *Courtly Romance*. A Collection of Essays edited by Guy R. Mermier, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies, 1984, p. 23-45.

Come celui qui nous avomes  
Molt attendu et desirré.<sup>2</sup>

Cette attente a été déjà signalée à Gauvain par le nautonier qui l'a conduit au château : il lui a raconté que les pucelles et les dames y attendaient un chevalier, pour qu'il les « *maintiegne* », et les valets, pour qu'il les fasse chevaliers<sup>3</sup>.

Une formule d'accueil est adressée à Gauvain dans la *Première Continuation* du *Perceval*. Emmené par le cheval d'un chevalier mystérieusement tué, à qui il avait promis de mener à bonne fin sa mission, il arrive au château du Graal :

Biau sire, la vostre venue,  
Font il, nos a Dex amenee ;  
Molt l'avons lon tans desirree...<sup>4</sup>

18

Remarquons que dans le conte populaire merveilleux, une formule d'accueil exprime souvent l'attente du héros. L'adjuvant ou l'antagoniste reconnaît le héros dès son arrivée et semble même connaître le but de sa venue. Par exemple, le dragon dont le cheval trébuche, sentant la présence du héros, s'écrie : « Est-ce le Fils-de-Lévrier qui se trouve sous le pont, celui dont ma grand-mère a prédit qu'il nous tuerait »<sup>5</sup> ? Ou bien, la jeune fille enchantée que le héros trouve dans la maison où il doit se procurer l'objet de sa quête, l'accueille ainsi : « Prince, je sais pourquoi tu es venu : si tu endures la nuit et la souffrance, tu obtiendras ce pour quoi tu es venu »<sup>6</sup>. Ou encore, le cheval merveilleux – animal secourable – déclare au héros qui arrive au monde souterrain : « Bonjour, prince Ivan, je t'attendais depuis longtemps »<sup>7</sup>.

C'est dans les romans du Graal que l'attente du héros prend les formes les plus significatives et explicites. Si dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, les reproches de la Laide Demoiselle, adressés à Perceval pour n'avoir rien demandé sur le Graal et la lance-qui-saigne, ne reflètent qu'une attente déçue, dans le

<sup>2</sup> *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, éd. W. Roach, Genève, Droz, 1959, v. 7888 sq.

<sup>3</sup> *Ibid.*, v. 7582 sq.

<sup>4</sup> *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, éd. W. Roach, vol. III, part I : *The First Continuation* (rédaction courte), Philadelphia, 1952, ms L, v. 7160 sq. (voir aussi la rédaction mixte, v. 13150 sq. et la rédaction longue, v. 17234 sq.).

<sup>5</sup> *Széki népmesék* ['Contes populaires de Szék', en hongrois], recueillis par O. Nagy, Bucarest, Kriterion, 1976, p. 120–121 (motif typique des contes-types 300 et 303 où figure un combat au dragon ; voir Alexandre Afanassiev, *Contes russes*, trad. E. Bozoky, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, p. 68, 73–75, 83–85, 92, 143).

<sup>6</sup> *Kakasdi népmesék* ['Contes populaires de Kakasd', en hongrois], éd. L. Dégh, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955, p. 19.

<sup>7</sup> Alexandre Afanassiev, *Contes russes*, p. 62 (conte-type 301).

*Perlesvaus*, on fait savoir à Gauvain le plus clairement possible qu'on attend de lui la réparation de l'oubli de Perceval et on l'encourage avec insistance à poser les questions; ainsi en est-il de l'ermite qui lui indique le chemin vers le château du Roi Pêcheur: «*Sire, fait li hermites, or n'obliez pas a demander, se Dieux le volt consentir, ce que li autres chevaliers oblia*»<sup>8</sup>. À son arrivée devant le pont du château, un chevalier lui dit de se hâter, parce que ceux du château l'attendent<sup>9</sup>. Le Roi Pêcheur ainsi que le maître des chevaliers insistent à plusieurs reprises pour qu'il prononce les questions<sup>10</sup>. De même, dans le *Didot-Perceval*, non seulement le Roi Pêcheur invite chez lui Perceval dès qu'il l'aperçoit depuis sa barque, mais nous apprenons qu'il fait porter le Graal devant chaque chevalier qu'il héberge, car il attend celui qui posera les questions et le guérira selon la prophétie de Jésus-Christ<sup>11</sup>.

Avec le développement du cycle du Graal, le thème de l'attente gagne de l'ampleur et cristallise autour de lui de nombreuses prédictions et révélations. Les prédictions, prophéties concernant l'avènement du héros élu, sont proférées soit par un « innocent », soit par un personnage initié à la magie, soit par la voix du Saint-Esprit. Souvent, elles sont aussi gravées sur un objet: tombe, arme, peron etc. Ces prédictions sont particulièrement nombreuses dans les romans du Graal. Le modèle du genre est l'inscription sur la tombe du cimetière futur, dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes:

Cil qui levera  
 Cele lanme seus par son cors  
 Gitera ces et celes fors  
 Qui sont an la terre en prison,  
 Don n'ist ne clers ne gentix hon  
 Des l'ore qu'il i est antrez;  
 N'ancors n'en est nus retornez<sup>12</sup>.

Les objets auxquels s'attache une prophétie incitent le héros élu – et lui seul – à se soumettre à une épreuve: s'asseoir sur le Siège Périlleux (*Didot-Perceval*<sup>13</sup>; *Queste*<sup>14</sup>; *Continuation* de Gerbert de Montreuil<sup>15</sup>); retirer l'épée du peron:

.....  
<sup>8</sup> *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, éd. W. A. Nitze et T. A. Jenkins, Chicago, 1932, vol. I, p. 113.  
<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 114.  
<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 117, 118.  
<sup>11</sup> *The Didot Perceval*, éd. W. Roach, Philadelphia, 1941; réimp. Genève, Slatkine, 1977, p. 208–209.  
<sup>12</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1965, v. 1900 sq.  
<sup>13</sup> *The Didot Perceval*, p. 149.  
<sup>14</sup> *La Queste del saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1967, p. 8.  
<sup>15</sup> Éd. M. Williams, Paris, Champion, 1922, v. 1364 sq.

Ja nus ne m'ostera de ci, se cil non a cui costé je doi pendre. Et cil sera li mielres chevaliers del monde<sup>16</sup>.

Ou encore, tirer l'épée de son fourreau :

Ja nus ne soit tant hardiz qui dou fuerre me traie, se il ne doit milez fere que autre et plus hardiement<sup>17</sup>.

Ou pendre l'écu à son cou :

Ne il ne faudra mie tost por ce que ja mes nel pendra nus a son col, ... jusqu'à tant que Galaas, le Bon Chevaliers, li darreins dou lignage Nascien, le pendra a son col. Et por ce ne soit nus tant hardiz qui a son col le pende se cil non a qui Diex l'a destiné<sup>18</sup>.

D'autres prophéties se rapportent aux événements qui se produiront lors de la venue du héros attendu et l'encouragent à intervenir au moment utile. Dans le *Didot-Perceval*, après l'épreuve du Siège Périlleux, une voix annonce que le meilleur chevalier retournera à la maison du Roi Pêcheur et demandera à quoi sert le Graal, et ainsi guérira le Roi Pêcheur et fera cesser les enchantements de Bretagne : tous les chevaliers de la Table Ronde font alors le serment de partir aussitôt à la « quête »<sup>19</sup>. Dans la *Queste*, quand Galaad apprend la prophétie concernant le roi Mordrain qui attend sa venue pour être guéri, il part pour le trouver<sup>20</sup>. De même, lorsque Galaad prend connaissance de la prédiction relative à la tombe ardente (« *ce est une aventure merveilleuse qui ne puet estre menee a chief, fors par celui qui passera de bonté et de chevalerie toz les compaignons de la Table Reonde* »<sup>21</sup>), il se propose aussitôt de descendre dans la cave où se trouve la tombe.

Dans ce roman, l'attente de la venue du Bon Chevalier atteint des dimensions sotériologiques et eschatologiques. Le roi Mordrain, qui ne pourra pas guérir – et mourir – avant la venue du chevalier « céleste », l'attend comme le vieux Siméon avait attendu le Christ, le Sauveur :

<sup>16</sup> *La Queste*, p. 3.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>19</sup> *The Didot Perceval*, p. 150–151.

<sup>20</sup> *La Queste*, p. 262.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 264.

Et ausi com cil Siméon atendoit o grant desirrier Jhesuchrist le filz Dieu, le haut Prophete, le souverain Pastre, ausi atent ore cist rois la venue de Galaad, le Bon Chevalier, le parfet<sup>22</sup>.

## TYPLOGIE DES SITUATIONS D'ATTENTE

Les situations d'attente se traduisent par l'orientation du héros par des injonctions de type positif (incitation) ou négatif (découragement). Le premier type comprend une grande variété de motifs, allant de l'annonce d'une aventure à la proposition d'une aide ou à l'offre d'un objet magique.

*Annonce (ou indication) d'une aventure, par un messenger ou par un simple informateur rencontré au hasard.* L'annonce d'une aventure n'implique pas nécessairement qu'elle soit réservée au héros élu, au meilleur chevalier du monde. La nature des aventures est variée. Elle peut être une épreuve que seul le meilleur chevalier pourra réussir : ainsi, dans la *Deuxième Continuation*, le passage du Pont Inachevé<sup>23</sup>, ou l'épreuve du Mont Douloureux<sup>24</sup>. Elle peut être aussi ouverte à plusieurs chevaliers, les mettant en compétition, comme par exemple l'aventure du Château Orgueilleux annoncée par la Laide Demoiselle dans le *Perceval*:

Por che vos en di la novele  
 Que la ne faut nus qui i aille  
 Qu'il ne truisse joste ou bataille.  
 Qui velt faire chevalerie.  
 S'il la le quiert, n'i faldra mie<sup>25</sup>;

ou celles d'Irlande qu'une pucelle annonce au roi Arthur dans les *Merveilles de Rigomer*:

Ja porroit on ici trouver  
 En Irlande sor cele mer  
 Tante tres vaillant aventure,  
 Que tant con cieus et terre dure,

.....  
<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>23</sup> *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, éd. W. Roach, Philadelphia, 1952, *The Second Continuation*, v. 26772 sq.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 31698 sq.

<sup>25</sup> *Le Roman de Perceval*, éd. W. Roach, v. 4696 sq.

N'en a tante biele avenue,  
Que la, dont jou sui ci venue<sup>26</sup>.

L'aventure annoncée a souvent un objectif déterminé : libérer une pucelle assiégée<sup>27</sup>, débarrasser le pays des serpents cruels<sup>28</sup>. Quant au héros qui entend l'annonce, il doit se déclarer prêt à partir aussitôt pour la tenter, même si les autres chevaliers se moquent de son zèle, comme dans le cas de Fergus qui veut aller chercher le cor et le guimpe au cou d'un lion<sup>29</sup>.

*La demande de secours* est transmise en général par une messagère, venant de la part de sa dame. Elle implique une attente précise d'intervention du héros, comme par exemple l'appel de la dame du Château des Pucelles, demandant de protéger son château contre le Noir Chevalier, ou la demande de secours de la fille du roi Gringras qui ne pourra être libéré des enchantements que par le « Fier Baiser ». *L'appel au secours* est un motif particulièrement fréquent : les cris de détresse lancés par des pucelles malmenées, etc., attirent l'attention du héros qui intervient aussitôt.

*L'appel à la vengeance* connaît deux formes principales. En général, le héros rencontre une demoiselle qui pleure la mort de son ami injustement tué ; le héros propose de lui-même de la venger. Sous sa forme explicite, un message réclamant vengeance prédit qu'elle ne pourra être accomplie que par le chevalier élu : c'est le cas des lettres qui accompagnent un chevalier mort, arrivé dans une nef sans pilote à la cour d'Arthur dans la *Vengeance Raguidel*<sup>30</sup>. Parfois la demande verbale est directement adressée au héros, comme dans le Perlesvaus où une demoiselle supplie Perceval de venger la mort d'Alain d'Escavalon, en tuant le Chevalier au Dragon : « ...se vos ociez le chevalier, vos avroiz garantie la terre le roi Artu, que il menace a essillier... »<sup>31</sup>.

*L'appel « magique »* est destiné au héros élu pour le conduire au lieu de l'aventure qui l'attend. Ce message prend les formes les plus diverses : un animal qui entraîne le chevalier à sa poursuite ; la nef sans pilote qui démarre aussitôt que le héros y entre<sup>32</sup> ; la nef couverte de blanc samit qui attend Bohort au bord de la mer et qui l'emmènera avec Perceval et Galaad au château Carcelois<sup>33</sup> ; la nef qui conduit Sagremor dans un château où il sera défié par un chevalier qui lui

<sup>26</sup> *Les Merveilles de Rigomer*, éd. W. Foerster et H. Breuer, Dresde, 1908, vol. I, v. 85 sq.

<sup>27</sup> *Le Roman de Perceval*, éd. W. Roach, v. 4701 sq.

<sup>28</sup> *Claris et Laris*, éd. J. Alton, Tübingen, 1884, v. 5357 sq.

<sup>29</sup> *Fergus*, éd. F. Michel, Edinbourg, 1841, p. 29.

<sup>30</sup> *Messire Gauvain ou La Vengeance de Raguidel*, éd. C. Hippeau, Paris, 1862, v. 175 sq.

<sup>31</sup> *Perlesvaus*, p. 246.

<sup>32</sup> *Partonopeus*, v. 701 sq.

<sup>33</sup> *La Queste*, p. 194.

reprochera d'avoir utilisé sa nef<sup>34</sup>; ou encore, un personnage mystérieux qui ne veut pas s'arrêter ou répondre et qui, par son attitude étrange, attire le héros dans son sillage<sup>35</sup>. Dans la *Première Continuation*, Caradoc suit un chevalier mystérieux, entouré d'une grande lumière et suivi d'une multitude d'oiseaux, jusqu'à un château situé au milieu d'un lac. Lorsqu'il atteint enfin le chevalier, ce dernier lui révèle qu'il l'a conduit intentionnellement chez lui :

Caradoé, fait il, bien vegniés...

Caradué, sire...

...ça vos voloie amener...<sup>36</sup>

C'est aussi le cas de l'impératrice-magicienne de Chef d'Oire, qui attire chez elle le jeune Partonopeus par des moyens magiques : elle le fait égarer d'abord par un sanglier que Partonopeus entreprend de chasser, puis le fait conduire chez elle dans une nef sans pilote que le jeune homme trouve au bord de la mer. Pendant la première nuit qu'ils passent ensemble, elle lui avoue ses artifices : « C'est moi qui ai envoyé le sanglier qui vous a égaré, et la nef qui vous a amené ici »<sup>37</sup>.

L'assignation d'une tâche au héros attendu peut être une épreuve ou un véritable exploit (tâche difficile). Soit elle est la condition de l'acquisition d'un gain, soit elle sert à la réparation d'un méfait. Dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, la tâche de se procurer et de rapporter à Escavalon la lance-qui-saigne, imposée à Gauvain, est à la fois un châtement et un moyen pour éviter la destruction du royaume de Logres par cette lance, si Gauvain réussit à se l'approprier<sup>38</sup>. L'une des épreuves du Graal, la ressoudure de l'épée brisée, proposée à Perceval et à Gauvain dans les *Continuations* du *Perceval*, constitue la condition pour obtenir les secrets du Graal. Dans plusieurs cas, l'accomplissement de l'épreuve assignée conduit au mariage, comme dans le conte populaire. Dans le *Chevalier aux deux épées*, la reine il Caradigan déclare que le chevalier qui pourra déceindre son épée aura sa main<sup>39</sup>; dans *Yder*, il faut débarrasser le pays de deux géants : celui qui rapportera leur couteau obtiendra la main de la reine Guenloïe<sup>40</sup>.

.....  
<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 246–247.

<sup>35</sup> Par exemple, Aalardin dans la branche Caradoc de la *Première Continuation* (réd. courte, ms L, v. 2920 sq.), ou le chevalier qui refuse de s'arrêter devant la reine dans la branche de la visite du Graal (*Ibid.*, v. 6774 sq.).

<sup>36</sup> *The First Continuation*, réd. courte, ms L, v. 2955, 2959–2960.

<sup>37</sup> *Partonopeus de Blois*, éd. J. Gildea, Villanova University Press, 1967, v. 1387 sq.

<sup>38</sup> *Le Roman de Perceval*, éd. W. Roach, v. 6164 sq.

<sup>39</sup> *Li Chevaliers as deux espees*, éd. W. Foerster, Halle, 1877, v. 1290 sq.

<sup>40</sup> *Der altfranzösische Yderroman*, éd. H. Gelzer, Dresde, 1913, v. 5323.



*La proposition d'aide, l'offre d'objet magique* correspond à la « première fonction du donateur » dans le conte populaire merveilleux. Celui-ci fait souvent passer une épreuve au héros (« épreuve initiale ») avant de lui donner un objet ou un adjuvant magique. Dans le conte, cette fonction est d'une importance primordiale : l'aide et / ou l'objet magique mis à la disposition du héros étant « l'expression de sa force et de ses talents »<sup>41</sup> : « plus le héros a des qualités merveilleuses, moins il a besoin de l'aide d'un adjuvant. D'autre part, plus l'adjuvant est actif, moins l'objet magique est nécessaire »<sup>42</sup>. L'offre d'aide est parfois spontanée dans le conte, sans mise à l'épreuve du héros. Dans le roman, on la rencontre surtout sous cette forme. C'est ainsi que Lunete offre un anneau magique à Yvain<sup>43</sup> ou, dans la *Première Continuation*, qu'Aalardin remet à Caradoc un écu merveilleux qui guérira sa femme ou encore, que dans la *Deuxième Continuation*<sup>44</sup>, la Demoiselle à la Mule Blanche prête à Perceval sa mule (animal secourable) et un anneau merveilleux pour qu'il puisse traverser sans risque le Pont de Verre<sup>45</sup>. C'est également dans cette catégorie qu'on peut classer les interventions des « bons conseillers », qui se trouvent au moment utile sur la route du héros pour lui indiquer le chemin ou lui donner des renseignements. Par exemple, dans la *Continuation* de Manessier, le Roi Pêcheur explique à Perceval comment il pourra vaincre la Main Noire – le diable –<sup>46</sup>; ou, dans le *Bel Inconnu*, Lampart révèle au héros la formule de malédiction (*oroison*) qu'il devra adresser aux jongleurs de la Cité Gaste pour briser leur pouvoir<sup>47</sup>.

Les signes négatifs sont censés décourager le héros, mais en fait ils le font réagir par opposition. L'interdit n'existerait pas si l'on n'attendait pas des transgresseurs. Il concerne le plus souvent le passage des gués, des ponts, l'entrée des châteaux. Il peut être clairement annoncé par les gardiens, comme dans le cas des gués contrôlés par des chevaliers qui obligent à combattre ceux qui tentent de les traverser<sup>48</sup>. La présence d'animaux féroces ou d'automates devant un pont ou une porte a également pour fonction de signifier l'interdit : lions ou léopards

<sup>41</sup> V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. du russe par L. Gruel-Apert, Paris, Nrf Gallimard, 1983, p. 215.

<sup>42</sup> E. Meletinsky, S. Nekludov, E. Novik, D. Segal, « Problems of the Structural Analysis of Fairytales », dans *Soviet Structural Folkloristics*, éd. P. Maranda, The Hague/Paris, Mouton, 1974, p. 134.

<sup>43</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1974, v. 1023 sq.

<sup>44</sup> *The First Continuation*, éd. courte, ms L, v. 3039 sq.

<sup>45</sup> *The Second Continuation*, v. 25978 sq.

<sup>46</sup> *Perceval le Gallois ou Le Conte du Graal*, éd. Ch. Potvin, Mons, 1866–1871, réimp. Genève, Slatkine, 1977, v. 35432 sq.

<sup>47</sup> *Le Bel Inconnu*, v. 2827 sq.

<sup>48</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 730 sq., *The Second Continuation*, v. 21985 sq.; *Le Bel Inconnu*, v. 323 sq.; voir aussi le Passage des Pierres dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes, v. 2160 sq.

de l'autre côté du Pont de l'Épée dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes<sup>49</sup>, pont de cuivre gardé par un serpent dans les *Merveilles de Rigomer*<sup>50</sup>, paire de serpents enchaînés devant la porte de la maison du forgeron Trébuchet dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil<sup>51</sup>, automates, lions et ours qui gardent le Chastel Tornoiant dans le *Perlesvaus*<sup>52</sup>. L'interdit peut aussi être représenté sous une forme masquée, comme dans les châteaux déserts, où le héros se rend compte de la violation de l'interdit lorsque le maître de céans surgit à l'improviste et lui reproche d'avoir pénétré dans sa demeure sans permission<sup>53</sup>.

L'interdit apparaît souvent sous la forme de la « coutume », « loi » au message<sup>54</sup> : il attend leurs victimes et /ou celui qui les abolira. L'exemple le plus connu en est l'aventure de la Joie de la Cour dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes<sup>55</sup>. D'une façon générale, la « coutume » oblige le héros à combattre un ou plusieurs ennemis redoutables, représentants du désordre, du mal. La plupart du temps, le simple fait de pénétrer dans un château ou dans un autre lieu défendu provoque aussitôt l'application de la « coutume ». Dans *Claris et Laris*, selon la « coutume » du château de la Roche Perdue, il faut jouter contre cinq chevaliers<sup>56</sup>. Dans d'autres cas, la « coutume » est étroitement liée à un interdit : dans les *Merveilles de Rigomer*, celui qui entre armé au château de l'*Astres Maleïs*, devra mourir<sup>57</sup> et celui qui touche à une feuille ou une fleur dans le jardin merveilleux de Rigomer doit lutter contre douze chevaliers, puis contre leur seigneur<sup>58</sup>.

La confrontation du héros avec le monde du désordre est sa réponse à une agression, à un défi, à une provocation ou à une insulte. Ces actes sont parfois liés à un interdit ou à une coutume, mais se présentent souvent comme gratuits (chevaliers à la recherche d'occasions pour jouter, géants guettant des victimes). Parfois, la provocation ou l'insulte vient d'un nain au service d'un chevalier qui, à son tour, défilera et combattra le héros : par exemple, un nain insulte Fergus et celui-ci le renverse<sup>59</sup> ; entendant les cris du nain, son maître accourt. Dans *Claris*

<sup>49</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 3032 sq.

<sup>50</sup> *Les Merveilles de Rigomer*, v. 1299 sq.

<sup>51</sup> éd. M. Williams, v. 716 sq.

<sup>52</sup> *Perlesvaus*, p. 247.

<sup>53</sup> Voir E. Bozoky, « Roman médiéval et conte populaire : le château désert », *Ethnologie française*, N. S. IV (1974), p. 349–356, repris dans E. Bozoky, *Le Moyen Âge miraculeux*, Paris, Riveneuve, 2010, p. 277–290.

<sup>54</sup> Voir E. Koehler, « Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes », *Romania*, 81 (1960), p. 386–397.

<sup>55</sup> Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1970, v. 5689 sq.

<sup>56</sup> *Claris et Laris*, v. 4141 sq.

<sup>57</sup> *Les Merveilles de Rigomer*, v. 9200 sq.

<sup>58</sup> *Ibid.*, v. 11025 sq.

<sup>59</sup> Guillaume le Clerc, *Fergus*, éd. F. Michel, Edimbourg, 1841, p. 100 sq.

et *Laris*, un nain conduit Sagremor à un pavillon où un chevalier le défie<sup>60</sup>; de même, c'est un nain qui se moque de Claris et de *Laris* et les amène dans un château où ils devront lutter contre six chevaliers<sup>61</sup>.

*Les avertissements, les avis décourageants* veulent dissuader le héros de tenter une aventure. Ils contiennent souvent une allusion prophétique selon laquelle celui qui s'obstine dans son dessein n'échappera pas à la mort ou à l'humiliation. Ceux qui prononcent l'avertissement semblent être postés sur le chemin de l'aventure, à attendre des passants. Les modèles de ce genre de situation se trouvent dans les romans de Chrétien de Troyes. Dans *Érec et Énide*, tout le monde avertit Érec que tous ceux qui ont tenté l'aventure de la Joie de la Cour y ont laissé leur tête<sup>62</sup>; dans *Yvain*, les gens prédisent au héros honte et malheur sur le chemin qui mène au château de la Pesme Aventure<sup>63</sup>; dans le *Perceval*, Gauvain est prévenu par un chevalier blessé que nul ne peut passer la bosne de Galvoie<sup>64</sup>; avant de traverser la planche pour prendre le palefroi de la Pucelle Méchante, les personnes qui s'y trouvent avertissent Gauvain que de grands malheurs lui arriveront; il est également dissuadé de tenter l'épreuve du Lit de la Merveille<sup>65</sup>.

Les exemples sont très nombreux dans les romans plus tardifs: dans la *Vengeance Raguidel*, c'est un paysan qui essaie de décourager Gauvain d'entrer au château du Noir Chevalier; dans les *Merveilles de Rigomer*, deux « sergents » promettent à Cligès *mal'aventure* au château de l'*Astres Maleïs*; dans *Claris et Laris*, plusieurs chevaliers sont avertis qu'ils vont à leur mort (Gauvain, en allant vers un palais; Yvain, arrivant devant un château dont les seigneurs, deux frères, tuent tous les chevaliers qui y viennent; Brandaliz dans un château dont la dame a juré que tous les chevaliers qui y entreraient devraient combattre quatre vilains qui avaient assassiné son frère; le roi Karados qui, dans une forêt, rencontre de nombreuses personnes qui l'avertissent du danger mortel qui l'y attend, à savoir un géant qui a tué plus de mille hommes<sup>66</sup>). C'est également un motif populaire du conte merveilleux, où une personne prévient le héros qu'un dragon habite la maison et qu'à son retour, il le tuera ou le dévorera<sup>67</sup>.

<sup>60</sup> *Claris et Laris*, v. 2111 sq.

<sup>61</sup> *Ibid.*, v. 458 sq.

<sup>62</sup> Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, v. 5380 sq., 5461 sq., 5655 sq.

<sup>63</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, v. 5109 sq.

<sup>64</sup> Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval*, v. 6600 sq.

<sup>65</sup> *Ibid.*, v. 6752 sq.

<sup>66</sup> *Claris et Laris*, v. 11370 sq., 20836 sq., 22153 sq., 22489 sq.

<sup>67</sup> Alexandre Afanassiev, *Contes russes*, p. 60 (« Frolka le paresseux »), 143 (« Les deux Ivan, fils de soldat »).

Nous avons mentionné plus haut les *reproches* adressés au héros, qui signifient toujours une attente déçue, une aventure manquée. Il faut également évoquer le motif de l'hospitalité<sup>68</sup> : la présence des « hôtes hospitaliers » tout au long du chemin du chevalier errant fournit des relais pour son orientation et son encadrement par les représentants du bon ordre.

## OBJETS ET SIGNES SUGGÉRANT L'ATTENTE

En dehors des actes imposés par l'encouragement ou par le découragement du héros, des signes, plus subtils, peuvent également orienter le héros sur son parcours quasi rituel, en l'attirant vers une aventure qui l'attend. Dans la *Deuxième Continuation*, toute une série d'objets-signes ont cette fonction<sup>69</sup>. C'est ainsi que le cor d'ivoire pendu au portail du Château du Cor d'Ivoire n'est pas seulement un objet pour identifier un lieu d'aventure, annoncée à l'avance par un chasseur, mais aussi un signe d'appel, de provocation : Perceval saisit le cor et, accomplissant ce geste, il provoque aussitôt la réaction du seigneur du château, lequel se prépare sans tarder au combat (v. 19684 sq.). Dans un autre château, c'est un échiquier, au milieu d'un château désert, qui entraîne Perceval dans une série d'aventures (v. 20150 sq.). Dans le Château des Pucelles, une table d'airain et un marteau d'argent l'attendent également dans un château désert. Plus tard, la dame du château lui révèle la fonction de ces objets. Les chevaliers lâches n'osent pas frapper la table : ils peuvent rester au château, mais personne ne viendra les accueillir, tandis que les chevaliers sages et courtois, qui frappent deux ou trois fois, seront richement hébergés (v. 24287 sq.). L'appel à l'aventure apparaît aussi au château désert du géant, où un repas, servi sur une table d'argent, sert d'appât (v. 21707 sq.). Le site du Mont Douloureux est particulièrement bien marqué : un pilier de cuivre doré est entouré par quinze croix de pierre, cinq blanches, cinq vermeilles et cinq azur (v. 31598 sq.). La Demoiselle du Mont Douloureux déclare qu'elle a fait dresser son pavillon près de la montagne pour attendre les chevaliers qui essaieraient d'attacher leur cheval au pilier magique : « *Veoir voloie repairier / Les bons chevaliers esleüz* »<sup>70</sup>. Dans *Le Bel Inconnu*, le Gué Périlleux est marqué par un écu suspendu à la porte de la loge du gardien. Le signe d'appel

.....  
<sup>68</sup> Voir Matilda Tomaryn Bruckner, *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance. The Convention of Hospitality (1160–1200)*, Lexington, French Forum Monographs, N° 17, 1980.

<sup>69</sup> Voir E. Bozoky, « Quêtes entrelacées et itinéraire rituel. (Regard sur la structure de la *Deuxième Continuation* du *Perceval*) », dans *Mélanges Charles Foulon*, t. I, Rennes, 1980, p. 49–57.

<sup>70</sup> *The Second Continuation*, v. 31780 sq.

peut être aussi une vision comme l'arbre illuminé dans les *Continuations* du *Perceval*, qui attire le héros à la Chapelle de la Main Noire<sup>71</sup>.

De même, des sites et des couleurs servent à ordonner l'itinéraire du héros. Dans la *Deuxième Continuation*, c'est le blanc qui figure le plus souvent : le cor d'ivoire et le mur blanc du Château du Cor d'Ivoire ; le mulet blanc du frère du Chevalier Vermeil ; le cheval, l'écu et la lance du Chevalier Blanc ; le château blanc de Beaurepaire ; la tente à moitié blanche près de laquelle Perceval retrouve la tête du cerf ; le Cerf Blanc ; la mule blanche sur laquelle Perceval traverse le Pont de verre ; la mule blanche du Petit Chevalier ; les croix blanches du Mont Douloureux.

\* \* \*

28

Dans le roman arthurien, l'itinéraire du héros se déroule « dans un monde spécialement créé et agencé pour la mise à l'épreuve du chevalier »<sup>72</sup>. Il doit se comporter selon les « règles de conduites » définies par Éliézar Meletinsky pour le conte : « Le principe de la réponse toujours affirmative, stimulant donc l'action, à n'importe quelle provocation définit la structure de tous les actes. Chaque interrogation doit recevoir une réponse, même si cette dernière est nuisible à celui qui répond. Chaque injonction, chaque prescription ou recommandation doit être exécutée [...] [tandis que] chaque interdiction doit être violée, stimulant ainsi également une action »<sup>73</sup>.

L'observation des règles de conduite, en obligeant le héros à réagir d'une façon déterminée aux aventures qui l'attendent<sup>74</sup>, correspond à un « univers sans vides, où chaque élément assure une fonction » et où chaque message peut être perçu « comme un rappel de quelque rite ». Aidé ou empêché, conseillé ou découragé, le héros est constamment guidé dans ses actions. Les obstacles à vaincre, les quêtes matérielles ou spirituelles ont tous un sens, « permettant à un 'héros' de progresser vers un état de perfection exemplaire tel que, par là même, sera rétabli l'ordre commun »<sup>75</sup>.

À l'époque contemporaine, la condition du « héros » connaît un renversement total, en particulier dans *Le Château* de Kafka. Ni son intervention ni même sa présence ne sont attendues par la société : au contraire, il se confine de plus

<sup>71</sup> *Ibid.*, v. 32070 sq.

<sup>72</sup> Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, p. 146.

<sup>73</sup> E. Meletinsky, « Problème de la morphologie historique du conte populaire », *Semiotica*, 2 (1970), p. 134.

<sup>74</sup> Voir E. Bozoky, « Roman arthurien et conte populaire : les règles de conduite et le héros élu », *Cahiers de civilisation médiévale*, 21 (1978), p. 31–36.

<sup>75</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 361.

en plus désespérément dans une attente d'appel qui prouverait l'utilité de son existence, alors que des barrières invisibles et absurdes le retiennent dans une situation sans issue. Se battre, braver les interdits ou bénéficier de complicités passagères ne lui sert qu'à atteindre une liberté trompeuse, qui lui donne l'impression « qu'il n'était maintenant que trop libre [...] il pouvait attendre à l'endroit interdit aussi longtemps qu'il le voudrait, [...] mais – et cette conviction était au moins aussi forte que l'autre – rien n'était plus si dépourvu de sens ni si désespéré que cette liberté, cette attente et cette intangibilité »<sup>76</sup>.

.....  
<sup>76</sup> Franz Kafka, *Le Château*, Paris, Gallimard (coll. Folio), p. 158.

# UNE LÉGENDE MÉDIÉVALE AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE: LE NOUVEL ALEXIS DE RÉTIF DE LA BRETONNE

30

In: *La joie des cours*.  
Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
ELTE Eötvös Kiadó, /tálentum 9./ 30–38.

Au siècle des Lumières, l'héritage culturel du Moyen Age est encore un savoir vivant. Certains titres en témoignent et montrent que les auteurs pouvaient se fier pleinement aux connaissances et aux références du public: *la Nouvelle Héloïse*, *le Nouvel Abeilard* ou *le Nouvel Alexis* renvoient à des histoires qui font directement allusion à des modèles anciens – qu'ils rappellent de manière didactique – en invitant les lecteurs à lire et interpréter les textes modernes à la lumière des œuvres médiévales. Les deux derniers titres mentionnés sont de Rétif de La Bretonne, auteur polygraphe jouissant à son époque d'une grande notoriété, mais quelque peu oublié aujourd'hui. Son rapport avec l'héritage littéraire médiéval montre que cette culture était bien ancrée dans les couches populaires du XVIII<sup>e</sup> siècle. Issu d'une famille de paysans aisés de Bourgogne, Rétif a eu dès son enfance connaissance de certaines histoires médiévales grâce aux volumes bon marché de la Bibliothèque bleue. Dans son ouvrage autobiographique, *Monsieur Nicolas*, il évoque ses contes préférés, *Jean de Paris*, *Robert le Diable* ou *Fortunatus*<sup>1</sup>, qui ont été parmi les succès les plus durables – avec *Les Quatre fils Aymon*, *Huon de Bordeaux* et d'autres romans de chevalerie – de la littérature de colportage en France, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

En 1778, auteur reconnu, Rétif a publié un roman épistolaire, *Le Nouvel Abeilard*, dont le titre et la manière font directement référence à *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Avec ce roman de plus de mille pages dans l'édition originale in-12, l'auteur a souhaité montrer, selon ses propres mots, «les moyens de conserver les mœurs des jeunes gens, sans les marier»<sup>2</sup>. Comme chez Rousseau, on peut voir la récupération, à des fins morales, de l'histoire tragique mais édifiante d'Héloïse et d'Abélard. Rétif, disciple de Rousseau – comme toute cette génération d'auteurs dont l'activité littéraire s'épanouit dans le dernier tiers du

.....  
\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 83.

<sup>2</sup> *Mes ouvrages*, in *Monsieur Nicolas*, éd. cit., t. II, p. 979.

XVIII<sup>e</sup> siècle – insiste sur le caractère vertueux de chacun de ses ouvrages, même si souvent ceci n'est qu'un prétexte pour justifier des scènes scabreuses présentées comme des exemples d'immoralité. Le roman qui illustre le mieux ce genre de démarche et qui perpétue jusqu'à nos jours la réputation de l'auteur, est *Le Paysan perversi*, publié en 1775. L'adjectif « perversi », ainsi que le sous-titre « Les dangers de la ville » annoncent une histoire libertine qui est en parfaite opposition avec la volonté moralisatrice explicitée dans la préface. Pour ses œuvres, autobiographiques ou romanesques, Rétif s'inspire essentiellement de sa propre vie ; c'est un auteur qui « s'écrit » sans cesse – en cela il est parfaitement rousseauiste – or, cette vie a été remplie d'aventures galantes et empreinte de relations conjugales conflictuelles.

Ce court préliminaire sur le caractère des ouvrages de Rétif et sur sa réputation d'auteur à scandale permet de souligner la contradiction qui existe entre la moralité d'une des légendes les plus anciennes de la chrétienté, celle de saint Alexis, et la récupération de celle-ci par un auteur aussi peu moral. L'utilisation et la réinterprétation d'un *exemplum* chrétien dans le contexte tout à fait laïc, voire mondain d'une nouvelle du XVIII<sup>e</sup> siècle montre bien qu'une vieille légende médiévale pouvait être ancrée de façon durable dans la conscience collective de l'époque.

Rétif ne veut pas donner une nouvelle version de l'histoire de saint Alexis, connue en Occident depuis le V<sup>e</sup> siècle, remaniée et versifiée en ancien français par un auteur anonyme du XI<sup>e</sup> (*La vie de saint Alexis*), résumée par Jacques de Voragine (*La Légende dorée*, vers 1265), mise en musique lyrique par Stefano Landi (*Il Sant'Alessio*, 1632). Il recourt à cette légende pour illustrer un exemple de drame conjugal, dans une nouvelle intitulée *L'Épreuve malheureuse ou le Nouvel Alexis*. Pour en rappeler brièvement l'intrigue, Alexis d'Orville, au lendemain de son mariage, quitte subitement sa jeune épouse, Perpétue de Vaucour, pour revenir bientôt auprès d'elle sous un déguisement, afin de l'observer et de mettre à l'épreuve sa fidélité. La nouvelle a paru dans le seizième volume d'un recueil, *Les Contemporaines*, un véritable chef-d'œuvre malheureusement peu connu aujourd'hui en dehors des cercles de spécialistes. Pour comprendre la portée de cette nouvelle, il convient de présenter brièvement le recueil en insistant sur la place qu'il occupe parmi les ouvrages de l'auteur.

L'une des œuvres les plus ambitieuses de Rétif, tant au niveau littéraire qu'éditorial, *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, fut publiée entre 1780 et 1785 en 42 volumes et contenait au total 272 nouvelles. L'ensemble se divise en trois séries. La première, qui était aussi l'œuvre initiale proprement dite, a d'abord porté le titre mentionné ci-dessus, mais il a été modifié plus tard pour devenir « Les Contemporaines mêlées ». La deuxième s'intitule « Les Contemporaines du commun ou Aventures des belles marchandes,





xv	Quant sa raison li at tote mostrede, Donc li comandet les renges de sa spede Ed un anel dont il l'out esposede. Donc en ist fors de la chambre son pedre : En mie nuit s'en fuit de la contrede. <sup>3</sup>	Quand il lui a dit toute sa pensée, Il lui confie alors le ceinturon de son épée Et un anneau; à Dieu il l'a recommandée. Sur ce, il sortit de la chambre paternelle; Au milieu de la nuit il s'enfuit du pays. <sup>4</sup>
----	---	--

Le départ d'Alexis se fait donc au su de son épouse, et c'est aussi la version qu'en propose la *Légende dorée* au XIII<sup>e</sup> siècle. Chez Rétif, les préliminaires se déroulent avec quelques modifications. Malgré le contexte profane, il garde comme point de départ le motif du mariage entre Alexis et Perpétue, mais chez lui, les noces sont consommées, et Alexis ne part que le lendemain matin. Il semble que l'allusion à la nuit d'amour est essentielle chez un auteur ayant une réputation de libertin, mais ce détail sert aussi à renforcer le caractère dramatique de l'histoire, dans la mesure où un enfant naîtra de cette union. Tout comme l'Alexis de la légende, l'Alexis de Rétif partira, lui aussi, au su de sa femme. Cependant, alors que le départ de saint Alexis marque sa conversion et annonce sa vie future en Syrie (où il débarquera après avoir navigué depuis le Latium), la disparition d'Alexis d'Orville fait partie d'un projet diabolique qui consiste à mettre à l'épreuve la fidélité de son épouse. Nous avons donc, face à l'hagiographie, une mesquine histoire de jalousie. Dès l'incipit de la nouvelle, Rétif précise qu'il traitera de ce thème :

La jalousie serait la plus singulière des passions, si elle n'était pas la plus cruelle; et ses écarts paraîtraient quelquefois divertissants, s'ils ne déchiraient pas le cœur des malheureux qui l'éprouvent.<sup>5</sup>

En effet, le jeune Alexis d'Orville, issu d'une famille parisienne aisée, soupçonne Perpétue de Vaucour de ne l'avoir épousé que pour sa fortune. Pour justifier sa méfiance, il reviendra à la maison déguisé en charbonnier, et il emploiera toutes les ruses possibles pour découvrir ce qu'il croit être la véritable personnalité de sa femme. Pendant longtemps, il est obligé de constater qu'elle mène une vie irréprochable, qu'elle est même un véritable modèle de fidélité, une Pénélope moderne, et cela malgré la pression de riches prétendants et la nouvelle de la mort de son mari (qu'il a lui-même répandue). Perpétue espère toujours revoir

<sup>3</sup> *La vie de saint Alexis*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Age », 1980, p. 3.

<sup>4</sup> *La vie de saint Alexis*, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques français du Moyen Age », 1983, p. 28-29.

<sup>5</sup> *L'Épreuve malheureuse ou le Nouvel Alexis*, in *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, 99<sup>e</sup> nouvelle, t. XVI, Leipzig, Büschel, 1783, p. 457. (Nous modernisons l'orthographe.)

Alexis, c'est donc en vain que son père l'incite à l'oublier et à se remarier. Même la naissance d'un enfant ne réussira pas, pendant longtemps, à lui faire changer d'avis. À part le cadre et quelques éléments de l'histoire de saint Alexis, les péripéties sentimentales de la version de Rétif s'éloignent de la légende. Il est important toutefois de noter le ton sensible de la nouvelle – propre au style de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – ainsi que l'atmosphère tendue qui annonce une tragédie, conformément à l'histoire hagiographique. L'une des nombreuses scènes qui confirme la fidélité de l'épouse en est un exemple parfait :

34

Un jour Perpétue était seule dans son appartement; elle tenait un portrait de son mari: – O toi, que mon bonheur ne m'a montré qu'un moment, disait-elle, et que mon mauvais sort m'a enlevé, cher époux, je sens que je porte un gage de ta tendresse! C'est un soulagement à ma douleur: mais hélas! cet enfant ne verra jamais son père! [...] Des larmes accompagnèrent ces tendres plaintes que Perpétue adressait au portrait de son mari. Alexis, pénétré, en répandit lui-même; il jouissait, de la manière la plus agréable pour lui, de l'amour et de la constance de sa femme: en ce moment, il n'aurait pas changé son sort contre celui des dieux.<sup>6</sup>

Au lieu de se rassurer et de révéler son identité, Alexis – qui, durant des mois, a observé attentivement sa femme – pousse à l'extrême une épreuve qui, inévitablement, deviendra « malheureuse », comme l'a annoncé le titre. Ce malheur signifie d'abord que l'épouse lassée, soumise aux contraintes, a fini par se remarier. De ce fait, Alexis n'avait plus la possibilité d'intervenir en révélant à temps son identité, alors qu'en le faisant, il aurait pu empêcher le mariage. Le malheur, c'est aussi la punition que subit Alexis à cause de sa jalousie excessive: parce qu'il s'est fait longtemps passé pour un charbonnier, il ne pouvait plus dévoiler son identité sans être ridicule devant sa femme et devant ses propres parents. L'incognito que saint Alexis avait gardé jusqu'au bout par fidélité à sa vocation chrétienne, apparaît chez Rétif comme un piège dérisoire que le protagoniste s'est tendu à lui-même. Mais le malheur suprême – et Rétif renoue ici avec la légende – est la mort: dans la version moderne, Alexis se suicide et sa dernière phrase résume la morale de l'histoire.

– Je suis le plus malheureux des hommes: j'ai forcé ma destinée à me donner le sort que je redoutais plus que la mort, et je l'éprouve sans que ma femme soit coupable. Je le suis tout seul et je m'en punis. – En achevant ces mots, il avala

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 467–468.

de l'eau régale renfermée dans une fiole, tomba, eut de violentes convulsions, et rendit l'âme au bout de cinq minutes, tant le poison était violent.<sup>7</sup>

La mort lamentable d'Alexis d'Orville est en parfaite opposition avec le trépas digne de saint Alexis survenu après de longues années d'ascétisme, raconté également dans la version de l'auteur anonyme du XI<sup>e</sup> siècle et dans celle de Jacques de Voragine. Selon ces sources, le pape et les deux empereurs – ceux de Rome et de Constantinople – se rendent, en suivant une voix qui les a envoyés chercher « l'homme de Dieu », dans la maison du père d'Alexis où le fils a vécu inconnu.

- |  |   |
|--|---|
| <p>LXVI Li apostolies e li emperedour<br/>Siedent es bans e pensif e plorous,<br/>Si les esguardent tuit cil altre seignour:<br/>Deprient Deu que conseil lour en doinst<br/>D'icel saint ome par cui il guariront.</p>                | <p>Le Pape et les empereurs<br/>Sont assis sur leurs bancs, pensifs et en pleurs.<br/>Là tous les autres seigneurs les regardent;<br/>Ils prient Dieu de leur porter conseil,<br/>A propos de ce saint homme qui les sauvera.</p>                         |
| <p>LXVII En tant dementres come il iluec ont sis<br/>Desseivreit l'aneme del cors saint Alexis:<br/>Tot dreitement en vait en paradis<br/>A son seignour qu'il aveit tant servit.<br/>E! reis celestes, tu nos i fai venir!</p>        | <p>Pendant ce temps, alors qu'ils sont assis là,<br/>L'âme se sépare du corps de Saint Alexis:<br/>Elle va tout droit au paradis<br/>Auprès du Seigneur qu'il avait tant servi.<br/>Oh! roi du ciel, puisses tu nous y appeler aussi!</p>                 |
| <p>LXVIII Li bons serjanz qu'il serveit volentiers<br/>Il le nonçat son pedre Eufemiiien;<br/>Soef l'apelet, si li at conseillett:<br/>« Sire », dist il, « morz est tes provendiers,<br/>E ço sai dire qu'il fut bons crestiiens.</p> | <p>Le bon serviteur qui volontiers s'occupait de lui,<br/>Annonça la nouvelle à Eufémien, son père:<br/>Il l'appelle doucement, et il lui dit ceci:<br/>« Sire, » dit-il, « votre mendiant est mort,<br/>Et je puis dire que c'était un bon chrétien.</p> |
| <p>LXIX « Molt longement ai o lui converset:<br/>De nule chose certes nel sai blasmer,<br/>E ço m'est vis que ço est li om Deu. »<br/>Toz souls s'en est Eufemiens tornez;<br/>Vint a son fil o gist soz son degret.<sup>8</sup></p>   | <p>« J'ai fort longtemps demeuré avec lui:<br/>De nulle chose je ne saurais le blâmer,<br/>Et, à mon avis, c'est lui l'homme de Dieu. »<br/>Eufémien seul y est retourné,<br/>Il vint à son fils sous l'escalier où il gisait.<sup>9</sup></p>            |

Nous sommes conscients du fait que du point de vue de la portée morale, la distance qui sépare la légende originale de la version mondaine du XVIII<sup>e</sup> siècle

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>8</sup> *La vie de saint Alexis*, éd. cit., p. 12.

<sup>9</sup> *La vie de saint Alexis*, éd. cit., p. 42–43.

est si grande que les deux textes semblent résister, au premier coup d’œil, à toute comparaison. Ce qui mérite, en revanche, de retenir notre attention, c’est l’existence d’un certain nombre de correspondances et d’allusions directes entre les deux textes.

La référence emblématique, le motif le plus évident de la légende qui a suscité l’intérêt de Rétif, est l’escalier au-dessous duquel Alexis a vécu pendant dix-sept ans. Il n’est donc pas étonnant que la seule gravure qui illustre cette nouvelle représente également un escalier. C’est pour sa puissance évocatrice et son caractère hautement emblématique qu’il a été choisi par le dessinateur Binet, collaborateur habituel des œuvres de Rétif. Selon le poème médiéval, l’escalier se trouve dans la maison des parents d’Alexis, alors que chez Rétif, il est dans la maison des beaux-parents où demeure sa femme. Cette différence est plus qu’un simple détail, car elle révèle les véritables enjeux de l’histoire : saint Alexis habillé en mendiant doit affronter l’épreuve du rejet de ses parents, Alexis d’Orville déguisé en charbonnier doit affronter l’éventuelle infidélité de son épouse. Saint Alexis est donc avant tout un *fils*, tandis qu’Alexis d’Orville un *mari*.

La version de Rétif est redevable encore à la légende, comme en témoignent des éléments de moindre importance, mais qui traduisent cependant un certain souci de fidélité à l’histoire originale. Tel est le cas, par exemple, du mauvais traitement que doit essuyer Alexis de la part des domestiques, ou encore la présence d’une lettre dans laquelle il révèle son identité. Saint Alexis, sentant la mort approcher, éprouve le besoin de s’expliquer :

LVII « Quier mei, bels fredre, ed enque e parchemin Ed une pene, ço pri, toue mercit. » Cil li aportet, receit les Alexis ; De sei medisme tote la chartre escrist, Com s’en alat e come il come il s’en revint. <sup>10</sup>	« Va me chercher, bon frère, encre et parchemin Et une plume, je t’en prie, par pitié. » Celui-ci les lui apporte, et Alexis les prend : Il écrit de lui-même toute la lettre, Comment il s’en alla et comment il s’en revint. <sup>11</sup>
--	--

Alexis d’Orville, lui, compose une lettre motivée par le dépit. Enfermé dans sa cachette sous l’escalier, considéré comme un fou qui perturbe la paix de la maison (« on boucha son unique fenêtre et on le laissa ainsi dans son caveau, au risque de l’y faire étouffer<sup>12</sup> »), il écrit à sa femme pour lui avouer son aveuglement. Sa situation désespérée rappelle, malgré le caractère profane de l’histoire, les souffrances d’un martyr.

<sup>10</sup> *La vie de saint Alexis*, éd. cit., p. 10.

<sup>11</sup> *La vie de sint Alexis*, éd. cit., p. 40.

<sup>12</sup> *L’Épreuve malheureuse ou le Nouvel Alexis*, éd. cit., p. 490–491.

Le malheureux était expirant. On ne s'en embarrassa guère : mais voyant qu'il ne pouvait crier, on déboucha la fenêtre. Alexis était presque sans connaissance : l'air la lui rendit peu à peu. Il mangea une soupe qu'un laquais plus compatissant que les autres lui apporta. Revenu un peu à lui-même, il avala un verre de vin ; il mangea ensuite quelque chose des restes qu'on avait mis à côté de lui. Enfin, il se rappela que sa femme était mariée : mais il ne savait pas si c'était à l'instant, ou le matin, ou la veille. Il s'en informa : on l'en instruisit. Il pria instamment qu'il fût permis d'écrire un mot.<sup>13</sup>

Pour que la référence à saint Alexis soit complète, Rétif évoque le saint non seulement en donnant son prénom au protagoniste de la nouvelle, mais aussi en mentionnant le poème médiéval qui retrace sa vie. (La remarque qui suit montre également que l'histoire de saint Alexis était répandue dans les milieux populaires.)

Tandis que j'étais dans ces douloureuses idées, j'entendis chanter par une servante la complainte de saint Alexis ; elle me toucha, et je résolus d'imiter cet homme, par un autre motif.<sup>14</sup>

Jusqu'au bout, le didactisme qui caractérise la nouvelle de Rétif reste très sensible. Pour appuyer encore son propos, l'auteur résume, dans une courte postface, l'essentiel de ce que nous enseignent le sort d'Alexis d'Orville :

C'est donc une folie de mettre à certaines épreuves les personnes qui nous sont chères, pour savoir si elles nous aimeront lorsqu'elles n'auront plus aucun motif d'attachement pour nous : c'est comme si un homme, pour voir si sa maison est solidement bâtie, en faisait ôter les fondements : elle s'écroulerait alors ; mais il serait très injuste s'il s'en prenait à l'architecte ou au maçon.<sup>15</sup>

Enseignement profane et pratique, destiné – à travers les malheurs d'un mari jaloux et méfiant – à ceux qui seraient susceptibles d'éprouver les mêmes sentiments dévastateurs.

C'est à très juste titre qu'on a comparé la vie de saint Alexis à la vie du Christ en évoquant la charité qu'il a exercée, les souffrances qu'il a subies<sup>16</sup>, ou encore les miracles et les guérisons qu'il a provoqués. *La vie de saint Alexis* du XI<sup>e</sup> siècle,

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 506–507.

<sup>16</sup> Guy René Mermier – Sarah Melhado White, « Introduction » à la traduction de *La vie de saint Alexis*, éd. cit., p. 9.

appelée systématiquement la *Chanson d'Alexis* par Erich Auerbach, à la manière de la *Chanson de Roland* avec laquelle il la compare, est une histoire qui se déroule dans un monde fermé où, toujours au dire d'Auerbach, punition et récompense sont déterminées d'avance<sup>17</sup>. En lisant le malheureux destin d'Alexis d'Orville tel qu'il nous est présenté, l'on se demande si la punition qu'il a subie ne serait pas socialement et psychologiquement déterminée d'avance, de la même manière que dans le contexte médiéval. De ce fait, l'*exemplum* chrétien semble jouer le même rôle au Moyen Age que le message non moins didactique d'une nouvelle moralisante au XVIII<sup>e</sup> siècle: c'est en interprétant chacune des deux œuvres dans le contexte social et moral de son époque qu'on peut les comparer malgré tout et les placer presque au même niveau. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la réécriture de la légende de saint Alexis par Rétif de la Bretonne peut être considérée également comme une sorte d'*exemplum*.



*Une jeune femme, témoignant de la compassion à son mari, déguisé en pauvre et logé dans la maison de son beau-père, sous un escalier :*

*«Mon pauvre Alexis! tu me rappelles celui que j'aimai!»*

*(Source: Bibliothèque Nationale de France)*

*Sujet de l'estampe de la quatre-vingt-dix-neuvième nouvelle.*

<sup>17</sup> «Tout est clairement établi, en noir et blanc: le bien et le mal, le juste et l'injuste.» in Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 121.

« E ESTAVA SE ESETADA / SOBRE  
UN LIECH TOTA ENCANTADA »LE ROMAN DE BLANDIN DE CORNOUAILLE  
ET LE CONTE POPULAIRE<sup>1</sup>

Le roman de *Blandin de Cornouaille* (*Blandí de Cornualha*), récit occitan en vers, écrit au XIV<sup>e</sup> siècle par un auteur anonyme, n'a visiblement pas gagné l'estime des critiques : ainsi, Diez allait jusqu'à le juger « aussi pauvre d'invention que pitoyablement conduit »<sup>2</sup>. J. de Caluwé renouvelle cependant le débat en montrant que même les procédés stylistiques apparaissant « comme des défauts » pourraient « participer à la volonté parodique »<sup>3</sup>. J.-Ch. Huchet pour sa part insiste aussi sur les imperfections, notamment sur les motifs du roman breton qui sont bien là, mais qui « sortis de leur contexte » « fonctionnent à vide », ainsi que sur les défauts d'écriture, « les maladroites de style », « l'abus des répétitions et des chevilles », « les négligences de la rime ». Ce ne sont pourtant là selon lui ni « des signes d'une absence de talent » (plutôt « un choix, une manière d'écriture blanche ») ni des signes de parodie. Il finit par constater que le roman de *Blandí de Cornualha* semble « moins une parodie » « qu'un « anti-roman » breton », « une structure narrative, réduite à sa plus simple expression » témoignant du « caractère exsangue du genre », tel qu'il apparaissait au XIV<sup>e</sup> siècle dans la lit-

.....  
\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> Étude rédigée avec le soutien de *Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj* (Bourse d'études Eötvös de l'État hongrois)

<sup>2</sup> Cité par Jean-Charles Huchet dans son introduction au roman de *Blandin de Cornouaille*, dans *La légende arthurienne. Le graal et la table ronde*, « Blandin de Cornouaille », Récit en vers, traduit et présenté par J.-Ch. Huchet, Édition établie sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Robert Laffont, Paris, 1989, p. 925.

<sup>3</sup> « Tous ces éléments rassemblés permettent de classer l'œuvre dans un contexte littéraire – plus que vraisemblablement occitan – où l'on manie volontiers l'humour, sinon l'ironie, à l'égard du roman breton, et de la rapprocher aussi bien de la *Faula* et *Jaufre* que de *Huon de Bordeaux*. Cette lecture de l'œuvre ne transforme certes pas un « récit animé » en création géniale, mais elle permet au moins, s'il s'agit d'un échec littéraire, de déterminer la nature de l'ouvrage que le poète anonyme s'est efforcé d'écrire. Elle réclame, enfin, de la part du commentateur, une attention différente à l'égard de procédés stylistiques qui apparaissent tous, à première vue, comme des défauts, mais qui pourraient bien participer, eux aussi, à la volonté parodique. » Jeanne de Caluwé, « Le roman de Blandin de Cornouaille et de Guillot Ardit de Miramar : une parodie de roman arthurien ? », *Cultura Neolatina*, 38, 1978, p. 66.



térature occitane<sup>4</sup>. Si le contenu et la valeur littéraire de cette œuvre font hésiter, il en est de même pour sa classification : dans quelle mesure peut-on la considérer comme un vrai roman ? M. A. Burrell apporte une réponse astucieuse à cette question en comparant les éléments fantaisistes concernant la provenance, l'auteur et le langage de l'œuvre à ceux que comporte le roman lui-même<sup>5</sup>.

En ce qui concerne la variété et l'inventivité dans le choix des motifs accessoires ainsi que dans l'écriture, l'épisode de fausse mort qui met en scène Brianda « *encantada* » paraît lui aussi beaucoup moins élaboré que les autres occurrences contemporaines (*Perceforest*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*) de ce type de récit. Une certaine économie textuelle et stylistique – l'auteur semble se contenter de présenter les événements de son histoire sans y ajouter la moindre description ou effet de style – caractéristique d'ailleurs du roman entier, apparaît en effet également dans cet épisode. Voici brièvement le résumé de l'histoire de la « belle endormie » : Blandin, parti pour chercher des aventures avec son ami Guillot Ardit de Miramar, se soumettant à plusieurs épreuves chevaleresques rencontre une demoiselle d'une grâce merveilleuse ayant un beau cheval. La jeune fille invite le chevalier à manger avec elle au milieu de la prairie. Après le dîner Blandin s'endort. Une fois réveillé, il ne trouve ni la demoiselle ni son propre cheval, mais seulement celui de la pucelle. Il se met alors en route pour retrouver son cheval ainsi que la jeune fille, tous deux disparus. Pendant trois jours il chevauche « sans rencontrer la moindre aventure », mais au quatrième matin il croise un jeune écuyer. Celui-ci se lamente sur la mort de son maître qui, ayant combattu « pour une dame victime d'un enchantement », a été mis à mort par les dix chevaliers qui gardent celle-ci dans un château.

1112–1127

Adonc Blandin lo saludet,  
E de novas li demandet,  
E va li dire de que tant plorava  
Ny per che aytal dol menava.  
Adonc respondet lo scuder :  
« Diray vos o, bon cavalier.  
Debes saber, per veritat,

Blandin le salua alors, lui demanda de ses nouvelles et de lui confier la cause de ses pleurs et de son affliction.

– Bon chevalier, je vais vous le dire, répondit alors l'écuyer. En vérité, il vous faut savoir que mon maître a combattu pour une dame victime d'un enchantement

<sup>4</sup> „Blandin de Cornouaille”, Récit en vers, traduit et présenté par J.-Ch. Huchet, *op. cit.*, p. 927.

<sup>5</sup> « Given that romances are fanciful creations, what may we conclude about the romance of *Blandin de Cornouailles*? While so many questions about its provenance, authorship, language and setting remain unresolved, it can be said that *Blandin de Cornouailles* is distinguished from others of its ilk because there are as many fanciful ingredients external to its fabric as there are within. » M. A. Burrell, « The classification of *Blandin de Cornouaille*: the romance within and without », *Florilegium*, 18/2, 2001, p. 17.

<p>Che mon maystre a batalhat          Per una dona encantada          Che en esta terra s'es trobada,          Que goardon .x. bons cavaliers          En un castel che es ayssi pres.          E chi podia conquistar          Los cavaliers per batalhar,          Dis si que aurie hom la donzella,          Che es mot gratioza e bella<sup>6</sup>.</p>	<p>qui se trouvait dans cette contrée et que          gardaient dix vaillants chevaliers dans          un château proche d'ici. Qui parviendrait          à vaincre au combat les chevaliers obtien-          drait, dit-on, la jeune fille qui est avenante          et belle.<sup>7</sup></p>
---	---

Blandin se rend alors dans ce château, tue quatre des dix chevaliers et jette les six autres dans une geôle. Dans le verger du château, Blandin rencontre ensuite un jeune homme qui lui révèle être le frère de la demoiselle cherchée et lui apprend que celle-ci est enfermée précisément dans ce palais. Enchantée par leur propre père qui a laissé la garde du château à dix chevaliers, elle « ne peut jamais en sortir ».

1304–1322

(...) « Donzel gratios,  
*Preg vos che digas per amors*  
*Si sabes per esta encontrada*  
*Una donzella encantada.*  
*Car jou, donzel, la vach sercan,*  
*E vogra fort deliurar. »*  
*Adonc lo donzel respondet*  
*Cortosament a Blandinet*  
*E va li dir: « Bon cavalier,*  
*Aquella che vos demandas,*  
*Ma sorre es, si a vos plais.*  
*E e dedins aquel pallais,*  
*D'aqui no pot ysir jamais.*  
*Car nostre payre l'ancantet*  
*En aquels temps che el perdet*  
*Tot son contat & mais sa terra,*

– Charmant damoiseau, je vous prie de me dire, au nom de l'amitié, si vous connaissez dans cette contrée une demoiselle victime d'un enchantement. Je la cherche, jeune homme, et je souhaiterais fort la délivrer.  
 – Noble chevalier, répondit alors courtoisement le jeune homme à Blandin, celle à propos de laquelle vous m'interrogez est ma sœur, s'il vous plaît de le savoir. Elle est enfermée dans ce palais et ne peut jamais en sortir, car notre père l'a enchantée à l'époque où il perdit la totalité de son comté, ainsi que sa terre, à cause de la grande guerre; il laissa la garde des lieux à dix chevaliers afin qu'on n'y pénétrât pas.

<sup>6</sup> Toutes mes citations du texte occitan sont empruntées à l'édition suivante: Blandin de Cornouaille, Introduction, édition diplomatique, glossaire par C.H.M. van der Horst, Mouton, The Hague – Paris, 1974.

<sup>7</sup> Pour les citations en français moderne, que je jugeais – à propos de ce texte occitan – nécessaire à une meilleure compréhension de l'analyse, j'ai utilisé la traduction de J.-Ch. Huchet.

Ayso fu per la granda gherra;  
 E va layssar .x. cavaliers  
 En garda c'omme non sa intres.

Ils entrent ensuite dans la chambre où se trouve la belle fille « assise sur un lit, possédée par l'enchantement ». Le frère apprend alors à Blandin que seul un oiseau « que l'on appelle l'autour blanc » peut désenchanter sa sœur.

1367-1394

Adonchas els s'en va intrar,  
 E aqui el ly va mostrar  
 Dins una cambra la donzella,  
 Chi era gratiosa e bella;  
 De grant beutat ela respandia  
 Tant era bella e jollia.  
 E estava se esetada  
 Sobre un liech tota encantada.  
 E aqui avie .vij. damaysselas  
 Mot merveylosas & bellas,  
 Che nuich e jorn la servien,  
 E d'ella no si partien.  
 E quant Blandim vi la donzella,  
 Che era mout blancha & mot bella,  
 Va s'en tam fort enamorar  
 Che el non saup en se che far.  
 E va dire al dich donzel:  
 « Sabes vos en aquest castel  
 Nulla causa ni nulla res  
 Per que hom la deslieures? »  
 Adonques repon lo donzel:  
 « Gentil senhor, hoc! Un aussel  
 Che on appella blanc astor.  
 E es sa ins dins una tor.  
 Aquel convien che conquistes,  
 Si ma sor deslieurar volles.  
 E si vos plais a conquistar,  
 Diray vos con aves a far.

Ils entrèrent alors et le jeune homme lui montra là, dans une chambre, la jeune fille, qui était gracieuse et belle, d'une beauté qui resplendissait tant elle était jolie. Elle se tenait assise sur un lit, possédée par l'enchantement. L'entouraient sept demoiselles, extraordinairement belles, qui, nuit et jour, la servaient sans la quitter jamais. Lorsqu'il vit la demoiselle à la beauté lumineuse de blancheur, Blandin s'éprit si violemment d'elle qu'à l'intérieur de lui il ne sut plus que faire. Il demanda au jeune homme :

– Savez-vous s'il existe dans ce château chose ou créature grâce à laquelle on pourrait la délivrer?

– Oui, noble sire, répond le jeune homme, il y a un oiseau que l'on appelle l'autour blanc, il niche ici à l'intérieur d'une tour. Il vous faut le capturer si vous voulez délivrer ma sœur. Et, s'il vous plaît d'en faire la conquête, je vous dirai comment vous y prendre.

Pour se procurer cet oiseau qui niche dans une tour, il faut cependant franchir trois grandes portes gardées par des monstres : la première par un immense serpent, la seconde par un dragon, la troisième par un effrayant Sarrasin. Blandin, surmontant tous les obstacles, parvient à saisir l'autour qu'il amène au jeune homme. Dès que le damoiseau place l'autour sur la main de sa sœur, celle-ci revient à elle.

1582–1623

L'austor el prent, e tenc sa via.  
 E intren s'en en lo castel,  
 E trobet tantost lon donzel  
 Aqui prest e aparelhat  
 An las donzelas, per veritat,  
 Che aqui tos l'esperaven.  
 D'en junenhols a Dieu pregavan  
 Che li dones forssa e vigor  
 A gazanhar lo blanc astor.  
 Adonc B. dis al donzel:  
 « Es aquest aquel hostel  
 Che vostra sor pot deslieurar ?  
 Car aotre non pode trobar. »  
 Adonc dis lo donzel: « Per veritat,  
 Aquo es el, Dieu n'alha grat ! »  
 Adonquas els s'en van annar,  
 E a la donzela s'en van intrar.  
 Et quant els li foron davant,  
 Lo donzel de bon tallant  
 Dis a Blandin: « Gentil senhor,  
 Baylas me vos lo blanc astor,  
 Car jou sabe de temps passat  
 La siena grant propietat ;  
 E jou garay de contenenent  
 La myene sorre verayment. »  
 Dis Blandin: « Trop ben disses.  
 Ve-l ves aysi: vos lo penrres ! »  
 Adonquas lo dich donzel  
 Va penrre lo blanc aosel.  
 E dirai vos consi el feis.  
 La man de la donzela pris,  
 E va li metre plannamens

Blandin saisit l'autour et reprit son chemin ; il pénétra dans le château et rencontra aussitôt le jeune homme, prêt et équipé, en compagnie de deux demoiselles qui, en vérité, l'attendaient là, priant Dieu à genoux de lui donner force et vigueur afin qu'il gagnât l'autour blanc. Blandin adressa alors la parole au jeune homme:

– Est-ce bien cet oiseau-là qui a le pouvoir de désenchanter votre sœur ? car je n'en ai pas trouvé d'autre.

– En vérité, répondit le jeune homme, c'est celui-là ! Dieu en soit remercié !

Ils se dirigèrent alors vers la chambre où se tenait la jeune fille et y entrèrent. Une fois devant elle, le jeune homme dit de bonne grâce à Blandin :

– Noble sire, donnez-moi l'autour blanc ; je connais depuis longtemps sa grande vertu et je vais guérir ma sœur sur-le-champ.

– Vous avez bien parlé, dit Blandin, le voici, prenez-le !

Alors notre jeune homme prit l'oiseau blanc. Je vais vous dire comment il a agi : il saisit la main de la jeune fille et plaça doucement l'autour au-dessous ; la demoiselle, lorsqu'elle sentit sur elle l'oiseau blanc, recouvra aussitôt la vie, se sentit soignée et guérie. Elle se leva droite sur ses jambes et commença

<p>Astor desus verayament.          Et la donzella, quant santi          Lo blanc astor de sobre si,          Tantost ella cobret la vida,          &amp; fo sanada e goarida.          E tot denpes se va levar,          E tantost de present comanzet a sospirar.          E estet fort maravelhada,          Car l'avia deslieuerada.</p>	<p>bientôt à soupirer. Elle restait ébahie de          ce qu'il l'avait désenchantée.</p>
---	---

La présence dans ce texte du motif de la « belle endormie »<sup>8</sup> ne permet pourtant pas d'y voir un véritable conte de la « Belle au Bois dormant » : d'une part cette histoire ne constitue pas un récit indépendant, d'autre part elle ne présente que très vaguement les caractéristiques principales du futur conte de fée, même si la plupart des traits essentiels du motif de la « belle endormie » sont bien présents, avant tout le sommeil magique d'une belle fille, dont personne n'est capable de la sortir, de même que l'isolation totale de celle-ci. Le château dans lequel Brianda se trouve enfermée est complètement inaccessible, car gardé par dix redoutables chevaliers. Seul le chevalier élu pourra – grâce à sa force et sa vaillance – y pénétrer ainsi que se procurer le remède nécessaire pour réveiller la princesse de sa léthargie profonde. Dans *Blandin de Cornouaille* l'élaboration de ces thèmes reste cependant très lacunaire. L'auteur, dont le style est d'une concision totale, presque aride, ne s'attarde guère sur les détails. On apprend d'abord que la jeune fille a été enchantée par son père au temps où celui-ci « *perdet tot son contat* ». Cela nous semble une explication assez floue concernant les circonstances de cet enchantement : dans quel but l'a-t-il fait, de quelle manière ? Nous n'en savons presque rien. Dans *Perceforest*, l'auteur entreprend d'expliquer la maladie mystérieuse de Zellandine en insérant le motif de la malédiction de l'une des trois déesses lors de la naissance de la jeune fille. Dans *Frayre de Joy*, si cet accident reste inexplicable, il apporte tout de même par sa soudaineté un effet dramatique au tout début de l'histoire. Dans *Blandin de Cornouaille* en revanche, le sentiment d'être bien renseigné est tout à fait illusoire. Théoriquement on connaît la cause de l'enchantement, car elle est évoquée par le frère de Brianda, et, pour une lecture superficielle, cela pourrait sans doute suffire, mais dès que l'on veut véritablement comprendre les événements il devient clair que cette explication ne renseigne pas beaucoup plus que celle dans *Frayre de Joy* où l'auteur commente ainsi la mort subite de l'héroïne : « *e car mort vay et say e lay, sovent trop*

<sup>8</sup> D 1960.3 Sleeping Beauty (Anita Guerreau-Jalabert, *Index des Motifs Narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992).

*mays c'obs no seria*». Ajoutons encore que si le frère de Brianda semble initié aux détails de ce mystère, il en révèle peu de chose. En effet, il ne communique jamais que ce qui semble absolument nécessaire pour la suite. Il n'évoque par exemple d'abord que les circonstances de l'enchantement de sa sœur et les difficultés d'accès au château (la garde des dix chevaliers), que Blandin vient par ailleurs de surmonter. C'est en fait Blandin qui doit interroger le jeune homme pour apprendre s'il existe « *nulla causa ni nulla res* » qui puissent délivrer la belle endormie. Le frère de Brianda voulait-il attendre l'effet que cause la vue de la belle endormie sur le chevalier qui, apercevant celle-ci, « *va s'en tam fort ennamorar* » ? Ce n'est qu'alors et à la demande de Blandin que le jeune damoiseau révèle scrupuleusement le moyen de la cure, la capture de l'autour blanc qui habite dans une tour, ainsi que les conditions qui permettent d'accéder jusqu'à cet oiseau. L'omniscience du jeune homme est même alors manifeste (il précise par exemple qu'il faut d'abord arracher une dent au Sarrasin pour que sa force physique disparaisse), ce qui ne l'empêche pas de rester muet sur d'autres détails importants : il ne dit pas de quelle nature est la « grande vertu » de l'oiseau qu'il prétend pourtant connaître depuis longtemps (« *car jou sabe de temps passat la siena grant proprietat* »). Il est vrai que la puissance magique de l'autour ne nous étonne guère, car ce n'est pas dans ce récit l'unique oiseau doué d'une capacité particulière : Blandin et son ami ont déjà rencontré au début de l'histoire un oiseau parlant qui leur a annoncé une aventure prochaine. Quant à la description de la belle endormie, elle est caractérisée par le même laconisme que le reste du récit. De même que la grande vertu de l'« oiseau médecin », la nature du sommeil magique de Brianda n'est guère précisée. La jeune fille a-t-elle l'apparence du sommeil, comme Zellandine et d'autres belles endormies, dont le visage restait tout coloré ? On ne sait pas vraiment, car, dans la description de la jeune fille plongée dans un profond sommeil, le romancier ne reprend que quelques tournures topiques soulignant la beauté exceptionnelle de celle-ci (v. 1369–1372 : « *la donzella, / Chi era gratiosa e bella; / De grant beutat ela resplandia / Tant era bella e jollia.* »), faisant écho à un vers précédent (v. 1127 : « *mot gratiosa e bella* »). En ce qui concerne la couleur de la demoiselle endormie, on apprend qu'elle est « *mout blanchea* ». Peut-on en déduire qu'elle est « pâle » comme une morte ? Pas vraiment, car juxtaposée à « *mot bella* » (v. 1379–1380 : « *la donzella, / Che era mout blanchea e mot bella* ») cette blancheur ne paraît pas très significative. Les vers relatant la position de la belle enchantée sont en revanche plus saillants, surtout parce qu'ils se démarquent d'autres récits littéraires ayant ce même thème. Dans la scène où Blandin entre dans la chambre de la belle endormie, après les vers qui insistent sur la beauté de la jeune fille, l'auteur précise que : « *e estava se esetada / sobre un liech tota encantada* ». Dans ces vers, le mot qui retient notre attention est « *esetada* » signifiant 'assise' (*assetar, si* = 's'asseoir' > *esetada* – part.

passé f. sg.)<sup>9</sup>. La belle Brianda endormie ne se trouve donc pas étendue sur un lit, mais assise. Or, sur ce point, le récit semble s'écarter de toutes les préfigurations ainsi que des occurrences littéraires contemporaines. En revanche, un rapprochement est possible avec un conte populaire cité par J. Lods pour illustrer les occurrences folkloriques du thème de la « belle endormie »<sup>10</sup> et rangé par L. Brueyre dans le premier groupe de sa classification, celui des contes d'origine aryenne<sup>11</sup>. Ce conte intitulé *La Princesse grecque et le jeune Jardinier* possède également une « belle endormie ». Dans cette histoire, il s'agit d'un roi devenu vieux et malade, auquel les médecins ordonnent de manger les pommes d'un arbre qui croît sous ses fenêtres. Cependant, chaque nuit, vient un oiseau qui vole une pomme de cet arbre. Les trois fils du jardinier essayent chacun leur tour, trois nuits de suite, de garder cet arbre. Les deux aînés échouent, car, minuit venu, ils s'endorment sur-le-champ, laissant la voie libre à l'oiseau voleur. C'est seulement le benjamin qui réussit à empêcher l'oiseau de voler une pomme : il tire une flèche qui fait s'enfuir l'oiseau, mais celui-ci laisse l'une de ses plumes d'or dans le verger. Le roi fait alors proclamer qu'il donnera sa fille et la moitié de son royaume à quiconque lui rapportera l'oiseau aux plumes d'or. À nouveau, les deux aînés ayant échoué, c'est le plus jeune des fils du jardinier qui trouve la piste de l'oiseau. Aidé par un renard, il accomplira trois tâches pour pouvoir se procurer celui-ci. L'une de ces tâches est d'amener au roi du Maroc la princesse grecque, en récompense pour « la pouliche fille du vent » qui doit être donnée au roi d'Espagne en échange de l'oiseau d'or. Voici l'extrait de ce conte dans lequel le jeune jardinier parvient au château de la princesse grecque qu'il réveille :

Le roi de Maroc accourut avec une figure aussi noire que la plante de votre pied ; il dit au garçon : « Vous mériteriez d'être pendu, mais si vous m'amenez la princesse aux cheveux d'or, je vous donnerai la pouliche fille du vent. »

Le pauvre garçon avait la tête très-basse quand en se promenant le lendemain matin, le renard sortit du bois à sa rencontre. « Voilà ce que tu as gagné, dit-il, à ne pas suivre mes avis ! Monte sur ma queue, et allons au palais du roi de Grèce ». Ils volèrent comme la pensée. Le soir, ils mangèrent leur pain dans le bois près du château.

Le renard dit : « Je te précède pour aplanir les difficultés ; suis-moi dans un quart d'heure ; surtout ne laisse pas la princesse aux cheveux d'or toucher les portes de ses mains, de sa chevelure ou de ses habits, et si elle te demande

<sup>9</sup> *Blandin de Cornouaille*, éd. van der Horst, *op. cit.*, p. 167.

<sup>10</sup> Jeanne Lods, « Les sources non arthuriennes », dans *Le roman de Perceforest. Origines, composition, caractères, valeur et influence*, Genève, Droz, 1951, p. 84.

<sup>11</sup> Loys Brueyre, *Contes populaires de la Grande-Bretagne*, Hachette, Paris, 1875, p. VII et X.

quelque chose, souviens-toi de ce que tu dois lui dire. Une fois dehors, personne ne pourra te l'enlever.»

Le jeune homme s'avança dans le palais et aperçut vingt gardes, puis douze, puis six, puis trois, tous debout appuyés sur leurs armes, profondément endormis, et dans la dernière chambre la princesse aux cheveux d'or. Elle dormait sur une chaise et son père sur une autre. Après l'avoir considérée longtemps, le cœur plein d'amour, il s'agenouilla et déposa un baiser sur sa blanche main. Quand elle ouvrit les yeux, elle fut d'abord un peu effrayée, mais elle se rassura en voyant ce beau garçon si amoureux. Elle lui demanda ce qu'il voulait : « Vous prendre pour femme et vous emmener ! »<sup>12</sup>

Bien entendu l'on ne saurait affirmer avec certitude qu'une variante de ce conte populaire était connue de l'auteur de *Blandin*, mais on peut souligner la présence de nombreux motifs communs, avant tout la position assise de la belle endormie, le réveil par contact avec la main (un oiseau dans *Blandin*, un baiser dans le conte populaire), les différentes tâches à accomplir avant de pouvoir réveiller la princesse et les multiples reprises du thème de « l'endormissement », qui possèdent dans le conte populaire un rôle structurant. Dans le roman occitan, ce même thème de « l'endormissement », par sa fréquence et par le fait qu'il apparaît dans des situations totalement inadéquates (dans des scènes de violence par exemple), semble selon J. de Caluwé plutôt d'ordre parodique<sup>13</sup>. Dans le conte de la princesse grecque en revanche, il s'agit de deux types de sommeil qui reviennent de manière cyclique, assurant la cohérence structurelle du récit et conférant à l'histoire un caractère mythique et fabuleux. C'est d'abord, deux nuits de suite, le sommeil à minuit des frères du jeune jardinier qui les empêche de garder le pommier du roi.

La nuit venue, le fils aîné du jardinier prit son poste dans le jardin ; [...] Mais à minuit, le roi, qui ne dormait pas, entendit un bruissement d'ailes et courut à la fenêtre. L'oiseau lumineux était dans l'arbre et le garçon dormait assis contre le mur [...]. Le roi surveilla ensuite le second fils du jardinier, mais

<sup>12</sup> L. Brueyre, *op. cit.*, p. 148-149.

<sup>13</sup> « Le déroulement des scènes de violence – si j'ose m'exprimer ainsi – laisse aussi une place importante à la parodie. Il est, par exemple, étonnant de noter combien nos héros ont tendance à dormir quand le danger s'approche: ils choisissent un arbre au tronc confortable et ils reprennent dans le calme les forces qui leur seront nécessaires. Ainsi la *Bella d'Otra Mar*, douée de pouvoirs magiques, n'aurait-elle pas besoin de les utiliser pour endormir Blandin pendant l'échange des chevaux: une fois terminés la dinette et les ébats sur le pré, Blandin annonce son désir de prendre du repos et il s'assoupit sans délai. » J. de Caluwé, art. cit., p. 65.



quoique celui-ci fût debout bien éveillé quand la cloche commença à sonner minuit, dès que retentit le douzième coup, le gars tomba comme mort sur l'herbe et le roi vit l'oiseau lumineux emporter une autre pomme<sup>14</sup>.

Ensuite, le jeune jardinier qui entre successivement dans les trois palais, celui du roi d'Espagne, du roi du Maroc et du roi de Grèce, y trouve chaque fois des gardes endormis, grâce au renard qui lui a promis auparavant de préparer « l'esprit des gardes » en sa faveur. Cependant, le jeune homme ne suivant pas à la lettre les instructions du renard, il commet toujours une erreur à la suite de laquelle les gardes se réveillent et l'empêchent d'emmener le trésor convoité : il réveille ainsi avant son terme « l'objet » à enlever (l'oiseau d'or, la pouliche) ou, obéissant à la demande de la princesse grecque, malgré l'avertissement du renard, laisse celle-ci embrasser le roi son père.

48

Le gars partit un quart d'heure après le renard, et dans la première salle il vit une vingtaine de gardes debout, mais endormis ; dans la suivante, une douzaine ; dans celle d'après six ; dans la suivante, trois et dans la dernière il n'y avait ni gardes, ni lumière, et cependant elle était brillante comme le jour, car il y avait l'oiseau d'or dans une vulgaire cage de bois, et sur la table étaient les trois pommes, devenues d'or massif<sup>15</sup>.

En entrant dans le palais, le gars vit deux rangées d'hommes armés, alignés de la porte à l'écurie, mais tous étaient plongés dans un profond sommeil, et le gars put passer au milieu d'eux jusqu'à l'étable. Il y trouva la pouliche, et près d'elle il vit un valet d'écurie une étrille dans sa main, un autre valet avec une bride, un autre avec une poignée de foin ; tous semblaient pétrifiés. La pouliche était le seul être vivant avec lui dans ce lieu [...] <sup>16</sup>.

Le jeune homme s'avança dans le palais et aperçut vingt gardes, puis douze, puis six, puis trois, tous debout appuyés sur leurs armes, profondément endormis, et dans la dernière chambre la princesse aux cheveux d'or<sup>17</sup>.

Ce caractère cyclique et répétitif, ainsi que les thèmes relatifs aux phénomènes périodiques de la nature suggèrent, comme l'affirme L. Brueyre, un sens symbolique, qui caractérise d'ailleurs presque tous les contes populaires, imprégnés

.....  
<sup>14</sup> L. Brueyre, *op. cit.*, p. 145.

<sup>15</sup> L. Brueyre, *op. cit.*, p. 147.

<sup>16</sup> L. Brueyre, *op. cit.*, p. 148.

<sup>17</sup> L. Brueyre, *op. cit.*, p. 149.

de pensée mythique<sup>18</sup>. En revanche, dans le roman de *Blandí de Cornualha* le thème de « l'endormissement », dépouillé de toute signification symbolique, ne semble que ridicule, entraînant une dévalorisation des héros.

Savoir si l'auteur occitan, pour le thème de la « belle endormie », a puisé plutôt dans la matière folklorique qui circulait à l'époque que dans une œuvre littéraire précise, telle que *Perceforest*<sup>19</sup>, est difficile à dire et d'une importance toute relative. Toutefois, dans un sens plus général, la comparaison avec les contes populaires semble pertinente. Tout d'abord, *Blandin* est caractérisé par le même laconisme : les événements se succèdent sans le moindre développement psychologique et les motifs de base (dans les contes populaires il s'agit de thèmes folkloriques, dans *Blandin* avant tout de clichés arthuriens) ont peu de relief et sont exploités de manière sommaire, comme si une familiarité préalable permettait d'en saisir le sens. Le thème de la « *donna encantada* enfermée dans une tour » apparaît aussi comme un *topos* connu et familier pour le public contemporain, donc inutile à développer, comme si la simple mention de quelques mots-clés suffisait pour que tout le monde comprenne ce dont il s'agit. Il en va de même pour les circonstances de l'enchantement et le remède à se procurer. Il est également naturel qu'un animal puisse posséder un pouvoir magique capable de guérir quiconque de sa maladie, personne ne s'interrogeant sur la nature de cette magie, mais l'acceptant comme une évidence. Le protagoniste, pas plus que le lecteur, ne cherche de logique ou de raison derrière les événements quelque curieux qu'ils soient. Un même phénomène semble donc à l'œuvre dans *Blandí de Cornualha* et dans les contes populaires : après un certain temps le codage symbolique perd de sa force et de son importance et des motifs auparavant bien élaborés et compréhensibles deviennent vides de sens et peu exploités. Or, le récit occitan réutilise également un autre codage mythique, celui des romans arthuriens. Pour ce qui est du thème de la « belle endormie », celui-ci nous semble

.....  
<sup>18</sup> « Ces contes, qui commencent et se terminent par des formules presque toujours semblables, avaient à l'origine un sens symbolique; en général, c'étaient des mythes relatifs au cours journalier ou annuel des astres et aux phénomènes périodiques de la nature, tels que le retour des saisons ou tout autre phénomène analogue. Les récits de ce genre ont une double action, l'une se passe dans les cieux sous la forme des phénomènes célestes qu'on symbolise; l'autre a pris corps sur la terre dans le récit qu'on raconte. » L. Brueyre, *op. cit.*, p. VII-VIII.

<sup>19</sup> E. Zago montrant, pour l'épisode de la « Belle au bois dormant », les différences essentielles entre *Blandin de Cornouaille* et *Perceforest*, finit par conclure que les deux histoires semblent s'être développées indépendamment l'une de l'autre. « The two stories seem to have developed quite independently of each other. There are too many circumstantial elements – the goddess' curse on Zelandine, the intervention of Zephyr, the exchange of rings – which have been left out in *Blandin* and conversely there are in the Catalan story some original details, such as the active role played by the bird, the brother and by Brianda herself, which do not appear in the *Perceforest* episode. » Ester Zago, « Some Medieval Versions of « Sleeping Beauty »: Variations on a Theme », *Studi Francesi*, 69, 1979, p. 424.

donc, en nous inspirant de la manière dont J.-Ch. Huchet caractérise l'ensemble du récit, moins une parodie « qu'une manière d'écriture blanche ». Même si l'histoire de la « belle endormie » n'offre ici qu'un pâle reflet de ce qu'elle est dans d'autres œuvres, cela n'a peut-être pas empêché les lecteurs contemporains (et même ceux d'aujourd'hui) de la lire avec plaisir, tout comme on lit, quelle que soit leur qualité littéraire, les contes populaires à n'importe quelle époque.

# LE POUVOIR DES MOTS : AIMER PAR OUI-DIRE DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

Je voudrais aborder la question de la place de la parole et de la voix dans l'érotique médiévale et plus précisément dans la naissance de la passion amoureuse, dans ce que j'appellerai l'*innamoramento*. La vue est, on le sait, le sens premier et privilégié dans la représentation lyrique et narrative de la passion au Moyen Age comme dans l'Antiquité et dans les littératures modernes : la première scène est un regard (ou, dans le meilleur des cas, un échange de regards), une vision, qui peut prendre dans ses formes les plus radicales les traits du coup de foudre ; la dame s'offre d'abord au regard, elle *apparaît* au sens premier et fort du terme, de la Béatrice de la *Vita nova* (« apparve a me, e io la vidi », alors que Dante et son amie n'ont que neuf ans !) jusqu'à Mme Arnoux dans la scène inaugurale de l'*Education sentimentale*, ponctuée par le célèbre « Ce fut comme une apparition ». Les valeurs sonores, acoustiques, les voix et les paroles sont au second plan dans la naissance et le développement de la relation amoureuse. C'est cette situation marginale que je voudrais explorer en abordant quelques textes du Moyen Age français. La question sera donc la suivante : dans quelle mesure l'*innamoramento* peut être lié à une perception sonore ou plus largement à une voix, à des paroles, qu'elles soient proférées par la dame ou par un tiers ? Les mots ou la qualité de la voix peuvent-ils concurrencer la vision ou le regard dans la naissance du sentiment amoureux chez le héros ou chez l'amant-poète de la poésie lyrique ?

Deux cas de figure sont à envisager. Dans le premier, la voix ou les paroles de l'être aimé lui-même séduisent l'amant ou l'amante. L'on se situera surtout dans le cas de la séduction féminine, cas presque exclusif dans la lyrique et le plus fréquent dans les textes narratifs. La chanson d'amour ou les textes narratifs racontent en effet d'abord le pouvoir de séduction et d'attraction de la dame ; celle-ci est en position d'objet. La seconde configuration que l'on développera davantage, car elle a donné lieu à une tradition plus riche dans la littérature vernaculaire, met en jeu l'*amour de renommée* que les arts d'aimer opposent

.....  
 \* Professeur de Littérature Française du Moyen Age, Université de Bourgogne / France

à l'amour de regard; un tiers dresse devant le héros le portrait d'une dame et l'homme devient passionnément amoureux à la seule audition de ces paroles.

Commençons donc par voir quelle est la place de la voix de l'aimée et de ses paroles dans l'*innamoramento* et dans les différentes étapes de l'amour. Les arts d'aimer médiolatin ou certains poèmes des *Carmina Burana* distinguent cinq étapes ou *gradus amoris* – Alain de Lille y voit même dans son *De arte praedicatoria* les cinq armes de Luxure – :

- *visus*, voir l'être aimé;
- *colloquium* ou *alloquium*, seconde étape, pouvoir obtenir un entretien avec la dame;
- *tactus*, pouvoir la toucher, l'approcher de plus près (le *colloquium* suppose encore une distance: on peut parler sans se toucher);
- *osculum*, lui donner un baiser;
- *factum* ou *coitus*<sup>1</sup>.

Le point de départ, on le voit, est la vue, non la voix ou le verbe; la parole n'intervient qu'en second, dans le *colloquium*: l'ouïe est habituellement le sens de l'échange, du commerce, de la communication. Les mots jouent un rôle dans la conquête amoureuse, mais ils ne se situeraient ni au début du processus, ni évidemment à son terme.

Cette priorité du regard et de la vision, donc du coup de foudre, est confirmée par l'analyse des portraits féminins dans la littérature narrative latine et française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles: dans le portrait de la jeune fille ou de la femme, ce que les traités de poétique médiolatin appellent la *descriptio puellae*, on évoque longuement les traits physiques en partant du haut vers le bas (ordre *a capite ad calcem*): cheveux, yeux clairs, nez, oreilles, dents blanches, lèvres vermeilles, corps blanc, voire viscères (estomac, foie, rate de la belle Hélène dans l'*Iliade* de Joseph d'Exeter!<sup>2</sup>), ... mais l'on est frappé par l'absence quasi totale de références à la voix et plus précisément au timbre de la voix. Le troubadour ou trouvère se contente de mentionner ses belles paroles, ses propos agréables: Philippe de Rémi, poète du XIII<sup>e</sup> siècle, avoue son trouble à l'écoute de la *tres doce palleüre* de la dame qu'il aime<sup>3</sup>. Le *biau parler* de la dame revient très fréquemment dans la chanson des trouvères. La maîtrise de la parole, l'aptitude à bien parler est une

.....  
<sup>1</sup> Voir Lionel J. Friedman, « *Gradus amoris* », *Romance Philology*, 19/2, 1965, p. 167–177. Pour Alain de Lille, voir *Summa de arte praedicatoria*, *Patr. Lat.*, t. 210, c. 122 C.

<sup>2</sup> Voir Jean-Yves Tilliette, « La *Descriptio Helenae* dans la poésie latine du XII<sup>e</sup> siècle », *Bien dire et bien apprendre*, 11, 1993, p. 419–432.

<sup>3</sup> Voir *Chansons des trouvères*, éd.-trad. S.N. Rosenberg, H. Tischler et M.-G. Grossel, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 1995, n° 164, v. 46, p. 688.

composante à part entière de l'éducation courtoise ; le *biau parler* n'est pas une marque distinctive ou particularisante, mais le trait commun à toutes les dames courtoises. Même la bergère en hérite, comme cette *pastoure*, « avenant et bele / Et cortoise et bien parlant » d'une pastourelle anonyme<sup>4</sup>. La seule qualité de la voix qui soit finalement retenue est la douceur ; déjà présente dans la tradition latine<sup>5</sup> et, en amont, dans le *Cantique des Cantiques* (2, 14), on la retrouvera fréquemment chez les poètes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Dans le *Voir dit*, Guillaume de Machaut évoque le *doulz parler* de la dame que le poète n'a pas encore entendu, puis sa *douce parole* à la suite de leur rencontre<sup>6</sup>. Une ballade se construit autour de cet horizon de la douceur : « Vos doulz parlers me soubstient et nourist / En flun de joie et de toute douçour »<sup>7</sup>.

Deux glissements peuvent être notés à propos de cette *douce voix* de la dame. D'abord son remplacement possible par la douce haleine, manière de neutraliser la dimension sonore conformément au paradigme de la dame silencieuse tout en maintenant l'idée du souffle. Guillaume le Vinier apostrophe en ces termes la dame :

Ha ! dous vis, soués alaine,  
 Cors de tous biens raemplis [...]  
 (trad. Ha ! doux visage, délicate haleine, corps pourvu de tout bien ...)<sup>8</sup>.

Les exemples sont multiples :

Onques ne fu si bele Elaine,  
 Ne n'ot onques si douce alaine [...]  
 (trad. Jamais Hélène ne fut aussi belle, et jamais elle n'avait une aussi douce haleine ...).

[...] moust ne miel, rose, basme ne let  
 Ne sent si douz conme sa bouche fet

<sup>4</sup> Voir *Chansons des trouvères*, éd. citée, n° 24, v. 3-4, p. 150.

<sup>5</sup> Voir notamment Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, c. 137 (Poème à Muriel), v. 8 : « O quam dulce sonat vox tua dum recitas ! » (éd. et trad. J.-Y. Tilliette, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1998-2002, t. II, p. 46).

<sup>6</sup> Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir dit*, v. 1170, 1916, éd. P. Imbs et J. Cerquiglini, *Le Livre de Poche* (« Lettres Gothiques »), 1999 ; la dame elle-même parle de son *doucement parler* dans une chanson balladée (v. 1246).

<sup>7</sup> *Le Livre du Voir dit*, v. 2347-2348.

<sup>8</sup> Guillaume le Vinier, *Les poésies*, XIV, 45-48, éd. P. Ménard, Genève, Droz (« TLF », 166), 1983. Nous traduisons.

(trad. ... moût, miel, rose, baume ni lait ne répandent un parfum aussi délicat que sa bouche)<sup>9</sup>.

L'haleine est une parole silencieuse; les sensations olfactives remplacent les sensations sonores. La dame est une icône qui répand un doux parfum sans pour autant préférer de parole.

Le second glissement est d'ordre axiologique. Si cette douce voix entre le plus souvent dans le cadre d'un panégyrique, elle peut aussi être prise en mauvaise part; la voix de la femme est séduction, tentation, piège dans lequel est tombé le poète. Les clercs ont lourdement insisté sur le danger de la voix féminine: Hugues de Fouilloy, dans son *De claustro animae*, distingue quatre types de tentations; la quatrième concerne les femmes, « dont la voix flatte les oreilles et le visage, les yeux »<sup>10</sup>. De fait, la voix de la dame dans le lyrisme se définit souvent par son pouvoir de séduction: l'on cherche moins à délimiter ses qualités qu'à mettre en exergue le pouvoir qu'elle a exercé ou exerce toujours sur le poète. La figure de la dame-sirène affleure ici ou là dans la chanson d'amour comme dans la pastourelle<sup>11</sup>. Elle trouve son fondement dans l'*Art d'aimer* d'Ovide et ses avatars médiévaux comme la *Clé d'amour*, lorsqu'Amour s'adresse à la jeune fille désireuse de séduire:

Le seri chant de la seraine Tret a soy les nés et ameine; Aussi poueiz vous enchanter Les amoureux par bien chanter.	L'harmonieux chant de la sirène attire et dirige à soi les navires; vous pouvez de même enchanter les amoureux par un beau chant <sup>12</sup> .
---	---

Plus tard, dans le *Voir dit*, Machaut évoque le chant de la sirène pour dire l'excellence de la voix de la dame:

Plus douce que voix de seraine,  
De toute melodie plaine

<sup>9</sup> Chansons anonymes Raynaud/Spanke 1506, v. 49-50 et R/S 247, v. 37-38 (éd. E.H. Spanke, *Eine Altfranzösische Liedersammlung*, Halle, 1925, p. 60 et 167). Nous traduisons.

<sup>10</sup> Hugues de Fouilloy, *De claustro animae*, I, 4: « Quarta autem est mulierum species, quarum (ut dicitur) vox blanditur auribus et facies oculis » (*Patr. Lat.*, t. 176, c. 1025 C).

<sup>11</sup> Voir *Chansons des trouvères*, éd. citée, n° 156 (Raoul de Soissons), v. 26, p. 654: la *douce senblance* de la dame est comparée au *chant de la seraine*; pour la pastourelle, voir Jean Bodel, *Pastourelles*, I, 5, où la bergère « cler chantoit come seraine » (éd. A. Brasseur, dans *Arras au Moyen Age. Histoire et littérature*, éd. M.-M. Castellani et J.-P. Martin, Arras, 1994, p. 264).

<sup>12</sup> *La Clef d'amors*, v. 2593-2596, éd. A. Doutrepont, Halle (« Bibliotheca Normannica », 5), 1890. Nous traduisons. Cf. Ovide, *Ars amat.*, III, 311 sq.

Est sa voix; car quant elle chante  
 Mon cuer endort, mon corps enchante<sup>13</sup>.

Ce chant enchanteur et hypnotique n'est pas sans ambiguïté: il est séduction et aliénation du cœur et du corps du poète.

La voix occupe donc une place périphérique dans la représentation lyrique de la dame et surtout dans le moment clé de l'*innamoramento* du héros de roman: on ne trouvera jamais une sensibilité particulière au timbre de la voix comme chez les modernes, et l'on pense en particulier aux héroïnes de Stendhal, dont la voix joue un rôle important dans la *crystallisation* amoureuse chez les personnages masculins.

Si la voix et la parole sont d'une certaine manière secondaires, cela est dû à la force du paradigme de la dame silencieuse et lointaine dans la *fin'amor* des troubadours, puis dans sa réception septentrionale par les trouvères. La *donna* est une icône qui se contemple de loin, plus qu'elle ne s'écoute. Et il est donc alors assez normal que le pouvoir de la parole et des mots ne resurgisse qu'à travers la figure d'un tiers, ou de tiers au pluriel, dans le cadre ce de que l'on appelle l'*amour de renommée*, l'amour suscité par la *fama*, par tout ce que l'on dit de l'être aimé, pour reprendre le sens étymologique de *fama / fari* en latin; conception déjà attestée dans la tradition arabe, comme en témoigne un chapitre du *Collier de la colombe*. L'*innamoramento* précède ici les premiers regards et se produit sans que l'on ait vu la dame.

J'envisagerai d'abord comment cette tradition d'un amour de renommée se module dans les différents genres de la littérature vernaculaire des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, puis, après cette approche générique, il conviendra d'analyser les perspectives critiques que cette conception a suscitées à travers deux textes normatifs et didactiques, très différents l'un de l'autre, le *Collier de la colombe* de Ibn Hazm et le *Livre des Echecs amoureux* d'Evrart de Conty, mais qui, à plusieurs siècles de distance, l'un en Orient, l'autre en Occident, se retrouvent curieusement autour de cette mise en cause d'un amour qui ferait abstraction du regard, qui ne ferait confiance qu'à la *fama*.

Commençons pour la littérature par la poésie lyrique et plus particulièrement par le domaine d'oc qu'Imre Szabics a eu le mérite de ne pas négliger, tant dans son enseignement que dans sa recherche. Le texte le plus célèbre n'est pas à proprement parler lyrique, mais est la célèbre biographie ou *vida* d'un des plus grands troubadours du XI<sup>e</sup> siècle, Jaufré Rudel. Ce dernier, on le sait, chante dans ses chansons l'amour de loin, l'*amor de lonh*, surtout dans la plus célèbre d'entre elles « Lanquan li jorn son lonc en may ». Certains commentateurs y ont

<sup>13</sup> *Le Livre du Voir dit*, éd. citée, v. 8303–8306; cf. v. 1218, 2504–2505.



vu un poème marial, cet amour pour une dame lointaine évoquant la Vierge, mais cette lecture est difficile à défendre. Elle n'est en tout cas pas confirmée par la *vida* anonyme de Rudel qui figure dans les chansonniers provençaux. Cette *vida* glose librement le corpus poétique de Rudel et en tire une histoire d'amour tragique: Jaufré Rudel, prince de Blaye en Gironde, tombe amoureux de la comtesse de Tripoli, « sans la voir, pour le bien qu'il en avait entendu dire par des pèlerins venus d'Antioche » (« ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelegrins que venguen d'Antiocha »). Pour la voir (« per voluntat de lleis vezer »), il se croise, prend la mer, mais tombe gravement malade; il est conduit à l'article de la mort à Tripoli. La comtesse se rend à son chevet, le prend dans ses bras et, lorsqu'il découvre de qui il s'agit, le poète retrouve l'ouïe et l'odorat et loue Dieu de l'avoir maintenu en vie jusqu'à ce qu'il puisse la voir (« si recobret l'auzir e-l flairar; e lauzet Dieu e-l grazi que l'avia la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista »). Mais le bonheur est de courte durée: il meurt entre ses bras<sup>14</sup>. Rudel aurait donc entendu parler par des pèlerins de la princesse de Tripoli et serait tombé amoureux de cette dame: il aurait écrit ses vers pour une dame qu'il n'a jamais vue, *ses vezer*. Cette histoire tragique réduite à un canevas dans la *vida* a inspiré de nombreux écrivains à l'époque moderne, en particulier Edmond Rostand, qui en a tiré une pièce en vers et en quatre actes, la *Princesse lointaine* (1895). L'important est ici que, aussi bien le sentiment amoureux que la vocation poétique (les deux sont de fait indissociables dans l'art du *trobar*: le *je chante* est inséparable d'un *j'aime*) ne reposent pas sur un regard, une apparition de l'être aimé, mais sur un ouï-dire, sur une réputation. L'imagination tient lieu de perception; la dame n'est pas vue, mais imaginée, fantasmée à travers les discours que des anonymes tiennent sur elle. Pouvoir du langage, des mots, qui permettent à l'amant-poète de se figurer la dame sans le support d'une perception visuelle, et surtout de l'aimer et de la chanter (on insiste bien sur ce point dans la *vida*: son œuvre est antérieure à la première et dernière rencontre). On peut noter que les mots eux-mêmes, support du fantôme, ne nous sont pas restitués; on ne mentionne que les locuteurs, soit les pèlerins. Au lecteur d'imaginer ce qui a pu produire le fantasme.

Cet amour de renommée se retrouve au cœur d'un texte comme le *Voir dit* de Guillaume de Machaut, ce qui ne surprend pas chez le dernier grand poète-musicien du Moyen Âge, mais l'on peut noter l'inversion de la perspective: c'est ici la dame qui est devenue amoureuse du poète sans l'avoir vu. La première pièce lyrique de l'œuvre, un rondeau, se construit sur ce sème négatif et privatif qui occupe de plus la place cruciale du refrain (« celle qui unques ne vous vid »); la dame parle d'elle à la troisième personne :

.....  
<sup>14</sup> Jaufré Rudel, *Chansons*, éd. A. Jeanroy, Paris (« CFMA », 15), 1914, p. 21.

Celle qui unques ne vous vid  
 Et qui vous aime loyalment  
 De tout son cuer vous fait présent,

Et dit que a son gré pas ne vit  
 Quant veoir ne vous puet souvent  
 Celle qui unques ne vous vid  
 Et qui vous aime loaylment.

Car pour les biens que de vous dit  
 Tous li mondes communement  
 Conquise l'avez bonnement.

Celle qui unques ne vous vid  
 Et qui vous aime loyalment  
 De tout son cuer vous fait présent<sup>15</sup>.

Rondeau que l'on peut compléter par les gloses des lettres en prose, notamment la lettre VII de la dame au poète: « Car vous savés bien que je ne vous vi onques et que je ne vous aime point pour biauté ne pour plaisance que je veisse onques en vous, ains vous aime pour la bonté et bonne renommee de vous »<sup>16</sup>. L'amour de renommée s'explique ici par le contexte de cette fiction autobiographique: l'amant-poète est âgé (le *Voir dit* est son testament littéraire) et ne séduit plus par sa beauté, mais par sa bonté.

Après la poésie abordons la chanson de geste et le roman. À la différence de la poésie lyrique, les genres narratifs vont mettre en scène le pouvoir de séduction de la parole à travers notamment la figure du jongleur qui, par son verbe, va littéralement *enflammer* le héros qui l'écoute. Voyons deux exemples célèbres qui seront souvent réécrits dans la littérature du Moyen Âge. Le premier est celui de Guillaume dans la *Prise d'Orange*, chanson de geste de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, où le motif figure presque en ouverture. La situation est la suivante: Guillaume est à Nîmes, il s'ennuie par manque de combats et de demoiselles à courtiser; voici qu'arrive Guillebert, chevalier chrétien, qui vient de s'échapper d'Orange, où il a été longtemps retenu prisonnier par les Sarrasins qui occupent la ville. Il fait alors à Guillaume un rapport sur Orange, sur la beauté et le luxe de la ville et surtout de son palais, la richesse des terres environnantes et sur la beauté d'une Sarrasine, Orable:

<sup>15</sup> Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir dit*, v. 205 sq., éd. citée, p. 52–54.

<sup>16</sup> *Le Livre du Voir dit*, p. 160.

« La porriez dame Orable aviser,  
 Ce est la feme a dant Tiebaut l'Escler ;  
 Il n'a si bele en la crestienté  
 N'en païenie qu'en i sache trover :  
 Bel a le cors, eschevi et mollé,  
 Et vairs les eulz comme faucon müé.  
 Tant mar i fu la seue grant beauté  
 Quant Deu ne croit et la seue bonté ! »

(trad. « Là vous pourriez admirer dame Orable, la femme du seigneur Tiébaut l'Escler : on ne pourrait trouver aussi belle femme dans la chrétienté ou le monde païen. Son corps est beau, fin et bien formé, elle a les yeux vairs comme un faucon qui a mué. À quoi bon sa grande beauté, quand elle ne croit pas en Dieu ni en sa bonté ! »)<sup>17</sup>.

58

Guillebert multiplie ici les propos qui suscitent l'imagination, qui donnent à voir et à se représenter la cité et la dame, qui créent chez Guillaume un désir, celui de conquérir Orange et Orable ; la parole résonne ici comme un appel. Plusieurs faits sont à noter. D'abord l'importance de la parole, du *verbe* dans la chanson de geste : le verbe est aussi important que le geste dans l'épopée médiévale (rappelons qu'*epos* signifie en grec « parole ») ; on a ainsi pu parler de *chansons de verbe*. On y parle beaucoup, de la parole conflictuelle des scènes de cour au registre de l'insulte dans les scènes de combat en passant par les récits des messagers. Dans l'extrait en question, la parole relève de la rhétorique de l'éloge et produit un effet immédiat sur l'auditeur. Il faut ensuite remarquer l'habileté de Guillebert qui tisse un lien étroit entre la ville et la dame, lien topique dans l'épopée médiévale. La conquête de la femme va de pair avec celle de la ville : au cours de la chanson, Guillaume fera la conquête et d'Orange et d'Orable, la belle Sarrasine, qui se convertira et sera baptisée sous le nom de Guibourc.

Le second exemple est tiré du *Roman de la Rose* de Jean Renart, que l'on peut dater du début du XIII<sup>e</sup> siècle et qui est en tout cas postérieur à la *Prise d'Orange*. L'empereur Conrad passe son temps dans les fêtes courtoises et semble indifférent à l'amour jusqu'au moment où un jongleur, Jouglet (hypocoristique de jongleur), évoque devant lui la figure de Liénor :

Fet Juglés : « Ce que ge devis,  
 Cil fu mout preuz ; mes c'est noienz  
 Avers celi de cui comenz  
 A descrivre com el ert bele :

<sup>17</sup> *La Prise d'Orange*, v. 252–259, éd. C. Régnier, Paris, Klincksieck, 1977. Nous traduisons.

Sa bloie crigne recercele  
 En ondoiant aval le vis;  
 A flor de rose, a flor de lis  
 Samble la face de color,  
 Car la rougeur o la blanchor  
 I fu mout soutilment assise (...)»

(trad. Jouglet répondit: « Comme je vous le dis, le chevalier avait beaucoup de qualités, mais ce n'était rien auprès de celle dont je commence à décrire la beauté: ses cheveux blonds tombaient en longues boucles autour de son visage qui avait la couleur du lis et de la rose, car le blanc s'alliait délicatement au rose »)<sup>18</sup>.

Au delà de la reprise du même motif de l'amour de renommée, on se situe dans un registre bien différent de la chanson de geste<sup>19</sup>. Le portrait est conduit *in extenso* et a son autonomie, il n'est plus lié à un cadre comme Orable l'était à la ville d'Orange. La conquête de la dame n'est désormais plus associée à celle d'une cité; le héros est l'empereur, il possède déjà le pouvoir. Surtout l'on a à faire à un professionnel de la parole, un jongleur, alors que Guillebert dans la chanson de geste était d'abord un chevalier; il utilise le verbe technique *descrire* (v. 694), que reprend le narrateur un peu plus bas dans un *a parte* qui insiste sur la maîtrise de la rhétorique par son personnage:

N'aprist pas hui si a descrire  
 Qui l'embeli en tel meniere

(trad. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il a appris son métier, le poète capable de faire un si beau portrait, v. 711-712).

Jouglet met en effet en œuvre les procédés rhétoriques de la *descriptio puellae*, avec subtilité (*soutilment* du v. 700) et en se souvenant de la figure canonique de Nature (v. 702). Ajoutons que Jean Renart procédera dans le cours du roman à une innovation capitale en faisant appel aux insertions lyriques; la narration est ainsi interrompue à intervalles réguliers par des chansons placées dans la bouche des personnages et c'est là plus qu'un simple enjolivement du récit ou un vernis brillant. La poésie lyrique est en situation de performance; le romancier met en scène le pouvoir de la parole, mais aussi celui du chant. Jean Renart

<sup>18</sup> Jean Renart, *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dôle*, v. 691-700, éd. et trad. F. Lecoy et J. Dufournet, Paris, Champion Classiques, 2008.

<sup>19</sup> Sur l'amour de renommée et l'amour de regard dans ce roman, voir Michel Zink, *Roman rose et rose rouge*, Paris, 1979, p. 95 sq.

donne ainsi un relief tout particulier à cet amour de renommée que l'on trouvait déjà dans le roman du XII<sup>e</sup> siècle, mais incidemment : la reine Candace tombe ainsi amoureux d'Alexandre (« Candace la roïne oï la renomee, / Tant l'ama en son cuer a poi n'en est desvee »<sup>20</sup>), alors que chez Wace Uter s'éprend d'Ygerne, « ainz qu'il la veïst »<sup>21</sup>.

L'on mesure ainsi les écarts, du lyrisme à la chanson de geste, puis de la chanson de geste au roman. La chanson des troubadours ne fait qu'évoquer en creux le pouvoir de la parole dans l'*innamoramento*, les paroles de Renommée ne sont pas restituées, on n'évoque que leur effet. Dans la chanson de geste, la Renommée est mise en scène, elle parle à travers un personnage, Guillebert. Dans le roman de Jean Renart, c'est un jongleur-rhétoricien qui s'exprime devant le héros et provoque par ses mots la naissance de la passion amoureuse. Mais dans tous les cas la parole crée du désir, elle est un appel, elle *provoque* au sens étymologique du terme. Le discours de Guillebert ou de Jouglet suscite l'imagination du héros, qui va se représenter la dame, la fantasmer et devenir amoureux de cette image. La parole crée du manque, le héros va vouloir confronter la parole à la réalité, le fantasme au réel. La chanson de geste et surtout le roman mettent ainsi en scène le pouvoir de la fiction et de la littérature : le héros éprouve des sentiments aussi intenses que l'est la passion amoureuse pour des êtres imaginaires, des êtres de parole. Dans les fictions, la confrontation de la représentation à la réalité est rarement décevante. Guillaume ne sera pas déçu en découvrant *de visu* Orable, tout comme l'empereur Conrad avec Liénor, mais c'est là une sorte d'exigence du récit ; le roman médiéval ne saurait mettre en scène un échec de la parole. Jouglet n'est pas un beau diseur, il ne ment pas, il ne fait que dire la vérité. Mais ce point de vue n'est évidemment pas unanime. Des textes normatifs ou réflexifs s'attacheront à montrer la fragilité de cet amour de renommée.

Le premier texte est bien antérieur au développement de la littérature française ; il s'agit du *Collier de colombe*, traité arabe du grand théologien, juriste et écrivain andalou Ibn Hazm, qui vivait à Cordoue dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. On a depuis longtemps noté certaines convergences entre l'amour telle

<sup>20</sup> Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, III, v. 4435-4436, éd. E.C. Armstrong et trad. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 1994. Chez Thomas de Kent, la perspective est inversée : c'est Alexandre qui tombe amoureux de Candace à partir de sa seule renommée (*Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, v. 6945-6946, éd. B. Foster et I. Short / trad. C. Gaullier-Bougassas et L. Harf-Lancner, Paris, Champion Classiques, 2003).

<sup>21</sup> Wace, *Le Roman de Brut*, v. 8580, éd. I. Arnold, 2 vol., Paris, 1938-1940. On pourrait multiplier les exemples dans la littérature arthurienne : *Lai de Mélion*, v. 113 (dans *Lais bretons (XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles)* : *Marie de France et ses contemporains*, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion Classiques, 2011, p. 830), *Humbaut*, v. 700-701 (éd. M. Winters, Leyde, 1984), *Durmart le Gallois*, v. 1116 sq. (éd. J. Gillea, 2 vol., Villanova, 1965-1966) ...

que l'exprime ce recueil et la *fin'amor* des premiers troubadours, même si l'on ne peut pas parler de rapport direct, puisque le *Collier de la colombe* n'a jamais été traduit en espagnol ou en latin<sup>22</sup>. Le chapitre 4 est entièrement consacré à l'*amour de renommée* :

#### Comment on s'éprend d'une description

Parmi les origines curieuses de la passion vient ensuite l'amour d'une description, où l'œil ne prend aucune part (...). Les récits, les épithètes élogieuses, l'histoire d'une vie suffisent à imprimer sur l'âme une trace visible. Entendre une voix qui fredonne derrière une paroi y fait jouer le ressort de l'amour, et en emplît l'esprit. C'est arrivé à plus d'un. Pour moi, ces constructions branlantes sont sans fondements. Qui a jeté son esprit dans la passion pour celui qu'il n'a jamais vu n'a d'autre parti, quand il se retire dans sa pensée, que de se représenter une image qu'il présume, dans l'œil aveugle de son arbitraire intime. Il ne s'en donne spontanément pas d'autre que celle où son imagination le porte. Et si l'image véritable lui tombe un jour sous les yeux, l'amour en sera quelquefois fortifié, quelquefois au contraire aussitôt dissipé<sup>23</sup>.

61

Et, après avoir procédé à une citation d'un de ses poèmes, qui affirme que comme la personne que l'on n'a pas vue, le Paradis aussi ne nous est connu que par des descriptions, Ibn Hazm fait part de deux anecdotes personnelles. Dans la première, la confrontation *de visu* est négative ; le poète était en relation épistolaire avec un homme de haute naissance qu'il n'avait jamais vu et pour qui il éprouvait une grande estime. Leur première rencontre est un échec et leurs relations se sont ensuite fortement dégradées. La seconde évoque un homme pour qui il avait « une véritable répulsion, et il le (lui) rendait bien » en raison de médisances. Mais leur première entrevue dissipe tous les préjugés et ils deviendront d'excellents amis. La conclusion est limpide : pour Ibn Hazm, l'amour n'a pas de sens, s'il ne s'appuie pas sur le regard. L'épreuve de vérité est bien l'*entre-vue* et la rencontre physique, en chair et en os, de l'être aimé.

On pourrait citer de nombreux exemples dans la littérature française sur la fragilité de Renommée, des *on-dit*, de la *fama*. Il suffit de se rappeler le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, où l'un des opposants les plus virulents à l'amant et à son désir de s'approcher de la Rose est Malebouche. Cette allégorie complexe

<sup>22</sup> Voir Rachel Arié, « Ibn Hazm et l'amour courtois », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 40, 1985, p. 75-89.

<sup>23</sup> Voir Ibn Hazm, *De l'amour et des amants (Le Collier de la colombe)*, trad. G. Martinez-Gros, Paris, 1992, p. 52.

et plurivoque désigne toutes les paroles de médisances que l'on adresse à la dame à propos de l'amant ou à l'amant à propos de la dame, ou alors les méchantes paroles de la dame elle-même. Malebouche pervertit la transparence du langage et de la communication entre les différents actants de la relation amoureuse. Un autre exemple se situe sur un plan un peu différent : le registre est narratif, mais il renvoie toujours aux pouvoirs fallacieux des mots : le *Tristan* de Thomas d'Angleterre. Tristan est amoureux d'Yseut aux Blanches Mains, Yseut de Petite-Bretagne en raison de sa beauté et surtout de son *nom* ; Tristan, désespéré de ne pouvoir rejoindre Yseut la Blonde, devient amoureux de cette autre Yseut *pur belté e pur non d'Isolt* et décide de l'épouser :

62

Ja pur belté qu'en li fust,  
 Se le nun d'Isolt ne ouüst,  
 Ne pur le nun senz belté,  
 Ne l'oust Tristran en volenté

(trad. Aussi belle fût-elle, Tristan ne l'aurait jamais désirée si elle n'avait porté le nom d'Yseut, et le nom, sans la beauté, l'aurait également laissé indifférent)<sup>24</sup>.

Thomas met en scène le pouvoir de fascination du nom. Mais ces deux conditions ne suffisent pas, l'amour n'est pas simplement de la beauté et du nom : Tristan ne sera jamais amoureux de la personne d'Yseut, le nom n'est ici qu'un leurre.

Le dernier texte que je voudrais aborder est celui d'Evrart de Conty, médecin du roi et professeur de médecine à la faculté de Paris à la fin du *xiv<sup>e</sup>* siècle ; comme Nicole Oresme, il fait le choix de la langue vernaculaire pour commenter Aristote et ses *Problèmes*. Ses *Echecs amoureux* sont le premier commentaire français d'une œuvre française du Moyen Age. Pour la première fois le processus de la glose est interne à la langue vernaculaire. Evrart y revient sur l'amour par oui-dire et le disqualifie avec la même fermeté que Ibn Hazm. Le contexte est celui du mythe de Narcisse ; l'auteur anonyme des *Echecs amoureux* (peut-être Evrart lui-même ?) décrit le verger d'amour avec la fontaine de Narcisse, souvenir de Guillaume de Lorris. Evrart en profite pour commenter le mythe et pour souligner la priorité de la vue et du regard sur l'ouïe et sur l'ouï-dire :

Encore nous moustrent les choses dessusdites de Narcisus et de Echo cle-  
 rement que, ja soit ce que on puist bien occasion prendre et matiere d'amer  
 une personne et de ly bien vouloir aucunesfoiz pour le grant bien et pour

.....  
<sup>24</sup> Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan*, v. 405–408, éd. F. Lecoy et trad. E. Baumgartner et I. Short, Paris, Champion Classiques, 2003.

le grant renon que on oyt de ly retraire, sy come l'Esriture dit de Saba la royne qui ama Salemon pour le grant senz de ly dont elle oy parler – et aussi dit l'istoire troyenne de Penthasilee, la royne de Feminie, que elle ama tant Hector, le filz du roy Priant, pour sa proesce grant, que elle l'ala veoir atout grant compaignie de dames et de femmes armees pour ly aidier contre la gent gregoise qui avait Troye assise, combien que elle le trouva tout mort, dont elle fu a merveilles dolente - toutesfoiz, il n'est mie doubte que la veue est en cest cas de plus grant efficace et de plus grant vertu, pour engendrer amour, que n'est le oye.

Et a la verité, l'amour qui s'ensievroit par oyr seulement ne devoit pas, a parler proprement, estre appellee amours ne amisté vraie, maiz une bienveillance que on aroit a celly ou a celle dont on orroit bien dire, car supposé que uns jones hons sur tous autres habiles a amer par amours oyst parler d'aucune jone femme en l'absence d'icelle, sy come d'une dame ou d'une damoiselle de Romme ou de Paris qu'il n'eust veu onques ne eu de ly congnoissance evidente (...), sy ne souffroit pas ce qu'il aroit oy a celle amer d'amour qui ly touchast au cuer sy petit non (...).

Et la passion qui naîtrait de cet ouï-dire ne serait qu'une «benivollence et une amour legiere, qui a poy d'achoisn seroit tout expiree»<sup>25</sup>. L'amour de renommée n'existe donc pas, il s'agit tout au plus de la bienveillance. Notons qu'Evrart ne fait plus appel à des anecdotes personnelles comme Ibn Hazm ; le scolastique parisien laisse l'expérience et son *moi* de côté (ce qui n'est pas toujours le cas dans les *Echecs*) et fait appel à des *exempla* humanistes ou bibliques, comme Penthésilée ou la reine de Saba, ou alors imagine une histoire d'*amour de loin* en restant dans le vague : *supposé que* un jeune homme entende parler d'une dame de Paris ou de Rome ... Evrart s'attache aussi à assurer un équilibre sur le plan des genres : les *exempla* livresques sont au féminin, et c'est le personnage masculin qui est l'objet de la passion, alors que l'historiette imaginée, où Evrart fait œuvre de fiction, maintient la configuration habituelle d'un objet fantasmé au féminin. Le médecin conclut son long développement par la primauté du sens visuel : la vue est à la fois le sens qui suscite les plus fortes passions et le sens du savoir et de la connaissance ; tout converge autour de la priorité du visuel. Là encore le jeu des citations est significatif de la méthode du commentateur : il allie la sagesse populaire (« Et pour ce dit aussi le proverbe commun que on doit ce que on voit croire, et non pas ce que on oyt »), l'autorité du Philosophe (« Et pour ce dit Aristote aussi que nous amons mielx la veue que nul des autres

<sup>25</sup> Evrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, 1993, p. 595.



sens, pour ce que elle nous moustre plus de diverses choses et fait congnoistre mielx»<sup>26</sup>) et l'*exemplum* mythologique de Narcisse et Echo, ce qui permet au terme de l'exposé, par un effet de bouclage, de revenir au point de départ de la glose, le mythe ovidien.

64

L'amour par ouï-dire est donc une idée fragile : sa présence dans la chanson de geste ou le roman ne remet pas en cause la place écrasante de l'amour de regard. Le coup de foudre a plus de force que les propos, même exaltés, d'un jongleur comme Jouglet dans le roman de Jean Renart. La parole, les mots ont certes un pouvoir fantasmatique, mais ambivalent : ils peuvent convaincre d'une vérité, mais aussi tromper. Malebouche rend l'amour de renommée fragile. On pourrait faire une analyse similaire dans le domaine non plus de l'érotique courtoise, mais de la spiritualité ; l'ouïe peut être la porte d'entrée du diable, mais aussi de la foi : *fides ex auditu* paulinien face aux voix séduisantes des femmes-sirènes, des musiques lascives qui invitent à la débauche. Les images de la sirène ou de l'aspic qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre les paroles magiques de l'enchanteur sont ambivalentes chez les clercs du Moyen Âge : l'aspic est ainsi tantôt le sage qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre la voix du démon, tantôt le méchant qui reste sourd à l'appel du Christ<sup>27</sup>. Ajoutons que dans la perspective spirituelle, à la différence de l'amour humain, la vision est différée dans l'au-delà : comme le dit saint Bernard, l'ouïe est la propédeutique à la vision, « gradus est auditus ad visum », « auditus ducit ad visum »<sup>28</sup>. Ici bas Dieu n'est qu'une voix, une parole, une *fama* ; il ne relèvera de la vision que dans l'au-delà à travers la vision béatifique. Je conclurai par le curieux prologue de Marguerite Porete à son *Miroir des âmes simples* écrit autour de 1300 et qui fait longuement allusion à un amour de renommée d'une princesse pour Alexandre, souvenir lointain de l'histoire de la reine Candace ; un peu comme Lancelot prisonnier de Morgane, elle fait même « paindre ung ymage qui representoit la semblance du roy ». Cette *amour loingtaine* permet d'évoquer l'âme touchée par Dieu :

Semblablement vraiment, dit l'Ame qui ce livre fist escrire, au tel vous dis je : je oÿ parler d'un roy de grant puissance, qui estoit par courtoisie et par tres grant courtoisie de noblece et largesse ung noble Alixandre ; mais si loing estoit de moy et moy de luy, que je ne savoie prendre confort de moy mesmes et pour moy souvenir de lui il me donna ce livre qui represente en aucuns

.....  
<sup>26</sup> Voir Aristote, *Metaphysica*, 980 a 28 et *De sensu et sensato*, 437 a 4 sq.

<sup>27</sup> Voir Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000, p. 226–227.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 39.

usages l'amour de lui mesmes. Mais non obstant que j'aye son ymage, n'est il pas que je ne soie en estrange país et loing du palais ouquel les tres nobles amis de ce seigneur demourent, qui sont tous purs, affinés et franchix par les dons de ce roy, avec lequel ilz demourent<sup>29</sup>.

Curieux détour qui conduit Marguerite Porete à mettre en résonnance l'amour de renommée et l'amour du Christ! En voyant dans la passion de Candace pour Alexandre une image de l'amour du mystique pour Dieu, elle nous invite peut-être aussi à reconsidérer ce que nous affirmions plus haut : la dame lointaine de Jaufré Rudel ne serait-elle pas la Vierge ?

.....  
<sup>29</sup> Marguerite Porete, *Le Mirouer des simples ames*, éd. R. Guarnieri, Turnhout, Brepols (« Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis », 69), 1986, p. 12-14.

# LA MATIÈRE DE BRETAGNE EN HONGRIE : LES LIEUX CHANGEANTS DU CONTE D'ARGIRUS

66

In: *La joie des cours*.  
Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
ELTE Eötvös Kiadó, /Talentum 9./ 66–76.

L'une des questions les plus passionnantes de l'histoire de la littérature hongroise et aussi l'une de celles qui ont suscité le plus de débats est celle des circonstances de la composition de l'Histoire du prince Argirus. Ce texte étant lui-même considéré comme hypotexte de toute une tradition littéraire et parallèlement comme un élément important du patrimoine oral, de nombreuses théories ont vu le jour, ceci dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, au sujet de la datation, des sources possibles et de l'identité de l'auteur, probablement un certain Gergei Albert dont le nom est suggéré par l'acrostiche des premières strophes. (Ce nom peut évidemment désigner tout aussi bien un dédicataire.)

Nous ne voulons nullement inscrire nos réflexions dans des débats qui ne sauraient être les nôtres, mais il n'est peut-être pas inutile de voir pour quelles raisons ce titre aurait été considéré comme provocateur il y a quelques années à peine. En effet, de violentes polémiques ont éclaté en Hongrie dès les années 1970–1980, au sujet de la non-existence d'une quelconque tradition littéraire courtoise, certains auteurs allant jusqu'à nier le moindre contact culturel entre la Hongrie et l'occident, écartant d'un seul geste toutes les sources, onomastiques, iconographiques, héraldiques pour argumenter – souvent selon le pathos et selon l'éthos – en faveur de l'absence d'une classe sociale autochtone historiquement comparable à la chevalerie, alléguant le sous-développement de la langue littéraire et de la culture écrite hongroise. Ces partis pris étaient souvent inspirés par des préoccupations non littéraires et gouvernés par des mécanismes de « centre-périphérie », et ils correspondaient à une certaine conception de la littérature, de l'histoire littéraire et d'une manière plus générale, de l'histoire. L'absence de textes littéraires médiévaux en langue vernaculaire relevant du registre courtois est certes interpellant et nous ne croyons pas non plus à la plausibilité « de cathédrales entières englouties sans laisser de trace »<sup>1</sup>, mais si

.....  
\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> Zemplényi Ferenc, *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*, Budapest, Universitas Kiadó, 1998, p. 45.

des récits courtois entiers ne nous sont pas parvenus et si l'idéologie courtoise ne s'est jamais vraiment imprégnée en Hongrie, les traces de certains contacts, allant de la linguistique diachronique à des fragments entiers, plaident en faveur de la présence de valeurs, de contenus ou de modalités poétiques courtoises, peut-être même avant Balassi Bálint.

Ceci dit, la tradition textuelle d'Argirus qui nous est parvenue dans une vingtaine de versions (la première de 1571) – si nous ne tenons pas compte ici des remaniements ultérieurs transgénériques, ainsi par exemple des différentes dramatisations, allant du « jeu féerique », genre prisé au tournant des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, au fameux *Csongor és Tünde* de Vörösmarty Mihály – commence au XVI<sup>e</sup> siècle, mais de nombreux éléments sont indiscutablement d'origine médiévale et antique – ce qui n'a rien d'étonnant, s'agissant d'un auteur de culture humaniste. La versification, courante pour l'époque – « felező tizenkettes », douze syllabes avec césure obligatoire au milieu du vers –, correspond à ce que l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle appelait volontiers « l'alexandrin hongrois », dénomination trompeuse, car cette forme qui ne doit rien à l'alexandrin est probablement issue de la tradition liturgique latine (il s'agirait de la jonction de deux vers hexasyllabiques). Argirus comporte 968 vers, d'une grande densité narrative et dramatique : dès qu'une situation oppose deux personnages, le récit à la troisième personne s'efface pour laisser la place au dialogue.

Les indications de l'auteur ont lancé dans un premier temps les critiques à la poursuite de sources italiennes. Or la formule du prologue nous semble participer d'une stratégie d'authentification bien connue : le scribe présente son texte en incipit comme traduction (celle d'un texte *italien*) et le modèle livresque est plusieurs fois invoqué. En outre, le changement de temps verbal (« j'ai déjà maintes fois parlé du pays des fées, je vais maintenant raconter l'histoire d'Argirus ») ne permet pas d'être certain qu'il s'agit d'une seule et même provenance. Kardos Tibor fut le premier qui, abordant la question avec l'ouverture d'esprit et l'érudition qui lui sont propres, opta pour une origine grecque, voire byzantine, tout en restant redevable de modèles textuels<sup>2</sup>.

Le caractère folklorique et universel de certains motifs du conte permet maintes hypothèses, allant de l'origine orientale ou turque à la nouvelle italienne des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles.

Dans ce qui suit, nous aimerions proposer une analyse comparative de quelques séquences narratives, ainsi que de quelques figures<sup>3</sup>, qui méritaient bien d'être examinées à la lumière de textes médiévaux français.

<sup>2</sup> Kardos Tibor, *Az Árgirus-széphistória*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.

<sup>3</sup> Au sujet de cette distinction entre « séquences narratives stéréotypées » et « clichés descriptifs » ou figures, voir : Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

## SÉQUENCES STÉRÉOTYPÉES

Argirus est un conte féerique et courtois relatant la rencontre, les amours, la séparation et les retrouvailles d'un prince mortel et d'un être surnaturel, en l'occurrence d'une fée qui possède le don de se métamorphoser en cygne. Il s'agit donc du trop fameux conte-type 400 de la typologisation aarne-thompsonienne, universellement répandu.

Le cadre de la rencontre des amoureux est topique et contient tous les éléments du *locus amœnus* nécessaires à la mise en aventure du héros; la description du lieu est exécutée selon un patron qui excède les topoï folkloriques, car elle obéit bien plutôt à la poétique du paysage courtois, exercice codifié, « déclinaison d'un stock lexical »<sup>4</sup>.

Ce verger est situé dans la cour royale du roi Acléton et de la reine Médana, où des mains inconnues plantent un arbre merveilleux, aux branchages d'argent, fleurissant de jour (des fleurs d'argent au centre de perle) et portant fruit la nuit (des pommes d'or).

Toute celtomanie assagie, le méfait du vol nocturne de fruits étant bien un motif folklorique universel, Pierre Gallais observe les variantes les plus rapprochées de la nôtre dans certaines navigations irlandaises et par exemple dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth (où la fée Morgue est domiciliée dans une certaine « Insula Pomorum »)<sup>5</sup>.

En réponse narrato-logique à l'injonction du premier méfait, des gardes sont postés pour veiller la nuit, mais, à les en croire, ils sont endormis par une brise somnifère.

Egy kis szellőt fúni étszakán hallottunk,  
 Mely miatt mindnyájan el kellett aludnunk,  
 Mint egy fél megholtak, földre nyomattattunk (50–52)<sup>6</sup>  
 (Nous entendîmes la nuit une brise légère  
 Qui nous endormit tous  
 Nous tombâmes à terre comme morts)<sup>7</sup>

On consulte le prophète Philarénus qui, à l'issue de trois jours de réflexion, répond que les fruits sont volés par celui qui a planté l'arbre à l'intention du

.....  
<sup>4</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 44.

<sup>5</sup> Pierre Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre: un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 237.

<sup>6</sup> Nous citons toujours d'après l'édition suivante: Varjas Béla (szerk.), *Régi magyar költők tára, XVI. századbeli költők IX*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, p. 371–401.

<sup>7</sup> Les traductions sont de nous

prince et au grand malheur du roi. Comme le remarque Edgar Sienaert à propos du motif de la prophétie contraignante, celle-ci prévient surtout le lecteur : le personnage n'agit jamais en conséquence ou si, justement, il met immédiatement à exécution le projet merveilleux, car ces présages « ne font que tracer un itinéraire obligatoire »<sup>8</sup>. On apprête un lit somptueux et l'aîné des princes tente l'aventure – mais son échec est prévisible. La nuit suivante, le puîné monte la garde dans le verger, sans plus de succès – ce qui a pour conséquence la décapitation du prophète ! On pouvait s'y attendre : la troisième nuit sera la bonne.

Lors de cette veillée fortement anticipée la merveille ne se fait pas attendre longtemps : le plus jeune des princes s'étend sur le lit apprêté à cet effet par la reine Medana, puis, sentant l'approche de la brise somnifère, il tremble de tout son corps, trait récurrent de la séquence de l'attente. Dans le *Lai de Lanval*, le héros, séparé de ses compagnons, descend de cheval (son cheval tremble fort !) et s'allonge, son manteau plié sous la tête.

Bien qu'il ne s'endorme pas, lui, notre héros est en quelque sorte projeté dans un état de semi-conscience qui le rend réceptif à la merveille.

L'épreuve elle-même – rester éveillé dans un lit, qui devient en quelque sorte un lit périlleux – est bien connue des médiévistes<sup>9</sup>. La peur plusieurs fois soulignée du héros est en outre une composante essentielle du motif du « fier baiser »<sup>10</sup> qui accompagne presque toujours la rencontre amoureuse d'un mortel et d'un être féerique.

La fée comparait en cygne<sup>11</sup> et sa présence est annoncée par la brise :

Mint egy lassú szellő, olyan zúgást halla,  
Szép hat fejér hattyú az fára leszálla,  
Hetedik fejéhez nyoszolyára szálla,  
Melyen az királyfi igen rémült vala (161–164)

<sup>8</sup> Edgar Sienaert, *Les lais de Marie de France, Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 197.

<sup>9</sup> On le retrouve par exemple dans le *Lai de Doon*:

Liz lor fesoit apareiller  
por eus ocirre et engingnier  
de bones coutes, de bons dras.  
Cil qui pené furent e las,  
se couchierent e se dormoient,  
el soëf lit dormant moroient (55–60)

*Les Lais anonymes des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, éd. Prudence Mary O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.

Voir aussi l'oreiller magique du *Dolopathos* ou encore celui de Kahédin dans le *Tristan en prose*.

<sup>10</sup> Voir le baiser de Guinglain dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu.

<sup>11</sup> Claude Lecouteux a abondamment analysé les occurrences du cygne dans la littérature arthurienne dans *Mélusine et le Chevalier au cygne*, Paris, Payot, 1982.

(Il entendit comme une douce brise,  
Six cygnes blancs s'abattent sur l'arbre  
Le sixième se pose près de sa tête,  
Sur le lit où le prince gît, bien effrayé)

Sept cygnes se posent dans le jardin, le septième au chevet du prince qui sait ce qui lui reste à faire : point de viol de la fée, bien entendu, mais pas d'hésitation non plus à saisir la patte du cygne qu'il retient captif. Le texte souligne comme une chose inouïe que le cygne se mette à parler, avant de se muer en merveilleuse jeune fille : chevelure dorée, « corps bien fait et fin », grâce, blancheur, etc. : suit une description topique. Elle le connaît (*Pour vous ving jou a la fontaine*, telles sont les paroles de la dame de Graalent, v. 315) et l'appelle « fils de Medana », avant de se présenter comme la reine des fées. Elle annonce avoir planté l'arbre pour lui et lui offre son amour. Le dialogue amoureux est délicat et tendrement érotique ; le héros saisit et serre le léger vêtement de la fée, qui se fait encore un peu prier avant l'argument décisif du prince : s'ils sont découverts, personne ne croira de toute façon qu'ils ont passé la nuit « sans cela ».

70

Vallyon s ha virradtig mi itt elalszunk,  
Atyám szolgáitól ha itt találtatunk,  
Elhiszik-é, hogy mi az nélkül mulattunk,  
Főképpen hogy ilyen szerelmesek vagyunk ?

Emberi látástól mi semmit ne féljünk,  
Mert nagy magas kőkert vagyon mi környülünk,  
Erős kapu, az kin reggel kell kimennünk,  
Az felől lehetünk mi bátorságosok. (249–256)

(Si les serviteurs de mon père  
Nous découvrent à l'aube à cet endroit,  
Vont-ils croire que nous sommes restés sans cela,  
Surtout que nous sommes amoureux à tel point ?  
Nous n'avons pas à craindre la vue humaine  
Car nous sommes entourés de murs élevés  
Et le matin, nous sortirons par des portes fortifiées  
Qui doivent nous reconforter.)

La rupture du pacte, comme c'est souvent le cas dans les lais, est la conséquence d'une intervention extérieure : la reine Médana elle-même envoie une vieille femme qui, pour prouver ce qu'elle voit, coupe avec son couteau une mèche

de la chevelure dorée. La répulsion de la fée pour le fer est bien connue<sup>12</sup> et il s'agit aussi d'un *vol de cheveux*, atteinte grave à la personne : pensons à la force prégnante de l'apparition de la demoiselle chauve dans *Le Haut Livre du Graal*. La transgression de l'interdit consiste ici toutefois essentiellement en la rupture du secret, du mystère de la fée, même si nous pouvons observer un glissement du motif vers une rationalisation conforme à celle du contexte courtois : l'obligation de la discrétion amoureuse, la peur des *losengiers* et le souci de la réputation de la fée. Après la catastrophe annoncée la fée disparaît, mais non sans donner les indications nécessaires pour la retrouver.

Az fekete várost tudakozd északra,  
Az változó helynél ott megtalálász – monda –, (317–318)  
(Cherche la Noire Cité vers le Nord  
Tu me retrouveras au lieu changeant – dit-elle)

Il doit donc chercher une *noire cité* (gaste cité, noire chapelle, etc.) vers le Nord, ce qui ne va tout de même pas nous amener à ouvrir encore un autre chapitre, celui du symbolisme des points cardinaux et de la topographie romanesque, car, bien entendu, Avalon ou Camelot, comme la ville noire d'Argirus, se situent derrière la montagne de verre, dans un ailleurs avant tout féerique.

Ici commence la quête amoureuse du prince Argirus, qui va par monts et par vaux, accompagné de son valet, et demande souvent son chemin, en vain. Un jour, dans une montagne neigeuse, il finit par trouver un géant dans une caverne. Celui-ci est un géant rôtisseur, qui tourne en broche un gibier entier, et de surcroît c'est un cyclope (Yspaddaden) en relation avec le peuple-fée. (Selon l'explication anthropologique de Francis Dubost, par exemple, le géant est l'être marginal qui vit dans la zone frontalière des deux mondes et ce statut particulier en fait le passeur psychopompe par excellence<sup>13</sup>.) Ce géant est quelque peu rationalisé par l'auteur qui parle d'un « homme grand », même si le vocable hongrois *óriás* existe déjà à cette époque.

Arrivent les fées, mais personne ne semble connaître la Noire Cité. Personne, excepté un homme-fée qui avoue ne pas y aller volontiers, car il y a commis de nombreux méfaits sous forme de loup, comme Mélion ou Bisclavret. Voilà

<sup>12</sup> Voir notamment les travaux de Laurence Harf-Lancner, « Une Mélusine galloise : la Dame du lac de Brecknock », Coll. de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 10, 1978, et, d'une manière plus générale, *Le Monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003.

Pierre Gallais en parle d'ailleurs également dans son ouvrage déjà cité *La Fée à la Fontaine et l'Arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

<sup>13</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII<sup>ème</sup>-XIII<sup>ème</sup> siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991.



donc un garou dans le conte hongrois ! Et pourtant les exemples de *versipelles* sont assez peu nombreux dans le folklore et les croyances de la Hongrie, où la lycanthropie semble être un élément d'emprunt, probablement arrivé par l'intermédiaire des pays slaves avoisinants. Si le garou des contes oraux est terrifiant, celui-ci est un guide plutôt serviable, qui accompagne le héros aux abords de ladite cité noire.

Entré dans la cité, Argirus trouve gîte chez une veuve, dans un riche château. Elle l'héberge et le questionne sur ce qu'il cherche. Elle connaît le jardin, où une merveilleuse beauté et ses six suivantes s'ébattent chaque jour. Elle songe toutefois déjà à donner sa propre fille en mariage à ce prince. Ce motif, celui de l'hospitalité forcée, doublée éventuellement de projet matrimonial/mariage forcé, s'est également vu consacrer de nombreuses études, telle celle de Katalin Halász<sup>14</sup>. Mentionnons encore que Jean Frappier trouvait que la figure du géant-passeur était thématiquement reliée au thème de l'hospitalité forcée. Gergei Albert ne laisse subsister aucun doute quant au caractère mythico-poétique du motif : la veuve s'éprend elle-même du prince, puis entreprend de lui donner sa propre fille en mariage.

72

Szemét el nem vészi az asszony őróla,  
 Ő sok búldosását erősen csudálja,  
 Járással hogy győzte? – álmétkodván mondja,  
 Az ő szép személyét nézni el nem unja (485–488)  
 (La veuve ne le quitte pas des yeux,  
 Emmerveillée par ses aventures  
 Comment put-il tant marcher? – se dit-elle,  
 Et elle ne se lasse pas de le couvrir des yeux)

Elle va donc se trouver un complice en la personne du valet. Le lendemain, le prince, accompagné de son valet, pénètre dans le verger féerique qui reproduit à l'identique le verger paternel (ou plutôt maternel). Ce dédoublement du verger est complété par celui de toute la séquence stéréotypée, y compris par celui de l'épreuve de « l'oreiller magique » : le prince est endormi cette fois par son propre valet à l'aide d'une autre brise somnifère, contenue dans une outre magique. La fée apparaît trois fois dans le verger et trois fois elle trouve le prince endormi : c'est chaque fois après son départ que le valet le réveille à l'aide d'un petit baume fourni par la (dame) veuve. Pour Pierre Gallais, ce « dédoublement » de la fée, opposant une seconde fée, hostile à la première, s'observe surtout dans certaines versions de AT 401 (« La princesse enchantée libérée après trois nuits

.....  
<sup>14</sup> „Éjszakai szállás és vendéglátás Chrétien de Troyes regényeiben”, *Filológiai Közlöny*, 1977, p. 1–23.

d'épreuves»), où l'épreuve consiste avant tout à ne pas s'endormir au rendez-vous que la merveilleuse jeune fille a donné au héros<sup>15</sup>.

Le héros à son troisième réveil est fou de douleur, apprenant de son valet, adjuvant malgré lui, que la fée ne pourra plus venir. Le valet lui transmet cependant aussi le message de la fée : le prince aurait mieux fait de décrocher son épée du petit clou/clavicule/cheville pour l'accrocher au plus grand. Le prince comprend l'énigme et agit en conséquence : il décapite son valet qui s'agenouille pour cette opération. Au sujet de la décapitation, nous aimerions remarquer que dans le contexte hongrois ce motif s'enrichit d'une troisième signification : à la décapitation guerrière (qui signifie donc prouesse et violence du combat) et à la décapitation comme vengeance/châtiment<sup>16</sup> s'ajoute, notamment pour les décapitations qui figurent dans le conte d'Argirus, l'expression de la *souveraineté*. En effet, le droit de haute justice est étroitement lié en Hongrie à l'*ius gladii*, véritable symbole de la souveraineté royale et délégué à des villes par exemple qui acquièrent ainsi un statut particulier. Le valet s'agenouille d'ailleurs rituellement pour cette exécution.

Secunda pars. Argirus poursuit son errance, passe de hautes montagnes et, arrivé près d'une fontaine, s'adonne à une longue plainte poétique et suicidaire. La tentation du suicide, à ce point du récit, est également topique et annonce un dénouement proche. Arrive une belle messagère qui l'en dissuade ; puis il croit entendre le hurlement d'un lion combattant un dragon – mais non, il s'agit en fait de trois fils de diable se disputant un héritage et, comme les diables ne sont pas très malins, il suffit de lancer un concours pour les éloigner. À l'aide des bottes, du manteau et du fouet magiques, Argirus est immédiatement transporté chez la fée ; enfin, presque, parce que l'un des diables a encore la force de le faire atterrir dans le flan de la montagne de la fée : il doit donc faire le dernier bout de trajet à pied. Les belles messagères au nombre de trois annoncent à la fée l'arrivée du héros. La fée ne les croyant pas, les gifle toutes trois. Après ce triple échec, elle finit par se déplacer elle-même.

La troisième partie est entièrement consacrée aux retrouvailles dans la cité de la fée, contraste lumineux de la Noire Cité. Une analyse mythico-poétique montrerait toutefois aisément l'identité des deux cités, comme dans *Yonec* où l'héroïne se rend à deux reprises dans la ville de son amant. Troisième verger ou, plus exactement, troisième description du verger : on retrouve le riche lit, mais

<sup>15</sup> Pierre Gallais mentionne aussi des versions françaises du conte dans lesquelles c'est la mère qui endort le fils : *op. cit.*, p. 120 et note.

<sup>16</sup> Pour le motif de la décapitation, voir Bénédicte Milland-Bove, « Barbarie et courtoisie : le motif de la tête coupée ou l'écriture de la violence dans le roman arthurien, du vers à la prose », Egedi-Kovács Emese (éd.), *Littérature et folklore dans le récit médiéval*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2011, p. 211–227.

personne n'y dormira cette fois. C'est une scène très festive et les noces ont lieu dans l'allégresse générale. Mentionnons encore un détail qui a retenu l'attention des critiques : au repas de noces Argirus gifle par trois fois sa bien-aimée qui reste impassible, mais demande quelque explication. Argirus lui rappelle que, n'ayant pas cru la bonne nouvelle, elle avait giflé les trois suivantes. Il n'en fallait pas plus à des critiques un peu trop enthousiastes pour en conclure au sens de la justice sociale : Argirus aurait en quelque sorte vengé la classe dominée, en l'espèce les trois suivantes de la dame. Kardos Tibor lui-même n'a pas pu se soustraire à ce climat idéologique. L'idée de consolation, de correction n'est pas entièrement étrangère au conte de fée, mais nous pensons aujourd'hui que les gifles infligées à la fée correspondent plutôt à une humiliation griseldéenne, une soumission qui exigerait confiance entière et abandon total, et qui serait la condition *sine qua non* de la gratification finale.

## LES LIEUX CHANGEANTS

Après cette analyse, voyons ce que nous proposons d'appeler les *cahots du texte*, pour lesquels nous pourrions aussi parler d'*agrammaticalités*, dans le sens riffartérien – les traces donc de l'intertexte qui indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, ici plus concrètement d'un véritable modèle textuel dont nous postulons l'existence.

L'un de ces lieux textuels est celui du « változó hely », le *lieu changeant*, qui a suscité de nombreuses réflexions linguistiques.

Mi haszna, szerelmem - Árgirusnak monda -,  
 Ez országi ember ha nem jöhet oda.  
 Az fekete várost tudakozd északra,  
 Az változó helynél ott megtalálász – monda –, (315–318)  
 (Rien n'y fait, mon amour – dit-elle à Argirus  
 Homme de ce pays ne pourra y venir  
 Cherche la Noire Cité vers le Nord  
 Tu me retrouveras au lieu changeant – dit-elle)

Est-ce que l'on devait entendre, par analogie avec l'expression hongroise « place assise »<sup>17</sup>, pour « lieu changeant », des lieux où les fées se métamorphosent ? Je préfère identifier cet élément du texte comme la trace intertextuelle du *chan-*

.....  
<sup>17</sup> Ülő hely, « place assise », mais la locution hongroise contient un participe présent ! Nagy Péter opte pour cette analogie pour lire « lieu changeant » comme 'lieu où l'on se métamorphose' dans

gement merveilleux du lieu, tel que ce phénomène se présente par exemple dans *Le Haut Livre du Graal*. Dans la branche V, Gauvain chevauchant dans une forêt se trouve pris dans un violent orage, lorsqu'il s'aperçoit que de l'autre côté d'une rivière, où chevauchent un chevalier et une demoiselle, le temps est ensoleillé. Un valet qui les accompagne lui fournit l'explication suivante à cette « anomalie météorologique »<sup>18</sup> :

« Sire, fet li valez, vos l'avez déservi; car itele est la coutume de la forest. » - « Durra-moi ausques cist orasges? » fet misires Gauvains. « Au premier pont où vos vendroiz, vos faudra, » fet li vallez. Autant s'an part et li orajes s'an force adès, tant qu'il est venuz au pont, et chevauche outre et vient an la prée et li orages li faust, dont remet son escu à son col droit<sup>19</sup>.

Le changement signale bien ici le moment du passage entre deux espaces de statut différent et cette différence est soulignée par les éléments conventionnels du pont et de l'écu remis « au col droit ». Plus loin, une explication « rationalisante », presque psychologique, nous est donnée des changements de lieux :

*Josephus nos tesmoigne que les senblances des illes se mouvoient par les diverses aventures qui, par le plaisir de Dieu, i avoient, et si ne pleust mie tant as chevaliers la queste des aventures se il ne les trovassent si diversses.*

Un autre exemple d'agrammaticalité serait ici celui des *instruments claquants*. Crécelles? Lors de son arrivée à la cité de la fée, le héros du conte hongrois est accueilli par une scène de liesse, de *Joie*.

Csattogó szerszámok az várban valának,  
Kiktől zeng piaca széllyel az városnak,  
Világos paloták ékesen ragyognak,  
Aranyas vitorlák naptól csillagoznak. (893–896)  
(Dans le château se trouvaient des instruments claquants  
Qui retentissent à travers la ville,  
Resplendissent les riches palais lumineux,  
Des voiles dorées brillent au soleil.)

Les « instruments claquants », difficiles à interpréter, laissent de nouveau penser à une erreur textuelle, indice d'un corps étranger. S'agit-il de crécelles ou

.....  
l'introduction d'une édition proposée par Stoll Béla. Nagy Péter, « Az Árgirus kérdéshez », Árgirus históriája, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1986, p. 48.

<sup>18</sup> C'est ainsi que le phénomène est qualifié dans l'édition bilingue par Armand Strubel, *Le Haut Livre du Graal*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 356.

<sup>19</sup> Manuscrit de Bruxelles, édité par Charles Potvin, *Perceval le Gallois ou le conte du Graal*, t. I, Mons, Société des Bibliophiles Belges, 1866, p. 90–91.

d'autres instruments? Nous proposons de lire cet endroit comme un lapsus de traduction dont l'origine nous est suggérée par la branche VIII du *Haut Livre du Graal*. Lancelot s'approchant de la Cité Ardente est accueilli par une foule en fête et une grande joie :

*Et avoit avec eus grant noise de muses et de flaiheus et de vièles et de mainz estrumanz*<sup>20</sup>

L'auteur hongrois ne connaissant probablement pas cet instrument à vent, ancêtre du flageolet, entend ici quelque chose comme *fouets*, interprété en 'instruments qui claquent'.

Ces exemples de lieux textuels obscurs montrent bien que l'auteur du « lai d'Argirus » ne s'est pas contenté de puiser la trame de son récit et ses principaux motifs dans la tradition orale européenne, mais qu'il avait une bonne connaissance de quelques textes arthuriens, dont probablement *Le Haut Livre du Graal*, ce Perlesvaus lui-même palimpseste de toute une tradition textuelle qui reste isolable dans ses traces intertextuelles.

.....  
<sup>20</sup> Armand Strubel propose de traduire « flaiheus » par *flageolets*. *Le Haut Livre du Graal*, *op. cit.*, p. 449.

TRISTAN,  
FILS DE LA MER

Le héros de la mer est un héros de la mort<sup>1</sup>.

Dans ce qui suit, nous aspirons à montrer divers effets psychologiques qu'à la Nature sur le caractère et le comportement humain. Nous examinerons, à la lumière des idées de Gaston Bachelard et de Sándor Ferenczi, quelle importance et quel symbolisme peut avoir l'élément liquide, c'est-à-dire la *mer*, source de toute vie; parallèlement, ce sont trois formes diverses de l'élément liquide, à savoir le *marécage*, le *sang* et la *sécrétion*, qui attireront notre attention. Puis, nous jetterons un regard sur cet *espace élargi* du mythe tristanien qu'est la mer, influençant et guidant la conduite de Tristan, qui, tout au long de sa courte vie, se trouve, sans cesse, en relation bien étroite, trop étroite même, avec la Nature, et surtout avec la mer, élément particulièrement décisif de son destin physique et moral.

Selon la pensée bachelardienne, [...] *l'homme et le monde sont dans une communauté de dangers. Ils sont dangereux l'un pour l'autre*<sup>2</sup>. Même si la « cohabitation » des éléments de la Nature et de l'être humain n'est pas toujours et sans exception négative sur la terre, elle ne cesse pourtant d'évoluer. Notre but sera de montrer les côtés négatifs aussi bien que positifs de cette relation. Heureusement, le mythe tristanien se montre particulièrement apte à nous guider au sein de cette relation ambiguë. Que la quête imaginaire commence!

Commander à la mer est un rêve surhumain.

C'est à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant.<sup>3</sup>

Du point de vue psychanalytique, la Nature peut être interprétée comme la projection de tous les sentiments filiaux, de tous les premiers sentiments de l'enfant, ou bien, au sens plus large du terme, comme la projection de l'image de la mère.

.....  
\* Université Catholique Pázmány Péter

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 240.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 163.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 240.

Aimer la Nature, se sentir proche de la Nature renvoie à la dimension originare de tous ces sentiments, ancestraux chez l'être humain. Ce n'est pas l'effet du hasard si nos aïeux étaient beaucoup plus proches de la Nature et de ses éléments que nous ne le sommes de nos jours, même si ces éléments étaient parfois méchants, hostiles à leur égard. Homme et Nature n'en étaient pas moins indissociables autrefois : ils ne faisaient qu'un.

Les divers éléments de la Nature ont été répartis en deux catégories opposées : certains éléments étaient plutôt considérés comme féminins, alors que de nombreux autres étaient plutôt perçus comme masculins. Du point de vue psychique, la matière liquide et surtout la mer (océan) est un symbole essentiellement féminin. Selon certains psychologues, la mer constitue l'un des symboles maternels les plus importants et les plus forts. Depuis très longtemps, l'homme connaît un attachement inexplicable et inconscient à l'eau et, plus spécialement, à la mer, à l'océan. Vraisemblablement, c'est le tout premier sentiment de l'être humain, à savoir le sentiment pour l'image maternelle qui, entre autres, peut être évoquée par la vision de la mer<sup>4</sup>. Quelle est donc cette imagination matérielle ? Comment, de quelle façon, l'image maternelle s'associe-t-elle, inéluctablement, à l'image de la mer ?

Au sein de l'espace tristanien, la présence quasi obsédante et envahissante de la mer s'impose à notre attention. Certes, les origines celtiques du mythe suffisent à justifier cette sorte d'omniprésence de l'élément liquide. Voyages en mer (*imrama*), navigation à l'aventure, tempête marine : autant de leitmotifs narratifs et psychiques en même temps. Inutile de nier l'évidence, le cadre spatial de la vie de Tristan n'est autre que la mer même. Toute sa vie tourmentée est cadrée par cette imagination matérielle qu'est la mer. Selon certaines versions du mythe, Blanchefleur, la mère de Tristan, accouche de son fils, dans d'atroces souffrances, sur un bateau, en pleine mer. L'enfant reste en vie, mais Blanchefleur meurt. Si l'on accepte la relation psychique existant entre l'image maternelle et la matière liquide, on ne sera pas surpris que la naissance ait lieu justement dans un milieu liquide. En vertu du caractère fondamental, psychanalytiquement parlant, de l'imaginaire maternel, vital et nourricier associé à la mer, on peut être certain que le nouveau-né, prince de Loonnois, malgré la mort de sa mère, ne s'éloignera jamais vraiment de Blanchefleur : il naît en mer, voyage sans cesse en mer et même son triste sort s'achève au bord de la mer. L'immensité marine, image large et cosmique, se prête particulièrement, en ce qu'elle a de calme et rassurant,

<sup>4</sup> Évoquons la fameuse scène où Thomas introduit le jeu de mot devenu célèbre entre *mer* et *amer*. Nous y ajouterions volontiers, pour ne pas sortir du sujet, le mot *mère*. Ce « triangle » montre et symbolise d'une façon claire le caractère particulièrement ambigu de toute relation sentimentale, mère-enfant aussi bien qu'homme-femme. Sans doute, la source de ces relations d'affection est-elle la présence et/ou le manque d'attachement à la mère.

à suggérer les sentiments les plus importants et les plus indestructibles de l'humanité (à savoir la relation mère-enfant). La substance chaude et blanche, la façon dont la mer, dans la plupart des cas, est imaginée<sup>5</sup>, son caractère profondément féminin, nourricier et guérisseur, témoigne d'une influence considérable sur notre vie inconsciente<sup>6</sup>.

Élargissons maintenant le champ de notre exploration des motifs les plus adéquats et les plus caractéristiques des images matérielles et commençons par rappeler l'enlèvement de Tristan enfant par des Vikings, qui manifeste pleinement les traits caractéristiques évoqués ci-dessus. À titre d'exemple, dans la version de Gottfried de Strasbourg, le jeune Tristan est enlevé par des marchands norvégiens, autrement dit des Vikings. Pourtant – intervention divine ? [...] *une tempête se leva sur la mer, si violente que tout l'équipage ne put plus s'en sortir et que, pour finir, il laissa son bateau dériver au gré des vents furieux*<sup>7</sup>. Les Vikings, pris par la peur, prennent, sans tarder, une décision : dès que la tempête se calmera, ils laisseront Tristan aller librement où il voudra. C'est ainsi que le jeune prince accoste en Cornouailles, tout près du château de Marc. D'une part, la colère de la mer est, comme élément objectif de la Nature, le symbole de l'intervention « divine », ou plutôt « maternelle », mais d'autre part, c'est ici que la vie tristanienne arrive à un tournant décisif : au gré des vents marins, il parvient enfin à son père *spirituel*, susceptible de lui donner le sentiment d'appartenir à une vraie famille, capable de le protéger. Étant donné que c'est grâce à la tempête marine ou bien, au sens plus large du terme, à la mer (la mère) que Tristan

<sup>5</sup> Incontestablement, l'image de la mer, dans notre esprit, dans notre âme, n'est pas du tout la même que l'image réelle et physique. C'est uniquement dans notre imagination que la mer devient une métaphore lactée, vitalisante, calme et belle ; néanmoins, [...] *le fait imaginé est plus important que le fait réel*. (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, éd. cit., p. 238).

<sup>6</sup> À l'aide de l'image nourricière de l'élément liquide, on comprend déjà mieux l'aveu curieux de Tristan concernant ses parents et sa naissance dans les deux Folies : [...] *Ben vos dirrai/Dunt sui e ke je si quis ai./Ma mere fu une baleine./En mer hantat cume sereine./Mes je ne sai u je naqui*. (Folie d'Oxford, ll. 271/275, in : *Tristan et Yseut, les premières versions européennes*, Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 224). [...] *Fous, con as non ? – G'ë non Picous./ – Qui t'angendra ? – Uns'galerous./De qui t'ot il ? – D'une baleine*. (Folie de Berne, ll.160/162, in : *Tristan et Yseut, les premières versions européennes*, Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 249). À coup sûr, l'image de la baleine nous évoque l'histoire biblique de Jonas, avalé par un gros poisson. La sirène devient au XII<sup>e</sup> siècle un thème de prédilection dans l'iconographie de même que dans la littérature. On connaît de nombreuses images dans l'iconographie médiévale où une sirène allaite un siréneau ou un enfant. Le chant des sirènes est peut-être interprété comme la voix maternelle rassurante et attirante, tandis que le lait de sirène posséderait une propriété merveilleuse : celui qui en a été allaité, deviendrait un chevalier élu, le plus valeureux de tous. Le mot *galerous* (morse) semble être extrêmement rare en ancien français ; d'après certains savants, il résulte peut-être d'une faute de copiste et proviendrait d'une graphie altérée de *leu garous* (loup-garou). Quoi qu'il en soit, la présence de ces animaux imaginaires et merveilleux au fil des événements est un indice de la nature sauvage qui a été prêtée à Tristan par les écrivains et/ou les copistes de l'époque.

<sup>7</sup> Gottfried de Strasbourg, L'enlèvement de Tristan in : *Tristan et Yseut*, éd. cit. p. 421.



connaît Marc, son oncle et Père spirituel, nous sommes disposés à admettre que c'est Blanchefleur elle-même, la mère morte de Tristan, qui a guidé son fils vers les côtes de Cornouailles, vers l'unique milieu familial. La tempête en mer n'est autre chose qu'une sorte de projection de la violence, de la furie. Notons que la déchéance psychique de Tristan va toujours de pair avec sa déchéance physique : au fil des événements, ses masques et déguisements deviennent de plus en plus tristes et désespérés, symbolisant sa détresse morale. Il en va en quelque sorte de même pour la tempête marine : l'état psychique tristanien (détresse, peur) peut aussi être mis en parallèle avec les « gestes » négatifs de la Nature, pas seulement avec ses « gestes » positifs. Ce n'est pas par hasard qu'aux points décisifs et culminants de l'histoire, une tempête marine se lève, symbolisant un geste agressif, violent<sup>8</sup>. Cette attitude agressive peut se manifester soit de la part de la Nature, soit de celle des protagonistes. Côté Nature : à travers des forces naturelles, c'est l'image de la mère qui, au sens figuré du terme, qui réagit à ce que la conduite tristanienne peut avoir de négatif. Côté humain : dans ce cas, la tempête est la projection psychique de l'agression, de la fureur et de la désespérance de Tristan. D'après la thèse bachelardienne, entre l'homme et la mer il y a toujours une sympathie vague qui est surtout *coléreuse* : on est témoin d'une communication directe et réversible des violences, comme s'il s'agissait de deux êtres qui se courroucent, avec le même diagramme de colère, la même échelle des violences et le même accord des volontés de puissance<sup>9</sup>.

Évidemment, tout cela n'est pas sans conséquence sur le comportement tristanien. Vu que la plupart des grandes épopées connaissent une scène de tempête (soit marine soit terrestre), nous sommes prêts à reconnaître que la grandeur humaine (Ulysse, Tristan, héros bibliques et ainsi de suite) a besoin, sans exception, de se mesurer à la grandeur de la Nature (tempête, tremblement de terre, inondation, comète et autres catastrophes naturelles). C'est de cette manière que l'héroïsme de l'être humain se manifeste le plus clairement et le plus explicitement.

Cependant, la mer ne se montre pas toujours agitée, bien au contraire : on retrouve des scènes, très importantes d'ailleurs, où c'est l'absence totale de vent et d'agitation qui manifeste et cause le mauvais sort des protagonistes. Après avoir tué le Morholt sur une île<sup>10</sup>, Tristan, grièvement blessé, monte dans une

<sup>8</sup> Les deux scènes les plus décisives où apparaît une tempête en mer sont les suivantes : enlèvement de Tristan (retrouvailles du « père » et du fils) ; arrivée d'Iseut la Blonde en Cornouailles pour guérir Tristan mourant (mort des amants, fin de l'histoire).

<sup>9</sup> Nous nous référons au chapitre VIII (*L'Eau violente*) de l'œuvre déjà citée de Gaston Bachelard (*L'Eau et les Rêves*, éd. cit., p. 213–250.). Ce sont ses pensées que nous avons utilisées et transposées dans ce paragraphe, concernant la corrélation entre la tempête marine et l'agression humaine.

<sup>10</sup> Une île est *a priori* encerclée, entourée d'eau, d'élément liquide, d'élément maternel. Par conséquent, la victoire de Tristan nous semble « innée ». C'est Blanchefleur qui le guide, et qui le surveille.

barque et part pour un voyage apparemment sans but. Pourtant, on sait bien que cette navigation à l'aventure, cet *imram* sans rames, ni gouvernail, ce voyage sans direction apparente signifie le vrai commencement des événements. La légende veut<sup>11</sup> que le prince de Loonnois erre en pleine mer pendant plusieurs jours et que c'est seulement après avoir longtemps dérivé qu'il arrive en Irlande. Sans rames, le bateau, au sein de l'unique élément principal qui puisse le bercer (à savoir l'eau, car les trois autres éléments, terre, air et feu en sont incapables), navigue au gré des forces de la Nature. Soulignons que le caractère berçant de l'élément liquide le rapproche de nouveau fortement de l'image maternelle, celle d'une mère gratifiante qui berce son nouveau-né. De ce point de vue, bateau et petit canot peuvent être interprétés comme un *berceau reconquis* de l'enfance perdue ou, pour mieux dire, jamais vécue. La vie de Tristan orphelin, sans enfance, sans parents et surtout sans mère traduit un désir récurrent (et certainement inconscient) pour la reconquête de la douceur et de la tendresse de l'amour maternel. Spontanément, bien que ce ne soit que pour quelques minutes, quelques heures volées, il reconquiert, à l'aide d'une barque poussée par la mer, tous les sentiments de sa mère jamais connue et vivement désirée. À ce point, écoutons de nouveau Bachelard : *Longues heures inconscientes et tranquilles, longues heures où couchés au fond de la barque solitaire nous contemplons le ciel, à quel souvenir nous rendez-vous ? Toutes les images sont absentes, le ciel est vide, mais le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé – c'est le mouvement presque immobile, bien silencieux. L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère*<sup>12</sup>. Comme la coïncidence entre les pensées bachelardiennes, suggérées par le bercement d'une barque sur l'eau et par l'eau et le sort malheureux de Tristan, cherchant sans cesse sa mère, est curieuse !

Dans ces conditions, comment s'étonner que tant et tant d'auteurs à travers les siècles aient été séduits par l'imaginaire qui associe l'image maternelle et celle de la mer. À titre d'exemple, hormis Bachelard, Sándor Ferenczi, l'un des psychanalystes les plus remarquables du siècle passé, disciple et ami de Freud, pionnier de la psychanalyse moderne, n'a, lui non plus, pas pu résister à cette

.....  
 La protection maternelle est indestructible et, en même temps, intouchable, incontournable : elle n'en est pas moins présente, partout où Tristan se trouve.

<sup>11</sup> Dans les versions de Gottfried de Strasbourg et d'Eilhart d'Oberg, ce voyage en mer est plutôt orienté : le bruit court que la princesse d'Irlande et sa mère, les enchantresses irlandaises, sont seules capables de guérir Tristan mourant. Celui-ci, en compagnie de Kur-wenal et de quelques chevaliers élus, se mettent en route pour la terre d'Irlande. Le motif de la navigation à l'aventure fait donc plutôt partie de la légende celtique, tandis que les auteurs du XII<sup>e</sup> siècle préfèrent organiser la matière de façon à ce que les motifs du mythe soient totalement intégrés aux aventures et aux événements du récit. Pourtant, ce motif, du point de vue psychanalytique, fait partie intégrante des éléments à expliquer.

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, éd. cit., p. 178.

tentation. Dans son œuvre intitulée *Thalassa; psychanalyse des origines de la vie sexuelle*<sup>13</sup>, Ferenczi parle en tout premier lieu de l'idée d'un certain désir de retour de l'homme vers l'océan abandonné, vers la mer, un désir qu'il appelle volontiers régression thalassale. Dans son œuvre, que Nicolas Abraham a saluée comme peut-être la plus passionnante et la plus libératrice du siècle passé, le savant hongrois développe sa théorie extraordinaire selon laquelle on peut constater un parallèle entre le mode d'accouplement, le développement des organes d'accouplement et la vie marine. Il invoque l'exemple des reptiles (lézard, tortue, serpent, crocodile etc.) qui, possédant une double existence aquatique et terrestre, ont la possibilité de choisir entre la fécondation externe et interne, c'est-à-dire que la fécondation des ovules peut se faire pour ces espèces soit dans l'eau, soit dans le corps de la femelle. Il s'ensuit logiquement un [...] *effort visant à rétablir le mode de vie perdu, et ceci dans un milieu humide qui contienne en même temps des substances nutritives, ce qui veut dire, rétablir l'existence aquatique dans l'intérieur de la mère, humide et riche en nourriture. La mère, donc [...] est en réalité le symbole de l'océan, ou son remplaçant partiel, et non inversement*<sup>14</sup>. Selon Ferenczi, étant donné que le parasitisme se manifeste à la fois dans la vie des animaux vivant dans la mer et dans celle du fœtus dans l'utérus, la comparaison entre ces deux formes de vie s'impose. Ferenczi attire notre attention sur le fait que la tendance à la régression thalassale reste très vivante et active, même après la naissance et [...] *trouve son expression dans les manifestations de l'érotisme [...] ainsi que dans l'état de sommeil*<sup>15</sup>. Cette hypothèse veut que [...] *le liquide amniotique figure l'océan introjeté dans le corps maternel, [...] dans lequel le faible et fragile embryon baigne et se déplace comme le poisson dans l'eau*<sup>16</sup>.

Nous avons mentionné plus haut que la nature de l'élément liquide n'est pas seulement coléreuse: la mer peut aussi se comporter d'une façon calme et tranquille. Seulement voilà, cette tranquillité est bien aléatoire et, en même temps, superficielle. Tristan et Iseut la Blonde s'embarquent pour gagner le pays de Marc. En pleine mer, il fait une *chaleur ardente*<sup>17</sup>. La mer est calme, aucune brise n'effleure l'étendue infinie de l'eau. Ce silence chargé de menaces ressemble au calme avant la tempête. Sous peu, parallèlement à la tempête en mer,

<sup>13</sup> Sándor Ferenczi, *Thalassa; psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Payot, 1974. L'édition hongroise est parue à Budapest en 1928, sous le titre de *Katasztrófák a nemi élet fejlődésében; pszichoanalitikai tanulmány* (Pantheon kiadás, Budapest).

<sup>14</sup> Op. cit., p. 93.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 95.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 95-96.

<sup>17</sup> Leur désir sexuel naissant est déjà symbolisé, une première fois, par cette chaleur intense. L'ardeur sexuelle, sous forme de chaleur accablante, apparaîtra une deuxième fois dans la scène de la loge de feuillage (nous nous référons aux lignes bérouliennes 2065-2078 et plus spécialement à la ligne 2078: *Tote la face avoit vermelle*).

les orages de la passion se déchaîneront eux aussi. Après avoir bu le *lovendrink*, la mer ne sera plus jamais calme, bien au contraire : tout au long de l'histoire, la mer devient de plus en plus agitée et hostile. Vengeance maternelle ? Quoi qu'il en soit, Iseut la Blonde, venant à toute allure d'Irlande vers les côtes de Cornouailles guérir, pour la toute dernière fois, son soi-disant amoureux, se trouve au cœur d'une tempête marine<sup>18</sup> qui, d'une part, retarde fatalement son arrivée et, d'autre part, symbolise la fureur maternelle de la mer contre la femme qui aspire à lui enlever son fils. Contrairement à ce que pense Iseut la Blonde, ce n'est pas une intervention divine qui l'empêche d'atteindre le port, mais la volonté de Blanchefleur, représentée par la mer agitée.

Examinons maintenant de plus près une autre variation de l'élément liquide, à savoir le *marécage*. Cette sorte de matière liquide, bien qu'elle contienne de l'eau, possède un caractère beaucoup moins positif que la mer. Certes, la mer, comme nous avons essayé de le montrer plus haut, n'est pas non plus dénuée de caractéristiques négatives, qui se manifestent par intermittence. Pourtant, elle possède aussi des traits de caractère explicitement positifs. Le marécage, par contre, ne connaît que des connotations nettement péjoratives. Tandis que l'eau, sous certaines conditions, se montre comme élément protecteur et défenseur de l'être humain, le marais ne fait que soustraire, englotir, tout en répandant une odeur nauséabonde, l'odeur de la mort. Par la diffusion de la puanteur, le marécage symbolise ou, pour mieux dire, suscite les événements négatifs à venir. C'est ainsi que le faux serment d'Iseut la Blonde aura lieu justement au Mal Pas, devant le Gué Aventureux, le marécage qui se trouve près de Tintagel, entre le château et la forêt de Morrois. Nous attribuerions volontiers à ce haut-lieu de l'histoire une certaine *intention de provocation* de la part de la Nature. C'est ici que tout le monde a l'occasion de se mesurer à des éléments peu positifs : qui saura se montrer le plus habile, le plus malin, le plus fort ? C'est Tristan, qui arrive le premier. Il sait bien qu'autour de lui le marécage est dangereux : aussi se met-il sur la butte d'où il peut aisément surveiller toute la belle compagnie. Arrive le cortège de Marc et celui d'Arthur. Presque tout le monde, les barons de Marc en premier lieu, salissent leurs vêtements, car [...] *li marois font desoz lor piez*.<sup>19</sup> Ridiculisés, les félons trahissent l'immoralité de leur être véritable<sup>20</sup>. Par ailleurs, c'est uniquement grâce à son habileté et à ses qualités viriles que Tristan, lui, reconnaît les dangers du marécage et [...] *Sor la mote forment se*

.....  
<sup>18</sup> *Levent wages, la mer nercist, / Pluet e grisille e creist li tenz, / Rumpent bolines e hobens. [...] Dunc dit Ysolt: Lasse, chaitive! / Deus ne volt pas que jo tant vive / Que jo Tristran mun ami veie! / Neié em mer volt que jo seie.* Thomas, ll. 3026–3028 et 3041–3044 in: *Tristan et Yseut*, éd. cit., p. 205.

<sup>19</sup> Bérout, l. 3681, in: *Tristan et Yseut*, éd. cit., p. 100.

<sup>20</sup> Du moins pour ce qui est de leur attachement négatif aux amants. Envers Marc, leur roi, ils restent toujours loyaux.

*tret*<sup>21</sup>. Force nous est de constater que toute cette situation, aussi pénible que ridicule, liée au choix du Mal Pas et du Gué Aventureux, est le fait d'Iseut la Blonde, l'enchanteresse mal-mariée, amante de Tristan par ennui. C'est lors de cette scène que le caractère négatif d'Iseut apparaît de nouveau de façon très explicite. De plus, la matière très douteuse, malsaine et redoutable du marécage signale au lecteur attentif que non seulement le sort de Tristan, mais le destin de la communauté tout entière se trouve en péril. Les valeurs sociales telles que justice, humanité, égalité, en sont contaminées. Presque tous les membres de la société, à l'exception de Marc, Arthur, Tristan et la reine, se salissent, au propre comme au figuré. Les deux rois par leur grandeur d'âme, Tristan par habileté, Iseut la Blonde par ruse, égoïsme et pouvoir féérique, restent intouchés par cette saleté à la fois morale et physique. Néanmoins, de la part de la reine, tout cela n'est qu'un jeu, qu'une apparence : même sans marécage, elle se plonge dans le vice, à cette réserve près qu'elle est plus forte que Tristan, qui, faute de réserves mentales et morales, se trouve de plus en plus bas dans le marécage, sans y être vraiment et réellement jamais plongé.

Outre le marécage, un élément liquide encore plus épais joue un rôle dans le récit : la *sécrétion*. De façon générale, plus l'élément liquide est dense, plus la situation morale est infectée. S'intéresser aux blessures tristaniennes, c'est constater que chaque plaie se remplit de sécrétions, qui dégagent une odeur de plus en plus fétide et insupportable. C'est en vain que le prince de Loonois se plonge dans des aventures de plus en plus dangereuses aussi bien qu'inutiles ; c'est aussi en vain que toutes les blessures qu'il reçoit sont puantes. Exception faite de lui, toute la société est au courant de l'impossibilité et de l'immoralité de ses gestes : c'est la puanteur de ses plaies qui le trahit. Indubitablement, c'est le signe révélateur de sa relation sexuelle avec la reine, jugée intolérable par la communauté ; sa faute immense se révèle à travers ses blessures qui s'ouvrent encore et encore. Iseut la Blonde est bien la seule qui puisse le guérir, non seulement grâce à son pouvoir surnaturel, mais surtout parce qu'elle est l'unique responsable de la situation accablante et périlleuse dans laquelle finit par se trouver son amant. Cependant, elle ne le guérit pas, car elle n'est ni honnête, ni brave. C'est la raison pour laquelle elle ne guérira pas la dernière plaie, devenue mortelle, de Tristan. Il est inutile de guérir, de couvrir les plaies : elles ne cessent de s'ouvrir tout au long de leur histoire adultère. L'acte curatif d'Iseut la Blonde reste bien superficiel ; ce n'est que leur ultime séparation et la mort qui seraient aptes à guérir pour de bon les blessures profondes du prince.

Après avoir énuméré les éléments liquides les plus révélateurs de l'histoire, nous ne devons pas oublier ce fluide éminemment mystérieux qu'est le *sang*.

.....  
<sup>21</sup> Béroül, l. 3621, in: op. cit., p. 98.

Remarquons d'entrée de jeu une légère différence de connotation symbolique pour le sang d'une part, l'eau, le marécage et la sécrétion de l'autre. Tandis que ces derniers symbolisent et suggèrent un état d'âme, un état psychique du protagoniste ainsi que son rapport avec les personnages de son enfance et/ou de sa vie sociale, l'apparition de gouttes et/ou de taches de sang souligne quant à elle exclusivement l'attachement sexuel, de même qu'elle fonctionne, dans la plupart des cas, comme un indice sûr des événements attachés à la relation sexuelle de l'individu. En relisant la scène du piège de la farine, deux éléments attirent dès le début du passage notre attention sur la présence marquée du motif de la sexualité. Le jour précédent, Tristan, ayant été chasser dans la forêt, a été grièvement blessé par un grand sanglier<sup>22</sup>. Retenons que dans la symbolique médiévale, la blessure à la jambe signifie presque toujours une blessure amoureuse. Par surcroît, la blessure de Tristan a été causée par un sanglier, qui, par sa forte animalité et sa virilité, symbolise essentiellement la vigueur masculine<sup>23</sup>. Dès lors, ces deux symboles évoquent par eux-mêmes la sexualité et, en même temps, préparent et augmentent la charge lubrique de la scène à venir.

D'un autre point de vue, cette scène, avec les gouttes de sang de Tristan sur le sol enfariné ainsi que sur les draps de la reine, signale la maturité sexuelle du protagoniste : Tristan persiste à vouloir en apporter la preuve à Marc, son oncle. Cependant, le roi de Cornouailles n'est pas seulement son oncle et son père spirituel, mais aussi son rival sexuel<sup>24</sup>. Or c'est justement devant lui que son neveu aspire sans cesse (d'une façon inconsciente, certes) à démontrer sa maturité sexuelle. Notons que les taches de sang sur les draps de Guenièvre dans *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* possèdent la même fonction : elles indiquent la force libidineuse des gestes de Lancelot et de la reine. Dans la scène de l'oiseau blessé dans *Perceval ou le conte du Graal*, les gouttes de sang évoquent l'image de l'amante de Perceval : cette scène peut ainsi, à son tour, être mise en rapport avec la valeur sexuelle de l'image du sang. Par conséquent, et de façon générale, les taches et/ou les gouttes de sang indiquent deux choses à la fois : d'une part, elles servent d'indice narratif, d'autre part elles présentent des valeurs psychiques et sexuelles, sous forme inconsciente.

.....  
<sup>22</sup> *Le jor devant, Tristran, el bois, / En la janbe nafrez estoit / D'un grant sengler, mot se doloit. / La plaie mot avoit saigné.* Béroul, ll. 716/719, in: *Tristan et Yseut*, éd. cit., p. 22.

<sup>23</sup> Sans entrer maintenant dans les détails, nous établirions volontiers un parallèle entre la symbolique de l'animal sacré des Celtes (à savoir le sanglier) et les traits de caractère de Tristan.

<sup>24</sup> Pensons à la découverte des amants au Morois par le roi. La substitution des gages d'amour et le gant déposé par Marc sur la figure d'Iseut la Blonde signifient clairement la volonté royale : nous sommes rivaux, c'est ma femme ; Iseut doit enfin choisir. Dans la plus belle scène de la version béroulienne, la volonté virile de Marc se manifeste autant que sa grandeur d'âme et sa magnanimité à l'égard des amants.

Plus largement, cette dernière analyse est à rapprocher de celles de Bruno Bettelheim qui en étudiant les contes de fées les plus connus, a interprété la scène où la Belle au Bois Dormant se pique le doigt à la quenouille comme illustration du long chemin que les jeunes filles (mais, d'un certain point de vue, les jeunes garçons aussi) doivent parcourir pour atteindre la maturité sexuelle. Le roi, père de la Belle [...] *a beau faire brûler toutes les quenouilles de son royaume, sa fille saignera quand elle aura atteint la puberté, à quinze ans, comme l'a prédit la fée. [...] Les principales associations qu'éveille cette histoire dans l'inconscient de l'enfant ont moins trait aux rapports sexuels qu'à la menstruation. [...] Aucun passage d'un stade de développement à un autre n'est à l'abri des dangers; ceux de la puberté sont symbolisés par le sang qui coule de la piqûre. On réagit naturellement aux menaces de la croissance en se retirant de la vie et du monde qui les imposent*<sup>25</sup>. Bettelheim, du point de vue de la psychanalyse, propose une lecture lumineuse de la période très difficile, pleine de détresse, mais en même temps dotée de merveilleuses expériences, de la puberté.

(Quoi qu'il en soit,) De notre point de vue, les éléments liquides (la mer *a priori*) fonctionnent essentiellement comme des indices psychiques qui nous servent à éclaircir les relations d'affection des protagonistes et surtout celles de Tristan.

Ceci dit, outre son symbolisme, le cadre spatio-temporel, dont l'appréhension est, d'après Bachelard, propre à la littérature contemporaine, fait déjà son apparition dans notre mythe et se trouve même doté d'une fonction importante. Enfin, force nous est de constater que cette apparition des cadres spatio-temporels est étroitement liée à la différenciation des caractères des protagonistes et à la profondeur des analyses. Il y a même une espèce d'harmonie entre les protagonistes et les cadres spatio-temporels dans lesquels ils se trouvent placés. La corrélation entre ces trois facteurs (c'est-à-dire le protagoniste, le temps et l'espace) peut même former un véritable système ayant son dynamisme propre.

## BIBLIOGRAPHIE DE RÉFÉRENCE :

- Bachelard Gaston *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942.  
 Bettelheim Bruno *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 2002.  
 Ferenczi Sándor *Thalassa; psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Petite Bibliothèque Payot, Payot, Paris, 1974.  
*Tristan et Yseut, les premières versions européennes*, Éditions Gallimard, Paris, 1995.

<sup>25</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 2002, p. 348-349 et 351.



# POÉSIE AMOUREUSE ET LINGUISTIQUE TEXTUELLE : LA STRUCTURE DE LA CHANSON D'AMOUR CHEZ THIBAUT DE CHAMPAGNE

*Ai, las! tan cuidava saber / d'amor e tan petit en sai* – cette phrase mélancolique de Bernard de Ventadour<sup>1</sup> n'est pas seulement une plainte déplorant la déception amoureuse du poète: elle peut être lue également comme le point de départ d'un art poétique. Comment savoir plus de l'amour si ce n'est par la parole qui le dissèque savamment, cruellement et douloureusement, donc par le chant donnant à l'expérience psychologique une forme immuable et définitive, en l'analysant selon une grille appropriée et en la transposant dans un milieu sonore? La chanson doit être inspirée, selon le même troubadour, par la *fin'amors coraus*<sup>2</sup>, par cet amour des élus, profondément logé dans le *cœur*, un amour qui n'a rien de banal ni de vulgaire. Thibaut de Champagne, illustre disciple, se meut dans le même univers intellectuel et sentimental, et ne veut ni ne peut se passer de l'instrument d'analyse dont se sont servis ses devanciers. Accablé de tristesse, accédant à la joie ou tout simplement pensif, il doit parler: *Li douz penser et li douz souvenir / m'i font mon cuer esprendre de chanter, / et fine Amor* (XIX, 1–3). Le chant seul est capable de mettre fin aux larmes, en prêtant nom et rythme à l'informe et à l'indicible: *Por ce chant je que g'en refraig mon plor, / et s'en atent joie après ma dolor* (XXVI, 7–8)<sup>3</sup>.

C'est de cette manière qu'un topos, celui de l'amour inspirant le chant, obtient une forme linguistique et devient partie intégrante d'une structure à la fois complexe et prévue par la tradition – une tradition qui est cependant mouvante et qui se laisse modifier par les performances poétiques individuelles. Certes, les

.....  
\* Université de Debrecen

<sup>1</sup> «Hélas! je croyais tant savoir d'amour, et combien peu j'en sais». Bernard de Ventadour, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle, *Chansons d'amour*, Paris, Klincksieck, 1966, p. 180–181. Édition et traduction de Moshé Lazar.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>3</sup> Nous tenons à nous référer ici aux travaux de synthèse d'Imre Szabics présentant la poésie des troubadours et des trouvères.



concepts de l'« amour courtois » et l'attitude qu'ils prescrivent au poète représentent eux-mêmes le résultat de la formulation d'une certaine « matière brute » psychologique : le désir, le balancement entre espoir et désespoir, la joie et la douleur, les jeux de la mémoire et de l'imagination demandent à être ordonnés et organisés par un *cogito*, pour devenir les termes d'un système de relations *sui generis*, s'inscrivant dans une mentalité d'époque. L'artiste a donc à sa disposition un ensemble de clichés, mais qui reste à retravailler et que nous pouvons considérer comme du « semi-formulé », point de départ du chant qui le transformera en œuvre<sup>4</sup>.

Les chansons d'amour de Thibaut de Champagne<sup>5</sup> – corpus dont nous cherchons à décrire ici la cohérence interne – font naturellement un tri dans un matériel « pré-poétique », pour ainsi dire, et tendent à construire, avec les éléments retenus, un réseau de symboles, ayant valeur de nouvelle parole et de nouvelle réponse, devant l'énigme angoissante du sentiment amoureux. Ce travail de construction recommence avec chaque poème<sup>6</sup>, donc le descripteur sera tenté de saisir avant tout le dynamisme interne des textes, autrement dit les grands mouvements qui les traversent et qui créent des rapports de contraste variés entre les strophes, cadres phonologiquement et syntaxiquement délimités. Ce point de vue « syntagmatique » permet de dépasser, dans un premier temps, une approche uniquement thématique ; l'analyse pourra ensuite chercher à reconstruire les configurations linguistiques dotées d'un sens symbolique esthétiquement déterminant<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Nous nous inspirons ici naturellement de la définition de Roger Dragonetti (*Technique poétique*, p. 542) : le cliché est « tout ensemble moyen poétique de révélation d'un sens connu qu'il donne à éprouver, point de départ et canalisation de l'inspiration, enfin le lieu d'une entente préétablie entre le poète et son public ». Les mélodies qui pouvaient accompagner les chansons demanderaient naturellement une étude d'un type tout à fait différent.

<sup>5</sup> Le corpus envisagé ici est constitué par les trente-six chansons d'amour qu'Axel Wallensköld considère comme authentiques dans son édition des poèmes de Thibaut de Champagne (1201–1253). Nous avons laissé de côté le reste de la production de Thibaut. Nous nous référons aux chiffres de cette édition (n° de la chanson, suivi du n° du vers). Pour les problèmes philologiques que pose l'établissement du texte, avec les éventuelles permutations des strophes dans certains manuscrits, cf. l'*Introduction* et les notes critiques de cette même édition.

<sup>6</sup> Comme le dit Paul Zumthor (*Essai de poésie médiévale*, p. 190), les chansons d'amour « présentent, d'occurrence en occurrence, des combinaisons innombrables à la surface, mais provenant d'une structure profonde presque immuable ». Dans sa présentation des chansons de Thibaut, Alexandre Micha souligne l'« art de la variation » dans le style du poète (*Introduction*, p. 14).

<sup>7</sup> C'est à peu près la démarche conseillée et pratiquée par Robert Guiette (« La fin que se propose la poésie formelle n'est pas d'exprimer un sujet nouveau, mais de révéler une forme dans son épanouissement », *D'une poésie formelle*, p. 11–12) et par Paul Zumthor (« Le texte médiéval est essentiellement „style”, dans le sens ancien de ce mot. Le seul critère positif qui le constitue à nos yeux est sa structure formelle », *Essai de poésie médiévale*, p. 108).

Le besoin de parler, comme on l'a vu, naît d'une tension initiale, formulée, dans les poèmes cités ci-dessus et dans beaucoup d'autres, dès la première strophe; psychologiquement inévitable, cette contrainte intérieure de commencer un chant s'exprime typiquement par des verbes modaux traduisant la 'nécessité' (*estouvoir, devoir, vouloir*): *De nouviau m'estuet chanter / el tens que plus sui marriz. / Quant ne puis merci trouver, / bien doi chanter a enviz* (XII, 1-4); *Pour celi dont je me dueil / vueil mon chant renouveler* (XXXIII, 3-4); le poète peut crier cette nécessité, pour ainsi dire, d'une manière tout à fait crue: *Chanter m'estuet, que ne m'en puis tenir* (XX, 1). Désir, douleur et chant: les rapports de ces trois thèmes, fournissant un point de départ pour un grand nombre de textes, sont présentés avec clarté, à travers une riche gamme de variations. Le plaisir esthétique provient de la limpidité du style, ainsi que de la précision de l'articulation rythmique, qui prêtent une forme définitive à un matériel « semi-formulé ». Cette élaboration fait ressortir un paradoxe, celui de la souffrance aimée – motif qui peut se rattacher directement à la triade initiale. Désir, douleur et chant: la contrainte psychologique, à laquelle le poète ne veut pas échapper, demanderait, sur le plan logique, une explication raisonnable, mais celle-ci est impossible: le poète doit se contenter de déclarer – toujours en termes clairs – que la raison ne répond pas à l'appel. *Chanter m'estuet, que ne m'en puis tenir, / et si n'ai je fors qu'ennui et pesance* (XX, 1-2) – ce chagrin impuissant sera perpétué par le choix volontaire de l'extrême dévouement, parfois jusqu'à la folie: *Melz aim morir recordant ses biautez / et son grant sens et sa douce acointance / qu'estre sires de tout le mont clamez* (XX, 14-16). La recherche des formules concises conduit le poète à la figure de l'oxymore: l'amour engendre la joie au milieu de l'angoisse (*Pour c'est Amors de trop haute poissance, / qui en esmai fet honme resjoir / ne pour doloir nel let de li partir*, XIX, 6-8). On pourrait citer ici toute la première strophe du poème n° II, construite sur le rapprochement, douloureux et joyeux, du *doux* et du *poignant*, pôles antithétiques et en même temps solidaires du sentiment d'amour<sup>8</sup>.

Tension psychologique et paradoxe logique: la formulation de ces données fondamentales constitue la base de l'architecture du poème et occupe souvent la zone initiale, pour ainsi dire, dans le déroulement syntagmatique du texte. Les motifs et les images qui prêtent une existence textuelle concrète à ces données sont variés et opèrent à la fois par juxtaposition et par gradation. En parlant des « douces douleurs » et des « maux plaisants » de l'amour, on en vient à l'expérience personnelle de la folie, comme cela arrive au début de la chanson

.....  
<sup>8</sup> *Joyeux tourment* – ajoute la dernière strophe (« envoi » adressé directement à la dame), dans ce morceau de bravoure, où les rimes elles-mêmes constituent une curieuse coupe transversale de l'essence du discours amoureux (*plesanz – poignanz – obedianz – dolanz*, etc.).

n° XXXI; *folors*, qui reprend l'idée de la 'folle hardiesse' de la première strophe et qui sert de point de départ thématique pour la seconde, continue la série de rimes *dolors* – *amors* – *poors*; mais c'est précisément l'apprentissage (*g'en ai apris tant*) de la douleur et de la peur qui empêche de renier l'amour (de devenir *recreant*). Le chemin poétique est ouvert maintenant vers le plus grave: *Lonc respit m'ont mort / et grant desirrier* (XXXI, 17–18, début de la troisième strophe); à *mort* répondra *Je chant et deport*, rime antithétique, qui n'introduit cependant le sémantisme du jeu que pour céder aussitôt à la tonalité sombre apportée par *et voi en ma sort / ennui et dangier* (27–28). Ce chemin est celui d'une prise de conscience incessante ('je reconnais que ce que j'aime me déteste': *ainz cuit ce que j'aim me hee*, VII, 7), mais aussi, comme on vient de le voir, celui des oscillations extrêmes entre joie et souffrance, entre espoir et désespoir, topos si richement formulé depuis le *iratz e gauzens* de Jaufré Rudel. Tension et paradoxe sont désormais projetés dans le temps; *dolor* et *je plor* se chargent d'avenir, pour ainsi dire, et amènent des rimes qui renvoient à la durée, telles *le jor* et *en autre tor*; même si la dame reste muette, la consolation peut être inscrite dans le chant lui-même: *Mès, se Deu plect, oncor verrai le jor / qu'Amors sera changiee en autre tor, / si vos donra vers moi meillor pensee* (XVI, 19–21). Une textualisation tout à fait explicite du thème de l'oscillation se trouve dans les «coblas capfinidas» du poème n° XXVI, où le «pivot» entre la première et la deuxième strophe (un terme figurant à la fin de la première strophe repris au début de la strophe suivante) est constitué par le terme *dolor* – il s'agit d'une douleur représentée comme «sans rive» et «sans fond» –, tandis que la liaison entre les deuxième et troisième strophe est marquée par la répétition de *retor*, mot-clé pour caractériser la nécessaire oscillation incluse dans l'expérience amoureuse. Dans la chanson n° XXXIII, la formulation est plus concise et plus générale, le rythme faisant ressortir les antithèses entre sémantèmes fondamentaux: *Joie et duel a cil sovent / qui le mien mal a senti. / Mes cuers plore, et ge en chant* (XXXIII, 22–24).

Cette diachronie de l'amour suppose un moment initial, un «premier jour»<sup>9</sup>, un premier regard, naissance du temps en quelque sorte, qui fournit pour la chanson le motif du souvenir<sup>10</sup>. Source nourrissante, comparée à l'eau arrosant une greffe nouvelle (XXI, 1–4)<sup>11</sup>, le souvenir est rappelé pour justifier une sorte de commencement absolu dans l'histoire de la personne: *Douce dame, sanz amor fui jadis, / quant je choisi vostre gente façon* (XXIII, 11–12). On comprend bien maintenant que ce commencement absolu, ce changement radical, c'est la

<sup>9</sup> *espris d'ardant feu d'amor, / quant vos vi le premier jor* (XXI, 17–18).

<sup>10</sup> Kathleen J. Brahney, dans l'*Introduction* à son édition des chansons de Thibaut de Champagne, cite «the sweet pain of remembrance» parmi les thèmes récurrents de cette poésie (p. XVIII).

<sup>11</sup> L'originalité de cette image a été soulignée par l'éditeur Wallensköld (p. 71).

perte de soi, traduite par l'image de la captivité: les textes nous offrent une certaine imagerie du cœur « en allé », c'est-à-dire devenu prisonnier de la dame. Les symboles utilisés montrent que la tension psychologique, faite de désir inassouvi et de sentiments contradictoires, se complique ici d'une sensation de vide, d'absence, causée par la séparation du corps et du cœur: *Amors et ma dame [...] / mon cuer ont, n'en puis point ravoïr* (XXXIV, 8–9)<sup>12</sup>. Ce divorce devient tangible jusqu'au jeu des formes verbales placées à la rime: *je devant vous fui / [...] / mes cuers [...] / [...] vous remest, quant je m'en mui* (XXXIV, 10–13); l'amoureux est dépossédé de lui-même, et son cœur, détaché de lui en quelque sorte, subit l'assaut de ses propres désirs. La « douce prison », encerclée par le Désir, la Beauté et l'Espoir – avec l'évanouissement provoqué par les charmes de la dame, tel celui d'une licorne regardant une pucelle – constitue, dans cette chanson XXXIV (*Ausi comme uncorne sui ...*), une représentation symbolique mémorable du bel abandon plein de tourment que l'art de Thibaut de Champagne attribue aux amoureux dignes de ce nom<sup>13</sup>.

Cette analyse minutieusement élaborée du sentiment d'amour s'accompagne, chez Thibaut (comme chez les premiers troubadours déjà), de formulations plus générales. Si les premières strophes du poème sont le plus souvent consacrées à l'immobilité du désir angoissant, la suite peut reprendre les concepts utilisés en les détachant de la sphère de l'individu proprement dit et en les plaçant dans l'univers abstrait des valeurs. Grâce à un jeu de renvois, les termes s'éclairent mutuellement dans le texte, et c'est le fait même de leur rapport qui devient symbolique. Certes, l'expérience de l'individu amoureux est une histoire singulière qui s'inscrit dans la durée; cependant, l'amour, en tant que tel, appartient à un univers de valeurs supérieures, qui le définissent de plus près, et auxquelles il doit sa splendeur en quelque sorte atemporelle. La chanson VI, où le plan personnel et le plan pour ainsi dire philosophique apparaissent comme entrelacés, insiste sur cette solidarité des concepts, indifférente à l'écoulement du temps: *De bone amor vient seance et bonté, / et amors vient de ces deus autresi. / Tuit troi sont un, qui bien i a pensé; / ja a nul jor ne seront departi* (VI, 1–4). C'est ainsi que l'oscillation entre espoir et désespoir, entre courage et angoisse, tant de fois décrite sous ses apparences concrètes, se trouve élevée, dans le même poème, au rang d'une loi psychologique; l'acceptation de son propre sentiment amoureux représente, pour le poète, le suprême refuge chaque fois que la réponse extérieure tarde à venir, car l'amour est le dépositaire de tous les biens

<sup>12</sup> De la tradition provençale, rappelons ici la formulation de cette même absence chez Bernart de Ventadour (édition citée, p. 72): *Mo cor ai pres d'Amor, / que l'esperitz lai cor, / mas lo cors es sai, alhor, / lonh de leis, en Fransa.*

<sup>13</sup> Pour K. J. Brahney, ce poème constitue un microcosme de tous les thèmes du « grand chant courtois » (ouvr. cité, p. XX).

possibles : *En amor a paor et hardement : / li dui sont troi et du tierz sont li dui, / et grant valeur est a eus apendant, / ou tout li bien ont retret et refui* (VI, 17–18). La dimension intellectuelle et morale de ces valeurs se lit bien à travers la structure « *nul ne peut + infinitif + s'il ne + verbe conjugué* » exprimant une modalité de « condition irremplaçable » : sens et honneur dépendent de l'expérience du mal d'amour (*Sens et honor ne puet nus maintenir, / s'il n'a en soi senti les maus d'amer*, XIX, 9–10) ; de manière significative, cette acceptation de la souffrance et de la soumission est en même temps la condition de la joie (*Nus ne puet grant joie avoir, / s'il ne ra des maus apris. / Qui touz jorz fait son voloir / a poine ert ja fins amis*, XII, 33–36). Le paradigme *séance* ('sagesse', 'décence') / *bonté* / *sens* / *honneur* / *joie* – inventaire sans doute très partiel des termes que les chansons mettent en relation métonymique avec *amour* – dessine l'horizon vers lequel doit tendre l'amoureux idéal, le *fin ami* ou *fin amant*, défini dans son aspiration amoureuse précisément par ces valeurs, qu'il est d'ailleurs effectivement capable de conquérir. *Grant pechié fet qui fin ami reprent* (III, 9) – tant il est vrai que ce *fin ami*, dont la dénomination renvoie au champ sémantique de l'« extrême », peut et doit rester sans blâme et sans reproche.

Si nous avons pu découvrir, dans ces chansons, la présence d'une sphère « abstraite », cela ne veut pas dire qu'il s'agisse, dans la poésie de Thibaut et dans celle des trouvères en général, d'une grille de concepts clairement définis, mis au service d'une quelconque logique ou théorie de l'amour. La véritable nature de ces concepts se laisse découvrir à travers une approche linguistique : les signes qui s'assemblent ici en un paradigme constituant l'arrière-plan intellectuel et moral de l'amour introduisent, à l'aide du jeu de leurs signifiés modulés par le contexte, un ensemble d'oppositions dans le monde vague – « semi-formulé » – des conventions et des aspirations du public. Nous avons donc affaire à une « abstraction poétique », qui participe à l'élaboration du symbolisme fondamental des textes, et qui apparaît comme « active » sur un autre plan aussi : des termes comme *séance* ou *bonté* et surtout *amor* désignent des réalités agissantes, qui modifient l'histoire intérieure des humains, tout en ayant une face tournée vers le monde des idées. C'est pourquoi on hésite à parler, pour *amor*, de personnification : même si les éditions modernes des chansons de Thibaut tâchent de distinguer *amor* sentiment et *Amor* puissance<sup>14</sup>, les poèmes nous parlent en fait toujours de cette dernière, qui ne reproduit cependant pas l'image de la divinité gréco-latine, mais représente plutôt un aspect particulier du destin, auquel l'homme est soumis et qu'il est capable aussi de cristalliser dans sa pen-

<sup>14</sup> Cf. par exemple *Savez por quoi Amors a non amors, / qui ne grieve fors les siens seulement?* (début de la chanson n° XXX). Le poète lui-même semble faire la distinction, mais le reste du poème ne parle que d'un principe agissant, qui distribue à son gré la joie et la douleur.

sée, à la manière d'un concept philosophique, en le situant en quelque sorte hors du temps. C'est cette dialectique très particulière qui permet de définir l'amour comme valeur suprême (*Seur toute riens doit on Amors amer*, XXVII, 12) et de lui attribuer en même temps un pouvoir à la fois bienfaisant et malfaisant (*Mult est Amors de merveilous pouoir, / qui bien et mal fet tant com li agree*, XX, 33-34), infligeant une douleur que l'amoureux ne cherchera pas à éviter (*Une costume a Amors, / qui ami forment guerroie: / plere li fet ses dolours*, XVIII, 19-21). Mais c'est grâce à cette même dialectique que l'identification de l'amour avec la dame devient si aisée. L'ambiguïté est parfaite lorsque des pronoms personnels anaphoriques ou cataphoriques peuvent se rapporter à la fois à *amor*, substantif féminin, et à l'être aimé :

Qant fine amor me semont,  
 mult me plect et agree,  
 que c'est la riens en cest mont  
 que j'ai plus desirree.  
 Or la m'estuet servir  
 – ne m'en puis plus tenir –  
 et du tout obeïr  
 plus qu'a riens qui soit nee.  
 S'ele me fet languir  
 et vois jusqu'au morir,  
 m'ame en sera sauvee. (XV, 23-33)

En effet, après l'énoncé de son désir et de sa douleur et après les réflexions qu'il a conduites sur la nature de l'amour, le poète se tourne nécessairement vers la dame : au milieu de sa détresse, il tente d'infléchir l'inflexible et formule sa requête en demandant *merci*. Les données fondamentales du problème, pour ainsi dire, n'ont pas changé, mais une parole a été dite, personnelle, directe et consciente, pour franchir une distance qui est peut-être infranchissable. L'unique recours du poète, c'est l'articulation de son émotion par le langage. On se souvient du *parlamens fis* de Jaufré Rudel, expression de ce désir de parler qui constitue le sommet de son poème sur l'amour lointain ; Thibaut se promet, lui aussi, de bien parler quand il osera enfin s'adresser à sa dame<sup>15</sup> et désire entendre, éperdument, des paroles amoureuses<sup>16</sup>. L'« envoi », strophe abrégée

<sup>15</sup> Dame, se je vos puis mès aresnier, / je parlerai mult melz que je ne sueil (XI, 36-37).

<sup>16</sup> Dame, je n'i puis durer, / car tout adès m'ira pis, / tant que vous diëz: « Amis, / je vous vueil m'amor donner » (XXXI, 41-44).

construite en écho à la fin de la chanson<sup>17</sup>, confirme cette fonction symbolique fondamentale de la parole d'amour, qui prête une forme au désir et promet de briser la solitude: *Dame, vers vous n'ai autre messagier / par cui vous os mon corage envoier / fors ma chançon, se la volez chanter* (VI, 41-43).

## OUVRAGES CITÉS

*Édition utilisée: Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre. Édition critique publiée par Axel Wallensköld, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, Coll. « Société des Anciens Textes Français », 1925.*

## ÉTUDES

- Brahney, Kathleen J., *The Lyrics of Thibaut de Champagne* (edited and translated by K. J. Brahney), New York – London, Garland, 1989.
- Dragonetti, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel, 1960.
- Guiette, Robert, *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972.
- Micha, Alexandre, *Thibaud de Champagne: Recueil de Chansons* (traduction, présentation et notes par A. Micha), Paris, Klincksieck, 1991.
- Zumthor, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

.....  
<sup>17</sup> Cf. Dragonetti, op. cit., p. 313.

# LA LÉGENDE D'AMICUS ET AMELIUS ET SES VARIATIONS DANS LA LITTÉRATURE HONGROISE

La légende racontant l'amitié extraordinaire des deux fidèles compagnons, Amicus et Amelius, a connu une immense popularité et a été reprise par la littérature profane aussi bien que religieuse du Moyen Âge. L'histoire des deux amis apparaît dans différents genres (conte, chanson de geste, épître, roman et miracle) et dans différentes langues (latin médiéval, gallois, moyen anglais, ancien français, allemand, hollandais et français). La version épique, la chanson de geste *Ami et Amile*, bien connue dans la France du XIII<sup>e</sup> siècle, n'était qu'une des nombreuses versions de cette légende répandue dans toute l'Europe. Des hypothèses simplistes et des suppositions à la fois confuses et complexes ont été échafaudées pour éclairer les origines de cette histoire touchante. La multitude des versions a causé l'embarras des philologues et mené à une profusion chaotique de théories sur l'origine de ce récit. Éditeurs, philologues et médiévistes ont tous rapproché la chanson de geste de différents textes anciens. Cependant, encore de nos jours, on est loin d'avoir une hypothèse justifiée et admise par la majorité des spécialistes. Dans cette étude, nous n'ambitionnons pas de résoudre ce problème d'origine, mais simplement d'attirer l'attention sur un texte hongrois qui possède plusieurs motifs communs avec *Ami et Amile*. Il s'agit de la traduction de la quinzième nouvelle de l'*Historia septem sapientum*.

La critique distingue habituellement deux types de versions de cette histoire ancienne d'amitié: des versions romanesques (poèmes anglo-normands et leur traduction en ancien anglais) et des versions hagiographiques. L'amitié d'Amicus et Amelius a aussi très probablement été le sujet d'une chanson de geste perdue de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. La chanson de geste *Ami et Amile* pouvait s'inspirer de la deuxième épître de Raoul le Tourtier<sup>1</sup>, un texte latin en vers des environs de 1090, et de la *Vita Amici et Amelii carissimorum*<sup>2</sup>, une vie de saints datant de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. La comparaison du texte

.....

\* MTAK

<sup>1</sup> Épistule II, Ad Bernardum, de Radulphus Tortarius (Raoul le Tourtier), ms. B. Vat. 1357.

<sup>2</sup> *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*



épique avec ces deux versions antérieures, sources éventuelles, met en lumière de nombreuses analogies ainsi que d'importantes divergences qui procèdent de leur intention et de leur public différents. En effet, on ne s'adressait pas de la même manière à un public laïque qu'à un public ecclésiastique. Voici la liste des affinités entre les trois textes :

- deux enfants naissent, dans deux familles (pas d'analogies quant au lieu de naissance)
- leurs noms se font écho
- ils se ressemblent étrangement
- ils se lient d'amitié
- ils accomplissent des hauts faits à la même cour (pas d'analogie de cour)
- un traître tente de les éloigner
- l'un des deux s'éloigne de la cour
- la fille du roi s'en fait aimer
- le traître découvre l'affaire de cœur et l'annonce au roi
- un duel judiciaire est proposé
- la femme du roi s'offre comme gage de l'accusé
- l'accusé est remplacé par son compagnon
- l'accusé fait serment de son innocence
- il combat et tue le félon
- sous le nom de l'autre, il s'engage à épouser la fille du maître
- son compagnon met l'épée de chasteté entre lui et la femme de son ami
- chacun reprend son identité
- mariage avec la fille du maître
- l'autre devient lépreux (raisons différentes)
- il est chassé par sa femme
- le lépreux apprend que seul le sang des fils de son ami peut le guérir
- son ami accepte le sacrifice inhumain
- le père tue ses fils et recueille leur sang
- il lave tout le corps du lépreux qui retrouve une santé parfaite
- les enfants ressuscitent
- les compagnons meurent le même jour au même lieu (différences de lieu et de raison de leur mort)
- leur souvenir est conservé

Cette liste révèle que chacune des trois versions comprend les éléments les plus importants de la légende : l'amitié pour toujours, la séduction du héros par la fille du maître, la félonie du jaloux, le combat judiciaire et le changement d'identité, la lèpre, le sacrifice des enfants et la mort commune. Quant à la version épique,

son caractère particulier réside avant tout dans le fait qu'elle possède tous les traits stylistiques d'un poème épique, mais que par sa matière elle semble aussi être proche de l'hagiographie et des contes folkloriques. Jacques Ribard décrit cette œuvre comme « chanson de geste au début, vie de saints à la fin et roman au milieu »<sup>3</sup>. À notre avis, les motifs épiques sont présents plutôt dans la première partie de l'œuvre, le registre religieux marque surtout les deuxième et troisième parties, tandis que les éléments folkloriques sous-tendent la composition d'ensemble. C'est aussi la raison pour laquelle plusieurs philologues se tournent vers le folklore pour y trouver les origines de la légende. Certains y voient l'exploitation d'éléments folkloriques germaniques, celtiques ou mêmes indiens<sup>4</sup>. Le rapprochement entre la tradition folklorique et la tradition épique a été déjà pratiqué par de nombreux médiévistes, entre autres par Jean-Pierre Martin<sup>5</sup> qui a comparé les motifs structurants du conte des *Deux Frères* avec ceux d'*Ami et Amile*. Pour démontrer leur parenté, il a observé les motifs qui ont des fonctions structurales essentielles, notamment les méfaits initiaux et les épreuves qualifiantes, principales et glorifiantes. Selon lui, la parenté existe bel et bien. Il affirme qu'« il y a tout lieu de croire que la chanson de geste [*Ami et Amile*] est issue d'une tradition folklorique ancienne. Mais l'essentiel est ce que la comparaison permet de dégager comme traits propres à la chanson de geste : importance du couple des héros, rationalisation et christianisation »<sup>6</sup>. Cependant, cette parenté ne convainc pas tout le monde. William Calin et Stith Thompson ne découvrent qu'un minimum de coïncidences entre cette chanson de geste et les contes populaires : ils excluent ainsi la possibilité que le poème épique soit une œuvre dérivée en partie du folklore. William Calin constate que « 80% des motifs des contes retenus (*Deux frères, Fidèle serviteur*<sup>7</sup>) pour comparaison sont absents de la chanson »<sup>8</sup> et conclut que ces contes ne peuvent être considérés comme des sources de la chanson. À vrai dire, cette chanson de geste est moins folklorique et plus courtoise qu'on ne le pense. Prenons l'exemple de la séduction, lorsque Bélissant fait ses avances discrètement, pendant la nuit, et fait croire à Amile qu'elle est chambrière. Dans les autres textes, qui ne dépendent pas de la

<sup>3</sup> Jacques Ribard, « Ami et Amile : une œuvre-carrefour », in *Memorias de la Real Academia de Buenos Letras de Barcelona* 22 (1990), p. 155-169. (cit. p. 163.)

<sup>4</sup> Pour un résumé des origines voir : John Alexander Asher, « *Amis et Amiles*. An Exploratory Survey », *Auckland Univ. Coll. Bull.*, No. 39, Auckland, 1952.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Martin, « Les motifs épiques dans *Ami et Amile* », in *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*. Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987, p. 107-120.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Martin, op. cit., p. 113.

<sup>7</sup> Dans la classification d'Aarne-Thompson le conte des *Deux Frères* est classé sous le type 303 et le conte du *Fidèle serviteur* sous le type 516.

<sup>8</sup> Cité par Dominique Boutet dans *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1993, p. 54.

légende latine, ces avances sont publiques et le refus provoque la menace et l'accusation de viol. D'autre part, dans l'expression de l'amour, Béliissant témoigne de franchise et d'audace, traits distinctifs des jeunes filles chrétiennes et sarrasines dans les chansons de geste. Il est également important de remarquer que la maladie d'Ami dans l'épître de Raoul le Tourtier n'a aucun rapport avec la fausse promesse de mariage. Dans sa version la maladie est accidentelle. Dans le texte hagiographique, la lèpre est une épreuve salutaire envoyée par Dieu, mais pas un châtiment à cause d'une faute, comme dans le texte épique. En outre, la lèpre ne tire pas son origine de la tradition folklorique, puisque ni les *Deux frères*, ni le *Fidèle serviteur* ne contiennent cet élément. Il est possible que le trouvère ait substitué à la transformation en pierre, élément merveilleux du *Fidèle serviteur*, la lèpre, maladie qui hantait l'imagination de l'homme médiéval et qui était mieux en harmonie avec l'esprit chrétien. Plus exactement, ce sont les connotations symbolico-religieuses de la maladie qui intéressent notre poète. Les maladies éprouvent le corps pour le salut de l'âme; or la lèpre, maladie réputée incurable, est le signe par excellence du péché.

L'idée du sacrifice d'un enfant exigé par Dieu se trouve dans la Bible – le sacrifice d'Isaac par Abraham (Genèse, 22, 1–14) – mais il n'y a pas de malade à guérir. Il n'y a ni guérison, ni résurrection dans la Sainte Écriture. Le motif du sang guérisseur trouve-t-il sa source dans le folklore? Il apparaît dans le *Fidèle serviteur*:

Un fils de roi enlève une princesse; il est aidé par son frère/par son serviteur. Ce personnage apprend que le fils de roi va courir des dangers, mais n'a pas le droit de révéler ces dangers: il peut simplement les écarter. Pour justifier son étrange comportement, il raconte l'histoire et, en la finissant, se transforme en pierre. Il existe un seul moyen pour le libérer de ce sort: il faut que le prince tue ses enfants et frotte la pierre avec leur sang. Le serviteur reprend alors forme humaine et les enfants ressuscitent.

Paul Rémy affirme que « c'est au folklore que ressortit la croyance aux vertus du sang et le *Roman de Jaufré*<sup>9</sup> offre un exemple nouveau d'un thème largement diffusé au Moyen Age »<sup>10</sup>.

E no'us ment, fe que deg a Dieu,  
Per so que baignar se dovia  
Per garir de la mezellia.  
(*Jaufré*, vv. 2710–2712)

.....  
<sup>9</sup> *Jaufré*, éd. Charmaine Lee, Carocci, coll. « Biblioteca medievale », 105, Rome, 2006.

<sup>10</sup> Paul Rémy, « La lèpre, thème littéraire au Moyen Age », *Le Moyen Age*, t. 52, 1946, p. 213–214.

Le bain de sang apparaît comme le seul remède, mais la saignée peut être également un remède selon Vincent de Beauvais. Il s'agit d'une croyance dont écrivains, historiens et médecins fournissent bien des exemples. L'histoire édifiante d'*Ami et Amile* recourt aussi à cet élément apparemment folklorique. Pour Paul Rémy « le sacrifice, la guérison d'Ami, la résurrection des enfants, tel est le centre d'une légende qui a produit de multiples spécimens romanesques et hagiographiques, de la *Vita* aux nombreuses versions étrangères »<sup>11</sup>. Le trouvère n'a pas hésité à associer la guérison de la lèpre, élément folklorique, à l'idée du bain de purification et à celle de la résurrection par intervention divine. Registre folklorique et registre biblique y sont fortement amalgamés :

Or fu Amis en la cuve en parfont,  
 Li cuens Amiles tint le bacin reont,  
 Dou rouge sanc li a froté le front,  
 Les iex, la bouche, les membres qu'el cors sont,  
 Jambes et ventre et le cors contremont,  
 Piés, cuisses, mains, les espauls amont.  
 Dou sanc partout le touche.

(*Ami et Amile*, vv. 3061–3067)

Le bain de sang n'est pas seulement un motif dramatique, mais une épreuve qualifiante dans la mesure où il permet la guérison d'Ami et donne la preuve de l'amour inconditionnel d'Amile.

Quelques autres éléments de la matière non épique peuvent être également rapprochés du « conte des frères », répandu dans la France médiévale. Nous présentons ici le schéma bref de cette histoire :

Une femme, une jument et une chienne, après avoir mangé un animal merveilleux, enfanteront trois (deux) enfants, trois poulains et trois chiens absolument identiques. Chacun possède « un signe de vie » qui permet de savoir si l'un des enfants est en danger. À l'âge adulte, l'un des frères quitte la maison familiale et remporte la victoire sur un monstre à sept têtes et sauve une princesse. Après avoir puni l'usurpateur qui a privé le héros de sa victoire, il épouse la princesse, mais devient prisonnier d'une sorcière. Le cadet, alerté par le signe de vie, part à la recherche de son frère. Pour mieux réussir, il prend la place de ce dernier auprès de sa femme qui ne s'aperçoit pas de la différence. Plaçant l'épée de chasteté entre eux, il ne transgresse pas l'ordre

<sup>11</sup> Paul Rémy, op.cit., p. 214.

conjugal. Il trouve la sorcière et finalement le corps pétrifié de son frère. Après avoir délivré celui-ci et puni la sorcière, ils retournent auprès de l'épouse qui n'arrive pas à les distinguer. Le mari est obligé de se faire reconnaître.

Trois motifs communs semblent justifier la parenté avec *Ami et Amile* : la ressemblance des héros, la substitution des époux et le thème de l'épée de « chasteté »<sup>12</sup>. Ce dernier implique la question de la chasteté et de la fidélité, deux concepts essentiels de la morale chrétienne. Les littératures d'Orient et d'Occident connaissent bien ce motif, utilisé pour éviter toute apparence d'adultère ou d'inceste. Ce qu'on peut dire avec certitude sur ce motif dans *Ami et Amile*, c'est qu'il est un élément constitutif de la légende, puisqu'il se trouve dans la majorité des versions. Raoul le Tourtier l'insère de la manière suivante dans son œuvre :

« nudus deponitur ensis / Inter eos... »  
 (*Amis et Amiles*, éd. Hofmann, 1882, p. XXVI)

100

La *Vita* contient également cet épisode de l'épée, tandis que dans le *Miracle de Notre Dame d'Amis et d'Amilles*, pièce jouée entre 1339–1382, nous ne le retrouvons pas, puisque le changement de genre a exigé des modifications au niveau de la matière<sup>13</sup>. Ce symbole trouve certainement son origine dans des traditions réelles. Bernard Heller précise que « dans les cérémonies nuptiales de plusieurs des anciennes tribus germaniques, l'épée jouait un rôle »<sup>14</sup> et il semble que dans ce cadre rituel l'épée représentait la protection de la virginité. Il ajoute aussi que c'est très probablement dans l'Inde ancienne qu'il faut chercher l'origine de ce thème. Les « vœux du tranchant du sabre » sont une institution indienne qui existe depuis des milliers d'années<sup>15</sup>. Bien entendu, dans *Ami et Amile*, le sens du motif est légèrement modifié puisqu'il ne s'agit pas de virginité, mais de chasteté et de fidélité. On peut considérer qu'ici ce motif est un symbole moral et social.

La question de l'origine et de l'expansion d'un motif ou d'un thème est fondamentale. Les recherches de sources ont parfois pris une direction orientale.

<sup>12</sup> Le thème de l'épée gardienne de chasteté, dont l'occurrence la plus connue se trouve dans le *Tristan* de Béroul, a été étudié par Bernard Heller, « L'épée symbole et gardienne de chasteté », *Romania*, 1907, p. 36.

<sup>13</sup> Bien évidemment, la scène de la forêt du Morrois dans *Tristan* a également contribué à l'extension de ce thème. Cet épisode de l'épée est inséré dans les versions de Béroul, d'Eilhart d'Oberg, de Thomas et de Gottfried de Strasbourg. Le motif-index d'Aarne-Thompson l'identifie comme « sword of chastity, a two-edged sword [which] is laid between the couple sleeping together ». Ce motif se retrouve sous S. 381 et T. 351.

<sup>14</sup> Bernard Heller, op. cit., p. 48.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 48.

Emmanuel Cosquin<sup>16</sup> a été le premier à rapprocher notre chanson de geste d'un récit indien qui se trouve dans le recueil des vingt-cinq contes du vampire (*Vetāla*). Malgré plusieurs similitudes (naissance merveilleuse, sacrifice de l'enfant, retour surnaturel à la vie) et l'antériorité du récit indien, il n'y a certainement aucun lien historique entre les deux histoires. Gaston Paris, tout en notant le manque de sources, supposait à la base de la guérison par le sang d'enfants un conte d'origine orientale venu en Occident par un intermédiaire byzantin ou par transmission littéraire<sup>17</sup>. Selon Bernard Heller, « c'est par la nouvelle *Amici*, insérée dans le *Roman des Sept Sages*, que le thème de l'épée nue a pénétré dans les littératures et les traditions populaires d'Europe »<sup>18</sup>. Ce n'est pas toutefois pas uniquement ce thème, mais toute l'histoire d'*Amici* qui s'est infiltrée dans la littérature occidentale. L'*Historia septem sapientum*, recueil de contes originaire de l'Inde, est parvenu en Occident au cours du XII<sup>e</sup> siècle. Les versions latines portant les titres *Dolopathos, sive de rege et septem sapientibus*<sup>19</sup> et *Liber de septem sapientibus*<sup>20</sup> datent de la fin du XII<sup>e</sup> et du début du XIII<sup>e</sup> siècle, de même que deux adaptations en ancien français : *Li romans des sept sages*<sup>21</sup> et *Dolopathos*<sup>22</sup>. Toutes deux ont été éditées par Gaston Paris<sup>23</sup> en 1876. *Pontianus* est le titre d'une adaptation qui comprenait quinze nouvelles moralisantes, traduites très tôt dans toutes les langues européennes. L'histoire se présente dans les rédactions les plus diverses : latines, françaises, italiennes, allemandes, catalane, anglaises, espagnole, galloise, danoise, irlandaise, suédoise, russe et polonaise. On ne peut affirmer avec certitude si ces versions proviennent l'une de l'autre ni qu'elles se répandent d'Orient en Occident. Gaston Paris, s'appuyant sur des travaux antérieurs, distingue cinq groupes de rédactions auxquels on peut réduire les diverses versions et traductions connues<sup>24</sup> :

- l'abrégé de Jean Petit (Joannes Parvus): *Liber de Septem Sapientibus*, XIV<sup>e</sup> siècle, livre perdu
- la rédaction latine imprimée au XV<sup>e</sup> siècle: *Historia Septem Sapientum*
- le poème français publié par Keller: *Li romans des sept sages*

<sup>16</sup> Emmanuel Cosquin, *Contes populaires de Lorraine*, t. I, p. XXXVIII.

<sup>17</sup> Cité par Paul Rémy, op. cit., p. 215.

<sup>18</sup> Bernard Heller, op. cit., p. 37.

<sup>19</sup> La traduction a été faite par Jean de Hauteseille (Joannis de Alta Silva)

<sup>20</sup> Texte en prose perdu.

<sup>21</sup> *Li romans des sept sages*, éd. Heinrich Adalbert Keller, Tübingen, 1836.

<sup>22</sup> *Li romans de Dolopathos*, éd. Hermann Österley, Strassburg, 1873. La traduction a été faite par Herbers vers 1210.

<sup>23</sup> Gaston Paris, *Deux rédactions du « Roman des sept sages de Rome »*, Paris, Société des anciens textes français, 1876.

<sup>24</sup> *Ibid.*, Préface, p. I-II.

- «versio italica»: rédactions latines et italiennes
- rédactions françaises en prose

*Pontianus* et l'*Historia calumniæ novercalis* sont deux textes latins en prose issus de l'*Historia septem sapientum Romæ*. *Pontianus* nous est parvenu par deux éditions (Strasbourg, 1512 et Vienne, 1826) et par une traduction hongroise faite par Blasius Eber, imprimeur, et éditée à Vienne en 1573<sup>25</sup>. On la connaît grâce à sa réédition en 1898 par Gusztáv Heinrich<sup>26</sup>. Dans son étude, à la fin de cette édition, il confirme que la traduction a été réalisée d'après l'édition latine de Strasbourg ou bien d'après une réédition viennoise de 1526. On connaît également une autre traduction de la même époque, établie à partir d'une version allemande par Gáspár Heltai entre 1571 et 1574<sup>27</sup>. Au cours du xvii<sup>e</sup> siècle, cette traduction connaît quatre éditions (1633, 1653, 1676, 1679) à Lőcse (Levoča). Les traductions montrent d'importantes différences, attribuées à la divergence des sources<sup>28</sup>. Les textes parus à Lőcse sont plus proches d'une édition du xvi<sup>e</sup> siècle de *Die sieben weisen Meister*. On remarque également que la version fragmentaire de Kolozsvár (Cluj Napoca) est en accord sur le fond avec l'édition viennoise de 1573. La quinzième nouvelle de l'édition de 1633 montre des analogies importantes avec la chanson de geste *Ami et Amile*. Bien que dans le texte épique manque l'intrigue qui sert de cadre, c'est-à-dire le motif du *vaticinium*, dans la partie centrale, les points communs sont remarquables :

- ressemblance physique et psychique des héros (Ami et Amile – Alexander et Ludovicus)
- ils deviennent de fidèles amis, se lient d'une amitié qui dépasse toute autre obligation
- présence d'un traître à la cour (Hardré-Gaydon)
- l'un des deux amis s'éloigne de la cour
- l'un des deux (Amile/Ludovicus) a une relation avec la fille de l'empereur
- l'autre met en garde son ami contre les machinations du traître
- le traître découvre l'affaire de cœur et l'annonce à l'empereur
- Amile/Ludovicus nie la vérité / prête un serment d'innocence
- proposition de duel judiciaire
- ajournement du duel à la demande de l'accusé
- remplacement de l'accusé par son compagnon

<sup>25</sup> *Ponciánus császár históriája*, éd. Eberus Balázs, Bécs, 1573.

<sup>26</sup> *Ponciánus császár históriája*, éd. Heinrich Gusztáv, Budapest, 1898. (Régi Magyar Könyvtár, 5.)

<sup>27</sup> *Ponciánus császár históriája*, éd. et trad. par Heltai Gáspár, Kolozsvár, 1571–1574.

<sup>28</sup> Kováts Antal, *Ponciánus históriája szemelvényekben*, Budapest, 1906, p. 47–49.

- l'accusé remplace son ami auprès de sa femme/future femme et met une épée dans le lit conjugal
- Ami/Alexander combat et tue le félon
- chacun reprend son identité
- l'autre devient lépreux (raisons différentes)
- il est chassé par sa femme
- il retrouve, après un long voyage, son ami
- le lépreux apprend, par un message céleste, que seul le sang des fils de son ami peut le guérir
- il ne veut pas communiquer ce message à son ami, mais finit quand même par le faire à la demande de celui-ci
- il accepte de sacrifier ses enfants
- le meurtre est commis en l'absence de la femme
- il tue ses fils et recueille leur sang
- il lave tout le corps du lépreux qui guérit
- les enfants ressuscitent et chantent un *Te Deum!*

On peut voir qu'il ne s'agit pas de coïncidences fortuites, puisque ces éléments constituent la trame des deux textes examinés. Les motifs purement épiques semblent ne plus être que des spécifications indispensables servant à distinguer *Ami et Amile* de la nouvelle moralisante. La matière non épique (substitution, inversion de rôles, thème de l'épée, lèpre) ne peut plus être nettement rapprochée des contes folkloriques. Il est très vraisemblable que le trouvère les a empruntés à un seul texte latin ou allemand, où ils surgissent ensemble. Cette liste d'affinités nous permet de formuler une nouvelle hypothèse sur les origines d'*Ami et Amile*. Selon nous, le trouvère et le traducteur ont utilisé la même version de la légende, soit le texte latin en prose d'Alta Silva (1184–85), soit le texte versifié en ancien français (*Li Romans des sept sages*, 1155). Cela n'exclut pas, bien évidemment, la *Vita* et l'Épître comme sources de la chanson de geste.

Le sujet d'*Amici*, quinzième nouvelle du recueil d'exempla, qui survit encore dans des contes folkloriques, a été incorporé à des adaptations littéraires aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les transpositions hongroises procèdent de l'histoire de Pontianus. Nous connaissons un texte en vers datant de 1762 attribué à János Zólyomi Szabó et à István Gyöngyösi. Cette histoire ayant pour titre « *Philosthenes és Hermias vagy igaz barátságának és szíves szeretetnek tüköre* »<sup>29</sup> ne comprend que la première partie de la légende d'Amicus, c'est-à-dire le geste de dévouement de

<sup>29</sup> Gyöngyösi István összes költeményei, éd. et introd. par Badics Ferenc, 1–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1914–1937, (Régi Magyar Költők Tára)



l'un des amis. Le récit intitulé « *Galamb a kalitkában* »<sup>30</sup> de Kálmán Mikszáth traite également le sujet d'une amitié fidèle. Mikszáth a emprunté l'idée au récit exemplaire n° 171 de la *Gesta Romanorum*. Le folklore ne délaisse pas non plus ce sujet : les contes intitulés *A bölcs királyfi*<sup>31</sup> dans la collecte de János Erdélyi et *Világbíró Nagy Mátyás*<sup>32</sup> dans celle de György Gaál possèdent plusieurs points communs avec la chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle :

- ressemblance physique des héros
- ils deviennent amis et entrent au service d'un roi
- A accepte la femme refusée par B
- A combat à la place de B
- entre-temps B remplace A à la maison ; B place son épée nue, symbole de chasteté, entre lui et la femme de son ami
- A souffre dans sa chair
- B reconnaît son ami grâce à un objet
- B sacrifie ses enfants pour sauver son ami
- A retrouve sa santé

104

Dans la version recueillie par Gaál, il est très important de remarquer que B (*Világbíró Nagy Mátyás*) peut guérir son ami (*Szigeti*) en le lavant dans le sang de ses propres enfants. Ainsi, dans cette version, le sang guérisseur et la résurrection des enfants sont aussi des motifs communs avec *Ami et Amile*. En revanche, ces contes conservent également des motifs qu'on ne trouve pas dans notre texte épique : le chant d'un oiseau révèle au héros son avenir, dans lequel son père lui tient la cuvette et sa mère la serviette. Pour éviter cet avenir, ses parents le jettent à l'eau (le Danube, la mer) : il est sauvé par les gens du roi et entre à son service. Dans les versions ci-dessus, c'est le plus souvent le motif fournissant le cadre à l'histoire d'*Amici* qui retient l'attention, à savoir le motif du *vaticinium*, classifié sous le type 516 dans l'index d'Arne-Thompson et mis en relation avec le motif AaTh 517, celui du garçon parlant la langue des oiseaux<sup>33</sup>. Margit S. Sárdi analyse ces motifs dans deux études consacrées aux sujets médiévaux<sup>34</sup>. Elle pré-

<sup>30</sup> Mikszáth Kálmán, *Galamb a kalitkában. Kisregények*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, p. 159–183.

<sup>31</sup> *A bölcs királyfi*, in *Magyar népmesék*, éd. Erdélyi János, Pest, 1855.

<sup>32</sup> *Világbíró Nagy Mátyás*, in *Magyar népmesegyűjteménye*, éd. Gaál György, Pest, 1857.

<sup>33</sup> Antti Arne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961.

<sup>34</sup> S. Sárdi Margit, „Középkori témák a folklórban és az irodalomban”, in *Folklór és irodalom*, éd. Szermerkényi Ágnes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005, p. 102–115 ; S. Sárdi Margit, „Régi gyöngyök új foglalatban” : <http://magyar-irodalom.elte.hu/erdy-kodex/html/dolgozatok/gyorgyrol.html>

sente l'évolution du sujet à travers les siècles et constate un changement non seulement dans le contenu, mais aussi dans la longueur et le sens moral des transpositions. Les adaptations modernes sont moins cruelles et se rapprochent de la vie réelle. Il est intéressant de voir que dans l'une des dernières adaptations, un conte de László Lator<sup>35</sup>, on ne retrouve plus le fil de Ludovicus et Florentina, c'est-à-dire l'histoire d'Amicus et Amelius. L'auteur ne garde que le motif-cadre, tandis que dans la chanson de geste le trouvère a omis entièrement le motif de la prophétie et s'est concentré sur l'amitié des sosies. Quelle sera l'étape suivante dans l'évolution de la légende ? Qui sait ?

.....  
<sup>35</sup> Lator László, „A talált fiú”, in *Mesék, történetek*, éd. Hárs László, Kolozsvári Grandpierre Emil, Budapest, 1953, 1955.

„AU BESOIN QUI EST  
BOENS AMIS.” (6505)

SACRIFICE ET SOUMISSION DANS  
LE CHEVALIER DE LA CHARRETTE

„Li vilains dit bien voir qu'à poinne  
Puet an mes ami trover,  
De legier puet an esprover  
Au besoing qui est boens amis.” (6503–6505)

106

In: *La joie des cours.*  
Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
ELTE Eötvös Kiadó./Talentum 9/ 106–111.

Parmi les tentations qui visent à affaiblir l'homme, la richesse, la gloire et le plaisir, ce dernier prend quatre formes : la nourriture, la boisson, le sommeil et la sexualité. La sexualité est liée à la notion de l'amour, mais les deux ne vont pas toujours de pair<sup>1</sup>. Elle peut être bonne et mener l'homme à accomplir une mission fructueuse pour l'humanité (le Chevalier de la Charrette en est un exemple<sup>2</sup>), mais aussi destructive, comme le Lancelot en prose nous le démontre. Dans le *Chevalier de la Charrette* l'amour de Lancelot envers Guenièvre est aussi une motivation pour aider le héros à se surpasser. Cet amour est en même temps un sacrifice.

Selon le dictionnaire de Furetière, le sacrifice « est une offrande qu'on fait à Dieu sur l'autel par les mains de son légitime ministre pour reconnaître sa puissance et lui rendre l'hommage. Le sacrifice diffère de la simple oblation, en ce que dans le sacrifice il faut qu'il y ait réelle destruction ou changement dans la chose offerte, au lieu que l'oblation n'est qu'une simple offrande du don. Sacrifice se dit aussi fort souvent dans l'usage du monde de toutes les choses considérables et agréables auxquelles on renonce pour l'amour de quelqu'un »<sup>3</sup>. Étymologique-

\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> C. S. Lewis, *The Four Loves*, C. S. Lewis Pte. Ltd., 1960.

<sup>2</sup> Nous parlons de la sexualité en tant qu'un des éléments constitutifs de la *fin'amor*, comme Moshé Lazar le décrit en parlant du caractère adultère de la *fin'amor*. Voir Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amor*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 13, 242.

<sup>3</sup> Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts. Tome 2, Antoine Furetière, 2e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Beauval -Sur l'imprimé, A La Haye et à Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, 785.

ment le mot sacrifice vient du latin *sacer*, sacré, et *facere*, faire, c'est-à-dire rendre sacrée une action. C'est le cas de notre protagoniste qui renonce aux faveurs offertes par la demoiselle<sup>4</sup> et accepte même d'être blessé par amour pour la reine<sup>5</sup>.

Mains et genolz et piez se blece,  
 Mes tot le rasoage et saine  
 Amors qui le conduist et mainne,  
 Si li estoit a sofrir dolz. (3114–3117)

C'est une « blessure » morale, puisqu'il monte sur la charrette infâme utilisée par les meurtriers et les criminels, hors-la-loi bannis de la cour<sup>6</sup>; mais puisque Amour le veut, il ne se soucie guère de la honte et se range parmi les traîtres et les assassins.

Mes Amors est el cuer anclose,  
 Qui li commande et semont  
 Que tost an la charrete mont.  
 Amors le vialt et il li saut,  
 Que de la honte ne li chaut  
 Puis qu'Amors le comande et vialt. (372–377)

Et la blessure n'est pas que morale, puisqu'en se prêtant aux coups, il se sacrifie aussi physiquement. La légère blessure causée par un coup de lance qui le frôle, la première nuit de sa quête chez l'hôtesse, en marque le début :

Et li fers de la lance passe  
 Au chevalier lez le costé  
 Si qu'il li a de cuir osté  
 Un po, mes n'est mie blechiez (524–527)

Quand il traverse ensuite le Pont de l'Épée, ce pont périlleux, il se fait grièvement blesser :

.....

<sup>4</sup> Bien que dans cette épisode de tentation ou d'épreuve Lancelot n'éprouve aucun désir pour la demoiselle du château.

<sup>5</sup> Par la suite nous distinguons deux sortes de „blessure”, physique et morale. Pour la première, nous citons à titre d'exemple le premier combat avec Méléagant, v. 3612–3617.

<sup>6</sup> «*de ce servoit charette lores/ Don li pilori servent ores*» (v. 322–323)

Bien s'iert sor l'espee tenuz,  
 Qui plus estoit tranchanz que fauz,  
 As mains nues et si deschauz  
 Que il ne s'est lessiez an pié  
 Souler ne chauce n'avanpié. (3100–3104)  
 [...]
 A la grant dolor con li sist  
 S'an passe outre et a grant destrece  
 Mains ez genolz et piez se blece (3110–3112)

De même lors de la nuit d'amour pour accéder à la chambre de la reine :

108

As fers se prant et sache et tire  
 Si que trestoz ploier les fet  
 Et que fors de lor leus les tret,  
 Mes si estoit tranchanz li fers  
 Que del doi mame jusqu'as ners  
 La premiere once ? s'an creva,  
 Et de l'autre doi se tranchaLa premerainne jointe tote,  
 Et del sanc qui jus an degote  
 Ne des plaies nule ne sant  
 Cil qui a autre chose antant. (4636–4646)

D'où vient cette idée de l'amour absolu<sup>7</sup> ou même fou dans la littérature française médiévale, dont une incarnation épique est justement le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes ? Une réponse littéraire donnée par C. S. Lewis est que cet amour absolu a été inventé par certains poètes au XI<sup>e</sup> siècle en Languedoc<sup>8</sup>, c'est-à-dire par les premiers troubadours. Concernant la question de l'origine, l'approche originale proposée par le chercheur Tim Hancock, qui l'aborde du point de vue de l'anthropologie, nous semble intéressante.

Il cite comme exemple une recherche menée sur l'île Mangaia par Helen Harris, qui, après avoir examiné contes et légendes, par une étude de la langue même et des entretiens avec des membres âgés de cette société, a trouvé des caractéristiques qui sont universelles, comme le désir pour une union émotionnelle avec l'être aimé, l'idéalisation de cette personne, l'exclusivité, l'empathie

<sup>7</sup> Nous entendons par là la *fin'amor* telle qu'elle est définie par Moshé Lazar, *op. cit.* p. 61. C'est par cet amour que Lancelot renonce à son honneur en montant sur la charrette.

<sup>8</sup> C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, New York, Oxford University Press, 1958, p. 2. Il utilise pour cet amour l'expression « Courtly Love ».

avec la personne aimée, la dépendance émotionnelle<sup>9</sup>. L'anthropologie prouve donc que l'amour passionné<sup>10</sup> est un produit de la nature humaine et non pas des troubadours.

Comment peut-on cependant décrire cet amour qui se trouve au fondement de la littérature médiévale, qu'à l'époque on appelait *fin'amor* et que l'on a commencé à appeler amour courtois qu'à la suite de Gaston Paris, comme l'a récemment rappelé Bénédicte Milland-Bove<sup>11</sup> ? Vu que les deux termes signifient la même chose, nous pouvons utiliser la définition et la description de Gaston Paris. Dans un article sur *Le Chevalier de la Charrette*<sup>12</sup>, il exposait divers éléments caractéristiques de cet amour : inaccessibilité de la Dame, inquiétude et prouesse de l'amant courtois. Cet amour est « illégitime et furtif », il se caractérise par la position d'infériorité attribuée à l'amant, il suscite les prouesses de celui-ci, qui doit se faire valoir auprès de sa Dame<sup>13</sup>.

La question se posait si la *fin'amor* a révélé ou non une érotologie pratique et a partagé les spécialistes<sup>14</sup>. Alfred Jeanroy a privilégié une inspiration mystique qui invitait à interpréter le désir de la lyrique courtoise comme une aspiration à la chasteté<sup>15</sup>. Moshé Lazar dans les années 1960 s'est opposé aux idéalistes et a défendu l'existence d'une pratique de la *fin'amor*<sup>16</sup>.

Dans le *Chevalier de la Charrette* Lancelot se sacrifie, se donne entièrement à sa tâche, à la libération de la Dame, par amour. Sa mission n'en a pas moins un aspect universel : il délivre avec la reine une bonne partie des habitants du royaume d'Arthur, capturés par Méléagant, le chevalier méchant, et c'est cet aspect-là qui prête à l'histoire son caractère particulier. Selon Jacques Ribard,

.....  
<sup>9</sup> L'étude se propose d'examiner si l'amour courtois des troubadours est une invention culturelle ou un phénomène universel. Tim Hancook, « The Chemistry of Love Poetry », <http://muse.jhu.edu/journals/bcq/summary/v036/36.3hancook.html> - consulté le 24 novembre 2009. Voir aussi *Cambridge Quarterly*, No. 36(3), 2007, p. 201–202. Pour la question de l'origine dans la littérature voir Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 13.

<sup>10</sup> qui fait partie de la *fin'amor*, voir Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> Bénédicte Milland-Bove: *Érec et Énide, un roman courtois ?* Communication prononcée dans le cadre de la Semaine intensive d'études doctorales organisée par l'Université Eötvös Loránd de Budapest, le 9 novembre 2011.

<sup>12</sup> Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac : le Conte de la Charrette », *Romania*, No. XII, 1883, p. 518. Il utilise le terme « amour courtois » pour *Le Chevalier de la Charrette*. Moshé Lazar emploie « fin'amor » et en distingue « l'amour courtois conjugal », voir Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 23., Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1957, p. 14.

<sup>13</sup> Gaston Paris, *ibid.*, p. 518–519.

<sup>14</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 14.

<sup>15</sup> *op. cit.*, p. 14, l'A. cite à cet endroit Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkin Reprints, 1973. Voir aussi Moshé Lazar, *op. cit.* p. 49.

<sup>16</sup> *op. cit.*, p. 15, l'A. cite à cet endroit Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amor*, Paris, Klincksieck, 1964.

qui interprétait l'œuvre du point de vue symbolique, il existe un parallélisme entre la vie de Lancelot et celle du Christ, plus exactement entre le parcours de Lancelot et la passion du Christ. Dans cette perspective, le sacrifice du chevalier de la charrette est un sacrifice divin, qui vise la rédemption des hommes à laquelle il se consacre d'une façon volontaire, par amour<sup>17</sup>.

Ce sacrifice total du chevalier est lié à une soumission absolue à la Dame. Cette soumission est une extase, une vénération, mais qui a des effets pratiques sur le comportement de Lancelot. Quand il voit passer le cortège de la fenêtre du château où il est hébergé, il manque en tomber, si forte est l'impression ressentie à la vue de la reine<sup>18</sup>. Chrétien nous dit *expressis verbis*, que Lancelot est tellement fasciné, que sa volonté en est complètement détruite.

110

Et ses pansers est de tel guise  
 Que lui meismes en oblie, (714-715)  
 [...]
   
 Ne set ou va, n set don vient,  
 De rien nule ne li sovient  
 Fors d'une seule, et por celi  
 A mis les autres en obli,  
 A cele seule panse tant  
 Qu'il n'ot ne voit ne rien n'antant. (714-724)

Quand il voit un peigne qui a retenu une mèche de cheveux de la reine, il est ébloui.

Ja mes oel d'ome ne verront  
 Nule chose tant enorer,  
 Qu'il les comance a aorer  
 Et bien .C.M.. foiz les toche  
 Et a ses ialz et a sa boche  
 Et a son front et a sa face,  
 N'est joie nule qu'il n'an face,  
 Molt s'an fet liez, molt s'an fet riche,  
 An son saing pres del cuer les fiche  
 Entre sa chemise et sa chair. (1460-1469)

.....  
<sup>17</sup> *op. cit.*, p. 71. IA. cite à cet endroit Jacques Ribard, *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972.

<sup>18</sup> (voir les vers 560-570)

Cette soumission est encore plus marquante dans l'épisode du tournoi, où Lancelot va combattre incognito contre Méléagant et se conforme aux instructions de la reine, même quand celles-ci défient la raison, par exemple quand la reine lui demande de combattre au pire :

«Sire, ma dame la reine  
Par moi vos mande, et jel vos di,  
Que au noauz. » Quant cil l'oï,  
Si li dist que molt volantiers,  
Come cil qui est suens antiens. (5652–5653)

Sa soumission est la même quand la Dame lui demande d'agir à l'inverse :

«Or vos mande ma dame, sire,  
Que tot le mialz que vos porroiz ».  
Et il respont : « Or li diroiz  
Qu'il n'est riens nule qui me griet  
A feire des que il li siet  
Que quanque li plest m'atalante. » (5888–5893)

Il a délivré la reine et se soumet à sa volonté, mais lui aussi a besoin d'être délivré. Ce motif est repris à la fin de l'œuvre : Lancelot est enfermé dans la tour, Méléagant, le chevalier ennemi l'ayant capturé. À ce moment, une demoiselle, dont nous ignorons le nom, mais dont nous savons que Lancelot l'a rencontrée et délivrée de son prétendant, le sauve. C'est la fille de Bademagu, la sœur de Méléagant. Elle va à sa rencontre et le délivre, accomplissant ainsi le même sacrifice que celui accompli par Lancelot pour la reine.

Le motif de la soumission et celui du sacrifice sont indissociables dans le Lancelot. C'est cela qui le rend à la fois mystique<sup>19</sup> et très humain.

.....  
<sup>19</sup> Nous mentionnons ici le rapport éventuel entre le personnage de Lancelot et la légende du roi hongrois Saint Ladislaus qui ont comme motif commun la libération de la dame capturée par un chevalier ennemi. Voir Gyula László, *A Szent-László-legenda középkori falképei*, ( Les fresques de la légende de Saint Ladislaus ), Tájak-Korok-Múzeumok Könyvtára 4., Budapest, 1993., et Miklós Pálfy, *László et Lancelot*, Prismes irisés, Szeged, Klebelsberg Kunó Egyetemi Kiadó, p. 153–157.



# LA SIGNIFICATION SYMBOLIQUE DES FAUCONS DANS LES IMAGES NOCTURNES DE CHARLEMAGNE

112

In: *La joie des cours*.  
 Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
 ELTE Eötvös Kiadó. /Talentum 9./ 112–119.

Les songes et les visions viennent assez fréquemment ponctuer la littérature médiévale et dans la majorité des cas l'animal s'y profile. Il se trouve doté d'une charge symbolique conforme aux connaissances ou à la volonté de l'auteur. Les auteurs médiévaux jouent avec les lecteurs en mettant en scène des images où la signification de l'animal reste ambiguë. Ils se contentent d'affirmer une notion sans la prouver, énoncer quelque chose sans la démontrer. On s'inquiète des hypothèses fragiles et contradictoires, on s'étonne de tant de *senefiances* sans fondement. Les interprétations que nous offrons dans cette étude permettent d'approcher le texte à l'horizon du lecteur moderne. Nous proposons un travail résumé de deux épisodes oniriques vus par Charlemagne où évoluent les faucons. Nous examinons la mise en scène de ces oiseaux de proie en mettant en parallèle deux chansons de geste: *Fierabras*, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, *Roland à Saragosse*, dont la première version se date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. On tente d'explorer les contenus cachés de nos symboles, d'élargir leurs significations dans les épisodes oniriques pour effacer notre sentiment de malaise lors de la lecture.

Mais avant de passer en revue les textes, il est tout d'abord inévitable de faire quelques remarques concernant les difficultés de l'interprétation. Comme les contenus des rêves sont inséparables de la personnalité du rêveur, il nous semble utile de dresser le portrait de notre songeur, Charlemagne. Nous consacrons la partie suivante aux épisodes oniriques. Nous examinons d'abord la portée symbolique du faucon lanier dans *Fierabras*, puis nous visons à interpréter la signification du rapace qui apparaît dans *Roland à Saragosse*. Après avoir mis en lumière la plus grande partie de l'origine de l'association, expliqué le sens des symboles, on arrive à tirer les conclusions concernant l'utilisation du motif. On pourra décider très facilement et de savoir s'il y a une différence d'appréciation entre les rapaces cités dans les récits, et constater également s'il s'agit d'un motif figé ou d'un motif dont la signification varie en fonction des textes.

.....  
 \* Université de Pécs

## À QUELLES DIFFICULTÉS LE CHERCHEUR DOIT-IL FAIRE FACE LORSQU'IL ESSAIE D'INTERPRÉTER LES SYMBOLES MÉDIÉVAUX?

On sait bien que nos symboles ne sont pas nés par hasard, ils ne sont pas le résultat de l'invention imaginaire de nos auteurs. Ils ont eu besoin de se référer à quelque chose d'existant. Notre première préoccupation est d'explorer à quelles sources nos auteurs pouvaient accéder et à partir desquelles ils ont forgé leurs symboles. Comme il est évident que les auteurs des œuvres ciblées ne sont pas connus, on ne peut faire que des suppositions. Le seul point de repère qui peut guider le chercheur dans son travail est la date de naissance de l'œuvre. Une autre difficulté qui se pose au cours de notre enquête est que les sources nous offrent une matière assez large de la valorisation. Les comportements animaliers, les propriétés zoomorphiques, et les natures décrites offrent plusieurs contradictions. Par conséquent, on a du mal à comprendre la correspondance entre nos symboles et les personnages ou les notions évoquées. De plus, on ne connaît pas de système de signe convenu qui servirait comme point de repère pour constituer leur signification. On n'a pas le dessein de donner un parcours exhaustif en ce qui concerne les possibilités d'interprétation des animaux. Nous nous contentons de citer uniquement les qualités où se fonde la relation de dépendance entre les symboles et les sources d'inspiration. Nous allons baser notre enquête sur les écrits encyclopédiques médiévaux et aux explications des dictionnaires de Godefroy et de Aubert. Les valorisations des traités de fauconnerie sont mises à part parce que nos textes sont détachés du contexte cynégétique.

## PORTRAIT DU SONGEUR

Les rêves offrent un terrain particulier pour réfléchir sur son personnage et on reçoit un avertissement sur son imaginaire, sur sa psychologie. Nous trouvons un portrait ambigu de l'empereur, qui apparaît d'un côté comme un roi puissant, guerrier exemplaire qui prend lui-même les armes. « Charlemagne correspond au prototype du souverain protecteur qui adoucit son autorité d'une affectivité intégrante du lien féodal »<sup>1</sup>. Il est un roi sacré élu par Dieu, investi d'une puissante autorité religieuse. Étant le grand champion de la chrétienté, il lutte contre les ennemis de la foi. Il entretient une relation privilégiée avec Dieu qui s'adresse

<sup>1</sup> <http://rolanius.wordpress.com/charlemagne/>

à lui par des songes en lui envoyant les anges pour le protéger, le réconforter ou l'informer de ses devoirs. Charlemagne a les privilèges d'un vrai prophète, ces messages oniriques le préviennent de ce qu'il va se passer, mais malheureusement, il ne peut rien faire pour changer le cours du destin. Il est conscient de cette position privilégiée, et attentif à assurer sur terre le service de Dieu<sup>2</sup>.

En ce qui concerne le physique, Charlemagne apparaît toujours en majesté, «à la barbe fleurie» (*La Chanson*, v. 2605), les cheveux blancs. La couleur de ses cheveux renvoie à son âge. Ce n'est pas son âge véritable, mais sa sagesse, sa dignité qui est symbolisée par cette couleur<sup>3</sup>. Sa barbe, «*signe de virilité, de puissance et de majesté*»<sup>4</sup>, ressemble à celle des patriarches. Quand il la caresse ou la tire, c'est le signe de la douleur<sup>5</sup>. Si la barbe de l'empereur est tirée par un animal, cela signifie une injure majeure.

## CHARLEMAGNE, LE SONGEUR

Les songes de Charlemagne sont très clairs, il se trouve rarement dans l'incertitude face à ses manifestations d'esprit. La *semblence* ne comporte pas d'ambiguïté, il pourra séparer le bien du mal. En général, notre songeur ne rencontre pas des animaux qui trompent l'œil. Par exemple il ne s'agit pas de l'apparition du diable qui, déguisé en animal divin, arrive tromper notre dormeur comme on le voit dans la *Queste del Saint Graal*.

Les animaux qui apparaissent dans les songes de Charlemagne sont des animaux bien réels. On rencontre à plusieurs reprises le lion, l'ours, le lévrier, le faucon mais le cerf, le léopard et le sanglier y apparaissent également. On aperçoit que les animaux qui envahissent les rêves de Charlemagne, sont, dans la plupart des cas, agressifs, destructeurs, liés à des événements sanglants. Les scénarios des rêves sont dynamisés autour du combat et de la guerre. Ils remplissent des rôles bien distincts : d'une part, ils jouent dans l'antagonisme entre les Francs et les Sarrasins (symboles des deux forces opposées). Ils révèlent soit un événement futur soit un événement parallèle mais lointain annonçant toujours un danger, un événement réel, un combat ou une épreuve particulièrement redoutable. Il s'agit des scènes de combat où l'agressivité et la sauvagerie

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Martin, Marielle Lignereux, *La Chanson de Roland*, Atlande, Tournai, 2003, p. 110.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Maurice Jean, *La Chanson de Roland, Études littéraires*, PUF, 1992, p. 81. Dans la *Chanson de Roland*, la tristesse et la douleur senties à cause de la perte de Roland est accompagnée par l'image de tirer sa barbe. C'est une image assez fréquente dans la geste : «Il pleure de ses yeux, tire sa barbe blanche» (v. 4001)

(la nature terrestre) de l'animal est au premier lieu. Rarement, dans d'autres épisodes oniriques, il ne s'agit plus des conflits entre les adversaires. La nature brutale de l'animal sera effacée: l'animal est favorable au songeur, porte secours à l'empereur. On verra dans les deux récits qui suivent que les faucons appartiennent à la première catégorie.

## LE FAUCON LANIER DANS FIERABRAS

Dans *Fierabras*<sup>6</sup>, on rencontre d'abord « *de grifons esragier* »<sup>7</sup> puis « *.I. lienier* ». L'épisode de songe se trouve à la fin du récit, l'empereur prévoit qu'il ira en guerre contre les Sarrasins dans trois ans. Naïmes, en interprétant le sens du rêve, avertit son seigneur que l'un de ses barons va causer la perte de l'armée française à Roncevaux.

L'emperere se dort ens ou palais plenier,  
 Et a songié .I. songe mirabillous et fier,  
 Que à Ais la Capele se devoit haubergier.  
 De la tere d'Espaigne ot une vois hucier,  
 Que il alast la tere et le país aidier,  
 Et de paiene gent nostre Signeur vengier.  
 Tout le monde véoit de grifons esragier ;  
 De sa gent li faisoient mervilleus encombrier :  
 A .I. seul jour en furent mort plus de .XXm.  
 En sa court à Paris avoit : .I. lienier  
 [Qui li voloit] du ventre tous les boiaus sacier ;  
 N'avoit baron en France qui l'osast aprocier.  
 Pour le songe se print Karles à esvillier,  
 De Damediu de gloire se prinist à sinier. (v. 6124–6156.)

Le faucon lanier ici présente l'attaque furieuse de Charlemagne. Dans le dictionnaire de Godefroy il se retrouve sous sept orthographes différentes<sup>8</sup>. En premier lieu, il est défini en tant qu' « *oiseau de proie, espece de faucin dégénérée* »<sup>9</sup>. Bru-

<sup>6</sup> Auguste Kroeber, Marie Joseph Servois Gustave, *Les anciens poètes de la France, Fierabras*, Paris, F. Vieweg Libraire-Éditeur, 1860, p. 186.

<sup>7</sup> C'est l'armée sarrasine qui prend cette forme.

<sup>8</sup> « *lanier, lannier, laner, lenier, lenyer, lainier, lasnier* » ; Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Édition de Paris, 1881, p. 718.

<sup>9</sup> *Idem*.

net Latin dans son *Livre du Trésor* rapporte que « Faucon sont de .VII. ligniees »<sup>10</sup> et chacun est chargé des natures biens différentes, ainsi leur fonction dans des textes littéraires se diversifient.

La représentation du faucon lanier est toujours défavorable, il apparaît en tant qu'antonyme du faucon gentil. En premier lieu, la différence se manifeste dans l'apparence: « *qu'il a le bec et les pieds bleuz, et les plumes de devant meslees de noir avec le blanc, non pas traversees, comme au faucon, mais de taches droictes le long des plumes* »<sup>11</sup>. Le faucon gentil est vu comme un rapace apprivoisé pour la chasse avec l'autour et l'épervier. On le rencontre dans bon nombre de romans et lais d'inspiration courtoise. Il y apparaît souvent en tant que signe de mode de vie noble. Les seigneurs et les demoiselles apparaissent souvent munis d'un oiseau rapace. « Le port d'un oiseau rapace est un signe de différenciation sociale »<sup>12</sup>.

Le lanier est le premier entre les sept espèces de faucon: « Faucon sont de .VII. ligniees dont la premiere est faucon lainiers »<sup>13</sup>. Il est toujours objet de comparaisons dépréciatives<sup>14</sup>. L'adjectif *lanier* en ancien français a un sens péjoratif: il représente les défauts humains de sens moral et de sens physiques. Il signifie « lâche » ou « couard » selon le dictionnaire de Godefroy. D. Evans, dans son analyse lexicologique et littéraire sur lanier le qualifie (de même que Godefroy) en tant qu'oiseau dégénéré<sup>15</sup>. Cette acception morale s'efface dans les traités de fauconnerie. Il y connaît une existence différente, ces descriptions le qualifient volontiers de *vilain*<sup>16</sup> de même que chez Latini: « faucon lainiers, qui est autressi comme vilains entre les autres »<sup>17</sup> parce qu'il cherche les adversaires qui sont plus faibles que lui. « *Le lannier est proprement sur les champs: il est mol et sans courage, il volle de faim et de nécessité* »<sup>18</sup>. Le faucon y est représenté par ses défauts physiques comme faible, paresseux, lent<sup>19</sup>.

<sup>10</sup> Brunet Latin, *Livre du Trésor*, Paris, Chabaille, 1863, p. 202.

<sup>11</sup> Pierre Belon, « L'histoire de la *Nature des oyseaux* », 2. XXII, in: Frédéric Godefroy, *op.cit.*, p. 718.

<sup>12</sup> Baudouin Van Den Abeele, *La fauconnerie dans les lettres françaises du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Leuven, Leuven University Press (Medievalia Lovaniensia. Series I. Studia, 18), 1990, p. 250.

<sup>13</sup> Brunet Latin, *op.cit.*, p. 202.

<sup>14</sup> Dafydd Evans, *Lanier. Histoire d'un mot*, Genève, Librairie Droz, 1967. (Publications romanes et françaises, XCIII.)

<sup>15</sup> Baudouin Van Den Abeele, *op. cit.*, p. 197.

<sup>16</sup> Olivier Linder, *Un monde d'oiseux de proie*, in « Dédits d'oiseaux au Moyen Age », éd. Chantal Connochie-

Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de L'Université de Provence (« Senefiance » 54) 2009, p. 182.

<sup>17</sup> Brunet Latin, *op. cit.*, p. 202.

<sup>18</sup> Pierre Harmont, *Miroir de la fauconnerie, à la suite de la Venerie du Fouilloux*, Rouen, Clément Malassis, 1650, p. 17.

<sup>19</sup> Baudouin Van Den Abeele, *op.cit.*, p. 199.

À partir du XIII<sup>e</sup> siècle les textes littéraires mettent l'accent plutôt sur sa faiblesse physique à cause de sa petite taille et de sa nature paresseuse<sup>20</sup>. En effet, on verra que nos textes (qui se datent avant le XIII<sup>e</sup> siècle) n'adoptent pas cette valorisation cynégétique et leur image est conforme à celle de la description de Godefroy. Là, on ne trouve aucun renseignement sur la petite taille, ou sur la nature paresseuse. Dans *Fierabras*, notre rapace s'empresse à s'élaner vers sa proie, Charlemagne, qui est plus fort que celui-ci.

L'auteur donne des renseignements exacts concernant les origines de ce lanier : il est sans doute un des gens de l'empereur, quelqu'un parmi ses barons qui résident « *En sa court à Paris* ». Le personnage symbolisé par ce rapace va s'opposer à son seigneur parce qu'il attaque le ventre de celui-ci et cherche à lui arracher les boyaux du ventre. Une image assez frappante et sanglante renvoie à l'oiseau. Si on veut dessiner une image détaillée de celui-ci, il faut parcourir la signification symbolique du ventre qui est en relation étroite avec notre animal. Le ventre est le symbole de la mère, analogue à la caverne, un refuge, et assure la protection<sup>21</sup>. Charlemagne agit de tout temps en tant que souverain protecteur. C'est la fonction de l'empereur en face de ses barons. On déduit que cet oiseau attaque un personnage qui lui assurait la protection, alors cet oiseau est parmi les barons de Charlemagne. Ce rapace de mauvaise nature qui fait face à son seigneur n'est autre que Ganelon. Parce qu'au lieu de se consacrer à son seigneur et servir l'intérêt général, il prépare la vengeance privée contre Roland et trahit ainsi sa patrie. Le crime de Ganelon est avant tout un crime contre l'ordre féodal représenté par l'empereur. Ganelon pense surtout à lui. Le fond de son personnage coïncide avec celui du lanier.

Une autre source qui est née quelques siècles plus tard, nous conduit à une explication plus complète pour comprendre d'où vient l'agressivité de notre oiseau. Aubert explique dans son dictionnaire l'origine du nom *lanier* de la façon suivante : « *Mais il y a le petit Lanier qu'ALBIN nomme le Lanier François... Cet oiseau tire son nom de Lanarius, du mot laniare, qui veut dire déchirer* »<sup>22</sup>. Cet espèce de faucon est déjà prédestiné à être agressif par sa dénomination qui signifie enlever quelque chose de force. Ce n'est sûrement pas l'œuvre du hasard que l'auteur a représenté cet oiseau en relation avec l'acte d'arracher.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1991, p. 998.

<sup>22</sup> François-Alexandre De la Chenaye-Aubert, *Dictionnaire raisonné universel des animaux, ou le règne animal, consistant en quadrupèdes, cétacés, oiseaux, reptiles, poissons, insectes, vers, etc.*, Volume 2, Paris, C.-J.-B. Bauche, 1759, p. 598.

## ROLAND À SARAGOSSE – UN FAUCON ARRACHE LA BARBE DE L'EMPEREUR

Ce songe annonçant la trahison de Ganelon dans *Roland à Saragosse*<sup>23</sup> met en scène un faucon dont la valorisation est similaire à celui de *Fierabras*.

Ben a .IX. jors que n'es partit Rollan,  
cant yeu jassia en mon liech say dedans,  
sompniyey .I. sompni meravilhos e gran.

[...]

Es enaprop venc un falcon volant ;  
sus en mon ponh si pauset en mon gan,  
tota ma barba mi annava pelant  
et la mytat m'en annava tirant.

Daus lo cel venc una flama tant gran,  
cremet mas tendas de foras e de dans.

Per aquest sompni me vauc yeu espantant,  
non say qu'en fassa : paor ay de Rollan. (v. 13–15 ; 24–31)

118

L'image du faucon y est mise en rapport avec la condition d'oiseaux sauvages et apprivoisés. Le 25<sup>e</sup> vers témoigne que cet oiseau était dressé par l'empereur : « *Il se posa sur le gant de mon poing* ». Car ce faucon appartient à lui, il symbolise probablement un parmi ses gens. Bien évidemment, on songe tout de suite à Ganelon, la trahison est symbolisée par l'acte d'arracher. Notons que le verbe arracher est le synonyme du tirer, qui a été déjà évoqué dans *Fierabras*, toujours en relation avec le faucon. La barbe symbolise la virilité, la majesté de la personne à laquelle elle appartient. Par conséquent, le fait d'arracher la barbe évoque que cette personne a offensé, trahi son seigneur. Notons également que l'espèce de faucon n'est pas identifiée par l'auteur. Étant donné que les mêmes valeurs s'ajoutent à notre oiseau qu'à celui dans *Fierabras* (agressivité, violence), on suppose qu'il s'agit de la même espèce de faucon dans *Roland à Saragosse*. Cette supposition s'appuie également sur l'emploi de deux verbes synonymes : arracher et tirer, ou simplement par le fait que les deux faucons symbolisent la même action.

<sup>23</sup> *Le Roland Occitan*, Édition et traduction de Gérard Gouiran et Robert Lafont, 10/18, Série « Bibliothèque médiévale » sous la dir. de Paul Zumthor, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1991.

## CONCLUSION

L'exploitation du motif nous conduit à la conclusion que le faucon dans les songes a un rôle actif. Il n'est plus le compagnon de l'homme. Le faucon y est individualisé, il est un personnage déguisé<sup>24</sup>. On a vu également que l'emploi du faucon occupe un champ sémantique très vaste<sup>25</sup> et le lanier a toujours une mauvaise réputation dans les textes littéraires. Les comparaisons recherchées témoignent que l'emploi du faucon dans les songes de Charlemagne est invariable, il s'agit d'un motif figé. La comparaison concernant les attitudes et l'apparence, est fondée sur les traits communs entre le symbolisant et le symbolisé. Il s'agit toujours d'un lanier qui trouve sa résonance dans le caractère de Ganelon. Cet oiseau exalte la sureté du coup et du courage, il n'est pas un animal domestique, mais apprivoisé. Il appartient aux camps des chrétiens mais montre une certaine parenté avec les païens en ce qui concerne sa nature farouche. L'image terrifiante de l'oiseau prend place dans un langage onirique spécifique, renforcé par les verbes tirer et arracher.

.....  
<sup>24</sup> Baudouin Van Den Abeele, en mettant en lumière les rôles des faucons, a renforcé le rôle auxiliaire de ceux-ci. Les remarques ci-présentes servent à tirer de nouvelles conclusions en ce qui concerne leurs fonctions dans les rêves.

<sup>25</sup> Baudouin Van Den Abeele, *op. cit.*, p. 198.



« PRAESENTE CLERO ET POPULO »  
– « VOIANT LE CLERGÉ ET  
VOIANT LE PEUPLE »

RÉFLEXIONS SUR LES CONSTRUCTIONS ABSOLUES  
DANS LE ROMAN D'ERACLE

LES CONSTRUCTIONS ABSOLUES  
EN ANCIEN FRANÇAIS

120

In: *La joie des cours.*  
Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
ELTE Eötvös Kiadó, /Élémentum 9./ 120–128.

Dans un article consacré aux pièges que les textes en ancien français tendent à leurs traducteurs modernes français ou hongrois, Imre Szabics énumère différents types de modifications qui ont pu affecter le sémantisme des mots depuis le Moyen Age. L'extension, la restriction ou le déplacement de sens peuvent induire en erreur le lecteur moderne, pour aboutir à des faux-amis<sup>1</sup>. Dans la présente étude, nous nous interrogerons sur un autre type de traduction et de glissement grammatical : il s'agira de l'adaptation en ancien français d'un texte latin médiéval du XI<sup>e</sup> siècle, de l'*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillaume de Tyr<sup>2</sup>. Le phénomène qui nous intéressera est l'ablatif absolu<sup>3</sup> latin que le traducteur-adaptateur rend de différentes manières. La question est de savoir si l'on peut effectivement parler de constructions absolues dans le *Roman d'Eracle* ou bien s'il s'agit simplement de locutions figées, voire de participes

.....  
\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> Imre Szabics, « Traductibilité des textes littéraires de l'ancien français », in *De Peire Vidal à Bálint Balassi, Etudes sur les contacts poétiques franco-hongrois du Moyen-Age et de la Renaissance*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, p. 49.

<sup>2</sup> Vu que la vieille édition du *Recueil des Historiens des Croisades, Historiens Occidentaux I* (Paris, 1844) est la seule à présenter le texte original avec la version en ancien français (appelée aussi *Roman* ou *Livre d'Eracle*), pour toutes nos citations la pagination est celle de cette édition et non pas celle de l'édition critique de Huygens (*Chronique*, Turnhout, 1986) qui ne publie que le texte latin.

<sup>3</sup> Voici la définition de « proposition absolue » par Grevisse (M. Grevisse, *Le bon usage, grammaire française*. Refondue par A. Goosse, 13<sup>e</sup> édition revue, Paris-Louvain-la-Neuve, 1993, p. 351) : « La proposition absolue se caractérise par le fait qu'elle est constituée d'un sujet et d'un prédicat, mais sans mot introducteur et sans verbe conjugué, et qu'elle a une fonction dans la phrase : 'Dieu aidant, je vaincrai.' »

ayant acquis la valeur de prépositions<sup>4</sup>. À la suite de Stimming<sup>5</sup>, dans son *Histoire de la langue française*, F. Brunot signale que l'imitation du latin a pu jouer un rôle dans la diffusion du « participe construit absolument »<sup>6</sup>. Selon Grevisse, la préposition « durant » en français moderne a la même origine « absolue » et c'est la raison pour laquelle elle peut également être postposée<sup>7</sup>.

Si Guillaume de Tyr est généralement considéré comme l'un des meilleurs latinistes de son époque, Huygens a néanmoins émis quelques réserves à ce sujet, recensant notamment un certain nombre de fautes syntaxiques, dont des anacoluthes dans l'*Historia*<sup>8</sup>. Nous pouvons néanmoins affirmer que le langage de

.....  
<sup>4</sup> Pour une interprétation des participes « voyant », « voiant », « veant », au sens de locutions figées équivalant à « en présence de », « devant », voir les dictionnaires d'ancien français de Greimas et de Godefroi. *Dictionnaire de l'ancien français* par A. J. Greimas, Larousse, Paris, 1980, p. 659 (sous l'entrée *veoir*) : « mon veant, vostre veant : en ma présence, en votre présence ». F. Godefroi : *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, tome VIII, Librairie des sciences et des arts, Paris, 1938, p. 155 : « mon veant, vostre veant » : en votre présence ». Povl Skårup décrit ces expressions comme des « syntagme[s] prépositionnel[s] où *veant* occupe la place de la préposition ». Voir son article intitulé « Les formes déverbaux en -ant en ancien français », C. Guillot, S. Heiden, S. Prévost (dir.) : *À la quête du sens, études littéraires, historiques et linguistiques réunies en hommage à Christiane Marchello-Nizia*, ENS Editions, Lyon, 2006, p. 57. La même idée a été énoncée par C. Marchello-Nizia (*Le français en diachronie : douze siècles d'évolution*, Christiane Marchello-Nizia, Ophrys, Gap-Paris, 1999, p. 120) : « deux formes en -ant étaient dès cette époque employées comme des prépositions, puisqu'elles étaient devenues invariables : oiant toz, veant toz : en présence de tous, sous les yeux de tous. » Joseph Anglade note que ce sont surtout les verbes de perception (*veoir* et *ouïr*) qui peuvent s'employer en ancien français de manière absolue, comme compléments circonstanciels (Joseph Anglade, *Grammaire élémentaire de l'ancien français*, A. Colin, Paris, 1931, p. 216).

<sup>5</sup> Une première étude exhaustive sur le thème des gérondifs et des participes présents en ancien français est due à A. Stimming en 1886 (« Verwendung des Gerundiums und des Participiums Praesentis im Altfranzösischen », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 10 [1886], p. 526–555), où l'auteur insiste sur le fait que certains types de construction absolue sont particulièrement fréquents dans les textes français traduits du latin : « diese Konstruktion ist bekanntlich in altfrz. Übersetzungen lateinischer Originale sehr häufig » (p. 546).

<sup>6</sup> Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tome I, A. Colin, Paris, 1966, p. 343 : « il faut retenir le développement du participe construit absolument, où il n'est pas impossible que l'imitation du latin ait joué un rôle ». Les traductions ont aussi joué un rôle dans la diffusion de ces constructions (p. 495) : « Le participe en apposition, avec la valeur d'une phrase relative, soit adjectivique, soit déterminative, ne se trouvait guère en ancien français, sauf dans les traductions. [...] À partir de Joinville, mais surtout au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, il devient commun. » Pour un aperçu de l'état de la question et d'un relevé des grammaires historiques qui traitent de la question des constructions absolues en français, voir Suzanne Hanon, *Les constructions absolues en français moderne*, Peeters, Louvain-Paris, 1989, p. 27–28.

<sup>7</sup> M. Grevisse, *op. cit.*, p. 357 : 'des années durant' : « durant est senti aujourd'hui comme une préposition ; ancien prédicat d'un complément absolu, il a gardé de son origine la faculté de suivre son régime. »

<sup>8</sup> L'« excellence » stylistique de Guillaume de Tyr a été maintes fois affirmée, entre autres par Rainer Christoph Schwings, *Kreuzzugsideologie und Toleranz*, Stuttgart, 1977, p. 45. Pour les critiques à propos du latin heurté de Guillaume, « à la limite de la correction grammaticale », voir l'introduction à la

l'archevêque de Tyr est dans l'ensemble conforme aux règles classiques de la grammaire latine et l'on ne saurait en aucun cas parler de latin macaronique ou corrompu en évoquant son récit magistral sur l'histoire des neuf premières décennies du Royaume latin de Jérusalem, récit qui abonde en tout cas en ablatifs absolus.

Dans le sillage de Koch-Oesterreicher, J. Müller-Lancé propose dans son étude diachronique sur les constructions absolues en latin et en français d'établir deux pôles: le pôle oral (la langue de proximité), opposé au pôle écrit (la langue de distance), les deux étant reliés par des formes intermédiaires variées<sup>9</sup>. Selon lui, les constructions absolues changent de valeur en diachronie: plus fréquentes dans le discours direct en latin primitif et classique, elles deviennent plus rares dans le discours direct en latin tardif et médiéval. Cependant, certains types de constructions absolues, telles que les constructions en chaîne, caractérisent en ancien français les textes formulaires dits à «oralité médiée»<sup>10</sup>. Quant au français moderne, curieusement, les constructions absolues sont beaucoup plus fréquentes dans le style des médias, proches du langage parlé, que dans les véritables «belles-lettres»: *ceci dit, cela étant fait* et semblables formules ne relevant pas vraiment du style élevé, mais fonctionnant plutôt comme des clichés linguistiques d'un certain style journalistique.

.....  
*Chronique* par Huygens, *op. cit.*, ainsi que l'essai de Monique Zerner dans Danielle Régner-Bohler (éd.), *Croisades et Pèlerinages, Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte, xii<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 502.

<sup>9</sup> Müller-Lancé, Johannes, *Absolute Konstruktionen vom Altlatein bis zum Neufranzösischen, ein Epochenvergleich unter Berücksichtigung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, G. Narr, Tübingen, 1994, p. 11.

<sup>10</sup> «Medial mündliche Texte», *ibid.*, p. 178. Selon Haas «oiant toz», «veiant toz» etc. sont des locutions figées, les constructions absolues ayant un usage très restreint en ancien français et ne se répandant qu'à partir de l'époque du moyen français: «Die lateinische Konstruktion des absoluten Partizips hat im Altfr. eine grosse Einschränkung erfahren. Sie kommt immerhin vor; z. B.: «helmes lacies» *Rol. 1041*. Meist sind es feststehende Ausdrücke: «oiant toz» (auch «oianz toz»), veiant toz, veiant tes ieux (Troie), und auch «oiant mil chevaliers», veiant gent. Eine Erweiterung der Verwendung des absoluten Partizips findet sich in mfrz.Zeit seit dem 14. Jahrhundert. Da wird er zu einer geläufigen Ausdrucksform.» (J. Haas *Französische Syntax*, Halle, Niemeyer, 1916, p. 321.)

## CONSTRUCTIONS ABSOLUES CHEZ GUILLAUME DE TYR ET DANS SON ADAPTATION EN ANCIEN FRANÇAIS

Le texte latin de Guillaume de Tyr comporte un grand nombre d'ablatifs absolus. Nous chercherons dans ce qui suit à présenter les tournures équivalentes employées dans la version française.

Comme on peut s'y attendre, l'ablatif absolu est souvent supprimé ou remplacé par des propositions coordonnées. Ainsi, la phrase latine « cum autem in ea quinque viri essent [...], uno occiso, reliqui quatuor se in mare praecipites dederunt »<sup>11</sup> devient « cinq homes avoit dedenz la galie [...], li uns fu ocis, li autre s'en eschaperent qui saillirent en la mer »<sup>12</sup>. « Uno occiso » est rendu par la proposition indépendante « li uns fu ocis ».

Dans un autre passage, la protection divine, exprimée par l'ablatif absolu de l'original (« protegente eos divina clementia »), est simplifiée et explicitée, dans la mesure où l'adaptateur se contente de nommer par métalepse la conséquence de la protection divine, à savoir que les navigateurs arrivent à bon port, sains et saufs, avec leurs bagages (« o toutes leur choses »): « Inde, ad oram maritimam redeuntes, Antiochiam, protegente eos divina clementia, sani et incolumes attingerunt »; « puis tindrent la voie de la marine, si que tuit seint et hetiez, o toutes leur choses, vindrent en Antioche. »<sup>13</sup>

Ailleurs, nous avons à la place de l'ablatif absolu une proposition temporelle: « quo facto » peut être rendu par « tantost comme ce fu fet »<sup>14</sup>. Le plus souvent, le style de l'ancien français est plus simple et surtout plus personnel. L'ablatif absolu (« his dictis » = « ces choses étant dites ») est remplacé dans l'exemple qui suit par un verbe conjugué qui concerne directement le lecteur ou l'auditeur: « or vos lerons de cestui » (« nous ne vous parlerons plus de lui »). « His ergo dictis de domino Balduino, ad ea quae restant de majore exercitu dicenda, redeamus. » « Or vos lerons de cestui; si parlerons des ore en avant coment li granz oz se contenoit qui venoit apres. »<sup>15</sup>

.....  
<sup>11</sup> *RHC*, I, p. 572 (X, 11).

<sup>12</sup> Un autre exemple, parmi de nombreux autres: *RHC*, I, p. 992 (XX, 28): « ecce nuntius proficiscens occurrit, dicens (sicut et verum erat) Noradinum salva urbe, obsidione soluta, ad propria reversum », où l'ablatif absolu combiné au participe conjoint dépendant du verbe de déclaration est traduit par plusieurs subordinées.

<sup>13</sup> *RHC*, I, p. 388 (IX, 15).

<sup>14</sup> *RHC*, I, p. 88 (II, 12).

<sup>15</sup> *RHC*, I, p. 160 (IV, 6).

Si l'ablatif absolu est souvent exprimé par des propositions coordonnées, il peut aussi être simplement omis dans la traduction. Ainsi, « missa legatione, a principibus inducias postulans » sera simplifié en « et demanderent treves por rendre la vile as barons »<sup>16</sup>, de même qu'une expression à l'ablatif absolu en début de chapitre, « soluta obsidione »<sup>17</sup> reste sans traduction. Ailleurs, le traducteur semble plus scrupuleux et fait de son mieux pour rendre en ancien français deux ablatifs absolus enchaînés : « nostris videntibus, nec impedire valentibus » est traduit fidèlement par des propositions coordonnées : « Nos genz les veoient bien ariver à la cité et ne leur pooient desfendre »<sup>18</sup>.

L'ancien français connaissant toutefois l'usage – certes limité – des constructions absolues, il arrive au traducteur de garder la syntaxe de l'original latin : « Qui autem ignem subjecerant, a nostris comprehensi, omnes ultore gladio confossi, suis cernentibus interierunt. » « Li Tur qui furent pris aportant le feu, furent mené en une place près de la vile, et lor coupa l'en les testes, voiant cels de Sur. »<sup>19</sup> « Suis cernentibus » est traduit par « voiant cels de Sur », formule absolue qui n'est pas rare en ancien français<sup>20</sup>. On serait tenté de croire que le verbe latin « cerno » est rendu ici par le verbe « veoir ». Cependant, la fréquence de l'expression « voiant + substantif » doit nous mettre en garde, d'autant plus qu'elle figure même dans des passages en ancien français dont l'équivalent latin n'a pas de verbe de perception ou ne comporte même pas d'ablatif absolu. Ainsi l'ablatif absolu « praesente clero et populo » est traduit par « voiant le clergé et voiant le peuple »<sup>21</sup>. La même tournure latine est rendue ailleurs par : « praesente clero et populo » « voiant le clergie et tout le pueple »<sup>22</sup>.

Dans le même ordre d'idées, l'exemple suivant peut donner l'impression à première vue que le traducteur anonyme ajoute une construction ablative là où il n'y en a pas en latin : « tam dominus rex et comes, quam reliqui ejusdem virginis cognati et amici, imperiales nuntios publice conveniunt, alterutrum duum proponentes » « Li quens leur dit, oïant touz, qu'il ne vouloit plus estre entre

<sup>16</sup> *RHC*, I, p. 126 (III, 11).

<sup>17</sup> *RHC*, I, p. 129 (III, 13).

<sup>18</sup> *RHC*, I, p. 965 (XX, 15).

<sup>19</sup> *RHC*, I, p. 569–570 (X, 10).

<sup>20</sup> Cf. « voiant touz ses baron » dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes (éd. David F. Hult [Pochothèque, Paris, 1994], v. 2150, p. 781). Ailleurs dans le *Roman d'Eracle*, l'ablatif absolu avec « cernentibus » est rendu par une proposition indépendante (« si que tuit le virent ») : *RHC* I, p. 525 (XII, 9) : « ecce turbo ab aquilone prodiens immanissimus, in medio belli campo, cunctis cernentibus haesit humi ; » « uns granz estorbeyllons sourdi devers Bise et se mist entre eus eu milieu de la bataille si que tuit le virent. »

<sup>21</sup> *RHC*, I, p. 404 (X, 3).

<sup>22</sup> *RHC*, I, p. 388 (IX, 16).

deux de cele chose»<sup>23</sup>. L'énumération fastidieuse des personnes convoquées est évitée grâce à la formule passe-partout « oïant touz », mais cet « ablatif absolu » ne confère pas une allure véritablement littéraire à cette phrase, de tonalité en effet plutôt orale, notamment en raison du démonstratif « cele » devant « chose ». Il ne s'agit donc pas ici de construction absolue calquée sur le latin et il semble justifié de penser à une fonction prépositionnelle que le participe « oïant » (et aussi « voiant ») aurait acquise en ancien français. Certaines variantes du texte français du *Roman d'Eracle*, où « voiant » et « devant » sont interchangeables, confirment aussi cette hypothèse : « devant els » est en effet une leçon alternative pour « voiant els », les deux pouvant correspondre au latin « cernentibus suis » : « Iluec assembla Nostre Sires ses disciples et monta voiant [devant] eus au ciel le jor de l'acension, quant une nue le prist et s'en ala en haut avec lui » ; « Unde et Salvator noster, cernentibus discipulis, quadragesimo resurrectionis suae die est elevatus in coelum »<sup>24</sup>. Il est à remarquer que d'autres textes comportent la même expression « voyant tous » dans un environnement syntaxique particulier qui fait pencher pour le sens prépositionnel, équivalent à « devant », du participe figé « voyant ». Dans le *Chevalier aux deux épées* (roman courtois du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle) figurent les vers suivants : « Il va prendre sans demorance / L'espee, et l'a voiant tous traite. »<sup>25</sup> Nous avons affaire ici à une tmèse : dans le passé composé le verbe auxiliaire (« a ») est séparé du participe passé (« traite ») par l'expression « voiant tous ». Nous pouvons supposer que, vu le style général plutôt simple de cette œuvre narrative écrite en octosyllabes, la combinaison d'une tmèse avec une construction absolue est peu probable et qu'elle serait en tous les cas trop sophistiquée du point de vue syntaxique. Attribuer à « voiant tous » le sens de « devant tous » est donc plausible.

L'exemple suivant illustre la même duplicité stylistique dans le *Roman d'Eracle*. Une construction apparemment absolue, absente de l'original et donc créée de toute pièce (« voiant tous les barons ») s'accompagne d'une reprise pléonastique du sujet et du prédicat (« li jura » et « li princes li jura ») qui est propre au langage oral et peut a priori difficilement avoir sa place dans un texte écrit, si négligé soit-il<sup>26</sup>. « Tandem visum est arbitris [...] quod dominus prin-

<sup>23</sup> RHC, I, p. 875 (XVIII, 31).

<sup>24</sup> RHC, I, p. 340–341 (VIII, 11).

<sup>25</sup> *Le chevalier as deus espees*, in *French Arthurian Romance III*, éd. Paul Vincent Rockwell (Brewer, Cambridge, 2006), v. 10794–5, p. 536.

<sup>26</sup> Le grammairien byzantin du IX<sup>e</sup> siècle, Georges Khoïroboskos (Chérobosque) définit de la manière suivante le solécisme : c'est une faute au niveau de la syntaxe et du discours, lorsque chaque mot en soi est correct (*kalôs échousès*), tout en étant employé irrégulièrement (*ataktôs*) et de façon inconséquente (sans suite, *anakolouthôs*) dans la syntaxe et dans le discours. L'exemple classique fourni par Khoïroboskos est un nominatif absolu : « me promenant [pendant que je me promenais], le mur s'effondra ». Georges Choïroboskos, *Prolegomena et scholia in Theodosii Alexandrini canones isagogicos de flexione*

ceps [...] *in praesentia illustrium et inclytorum imperialis palatii, cum universorum coetu procerum suorum, cum debita solemnitate et ligiam exhibeat fidelitatem; juretque praestito corporaliter sacramento, quod domino Imperatori Antiochiam ingredi volenti, vel ejus praesidium, sive irato sive pacato, liberum et tranquillum non neget introitum. [...] et jure perpetuo sibi et heredibus suis, tamen in beneficio, quod feodum vulgo dicitur, tranquille possideat.*» « Puis s'en retournerent por aresnier le prince de la pès. Tant parlerent à lui en meintes manieres par qu'il poissent estre acordé. Aucune parole fu trouvée à que les deux parties s'asentirent qui fu cele: que li prince ala el paveillon l'empereor, et, iluec, *voiant tous les barons de Grece et de la princée d'Antioche*, li fist homage lige de ses meins. Après ce *li jura* seur seinz que toutes les foiz que l'empereor voudroit entrer dedenz Antioche ou dedenz le donjon de la vile qui est desus el tertre, *li princes li jura* qu'il li leroit entrer; et par pès et par guerre, par desus ce, *li jura* encore que se l'empereres pooit conquerre Halape et Cesaire, Hamanz et Enisse, et les baillast au prince por avoir totes quites: *li princes* par ce fesant rendroit à l'empereor Antioche pour tenir à tozjorz en son demeinne com son droit heritage, et l'empereres li promist toute s'aide et son conseil comme à son seigneur lige, et li creanta que se il pooit ces citez que ge vos ai dites, conquerre, il les li bailleroit à tenir en fié.»<sup>27</sup> Notons que la reprise pléonastique du prédicat («*li jura*») peut être considérée comme une «*marque fonctionnelle de l'oralité*», car il s'agit d'une trace du processus de la communication réelle, non épurée après coup<sup>28</sup>. Le vrai caractère de la version en ancien français apparaît bien à travers l'exemple suivant. La traduction d'un triple ablatif absolu du latin nécessite plusieurs phrases, dont la première qui a une syntaxe particulièrement

.....  
*nominum*, éd. A. Hilgard, in *Grammatici Graeci*, Pars IV, vol. 1 [Leipzig, 1894], p. 103–104. Il est intéressant de noter que le *nominativus pendens* peut aussi apparaître en latin: dans notre corpus, la rétroversion latine de Pépin de Bologne, sous l'influence de l'ancien français, semble en effet oublier l'ablatif absolu. Texte latin de Guillaume de Tyr (*RHC*, I, p. 19 [I, 5]): «*Quod audientes iudices, aliis absolutis, illum gladio exposuerunt.*» Traduction en ancien français où l'ablatif absolu «*aliis absolutis*» est exprimé par une coordination et un verbe conjugué: «*Quant il oïrent ce, si delivrerent touz les autres, et il seus ot la teste coupée.*» Retraduction latine du texte français – légèrement abrégé par rapport au texte français du *RHC* – de Bernard le Trésorier (*Bernardi Thesaurarii: De Acquisitione Terrae Sanctae*», in Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. 7, [Milan, 1725], col. 666: «*Captus itaque a Barbaris, capite punitus est, caeteri liberati*», où le nominatif «*caeteri liberati*», qui peut à la limite être considéré comme une forme elliptique de «*caeteri sunt liberati*», remplace l'ablatif «*caeteris liberatis*».

<sup>27</sup> *RHC*, I, p. 652–653 (XIV, 30).

<sup>28</sup> Cf. Walter N. Mair, «*Elemente gesprochener Sprache bei Robert de Clari, Überlegungen zum Problem der Verschriftlichung im Altfranzösischen*», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 92 (1982), p. 197–198. Ces «*reliquets*» oraux d'ordre fonctionnel seraient avant tout les anacoluthes, les accords manqués et les reprises pléonastiques, dont on trouve aussi quelques exemples «*sporadiques*» dans la *Conquête de Constantinople* de Robert de Clari.



relâchée avec la reprise pronominale de « couvenances ». « Sic itaque foedere completo, pace plenius restituta, vexillo imperiali super principalem praesidii arcem collocato, donis ingentibus cumulatus, cum suis princeps in civitatem est regressus. » « Après ces couvenances que ge vos ai dites, quant eles furent toutes acomplies, l'empereres fist moult grant joie au prince; de moult biaux dons et de granz donna à lui et à ses barons, puis pristrent congié à l'empeoreor et s'en retornernet en la vile. »<sup>29</sup>

Parfois, il est difficile de dire s'il s'agit en ancien français d'une construction absolue inspirée par l'original ou de la tournure « voiant tous » équivalant à « devant tous ». « *Voiant le seigneur d'Antioche et les granz homes de la ville*, soufroient nostre gent tant de fain et tant de mesese come nos vous avons dit, ne por toutes ces choses ne vouloient oir parler de lessier le siege, ainz sembloit a leur contenance que li travaus ne leur grevast rien; *por ce comencierent mout a esmaier*. Ansaus et sa gent, par le conseil de ses plus privez amis, envoaia messages et letres a ses riches voisins, et leur prioit mout efforcement que por honneur de leur loi, et por leur sauvement meismes, et por l'amor de lui, le seco-reussent sanz demeure. » « *Interea cives Antiocheni*, simul et eorum dominus, pro statu suo valde solliciti, *videntes nostrorum longanimitatem* et in laboribus perseverantiam, quodque nec fame nec frigoris inclementia ab incepto poterant revocari, sed inter tot molestias propositum continuare satagebant, missis epistolis et crebris legationibus, principes finitimos in sui *subsidium evocare contendunt*, orantes et persuadere nitentes attentius, quatenus fratrum compassione moti, eis opem maturare non differant. »<sup>30</sup> Il y a ici une anacoluthie en ancien français: la construction participiale continue par une conjonction causale pléonastique (« por ce »). Les deux propositions ayant chacune un sujet au pluriel, la phrase devient ambiguë. En latin on ne trouve pas d'ablatif absolu, mais une construction participiale (participe conjoint: « *cives Antiocheni videntes longanimitatem* »), tandis que dans la traduction en ancien français il semble que « *Voiant le seigneur d'Antioche et les granz homes de la ville* » soit une construction absolue à valeur causale: « puisque le seigneur d'Antioche et les grands hommes de la ville voyaient que les nôtres supportaient héroïquement les épreuves du siège ». Cependant, à la fin de la phrase, le même sujet est repris et la construction absolue n'a donc plus lieu d'être. Nous avons affaire ici à une phrase contaminée: l'influence du latin y est certes pour quelque chose, mais la fréquence du tour « voiant toz » a également dû contribuer à la naissance de cette phrase hybride. Il y a en revanche peu de chances que « voiant » au début de la phrase joue le rôle d'une simple préposition (« devant le seigneur d'Antioche »),

<sup>29</sup> RHC, I, p. 653 (XIV, 30).

<sup>30</sup> RHC, I, p. 194 (V,1).



car le participe latin « videntes » suggère que son pendant français possède aussi une valeur participiale.

Nous avons vu que la fréquence des tours « voiant tous » et « oiant tous » s'explique par l'influence de l'original latin : elle relève néanmoins tout autant du style personnel de l'écrivain-adaptateur ! En effet, « voiant tous » et « oiant tous » sont absents de la continuation du *Roman d'Eracle* (à partir du livre XXIII)<sup>31</sup>, cette dernière n'étant plus une adaptation du texte latin de Guillaume de Tyr, mais un texte sans doute directement rédigé en ancien français. On a toutefois la surprise de constater que d'autres tours « absolus », absents dans la première partie de l'œuvre, y font leur apparition en grand nombre, à savoir ceux construits avec « estant » et « donnant »<sup>32</sup>. Si dans l'adaptation de Guillaume de Tyr nous avons donc essentiellement des expressions figées avec les deux verbes de perception « ouïr » et « voir » (équivalentes en général à la préposition « devant »), dans les continuations, plus tardives, apparaissent des formules plus compliquées, sans doute inspirées par le style administratif et juridique qui préfigure déjà la prose plus cérémonieuse du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Pour la *Geste des Chyprois* (*Chronique du templier de Tyr*) et les continuations, voir la réédition en ligne, sur <http://www.fordham.edu/halsall/basis/GuillaumeTyr1.asp>, de l'ancienne édition de Gaston Raynaud, *Les Gestes des Chiprois: recueil de chroniques françaises écrites en Orient aux XIII<sup>e</sup> & XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1887.

<sup>32</sup> « Estant ensi les Sarazins con je vos dis bien matin vos diray que meschance avint as crestiens » (*Geste des Chyprois*, p. 351).

<sup>33</sup> A propos de la diffusion progressive des constructions absolues en ancien français à partir du XIII<sup>e</sup> et surtout du XIV<sup>e</sup> siècle, nous avons déjà mentionné J. Haas, *Französische Syntax*, Halle, 1916, p. 321. Voir aussi sur ce point Hans-Dieter Bork, « Sprachkontakte: Latein und Gallo-Romania », in *Romanische Sprachgeschichte*, Walter de Gruyter, Berlin, 2006, tome 2, p. 1588 : « Absolute Konstruktionen hat das Romanische ererbt. Die Zahl der Fügungen nimmt im 13. Jahrhundert zu. »

# STRUCTURES SYMBOLIQUES DANS LA CHANSON DE ROLAND

Pour attribuer un titre à la chanson de geste redécouverte au *xii<sup>e</sup>* siècle à la Bibliothèque Bodléienne, les spécialistes se sont donnés un certain temps avant de se s'arrêter à celui qu'elle porte aujourd'hui. L'emphase du geste héroïque et de la mort exemplaire de Roland a fini par en faire le protagoniste principal de ce poème que le goût romantique n'a pas hésité à hisser au rang d'épopée nationale.

C'est à croire que le premier mot de la Chanson, aussi bien que sa scène finale sont passés inaperçus. En effet, le nom du roi Charles l'ouvre et sa plainte la termine. Ceux qui connaissent le langage des symboles, langage du moyen âge, n'auraient pas dû être aveugles à ces signes. Les savants du *xix<sup>e</sup>* siècle se sont contentés de dédommager l'empereur en insérant la Chanson parmi les pièces de son cycle épique.

Celui-ci occupe pourtant dans cette pièce éminente une place beaucoup plus importante qu'on ne supposait lui appartenir. Dès la laisse I son rôle est désigné : c'est lui qui vaincra le roi sarrasin condamné dès le début à l'échec. Après un retardement épique par le conseil au camp de Marsile, l'empereur apparaît à la laisse VIII joyeux et victorieux, sous un pin, près d'un églantier, assis sur un trône d'or pur, c'est-à-dire devant un décor qui met en relief sa majesté. En lisant la Chanson de Roland, nous avons pourtant l'impression que malgré ces signes extérieurs de sa dignité, il y en a un autre qui place ce seigneur au sommet de la hiérarchie de son armée, ainsi que de toute une société féodale et qui donne la marque la plus convaincante de son éminence. L'auditoire contemporain ne pouvait ignorer que l'empereur était entouré de douze pairs, porteurs d'une vertu primordiale que ce monde guerrier et la Chanson elle-même exaltaient par excellence, la vaillance.

Pourtant, la première occurrence ne mentionne que sept de ses barons. Il faut attendre la laisse XII pour que le nombre des barons énumérés s'élève à douze, le futur traître Ganelon compris. Et plus tard, à la laisse LXIV, quand Roland choisit les barons de l'arrière-garde, il s'en trouve de nouveau douze, légèrement différents. Sont-ils les douze pairs de qui on parlera 17 fois au cours de la Chanson

comme des meilleurs vassaux de l'empereur ? Sont-ce eux sur qui les douze pairs du camp sarrazin sont calqués ? La question reste ouverte.

C'est seulement à la laisse XIX que l'empereur parle pour la première fois, alors qu'il brusque Roland et Olivier pour s'être offerts comme messagers, des douze pairs :

« Li duze per mar i serunt jugez » (262)

Pourtant, l'identité des douze reste incertaine et le demeure au cours de la Chanson. Ainsi, lors de la grande revue des guerriers tombés à Roncevaux (laisse CLXXVII), où, menant grand deuil des douze pairs, l'empereur déplore la perte de ses meilleurs barons, il en appelle treize par leur nom. Si nous comparons les noms qui apparaissent dans les quatre laisses où la liste de ces seigneurs est dressée, la divergence des personnes spécifiées a de quoi nous surprendre :

130

VIII	XII	LXIV	CLXXVII
<i>Roland</i>	Ogier	<i>Roland</i>	<i>Roland</i>
<i>Olivier</i>	<i>Turpin</i>	<i>Olivier</i>	<i>Turpin</i>
<i>Samson</i>	Richard	<i>Gerin</i>	<i>Olivier</i>
<i>Anseïs</i>	Henri	<i>Gerier</i>	<i>Gerin</i>
Geoffroi	Acelin	<i>Oton</i>	<i>Gerier</i>
<i>Gerin</i>	Thibaud	<i>Bérengier</i>	<i>Oton</i>
<i>Gerier</i>	Milon	Astor	<i>Bérengier</i>
	<i>Gerier</i>	<i>Anseïs</i>	Ivon
	<i>Gerin</i>	<i>Gérard</i>	Ivoire
	<i>Roland</i>	Gaifier	Engelier
	<i>Olivier</i>	<i>Turpin</i>	<i>Samson</i>
	Ganelon	Gautier	<i>Anseïs</i>
			<i>Gérard</i>

(Noms réitérés en italique)

Roland et Olivier, héros jumeaux de la geste y figurent toujours, aussi bien que Gerin et Gerier, toujours présents aux combats et lors des énumérations, ces deux derniers pourtant sans profil personnel, tout comme les autres, sauf l'archevêque Turpin et le traître Ganelon. Et le grand arbitre Naimes, retenu avec insistance auprès de Charlemagne, excelle-t-il seulement par ses conseils et n'est-il pas le pair de l'empereur ? Contre Baligant il se battra pourtant bien vaillamment. La plupart des noms ne semblent donc survenir qu'incidemment.

Nous croyons devoir exclure qu'une telle hésitation soit due à une corruption textuelle. Supposer que l'auteur a attribué plus d'importance au nombre des pairs qu'à leur identité nous semble plus pertinent. Celui-ci semble en effet attribuer plus de poids au nombre de pairs entourant Charlemagne, identique à celui des apôtres qui ont suivi Jésus, que de bien spécifier leur nom. Le Nouveau Testament ne laisse subsister aucun doute en ce qui concerne le caractère symbolique et même sacré du nombre douze : après la trahison de Judas, les apôtres choisissent Mathias (sans profil personnel lui aussi), expressément pour satisfaire à une exigence numérique<sup>1</sup>. Dans la Chanson de Roland le traître Ganelon fait d'abord partie, tout comme Judas, des douze (laisse XII) ce qui n'empêche que le nombre de pairs tombés à Roncevaux et pleurés, sera toujours de douze (et même de treize), bien que Ganelon ne puisse évidemment s'y trouver, car, sa trahison prouvée, il est enchaîné et sous la garde des cuisiniers royaux.

Ce n'est pas une interprétation gratuite que de mettre en parallèle Jésus et Charlemagne. L'auteur lui-même établit un parallèle quand Ganelon prend congé pour porter le message de l'empereur à Marsile :

« Co dist le reis : Al Jhesu e al mien » (339)

Remarquons que dans cette scène Charlemagne revêt une attitude de pontife en donnant, par le signe de la croix, absolution et bénédiction à son messager et que par ce geste il s'élève à la hauteur d'un représentant terrestre de la divinité. C'est d'ailleurs en cette qualité qu'il recevra plus tard les messages célestes portés par Gabriel, qu'il aura des songes prophétiques et qu'il combattra Baligant.

Tout comme à Jésus, il appartient à un tel personnage sublime d'avoir douze associés : c'est le signe le plus marquant de sa majesté. C'est aussi la raison pour laquelle son deuil à Roncevaux apparaît si terrifiant.

Dans la Chanson, on trouve des protagonistes à la personnalité forte et impressionnante tels que Roland et Olivier ou Ganelon, personnages qui touchent la sensibilité de l'auditoire par leur expressivité et par leurs actions, alors que d'autres ne jouent qu'un rôle, même si ce rôle est aussi éminent que celui de Charlemagne. C'est justement par son caractère que Roland a pu prêter son nom à la chanson de geste, alors même que le personnage de l'empereur constitue la clé de voûte de l'action.

L'analyse qui suit vise à démontrer le rôle joué par l'empereur dans cette action. C'est un article de Ferdinand Fellmann<sup>2</sup> qui a dirigé notre attention sur

.....

<sup>1</sup> Actes 1. 15-26.

<sup>2</sup> Ferdinand Fellmann, « Style formulaire und epische Zeit im Rolandslied », *Germanisch-Romanische Monatschrift* 1962, p. 337-359. Après une analyse approfondie de la présentation des relations

le fait que l'auteur de la Chanson de Roland s'est donné pour tâche de bien marquer dans sa narration l'écoulement du temps.

Dès la laisse I, toute l'action qui va suivre est située à la suite des « sept ans tout pleins » déjà occupés par la conquête presque complète de l'Espagne. Il va de soi que cette durée doit être considérée comme purement symbolique, car n'ayant aucun fondement historique, elle ne fait qu'accentuer le parachèvement de tout ce qui sera narré. La bataille de Roncevaux et la bataille contre Baligant, aboutissant à la victoire définitive de l'empereur et à la conversion de la reine païenne, ne sont que le couronnement d'un effort poursuivi sans relâche pendant sept ans.

Le chiffre sept symbolise une unité achevée de temps, correspondant au nombre de jours d'un quartier de lune, unité primitive pour mesurer l'écoulement du temps : c'est une durée qui permet d'accomplir une œuvre préméditée, comme en premier lieu l'œuvre de la Création. C'est par le Livre de la Genèse que ce nombre a gagné son importance dans le symbolisme occidental. À partir de l'exemple biblique, cette durée très significative mène d'un instant initial à un but précis et ce qui se réalise dans cet intervalle est d'une importance primordiale. Par analogie, les sept jours de la Création peuvent servir de préfiguration aux sept ans de campagne de Charlemagne visant non seulement à conquérir Saragosse, mais à prouver la primauté de la chrétienté. Tout comme l'auteur, les héros de Roncevaux sont en effet hantés par cette idée :

« Païen unt tort e chrestiens unt dreit » (1015)

– répond Roland quand Olivier lui conseille de sonner l'olifant et toute l'action de la Chanson s'efforce d'apporter la preuve du caractère irréfutable de cette thèse.

La première scène nous mène à Saragosse. Il fait évidemment jour puisque le roi Marsile, plein d'angoisse, se réfugie à l'ombre de son verger. C'est là qu'il tient son conseil, décide de l'envoi d'un message de soumission et rassemble les présents que Blancandrin devra amener au camp chrétien. Quasi simultanément, Charlemagne « balz et leiz » après la prise de Cordres se tient, lui aussi, dans un verger où il reçoit, entouré des douze pairs, l'ambassade des Sarrazins.

« Bels fut *li vespres* e *li soleilz* fut cler » (157)

.....  
temporelles par la narration, l'auteur parvient à mettre en lumière la symbolique des six jours, éléments constitutifs du temps épique, sans toutefois réussir à en tirer les conséquences quant au message de la Chanson.

La soumission offerte et le jour de l'hommage de Marsile proposé, le crépuscule approche et l'empereur ordonne d'héberger les messagers. Puis

«*La nuit* (les messagers) demeurent tresque vint al jur cler.  
Li empereres est *par matin* levet... » (161–162)

Voici une première journée terminée, journée de la première rencontre des ennemis, journée de la conception d'une feinte, germe de tout le conflit qui va se déployer.

L'auteur ne manque pas de marquer le passage du temps en intercalant une nuit.

Le deuxième jour commence par « messe et matines », suivies par le conseil des barons francs, bien plus animé que celui des païens, où l'on discute de l'offre de paix et où Roland et Ganelon se querellent. Puis, pendant la chevauchée vers Saragosse, la trahison sera préparée et se conclura enfin devant Marsile. Charlemagne attend le retour de son messager.

«*Par main en l'albe*, si cum li jurz esclairet,  
Guenes li quens est venuz as herberges. » (667–668)

Voici un jour nouveau qui commence, le troisième déjà. Au début de la laisse LIV

« Li empereres est *par matin* levet,  
Messe e matines ad li reis escultet. » (699–700)

Au cours de cette troisième journée les armées se mettent en route. D'une part, Charlemagne, accordant créance au rapport mensonger de Ganelon, se retire vers la France, d'autre part, les Sarrazins s'élancent vers cette armée qui se replie. L'accord perfide entre Marsile et Ganelon est mis en œuvre. La narration de ces mouvements reste bien succincte : on arrive vite à la fin de cette troisième journée et

« III.C. milie (Sarrazins) *atendent l'ajurnee*. » (715)

Le troisième jour n'en demeure pas moins une charnière structurale de la Chanson, qui assure la transition entre la préparation dramatique et psychologique et l'acte majeur, la bataille.

Dès le début de la laisse LVI,

« Tresvait la jur, *la noit* est aserie. » (717)

L'aube du *quatrième jour* est néanmoins quelque peu retardée par les deux songes de l'empereur qui présagent la bataille, mais quand

« Tresvait la nuit e apert la clere albe » (737)

Charlemagne pose tout de suite la question de l'arrière-garde, relançant ainsi la querelle entre Roland et Ganelon. Enfin, c'est déjà la journée de Roncevaux, premier point culminant de la Chanson et cette fois l'auteur se donne la peine de marquer les divisions mêmes de la journée.

C'est à l'aube de cette journée de combat que Roland sera désigné comme chef de l'arrière-garde au cours d'une scène parallèle à la scène antérieure où Ganelon avait été choisi comme messenger. L'armée des Francs retourne vers la France, tandis qu'un dénombrement des combattants au camp sarrazin retarde la narration.

134

Alors que les Sarrazins sont en train de s'armer, l'auditoire apprend que

« Clers fut *li jurz* e bels fut *li soleilz* » (1002)

C'est donc le plein jour et le combat est déjà imminent, mais il est précédé par le débat dramatique entre Roland et Olivier, débat qui oppose vaillance et sagesse et met en relief l'enjeu de la bataille qui va commencer. Toute la journée est ensuite remplie de grandes mêlées. À la fin, ne restent en vie que soixante chevaliers francs. Perdant donc tout espoir de pouvoir se maintenir face à la supériorité numérique des Sarrazins et après un second débat avec Olivier, Roland décide de sonner l'olifant.

« Esclargiz est *li vespres* e li jurz » (1807)

quand l'empereur retourne vers l'Espagne pour sauver ou du moins venger son arrière-garde. Les héros de Roncevaux tombent l'un après l'autre, Roland en dernier. Quand il arrive enfin, Charlemagne ne trouve que des morts.

Pour atteindre les Sarrazins qui s'enfuient avant qu'il ne fasse nuit, l'empereur prie Dieu d'arrêter le cours du soleil. Quand ce miracle se produit, il peut accomplir sa vengeance. Il ne manque pas de rendre grâce à Dieu pour son intervention, et

« quand il se drecet, *li soleils est culchet.* » (2481)

Parvenus à ce point du récit, nous tenons à examiner de plus près ce miracle qui rappelle à nouveau la Bible, notamment le miracle de Josué. Il faut savoir

que, dans certains documents anciens, un obscurcissement inattendu c'est-à-dire une éclipse solaire, est évoqué comme un arrêt du soleil. Ne connaissant pas les causes astronomiques exactes de ce phénomène, on imaginait que le corps céleste, en s'arrêtant, cessait de luire<sup>3</sup> ? Il est donc à supposer que le 15 août 778, date attestée de la bataille de Roncevaux, une éclipse solaire a pu être observée dans cette région. Or, les méthodes modernes de l'astronomie permettent d'établir le calendrier de ces éclipses aussi bien pour le passé que pour l'avenir ; mais, selon ce calendrier, une éclipse de soleil s'est produite à cette date au-dessus du Pacifique, tandis que, dans la région de Roncevaux, le même phénomène s'est produit un an plus tard, le 16 août 779.<sup>4</sup>

On peut donc se demander comment cette intervention divine, alors que le phénomène astronomique dont nous l'avons rapproché s'est produit un an plus tard, a pu trouver sa place dans la Chanson. D'une part, il paraît évident que ce miracle survenu à la prière de l'empereur convenait éminemment au rôle que l'auteur faisait jouer à ce dernier. D'autre part, on peut aisément s'imaginer que la bataille de Roncevaux et l'éclipse de l'année suivante se sont rapprochées dans la mémoire collective des habitants de la région. Comme dans la théorie ancienne de Joseph Bédier, qui décelait une contribution des moines de la route de Saint-Jacques dans la Chanson de Roland, l'impact d'une tradition locale n'est pas à exclure.

Tout comme pendant la nuit qui précède la bataille de Roncevaux, les deux songes de Charlemagne annoncent ce qui va suivre, il en va de même pour cette nouvelle nuit, que l'empereur passe tout armé et pendant laquelle il prévoit dans son sommeil ce qui va se passer.

« Clere est la noit e la lune luisant. » (2512)

Ce n'est plus seulement le jour, mais aussi la nuit qui est claire : les songes seront donc revêtus d'une importance particulière. Et les deux songes de l'empereur s'achèvent par son réveil :

« Carles se dort trersqu'al demain al cler jur. » (2569)

.....  
<sup>3</sup> Sur l'explication de l'éclipse solaire par l'arrêt du soleil, voir Aurél Ponori Tewrewk, *Csillagok a Bibliában* (Les étoiles dans la Bible), Terttia 1993, 175. L'auteur y cite la chronique municipale de Simon Nösser, notaire de la ville de Kronstadt (Brasov, Brassó en Transylvanie) qui, décrivant l'éclipse observée le 3 octobre 1595, l'explique ainsi. Ce document semble prouver que cette croyance était vivante parmi les colons saxons venus dans la région au cours du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> Information communiquée par M. A. Ponori Thewrewk.



Cette nuit inaugure ainsi, annoncé par les rêves, un nouveau chapitre de la croisade. Malgré la victoire, une nouvelle armée surgit, plus puissante encore que celle de Marsile : l'amiral Baligant navigue vers Saragosse pour sauver l'honneur des dieux païens, maltraités par les vaincus. C'est précisément cette nuit-là qu'il arrive, bien qu'appelé à l'aide par Marsile dès la première année de la guerre.

A cette occasion l'auteur reprend le vers 2 de la Chanson :

« VII. anz tuz plens ad en Espagne estet. » (2610)

Malgré le poids affectif et dramatique de la quatrième journée, la cinquième devra la surpasser en importance. C'est une nuit claire qui l'introduit, mais, tandis que pour Charlemagne elle est éclairée par la lune, pour les navires de Baligant,

136

« lanternes e carbuncles

Tute la noit mult grant clartet lur dument. » (2644)

Et quand ils arrivent à Saragosse

« Clers est li jurz e li soleilz luisant. » (2646)

Tout comme pour la quatrième journée, l'auteur ne manque pas pour la cinquième non plus de marquer les césures temporelles de l'aube jusqu'à la tombée de la nuit :

« Al matin, quant primes pert li albe » (2845)

« Clers fut li jurz e li soleilz luisanz. » (3345)

« Passet li jurz, si turnet a la vespree » (3560)

« Passet li jurz, la noit est aserie. » (3658)

Au cours de cette cinquième journée dont l'étendue dans la narration approche celle de la quatrième, Charlemagne assisté par l'archange Gabriel vainc Baligant, remportant ainsi une victoire décisive sur les forces unies du paganisme et obtenant par la force la conversion de Saragosse, cité ennemie.

Le sixième jour commence par le vers 3675 :

« Passet la noit, si apert le cler jor »

Au cours de cette journée l'armée franque retourne à Aix : pendant la route les dépouilles des héros tombés ainsi que leurs reliques sont déposées dans des églises choisies, Ganelon est jugé par ordalie puis mis à mort et la reine sarrazine convertie de plein gré, baptisée. Si nous avons encore besoin de prouver le

caractère symbolique de ces « jours », les distances parcourues et la complexité des actes accomplis devraient convaincre tout lecteur qu'il ne s'agit là aucunement de durée réelle. Il s'agit manifestement de la clôture de l'action de la Chanson et du rétablissement de l'ordre divin.

Juste avant la fin de la Chanson, nous trouvons l'indication temporelle suivante :

« Passet le jurz, la nuit est aserie. » (3991)

Dans sa chambre, l'empereur victorieux s'apprête au repos quand l'archange Gabriel lui fait part d'un nouveau devoir à accomplir, mission que Charlemagne désirerait esquiver. Le répertoire de marqueurs temporels indiquant l'écoulement du temps, que l'auteur de la Chanson de Roland a bien pris le soin d'insérer dans sa narration et que nous venons de passer en revue, nous permet de tirer les conclusions suivantes :

1. Le style formulaire, par ailleurs caractéristique de toutes les chansons de geste, se trouve enrichi de la couleur particulière que lui confèrent les syntagmes évoquant l'alternance du jour et de la nuit, qui marque les divisions de la journée.
2. La répétition systématique de ces signes du passage du temps empêche d'y voir un procédé fortuit et accuse au contraire une conception préméditée.
3. L'auteur a voulu distinguer, au cours de la narration, six journées consécutives dont chacune forme une section autonome de l'action: ces six sections constituent une construction rigoureuse, dont il reste à trouver la clé de voûte.
4. Un jour de la narration n'a rien à voir avec la durée réelle d'une journée de vingt-quatre heures. Il correspond plutôt à une unité de temps qui, multipliée par six, permet l'accomplissement d'une œuvre de signification universelle, soit celle de la Création, soit celle de la démonstration évidente de la supériorité chrétienne. Renvoyant donc à la Genèse, les six jours de la Chanson de Roland ont une valeur purement symbolique.

Cette dernière remarque nous amène néanmoins à des considérations supplémentaires.

Nous avons déjà évoqué l'importance du chiffre sept qui, déterminant une durée symbolique, se trouve à l'origine de la cosmogonie chrétienne. Une lecture attentive de la Genèse montre cependant qu'après six jours de création, le septième est réservé, pour Dieu, au repos. La durée de sept jours est donc présentée comme une unité produite par l'ajout d'un jour supplémentaire aux six jours de la Création, soit  $6 + 1$ .

Les six jours de la Chanson que nous venons d'analyser se passent sous le signe de la confrontation, sont consacrés aux préparatifs psychologiques et diplomatiques, aux deux batailles et enfin à l'exercice de la justice, destinée au rétablissement de l'ordre dans le monde. Le personnage qui porte le poids de ces six jours est bien Charlemagne. Il a décidé d'accepter l'offre de paix, a choisi son messenger et le chef de son arrière-garde, a ordonné le repli de son armée, puis lui a fait faire demi-tour pour livrer bataille et se venger ; il a ensuite vaincu Baligant, ordonné le jugement de Ganelon et enfin reçu la conversion de Bramimunde. À la fin du sixième jour nous le retrouvons retiré dans « sa chambre voltice », mais le septième jour, le jour du repos n'arrivera pas pour lui. Tout au contraire, l'archange lui annonce une nouvelle campagne à mener. Et c'est à ce moment-là qu'il prononce les mots les plus humains de la Chanson :

« Deus, dist le reis, si penuse est ma vie » (4000)

138

Même s'il s'est élevé, au cours de la narration, *presqu'* à la hauteur de la divinité, il est resté un homme. Les mots d'adieu par lesquels il fait partir Ganelon pour le camp sarrazin, sont plein d'assurance, d'autorité et même d'outrecuidance. On serait tenté de dire que ces mots frisent même le blasphème et, lorsqu'il aura à vaincre Baligant et à livrer ainsi la preuve suprême de la supériorité chrétienne, sa force humaine se révélera insuffisante. Pour pouvoir achever son adversaire, il aura besoin de l'aide de l'archange. Sa place éminente dans une hiérarchie qui n'est plus simplement terrestre est montrée par le geste qui prouve qu'il en est digne.

La scène finale enfin donne clairement à voir que Charlemagne, l'homme le plus proche de Jésus parmi tous les mortels, n'en doit pas moins partager le sort humain. Il ne lui est pas permis de franchir le seuil du septième jour : le repos divin n'est pas son partage.

Le réseau de symboles au cœur duquel figure le Charlemagne de la Chanson de Roland nous livre ainsi son message. Le rôle de l'empereur est par là très strictement défini et les limites de son pouvoir clairement assignées.

# NUIT ET PEURS NOCTURNES DANS LE « PERCEVAL » DE CHRÉTIEN DE TROYES ET SES CONTINUATIONS<sup>1</sup> (CYCLE DU GRAAL EN VERS)

« les diables ne craignent pas la mort puis-  
que la nuit leur rend la santé et la vie »<sup>2</sup>

139

## LA NUIT DANS L'IMAGINAIRE MÉDIÉVAL<sup>3</sup>

L'alternance du jour et de la nuit, l'unité temporelle de base qu'elle définit, est le cadre naturel de toute activité humaine et en détermine également le rythme, surtout à une époque qui ne connaît pas encore l'électricité et doit en conséquence s'adapter à cette donnée naturelle, beaucoup plus contraignante qu'aujourd'hui: le jour est donc en première ligne consacré à l'activité, tandis que la nuit est, à peu d'exceptions près, le temps du repos. Sauf pour des veillées religieuses ou des écaignes, où l'on bavarde tout en exécutant de menus travaux, ou bien pour des fêtes populaires ou aristocratiques, on se couche assez tôt pour se mettre à l'œuvre dès avant l'aube, lorsque les cloches sonnent ou le coq se met à chanter<sup>4</sup>. Toute déviation de cet ordre est vue d'un mauvais œil: ceux qui errent la nuit dans la rue éveillent le soupçon de couvrir de mauvais desseins ou ceux qui souhaiteraient la voir durer sont également suspects. Pensons à Érec

In: *La joie des cours*.  
Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
ELTE Eötvös Kiadó. /Élémentum 9./ 139–148.

\* Université Eötvös Loránd de Budapest

<sup>1</sup> Les continuations ici abordées comprennent les deux premières continuations rassemblées dans le manuscrit de Mons et la troisième que constitue le texte de Gerbert de Montreuil.

<sup>2</sup> *Perceval ou le Roman du Graal*, suivi d'un choix de continuations, traduction et notes de Jean-Pierre Foucher et André Ortais, préface d'Armand Hoog, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 301.

<sup>3</sup> Cf. pour cette introduction les ouvrages suivants:

Jean Verdon, « Dormir au Moyen Age », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 72, fasc. 4, Histoire médiévale, moderne et contemporaine - Middeleeuwse, moderne en hedendaagse geschiedenis, 1994, p. 750–759.

Perrine Cayron: compte rendu de J. Verdon, *La Nuit au Moyen Age*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2003, consulté en ligne le 22 mars 2011: <http://www.parutions.com/pages/1-4-5-3529.html>

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

qui, pour l'amour de sa femme, néglige ses devoirs chevaleresques (v. 2443)<sup>5</sup>. Évoquer ici le lai de Tydorel est également pertinent: l'origine humaine du personnage principal est mise en question justement parce qu'il ne dort jamais.

Pour ce qui est de l'espace urbain, il faut ajouter que la nuit n'est pas seulement délimitée dans le temps, mais qu'elle va de pair avec la fermeture des portes. Dans nos textes, c'est la même chose pour les châteaux où l'on lève le pont-levis le soir pour des raisons de défense évidentes. Cependant, le château du Roi Pêcheur prend le contre-pied de cette habitude, puisque c'est le matin que, d'une manière inattendue, le pont-levis est levé et ce n'est que de justesse que Perceval peut se sauver. Tandis que cet écart par rapport à la norme s'explique par le caractère merveilleux du château, dans d'autres cas, il sert à illustrer un état d'abandon complet: lors du premier passage de Perceval à Beaurepaire, on lit que « *les meisons erent overtes ausi de nuiz come de jorz* »<sup>6</sup> – c'est-à-dire que, la ville assiégée depuis longtemps étant affamée, les mesures de sauvegarde les plus élémentaires de la vie urbaine ont cessé d'être considérées comme importantes.

La nécessité de fermer les portes est liée au fait que l'obscurité favorise les actes de violence, le désordre, l'inversion des valeurs et des repères dans la mesure où la perception visuelle est limitée. De plus, le repos étant perçu comme « *l'anéantissement de la conscience, la transformation d'un être en objet* »<sup>7</sup>, la nuit est un temps que l'on ne maîtrise pas et la personne qui dort est, d'une part à la merci des autres, d'éventuels personnages malfaisants qui profitent de son sommeil, d'autre part d'êtres mystérieux qui hantent son sommeil. La polarité nuit, c'est-à-dire obscurité menaçante, dangereuse – journée, c'est-à-dire lumière rassurante, est d'autant plus prégnante qu'une telle valorisation de la lumière vis-à-vis de l'obscurité est également entrée dans l'Évangile: « *Celui qui agit mal hait la lumière* »<sup>8</sup>.

Pourtant, d'après les sources historiques qui nous sont restées, les délits ne semblent pas être « *sur-représentés la nuit* »: le paradoxe mis en lumière par les recherches de Jean Verdon<sup>9</sup> et celles d'Élisabeth Crouzet-Pavan<sup>10</sup> consiste dans le fait que « *l'imaginaire (de la nuit et des pratiques nocturnes suspectes) tient une place plus importante dans les récits et les mentalités* »<sup>11</sup> que dans la réalité, telle que nous pouvons la percevoir.

<sup>5</sup> Cf. A.-G. Brunet-Rochelle, « Les aventures de la nuit: lits et délits dans quelques romans du XII<sup>e</sup> siècle », in *Revue des langues romanes*, t. 106, n<sup>o</sup> 2, 2002, p. 373.

<sup>6</sup> *Ibid.*, v. 1762–1763.

<sup>7</sup> Cf. *op. cit.*, loc. cit.

<sup>8</sup> Évangile de Saint-Jean III, v. 20.

<sup>9</sup> J. Verdon, *op. cit.*.

<sup>10</sup> Cf. E. Crouzet-Pavan, « Potere politico e spazio sociale: il controllo della notte a Venezia nei secoli XIII-XV », in *La notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, sous la direction de Mario Sbriccoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 46–66.

<sup>11</sup> Cf. P. Cayron, *art. cit.* (L'ajout entre parenthèses est de nous.)

## LA NUIT DANS LE « PERCEVAL » DE CHRÉTIEN DE TROYES ET SES CONTINUATIONS

L'objectif que je me suis fixé est de regarder de plus près la place prise par cet imaginaire de la nuit et la peur nocturne dans le « Perceval » de Chrétien de Troyes et ses continuations en vers.

Le rythme de vie décrit tout à l'heure s'applique globalement au monde chevaleresque, tel qu'il apparaît chez Chrétien : l'activité diurne est consacrée aux exploits chevaleresques, tandis que la nuit est tantôt le moment du sommeil réparateur, tantôt le temps de la courtoisie et des aventures galantes<sup>12</sup>, sauf dans certains cas de péril merveilleux nocturne. L'évocation de la nuit sert dans la plupart des cas simplement à ancrer le récit dans un cadre temporel (assez vague, d'ailleurs). Comme l'a constaté Philippe Ménard dans une étude consacrée aux rapports de temps et de durée dans les romans de Chrétien de Troyes, l'alternance jour-nuit constitue le « *rythme le plus constant* »<sup>13</sup> du récit. La nuit y occupe une place moins importante que le jour, puisque c'est notamment le temps « où – je cite encore Philippe Ménard – *les honnêtes chevaliers dorment* »<sup>14</sup>, tandis que le jour sert à faire preuve de prouesse. Pour illustrer ce constat, nous pouvons citer le tout début du roman de Chrétien : Perceval, après avoir quitté sa mère pour embrasser la vie des chevaliers, chevauche toute la journée et passe la nuit dans une forêt pour continuer son voyage dès le chant des oiseaux, c'est-à-dire sans perdre son temps<sup>15</sup>. Se lever à l'aube relevait d'ailleurs, ainsi que nous l'avons vu, de la pratique courante et c'est donc ce qu'on attendait de tout bon chevalier. Si l'on tient compte du fait que la journée qui commence ici est la première consacrée à des exploits « chevaleresques » (du moins dans la conception primitive que s'en fait Perceval à ce point du récit), l'évocation de la nuit sert également à marquer davantage la rupture impliquée par la décision de quitter sa mère. Dans cette perspective, ce matin-là est une ouverture, le début d'une toute nouvelle vie pleine d'aventures, déjà préfigurée par cette première journée, où « le temps semble presque trop court, tant les événements se multiplient »<sup>16</sup>

.....  
<sup>12</sup> A.-C. Le Ribeuz, « Le Petit Artus de Bretagne ou la nuit féconde en romanesque » in *Questes, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, n°6, novembre-décembre 2003, janvier 2004, p. 35-41, consulté en ligne le 22 mars 2011 : <http://questes.free.fr/ancien/questes-nuit.html>

<sup>13</sup> Ph. Ménard, « Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes », in *Le Moyen Age*, 1967, t. 73, n. 3, p. 375-401, consulté en ligne le 26 mars 2011 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10822p/f2.image.langFR>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>15</sup> Chrétien de Troyes, « Perceval », v. 370-376, consulté en ligne le 28 mars 2011 : <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/perceval/mere.htm>

<sup>16</sup> Ph. Ménard, *art. cit.*, p. 389.

(rencontre avec la jeune fille de la tente, arrivée à la cour du roi Arthur, victoire sur le Chevalier Vermeil, hébergement chez Gorneman de Gorhaut).

Dans nos récits, l'approche de la nuit est traditionnellement liée au topos de l'hospitalité due au chevalier errant. Il est emblématique pour son manque d'éducation que Perceval, quand il arrive chez Gorneman, n'attend pas d'être invité, mais se fait inviter<sup>17</sup>.

Nous avons déjà évoqué ci-dessus que d'autres nuits sont consacrées à l'amour, telle le passage de Perceval à Beaurepaire. On entoure le visiteur de soins et d'attention (souper, draps blancs, riche couverture, doux oreiller pour sa tête) : on lui prépare donc tout ce qu'il faut pour une nuit agréable, sauf le plaisir que donne une pucelle ou une dame ; mais comme Perceval ignore ce passe-temps, il s'endort vite, épuisé par une longue journée<sup>18</sup>, tandis que Blanchefleur ne trouve pas le sommeil<sup>19</sup>. Elle finit par se rendre chez Perceval et lui révéler ses tourments ; celui-ci lui promet de défendre ses terres contre Clamadeu et son sénéchal Anguingueron, qui assiègent Beaurepaire depuis tout un hiver et tout un été. Ensuite, ils passent la nuit « *boche a boche, / jusqu'au main que li jorz aproche* »<sup>20</sup>.

La nuit permet ainsi de relancer l'action, non seulement à cause de ce qui s'y passe, mais à cause de ce qui s'y dit. C'est le moment privilégié de la parole pour informer le chevalier et le lecteur des épreuves qui les attendent. Pourtant, les conversations nocturnes ne sont pas toujours sans danger : certaines fois, le chevalier court le risque d'être détourné de ses devoirs chevaleresques par sa dame (après une première victoire sur Anguingueron, Blanchefleur essaie de dissuader Perceval de livrer également bataille contre Clamadeu)<sup>21</sup>.

Dans le cas des deux visites chez Blanchefleur, puis chez le Roi Pêcheur, c'est ce qui est dit (ou justement, n'est pas dit, mais aurait dû être dit) qui influe sur la suite des événements.

L'amour dont le début est annoncé par cette scène nocturne s'inscrit, malgré les libertés apparentes prises par la dame, dans les règles de la société ; pour l'essentiel, il ne va pas à l'encontre de la conception conventionnelle de l'amour : c'est ce que suggère et le contexte spatial (être dans une chambre, couchés dans un lit) et temporel (Blanchefleur regagne sa chambre dès le matin). N'oublions pas enfin qu'il est précisé dans cet épisode qu'il ne s'agit pas de dormir « nu a nu », expression qui sous-entend l'acte d'amour.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, v. 1394–1414.

<sup>18</sup> *Ibid.*, v. 1936–1942.

<sup>19</sup> *Ibid.*, v. 1943–1947.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 2063–2064.

<sup>21</sup> *Ibid.*, v. 2623–2627.

Le topos de l'insomnie amoureuse sera d'ailleurs également exploité dans les continuations du roman (par exemple, lors du premier retour de Perceval auprès de Blanchefleur, décrit dans le Manuscrit de Mons (v. 24791–25330), et dans la nuit qui précède leur mariage, présentée par Gerbert de Montreuil (v. 2493–2592 et 4869–7069).

C'est ici qu'il faut également parler des différents endroits où le lit d'hospitalité peut se trouver et des significations que ces endroits véhiculent : selon une étude d'Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, l'espace du château se divise principalement en deux parties plus ou moins distinctes : la *sale* et la *chambre*. Malgré l'hésitation sémantique entre ces deux mots, il semble que les *chambres* correspondent le plus souvent à un univers féminin : bien que Perceval rencontre Blanchefleur dans la *sale* du château, elle ne tarde pas à le conduire dans une chambre, car la chambre est son domaine<sup>22</sup>. Le lit, placé dans une *chambre* se rapprochera donc plus facilement d'un lieu de séduction et il n'est pas sans signification que, contrairement à la nuit passée chez Blanchefleur, Perceval est invité dans le château du Roi Pêcheur à se coucher à l'extérieur des chambres, donc dans la *sale* (« *dehors* »)<sup>23</sup>. Cela suffit à exprimer son exclusion du mystère. Le lendemain, il se retrouve tout seul et tente en vain d'ouvrir ou de faire ouvrir les chambres<sup>24</sup>, qu'il avait pourtant vu ouvertes la veille<sup>25</sup>.

Au sujet des lits d'hospitalité, nous devons évoquer cette réalisation assez particulière qu'est le Lit de la Merveille. (Rappelons que Gauvain, qui s'assied sur le lit de la Merveille, doit affronter une pluie de flèches que déclenche un mécanisme invisible et qu'il est attaqué par un lion.) Si cette aventure a lieu de jour, n'oublions pas que ce lit « *se situe dans un espace atemporel, puisque c'est celui de l'au-delà* »<sup>26</sup> et qu'une fois le lit « dompté », il redevient un lit normal où Gauvain dormira. Ce n'est qu'après avoir apporté la preuve de ses qualités exceptionnelles que Gauvain est accueilli par les habitants du château des deux reines en tant que seigneur. Le lit est donc le lieu d'une épreuve initiatique. Cependant, malgré son côté étrange et inquiétant, il s'agit d'un mécanisme et donc d'un phénomène déclenché par ce que l'on fait, d'où le sentiment rassurant d'un monde contrôlable : notons ici le « dosage » très savant du roman de Chrétien .

Une autre forme de l'hospitalité est celle fréquemment offerte à nos héros par des monastères ou des ermites<sup>27</sup>. Ainsi, par exemple, après avoir rencontré des pèlerins, Perceval passera deux jours entiers chez un ermite (v. 6009–6287) qui

.....  
<sup>22</sup> Chrétien de Troyes, *op. cit.*, v. 1844–1847.

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 3322–27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 3357–63.

<sup>25</sup> Sur a visite chez Blanchefleur et le Roi Pêcheur, cf. A.-G. Brunet-Rochelle, *art. cit.*, p. 368–371.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Par exemple, Gauvain, avant de se rendre au château d'Escavalon : *ibid.*, v. 5630–5635.



se révèle être son oncle et parfait sa formation humaine et religieuse. Notons que la pénitence demandée à Perceval (rester deux jours entiers chez l'ermite) va justement à l'encontre de l'interdiction traditionnelle de passer plus d'une nuit sous le même toit tant que l'objectif de la quête n'aura pas été atteint<sup>28</sup> et marque du coup un tournant dans le récit.

D'autres nuits, faute de mieux, sont passées à la belle étoile, telle la nuit sur une « *praerie* », qui précède la scène où Perceval est subjugué par la vue des trois gouttes de sang<sup>29</sup>, comme si l'éloignement du monde civilisé préparait cette « entrée en contemplation ».

La nature nocturne, univers rassurant chez Chrétien et qui permet le recueillement, l'est beaucoup moins dans les continuations où elle revêt plutôt un caractère sauvage, diabolique.

Dominique Boutet constate, concernant les apparitions diaboliques dans les chansons de geste, qu'en évoquant la nuit « *il s'agit ... pour les auteurs de signaler un écart par rapport à la norme humaine, sociale ou quotidienne: avoir partie liée avec le monde de la nuit, c'est se distinguer et par conséquent rechercher ou connaître un lien, positif ou négatif avec la transcendance* »<sup>30</sup>. Cette constatation vaut également pour les continuations même s'il ne s'agit pas toujours de recherche active de la transcendance: en effet, c'est plutôt elle qui fait irruption dans le monde matériel et la plupart des personnages subissent ces rencontres malencontreuses de manière plus ou moins passive, sauf Perceval qui relève le défi.

Toutefois, dans certaines situations, les héros cherchent effectivement un lien avec la transcendance, comme par exemple lors de la nuit nuptiale de Perceval et de Blanchefleur présentée par Gerbert de Montreuil: les jeunes mariés tombent d'accord de mener une vie chaste (les seules relations qu'ils s'autorisent sont celles qui auront pour but la procréation). Ils quittent le lit et prient ensemble. La justesse de cette décision sera mise en évidence par la prophétie que Perceval entend à l'aube et qui lui révèle une glorieuse destinée, tout en l'exhortant à poursuivre sa quête.

Dans un autre épisode, qui se trouve également dans la Quatrième continuation, Perceval passe une nuit dans un ermitage et, après avoir entendu la messe, il a une vision sur le roi Mordrain<sup>31</sup>, le père du Roi Pêcheur. Tout ce que font donc les personnages, c'est de se mettre dans un état de disponibilité religieuse, exprimée par le geste de la prière et qui peut être suivie d'une apparition pour

<sup>28</sup> Cf. C. Acher-Ferlampin, « La nuit des temps dans Perceforest: de la nuit de Walpurgis à la nuit transfigurée », in *Revue des langues romanes*, t. 106, n° 2, 2002, p. 420.

<sup>29</sup> Chrétien de Troyes, *op. cit.*, v. 4140–4141.

<sup>30</sup> Dominique Boutet, « La nuit et la création épique au Moyen Âge », in *Revue des langues romanes*, t. 106, n° 2, 2002, p. 227–246.

<sup>31</sup> Vision sur Mordrain, le père blessé du Roi Pêcheur, chez Gerbert de Montreuil (v. 10193–10599).

confirmer le héros dans sa mission. Ce qui est différent dans les continuations par rapport au roman de Chrétien, c'est que l'apprentissage, le perfectionnement humain qui se faisait chez celui-ci par l'intermédiaire du monde humain, paraît ici confié à une autre sphère, celui de la transcendance qui se manifeste d'une manière très directe, sous formes d'apparitions, de visions.

Les nuits semblent cependant beaucoup plus marquées par des pratiques maléfiques du/des démon(s) que par la présence d'un Créateur qui prend soin du monde créé : sous le voile de la nuit, le diable apparaît à Perceval d'abord sous la forme d'un cheval noir qui l'entraîne dans une course folle et disparaît au moment où son cavalier se signe, puis sous celle de Blanchefleur qui arrive à bord d'un bateau noir. Pendant une autre nuit, alors que Perceval dort sous une aubépine, c'est sous l'image de la fille du Roi Pêcheur que le diable le tente. Notons que ces deux cas ne posent pas uniquement le problème de la tentation sexuelle, mais celui d'abandonner la quête pour des raisons privées (le démon suggère que sa bien-aimée serait encore menacée). La tentation est aussi celle d'accéder à toutes les connaissances sur le Graal et la Lance qui saigne au prix d'une nuit passée avec la prétendue fille du Roi Pêcheur.

L'apparition diabolique la plus mystérieuse et la plus souvent reprise est celle liée à la chapelle à la main hideuse. L'élément de base qui constitue la trame de ces épisodes répétitifs est celui d'une chapelle faiblement éclairée où une main hideuse éteint un cierge, souvent unique ; parfois le héros qui y passe y trouve également un cadavre d'origine inconnue. La première évocation de la chapelle à la main hideuse se trouve dans la Première Continuation de Perceval<sup>32</sup>, en rapport avec le personnage de Gauvain. (Celui-ci chevauche dans la nuit, découvre une chapelle, où une main hideuse va bientôt éteindre la lumière de l'unique cierge. Tout de suite, une tempête éclate et Gauvain chevauche sans maîtriser son cheval jusqu'au point du jour<sup>33</sup>.)

.....  
<sup>32</sup> *Première Continuation de Perceval (Continuation Gauvain)*, éd. W. Roach, trad. et présentation par Colette-Anne Van Coolput-Stroms, Paris, Librairie Générale Française, Lettres Gothiques, 1993, Branche V, v. 67765-.

<sup>33</sup> F. Le Nan, « Si li enuia mout la nuit ... Réflexion sur un élément commun de signification dans Berte as grans piés d'Adenet le Roi, le Roman d'Alexandre et la Première Continuation de Perceval », in *Revue des langues romanes*, t. 106, n° 2, 2002, p. 316.

Cette scène figure également dans l'édition de Potvin : *Perceval le Gallois, ou le conte du Graal*, éd. Ch. Potvin, Mons, Dequesne-Masquillier; Paris, A. Lacroix-Verboeckhoven et Cie, 1866-1871, t. 3, p. 360-361, consulté en ligne le 26 mars 2011.

[http://books.google.hu/books?id=JOAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=potvin+perceval&source=bl&ots=vB2kEFTk3p&sig=iiTJPBPVgZ87eH5FpddfQcJz7xY&hl=fr&ei=nSeUTe6PLs32sgbJ6eWzCA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBgQ6AEwAQ#v=onepage&q=chapele&f=false](http://books.google.hu/books?id=JOAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=potvin+perceval&source=bl&ots=vB2kEFTk3p&sig=iiTJPBPVgZ87eH5FpddfQcJz7xY&hl=fr&ei=nSeUTe6PLs32sgbJ6eWzCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBgQ6AEwAQ#v=onepage&q=chapele&f=false)

Dans l'interprétation de cette aventure, je m'appuie sur quelques constatations de Frédérique Le Nan. La main hideuse/noire entretient un lien métonymique avec un être qui ne franchit pas totalement les murs de la modeste chapelle. La main pénètre jusqu'à l'autel, elle éteint la lueur du cierge et noie ce carré de lumière dans l'obscurité ambiante. Elle signale ainsi que le règne du diable s'accomplit dans la nuit, que son empire est absolu et qu'il s'étend à l'infini sans qu'aucune limite ne parvienne à le contenir, pas même l'espace resserré de la chapelle où la chrétienté s'est donné un premier enclos de lumière. L'épisode sanctionne la faillite de la compétence chevaleresque. Gauvain ne peut ni s'orienter, ni maîtriser son cheval, ni utiliser ses armes, ni s'opposer avec efficacité à la main noire. On atteint ici les zones dangereuses du surnaturel maléfique<sup>34</sup>.

146

Dans la Deuxième continuation, avant sa deuxième entrevue avec le Roi Pêcheur, Perceval passe à son tour à cette chapelle<sup>35</sup>. (Détail comique dans sa banalité : il ne s'effraie pas, mais pendant un certain temps cherche la porte dans l'obscurité et finit par sortir.)

A son retour à la chapelle, dans la Troisième continuation, Perceval est déjà instruit sur l'histoire de cet endroit mystérieux<sup>36</sup> : il engage avec succès le combat contre le Démon<sup>37</sup>. Épuisé par cette lutte, Perceval s'endort et, à son réveil, voit le cierge rallumé malgré le fait que personne ne soit passé par là : la réapparition de la lumière manifeste le rétablissement de l'ordre normal des choses.

Dans mon introduction à la présente étude, j'ai déjà parlé de l'idée traditionnelle d'associer les forces positives, rassurantes, à la lumière et celles du démon à l'obscurité. Cette attribution de valeur ne va néanmoins pas toujours de soi et nous trouvons dans les continuations des passages où la lumière est tantôt rassurante, tantôt troublante.

Nous lisons par exemple chez Gerbert de Montreuil relatant le mariage de Perceval et de Blanchefleur que, la veille des noces, la nuit était éclairée par toute la cité, de toutes les fenêtres et de toutes les étoiles. Ici, nous rencontrons effectivement la conception selon laquelle il est inimaginable qu'un événement heureux se produise dans les ténèbres, sans parler de la représentation traditionnelle d'une nature solidaire avec le monde humain, également présente dans cette image (les étoiles brillent pour contribuer à l'éclat des lumières des hommes).

.....  
<sup>34</sup> Cf. F. Le Nan, *art. cit.*, p. 330-331.

<sup>35</sup> Ms. de Mons, v. 33755-35551.

<sup>36</sup> La chapelle, construite par Brangemore de Cornouailles qui sera décapitée par son fils, le roi païen Pinogre, abrite le tombeau de la dame pieuse ; depuis, elle est le lieu de la lutte entre le Bien et le Mal et ainsi, chaque jour, un chevalier passant par là est tué par la Main Noire.

<sup>37</sup> Ms. de Mons, v. 39730-40963.

En revanche, dans la Première continuation de Perceval, quand la cour d'Arthur se rend au château des deux reines pour rejoindre Gauvain qui en est devenu le seigneur après l'épreuve du Lit de la Merveille, c'est justement la logique inverse qui prévaut : de grandes réjouissances ont lieu pendant la nuit pour fêter les retrouvailles familiales (Arthur retrouve sa mère et d'autres relations familiales un peu embrouillées seront également découvertes), mais le sénéchal Keu fait répandre le bruit que le roi et la reine auraient disparu. À ce moment, nous apprenons que « si la nuit n'eût été si sombre, beaucoup, pris de panique, eussent déserté ce lieu maudit où les murs du château luisaient tout seuls comme un prodige »<sup>38</sup>. Nous voyons que, contrairement aux exemples précédents, dans ce cas-ci, c'est l'obscurité qui est rassurante, tandis que la lumière répandue par le château – puisque difficile à expliquer –, est troublante. De mauvaises rumeurs suffisent alors à transformer cet endroit en « lieu maudit » aux yeux des chevaliers.

Un autre exemple, qui illustre le rôle tantôt positif, tantôt négatif attribué par les narrateurs à la lumière, est celui fourni par l'épisode du combat avec les démons qui harcèlent depuis longtemps Gorneman de Gorhaut et ses fils (chez Gerbert de Montreuil). Bien que mortellement blessés, les démons reviennent chaque nuit : Perceval se donne donc la mission de découvrir leur secret et passe la nuit qui suit leur dernier combat à veiller à la lueur de la lune. Il voit alors qu'une vieille apparaît avec des tonnelets « *sertis de pierres de vertu, si belles et lumineuses que le trésor du roi Arthur n'approche pas de leur valeur* »<sup>39</sup> et ressuscite les démons avec l'onguent que contiennent ces barils. Après la victoire définitive sur les démons, Perceval garde ces tonnelets miraculeux dans sa chambre : la grande clarté qu'ils répandent le réveille, mais il se rassure en se disant que cette lumière ne menace plus personne.

Pour résumer, je dirais que la nuit, loin d'être exclusivement une période de repos ou l'élément d'un cadre temporel donnant au récit son rythme, contribue déjà chez Chrétien, par ce qui se passe (ou se dit) dans l'intimité de la nuit, à relancer les aventures. Par ailleurs, elle est, même s'il n'y a pas de « *cauchemars troublants ni de manifestations diaboliques chez Chrétien* »<sup>40</sup>, « *le temps de l'extraordinaire et du merveilleux (...)* [puisque] *c'est dans la profondeur de la nuit que surgissent les terrifiantes aventures de l'Autre Monde : pensons aux redoutables épreuves du Lit Merveilleux. (...)* [C'est aussi] à la nuit tombée que

.....  
<sup>38</sup> *Perceval ou le Roman du Graal*, op. cit., p. 229.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>40</sup> Ph. Ménard, *art. cit.*, p. 387.

Perceval voit passer devant lui l'étrange procession du Graal»<sup>41</sup>. Ce qui fait la grande différence entre le roman de Chrétien et ses continuations (en vers), c'est l'amplification très importante du thème du merveilleux, ou plutôt du fantastique, dans le récit. J'utilise le terme fantastique dans le sens que lui attribue Roger Caillois : selon sa conception<sup>42</sup>, dans le fantastique, le surnaturel porte atteinte au monde d'ici-bas et les récits se déroulent dans un climat d'épouvante. Pour clore ces réflexions autour du sujet de la nuit et du phénomène de la peur nocturne dans ce cycle en vers, je citerai encore Frédérique Le Nan qui commente ainsi le surgissement du fantastique : «*l'éclairage lunaire favorise un passage à l'irréalité par la transformation du paysage et induit souvent un basculement dans le fantastique*»<sup>43</sup>.

.....  
<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Cf. R. Caillois (éd.), *De la féerie à la science-fiction, préface à l'«Anthologie du fantastique»*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>43</sup> Ph. Ménard, *art. cit.*, *loc. cit.*

# RAJNAVÖLGYI GÉZA RÓZSAREGÉNY-ÁTÜLTETÉSE AZ UTÓBBI HÚSZ ÉV KÖZÉPKORI ÉS RENESZÁNSZ FORDÍTÁSAI TÜKRÉBEN

Az utóbbi húsz évben nagyon sok adósságot pótol a magyar műfordítás-irodalom. Sorra jelentek meg jelentős nyugat-európai lovagregények, románcok, chanson de geste-k fordításai, mintha a rendszerváltás és EU-csatlakozás ígéretében a nyugat-európai múltat akarnánk *el-* vagy *visszafoglalni*. A magyarul megjelent művek közül a legfontosabbak: Wolfram von Eschenbach *Parzivalja*, Chrétien de Troyes *Yvainje* és *Lancelot*-ja, Ariosto-, Tasso- és Rabelais-fordítások, sok-sok trubadúrköltemény, a *Trisztán*-regény(ek), neves chanson de geste-k. Gyönyörű széria – büszkék lehetünk rá. És ebbe a sorba illeszkedik a Rajnavölgyi Géza átültetésében megjelent *Rózsaregény*<sup>1</sup> is.

Megállapíthatók-e közös jellegzetességei ezeknek a fordításoknak? Összeköti-e ezeket a rendszerváltás óta megjelent szövegeket valamilyen közös nyelvfelfogás vagy fordítói irányultság? Egy olyan irodalomban, ahol a fordítótól szinte mindig az eredetivel egyenrangú műalkotást vár el a közvélemény, ahol a műfordítás már-már amolyan negyedik műnemnek számít<sup>2</sup>, fontos kérdések ezek.

Egyáltalán milyen társadalom- vagy kultúrpolitikai körülmények születtek meg ezek a művek? Mi indokolja a nyugat-európai középkor „reneszánszát” Magyarországon<sup>3</sup>? Hiszen az utóbbi húsz évben létrejött fordítások mögött már nem áll egy egységes nemzeti kiadáspolitika vagy nagy kiadók évtizedekre előre tervezett projektje, mint a szocialista időkben. Ma már egyetlen kiadó sem

\* Károli Gáspár Református Egyetem

<sup>1</sup> Guillaume de Lorris – Jean de Meun, *Rózsaregény*, ford. Rajnavölgyi Géza (Szabics Imre előszavával), Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008.

<sup>2</sup> A magyar *műfordítás* szónak – jellemzően – szinte egyetlen nyugati nyelvben sincs pontos megfelelője.

<sup>3</sup> Ezzel kapcsolatban csak feltevésekre hagyatkozhatunk. A nyugati középkor iránti érdeklődés tekinthető múltba fordulásnak, de a „nyugathoz” való felzárkózás spontán vágyának is. És arról se feledkezzünk meg, a nyugatos műfordítók még nem igazán tüntették ki a középkor népnyelvű elbeszélő műveit, így hát a fordítóknak nem kell „nagy előképekkel” megküzdeniük. (Az *Isteni színjáték*-fordítás már ilyen tekintetben is rendhagyó.)

engedheti meg, hogy jól fizetett fordítók sorát tartsa „készenléltben”. A középkori és reneszánsz művek fordításai egyes fordítók vagy kutatóműhelyekben, doktori iskolákban formálódó baráti társaságok áldozatvállalása által születnek, és többségében maguk a fordítók találják meg velük kockázatni hajlandó, kis kiadókat. Ennek természetes következménye, hogy a műfordítások színvonala hullámzóbb, mint például a hetvenes években, viszont a művek átültetői – és ennek számtalan, ha tetszik, művészi előnye és hátránya is van – nemcsak a favorizált, cég- és brancsbeli műfordítók közül kerülnek ki.

Ámde a két világháború közötti műfordítás-irodalomhoz képest feltűnő – akkor még maga Babits fordított Dantét –, hogy a befutott nagy költők közül ma milyen kevesen vállalkoznak középkori vagy reneszánsz művek lefordítására. Kivételek azért most is akadnak: lásd Tandori Wolfram von Eschenbach-, Márton László készülő Gottfried von Strassburg-fordítását, Nádasy Ádám és Baranyi Ferenc Dante-fordítását És az is igaz, hogy ugyan a két „összeurópai” trubadúrantológia (*A tavaszidő édessége, Udvariatlan szerelem*) szerkesztői tudatosan törekedtek, hogy fiatalokra bizzák a fordításokat – de ezek közül a kezdő, sokszor egyetemista korú költők közül mára nagyon sokan befutottak. Ennek ellenére tény, hogy a „középkorszéria” nagy része az egyetemi kutatóműhelyekkel szoros kapcsolatban álló fordítók vagy éppen egyetemi oktatók műhelyéből került ki. A középkori és reneszánsz művek fordításai – többnyire – az adott „iskola” bélyegét is magukon viselik.

És milyen kapcsolatban vannak ezek a szövegek a kortárs magyar irodalommal? Hiszen nyilvánvaló, hogy a fordítások – akarva-akaratlanul, gyakran a fordító szándékától is függetlenül – a nyugat-európai középkor–reneszánsz és a kortárs magyar irodalom metszéspontján jöttek létre. A lírafordításoknak vannak a trubadúrokat a kortárs magyar líra felől is „olvasni tudó” kritikussai is (nemcsak Szigeti Csaba, hanem Borbély András, Jánossy Gergely), a kortárs magyar költők versépítkezésében kimutatható „trubadúrmegoldásokat” Szigeti Csaba már számba vette<sup>4</sup>, sőt a trubadúrfordításokat el is helyezte a kortárs magyar irodalom térképén<sup>5</sup>. De vajon az „újraalkotott” epikus szövegek hatottak-e bármiképp is a kortárs magyar epikára? 2009 júniusáig nem kellett volna felelnünk erre a kérdésre. Ám azóta megjelent az *Udvariatlan szerelem* egyik fordítójának, Horváth Viktornak a *Török tükör* című regénye, amely a keresztény–muzulmán érintkezés határpontjait kutatva – a trubadúrvidák epikus sémáit variálva – az *Isteni színjáték* arab fordítójának, al-Muhádzsernek

<sup>4</sup> Szigeti Csaba, *A hímfarkas bőre: A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Pécs, Jelenkor, 1993.

<sup>5</sup> Szigeti Csaba, *Oc e Non: Igen és Nem – a fordításról Báthori Csaba trubadúrfordításai kapcsán*, www.ujnautilus.info

az életét is elmeséli. És ez jóval több, mint a regény izgalmas, egzotikus mellék-szála, hiszen Jaufre Rudel vidájának le- vagy átfordítása előkészíti a hagyományos magyar történelmi regény „kifordítását”. A *Török tükör*, a „fordítás regénye” magának a kultúráköziségnek, a műfordításnak a folyamatára és problémáira is reflektál.

De milyen fordítói felfogást követnek a középkori és reneszánsz fordítások?

A 20. századi Catullus-fordításokról monográfiát író Polgár Anikó a magyar irodalomban négyféle műfordítói irányultságot különböztet meg<sup>6</sup>. A 19. századi magyar műfordítókra a világirodalmi művek és versformák „honosítása”, vagyis a *domesztikáció* eljárása a jellemző. A nyugatos fordítók többsége zsákmánynak, szerepjátéknak, költői életművük részének tekintették az „idegen költőket”, és ha tartalmi hűségre nem is, de formai hűségre törekedtek. Az ő eljárásukat Polgár Anikó *integrációnak* nevezi. Míg az ötvenes-hatvanas évek nagy műfordítói (főleg az antik költészetben elmélyülő filológusok, köztük Devecseri Gábor) meghaladni igyekeztek a „szép hűtlenek”, a nyugatosok gyakran szubjektívnek kikiáltott fordításait, és úgy gondolták, összeegyeztethető a szöveg esztétikai szépsége és a legteljesebb filológiai pontosság és alaposág (*rekonstrukció*).

Polgár Anikó elkülönít egy negyedik kategóriáját a ma divatos „intertextuális” fordításoknak, ahol is a műfordító (vagy éppen parafrázisszerző) számos intertextust, hagyományt tükröztet tudatosan. Itt a költő csak „felhasználja” (szétszedi, feljavítja, szétcincálja, egyesek szerint kiforgatja, „megalázza”) a pre-textust (az „eredetit”) – és nem is egy pretextust, hanem számosat. Ez a Polgár Anikó által *applikációnak* nevezett eljárás különösen a kortárs magyar költészetben virágzik (Kovács András Ferenc, Csehy Zoltán, Lövétei Lázár László és mások). Ámde a felvidéki kutató kategorizálását azt teszi különösen rokonszenvesse, hogy többször is kifejti, nincs önmagában üdvözítő irányzat vagy fordítói módszer, nincs semmiféle recept arra, hogy tökéletes fordítás szülessen, elvileg mind a négy eljárás eredményezhet kiemelkedő fordításokat.

Idézett művében Polgár Anikó Catullus-fordításokkal és -átiratokkal foglalkozott, így aztán nem vehette tekintetbe a magyar műfordítás-irodalom egyik leginnovatívabb ágát, a drámafordításokat. Pedig a színpadi megjelenítés varázsa, az *itt és most* kényszere egyenesen megköveteli, hogy a fordító a rég múlt korok nyelvezetét a maihoz közelítse. A fordító a drámában talál a legtöbb mentséget arra, hogy a lehető legnyilvánvalóbban kortárs szövegekként „rekonstruáljon” régi műveket. A magyar műfordítónyelv legnagyobb (ha tetszik, leggátlátalanabb) megújítói közé a drámafordítók is beletartoznak: Nadasdy, Parti Nagy, Térey. Jellemző, hogy Nadasdy Ádám rendhagyónak számító *Isteni*

<sup>6</sup> Polgár Anikó, *Catullus noster, Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003.



*színjáték*-fordítása is egy színházi előadáson, egy hangsúlyosan kortárs közegben, a Trafóban „mutatkozott be”.

A középkori és reneszánsz epikus művek fordításainak fogadtatása ettől többnyire gyökeresen eltér. A lovagregények, chanson de geste-k fordítóinak nem kell villámgyorsan, egyetlen este elkápráztatniuk a közönségüket. Ezek a szövegek akarva-akaratlanul is egy iskolai kánon részei, és bár minden fordító ambicionálja (vagy ambicionálná), hogy a fordítását a kortárs magyar irodalom gyöngyszemének tartásák, de ők is tudják, hogy a fiatal olvasók nem színházban vagy felolvasó esteken találkoznak először ezekkel a művekkel, hanem a kötelező olvasmányok jegyzékében. És arról sem feledkezhetünk meg, hogy milyen filológusi felkészültséget igényel az ilyen művek interpretálása. Ez a műfordítót (még ha ő maga nem is tudományos kutató) hónapokig, évekig hozzáláncolja egy kutatóműhelyhez – márpedig epikus művek fordításánál nem bevett gyakorlat, hogy, miként a színházakban szokás, a kiadók külön filológus és külön költő fordítót szerződtessenek.

Az epikus fordítások nyelvezete nemcsak a műnembeli különbség és a befogadás eltérő körülményei miatt is konzervatívabb a drámakénál. A magyar verses epikának van egy máig felül nem múlt etalonja: Arany János. (A „felül nem múlt” nem azt jelenti, hogy elvileg „felülmúlhatatlan”.) Tandorit, Nádasdyt, Márton Lászlót kivéve – ámbár az utóbbi két esetben csak szemelvényekből következtethetünk erre – a legtöbb magyar műfordító visszakanyarodik Aranyhoz és a 19. századi epikához, mert szándékában áll érzékeltetni az eredeti mű „ódonóságát”, a kortárs olvasót az eredeti műtől elválasztó időbeli távolságot. Ámde megjegyezzük: Arany egynémely epikus műve már a 19. században is archaizálónak számított, hiszen Aranynak meg az állt szándékában, hogy elmúlt korok „elveszett emlékezetét” rekonstruálja. Arany és az ő nyelvén megszólaló műfordítók távolságtéremtése szinte soha nem játékos-ironikus, szinte soha nem a kortárs olvasóval játékosan összekacsintó: Tóth Árpád *Aucassin és Nicolette*-jének a kortárs irodalomban sokáig nem volt folytatása.

A középkori elbeszélések fordítóit a „távolság varázsán” kívül az is megkísérli, hogy archaizmusok segítségével hozzanak létre egy – magyarul talán soha nem létezett – udvari társalgási prózanyelvet, egy „fennebb stílt”, egy kifinomult, könnyed választékosságot. Sokszor nagyon költőien és meggyőzően, miként Szabics Imre *Szibilla királynő édene* című fordításkötetében láthattuk. Itt az archaizálás nemcsak „távolivá”, hanem emelkedetté és kifinomulttá is teszi a magyar nyelvet.

Ez a finom, nem is mindig tudatos archaizálás Rajnavölgyi Géza fordítói nyelvét is jellemzi. És ez már a *Rózsaregény*-fordítás szókinccsválasztásában is megjelenik: *kebel, csalit, hívság, ármányos, meggárgyult, grádics, istenúccse, hajlok, hív, aludván* (a sok -ván, -vén igemód). A költői én *nyalkán lép és örvendezőn,*

az álomban látott táj szemrevaló, tetszetős, kies – mind-mind olyan kifejezések, amelyek viccesek vagy éppenséggel ironikusak lennének egy kortárs magyar költeményben.

A magyar *Rózsaregény* a 19. századi magyar irodalmi nyelv lehetőségeit igyekszik kiaknázni, gyakran meglehetősen ironikusan. A Barát így szólítja fel a szerelme: *Hívem, hallgasd meg hát szavam, / figyelmezzél rá gondosan!* A szerelmes ekképp beszél az Értelemhez: *Hölgyem, felettem ő az úr, / s job-bágya lettem, így igaz. / Örül szívem, ha majd hajaz / hozzá kicsinyt...* Olykor ezek az archaizálások a régi magyar költészetben bevett figura etimologicákká ötvöződnek, mégpedig nagyon ügyesen. (*Csalót és csalottat megcsalok / lopót és lopottat meglopok.* Bizonyos szóösszetételek is a régi magyar költészet ihletéséből származnak: *madarak dallanak.*) De érdemes megjegyezni, ez a játékos, hol a népiességre „hajazó”, hol egyenesen túlzónak ható archaizálás – természetesen a forrásszöveg szellemiségével is összhangban – több humoros lehetőséget rejt, mint a Szabics-szövegek „udvaribb”, kifinomultabb, mértéktartóbban archaizáló, elegánsabb nyelve.

Rajnavölgyi olyannyira invenciózus fordító, és – úgy tűnik – a régi magyar epika nyelvében annyiféle íz, szín és játéklehetőség van, hogy ez a nyelv számos szellemes innovációnak, fordítói telitalálatnak is a forrása: ilyen a *Henyécske* név, a *pénzüzér*, a szírepre rímelő *szépszerén*, az *elfogta őket hevenyén* fordulat. Éppen ezek a találatok teszik sokkal lendületesebbé a *Rózsaregény*-fordítást, mint Rajnavölgyi más szövegeit, az évekkel ezelőtt megjelent *Roland-ének*- és *Marie de France*-fordításokat.

A *Rózsaregény*-fordító dolgát különösen megnehezíti az allegorikus nyelv magyarra ültetése. A magyar irodalomban nincs igazi, mély hagyománya az allegorikus költészetnek, a *Rózsaregény*ben a fordítót dicséri, hogy ezek az allegorikus szövegrészek, didaktikus betétek is ilyen lendületesek. Ám másféle buktatót is tartalmaz a párrímes ófrancia szöveg. A jambikus lejtésű, néhol ütemhangsúlyos színezetű párrímek a magyar költészetben már-már kötelezően megidézik a népiességet, az ilyesmi pedig mintha kevésbé illene egy udvari, allegorikus elbeszélő költeményhez. (Mindenesetre Illyés *Lecke lovagoknak* címmel megjelent fordításrészletében nagyon zavaró.) De Rajnavölgyinél még a párrímes sorok is szinte *csacsognak*: a vaskosabb humor ugyan meg-megvillan a szövegben, de a fordítás egésze mégis belül marad az udvari regiszteren.

Rajnavölgyi még népies ízeket, sőt dajkanyelvi fordulatokat (mint például *elcsucsul*) is képes a szövegbe belesimítani. Az Anyó így kezd hízelegni: *Édes húsom, szép gyermekem...* És nagyon hangulatos, mikor az ilyen fordulatok jelzésszerű (vagy épp humorosan túlzott) archaizálással ötvöződnek. Újra a felejt-hetetlen Anyót idézve: *Kinek lenne hiúz-szeme / annak cobolyprém bunda se, / se tarka pruszlik, keszkenő / se dolmányka, se kézelő, / kivarrva újabb mód szerint /*

*se encsembencsem drágaság / se pompás, fényes cifraság...* A kicsinyítő képző és az „encsembencsem” ebben a kontextusban babaruhákká vagy gyerekjátékokká degradálják a felsorolt „cifraságokat” – és tágabb értelemben nemcsak az anyagi javakat, hanem magát az udvariságot is. (Arról sem feledkezzünk meg, hogy a ma is használt „encsembencsem”-nek van valami nemcsak lekezelő, hanem pajzán mellékjelentése.) Nem ez az egyetlen szöveghely, ahol a fordítót ilyen ironikus távolságtéremtésen „kapjuk”.

Az Anyó mitológiai példázatai és népies nyelve néhol már-már a magyar Rabelais-fordítások ízeit<sup>7</sup> vagy akár a régi magyar deákköltészet fordulatait idézik. Ámde a fordító kiváló stílusérzékét dicséri, hogy a körmönfont Anyó – aki mindvégig úgy beszél, mint egy latintanárból lezüllött, egy, a különböző stílusok, beszédfordulatok között óvatosan cikázó, mulatságos vidéki kerítő – mégis bele simul a „vértelenebb”, „kifinomultabb” allegorikus alakok, Édes Gondolat, Szívesen Lát, Őrszellem, Édes Tekintet és társaik közé. Az Anyóval való párbeszéd a magyar *Rózsaregény* legsikerültebb fejezetei közé tartozik, és a sok-sok nyelvi játék, ízlésesen alkalmazott hangnembváltás, a „bujkálás” a különféle regiszterek között már egyfajta nyelvi univerzalizmust, archaikus és mai, arisztokratikus és populáris, komoly-tudálékos és gyermeki, választékos és trágár nyelvi jelenségek egymásba játszását, vidám egymás mellett élését is képes érzékeltetni.

Rajnavölgyi Géza *Rózsaregény*-tolmácsolása – a legtöbb középkori és reneszánsz mű fordításához hasonlóan – lényegében filológiai igényű *rekonstrukció*, amely 19. századi, Arany János-i nyelvi megoldásokkal szeretné a régmúlthoz való viszonyát láthatóvá tenni. A befogadás során mi, az olvasók egyetlen percig sem feledkezhetünk el arról, hogy egy *régi* művet olvasunk. De egy fordítónak és egy fordításnak többféle (rég)múltja is lehet, hiszen a jó fordítás többféle múltat is képes kifordítani, egymásba tükröztetni. Rajnavölgyi Géza a 19. századi epikus nyelvet olyan szellemesen és játékosan – mi több, némelykor távolságtartóan, ironikusan – használja, miközben más, nem a rekonstrukciós fordításokra jellemző eljárásokat is szabadon alkalmaz, hogy nemcsak a fordítás filológiai értékei, hanem a nyelvi megoldásai is dicséretesek.

<sup>7</sup> A Magyar Rabelais-fordításokról: „*Utópia nyelve ez, vagy ha nem, hát nagyon úgy hangzik?*” (François Rabelais: *Pantagruel*), *Holmi*, 2011. I. p. 118–121.

# ÉRDEKES POLITIKATÖRTÉNETI ÉS JOGTÖRTÉNETI ESETEK A XIV. SZÁZAD KÖZEPÉN MAGYARORSZÁGON

A középkorban a legfontosabb perek a királyi udvarban, az uralkodó, illetve az őt tehermentesítő bírák, a nádor, az országbíró és (a 14. századtól) a királyi tárnokmester, illetve a királyi kancellár ítélőszékein folytak. A mai értelemben vett vádhatóság nem működött: akit sérelem ért (pl. hatalmaskodó szomszédja feldúlta a birtokát), maga kereste igazát valamelyik udvari bíróság előtt. A vizsgálatot ezután a királyi udvarból e célra kiküldött királyi ember (homo regius) végezte el, aki egy közeli hiteles hely (káptalan vagy konvent, tehát egy egyházi testület) emberét maga mellé véve kiszállt a kérdéses helyszínre, majd (ő maga csak a jogszokásokat ismerte, de írástudatlan lévén) az illető hiteles helyen foglaltatta írásba jelentését. Nagyobb bizonyosság kedvéért többnyire több hiteleshely kiküldöttjének a tanúbizonysága mellett is elvégeztették a vizsgálatot. (Mellesleg ugyancsak a hiteleshelyi megbízott tanúbizonysága mellett került sor az adományozott birtokok határának a bejárása mellett a birtokba iktatásra is.)

A hatalmaskodás (még ha gyilkosság történt is közben) magánvádas büncselekmény lévén nem feltétlenül volt végrehajtandó halálbüntetéssel sújtandó bűntett. Hosszú börtönbüntetésre csak egyházi személyeket volt szokás ítélni. Akár az eljárás során, akár a büntett elkövetésében történt elmarasztalás után lehetőség nyílt az emberölést elkövető és a sértett rokonai közti egyezkedésre, ami többnyire a meggyilkolt vérdíjának a megfizetésével és az elkövető szabadon bocsájtásával zárult. Csak ha a kártérítést illető tárgyalások eredménytelenek voltak, adta át a bíró az elítéltet a sértett rokonainak a halálbüntetés végrehajtására.

Minthogy a király volt a legfőbb bíró, jogában állt beavatkozni bármikor, bármely perbe: utasíthatta az eljáró bírót, magához vonhatta az ítélkezést, más bíró ítélőszéke elé utalhatta az ügyet<sup>1</sup>. Az itt bemutatott három jogeset közül az

\* Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

<sup>1</sup> Hajnik Imre: *A magyar bírósági szervezet és perjog az Árpád- és vegyes-házi királyok alatt*. Budapest, 1899, p. 31–34, 90–92, 388–439.

Eckhart Ferenc: *Magyar alkotmány- és jogtörténet*. Budapest, 1946, p. 104–108, 167–169, 178–179.

első (a nyomozás) tulajdonképpen «szabályos keretek közt» folyik, de a korabeli szokásjog elveinek a betartása mellett is érdekes művelődéstörténeti tanulságokkal szolgál a modern olvasó számára.

A második és a harmadik történet szokatlansága miatt a középkori perjog (eljárásjog) ismerői számára is tanulságos. 1342-ben Nagymartoni Pál országbíró «feltalálja» a rendőri felügyeletet, mielőtt a rendőrség egyáltalán létezett volna. Történeti és jogtörténeti szempontból egyaránt érdekes Erzsébet özvegy anyakirályné kiemelt, fia, I. (Nagy) Lajos mellett játszott szinte társuralkodói szerepe. Középkori királynéink – kiváltképp férjük halála után – általában félrevonultak a közéletől. Egyesek külföldre távoztak, mások valamely kolostorban, távol a világ zajától, idejük nagy részét imádkozással töltve készültek a halálra. Az Anjou-korban Károly Róbert özvegye, Łokietek Erzsébet (∞1320 †1380) és Nagy Lajos özvegye, Kotromanić Erzsébet (∞1353 †1387) kivételek e szabály alól: férjük halála után is vezető szerepet játszottak hazánk irányításában<sup>2</sup>. E két történet Károly Róbert özvegyének férje halála után uralkodó fia mellett betöltött fontos politikai szerepkörére világít rá.

## NYOMOZÁS A 14. SZÁZAD KÖZEPÉN

Egy Károly Róbert nevében 1342. július 5-i kelettel kiadott oklevél szerint a „királynak” (ténylegesen az országbírónak, vagy ítélőmesterének) panaszkodott a királyi udvarban élő ifjú, Jakab fia, Miklós, hogy július 4-én öt ember, akinek a nevét nem tudja, az ő Barakcha nevű birtokára ment, ott Miklós rokonát, a gyermekkorú Tamást, aki famulusaival a birtok határában lovakat legeltetett, életveszélyesen megsebesítették a fején. Famulusait is meg akarták ölni, de azok elmenekültek. Amikor Miklós másik famulusa, István hallva a zajt, hozzájuk lovagolt, őt is életveszélyesen megsebesítették.

A király nevében két oklevelet írnak: egyet az esztergomi keresztes konventnek, a másikat a nyitrai káptalannak. Mindkettőben felszólították a címzetteket, küldjék ki tanúságukat, akinek a jelenlétében a név szerint megjelölt királyi ember tudja meg az igazságot, és az öt támadó embert, ha felismerik őket, Miklós ellenében idézzék meg „a király elé”, majd a konvent, illetve a káptalan tegyen jelentést a királynak.

<sup>2</sup> Bertényi Iván: *A tizennegyedik század története*. Pannonica Kiadó, 2000, p. 68–73. Szende László: Erzsébet királyné. In: *Nagy magyarok élete. Történelmi arcképcsarnok*. Szerk. Szabolcs Ottó. Anno Kiadó, Budapest, 2000, p. 7–42. Gericcs József: *A magyar királyi kúriai bírászkodás és központi irányítás Anjou-kori történetéhez. Jogtörténeti Tanulmányok* 1. Budapest, 1966, p. 285–306.

A keresztes konvent már július 10-én jelent Károly királynak: Ugud fia, István királyi emberrel tanúként kiküldték kórusuk papját, Istvánt. Ők kiszálltak Barakcha birtokra, ott látták a súlyosan sebesült gyermek Tamást és famulusát, Istvánt, majd nemesektől és nem nemesektől, szabad falvakból valóktól és egyházi férfiaktól megtudták, hogy ők a mondott öt emberből hármat nem ismernek, de kettőt igen: az egyik Nagynak mondott Beke, a másik Miklós, mindkettő Morowchuk (Mórocok) famulusa, s közülük Beke az, aki a gyermeket és Istvánt megsebesítette Barakcha határában. Július 15-én ugyanazt jelenti a királynak címzett levelében a nyitrai káptalan is: ők is Morowchuk famulusait találják a támadás végrehajtóinak, akiket így már a királyi jelenlét bírósága elé idézhettek<sup>3</sup>.

## „RENDŐRI FELÜGYELET” 1342-BEN

157

Érdekes jogesetről értesülünk Nagymartoni Pál országbíró egyik, 1342. évi okleveléből. Kisászári Mihály fia, Miklós azzal vádolta meg Szécsi Detre fiát, a Papnak mondott hatalmaskodó Istvánt, hogy megölte testvérét, Simont, aki saját birtokán tartózkodott. István ártatlannak vallotta magát, s párbajra hívta ki a felperest, amit az, köztudottnak ismervén igazát, visszautasított. Az országbíró az ügy folytatását 1342. szeptember 15-ére halasztotta, hogy időközben a király (Nagy Lajos) is tudomást szerezzen a dologról, s elrendelte, hogy a közbeeső időben a feleknek a királyi kúriában kell tartózkodniuk, s minden nap egyszer az udvari papság vezetőjénél, a királyi kápolnaispánnál, valamint az országbíró személye helyett Poki Dezső alországbírónál és Ugali Pál ítélmesternél (az országbíró irodájának a vezetőjénél) kell jelentkezniük. Az oklevélből valószínűsíthető, hogy az országbíró az éppen távollévő király megérkezéséig azért rendelhette el a peres felek udvarban maradását, hogy azok („jó” középkori magyar szokás szerint) időközben egymásban, vagy ellenfelük háza népében kárt ne tegyenek, illetve egyezkedhessenek ügyükben. Az országbíró a rendőri felügyelet (sőt maga a rendőrség) kialakulása (illetve megalakulása) előtt több száz évvel intézkedett a felek ellenőrzött folyamatos ottmaradásáról és napi jelentkezéséről a királyi udvar székhelyén. Megjegyezzük, hogy az ott eltöltött időt a felek egyezkedésre használták fel, s végül a hatalmaskodó gyilkos

<sup>3</sup> Források: Magyar Országos Levéltár, Mohács Előtti Gyűjtemények, Diplomatikai Gyűjtemény (a továbbiakban DL) 62490 és 62491. Regeszta kiadás: *Anjou-kori oklevéltár* XXVI. 1342. Szerk.: Piti Ferenc. Budapest-Szeged. (a továbbiakban AO) 267 p. 357–358. szám, 273–274 p. 371. szám, 278 p. 380. szám

az áldozat rokonainak 70 kassai márkát fizetve (a király és az anyakirályné engedélyével) mentesült a – középkori jog szerint magánvádra üldözendő – tette további következményeitől<sup>4</sup>.

## A „FÉLELMETES” ERZSÉBET ANYAKIRÁLYNÉ

Az özvegy anyakirályné erőszakos egyéniségétől a királyi udvar báróinak nem egyszer megdermedhetett a vér az ereiben. Ezt bizonyítja az esztergomi káptalan és az esztergomi polgárok vámfizetési perében 1347-ben hozott ítélet. Ezt (a kor eljárásjoga szerint szokatlan módon) Olivér királyi tárnokmester és bírótársai, Szécsényi Tamás volt erdélyi vajda (egyben az anyakirályné nőrokonának a férje), Vörös Tamás csejtei várnagy és újvári ispán, Miklós egri, valamint Gergely csanádi püspök egyaránt oklevélbe foglalta. De rajtuk kívül mások (így Nagymartoni Pál országbíró, Magyar Pál) is részt vettek a bíraskodásban. A kényes ügyben, amit egyenként, úgy látszik, nem mertek vállalni az ország vezető birtokosai, a tárnokmester és bírótársai elmarasztalták, azaz a káptalan által követelt vám megfizetésére kötelezték a királyné hathatós támogatását élvező esztergomiakat. Majd Olivér tárnokmester ilyen záradékot függesztett az ítélethez: „Mivel a királyné úrnő nyíltan arra törekszik, hogy az ilyen terhektől a mondott polgárokat megszabadítsa, ha megtörténnék, hogy a mondott polgároknak erről valamilyen oklevelet adnánk, [eleve] tiltakozunk, minthogy azt az oklevelet nem a jog szerint, vagyis jogosan adtuk, hanem a királynétól való félelem miatt.”

Hogy az anyakirályné agresszivitása később is befolyásolhatta az udvar „ítélkezéspolitikáját”, kiolvasható a veszprémi káptalan egy évtizeddel későbbi panaszából is. Eszerint Tamás (a korábbi) országbíró a királynétól való félelmében nem mert igazságosan dönteni a veszprémvölgyi apácák és a káptalan közt folyó birtokperben<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Forrás: DL 3518. Kiadása: Nagy Imre: *Anjou-kori Okmánytár* IV. Budapest, 1884, p. 265–268. Regesztája: AO XXVI. 345–346 p. 506. szám. Elemzi: Bertényi Iván: *Az országbírói intézmény története a XIV. században*. Budapest, 1976, p. 91–92.

<sup>5</sup> Források: 1347. V. 27. Esztergomi székesfőkáptalan magánlevéltára Acta radicalia (a továbbiakban: Act. rad.) 24, 2, 5. Fényképe: Magyar Országos Levéltár Mohács Előtti Gyűjtemény, Diplomatikai Fényképgyűjtemény (Df) 236299. Kiadása: Ferdinandus Knauz-Ludovicus Crescens Dedek: *Monumenta Ecclesiae Strigoniensis* (MES) III. Strigonii 1924. 627–628 p. 823. szám. 629–630 p. 826. szám. Regesztája: AO XXXI. Szerkesztette: Sebők Ferenc. Budapest-Szeged, 2007. 266 p. 480. szám. 1347.V.27. Act. rad. 41, 3, 13. Fényképe: Df 237233, kiadása: MES III. 629–630 p. 826. szám, 1347.V.27. Act. rad. 41, 7, 1. Fényképe: Df 237243; kiadása: MES III. 629 p. 824. szám. Regesztája: AO XXXI. 268 p. 483. szám, 1347.V.27. Act. rad. 41, 7, 2. Fényképe: Df 237244. Kiadása: MES III. 629 p. 825. szám. 1347.VII.1. Act. rad. 47, 5, 3. Fényképe: Df 237801. Kiadása: MES III. 643–644 p. 837. szám. Regesztája: AO XXXI. 330–331 p. 629. szám. 1357. (átiratban) Veszprémi Káptalan magánlevéltára, Veszpr. Eccl. et capit. 22/A. Regesztája: *Veszprémi regeszták* (1301–1387) Összeállította: Kumorovitz L. Bernát. Budapest, 1953. 193 p. 484. szám



# ISMERETLEN OLASZ KÖLTŐ (14. SZÁZAD): TRISZTÁN HALÁLA<sup>1</sup>

*Képes Júlia fordítása*

1.

Miután Dinas várába jutott,  
Gyötörte, sürgette a szerelem,  
Hiszen eltöltött annyi sok napot,  
S Izoldát nem láthatta sohasem;  
Azonnal egy küldöncöt hívatott,  
Menjen Tintagelbe egyenesen,  
Mert nem bírja ki a gyötrelmeket,  
Ha nem küldhet neki üzenetet.

2.

Amikor a királyné észbe vette,  
Hogy Trisztán ott van azon a vidéken,  
A hírvivőt azonnal visszaküldte,  
Kérve Trisztánt, hogy hozzá visszatérjen.  
Így Trisztán máris útra kelt sietve,  
Hogy minél előbb kedveséhez érjen.  
Nem volt ember, ki jöttét tudta volna,  
Egyedül csak Aranyhajú Izolda.

3.

Mikor Trisztán úr kedveséhez indult,  
Otthon hagyta kiváló fegyverét,  
Nem vitt mást, csak a lándzsát és a kardot,  
Melyet Morganától kapott elébb;  
Ezeket viselte csupán a bajnok,  
S ezek okozták később végzetét.  
Trisztán Szép Izoldához érkezett  
Lándzsával, melynek vége mérgezett.

.....  
<sup>1</sup> [http://www.classicalitaliani.it/trecento/morte\\_tristano.htm](http://www.classicalitaliani.it/trecento/morte_tristano.htm)



4.  
 Nagy volt az öröm és a vigalom,  
 Melyben Trisztánék ideje telik:  
 Egész éjjel egymás karjaiban  
 Mulattak ők, egészen reggelig.  
 Márktól vigan lehetnek biztosan:  
 Mert Trisztán ottlétét nem sejthetik:  
 Úgy rendezték, hogy senki meg ne sejtse,  
 Hogy ott van Trisztán, nehogy elveszejtse.

5.  
 És jött a reggel, mikor Trisztán úr  
 Izoldával múlatta idejét,  
 Keze alatt halkán pengett a húr,  
 Izold' táncolt, s élvezte a zenét  
 A gaz Alibruno arra vonul,  
 Hallván a zajt, amikor odaért,  
 Megállt az ajtónál, s meglátta Trisztánt,  
 Elindult, s Márk királyhoz ment, de tüstént.

6.  
 És így szólt Márkhoz: „Nemes, jó uram,  
 Trisztán Izoldával vigadozik,  
 Most is épp az ő szobájába' van,  
 Koronád nem félik, s nem tisztelik.”  
 Márk elsápadt e hírnek hallatán,  
 A szíve pedig kínokkal telik,  
 És így szólt: „Siratom életemet,  
 Immár látom, hogy Trisztán nem szeret.”

7.  
 Márk király nem késlekedett tovább,  
 Odament, és a szoba ablakán  
 Izoldával látta Trisztánt magát,  
 Lándzsával megsúrta baloldalán.  
 A gonosz dőfés szívébe talált,  
 Összerogyott, hogy föl se kel talán;  
 Márk, látva hogy ott fekszik megsebezve,  
 Távozott az ablaktól nagy sietve.

8.

Érezte Trisztán, hogy meg van sebezve,  
 Izoldához hát így szólott zokogva:  
 „Ó drága hölgyem, lásd, emígy végezem be!”  
 Izolda állt csak, könnyét egyre ontva:  
 „Szörnyü félelem költözik szivembe,  
 Ó jaj, én szerencsétlen!” ezt zokogta.  
 Kiszvártatva elvitték tőle Trisztánt,  
 És Dinas kastélyába vitték aztán.

9.

Mikor Dinas várába érkezett,  
 Szívet szorongatón kiáltozott:  
 „Ó, hogy ilyen szerencsétlen legyek,  
 Érzem, hogy kiszvártatva meghalok!  
 Márk olyan galádul megsebezett,  
 Ha Isten nem segít, más úgyse fog.”  
 Dinas és Sagremor kínnal tele  
 Zokognak, és szemük könnyel tele.

10.

Trisztán úrhoz Dinas és Sagremor  
 Hivat orvosokat, tudósokat,  
 De a sebbel egyik se boldogul,  
 Az pedig egyre bűzlik és rohad.  
 A sok-sok báró már mind elvonul,  
 Vele csak a két hű barát marad,  
 Dinas és Sagremor, kik bánatára  
 Vigaszt nyújtanak, s nem hagyják magára.

11.

Amikor a hírt meghallotta Márk,  
 Hogy Trisztán ilyen szörnyü állapotban  
 Van, és haldoklik szinte már,  
 Míg Izoldához ment, így szólt magában:  
 „A régi béke vége visszaáll,  
 És biztonságban leszek udvaromban,”  
 S azt mondta csellel: „Trisztán elveszett;  
 Ő bírta, jól tudom, szerelmedet.”

12.

A királyné hallgatja szavait,  
 Semmit se szól, zokog keservesen,  
 Márk király pedig nem bánja, amit  
 Tett, szidalmazza Izoldát igen,  
 A királyné halni kíváncsozik,  
 S szól: „Ha meghal Trisztán, nagy gyász lesz:  
 Szeretete tisztességet adott  
 A halála pedig gyalázatot.”

13.

Izolda áll, szívében gyötrelem,  
 Előtte Márk, keservesen zokogva;  
 Szívét a bánat rágja már igen,  
 Kívánja, mit tett, bár ne tette volna,  
 Így szólott: „Királyném, úgy hiszem  
 Amit tettem, országunk bánni fogja,  
 Ha Trisztán meghal, mit sem tehetek.”  
 S ontotta a keserű könnyeket.

14.

Trisztán haldokolva feküdt ágyon,  
 Dinashoz pedig így szólt: „Drága társam,  
 Menj Márkhoz el, ki nékem jó királyom,  
 Jöjjön el, hogy még utoljára lássam:  
 Indulj hamar, hogy életben találjon  
 Mert az erő kimegy belőlem lassan.  
 Hogy mielőtt bevégezem életemet,  
 Jöjjön el Márk, s lássa a végemet.”

15.

Bánkódott nagyon Dinas s Sagremor,  
 S elindultak, hogy hívják Márk királyt:  
 Jöjjön Trisztánhoz, mert ő haldokol,  
 És a király azonnal lóra szállt,  
 Átkozta mind, ahol ellovagolt  
 Míg elhaladt a Tristo Passonál:  
 „Ha Trisztán meghal, úgy a koronád  
 Gyalázatot hoz népedre, s reád.”

16.

Márk a kastélyba érve odament,  
 A szobába, ahol Trisztán feküdt;  
 Márk zokogott s panaszkodott igen,  
 Miközben átkozták csak mindenütt;  
 Gyertyát gyújtott, hogy világos legyen,  
 Arca színe olyan, akár a föld;  
 Trisztánhoz megy, s köszönti őt zokogva,  
 És Trisztán pedig nevetve fogadja.

17.

Mikor látta Trisztán: Márk odaért,  
 Ágyából mindjárt felkelni akart,  
 De a kínoktól csaknem elalélt,  
 A lélegzete pedig elakadt,  
 Úgy, hogy ágyában felülni se bírta,  
 Szólt halkán: „Bizton jól érzed magad,  
 Hisz halálomat mindig is akartad,  
 S Morgana lándzsájával nékem adta.”

18.

Zokog a király a bárók előtt,  
 És így szól: „Fiam, bocsáss meg nekem,  
 Olyat vétettem ellened előbb,  
 Hogy boldog többé nem leszek sosem.”  
 Míg mondta ezt, bánata egyre nőtt,  
 Mindkét szeméből könnye folyt igen,  
 Hogy a jelenlévők apraja-nagyja  
 Látván könnyeit, mind Trisztánt siratja.

19.

Trisztán felelt: „Ne sírj, Márk, arra kérlek  
 Hanem inkább kicsit vigasztalódj,  
 Ám kérek tőled egy nagy szívességet:  
 Azt, hogy Izoldát hozzám visszahozd.  
 Kérlek, küldj érte, hogy a feleséged  
 Meglátogasson engem végre most,  
 Hadd lássa, mint ér véget életem.”  
 Szólt Márk: „Hírnököm érte küldetem.”

20.

S küldöncöt küld nejéhez Márk király,  
 Kérve őt: jöjjön Trisztánhoz hamar.  
 Izolda könnye ömlik, el nem áll,  
 Mikor hallja, a küldönc mit akar,  
 „Ó, bár hozzám is jönne a halál!  
 Trisztánnal Izolda is véle hal:  
 Te meghalsz, én életben maradok,  
 S élve minden órában meghalok.”

21.

Amikor a kastélyba érkezett,  
 Szívet szorongatóan zokogott,  
 Feldúltan állt a többi hölgy között,  
 Fájdalmát látva mind sírva fakadt.  
 És szenvedése percről-percre nőtt,  
 Míg ájultan a földre nem rogyott,  
 Majd Trisztánhoz zokogva odament,  
 Bánkódott mindkettő keservesen.

22.

Így szólt Trisztán, mikor meglátta őt:  
 „Drága királyném, fénylő csillagom,  
 Magamban alig érzek már erőt  
 Közel van már halálom, jól tudom.”  
 Izolda, hallván mit mondott előbb,  
 Kétségbeesve Trisztánra zuhan,  
 Kinek oly nagyok ettől kínjai,  
 Hogy nem tud mozdulni, sem szólani.

23.

Fekszik az ágyon eszméletlenül,  
 Miközben Izoldát karjába tartja;  
 Nézi Márk, szíve bánatba merül,  
 Szemükre nem veti, elmúlt haragja,  
 Trisztán, kit rég minden szó elkerül,  
 Felkiált, hogy félelmet kelt a hangja:  
 „Most, hogy közel tudom halálomat,  
 Hozzátok pajzsomat és kardomat!”

24.

Elhozták sírva mindkettőt neki,  
 – A pajzsot is – és mindenki zokog,  
 Trisztán a kardot kezébe veszi,  
 S így szól hozzá, sohajtva egy nagyot:  
 „Kedves kardom, dicsőséggel teli,  
 Nem voltunk külön egyetlen napot  
 Sem, de itt maradsz, míg én elmegyek,  
 Többé veled nem okozok sebet.”

25.

Majd Trisztán pajzsát a kezébe fogta  
 Bár ereje fogyott szemlátomást:  
 „Kedves pajzsom, köszönöm neked,– mondta  
 – Kivédtél oly sok halálos csapást.  
 Utoljára öllelek két karomba!  
 A lélegzetem gyöngül egyre, lásd.”  
 Aztán fejére vette a sisakját,  
 Az emberek egy emberként siratták.

26.

Majd Sagremorhoz szól: „Kedves barátom,  
 E földi létből ha eltávozom,  
 Camelotba menj, siratva halálom,  
 Artúr királyhoz, s mondd, hogy rá hagyom  
 Minden fegyverem, melyek hét határon  
 Oly híresek, ám kérem őt nagyon:  
 Hallja halálom hírét Camelot  
 De mindenekelőtt jó Lancelot.”

27.

A királyné, hallván mindezeket  
 Így szólott: „Trisztán, mindenem, szivem,  
 Hogyha meghalsz, élnem hogy is lehet?  
 Hisz nélküled ugyan mi lesz velem?  
 Istenre kérlek, hadd menjek veled!  
 Testem nyugtot már nem lelne sosem,  
 Mert élve nélküled csak haldokolna  
 Gyötrelemben és kínok közt Izolda.”

28.

Trisztán pedig azt mondja mindezekre:  
 „Kedves hölgyem, meghalok biztosan.”  
 Izolda arcán tenger könny pereg le,  
 És Trisztánt átöleli hosszasan.  
 Trisztán halála közeledik egyre,  
 Izoldát öleli, oly szoroson,  
 Hogy mindkettőnek a szíve szakad meg,  
 És egymást átöelve így hálnak meg.

29.

Mikor Márk látja: Trisztán és Izolda  
 Eltávozott immár véglegesen.  
 A földi létből, szomorúan mondja:  
 „E gyászos eset nagyon fáj nekem.”  
 Mindenki csak hallgatta őt zokogva,  
 S mintha az Ég is sírna odafenn,  
 Mindenki a halálukat siratta,  
 Sűrű könnyeket ontottak miatta.

30.

Mindenki gyászol és bánatba van  
 Trisztán s Izolda halála miatt.  
 A sírkövük díszítve gazdagon,  
 (Hogyha mit erről mondanak, igaz),  
 Díszítése csupa ezüst-arany,  
 És rajta ekként szól a felirat:  
 „Itt nyugszik Trisztán, s véle szép Izolda,  
 Ahogy az írás és Lucano mondja.”

A *La morte di Tristano* a Trisztán-legenda egy viszonylag kevésbé ismert olasz feldolgozása 14. századból, szerzője ismeretlen. Mint az a címből is kiderül, nem az egész történetet dolgozza fel, hanem egyedül Trisztán halálát. Forrásai vitatottak, ám közvetlen forrása valószínűsíthetően a *Tristano Riccardiano* volt<sup>2</sup> – a két műben történet több ponton megegyezik. A közvetett forrás a *Tristran en prose* lehetett. Trisztán halála itt egész másként történik, mint az ófrancia verses töredékekben, ahol a főhősbe lándzsát döfő személye többnyire nincs is nevesítve: a főhőst Márk király döfi le Morgana mérgezett lándzsájával (a *Tristano Riccardiano*ban ez így hangzik: „d’una lancia avvelenata, / che Morgana li avea data” –

<sup>2</sup> [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leggenda\\_di\\_tristano/la\\_leggenda\\_di\\_tristano/pdf/la\\_leggenda\\_di\\_tristano.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leggenda_di_tristano/la_leggenda_di_tristano/pdf/la_leggenda_di_tristano.pdf)

figyelemre méltó, hogy a prózafeldolgozásban ez egyértelmű rímpár!), mikor az titokban meglátogatja Izoldát, és együtt zenélnek – ám a király kezdeti örömét később felváltja az őszinte megbánás (ez az előbb említett olasz forrásban is így történik). Végül teljesíti halálra sebzett öccse kívánságát, és Izoldáért küldet. Trisztán halálos ágya mellett ott van két jó barátja, Dinas és (az állítólag magyar királyi atyától származó) Sagremor, akik kérésére utoljára odahozzák neki fegyverét. A történet végén Trisztán és Izolda egymást átölelve együtt halnak meg. Ebben a feldolgozásban tehát Fehérkezű Izoldának nem jut kulcsszerep Trisztán halálával kapcsolatban, illetve a Trisztán halálában nem is jelenik meg – a *Tristano Riccadiano*ban igen, és első megjelenése érdekes az, hogy amikor Szőke Izoldát Márk toronybeli börtönbe zárja, Trisztán azonban halálos sebe kap, ezért Fehérkezűhöz fordul, aki szintén ért gyógyításhoz. A feltehetően közös forrás miatt a *Tristano Riccadiano* története erősen emlékeztet a Malory-féle feldolgozásra (Bár Trisztán anyja meghal annak születésekor, az apa életben marad, a mostohaanya Trisztán életére tör, ám a főhős kegyelmet kér neki; egy másik nőügy miatt örök harag Márk királlyal, Fehérkezű szerepének „ellágyítása”). A mű 30 nyolcsoros strófából áll, melyek rímképlete: abababcc. Az utolsó sorában forrásként egy bizonyos Lucanóra hivatkozik, ám nem tudni, hogy ez a mű valóban létezett-e.

Képes Júlia



# EUSTACHE DESCHAMPS VERSEI

*Jeney Zoltán fordítása*

168

In: *La joie des cours.*  
Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
ELTE Eötvös Kiadó. / Talantum 9 / 168–175.

AU HAULT SOMMET de la haulte montaigne  
Ne fait pas bon maison edifier,  
Que li grant vens ne la gaste et souspraingne ;  
Ne ou bas lieu ne la doit pas lier :  
Car par eaues pourroit amolier  
Le fondement et perir le merrien ;  
Nulz ne se doit ne hault ne bas fier :  
Benoist de Dieu est qui tient le moien.

Es grans estaz est haulte honneur mondaine  
Qu'Envie tend par son vent trebuchier ;  
Et la s'endort chascuns en gloire vaine,  
Mais en ce cas chiet honneur de legier ;  
Du hault en bas le convient abaissier,  
Et lors languist quant il dechiet du sien ;  
Telz haulz estas sont de foible mortier :  
Benoist de Dieu est qui tient le moien.

Ou lieu trop bas qui est assis en plaine  
Ne se doit nulz tenir pour mendier,  
Car povreté est reprouche certaine,  
Et si n'est homs qui vueille au povre aidier ;  
Fay ta maison en un petit rochier  
Ne hault ne bas, et la vivras tu bien :  
En tous estas vueil dire et enseignier :  
Benoist de Dieu est qui tient le moien.

A NYURGA HEGY ködbe vesző fokára  
Szép házikót nem jó építeni,  
Hisz ott a szél éjjel-nappal cibálja.  
A lenti völgy se jó terep neki,  
Mert ott a nagy árvíz kikezdheti  
Az alapot, s kimossa a talajt.  
A fönt s a lent egyként vésszel teli,  
Áldja az Ég azt, ki középre tart.

Az úri főt e világ megcsodálja,  
De a bukást száz irigy élteti,  
S aki hiún vész öncsodálatába,  
Becsületét könnyen elvesztheti.  
Aki lovát magasra nyergeli,  
Lehull, s zokog, hogy ménje elinalt.  
A földi rang hitvány és egyszeri,  
Áldja az Ég azt, ki középre tart.

De homlokod se verd az út porába,  
A koldulót a jónép megveti,  
Hisz a szegényt, ki nem szegény, utálja,  
S míg fintorog, nem tud segíteni.  
Egy házikó kis dombon édeni,  
Se völgy, se hegy nem hozhat semmi bajt,  
Ezért a bölcs fennhangon hirdeti:  
Áldja az Ég azt, ki középre tart.

RENART JADIS que grant faim destraignoit  
 Pour proie avoir chaçoit par le boschage,  
 Tant qu'en tracent dessus un arbre voit  
 Un grant corbaut qui tenoit un frommage.  
 Lors dist Renars par doulz humble langaige :  
 « Beaus Thiesselin, c'est chose clere et voire  
 Que mieulx chantes qu'oiseil du bois ramage. »  
 On se deçoit par legierement croire.

170

Car li corbaults le barat n'apperçoit,  
 Mais voult chanter ; po fist de vasselage,  
 Tant qu'en chantant sa proye jus cheoit ;  
 Renart la prist et mist a son usaige ;  
 Lors aperçut le corbaut son dommaige,  
 Sanz recouvrer perdit par vaine gloire ;  
 A ce mirer se doivent foul et saige :  
 On se deçoit par legierement coire.

Pluseurs gens sont en ce monde orendroit  
 Qui parlent bel pour querir adventaige ;  
 Mais cil est foulz qui son fait ne congnoit,  
 Et qui ne faint a telz gens son couraige ;  
 Gay contre gay doivent estre en usaige ;  
 Souviengne vous de la corneille noire  
 De qui Renars conquist le pasturage :  
 On se deçoit par legierement croire.

De chien qui mort de cheval qui rue,  
 De saige foul et d'omme lunatique,  
 D'yvre varlet et d'enraigié qui tue,  
 Et d'ennemi privé et domestique,  
 De doulz parler et de langue qui pique,  
 De peuple esmeu, d'ire de grant seignour,  
 De juge chault, de femme de folour  
 Se doit garder toute personne saige,  
 D'omme esbarbé, de convoiteux pastour,  
 Car de tout ce ne vient fors que dommaige.

JÓ RÓKA ÚR, egy szép nap éhesen  
 Zsákmány után kajtatott a bozótban,  
 Kószálva így meglátta hirtelen,  
 Hogy fõnn a fán holló ül jóllakottan,  
 S csõrében egy sajt van. Köszönti nyomban:  
 „Holló komám, elterjedt a vidéken,  
 Hogy a rigót lefõzöd szép dalodban.”  
 Csalódik az, ki túlzottan hiszékeny.

Az ostoba holló hát lelkesen  
 Dalba fogott, de nagy sikert azonban  
 Más nem hozott, mint hulló sajtja lenn:  
 Hisz Róka úr örült, s befalta szótlan.  
 A károgó látta, mekkora gond van,  
 S érti ma már, a hívság bére szégyen.  
 Bölcs és bolond, ezt véssé észbe gyorsan:  
 Csalódik az, ki túlzottan hiszékeny.

E földtekén jár-kelet sok szemtelen,  
 Ki jól beszél, s így dúskál nagy vagyonban.  
 Tükörbe még ki nem nézett sosem,  
 Az nagy számár, s hisz bármit elvakultan.  
 Csak a rigó tud fütyülni rigósan,  
 A lecke ez a holló esetében,  
 S hogy Róka úr jártas a csízióban:  
 Csalódik az, ki túlzottan hiszékeny.

Morgó kutyát, és paripát, ha bokros,  
 Örült tudóst, és minden sültbolondot,  
 Részeg inast, késsel kézben ha futkos,  
 Rosszakarót, saját fészkére rontót,  
 Szép szavakat, és kaján gúnyolódót,  
 Csürhét ha zúg, és fortyogó urat,  
 Dúlt döntnököt, nõt, ha botot ragad,  
 Nyúzott pófát, s bugrist, ki trónra vágyna,  
 Jól elkerül, ki bölcs szavamra ad,  
 Hisz mindezek nagy bajt hoznak nyakába.

Du cochelet tournant, de besague,  
 De .II. langues que corps en soy applique,  
 Du temps soudain et de tempest de nue,  
 Du mal qui point et d'avoir bourse ethique,  
 De povreté qui est paralitique,  
 De mauvais vent, de cheminée a plour,  
 Et de maison quant il degoute autour  
 Et par dedenz, car lors chiet le muraige,  
 Se gart chascun et de perilleux jour,  
 Car de tout ce ne vient fors que dommaige.

172

D'aler aussi quant il vente par rue,  
 Afin qu'on n'ait sur sa teste une clique  
 D'une tuile qui est tost descendue,  
 Ou cheminée, ou pierre qui desclique,  
 De mauvais pont et de rompue dique,  
 Et de puces qui font trop de douleur,  
 De mauvais vin, de trop chaut, de froidour,  
 Et de souris qui rungent le fourraige  
 Quant l'en se dort nous gart Dieux, par s'amour,  
 Car de tout ce ne vient fors que dommaige.

#### L'ENVOY

Prince de Pui, gardez vous de le brique  
 De ceuls qui font aux compagnons le nique,  
 Quant l'argent ont ravi par leur langaige,  
 Dont ilz ont fait chaperon autentique ;  
 De vo pouoir eschivez leur pratique,  
 Car de tout ce ne vient fors que dommaige.

IL A A PRAGE trois citez  
 Et mainte grant et noble eglise,  
 Et gens devoz, dont je les prise ;

A messe oïr sont exitez.  
 Il a a Prage trois citez  
 Et mainte grant et noble eglise.

Kétélü kést és szélkakast, ha hangos,  
 Csúf kéthegyű nyelvet, bősz méregontót,  
 Vad széllökést, vihart, mi szembe csapdos,  
 Rossznyavalyát, túl nagy vásári kontót,  
 Nélkülözést, ész és izom lebontót,  
 Metsző szelet, kürtőt, ha kint szakad,  
 Rossz kalyibát, hol áznak a falak  
 Kívül-belül, s félő, rádől az ágyra,  
 Kerüljön el, s igyon, ha tűz a nap,  
 Hisz mindezek nagy bajt hoznak nyakába.

Ha szél fütyül, az utcán jó, ha gondos,  
 Ne úgy tegyen az életére pontot,  
 Hogy téglá hull, vagy valami kormos  
 Kémény, s cserép zuhan fejére pont ott.  
 Ingó hidat, gátat, mit víz lebontott,  
 Bolhát, ha csíp, s fájdalmasan harap,  
 Rossz cefre bort, nagy hőt, fagyot, havat,  
 Egereket, mik mindent összerágva  
 Pusztítanak, kerül az okosabb,  
 Hisz mindezek nagy bajt hoznak nyakába.

#### AJÁNLÁS

Nagy Vers-Ítéssz, hallja, mit esdve mondok,  
 Kerülje azt, ki sok pajtást hagyott ott,  
 Bár őneki pénzt adtak szép szavára,  
 Mely szavakért, babért kaphat a homlok;  
 Kergesse el, ki nyelvével vagyont lop,  
 Hisz mindezek nagy bajt hoznak nyakába.

PRÁGA három községből áll,  
 Van ott nem egy szép székesegyház,  
 S bennük hitbuzgó népeket látsz,

Misére mind sietve jár.  
 Prága három községből áll,  
 Van ott nem egy szép székesegyház.

Es moustiers, sur tous les autelz  
Sont prestres faisans le servise,  
Peuple partout et sanz faintise ;  
Il a a Prage trois citez  
Et mainte grant et noble eglise,  
Et gens devos, dont je les prise.

Klasmromok oltárainál  
 Sok derék szerzetes hozsannáz,  
 Egy emberen sincsen kegyes máz.  
 Prága három községből áll,  
 Van ott nem egy szép székesegyház,  
 S bennük hitbuzgó népeket látsz.



# „HÉT CSÖPP VÉRE ELCSÖPPENT, ARANYTÁLBA FELVETTÉK”

## GRÁL-MOTÍVUMOK AZ ARCHAİKUS NÉPI IMÁDSÁGOKBAN

176

In: *La joie des cours.*  
 Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
 ELTE Eötvös Kiadó. /Talentum 9/ 176–185.

Az elmúlt évtizedek nagy felfedezései közül, melyek a magyar tudományosság, közelebről a humán tudományok terén történtek, számomra a legnevezetesebb az archaikus népi imádságok világának napfényre kerülése, Erdélyi Zsuzsanna kutatásainak köszönhetően. Az „incognita spiritualia”<sup>1</sup> olyan távlati nyíltak meg ezekkel, melyek egészen új jelenségekre hívták fel a szellemi néprajz, a középkorkutatás, a vallástörténet, a nyelvtörténet és több más tudomány kutatóinak figyelmét. Ráadásul mindaz, ami a magyar anyagban felszínre került, hatalmas távlatokba illeszkedik: számtalan szállal kapcsolódik különféle eredetű mítoszokhoz és irodalmi hagyományokhoz. Ezek közé tartozik a Grál-legenda is. Ilyen módon egy új kutatási terület nyílt meg, mely egy ma is élő magyar népköltészeti műfajtól a középkori francia irodalom felé vezet. Ennek fontosságára Erdélyi Zsuzsanna sokszor, nyomatékosan felhívta a figyelmet kötete bevezetésében és az egyes imákhoz fűzött jegyzeteiben.<sup>2</sup> „Ez a Grál-kérdés nem hagy nyugodni” – írja egy alkalommal.<sup>3</sup> Legfőbb ideje tehát, hogy megpróbáljunk szembenézni a teendővel. Ezek közül első az, hogy számba vegyük és áttekintsük a gyűjtött anyagban föllelhető elemeket, a szerző ide vágó megjegyzéseit, s legalább körvonalazzunk néhány kérdést e különleges téma kapcsán. Annál nagyobb örömmel teszem ezt, mert a jelen ünnepi kötet olyan szakember számára készül, akinek a szemléletében a nyelvtörténet, az irodalomtörténet és a művelődéstörténet szorosan összefonódik, s akinek szívügye és munkaterülete a középkori magyar–francia kapcsolatok vizsgálata.<sup>4</sup>

.....  
 \* Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

<sup>1</sup> Vö. Pais Dezső, Korreferátum Erdélyi Zsuzsanna előadásához. *Ethnographia* 1971, 364–367.

<sup>2</sup> Vö. Erdélyi Zsuzsanna, *Hegyet hágek, lőtöt lépék. Archaikus népi imádságok*. Harmadik, bővített kiadás. Pozsony, Kalligram, 1999, 38–40, 163–167, 876–879. (Az utóbbi két rész a 20. és a 265. számú ima jegyzete.)

<sup>3</sup> I. m. 878.

<sup>4</sup> Vö. Bertényi Iván – Szabics Imre, Címer. *Magyar Nyelv* 1969: 451–454; Imre Szabics, *De Peire Vidal à Bálint Balassi, Études sur les contacts poétiques franco-hongrois du Moyen Âge et de la Renaissance*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, Uő, Influences wallonnes et lotharingiennes sur les toponymes et le lexique hongrois. *A Herman Ottó Múzeum évkönyve* 46, Miskolc, 2007, 535–542.

## A MŰFAJ FELFEDEZÉSE

Bevezetésképpen célszerű lesz röviden összefoglalni a felfedezés történetét. 1968. december 17-én Erdélyi Zsuzsanna a Somogy megyei Nagyberényben gyűjtött népzenei anyagot. A hosszú gyűjtési nap végén a 98 éves Babos Jánosné Ruzics Rozália „tartóztatásképpen” belekezdett egy ismeretlen hosszú szövegbe („Pénteki ima”). A korábban sohasem hallott imádság szöveg háttérének felderítésére Erdélyi Zsuzsanna könyvtári munkába kezdett, majd miután 10 hónapi keresés nem hozott megnyugtató eredményt, terepre ment. „Ha tudja egy, akkor tudhatja több is” – ez volt a kiindulópontja. A próbagyűjtés minden várakozását felülmúlta: három hónap alatt öt-hatszáz szöveget talált. Ezek után nagyarányú munkába fogott, s három év alatt hatezer imából álló anyagot gyűjtött össze. „Veled a népköltészet új műfajjal gazdagodott: az archaikus népi imádságok ágával.”<sup>5</sup> Ezek eleinte „apokrif imák”, „népi imádságok” néven szerepeltek, majd elérkezett a műfaj tudományos elismerésének és „keresztelőjének” a dátuma is: 1970. február 11. Ezen a napon Erdélyi Zsuzsanna előadást tartott a Magyar Tudományos Akadémián, s ehhez kapcsolódott Holl Béla irodalomtörténész, Mezey László középkorkutató és Pais Dezső nyelvtörténész hozzászólása – mindhárman saját szakterületük felől üdvözölték az anyag rendkívüliségét.

Az irodalmi folyóiratokban megjelent és sok költő, író által lelkesen fogadott első közlések után<sup>6</sup> a gyűjteményes kötet *Hegyet hágék, lőtőt lépék* címmel látott napvilágot. Három, egyre bővülő kiadása ismeretes: először Kaposvárott jelent meg 1974-ben („kis *Hegyet hágék*”), azután a Magvető Könyvkiadónál 1976-ban („nagy *Hegyet hágék*”), majd a pozsonyi Kalligramnál 1999-ben („pozsonyi *Hegyet hágék*”).<sup>7</sup> Ugyancsak a Kalligram adta ki 2001-ben Erdélyi Zsuzsannának *Aki ezt az imádságot... Élő passiók* című monográfiáját, melynek néhány évvel később második, javított kiadása is megjelent (2004).

Egy ilyen tudománytörténeti esemény egyszerre vet fel két, egymással összefüggő kérdést: hogy lehet az, hogy ez a hatalmas kincseshánya azelőtt ismeretlen volt? Másfelől: ha valaki váratlanul fényt tudott deríteni rá, min múltott ez?

Az első kérdésre azt mondhatjuk, hogy ezek az imák az egyházi gyakorlaton kívül estek, éppen ezért az egyháziak nem néztek rájuk jó szemmel, ha egyáltalán tudtak róluk. Tehát legtöbbször rejtve is maradtak. Az akkori korszak ideológiai rendszere pedig mindenféle imára rossz szemmel nézett, a külső tényezők

<sup>5</sup> Erdélyi Zsuzsanna, i. m. 13.

<sup>6</sup> Vö. Új Írás 1970/9: 32 imádság közlése, Juhász Ferenc „Imák, apokrif mánorok” című méltatásával.

<sup>7</sup> Az elsőben 137, a másodikban 251, a harmadikban 321 szöveg található. Minden kötetet újabb kísérő tanulmányok is gazdagítanak. Az alábbiakban a pozsonyi kiadást veszem alapul, mindig az imák számára hivatkozva. Mivel a kötet „fölfelé terjed”, a számozás alapján az idézetek nagyobbik hányada a „nagy *Hegyet hágék*”-ban is visszakereshető. A címben szereplő *lőtőt* szó jelentése 'lejtő', azaz 'völgy'.

tehát eleve megakadályozták, hogy erre az anyagra tudományos figyelem irányuljon. Az, hogy mégis felszínre került, egy különleges adottságú gyűjtőnek köszönhető, aki úgy tudott közelíteni az emberekhez, hogy nem „adatközlő”-ket keresett, hanem meleg szóra vágyó idős asszonyokkal találkozott – ők pedig megnyíltak előtte és megosztották vele kincseiket. Egy másik, rendkívüli tulajdonsága az új iránti fogékonyság. Megállt és kutatni kezdett, amikor ismeretlen jelenséggel találkozott. S valójában az derült ki, hogy efféle szövegek létezése már korábban sem volt teljesen ismeretlen; ám senki nem fordított figyelmet rájuk. Az újjal szembeni ellenállás bizonyára erősebb volt, mint az a kutatói bátorság, amellyel itt találkozunk. A harmadik nevezetes tulajdonságát pedig legpontosabban Márai egyik visszatérő fordulatával adhatnánk vissza: „vállalni, minden következményével együtt”. Vállalni az anyaggyűjtést (kiterjesztve azt a Kárpát-medencére, sőt Európa más nyelvterületeire is, ahonnan váratlan párhuzamok egész sora került elő); vállalni az egyre sokasodó kérdésekkel való szembenézést, az anyag közzétételét, feldolgozását, minden szempontból való gondozását – immár több mint négy évtized munkájával. Az egyedül elkezdett, úttörő kutatás az idők során egyre inkább érvényt szerzett magának: más folkloristák is folytatták, kiterjesztették a gyűjtést, s miután a katolikus egyház vezetőit sikerült az ügy mellé állítani, a sajtóban közzétett felhívások nyomán (vö. *Új Ember*, *Kincses Kalendárium*, a felvidéki *Remény*) Erdélyi Zsuzsanna gyűjteménye sok száz újabb, levélben kapott imával gazdagodott. A „nagy Hegyet hágék” húszezres példányszáma jól mutatja, hogy ez az anyag a szélesebb olvasóközönséghez is megtalálta az utat.

## A FŐ GRÁL-JELKÉP ÉS AZ ERRE UTALÓ ELNEVEZÉSEK AZ IMÁKBAN

A szövegek egy része kétségtelenül kereszténység előtti elemekből építkezik, s valójában ráolvasás. Ez a réteg az alábbi tartalmi egységben kapott helyet: „Kevert tudatformájú-funkciójú szövegek (pogány-keresztény)”. A legjellemzőbb és leggyakoribb imatípust az „egyértelműen keresztény tudatformájú-funkciójú szövegek” alkotják. Bennük egymással szoros kapcsolatban álló, sokszorosán visszatérő s ugyanakkor szabadon variálódó tartalmi egységek jelennek meg. Ilyen az imák elején oly gyakori égi látomás: „Ha kimegyek ajtóm elejbe, / Föltekintek a magas mennyekbe, / Ott látok egy aranyos templomot, / Kívül aranyos, belül irgalmas” (68).<sup>8</sup> Ilyen a szenvedéstörténet bizonyos elemeinek megjelenítése

<sup>8</sup> Amint jeleztem, a számok mindig az imák sorszáma utalnak.

párbeszédesebb formában, például a gyermekét kereső Mária és „Szent Lukács evangyélista”, majd Mária és Jézus szavain keresztül. S ilyen a záradék, amely (ritmusában is új egységként) a „kegyes haszon” ígérletét fogalmazza meg: „Aki eztet lefektyibe felkeltyibe elmondja, / Velem léssen az örök dicsőségbe, ámen.” (71.)

A minket most foglalkoztató Grál-motívum a szenvedéstörténet elemeihez kapcsolódva jelenik meg. Mind tartalmilag, mind ritmikailag nagyon jellemzőek az ilyen felsorolások: „Harmadik napján megfogtak, / Vasláncokkal kötözték, / Vasdárdákkal liggattak, / Vaskesztűvel csabottak” (162.) (Ki ne ismerné fel bennük az Ómagyar Mária-siralom ritmusát, sőt fordulatait?) A folytatás gyakran ilyen irányt vesz: „Egy csöpp vére elcsöppent / Szent angyalok fölszedték / Arany kehelybe tötötték.” (65.) Ezzel pedig a Grál forrásvidékén járunk, hiszen „az aranymedencében levő Krisztus-vér vezető Grál-motívum”.<sup>9</sup>

A fenti motívum kapcsán első helyen ennek gyakorisága emelhető ki. A 321 imát (s azok számos variánsát) tartalmazó pozsonyi kiadásban összesen mintegy 100 alkalommal találkoztam vele. Kiváltképpen érdekes a misztikus edény megnevezésének kérdése, mellyel részletesebben foglalkozni kívánok. Természetesen a kép variációs lehetőségeinek a köre tág: van szó egy, két, három, öt, hét, harminchárom, harminchat csepp vérről; ezt az angyalok Krisztus Urunk, Mária, az Úristen eleibe vitték (sőt: Jézus testébe vitték), magos mennybe felvitték, Paradicsomba vitték. Különleges eset az, amikor Mária három csepp teje és Krisztus három csepp vére kerül egy „aranmelencé”-be (52.), vagy amikor Mária könnye Jézus vérebe hull, s ezt tesz aranykehelybe (294.). Néha váratlan távlatok nyílnak a tenger közepe, partja, fövénye felé (75., 76., 82., 99., 100., 274.), esetleg egy aranyasztal képével (75., 99.). Az említett akadémiai vitán Mezey László az arany kápolna, oltár és tál kérdését a középkori fényszimbolika keretében helyezte,<sup>10</sup> Zolnay László pedig a könyv kaposvári vitáján a Szent Vér kultuszának szerepét emelte ki.<sup>11</sup>

Lássuk ezek után a tárgyra utaló szavak körét.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Erdélyi Zsuzsanna, i. m. 876. Ennek kelta háttéréről, majd keresztény jelképpé válásáról részletesebben: vö. i. m. 163–165. Hivatkozott szakirodalom: Bozóky Edina, A Grál-legenda eredete. *Világosság* 1972/11, 663–669.

<sup>10</sup> Korreferátum Erdélyi Zsuzsanna előadásához. *Ethnographia* 1971, 367–370.

<sup>11</sup> Vö. Erdélyi Zsuzsanna, i. m. 165.

<sup>12</sup> Az egyes szavak mindhárom alpontban az ábécérendet követik. Az alakváltozatokat külön-külön tüntettem fel. Arra törekszem, hogy minden adatot idézzek rövid szöveggörnyezetben; csak a leggyakrabban ismétlődő két elem (*aranytányér, kehely*) kapcsán utalok számokkal a további előfordulásokra. Vannak olyan esetek is, amikor a szövegben nem jelenik meg konkrét tárgy neve, vö. „Hét csöpp vére elcsöppent, / Az angyalok fölszedték, / Jézus elejbe magos mennybe föl vitték” (43.). Ezeknek az imáknak a száma a következő: 42., 43., 50., 54., 58., 60., 63., 81., 82., 85., 86., 99., 106., 113., 122., 124., 126., 131., 133., 134., 136., 153., 155., 164., 169., 173., 176., 204., a 211., a 265. jegyzete, 266., 270., 271., 272., 286., 295., 298., a 299. jegyzete.

a) Világosan azonosítható elnevezések (*tál, tányér, pohár, kehely, medence stb.*):

**aranykehely:** „Szent angyalok fölszették / *Arany kehölybe* tötték” (65.); „Ahogy a Szűzanya sírt, úgy hullott bele a könnye a Jézus véribe, / Az angyalok összeszödték, / *Aranykehelybe* helyezték, / A főoltárra tették.” (294.).

**aranymedence:** „Elindula szűz leán Szen’ Margit, / Hónya alatt viszi *aranymedencéit*, / *Aranymedencéibe* Krisztus Jézusnak harminchat csepp vérit” (20.); „Megindula Szűzleán Szen’ Margit / az *aranmedencével* a hónya alatt, / Krisztus urunknak harminchárom csepp vérivel” (265.).

**aranymelence:** „Az alatt van egy *aranmelence*, / Abba van Szűzanyának három csöpp teje, / Az Úrjézusnak három csöpp vére” (52.); „Nyitva látom mennyországot, / Abba látok egy aranyágyat, egy *aran(y)melencét*” (96.): az adatközlő értelmezése szerint a *melence* jelentése ’kis tekenő, ’szép tiszta tekenő’, „Aran lápfa mellett *aranmelence*, / Abba vagyon Krisztus Urunknak három csöpp vére, / Asszonyunk Máriának három csöpp teje” (111.).

**aranyos pohár:** „Az angyalok szedik-veszik, / *Aranyos pohárba* teszik” (199.).

**aranypohár:** „Az angyalok fölszettik, / *Aranpohárba* tettik” (91.).

**aranytál:** „Az angyalok fő’szették, / *Arantálba* tették” (32.); „az angyalok felveték / *Arany tálba* öntötték” (123.); „Hét csöpp vére elcsöppent, / *Aranytálba* felvették, / Krisztus Urunk eleibe felvítették, / Krisztus Urunk azt mon’ta: / Csöppe csöp vér” (152.); „Az angyalok fölszedik, / *Aranytálba* tettek” (154.).

**aranytányér:** „Az angyalok fölszettik, / *Aranytányérba* tettik” (40.); „Az angyalok fölszettik, / *Aranytányérra* tetették” (44.); „Az angyalok fölszették, / *Aranytányérra* tették” (45.), továbbá 55., 135., 137., 151., 194., 268., 276., 277., valamint a 293. ima jegyzetében.

**cintányér:** „Ahol egy csepp vér elcseppent, / Az angyalok *cintányérba* szedik, / Krisztus elé viszik” (128.); „Az angyalok fölszették, / *Cintányérra* tették” (187.).

**kehely:** „Paradicsomkertben bevitték, / *A kehelyben* öntötték” (67.); „Az angyalok felszették, / *A kehélbe* öntötték” (78.); „Az angyalok fölszették, / *Kehéjbe* tették” (100.); továbbá 196., 275., 293., 297., 301., 302.

**keresztdebence:** „Föltekintek magas mennyégbe, / Ott látok egy *keresztdebencét*, / Abban van Krisztus Jézusnak szent vére.” (53.) Az ehhez kapcsolódó jegyzet szerint a szó jelentése ’szentelvíztartó’. Továbbá: „Itt Grál-jelkép is.”

**kolontányér:** „Az angyalok eljöttek, / Minden csöppit fölszedték, / Szent *kolontányérra* öntötték” (84.).

**melence:** „Magad mit vicc, mit vicc Szent Margit leány, / Viszem Krisztusnak *melencéit*, / Harminc három csepp vérit” (a 265. ima jegyzetében).

**ólomtányér:** „Mind egy cseppig fő’szedték, / *Ólomtányérra* öntötték” (263.).

**rézdöbönce:** „Ott látok egy aranyágot, / Az alatt egy rézdöböncét, / Abba cseppen Jézus Krisztusnak három csepp vére” (51.).

b) Homályossá vált (szövegromlással létrejött) elnevezések:

**álelom:** „Szedik-veszik, / Álelomba tetetik” (48.).

**áliom:** „Az angyalok felszedték, / Áliomba fevítették” (129.).

**áriom, árijom:** „Hét csöpp véri elcsöppent, / Hét angyal fölvette, / Áriomba bevitte” (118.);

„az angyalok összeszedik, / árijomba bevítették” (a 268. ima jegyzetében).

**élium:** „Piros vérét csepegtették / Éliumba bevítették” (a 284. ima jegyzetében).

**gárdijom:** „Az angyalok fölszedték, / Gárdijomba bevítették” (a 265. ima jegyzetében).

**gárdilom:** „Az angyalok fölszedték, / Gárdilomba elvítették” (a 48. ima jegyzetében); „Az angyalok fölszedték, / Gárdilomba elvítették, / Gárdilombó’ elvítették” (a 265. ima jegyzetében).

**glólia:** „Hét csöpp vérit elcsöppentik, / Az angyalok fölszedik, / Glóliába béviszik, / Glóliát kátassák, / Abba vagyon hét ótár” (117.).[Amennyiben a glória változata, a c) pont alá illik.]

**hórium:** „Az angyalok fölszedik, / Hóriumba teszik” (57.).

**káriom:** „Az angyalok fölszedik, / Káriomba tetetik” (93.); „Az Úr angyala fölszette, / Káriomba fölvitte” (121.).

**órétom:** „Szent angyalkák fölszedték, / Órétomba töltötték” (a 300. ima jegyzetében).

c) Más, vegyes fogalomkörökbe tartozó, mai szavakkal azonosítható elemek:

**fehér gyolcs:** „Piros vére foljamodik a földre, / Az angyalok felszedik, / Fehér gyolcsba betakarják, / S az Űristennek bemutatassák” (146.).

**háló:** „A vérit elhullajtották, / Az angyalok arra mentek / Felszedték, hálóba tetették, / Krisztus elébe vitték; / A tenger közepén van egy kis aranyasztal, / Azon térgyepel az Atyaisten” (75.).

**liliom:** „drága vére csöpenik / három angyal felszedi / liliomba takarja” (94.); „Egy csöpp vére kicsöppent, / Pogány zsidók fölszedték, / Liliommá tétették”(139.).

**ólom:** „A vére e’ folyt, odamentek az angyalok, / Ólomba fő’szötték, / Kehőjbe dűtötték, / Boldogságos Szűzanyámnak elébe vitték”(109.).

**selyemkendő:** „Egy csöpp vére lecsöppent, az angyalok fölszedték, (variáció: az angyalok fölszedték, selemkendőbe kötötték) / Paradicsomba föl vitték”(271.).

**szákramentum:** „Az angyalok fölszegyik, / Szent szákramentomba viszik” (56.).



## A SZÓKINCS TANÚSÁGA

Célszerű lesz az egyes elemeket a fönti három alpont szerint haladva vizsgálni.

a) A jól elemezhető jelzős szerkezetek alaptagjai s egyben az alakváltozatok kiinduló elemei a következők: *kehely*, *pohár*; *tál*, *tányér*; *medence*. Az első kettő az egyházi nyelvnek is bevett kifejezése az eucharisziával kapcsolatban. A *tál* és a *tányér* kapcsán figyelmet érdemel a két szó teljesen eltérő kora és eredete a magyarban (a *tál* ugor kori iráni jövevény, a *tányér* az olaszból származik), valamint az a tény, hogy az utóbbi a szövegekben leggyakrabban az *aranytányér* összetett szóban jelentkezik, tehát különleges, szimbolikus tárgyra utal. Ezzel függhet össze az is, hogy igen gyakran (az esetek kétharmadában) nem a szokásos *-ba/-be*, hanem a *-ra/-re* ragot kapja; ez mintegy felidézi a felmutatás gesztusát is. A szokatlan jelzős kapcsolatok közül az *ólomtányér* és a *kolontányér* nagy valószínűséggel az *aranytányér*-ből keletkezhetett, szövegromlással. A *csintányér* ennél bonyolultabb eset. Hajlanék egy olyan értelmezésre, mely *aranyszín tányér*-ből indul ki; hasonló szerkezetekre számos analógiát kínál a népköltészet (vö. a regösének *csodaszínű szarvas* kifejezését).

A *medence* és változatai sok meglepetést tartogatnak. Legbiztosabb kiindulópont az etimológia: a *medence* szláv jövevénytörzs; ómagyar kori adatainak jelentése így összegezhető: 'tálszerű edény mosdásra, mosogatásra stb.'<sup>13</sup> (Ehhez kapcsolódik egy adatközlő tűnődése és találó megjegyzése az *aranymelence* kapcsán: 'szép tiszta tekenő', lásd fent.) A régi magyar adatok sorában többször is megjelenik a *rézmedence*, a szláv megfelelők jelentésében pedig ez az elem gyakran benne is van, mivel ott a szó eredeti jelentése ez volt: 'rézből készült tárgy'. A *melence* már a 16. századtól adathozható alakváltozat; mai nyelvjárásaink is ismerik. Létrejöttében az ugyancsak szláv eredetű *szelence* hatásával számol a szakirodalom. A *debence*, *döbönce* (vö. *keresztdebence*, *rézdöbönce*) formák keletkezésében a hangátvetés emelhető ki; emellett könnyen lehetséges, hogy a *bödön* szó nyelvjárási változatai (*döbön*, *deben*) is belejártak alakulásába. Felmerül egy jelentéstani kérdés: a *keresztdebence* vajon nem lehet 'keresztelőkút (medence)' is?

b) A homályossá vált kifejezések kapcsán legfontosabb azt hangsúlyozni, hogy az imákat az asszonyok általában másoktól tanulták, legtöbbször gyerekkorukban nagyanyjuktól, dédanyjuktól, azok pedig saját őseiktől. („Ős régi Hagymányos családi imádság!” – ezzel a címmel küld valaki levélben egy szöveget, ki is fejtve a hagyomány mintegy kétszáz éves történetét, vö. 278. Nem lehetünk elég hálásak a gyűjtőnek, hogy mindezekre a körülményekre rendsze-

<sup>13</sup> Vö. Benkő Loránd főszerk., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* I–III. Budapest, Akadémiai Kiadó, IV. Mutató, 1984, 1967–1976.

resen rákérdezett!) Márpedig a szöveg hagyományban a szövegromlással is számolni kell, s az imákhoz fűződő tisztelet ezeket különösen megrögzítette. „Így tanultam a nagyanyámtól, így mondom én is” – ez a szemlélet érvényesül az ismeretlen jelentésű szavak kapcsán.

Erdélyi Zsuzsanna sokszorosan rámutat arra, hogy a homályos alakok hátterében végső soron a *Grál* keresendő. Ez a középkori latin *gradalis* szóra megy vissza, mely „széles, lapos, tányér alakú edényt jelent”.<sup>14</sup> A *Robert historique* ezt a közszót 1010-ből adatozza, s jelentését így adja meg: ‘plat large et creux’. Jelzi tulajdonnévi használatát is: „*Graal* a repris le sens du latin médiéval puis le mot s’est spécialisé au sens de «plat de la Cène» (v. 1200; nom propre)”.<sup>15</sup> A magyar szóalakok közül a *gárdijom*, *gárdilom* áll legközelebb a latin etimonhoz; a rokon mássalhangzóval kezdődő formák (*kárium*, *hórium*) ebből keletkezettek. A magánhangzós kezdetű alakok még inkább eltávolodtak az eredetitől; ezek nemegyszer egymásnak közeli változatai. A *glólia* idetartozása kérdéses; a *glória* bizonyára hatott rá. Megjegyzendő, hogy Erdélyi Zsuzsanna bevezető tanulmányában további formák egész sora jelenik meg: *gárgyaom*, *kárdzsaom*, *dárium*, *kárium*, *gárgyium*, *gvárgyián*, *árgyium*, *árgyéom*, *gázium*, *gézium*, *gália*, *nárion*, *aristom*, *órium*, *óritom*, *glorittom*, *óliom*, *áleliom*, *bézáriom*, „de változott Egyiptommá, Jeruzsálemmé is az értelmet kereső gondolkodás eredményeként”.<sup>16</sup> A 265. ima jegyzetében még a következő formákat találjuk: *Grál-vár*, *Gárdijom-Gárgyilom-Gádalom*-, sőt *Kárdzsaom-Dárium-Árgyéom-vár*. Számomra a legfeltűnőbb az, aminek éppen nincs közvetlen latin vagy ófrancia előzménye: a szóvég. A következetesen visszatérő *ium*, *iom*, *om* (az egyetlen stabil elem!) magyarázatot kíván. Úgy gondolom, közvetett latin hatás állhat ennek hátterében, mégpedig a hasonló végű régi latin jövevényszavak révén, vö. áfium, evangélium, kollégium, pádimentum, skófiom, testamentum stb. El tudok képzelni egy korai \**Gradalium* alakot, amelyből (esetleg \**Gardalium*-on keresztül) eljuthatunk az adatokban megjelenő *Gárdiom*-féle változatokig.

c) A jól azonosítható szavak egy része kétségtelenül más fogalomkörbe tartozik (vö. *fehér gyolcs*, *selyemkendő*). Más részük kapcsán azonban itt is felmerülhet a szövegromlás lehetősége. A *háló*, a *liliom* és az ólom alakilag olyan közel áll az előző sorhoz (s jelentésstanilag olyan távol az adott tárgytól), hogy ezzel az eshetőséggel számolni érdemes. Ez esetben népetimológias alakulatokról lehet szó. Ugyanakkor rendszerint többféle irány is elképzelhető. A *háló* illeszkedik a tenger képéhez (a vércseppek felszedése kapcsán persze váratlanul),

.....  
<sup>14</sup> Vö. Erdélyi Zsuzsanna, i. m. 163.

<sup>15</sup> *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, 1999.

<sup>16</sup> Vö. Erdélyi Zsuzsanna, i. m. 38.



a „liliomba takarja” kép pedig egy új értelem felé vezet. Feltevésekre vagyunk utalva, de Erdélyi Zsuzsanna értelmezései biztos érzékkel kalauzolnak egy olyan irányba, amely a részletelemzések során is igazolódik.

## KITEKINTÉS

A nyelvészeti vizsgálat természetesen csak az első, megkerülhetetlen lépés. Ez után következnek a távlatosabb kérdések, amelyeket itt csak jelezni tudunk. Mikor, milyen kulturális hatás keretében, milyen közvetítéssel kerülhetett be ez az elem a magyar néphagyományba?

A középkori magyar művelődés kapcsán többféle irodalmi hatás már figyelemben részesült: tudunk a *Roland-ének*, a *Trisztán-regény*, a *Trója-regény* és a *Nagy Sándor-regény* nyomairól, részben az Árpád-kori magyar névanyag, részben (a két utóbbi művel összefüggésben) a későbbi délszláv szövegek tanúsága alapján.<sup>17</sup> Azt is tudjuk, hogy – szórványosabban – az *Arthur-mondakör* nevei is előfordulnak. Van például egy nevezetes névhármas, ahol *Trisztán* mellett e mondakör két hőse is megjelenik: 1234-ben a Buzád nemben három testvér viseli a *Tristianus*, *Lanceret* és *Yven* nevet. E azonban egyedi eset: bizonyára a család német származásával függ össze, s a művek német adaptációinak hatására vall.<sup>18</sup> A 13. század második feléből még két *Lanceret* és egy *Iven* nevű személyt ismerünk.<sup>19</sup> Kurcz Ágnes anyagában három *Arth(e)us* és egy *Weniwer* jelenik meg (az utóbbi német névkörnyezetben); a szerző szerint ez utóbbi a *Guinevra* változatának is felfogható. Mindkét név esetében a 13. század első két évtizedére tehető az első névadás kora.<sup>20</sup> Az Anjou-kor első feléből Slíz Mariann két

<sup>17</sup> Vö. Hadrovics László, *Az ómagyar Trója-regény nyomai a délszláv irodalomban*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955, Uő, A délszláv Nagy Sándor-regény és középkori irodalmunk. In: *MTA I. Osztály Közleményei* 15: 235–293, 1960; Korompay Klára, *Középkori neveink és a Roland-ének*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, Uő, Onomastique littéraire: le *Roman de Tristan* et la Hongrie médiévale. In: *A Herman Ottó Múzeum évkönyve* 46: 564–577, Miskolc, 2007, Uő, Középkori kultúra és irodalmi eredetű névadás: a *Trisztán-regény* nevei a középkori Magyarországon. In: Bölcssei Andrea és N. Császi Ildikó szerk., *Név és valóság. A VI. Magyar Névtudományi Konferencia előadásai. Balatonszárszó, 2007. június 22–24.* Budapest, A Károli Gáspár Református Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai I. 2008. 387–393; Kurcz Ágnes, *Lovagi kultúra Magyarországon a 13–14. században*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988. 243–252, 307–314.

<sup>18</sup> Vö. Pais Dezső, *Magyar Nyelv* 1932: 323–324, Kurcz, i. m. 248, Korompay 2007, i. m. 569, 573–574, 2008, i. m. 390, 392–393.

<sup>19</sup> Vö. Kurcz, i. m. 308, 311, 313, Korompay 2007, i. m. 574. Kurcz jelez még egy-egy *Enid*, *Amfolis* és *Mabel* adatot is, i. m. 308

<sup>20</sup> Vö. Kurcz Ágnes, i. m. 248, 307, 308.

*Artheus*, egy *Lancret* és egy *Amfolys* nevű személyt talált.<sup>21</sup> Ismét megerősödhet tehát az a meggyőződésünk, hogy az irodalmi eredetű névadás kutatása olyan hatásokra világíthat rá, melyeknek gyakran egyedüli tükrözője a névanyag.

A Grál-motívum magyarországi nyomai annyiban egész különlegesek, hogy itt a közszót – vagy inkább a szimbolikus tárgy nevét – is megőrizte (elhomályosult formában) egy sajátos, máig élő szöveghagyomány: az archaikus népi imádságok világa. Ezen belül különösen érdekes mozzanat az, hogy az udvari kultúrának egy keresztény jelképpé vált eleméről van szó – ez azonban olyan imákban maradt fenn, amelyek kívül esnek az egyház gyakorlatán. Ilyen módon egymástól távoli területek között kell hidat építeni.

Mindez megerősíti és új fényben láttatja Erdélyi Zsuzsanna summázatát a szóbeli és írásbeli kultúrák kapcsolatáról, kölcsönhatásáról: „Magyarországon a szóbeliség őrizte meg a késő középkor nemzeti nyelvű vallási költészetéből azt, amit szerencsésebb országokban az írásbeliség is.”<sup>22</sup> A Grál-jelkép útja azt sugallja, hogy ez a megállapítás az irodalmi hagyomány különösen szövevényes területeit vizsgálva is új meg új értelemmel telik meg.

.....  
<sup>21</sup> Vö. Slíz Mariann, *Névadás és történelem: Az Anjou-kor I. felének személynevei*. PhD disszertáció. Budapest, ELTE, 2010. 128.

<sup>22</sup> I. m. 776.

# A CELESTINA ÉS AZ ÁTMENET KORA

186

In: *La jote des cours*.  
 Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
 ELTE Eötvös Kiadó, /Élémentum 9/ 186–192.

Az első, 1499-es *Celestina*-kiadásnak még 16 jelenete volt. Címe *Calisto és Meliba komédiája*, 1502-ben már a 21 jelenetre bővített kiadás jelent meg, a címében pedig *Tragikomédia* váltotta fel az eredeti komédiát. A műről máig sem lehetett eldönteni, hogy Fernando de Rojas-e egyedüli szerzője, vagy valaki más írta hozzá a további öt jelenetet. A műről azt tartják, hogy ugyanolyan meghatározó lett volna az európai irodalom későbbi fejlődésére, mint a *Don Quijote*, ha azt Cervantes nem alkotta volna meg.

A történet egy fiatal szerelmes párról (Calistóról és Melibeáról), szerelmüket segítő szolgálkáról (Sempronioról és Pármenóról), valamint a kerítőnő Celestináról szól. A szolgálk, miután hiába követelik Celestinától a Calisto által a kerítőnőnek átadott pénzt, megölik az asszonyt, a hatóság elől menekülve leugranak az ablakból, de elfogják és kivégzik őket. Calisto Melibea kertjének faláról próbál létrán lemászni, de rosszul lép, lezuhan és meghal. Melibea szerelmese elvesztésén érzett fájdalmában lesz öngyilkos: saját házuk tornyából veti le magát a mélybe.

Az ókorban és a középkorban azt, hogy valamely cselekmény, magatartás a Jó vagy a Rossz kategóriájába sorolandó, az egyén közösségéhez való viszonya, szerepe határozta meg. A középkor elvárta az emberektől a családjukhoz, városukhoz, vagy urukhoz való hűséget, életük, tulajdonuk, tisztességük, méltóságuk megvédését, a korabeli felfogás szerinti keresztény normák betartását. Mindenkinek megvolt a helye, a hűbérúr, vagy a földesúr birtokán, a szolgálknak a gazdájuk házában, stb. Helyüket Isten szabta meg, ennek megfelelően kellett végigmenniük a számukra kijelölt úton, és megvalósítaniuk közösségük javára az abban adott célt. Szerep, hely és út, e három szempont érvényesítése vezetett a személyes kellő megítéléséhez. Ez vesztette érvényét a 15. század, és különösen a századforduló folyamán.

A szabad akarat, ami addig a keresztény dogma meghatározó tételeként az ember felelősségét emelte ki, a változó körülmények hatására már nem nyújtotta

.....  
 \* Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

a korábban oly biztonságosnak tartott eligazítást, és a gondolkozók figyelmét a dogmában mindig meglévő, de korábban jóval kevésbé érvényesülő predestinációra fordította, ahogyan ezt költői viták és teológiai fejtegetések is jelezték. E kétségek sokkal alacsonyabb és természetesen nem elvont, eszmei formában a *Celestinában* is megnyilvánulnak.

A mű igen ellentmondásos korban jött létre. A Katolikus Királyok gazdaságilag, társadalmilag nagyon különböző országokat fogtak egybe. A költözködési jogtól megfosztott kasztíliai parasztok nyomorúságával szemben a katalán parasztok bizonyos szabadságot élveztek, és földtulajdonhoz jutottak. De még meghatározóbb volt a hatalmas földekkel bíró arisztokrácia, és a gazdag, kereskedéssel foglalkozó katalán városi polgárság életmódja közötti eltérés. Ez utóbbi viszonylag új jelenség volt Hispániában.

A *Celestina* szerzője (szerzői) nem szokványos módon válogatja a szereplőit. Az elbeszélő irodalom konvencióiba illően Calisto nemes úrfi, Melibea pedig gazdag városi patrícius lánya. Új azonban, hogy szolgálkák – ellentétben még az elkövetkező új korszak, az Aranyszázad drámáival is – semmivel sem kapnak kevesebb figyelmet, mint ők, a kerítőnő Celestina, vagy a prostituált Elicia és Areúsa. A jól őrzött nők mellett az utóbbiak elkerülhetetlen „ipart” űztek. Egy fiatal lányhoz egyedül közvetítő segítségével találhatott utat egy szerelmes ifjú. Nincs abban semmi különös, ha a szerelmi bonyodalomban rájuk is, a szolgálkára is szükség van. A különös az, hogy őket, gondolataikat, véleményüket úgy tárja fel a mű, ahogyan az csak a főszereplők vagy a társadalmi rétegükhöz tartozók esetében szokásos. A mai olvasót ez nem lepi meg, de a *Celestina* értékelése e szempont figyelembe vétele nélkül hiányos lenne.

Beillesztésük a műbe a cselekmény széles kibontásán túl leginkább azért szükséges, mert egyedül általuk lehetséges az a társadalomkritika, amely szerint a szolgálka Pármeno urai iránti hűségével, odaadásával „futóhomokra”<sup>1</sup> építene, vagy, hogy a „mai kényes dámák”<sup>2</sup> cselédek „tíz esztendei hív szolgálatát”<sup>3</sup> egy levetett rongyos szoknyával fizetik meg, és amikor ki kellene őket házasítaniuk, mondvacsinált okokra hivatkozva utcára dobják őket. Különös figyelmet érdemel a „mai”<sup>4</sup> szócska, arra utal, hogy ez azelőtt nem így volt. Anélkül, hogy idealizálnánk a középkori feudalizmust, kétségtelen, hogy a felső osztályok háztartásában szokás volt a cselédek életük végéig megtartani. Ha már nem tudtak dolgozni, legalább egy vackot kaptak, ahol meghúzhatták magukat, és a maradékokat, hogy éhen ne haljanak. Ez a rendszer van felbomlóban, az urak

<sup>1</sup> Fernando de Rojas: *Celestina*. Európa Könyvkiadó, Budapest, ford. Szőnyi Ferenc, 1979, p. 59.

<sup>2</sup> *Celestina*, p. 199.

<sup>3</sup> *Celestina*, p. 199.

<sup>4</sup> *Celestina*, p. 199.

közül sokan beköltöznek a városba, és az ottani patrícius, nem nemesi, de meggazdagodott kereskedői, lealacsonyító munkájukat már nem folytató réteggel tartanak fenn kapcsolatot. A városba költözés a szegény rétegek között is terjed. Ez az életformaváltás nem annyira Kasztíliaira, hanem mindenekelőtt Katalóniára jellemző. A *Celestina* városi környezetben játszódik, ahol a pénzre, mint központi értékre éppen a meggazdagodott közemberek társadalmi felemelkedése mutat. Pármenóban még küzd az erkölcs, mint mondja: „Nem kívánok gonoszul szerzett javakat.”<sup>5</sup> Az új idők üzenete *Celestina* válaszában összegeződik. „Mit bánom én, mi úton módon, csak tele legyen velük a házam, pincétől a padlásig.”<sup>6</sup> A két idézett megállapítás az elmúlt erkölcsiségéhez való ragaszkodás igyekezetéről, illetve ugyanennek az erkölcsnek a semmibevételéről tanúskodik. Pármeno végül a *Celestina* által kilátásba helyezett vagyon miatt enged a csábításnak.

Itt vagyunk két korszak határán. A szerző a párbeszédes formát választja, mert ebben akadálytalanul hangot adhat az ellentétes véleményeknek. Az előadhatatlanul hosszú dráma, a lassan alakuló, és ezért valójában regénybe illő szereplők minden műfaji besorolást kétségessé tesznek. A szerelmi jelenetnek és a szolgálknak a fal túlsó oldalán folytatott, őket kigúnyoló beszélgetésének egyidejű színrevitele eleve torzító lenne. A „valóság” kezelése, az ellentétes írói megközelítés csak a regényszerű feldolgozásban kerülheti el, hogy az olvasóban érvénytelenítse Calisto és Melibea érzelmeit. Az ellentétes lelkiállapotok: a hiteles szerelem, és az azt kétségbevonó ironia egyaránt meggyőző marad, igaz a mély, magával ragadó érzelmek, és a világ ebben való kételkedése is. Egy átalakulóban levő társadalom szuggerálta szemléletet jelenít meg a mű, a – színházi előadásban terhesnek minősíthető – hosszú párbeszéd vagy monológok ennek kellő kifejtését szolgálják, magyarázzák.

A kettősség ezekben is jelen van: a hangnem alkalmazkodik a beszélőhöz: Calisto szenvedélye az udvari irodalmat utánozza, de ezt a nyelvezetet hamar elhagyja, ha szolgáljaihoz szól. *Celestina* figyelmezteti Semproniot, beszéljen „röviden és valósen”<sup>7</sup>, mert sejti, hogy üzletről lesz szó, de ő maga nagyon is terjengősre vált, amikor Pármenót akarja bevonni Calisto eredményes megközpontjába. Szófordulatai közönségesek, ha már nyíltan beszélhet. A hangnem tehát idomul a beszélő társadalmi státusához, de el is térhet ettől, és alapvetően meghatározza a beszélő érdeke. A szerző saját véleményét érzékelteti velünk, mikor indokolatlanul széles körű műveltségre valló megjegyzéseket ad alacsony társadalmi helyzetű személyek szájába. Sempronio Salamonról, Arisztotelész-

<sup>5</sup> *Celestina*, p. 60.

<sup>6</sup> *Celestina*, p. 60.

<sup>7</sup> *Celestina*, p. 44.

ról, Senecáról beszél Calistónak, de ilyen hivatkozások nem fordulnak elő, ha Celestinához, vagy vele egyenrangúakhoz szól. Calisto is abbahagyja magasröptű elmélkedéseit, ha szolgáját sürgeti, hogy engedje be Celestinát („...hallgass, te akasztófárávaló, hisz az asszonyéném az ...”)<sup>8</sup>. A szinte fárasztó felsorolások nem öncélúak, függenek a beszélő meggyőzési szándékától. Celestina mesterségbeli tudását hivatott felfedni a bájitalhoz szükséges sokféle anyag, akár csak a számos alvilági, pokoli hatalom megidézése. Természetesen egyre gazdagabban bontakozik ki a szereplők szavaiból jellemük, egyéniségük, elvárásaik, félelmeik.

A beszélő szavait az érdek irányítja és ennyiben jellemzi őt, az őt hallgatót és mindkettőjük társadalmi helyzetét. Minden bölcsekedés – úgy érezzük – a középkori művekből maradt túlzott és felesleges szószaporítás, nem szükséges a másik meggyőzéséhez. A gazdájukhoz hű vagy a még hű szolgák esetében egy már letűnőben lévő, és egyre kevésbé érvényesnek tartott keresztény erkölcsiség emlegetése egy korábban tanult, de már divatjamúlt magatartásról tanúskodik. Vagy éppen ámtásra szolgál, mert bizonyára becsületes az, aki ilyeneket gondol. Celestina és Melibea találkozásánál ilyen a gazdagokról való fejtegetés. („Gazdag csupán az, ki békességben él teremtőjével... Aligha találsz oly gazdagot, ki ne vallaná be neked, hogy bizony jobban élne közepes jólétben, vagy akár tisztes szegénységben... Valójában több az olyan gazdag, aki fölött a vagyona az úr”<sup>9</sup> [...] „Mit mondott a Megváltó a pokolbéli kísértő Sátánnak? Hogy nemcsak kenyérrel él az ember.”<sup>10</sup>) Celestina nem akarja Melibeát szegénységre és keresztény életformára buzdítani. Az író célozza meg, túl a pénzsóvár kerítőnőn, azt az egész társadalmat, amely vagy már nem hisz az általa hirdetett morálban, vagy éppen úton van afelé, hogy elveszítse a belé vetett hitét. A mű nem csak egy szerelmes párról és az őket szolgáló, segítő, becsapó szereplőkről szóló, szórakoztató komédia – hiszen az idézett részek az eredeti, rövidebb változat negyedik jelenetében találhatóak –, hanem a szövegbe ügyesen belecsempészett utalások révén a korszak rendkívüli éleslátásról tanúskodó kritikája is. Talán a hozzáadott jelenetekkel bővült változat címe: a Tragikomédia már e kritikából levont következtetés hangja. (Ez azonos szerző mellett szólna, bár e megjegyzésünk természetesen híján van filológiai bizonyítékoknak.)

Az első jelenetben Calisto Melibeához intézett magasröptű vallomását egészen más ízű beszéde követte, amikor már szolgálaihoz szólt. E kettősségnek felelt meg Celestina reménykedő értékelő, majd reményét vesztetten megítélő hangneme is. A negyedik jelenetben Melibea beszél kétféleképpen, azaz az előkelő

<sup>8</sup> *Celestina*, p. 45.

<sup>9</sup> *Celestina*, p. 100.

<sup>10</sup> *Celestina*, p. 102.

pár és az alacsonyrendű szereplők egyaránt felhagynak emelkedett szavaikkal és váltanak közönségesre, ha úgy hozza érdekük, haragjuk vagy kíváncsiságuk. Kimondható hát, hogy a *Celestina* mind szerkezetileg, mind az alakok jellemzésében, mind nyelvi formálásában a korban és még az elkövetkező században is teljesen szokatlan módon mellőzi az emberek közötti társadalmi megkülönböztetést.

A hangnem széles skáláját tanúsítja a műveltségi elemeknek a népi közmondásokig terjedő alkalmazása. Az ember mindig ugyanaz – állítja ezzel is a szerző. Rojas feltehetően zsidó származású volt, az áttért zsidó közösség tagja. Az áttérés biztosította, hogy Spanyolországban maradhatott. A zsidók hátrányos megkülönböztetése indíthatta arra, hogy ne lásson különbséget ember és ember között. *Celestina* azzal dicséri Pármeno anyját, hogy „Nem tett ő különbséget keresztény, mór és zsidó között, ő egyformán felkereste mindegyiknek a sírját.” Már elismeréssel kezdenék gondolni rá, de így folytatja: „Akit nappal kinézett magának, azt éjjel kiásta.” Lassan azt is megtudjuk, miért tette. „Mikorra én egy akasztott embernek lerángattam a cipőjét, addigra ő már hét fogát tördelte ki...”<sup>11</sup> (Így szedegette össze a varázslásához szükséges eszközöket.) A mórok és zsidók keresztényekkel egyenlő helyzetére tett kijelentés keserű iróniába torkollik. Az igazságszolgáltatás boszorkány volta miatt ítélte el Pármeno anyját, de a pap azzal vigasztalta, hogy „boldogok az igazságért szenvedők, mert övék a mennyeknek országa.”<sup>12</sup> A gúny egyaránt éri a papot és a szentírás szavait, az anya sorsa pedig megérteti Pármenóval, hogy nincs úgysem helye a tisztességes emberek között. *Celestina* mesterien forgatja a szót – bár minden szereplő érdekei szerint érvel, hízeleg, kér vagy panaszkodik – kétség sem férhet hozzá, hogy ő a sokszólamú koncert karmestere, rajta keresztül szól leginkább a szerző, akit egyébként sem érdekel, kihez illenek az ókor nagyjait, hőseit, mitikus alakjait tanúként hívó eszmefuttatások. Elsődleges célja nem a valószínű, a valószínű ábrázolása, hanem a világról kialakított képe hű tolmácsolása. Illúziótlan, mélyseges tapasztalat árad a szereplőknek tulajdonított, de lényegében belőle táplálkozó megnyilatkozásokból. Mennyi elmormolt és ártatlan kérdéssé alakított kijelentés! Mennyi óvatosság a Szent Inkvizíció veszedelmekkel teli világában! *Celestina* az életével játszik, amikor megkörményezi egy tisztos polgár leányát. De a haszon mégiscsak előbbre való! Pénz és szex mozgat mindenkit, össze is függ a kettő, mert a pénz megvásárolja az élvezetet, Calistónak Melibeát, Sempromiónak Eliciát, Pármenónak Areúsát, *Celestinának* a mindennapi kenyeret, és korántsem szűkös boradagját. A „mozgat” szó itt konkrét értelemben is igaz. Sempromio *Celestináért* megy, *Celestina* vele megy Calistóhoz, majd Melibeához,

<sup>11</sup> *Celestina*, p. 154.

<sup>12</sup> *Celestina*, p. 157.



és ismét vissza Calistóhoz, Pármenót viszi Areúsához; ez a jövés-menés végig megmarad. Sempronio és Pármeno Celestinához mennek, kivégzésük után Elicia Areúsához, majd mindketten Centurióhoz, stb. Különösen érdekes, hogy fontos beszélgetések útközben zajlanak, a csaknem megoldhatatlan színrevitel újabb jeleként. Ezen a film sem segítene, a mozgást ugyan bemutatná, de a mozi nem viselné el a hosszan tartó beszédeket. A szerző mondandója nem zárható egyetlen műfaj kereteibe sem. (A beillesztett dalok, versek a regényszerűségnek is ellentmondanak.)

A szerző lerántja a leplet a szívtelen úrnőkről csakúgy, mint az uraikat eláruló szolgálkáról, a Celestina szolgálatait igénybe vevő papokról, illetve Calisto felhábórodásáról, hogy a bíró parancsot mert adni szolgálai kivégzésére, holott az apjának köszönheti az állását. Mindezt célratörő szereplői nemes szólamaiba burkolja, vagy éppen a szolgálak egymás között szabadon kifejtett véleményeire bízta. A kifogásokat olykor tréfává enyhíti egy-egy zseniális nyelvi fordulat. („Tisztára olyan vagy mint a kocsmacégér, mely fogadóba tessékeli a vendéget, ám maga odakint marad a szabad ég alatt.”<sup>13</sup>) Máskor beismeri, hogy egy szolgálhoz más beszéd illene, mint egy úrhoz. („Hagyd már e cirkalmas beszédet, nem alkalmas nyelv ez minékünk.”<sup>14</sup>) Tudatában van tehát, hogy nem tartotta magát az alsó néposztályhoz tartozó szereplői szokásos beszédfordulataihoz, sőt olyan klasszikus hivatkozásokat adott a szájukba, amelyekről azoknak fogalma sem lehetett. A fennkölt nyelvezet éppoly szabadon vándorol a különböző rangúak között, mint a letagadhatatlanul közönséges: a ruhát bontogató szerelmes lovag hölgyének tiltakozására nem köntörfalaz: „...aki csirkét akar enni, előbb meg kell, hogy kopassza”<sup>15</sup>. Nincs különbség, akár a pénzvágy, akár a szexuális vágy űzi őket, Rojas minősítése szerint minden ember egyforma. A szeretkező szerelmesek emelkedett szavait Melibea nemi vágyra gerjedd szolgálólánya ellenpontozza: „Engem majd szétrepeszt a vágy, ő (Melibea) meg a szemérmest játsza, hogy jobban kérleljék.”<sup>16</sup> A csodás kerti jelenetet egy pillanat alatt felváltja a kendőzetlen testiség. Tristán utasítása visszautalja Calistót a puszta anyagi-ságba: „Szedd össze, Sosia, ama kiloccsant agyvelőt a kövekről, és tedd vissza boldogult gazdánk fejébe.”<sup>17</sup> Íme, ennyi az emberi lélek és szellem, csak haszontalan matéria.

Sempronio és Pármeno a rendőrök elől menekülve kiugranak az ablakon, egyiküknek ugyancsak kiloccsan az agyveleje, de a másik is már csaknem halott, mikor lefejezik őket Celestina meggyilkolásáért. A zuhanás okozza

<sup>13</sup> *Celestina*, p. 178.

<sup>14</sup> *Celestina*, p. 185.

<sup>15</sup> *Celestina*, p. 331.

<sup>16</sup> *Celestina*, p. 331.

<sup>17</sup> *Celestina*, p. 337.



mindegyikük halálát, mintegy az erkölcsi elbukás metaforájaként. Calisto gyávaságát kompenzálva siet Tristanék segítségére, de nem hős lesz, csak óvatlan lépése áldozata. Rosszul sikerült menekülés, valóságos félrelépés, egyik sem emberhez méltó döntés eredménye, egyedül a toronyból leugró Melibea vállalja tudatosan a halálát. Nem vitás, ő is elbukott, ennyiben indokolt, hogy ő is zuhan, hiszen megsértette társadalma, kasztja normáit, de mélységes érzelmeit igazoló halála e normák felé emelik. Szimbolikusan a magasból, házuk tornyából beszél apjával, és onnan veti le magát. Apja Pleberio szerint anyja Meliba holttestét öleli, nincs szó kilocsant agyvelőről. Melibea méltósága nem sérül.

A szereplők általában az emberi hitványságot példázzák. A szegények, mert csak így remélhetnek kiutat nyomorukból, az olyan gazdagokban pedig, mint Calisto, nincs valódi együttérzés: csak hírnevüket féltik, vagy mint Alisa, a társasági szokásokat fontosabbnak tartják annál, hogy lányuk szabadon választhasson neki tetsző férjet. Pleberio ennél sokkal nyitottabb szemléletű, ez abban is megmutatkozik, hogy nem ítéli el „erkölcstelen” leányát, szeretetének nincsenek korlátai. Ilyen apára nem lelünk majd az Aranyszázad drámai remekeiben.

Melibea szembenéz magával, felsorolja, mi minden következett abból, hogy engedett érzéseinek. „Én öltöztettem e mai napon gyászba ... a város nemeségének javát (ez még érthető egy patrícius apa lányától), énmiattam maradt fedél és gazda nélkül sok derék cseléd, én vettem ki a kenyeret sok éhezőnek szájából, én ragadtam ki az alamizsnát a koldusoknak, és a szegénységük miatt pironkodóknak kezéből...”<sup>18</sup> Ilyen mérvű következmények nem valószínűek, amint hogy – mai szóval, élve – ilyen szociális érzékenység sem. Gyanítható, hogy ismét egyszer a szerző adta szereplőjének, Melibeának a szájába a maga gondolatát. De ha így volt is, mégis csak Melibea lelki nemességét emelte vele piedesztálra.

(Alig merem kimondani, mennyi a hasonlóság a most átélhetőkkal: pénz és szex, érzéki élvezetekben belül növekvő figyelem a rafinált ételek, a konyhaművészet iránt, pusztuló morális értékek, hajléktalanság, munkanélküliség, a gazdagok önzése, a növekvő bajokkal szembeni közönye, a nincstelenek között elburjánzó bűnözés, a szó mint a különböző rétegek legsikeresebb fegyvere a vágyott dolgok megszerzésére, a kapcsolati korrupció.)

Röviden összefoglalva: szerep, hely és út mind torzul a társadalmi, gazdasági változások hatásán, senki sem igazi gazda, vagy igazi szolga, nincs hely, ami igazi otthon lenne, és a rosszul választott cél – bár folytonos mozgással tanúsítják az út fontosságát – végül halálba vezet.

<sup>18</sup> *Celestina*, p. 343.

# A KÖZÉPKORI CANTIGA DE AMIGO ÉS BERNARDIM RIBEIRO SÓVÁRGÁS KÖNYVE CÍMŰ REGÉNYE

“A relação entre uma cantiga de amigo do século XIII e o início da Menina e Moça tem alguma afinidade com a que se pode ver entre esta obra (principalmente esta parte) e o Marinheiro de Fernando Pessoa... Não sendo embora esse o único conteúdo do seu poema, é como se Fernando Pessoa tivesse escrito uma interpretação da obra de Bernardim, verbalizando toda a complexidade da meditação, não presente mas já implicada nela. Daí também, a correspondência possível entre os esoterismos de ambas as obras.”

Teresa Amado<sup>1</sup>

Ahogy az idén 750 éve született Dom Dinistől, a portugálok trubadúrkirályától tudjuk, a provanszások igen jó verselők, de csak tavasszal énekelnek<sup>2</sup>, bezzeg a portugálok minden évszakban készek a dalolásra és a szenvedésre, ezért ők az igaziak, a valódi szerelmesek. És azt még nem is említette a jó király, hogy a portugáloknak van egy olyan műfajuk, amelyet nem a provanszál példaképektől vettek át: ez pedig a *cantiga de amigo*. (Magyarra *barátdalként* is fordították már<sup>3</sup>, de a *női dal* talán kevésbé félreérthető. Nekem a „barátdalról” elsősorban a szerzetesek jutnak eszembe.)

.....  
<sup>1</sup> Bernardim Ribeiro: *Menina e Moça ou Saudades* (magyarul: *Sóvárgás könyve*) 1984-es kiadása előszavában, p. 39.

<sup>2</sup> “*Proençaes soen mui ben trobar  
e dizen eles que é con amor;  
mais os que troban no tempo da frol*

*e non en outro*” El-Rei D. Dinis, CV 127, CBN 489

<sup>3</sup> *Barátdalok és szerelmes énekek*, szerk.: Bánki Éva, Íbisz, Budapest, 1999.

Mivel olyasmiről akartam írni Szabics tanár úr születésnapjához, ami- nek a középkorhoz, a lírához és az ő szellemiségéhez is van köze, úgy éreztem, jó választás lesz Bernardim Ribeiro (kb. 1482–1536) *A sóvárgás könyve című, 16. századi regényét*<sup>4</sup> összevetni a *cantiga de amigo* műfajával. Az itt következő cikk a disszertációm egy részfejezetének átdolgozott és kibővített változata.

A regény ugyan fordításomban olvasható magyarul<sup>5</sup>, de nem számít az igazán ismert műnek luzitanista körökön kívül, ezért mindenképp indokolt rövid bemutatása, vagyis annak a sokrétű rejtélynek, amit ez a szöveg jelent és főleg jelenthet, rövid érzékeltetése.

A *Sóvárgás* könyvét a szakirodalom a szentimentális regény vagy *novela amatoria* (szerelmes regény) műfajába sorolja, rokona Boccaccio *Fiammettájának*, és olyan spanyolországi regényeknek, mint Juan de Flores<sup>6</sup> és Diego de San Pedro<sup>7</sup> művei. *Három szerelmi történet részleges elmesélésére kerül sor a könyvben, a mesélő szerepét először egy fiatal lány (menina)*<sup>8</sup>, majd egy idősebb asszony (*dona dos tempos antigos*, a régi idők asszonya) veszi át, a bevezetés a *menina* monológjából kettejük dialógusába torkollik, majd a *dona* elbeszéléseiben folytatódik. A mű befejezetlen, de ez a tulajdonsága lehet szándékolt, mivel már a bevezetésben történik rá utalás, hogy amit a *menina* elkezd, azt sosem tudja befejezni: „*Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as coisas que vi e ouvi. Mas depois, cuidando comigo, disse que eu arrecear de não acabar de escrever o que vi não era causa para o deixar de fazer, pois não havia de escrever para ninguém senão para mim só, ante quem coisas não acabadas não havia de ser novo.*”<sup>9</sup>, és az érzelmekhez kapcsolódó dolgokat csak rendezetlenül lehet elbeszélni: „*Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas.*”<sup>10</sup>

Számos kutató hívja fel a figyelmet a *cantiga*-hagyományra a regény kapcsán, az utalások azonban igen homályosak és bizonytalanok. Elsőként António José Saraiva említi (*Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro* ill. *História da*

<sup>4</sup> Eredeti „címei”: *Menina e Moça, Livro de Saudades* vagy *Saudades*, első nyomtatott kiadás: Ferrara, 1556.

<sup>5</sup> Bernardim Ribeiro: *A sóvárgás könyve (Lány és lélek)*, Palimpszeszt, Budapest, 2004.

<sup>6</sup> Például a Grisel és Mirabella, amelyről cikket is írtam: *Embrevô udvarhölgyek Juan de Flores “Grisel y Mirabella” c. regényéről*, in: *Kalligram*, Pozsony, 2004. február.

<sup>7</sup> *Arnalte y Lucenda* illetve *Cárcel de Amor*.

<sup>8</sup> A szereplő-elbeszélő *meninaként* (lányként) való emlegetése persze félrevezető, mert az elbeszélés kezdetén a nőalak már nem volt lány valószínűleg, de a szakirodalomban így szoktak rá utalni.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>10</sup> Ribeiro, Bernardim, *Menina e Moça ou Saudades*, Introdução e fixação do texto de Hélder Macedo, Publicações Dom Quixote, Lisboa, p. 1990.

*Literatura Portuguesa*<sup>11</sup>), a mottóban idézett Teresa Amado szerint pedig szinte elkerülhetetlen, hogy a női narrátort választó Bernardim a lírai prózát válassza, és ezzel a női dal hagyományát elevenítse fel: „*A opção da fala feminina liga-se, por outro lado, inevitavelmente, a uma outra forma poética, a cantiga de amigo. Também como nesta, a feminilidade é da fala, do sentimento e da atitude, e todo o monólogo da Menina até à chegada da Dona se pode ler como uma longa e lindíssima cantiga de amigo em que os dados tradicionais fossem explicadas, sujeitos a uma outra exigência de análise.*”<sup>12</sup> Nyilvánvaló a párhuzam, ha csak a női hang alkalmazását, a két nő, egy fiatal, szerelmes lány és egy idősebb, tapasztalt asszony, ráadásul anya – a dona említi elveszett fiát – dialógusát nézzük. A prólógust nem csupán a női beszéd, érzékenység és attitűd miatt olvashatjuk *cantiga de amigóként*: a bernardimi próza<sup>13</sup> maga is versszerű (verssorokra osztható), a *szcenárió*, a találkozás ikonográfiai megjelenítése pedig szintén a középkori líra női verseire és egyszersmind a reneszánsz bukolika világára emlékeztet.

Elengedhetetlen néhány gondolattal kitérni a *cantiga de amigo* sajátos hagyományára ahhoz, hogy annak a való alkalmazását megindokolhassuk. Máig bizonytalan, pontosan honnan ered ez a műfaj, mi köze van az arab-héber irodalomban szereplő *khardsákh*hoz, mennyiben népi eredetű, s vajon rejtőzik-e mögötte egy valóban feminin orális hagyomány. A szóbeli költészetről magától értetődően nincsenek írásos emlékeink, hiszen abban a pillanatban, hogy lejegyzésre kerül, megszűnik szóbeli, állandóan változó és alakítható lenni, amit azonban az orális hagyományról általában tudunk, az erre a lírára is igaz lehet. A középkori *galego-portugál* költészet *amigo*-ága mindenestre, annak ellenére, hogy szerzői között csak férfiak vannak, olyan stílust, hangnemet és retorikát alkalmaz, amely a művészi *mimézis* csodálatos lehetőségeinek nagyszerű példája.

Akár a férfi költészet teremti meg a pszeudo-női lírát, akár az orális női hagyományból fakad<sup>14</sup>, igen korán kialakul egyfajta kánon, amely szerint bizonyos műfajok, témák, stílusok, különféle művészi eszközök a feminin jelzöt kapják. A női lírában fontos szerepet játszik pl. a *paralelizmus*, a szinte monoton visszatérés – egyes szavak, kifejezések tekintetében csakúgy, mint témák

<sup>11</sup> „*Principia o romance de Bernardim pelo monólogo de uma «Menina e Moça» (dir-se-ia o desenvolvimento, em prosa rítmica, de uma cantiga de amigo) ...*” A. J. Saraiva – Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 234.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 37–38.

<sup>13</sup> „... este trecho tem relação com as cantigas de amigo medievais, não só no processo de criação do sujeito do discurso, Menina, mas também na linguagem que usa.” A *Menina e Moça* 1984-es kiadása jegyzetében, p. 77.

<sup>14</sup> „Quando esta lírica feminina primitiva toma a forma escrita e entra no repertório dos poetas, dá-se então o fenómeno literário que assinala o nascimento da literatura portuguesa”. Feliciano Ramos, *História da Literatura Portuguesa Desde o século XII aos meados do século XX*, 1963, p. 33.

szempontjából: nagy részük a szerelem különböző szakaszait írja le, legtöbbször a szerelmi vágy és bánat, a csalódás, a tanácsalanság érzékletes megéneklésére kerül sor. A nőies, vagy imitációs líra mindezeket a jellemzőket megőrzi, de egy-szersmind tovább is fejleszti.

A világirodalom néhány műfaja éppen ebbe az imitációs körbe tartozik: legfontosabbak ezek közül az okszitán trubadúrlíra oldalhajtásaiként született középkori lírai dalok, és a galego-portugál *cantiga de amigo* műfaja mellett említést érdemel a középfelnémet *Frauenlied* is. Természetesen fölvetődik a kérdés, hogy az egyébként provanszál trubadúrdalokat<sup>15</sup> utánzó, *cantiga de amor*okat is alkotó spanyol és portugál szerzők miért éreztek késztetést arra, hogy női hangon a másik nem érzelmeit és saját maguktól, férfiatól elszenvedett sérelmeit akarják megénekelni. Mivel erről a kérdéstről a galego-portugál líra kutatói meglepően keveset írtak, egy, a *Frauenlied* hasonló problematikáját feszegető német véleményt idézek:

196

„Dabei ist es zu bedenken, daß die Liebes- und Trennungsklagen häufig von einem Gegensatz zwischen Ich und Gesellschaft, zwischen dem Wunsch nach <freier> Liebe und den Normen der gesellschaftlichen Moral, welche Verwirklichung dieses Wunsches entgegenstehen, bestimmt ist. In einigen Frauenliedern finden sich außerdem Indizen dafür, daß die Gattung dazu dienen konnte, die Attraktivität des Mannes, und seine Unabhängigkeit in der Liebe poetisch zu verklären sowie gleichzeitig entsprechende Wünsche der Frau abzuwehren. So scheitert die Frau mit ihrem Verlangen nach <freier> Liebe nicht nur an den Normen der Gesellschaft, sondern auch an der Untreue des Mannes”.<sup>16</sup>

„Andererseits besteht die Möglichkeit, daß die Männer, welche Frauenlieder verfaßt haben, eigene Wünsche (oder Ängste) auf Frauenfiguren projiziert haben, denn auch schon sonst in der Literatur des Mittelalters erschienen Frauen häufig symbolhaft für Aspekte von psychologischen, philosophischen, moralischen und literarischen Problemen, welche die Männer bewegt haben. An einigen Beispielen konnte jedenfalls gezeigt werden, daß die Gattung des Frauenliedes als Mittel dichterischer Selbstdarstellung funktionalisiert worden ist.”<sup>17</sup>

A különböző, fent említett feltevések közül esetünkben a legérdekesebb az utolsó helyen említett magyarázat, a költői önábrázolás (*dichterische Selbstdarstellung*), amellyel kapcsolatba hozható a Bernardim költészetében fontos szerepet játszó fogalom, az *én meghasadása, kettéválása (desdobramento do eu)*.

<sup>15</sup> Újra és újra kétségbe vonják, hogy a trobairitzek költeményeit valóban ők írták-e vagy azok is férfiak szerepjátékaiként születtek, de még ha nem is azok, az egyébként nevesített asszonyok írták volna, akik neve alatt fennmaradtak, nem alkotnak külön műfajt, és nem különböznek formailag a trubadúrdaloktól, tehát említésük ebben a kontextusban inkább félrevezető lenne.

<sup>16</sup> Ingrid Kasten, *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart, 1990, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Ez a jelenség már Bernardim Ribeirónak az ún. *Resende-gyűjteményben*<sup>18</sup> szereplő verseiben is megfigyelhető (*Antre mim mesmo e mim* – Önmagam s magam között), de még teljesebb kifejezéshez jut a II. eklogában. Erre utalnak a regényben megnyilvánuló narrációs eszközök is: a szerző (Bernardim) írja azt a könyvet, amelyet az írás közben, szemünk előtt „születő” leány is ír, és az egymás után következő szavakban az a női alteregó is létrejön, aki a fikción belüli férfi alteregó (a leány elveszett kedvese – Bimarder) számára jegyzi fel a történeteket.

A *cantiga de amigo* mint értelmezési lehetőséget António José Saraiva és Teresa Amado mellett egy francia kutató, Anne-Marie Quint-Abrial<sup>19</sup> is megemlíti, mégpedig az *amigo* szó jelentésére fókuszálva. Korábban a regény befejezetlensége, sőt, zavarossága melletti egyik érv az volt, hogy a Régi idők asszonya két barát történetét ígérte a *meninának*, de végül a második barát nem jelenik meg a cselekményben. Quint-Abrial véleménye szerint az *amigo* fogalma pontosan a *cantiga*-irodalom szerint értelmezendő, a Régi idők asszonya története tehát Bimarderről és Avalorról szól, akik nem egymás barátai, hanem a szerelmes *amigo* (kedves) kategóriába tartoznak: „... ils seraient de toute façon le deux amis annoncés, sans doute possible.”<sup>20</sup> Feltételezi, hogy a 16. században ismerték a barát-dal műfaját, noha közvetlen bizonyítékunk nincs rá. Gil Vicente, a híres portugál színműíró műveiben találhatóak olyan női strófa-betétek, amelyek, noha spanyol nyelvűek, legalább azt nyilvánvalóvá teszik, hogy hasonló dalok igen is közkezen, közszájon forogtak<sup>21</sup>. Volt portugáliai témavezetőm, José Carlos Miranda ezzel ellenkező véleményt képvisel, szerinte a *cantiga*-költészet teljesen ismeretlen volt a *Resende*-féle gyűjtemény szerzői, tehát Bernardim Ribeiro számára is. Álláspontját azzal indokolja, hogy amikor régiesen akarunk fogalmazni, mindig csupán Fernão Lopes nyelvezetéhez nyúlunk vissza, és soha nem a *cantigákéhoz*. Véleményem szerint azonban a *cantiga de amigo* orális továbbélése elegendő ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsünk a bernardimi mű és a középkori női strófa között, a szóbeli hagyomány pedig a Gil Vicente-részletek alapján kielégítően bizonyított. Csak, hogy érzékeltessük ennek a szóbeli hagyománynak a továbbélését, az Észak-Afrikában máig előforduló, a ladino nyelvet még ismerő szefárd közösségek dalai között is jócskán akad példa a *cantiga de amigókra* megszólalásig hasonlító strófákra.<sup>22</sup> Mivel Gil Vicente előbb említett művében éppen egy zsidó vagyis *converso*, azaz kényszer hatására áttért

<sup>18</sup> Cancioneiro geral de Garcia Resende, 1517.

<sup>19</sup> *Reflexions sur quelques ambiguïtes de la Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, 1987.

<sup>20</sup> Quint-Abrial, *Reflexions sur quelques ambiguïtes...*, p. 494.

<sup>21</sup> Lásd: *Női hang a szefárd irodalomban* című cikkemet (Szombat, sat-sat), amelyben közlöm is a Tragicomédia de Lusitânia című darab (1532) női strófáját magyar fordításban.

<sup>22</sup> Ladino női strófák eredetiben és fordításomban: [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/14\\_szam/11.htm#o8](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/14_szam/11.htm#o8)

újkeresztény (crisvão-novo) családból származó lány szájába adta a női strófát, felmerül annak a gyanúja, hogy ez a műfaj igen erős gyökerekkel rendelkezett a zsidó-converso közösségekben. Ez pedig a *Sóvárgás könyve* szempontjából, melyet Hélder Macedo okkult jelentéssel bíró, a szétszórásban élő converso közösséghez szóló műnek tart<sup>23</sup>, különös jelentőséggel bírhat.

A *Sóvárgás könyve* női vershez való hasonlatosságát két alapvető szempont alapján kívánom alátámasztani. Egyrészt a *cantiga*kban megszólaló lányalakot körülvevő motívumokat vizsgáltam, másrészt a szövegek, a versek és a regény felépítését vetettem össze.

Maria do Rosário Ferreira *Águas Doces – Águas Salgadas* című könyvében a *cantiga-carpus* víz-motívumait vizsgálva a *cantiga de amigo* esetében két alapvető szcenáriót különböztet meg, mégpedig a vizek jellege alapján: az egyik típus a tengerhez, a másik a forráshoz, folyóhoz kapcsolódik.<sup>24</sup> Mind a két megoldással találkozunk a *Sóvárgás könyvében*: a regény elején az **édesvízű folyó** partján látunk egy fiatal lányt, a *meninát* (elsődleges narrátornő), a végén pedig a tengerparton egy szintén ifjú nőt, Diana volt papnőjét: akár a *cantigák* éneklői, ezek a lányok is szerelmi bánattól szenvednek. Míg azonban az első esetben az ikonográfia és a későbbi dialógus valóban a hagyományos *cantiga de amigo*-nak, a regény előzetes cselekményéhez nem logikusan kapcsolódó végső epizód inkább egy *pastorelának* felel meg, hiszen a „barátdalban” maga az *amigo* mindig távol van és párbeszéd csupán egy másik asszonnal (legtöbbször anyával) lehetséges, az utóbbiban pedig a dialógus a pásztornő és a lovag között alakul ki. A prologus ikonográfiája további elemeiben is a középkori pseudo-női műfajra emlékeztet, a regény végén található történetben azonban a *pastorela* csupán felületes párhuzamként jöhet szóba, hiszen a lovag semmiféle érdeklődést nem tanúsít a kiszolgáltatott állapotban lévő leány iránt – abban azonban, amit a lány mesél el korábbi lovagjával való találkozásáról és szerelemből eséséről, éppen a *pastorela* szexuális tartalmát sem nélkülöző műfaját ismerhetjük fel.

Az egész regényt tekintve a *cantiga de amigo*-örökség részeként értelmezhető a folyóparton időző fiatal lány archetipikus helyzetéhez kötődő képzet, amely

<sup>23</sup> Ennek külön könyvet szentelt: *O Significado Oculto da Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Editores Moraes, 1977.

<sup>24</sup> „*Ai ondas que eu viu veer,  
se mi saberdes dizer  
porque tarda meu amigo sen mi?*”

*Ao rio perguntei por meu amigo  
aquele que há tanto é partido,  
e por quem morro, ai*

In: Aubrey F. G. Bell, *A Origem das „Cantigas Encadeadas”* (Cossantes), 1932, p. 30.



Maria do Rosário Ferreira és Pierre Gallais szerint feltétlenül valamiféle mitikus asszony, jó vagy rossz tündér alakját idézi fel. A jó és rossz erők szétválasztása szintén ikonográfiai szinten történik: egy fa vagy madár jelenléte egyértelműen a „jó” erőihez való tartozás jele: „... *para anular a ambiguidade associada à fada e assegurar a supremacia do Bem, é necessária a presença de um elemento inequivocamente positivo, geralmente uma árvore ou uma ave.*”<sup>25</sup> Az *amiga* mágikus világhoz való tartozásáról korábban is szó esett a *cantiga*-irodalmat feldolgozó tanulmányokban, elsősorban éppen a spirituális jelentésekre oly érzékeny, fentebb már említett Helder Macedót idézhetjük:

„*A rapariga transforma-se, assim, num símbolo ou num significante mítico real dentro desta sociedade. O que talvez... ajude a explicar um pouco o estranho artifício que está na base de todas as cantigas de amigo: serem escritas por homens, numa sociedade controlada por homens, mas do ponto de vista da mulher, e muitas vezes em voz feminina.*”<sup>26</sup>

A *Sóvárgás* könyvében a jó tündér (*fada*) képzetét keltő minden feltétel adott: fiatal lány a folyóparton, egy kőrifa árnyékában, felette csalogány énekel, a lánynak nincs neve, minden, amit magáról elmond túlságosan általános és homályos, sztereotipikusnak mondható, a titkolózás nem csupán a másik nővel folytatott dialógusban, hanem már az *amigo* számára írt vallomásszerű feljegyzésben is nyilvánvaló. Ilyesfajta titkolózással pedig a portugál középkori prózában is találkozunk, leghíresebb példája a *Dama Pé de Cabra*, a hölgy, aki nem egy folyóparton, hanem egy szikla tetején áll, mikor egy nemesúr rátalál (és azonnal beleszeret).<sup>27</sup> A regény esetében mindkét elem, a víz és a kő (szikla) is jelen van az elbeszélő, egyértelműen a negatív erők jelképeként, a pozitív víz ellenségeként értelmezi: „... *aquele penedo estava ali anojando aquela água que queria ir seu caminho ...*” (*Menina e Moça*, p. 60.) A lánynak a jó erőkhöz való tartozása tehát a kő mint „diabolikus” jelkép elleni reakciójából is kiolvasható.

<sup>25</sup> *Águas Doces, Águas Salgadas*, 1999. p. 99. Maga a szerző ezt a megállapítását Pierre Gallaistól veszi át (*La Fée à la Fontaine et à l'Arbre*, Rodopi, Amsterdam, 1992, p. 131.)

<sup>26</sup> Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, 1976, p. 60.

<sup>27</sup> „... *ouyuo cantar muyta alta voz huuma molher em cima de huuma pena: e el foy pera lá e viao seer muy fernosa e muy bem vistida, e namorouse logo della muy fortemente e preguntoulhe quem era: e ella lhe disse que era huuma molher de muito alta linhagem ...*” *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, p. 258. A kecskelábú asszony egyértelműen démonikus figura, erre nem csupán kecskelába és azon követelése utal, hogy szerelmese soha ne vessen keresztet, hanem a szikla is, amin áll, és az identitását illető titkolózás: csupán annyit árul el magáról, hogy nemesi vérből származik. (A diabolikus itt nem az abszolút Gonoszhoz való tartozást jelenti, inkább a középkorra jellemzően a pogány hitvilág és az ördögi szféra összemosását, hiszen a kecskelábú asszony a történet során nem bizonyul gonosznak.) A szöveg fordításomban megjelent a következő kötetben: *A keresztény démonológia kis-tükre – Pandaemonium*, Budapest, szerk.: Magyar László András, Kairosz-Palimpszeszt, 2003.



A Régi idők asszonyának megjelenése egy másik *cantiga de amigo*-motívumra emlékeztethet, az anya-lány dialógusra – noha a *cantigákban* a forrásnál soha nem jelenik meg az anya alakja, ez azzal is magyarázható, hogy a forrás a *transgresszió*, a társadalmi szabályok megszegésének egyértelműen erotikus színhelye – az anya pedig ettől távol, valószínűleg a társadalmi értékeket jelképező házban vonja felelősségre lányát. A Régi idők asszonya nem a *menina* anyja, de akár az is lehetne (erre ő maga utal), tulajdonképpen mind a kettejük közötti hasonlóságok felsorolásával, mind a narráció tanító jellegű átvételével magára vállalja az anya funkció betöltését.

A *cantiga*-hagyománynak megfelelően szó esik a lány szerelmeséről, az *amigóról*, aki, mint mindig, távollétével tüntet. Az anya-figura itt is kérdezősködni kezd, a lány pedig a „barátdalban” megszokott módon a hallgatást illetve a szimbólumokat alkalmazó való beszédet választja: rövid történetében pozitív szellemi erőt képviselő állat és víz játszik szerepet – akárcsak például Pero Meogonál a szarvas és a forrás (a szarvas beleivott a forrásba, felzavarta a vizet), a *menina* a csalogány esetét beszéli el a sajátja helyett. A csalogány az *amigóval* vagy az *amigával* (tehát saját magával) egyaránt azonosítható, vagyis nemi permutációról is beszélhetünk, hiszen a madár hol hím-, hol nőnemű a portugál szövegben (*rouxinol* – masc., ill. *avezinha* – fem.): „that the *rouxinol* passage should be marked by gender instability, therefore, is highly significant.”<sup>28</sup> Az anya-figura reakciója szintén emlékeztet a barátdal dialógusaira: a Régi idők asszonya érti az utalást és szerelmi történetek elbeszélésébe kezd, ahogyan tapasztalataik alapján a *cantigákban* szereplő anyák is tanítani szeretnék lányaikat.

Ugyancsak a középkori *cantiga*-hagyományba illeszkedik az Aónia-Bimarder találkozás zarándoklat ürügyén való megszervezése a mű közepe táján. Az ún. *cantiga de romaria*, amely elsősorban Galíciában volt népszerű, szintén a leány szempontjából beszéli el a történeteket, úgy, ahogyan Aónia esetében is. (Noha az elbeszélő először Bimardert követi figyelemmel, a lovag pásztorrá válása után teljesen Aóniára összpontosít, a külső térből a belsőbe vált, és majdnem egészen a nevezetes betegség-látogatásig meg is marad ebben a perspektívában.)

A regény egyik lehetséges befejezéseként értelmezhető *románc*, Avalor spirituális utazásának verses elbeszélése is rokonítható a *cantiga*-hagyománnyal. Míg Avalor szüzi, és az isteni szférához tartozó szerelmesét, Arimát vagy csupán a holttestét szállító bárka egyre messzebb siklik a szárazföldről és attól a világtól, amit az udvari élet jelentett, Avalor a partról követi kedvesét – sokkal inkább szemével és hallásával, mint fizikailag. Nagyon hasonló ikonográfia jellemzi a tengeri *cantiga*

<sup>28</sup> Isabel de Sena, *The Sentimental Romance in Spain and Portugal: Towards a Poetics of the Genre at the Turn of the Sixteenth Century*, 1994, p. 369.

*de amigót*,<sup>29</sup> amelyben az epekedő lány áll a parton és a férfi megy el a hajón, a panaszkodó *amiga* pedig gyakorta vagy szerelmesét félti a haláltól, vagy maga kívánczik a hullámok közé.<sup>30</sup> Az *Avalor-román*cban a helyzet éppen fordított, és a portugál „hajózási” szokásokat figyelembe véve igen szokatlan is – természetesen csak akkor, ha nem a halál bárkájának kontextusában nézzük a jelenetet. Avalor van a szárazföld fogságában ő a szemlélődő és vágyódó szereplő, Arima a távoli, sőt, távolodó, a talán soha vissza nem térő, az elérhetetlen.<sup>31</sup>

A szimbólumok és témák átvételén kívül a szerkezetben is érzékelhető a (pszeudo-)női líra öröksége. A középkori *cantiga de amigo* paraleliztikus szerkesztésű, a végtelenségig folytatható, egy-egy rövid dal két-három elem variációinak kidolgozását hordozza magában, ezzel a metódussal lehetséges egy hat versszakból, 18 sorból álló dalt csupán öt, szemantikailag különböző sor segítségével összeállítani<sup>32</sup>, ahogy Fernando Esquio egy *cantigája* esetében történik:

Vayamos irmana, vayamos dormir	A
nas ribas do lago hu eu andar vi	B
a las aves meu amigo.	C
Vayamos irmana, vayamos folgar	A'
nas ribas do lago hu eu vi andar	B'
a las aves meu amigo.	C
Nas ribas do lago hu eu andar vi	B
seu arco na mão as aves ferir	D
a las aves meu amigo.	C
Nas ribas do lago hu eu vi andar	B'
seu arco na mão a las aves tirar	D'
a las aves meu amigo.	C

.....  
<sup>29</sup> A műfaj legfontosabb *joglarai* Martín Codax és João Zorro.

<sup>30</sup> Meendinho:

*Sedia-mêu na ermida de San Simión*

*e cercaron-mi as ondas, que grandes son.*

*Eu atendendo meu amigo. E verrá?* (CBN, 852)

<sup>31</sup> Az Arimát szállító bárka szoros rokonságban állhat a bizonytalan datálású (13. vagy 15. századi?) portugál Grál-regény, a *Demanda do Santo Graal* szent szüzének, Parcival hűgának holttestét szállító hajóval is, bár a halál bárkája motívum a már említett Gil Vicente szindarabjaiban (*Barca do Inferno*, és a többi) is megjelenik.

<sup>32</sup> „*A este sistema deu-se o nome de paralelismo. Mediante ele, é possível construir uma composição de seis estrofes e dezoito versos em que apenas há cinco versos semanticamente diferentes ...*” A. J. Saraiva – Ó Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 1995, p. 49.

Seu arco na mão a las aves ferir	D
a las que cantavan leixá-las guarir	E
a las aves meu amigo.	C

Seu arco na mão a las aves tirar	D'
a las que cantavam non nas quer matar	E'
a las aves meu amigo. <sup>33</sup>	C

Természetesen nem ilyen sűrített formában és nem ennyire nyilvánvalóan, de a *Sóvárgás könyve* is hasonló technikával dolgozik. A prolóógus első néhány bekezdésének szekvenciáit így írhatnánk fel:

távozás / változás / szomorúság	(A-B-C)
távozás / változás / szomorúság	(A'-B'-C')
változás / szomorúság / halálvágy	(B''-C''-D)
elbeszélés / változás / szomorúság	(E-B'''-C''')
elbeszélés / változás / szomorúság / <i>amigo</i>	(E'-B''''-C''''-F)
<i>amigo</i> / távozás / szomorúság / halálvágy ...	(F'-A'-C''''-D')

A leány narrátor tehát a *cantiga de amigo leixa pren*-technikájára emlékeztető mondatfűzést alkalmaz, újra és újra visszatérve ugyanarra a gondolatra, annak variációit adva. Ezt Hélder Macedo is felveti: „*Pela sua estrutura paralelística a Menina e Moça poderia, como qualquer cantiga de amigo, continuar ad infinitum ou em qualquer altura ser interrompida depois de definido o seu território semântico.*”<sup>34</sup> Mindez nem jelenti azt, hogy más témák nem jelennek meg a szövegben, vannak azonban kulcsfogalmak, amelyek ismétlődése feltűnő és ciklikus – nem csupán a prolóógusban és kis szövegegységeken belül, hanem az egész *novelát* tekintve is. Az itt felvázolt témák, a távozás (száműzetés, halál), változás (a jóból a rosszba), szomorúság, halálvágy, elbeszélés (vagy írás), *amigo* (*amiga* – szerelem) fogalmi köré csoportosítható tulajdonképpen az egész regény. Ahogy a *cantigában* a harmadik sor refrénként tér vissza, úgy a regényben is találhatunk hasonló refréneket, elsősorban a változás és szomorúság állandó visszatérését értelmezhetjük így.

Úgy tűnik tehát, hogy az időben egymástól oly távol álló két műfaj, a középkori női dal és a reneszánsz szentimentális regény több ponton is meglepő párhuzamokat mutat: nem csupán hangulatában és szemantikájában emlékeztet a *Sóvárgás könyve* a *cantiga de amigóra*, de még struktúrájában és motívumrendszerében is, mintha valóban közös gyökérből táplálkoznának.

<sup>33</sup> José Joaquim Nunes, *Cantigas de Amigo*, Lisboa, 1972.

<sup>34</sup> *Menine e Moça* 1990-es kiadása, Hélder Macedo előszava, p. 46.

# PANCSOLÁS A RAJNA MINDKÉT PARTJÁN

A FÜRDŐZÉS ÉS A VÍZ SZEREPE A FLAMENCA  
ÉS A DER LIEBHABER IM BADE C. MŰVEKBEN

A trubadúrok költészetének, illetve szélesebb értelemben vett irodalmi tevékenységének messzire kisugárzó hatása régóta közismert. A *fin'amors* mint többgyökerű, ám igazi virágait okszitán földön meghozó szerelemfölfogás számtalan irodalmi alkotásban bontakozott ki, melyek közül a befogadói érdeklődés középpontjában elsősorban a lírai művek állnak. Ezúttal érdemes olyan műfajokat szemügyre venni, melyek két nagy nyugat-európai irodalomban is hasonló szerepet töltenek be. Jóllehet, a lassacskán formálódó irodalmi ízlés sokáig elsősorban a lírai művekre, illetve a nagylélegzetű elbeszélésekre összpontosított, a tudományos közvélemény közel két évszázada fölismerte a kisebb epikus műfajok jelentőségét is. A germanisták – akár máris a trubadúrok költészetének föltárásában – valamivel előrébb járnak, így az udvari elbeszélések (*höfische Erzählungen ~ nouvelles courtoises*), illetve a tréfás-csipelődő-gunyoros műfajok (*märe ~ fabliau*) gazdag jelentésrétegei régóta kedvelt témái az irodalomtörténeti vizsgáldásoknak.

A továbbiakban leegyszerűsítő módon francia és német megjelöléssel illetett irodalomtörténetek a legszélesebb értelemben vett középkorból számos, többé-kevésbé mulatságos, egyben pedig épületes elbeszélést őriztek meg. Ezek műfaji elhatárolása korántsem egyszerű feladat. Segítségünkre lehet egyrészt Roger Dubuis átfogó munkája a középkori francia elbeszélő műfajokról, másrészt pedig Pierre Bec<sup>1</sup> *registre*-fogalma: mindkettő olyan irodalomszociológiai kontextusba állítja az irodalmi alkotótevékenységet, amely a műalkotásra mint az életet ábrázoló, egyben pedig alakító tényezőre tekint. Hasonlóan alapvető fontosságú Bumke összehasonlító munkája<sup>2</sup>, mely a német és francia irodalmi kapcsolatok legfontosabb vonásait vázolja föl.

.....  
\* Pázmány Péter Katolikus Egyetem

<sup>1</sup> „[...] en deux registres fondamentaux, dialectiquement posés l'un par rapport à l'autre: 1) Le registre 'aristocratissant' (ou registre du grand chant courtois et des textes satellites). 2) Le registre 'popularisant' (qui regroupent en un seul ensemble le registre jongleresque et le registre folklorisant).” Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Picard, 1977, I., p. 33–34.

<sup>2</sup> Joachim Bumke, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen*, Heidelberg, Winter, 1967.

Nyomukban látszik tehát lehetségesnek az udvari novella, a *fabliau*<sup>3</sup>, illetve a *märe*<sup>4</sup> elkülönítése: jóllehet, mindhárom (viszonylag) rövid, tanulságos, íróniát, illetve humort sem nélkülöző elbeszélés, az első műfajt a másik kettőtől mégis az alkalmazott szókinccs és a mondatfűzések kifinomult volta, főképpen pedig a korban már az arisztokrácia körében általánosan elfogadott társadalmi kánonná vált *courtoisie* szerepe egyértelműen elkülönítik egymástól. Mindehhez járul az a környezet, melyet a történet expozíciója során a gyakorta ismeretlen szerző lefest: a korszak elején úri környezetben (várkastélyban, palotakertben) elégedelő, kifinomult nyelvezetű hölgyek és úrfiak fokozatosan átadják helyüket a legalábbis bizonytalan hátterű, kóbor, olykor bohókás világfiaknak, illetve többé-kevésbé kikapós hölgyecskéknek-asszonykáknak, akik egyre-másra kimondják, sőt, meg is teszik, amire úgy igazából gondolnak. A változás korántsem lineáris, így hát az irodalomtörténeti megfontolás aligha jár jó úton, ha egy-egy korszakban pusztán egy, valamilyen nem egészen kifogástalanul megindokolható szempont alapján kiválasztott műfajt hirdet egyeduralkodónak. Ha végigtekintünk a tizenkettedik és a tizenötödik század között húzódó időszakon, nyilvánvalóvá válik, hogy az irodalmi élet mindvégig, úgymond, széles sáv tartományban működött, azaz nemcsak az előkelőségek, hanem a pórnép életét is ilyen-olyan formátumban át- meg átjárta.

.....  
<sup>3</sup> Joseph Bédier klasszikussá vált meghatározása szerint: „On arrive ainsi à cette simple définition: les *fabliaux* sont des contes à rire en vers.” Joseph Bédier, *Les fabliaux: Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Bouillon, 1893, p. 30. „Une nouvelle est le récit, le plus souvent bref, d'une aventure, en général récente et présentée comme réelle, qui intéresse par son caractère intatendu.” Roger Dubuis, *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presse Universitaire, 1964, p. 126. A novellával szemben a *fabliau* mindenekelőtt szórakoztat: „Le *fabliau* reste à l'écart de toute préoccupation idéologique: son seul but est d'amuser un public en quête de divertissement.” Willem Noomen, „Le Castia-Gilos, du thème au texte”, *Neophilologus*, No.71, 1987, p. 370. Don Alfred Monson némiképpen pontosít, és rámutat egy további lényeges összetevőre: „Or, l'un des éléments que partage la nouvelle avec les *fabliaux*, c'est leur tendance à intégrer à une série d'événements une dimension didactique ou normative qui les explique, quelle que soit l'idéologie ainsi véhiculée.” Don Alfred Monson, „L'intertextualité du Castia Gilos”, *Revue des Langues Romanes*, N°.96/2, 1992, p. 302.

<sup>4</sup> „[...] eine in paarweise gereimten Viertaktern versifizierte, selbständige und eigenzweckliche Erzählung mittleren (d. h. durch die Verszahlen 150 und 2000 ungefähr umgrenzten) Umfangs, deren Gegenstand fiktive, diessseitig-profane und unter weltlichem Aspekt betrachtete, mit ausschließlicher (oder vorwiegend) menschlichem Personal vorgestellte Vorgänge sind.” Hanns Fischer, *Studien zur deutschen Märenichtung*, Tübingen, Niemeyer, 1983, p. 62-63. Megjegyzendő, hogy Joachim Heinze túllépne a Fischer-féle definíción, és további kutatásokra szólít: „Ich plädiere also dafür, den Fischerschen Märenbegriff aus unserem gattungspoetologischen Instrumentarium zu streichen. Statt mit einem bis ins letzte ausdefinierten starren Ordnungssystem zu arbeiten, sollte wir uns bemühen, in der oben angedeuteten Weise tatsächlich wirksam gewesene Traditionszusammenhänge aufzudecken.” Joachim Heinze, „Märenbegriff und Novellentheorie”, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, N°.107, 1978, p. 134.

Csak akkor vizsgálhatunk tehát egymás mellett két olyan művet, melyek térben egymástól meglehetősen távol születtek, illetve csupán laza kapcsolat fűzi őket egymáshoz, ha az előbbieket szem előtt tartjuk. Mindkét elbeszélésben fölbukkan ugyanis egy olyan motívum, amely sajátos atmoszférája miatt mindenképpen alaposabb vizsgálatra indítja az olvasót. Ez a motívum pedig a találka lehetősége a fürdőben, ami különleges feszültséggel tölti el mindkét alkotást, éppen ezért érdemes utánajárni, vajon hogyan befolyásolja mindez az események menetét.

## FÜRDŐZÉS ÉS ÉLET

Mielőtt a címben megjelölt két alkotás vizsgálatához, illetve az események értékeléséhez hozzákezdénénk, érdemes vázlatosan emlékezetünkbe idézni mindazt, amit a fürdőzés és általában a víz a korszakban jelenthetett. Akár egyfajta idealizált elképzelés a régi szép, természetközeli időkről, akár pedig a felvilágosodás befolyásolta elitélő hozzáállás könnyen elfeledteti a középkor mindennapjainak higiéniai viszonyait<sup>5</sup>, illetve a víznek abban betöltött szerepét. A víz jelentette ugyanis egyrészt a tisztálkodás természetes eszközét<sup>6</sup>, ugyanakkor a középkorban mindvégig szimbolikus jelentőséggel is bírt, hiszen a keresztény liturgiában a víz a keresztség szentségének anyaga. Ráadásul a korban valamivel gyakrabban fordult elő az elsősorban a keleti egyházban gyakorolt tényleges alámerülés,

.....  
<sup>5</sup> Elméletileg, persze, világos volt a víz és az egészség közötti közvetlen összefüggés: „Man hatte den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Gesundheit und Wasser erkannt und war sich der Gefahren und Gesundheitsschäden durch den Verbrauch ungeeigneten Wassers bewußt.” Harry Kühnel, „Die städtische Gemeinschaft – Probleme und Lösungen”, in *Alltag im Spätmittelalter*, hrsg. von Harry Kühnel, Graz-Köln-Wien, Kaleidoskop, 1984, p. 53. A gyakorlatban a szennyvíz és a tiszta víz keveredésének tragikus következményei voltak: „So gab es zum Beispiel in Nürnberg einen Brunnen von neun bis zwölf Meter Tiefe, während die Abortgruben nur sechs Meter tief lagen, also oberhalb des Brunnenwassers – der Infektionskreislauf 'Kloake-Brunnen-Mensch' (Kühnel, op. cit., 56.) konnte sich somit mit Leichtigkeit schließen.” Ingeborg Schgör, *Hygiene und Körperkultur im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit*, Innsbruck, Universität Innsbruck, 1998, p. 112.

<sup>6</sup> „Zu den am meisten geschätzten Bequemlichkeiten gehörte das warme Bad. Man stellte dafür einfach eine Kufe mit Wasser im Zimmer auf oder auch im Freien, wie es die Dichter öfter geschildert haben. Aber selbst in kleineren Burgen scheint es schon früh eigene Badestuben gegeben zu haben. [...] Aber die Badegelegenheiten auf den Burgen waren sicherlich nicht vergleichbar mit den bequemen und beliebten Badehäusern in den Städten.” Joachim Bumke, *Höfische Kultur I.*, München, DTV, 1986, p. 160–161. A tisztálkodáson kívül, lényegénél fogva a fürdőzés erotikus jelleget is ölthetett: „Geradezu hervorragend eignete sich das Bad, um amorösen Spielen nachzugehen. Sei es privat oder in den öffentlichen Badestuben, überall wurde die erotische Stimmung im Bad genutzt. Meistens aber nicht unter den Eheleuten selbst, sondern man traf sich mit dem heimlichen Liebhaber.” Schgör, *id. mű*, p. 29.

illetve megmerítkezés<sup>7</sup>, így a szakrális és a profán használat sokkalta közelebb állt egymáshoz.

Egyik tényező sem elhanyagolható tehát, különösen akkor nem, amikor a számtalan, a korszakban jórészt megmagyarázhatatlan és gyakran tragikus kimenetelű fertőzésre gondolunk. A mosdatlansággal szemben – legyen az lelki, vagy testi értelmű tisztátalanság – a tiszta víz a korban egyrészt ténylegesen az életet, illetve legalább annak egy darabig tartó földi folytatását jelenti, a keresztvíz pedig reményt nyújt az örök életre<sup>8</sup>.

## FLAMENCA

206

Az egyik leghíresebb, a tizennegyedik században az okszitán Délen keletkezett, ám a francia Északon játszódó, csonkán maradt verses regény címadó szereplőjének, a ragyogó szépségű fiatalasszonynak valamiféle megújulásra van szüksége – igaz, éppen nem keresztény értelemben. Házassága meglehetősen kilátástalannak<sup>9</sup> tűnik, így Guillem sajátos ihletettségg<sup>10</sup> fölbukkanása voltaképpen páratlan alkalom arra, hogy az elviselhetetlen valamiképpen elviselhetőbbé váljék.

A mű bonyodalmaait helyütt aligha szükséges részletesen fölidézni, ezért elegendőnek látszik a cselekmény fonalát ott fölvenni, hogy Guillem előkészületeket tesz arra a találkára, melyet Flamencával megbeszél. Mivel a hetenkénti szentmisének csupán egyetlen pillanata bizonyult alkalmasnak arra, hogy egy-egy szót intézzenek egymáshoz, a lassan kibontakozó terv szerint Guillem a fürdőházba<sup>11</sup> hívja Flamencát:

<sup>7</sup> „Benne vagytok körülmetélve, nem kézzel, hanem az érzékies test levetésével, a krisztusi körülmetélésel. Benne temetkeztetek el a keresztységben, és benne támadtatok fel, annak az Istennek az erejébe vetett hit által, aki Őt a halálból feltámasztotta.” Kol 2,11–12.

<sup>8</sup> Dogmatikai elengedhetetlenségét a trentói zsinat mondta ki: „*Si quis dixerit, baptismum liberum esse, hoc est non necessarium ad salutem, anathema sit.*” Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Freiburg-Basel-Wien, Herder, 2010, N° 1618.

<sup>9</sup> „*Deforas art, dedins acora; / Ben es gelos qui aisi bela. [...] Mais voil esser gelos sauputz / Qu'èser suffrens cogos cornutz. / Ja sabon tut per lo país / Qu'En Archimbautz es gelos fins; [...] La tors es grans e fortz le murs; / Lains la tenrai ensarrada / Ab una donzella privada / O doas, que non estiu sola;*” „Flamencá”, in *Les troubadours I.*, éd. par René Nelli, Turnhout, Brouwer, 1965, vv. 1038-1039; 1169–1172. 1304–1307.

<sup>10</sup> „*Per mòutas gens au et enten / com tenia Flamenca presa / [...] / En cor li venc que lamaria / Sòm pogues ab ella parlar. / Mentre qu'estai en cest pensar / Amors ben pres de lui s'acointa / E fes si mout gaia e cointa; / Fort li promet et assegura / Qu'il li dara tal aventura / Que mout sera valent e bona.*” „Flamencá”, id. kiad., vv. 1774-1775 [...] 1780–1787.

<sup>11</sup> A mű egyik részlete kapcsán („*A Borbo avia rics bains; / Qui-s volc, fos privatz o estrains, / S'i pot mout ricamen bainer;*” vv. 1463–1465) Hermanni emlékeztet a magánfürdőházak létezésére, illetve részletesen ismerteti őket: „*Es gibt in Bourbon Privatbadhäuser, von denen nach unserem Romane*



Es on?  
 [...]
 Als banz.  
 [...]
 Cora?  
 [...]
 Jorn breu e gent.  
 [...]
 Plas mi<sup>12</sup>.

Figyelmet érdemel, mennyire nagyvonalú Guillem: nem bíbelődik a részletekkel, hanem rábízta Flamencára, hogyan is biztosítja magának a találkához szükséges szabad órákat. Számára a legfontosabb, hogy a fürdő készen álljon:

[...] ma domna s'i bainara  
 Al premier jorn que i avenra<sup>13</sup>.

Flamenca pedig megtalálja a módját, hogy fürdőbe mehessen. A mű konfliktushelyzete ugyan arra épül, hogy a szép remények ellenére a házasság Archambaut féltékenysége miatt megromlik, a férj eleinte mégsem ellenkezik az egyedül való fürdőzés ötlete ellen:

Ab lo bainar estorseres,  
 No-us esmagues e fagz conort  
 E non aias talent de mort<sup>14</sup>.

.....  
*das eines gewissen Peire Guizo (v. 1490) oder Gui (vv. 1882, 2224, 3567) sich eines besonders guten Rufes erfreut haben muss. Der Besitzer war mit Graf Archimbaut befreundet, der die Bäder selbst ebenso wie seine Frau benutzte, da sie seinem Hause nahe waren. [...] Dass die Räumlichkeiten, in welchen sich die Bäder befanden, von den eigentlichen Wohnhäusern getrennt waren, geht auch daraus hervor, dass, um eine Verbindung zwischen ihnen herzustellen, ein unterirdischer Gang angelegt werden muss. [...] Mit dem Eigentümer macht man einen Vertrag, um ungehindert baden zu können. Die Baderäume sind mit Mauern wohl abgeschlossen und gedeckt; innerhalb derselben befinden sich noch besondere Zimmer, in welchen man sich nach genommenem Badeausruhen, erfrischen und auch unterhalten konnte. Die Baderäume selbst sind von innen und aussen verschliessbar;* F[riedrich?] W[ilhelm?] Hermann, „Die culturgeschichtlichen Momente im provenzalischen Roman Flamenca“, in *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, IV.*, hrsg. von Edmund Ernst Stengel, Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1883, p. 96–98.

<sup>12</sup> „Flamenca“, id. kiad., vv. 5465, 5467, 5487, 5499, 5721.

<sup>13</sup> „Flamenca“, id. kiad., vv. 5745–5746.

<sup>14</sup> „Flamenca“, id. kiad., vv. 5770–5772.



Ugyanakkor a mindentudó elbeszélő kiszólása árulkodó:

E sa mullier pel poin ne mena  
A son amic; per mon veiaire  
Sa gilosía ni-il val gaire<sup>15</sup>.

Kétségtelen: Archambaut a fürdőbe érvén mintha mégis gyanakodna, így feleségét udvarhölgyeivel egyetemben az egyszerűség kedvéért bezárja a fürdőházba:

Los angles dels bainz quer e cerca,  
Quar tot egal y conoissía  
Alcun pertus com far solía.  
Pueis s'en issi e l'uis serret,  
Et ab si la clau ne portet<sup>16</sup>.

208

Ezek után – voltaképpen tudtán kívül – különös megszegyenülést jelent számára a minden elővigyázatosság ellenére a kőpadozat alól előbújó Guillem:

E, quant ac la peira levada,  
Guillems broillet e crec viatz<sup>17</sup>.

A fürdőház szerepe voltaképpen itt véget is ér. A szoros értelemben vett szerelmi találkára ugyanis már nem a fürdőben kerül sor, hanem Guillem szálláshelyén, ahová az elmúlt hetekben alagút épült. Mégsem véletlen, hogy az első hosszabb párbeszéd éppen a fürdőházban játszódik le. Ez – amellet, hogy a szerelmesek végre nyíltan kifejezhetik érzelmeiket – az olvasó számára is segítség: összefoglalja mindazt, ami eddig történt. A fürdőház tehát Flamenca számára egyfajta kapu, melyen át a megszabaduláshoz vezet az út. Guillem mégoly titkos szerelme új életet jelent számára, szemben azzal a rabsággal, amelyet Archambaut képes neki biztosítani. Ez a kapcsolat nem pusztán szabadulás Archambaut-tól, hanem egyben megszegyenülés is az ő számára, illetve mindazok számára, akik a spontán bontakozó szerelmet féltékenységükkel képzelik megghiúsítani. Éppen Archambaut megszegyenülését, egyben pedig Guillem diadalát, illetve érzelmeinek őszinteségét hangsúlyozza a helyszín: a fürdőház, ahol általában kevéske ruha szükségeltetik, sajátos atmoszférát teremt az első találkához. Nem pusztán testi valójukban, de lelkükben is pőrén állhatnak a szerelmesek egymással

<sup>15</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 5784–5786.

<sup>16</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 5787–5792.

<sup>17</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 5816–5817.

szemben. Mégis meglepőnek tűnhet, hogy Flamenca ruházatáról semmit sem tudunk meg, ám az előbújó Guillem ruhája igen bőséges leírásban tárul elénk. Fürdőzésről nem is esik szó; a fürdőház inkább ürügy, sőt, valósággal kapu, hiszen innen nyílik Guillem szállásának az a bejárata, az az alagút, mely kizárólag Guillemnek és Flamencának van fönntartva. Ez az alagút a szabadságba, a mindenekelőtt lelki értelemben vett gyógyuláshoz vezet, ám egyelőre Flamenca nem mehet rajta egyedül végig. Látszatbetegsége<sup>18</sup>, mely ürügyül szolgált a fürdőzésre, természetesen átmenetileg elpárolog, ám újra meg újra visszatér, így a fürdőzést is, hogy, hogy nem, minduntalan meg kell ismételni<sup>19</sup>. Archambaut – már-már elővételezve a hamarosan bemutatandó német asszony férfiakról alkotott véleményét – a bambasággal határos módon nem is sejt semmit:

E donc, domna bainas vos i,  
Si-us asauta, cascu mati,  
Qu'eu o met ben en vostr'asaut<sup>20</sup>.

Azaz szinte áldását adja a találkát lehetővé tévő ürügyre. Flamenca tehát nem vízben<sup>21</sup>, hanem Guillem szerelmében mártózhat meg, és nem is csak egyszer. A víz nyilván jelen van a fürdőházban, ám sokkal inkább jelen van a gőzben, a levegőben, magának a szerelemnek az atmoszférájában. Ne feledjük: Guillem előbb a templomban, majd pedig a fürdőházban találkozik Flamencával. Mindannyiszor olyan zárt terekben, melyeket több érzékszervre is ható atmoszféra jellemez. Talán ki is jelenthetjük: *Amors* ott tevékenykedik, ahol valami illatozik, legyen az tömjén, az udvarhölgyek által hozott kenőcsök<sup>22</sup>, vagy talán a fürdővíz sajátos illata<sup>23</sup>. És ha *Amors* előkerült, akkor Isten is bukkanjon föl: mindkét

<sup>18</sup> „*Quar tals malautia lasauta, / Que-l cor li reven tot e-il sana;*” „Flamenca”, id. kiad., vv. 6002–6003.

<sup>19</sup> „*Car Flamenca retornara / Als bains tot'ora quan volra, / E soven si fara malauta / [...] / Al meus .iii. ves la semana / Retornara, si pot, als bains,*” „Flamenca”, id. kiad., vv. 5999–6001, 6004–6005.

<sup>20</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 6061–6063.

<sup>21</sup> Nem állhatjuk meg, hogy ne idézzük föl Irma és Judit egyik nagyszerű párbeszédét, melyben Judit beszámol az Auréllal való lidői fürdőzésről: „*Jól mulattak? – Úsztunk. – Boldogságban? Judit kitér a váratlan támadás elől. – Nem. Vízben.*” Molnár Ferenc, *A zenélő angyal*, Szeged, Lazi Kiadó, 2006, p. 92.

<sup>22</sup> Az udvarhölgyek „*Prendon bassins et ongemens / Et totz lur apparellamens;*” „Flamenca”, id. kiad., vv. 5777–5778.

<sup>23</sup> Tilde Sankovitch a fényes udvar és a gyakran fölkeresett fürdő mellé helyezi a templomot is, mint olyan teret, mely meghatározó szerepet játszik a kapcsolat bontakozásában. „*Of these three settings – castle, baths, church – the first one is the most usual for a romance of love; indeed the castle and all it signifies, the whole knightly, courtly milieu, is the more or less neutral background for the story, which the becomes overlaid with the incense-smell of the church and the sulphurous fumes of the baths. These two places, church and baths, are essential to Flamenca and William's love affair, and the juxtaposition of sacred and erotic elements, starting in this choice of adjoining locations, is the key to many of the*

helyszín sajátos kultuszhely ugyanis, sajátos rítusokkal. Ahogyan a szentmise Guillem számára már régen nem hite kifejezésének legméltóbb alkalma, hanem a szeretett hölgygel való kapcsolatfelvétel ürügye, ugyanúgy a fürdőház sem fürdőzésre, hanem találkára, pontosabban a találka előkészületére való. A rendszeresség itt is, ott is rítust teremt<sup>24</sup>: minden vasárnap, illetve minden fürdőzéskor egyfajta áldozatbemutató zajlik, szóval és tettel, hol ennek, hol annak<sup>25</sup>.

.....  
*tensions which mark the romance.*” Tilde Sankovitch, „Religious and Erotic Elements in Flamenca: the Uneasy Alliance”, *Romance Philology*, No.35, 1981–1982, p. 217.

<sup>24</sup> „Both are sites of purification and healing; both are connected with ritual ceremony. Elements form one may thus be transferred to the other, mainly from church to bathhouse, since that is the directional flow in the romance (and the exact opposite of Saint Augustine’s way in the Confessions: from bathhouse to God).” Tilde Sankovitch, *id. mű.*, p. 218. A szerző a Vallomások következő helyére utal: „Sőt, midőn atyám fürdés alkalmával meglátta rajtam az érő férfúság jeleit, és fiatalságom erősen tüzelő nyugtalan-ságát, mintha már unokáin örvendeznék, anyámnak mindezt boldogan elmesélte. [...] Ámde anyám lel-kében megkezdte már templomod építését. Leraktad szentséges lakásod alapjait.” Aurelius Augustinus, *Vallomások* (Városi István fordítása), Budapest, Gondolat, 1982, p. 59 (II,3,6).

<sup>25</sup> Ne feledjük, hogy Guillem kifejezetten imádkozik Istenhez, hogy hón szeretett hölgyét elnyerhesse: „Dirai vos o, bel sener Deus: / Del paradis, que-m debes dar, / Pogras ab mi fort ben passar; / Passar! ans i faria gietas, / E-ls apostols e las prophetas / Vos en daria per fermansa: / Que la renda qu’ieu ai en Fransa / Dones a gliesas es a ponz, / Si-m laissavas aver mi donz / Ab son autrei et ab son grat,” „Flamenca”, *id. kiad.*, vv. 5056–5065. „Un amant n’hésitait pas, on le sait, à demander Dieu l’accomplissement de son désir le plus profane, le plus ‘coupable’. On trouve chez les troubadours mille exemples de cas où, bien loin de rougir de leur passion, amants et amantes prennent Dieu à témoin de l’excellence naturelle de l’Amour. C’est à l’église d’ailleurs, que les jeunes hommes et les jeunes dames pouvaient le plus aisément, au début d’une liaison, échanger leurs premières œillades. Il est vrai. Mais nulle part, dans toute la littérature d’oc, on ne voit s’étaler un tel parti pris d’irreligion, un oubli de la Divinité aussi marquésque dans ce roman; autant d’irrespect pour l’Église – en dépit de la fois sincère (?) qu’il montre par ailleurs – que chez son héros: Guillaume de Nevers.” René Lavaud – René Nelli, „Aux origines du roman psychologique: Examen du Roman de Flamenca”, *Cahiers du Sud*, No.43, 1956, p. 195. „He would bargain his place in Paradise for guarantee that his erotic desires will be fulfilled (vv. 5056–5065).” Suzanne Fleischman, „Dialectic Structures in Flamenca”, *Romanische Forschungen*, No.92, 1980, p. 232. Ne feledjük, minden hasonló tárgyalás mögött Ábrahám alkudozása áll Istennel: „Azután Ábrahám közelebb lépett és megszólalt: Valóban el akarod pusztítani az igazakat is a gonoszokkal? Talán ötven igaz is akad a városban. Igazán a vesztüket akarod, nem kegyelmezél meg inkább a helységnek az ötven igazért, aki ott lakik? Távol legyen tőlem, hogy az igazakat megöld a gonoszokkal együtt, s így egyenlő legyen a sorsuk az igazaknak meg a gonoszoknak. Távol legyen ez tőled. Az egész föld bírāja nem járna el igazságosan. Az Úr így válaszolt: Ha ötven igazat találok Szodoma városában, értük megkegyelmezek az egész helységnek. Ábrahám folytatta és így szólt: Vettem magamnak a bátorságot, hogy beszéljek Urammal, pedig csak por és hamu vagyok. Lehet, hogy öt még hiányzik az ötven igazhoz. Az öt miatt elpusztítod az egész várost? Így válaszolt: Nem pusztítom el, ha csak negyvenöt igazat találok benne. Erre ő folytatta beszédét: De lehet, hogy csak negyven van. Ezt felelte: Negyven miatt sem fogom megtenni. Ő újra szólt: Ne haragudj, Uram, ha beszélek, de lehet, hogy csak harmincan lesznek. Ezt válaszolta: Ha harmincat találok, hát nem teszem meg. Aztán újra szólt: Nos, ha már egyszer bátorkodtam Urammal beszélni: lehet, hogy csak húszat találsz. Így felelt: Húsz miatt sem pusztítom el. Ő folytatta: Ne haragudj rám, Uram, ha még egyszer szólok: lehet, hogy csak tízen vannak. Ezt válaszolta: Tíz miatt sem pusztítom el. Ezután Isten eltávozott, miután befejezte beszédét Ábrahámmal. Ábrahám pedig hazament.” Ter 18, 23–33.

Érdemes még szemügyre venni, hogyan érnek véget a fürdőházi találkák. Flamenca annyira megváltozik, hogy azt Archambaut is észreveszi, bár nem tudja mire vélni:

Tornada-us est encontra me  
Ergoillosa, non sai per que<sup>26</sup>.

Flamenca pedig nem is igényel több fürdőházi kitérőt – amennyiben visszanyerheti szabadságát:

Mas certas bon plag vos faría:  
Ma fe sobre sanz juraría,  
Vezent mas donçellas, ades,  
Qu'en aissii tostems mi gardes  
Co vos m'aves sains garada;  
[...]  
Anc Flamenca de tot cel jorn  
Penre non poc vòuta ni torn  
Consi al bains anar pogues,  
Quar non ac talen [...]<sup>27</sup>

Ne feledjük azonban, hogy a *Flamenca* befejezetlenül maradt. Hiába tér haza némi vonakodás után Guillem, majd pedig tér vissza Archambaut udvarába, hogy résztvegyen a meghirdetett lovagi tornán:

Per so vueil tengas vostra vía  
Et en vostra terra tornes,  
Et al tornei sa tornaes<sup>28</sup>;

ám végül nem szerzünk tudomást arról, hogy a sikeres kaland hová is vezetett, mivel a mű befejezetlenül maradt. Flamenca és Guillem fürdőházi találkái azonban minden bizonnyal teljesebb értelmet fognak nyerni, ha az okszitán mű mellé odaállítjuk a közel ugyanakkor keletkezett középfelnémet alkotást.

.....  
<sup>26</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 6673–6674.

<sup>27</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 6685–6689, 6727–6730a.

<sup>28</sup> „Flamenca”, id. kiad., vv. 6784–6786.

## DER LIEBHABER IM BADE

Az a *märe*, melyet a *Flamenca* fürdőházi jelenetéhez hasonlítunk, lényegesen rövidebb, tömörebb, ráadásul közel ugyanabban az időben keletkezett<sup>29</sup>. Kizárólag a szerelmi találkáról, illetve az egyébként jóra való férj megszügyenyítéséről tudósít<sup>30</sup>, és egy olyan elbeszéléstípust képvisel, melynek lényege, hogy hiába kapja házasságtörésen feleségét a férj, a szerető kereket tud oldani<sup>31</sup>, ugyanis a feleség a lelepleződésből is tréfát űz, és ezzel a két férfi szembesülését megaka-

<sup>29</sup> A mű motivikus kapcsolatokat mutat Jakob Appet *Der Ritter unter dem Zuber* c. elbeszéléssel, amely azonban minden jel szerint a *Le cuvier* című *fabliau* német átdolgozása: „*Der Ritter unterm Zuber von Jakob Appet (Ende des 13. Jahrhunderts) basiert wahrscheinlich auf dem Fabliau Le cuvier.*” Bumke, *id. mű*, p. 38. Bumkéra támaszkodik Ingrid Strasser is: „*Frankreich verfügte über einen ausgeprägten Typ von kurzen, schwankhaften Erzählungen, der aller Wahrscheinlichkeit nach vom breiten Strom der französisch-deutschen Literaturbeziehungen mitgerissen wurde und, nicht anders als der Roman Chrestienscher Prägung oder etwa die Minnedichtung, seinen Einfluß im Nachbarland geltend machte (Vgl. dazu bes. Bumke 1967).*” Ingrid Strasser, *Vornovellistisches Erzählen (Mittelhochdeutsche Mären bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und altfranzösische Fabliaux)*, Wien, Fassbaender, 1989, p. 84.

<sup>30</sup> Egy fiatalasszonynak hiába van kitűnő férje, mégis szeretőre tesz szert. Amikor egyszer a férj váratlanul hazatér a vadászatról, feleségét a szeretővel együtt a fürdődézsában találja. Ekkor az pimasz módon magához szólítja férjét, hogy az jól láthassa, mi is a helyzet. Ő ugyan előbb habozik, de aztán, amikor a dézsához lép, az asszony vizet spriccel a szemébe, úgyhogy nem is lát semmit, még azt sem, ahogyan a szerető elmenekül. Így azután az asszony jól kinevetheti. Legkönnyebben hozzáférhető: *Kleinere mittelhochdeutsche Verserzählungen*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Jürgen Schulz-Grobert, Stuttgart, Reclam, (Universal-Bibliothek 18431), 2006, p. 86–89 (Nr. V).

<sup>31</sup> „*El nòt le clerc où esloingnier, / Si le muça souz le cuvier. / [...] / A haute voix crie le feu / Et la borgoise se délivre / Du clerc; maintenant l'en envoie, / Et li clerc si aqueut sa voie, / Qui nòt cure de plus atendre.*” „*Le cuvier*”, in *Recueil général et complet des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, (publié par Anatole de Montaiglon), t. I., Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, p. 127, 130. A *Der Ritter unter dem Zuber* című *märe*-ben, amint azt a címe elárulja, a szolgáló tanácsára egy dézsa alá rejtezik a rajtakapott lovag: „*Ein vil grozer zuber stat, / da sliefet under, daz ist min rat ' / Der ritter niht ze traegen was, / under den zuber er do saz?*” Azaz: „egy jó nagy dézsa áll, / rejtőzzék el benne, / ez az én tanácsom. / A lovagnak nem volt mit fölvennie / úgy ült a dézsa alatt.” A menekülésre a tűzriadó szolgáltat ürügyet: „*Mit eime viure saze hant / do daz schiurlin was enbrant, / do schre siu >viura!< sere.*” „Tűzet gyújtott, / és amikor a csutak égett, / így kiáltott: tűz van!” „*Der Ritter unter dem Zuber*”, in *Gesamtabenteuer I–III; hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffen-Mären, Stadt- und Dorfgeschichten, etc.*, hrsg. von Friedrich-Heinrich von der Hagen, Stuttgart, 1850, II. p. 308. Hasonlóképpen ide tartozik még a *Die treue Magd* című *märe* is: „*Das licht nam sie in die hant / Und lieff do sie ein statel vant. / Sie sties an des statels tag / Und lieff hin wider ein und sprach: / >Woffen heut und ymmer mer!<*” „Tűzet gyújtott, / és odaszaladt, ahol egy fészert állt. / Rávetette a tűzet, majd visszafutott, mondván: / rajta, rajta, riadó!” „*Die treue Magd*”, in *Codex Karlsruhe 408*, hrsg. von Ursula Schmid, Bern / München, Francke, 1974, p. 728. Mindezen példák nyilván földézik a *Papagay* cselvetését: „*Delas la tor, prop del terrier, / Lor vay metre foc al solier. / Devas quatre lox s'empres, / E-l critz se leva demanes: « A foc! » crido per cominal.*” „*Las Novas del Papagay*”, in *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, éditées, traduites et présentées par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris, Le Livre de Poche, 1997, vv. 270–274.

dályozza<sup>32</sup>. A férjek – egy kivételével – nem is föltétlenül féltékenységből, hanem egyszerűen csak valamilyen váratlan okból<sup>33</sup> térnek idő előtt haza, miközben feleségük (éppen) éli világát szeretőjével.

Ilyenformán ez a mű bizonyos mértékben ellentéte a *Flamencának*, illetve a mögötte meghúzódó *castia gilos*-típusú<sup>34</sup> műveknek, hiszen azokban a féltékeny férjnek egy új kaland révén történő megbüntetése áll a középpontban.

<sup>32</sup> „In einer Reihe von Erzählungen (›Der Ritter mit den Nüssen, ›Der Ritter unter dem Zuber, ›Der Liebhaber im Bade) liegt die Pointe darin, daß die von ihrem Mann überraschte Frau den Mann auf das Versteck des Liebhabers ausdrücklich hinweist und damit erreicht, daß er es für Scherz hält und gerade dort nicht nachsucht. Dann erfindet sie eine List, durch die sie den Liebhaber glücklich aus dem Hause bringen kann.” Helmut de Boor, *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter, 1250-1350, Erster Teil*, (Epik, Lyrik, Didaktik, geistliche und historische Dichtung), neubearbeitet von Johannes Janota, München, C. H. Beck, 1997, p. 248.

<sup>33</sup> A vizsgált műben a férj és kutyái megelégedik a vadászatot, sőt unatkozni kezdenek: „unz den wirt und die hunde / des jagens bedriezen gunde. / Er kert wider in zehant, / do er ze velde niht envant, / und begund in betragen.” „az úr és a kutyák / megelégették a vadászatot, / azonmód visszatért hát, / mivel semmit sem talált már a mezőn / és unatkozni kezdett.” „Liebhaber”, id. kiad., p. 27–31. Az előzményeiben pedig: „Et li borgois si s'en repère / De Provens, où il ot afère; / Si s'en entre dedenz sa cort, / Et la bajasse tost acort / A sa dame quel clers tient; / De son seignor ne li sovient” „Le cuvier”, id. kiad., p. 126–127. A német férfiú a testvérei rábeszélésére tér haza, hiszen azok elültetik a féltékenység gondolatát benne: „Der wirt des rates schiere pflak, / morne vruo do ez wart tak” „A férjnek tetszett a jótanács, / így hát kora reggel hazavágtatott.” „Der Ritter unter dem Zuber”, id. kiad., p. 299. „Und do es an den tag kam / Und sie alle beyd entsloffen worn, / Do kam der wirt als bald gefarn” „Aztán eljött az a nap, / s amikor mindketten aludtak már / hazaért egyszerűen a férj.” „Die treue Magd”, id. kiad., p. 725.

<sup>34</sup> A *castia gilos*-motívum örvén René Nelli három alkotást hasonlít össze: „Ajoutons que l'esprit chevaleresque ne s'exprime plus guère – littérairement – que dans les 'nouvelles' (la dame au perroquet d'Arnaut de Carcassès; le Castia-gilos de Raimon-Vidal de Besalú; Flamenca), et qu'il s'y trouve maintenant intégré, par un détour assez curieux, à l'ensemble du système courtois. Ces nouvelles ont pour sujet le 'châtiment' d'un mari jaloux. Or, on sait que selon les lois de la galanterie les dames avaient la permission, et même le devoir, de substituer l'adultère physique à l'adultère moral – c'est-à-dire le réalisme chevaleresque à l'idéalisme courtois – dans tous les cas où leurs maris, trop soupçonneux, les empêchaient de jouer auprès des jeunes gens de la bonne société leur rôle traditionnel d'inspiratrices et d'éducatrices.” René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Paris, UGÉ, 1963, p. 160. Nelli véleményével vitába száll Don Alfred Monson, és kétségbe vonja a „structure idéologique sous-jacente dans toute la lyrique des troubadours. [...] le 'code' de la courtoisie est beaucoup plus problématique. Ce que l'on a pris pour un 'code courtois' peut n'être que le constat d'une certaine cohérence des thèmes poétiques développés en milieu aristocratique, cohérence toute relative, puisqu'il s'agit de la poésie.” Don Alfred Monson, id. mű, p. 304. Jean-Charles Huchet szembeszáll René Nelli idézett véleményével: „Il est difficile de croire que le 'jaloux puni' ait constitué un motif narratif obligé, encore moins un genre comme le pensaient R. Nelli et P. Bec (‹Il ne faut pas perdre de vue, non plus, que la nouvelle du Perroquet est un Castia-Gilos, et qu'elle obéit aux lois du genre.› Les troubadours II, texte et traduction par René Nelli et René Lavaud, Desclée de Brouwer, 1966, p. 217); le corpus reste trop peu conséquent pour valider l'hypothèse. La jalousie n'est pas un sentiment lyrique; le jaloux s'y confond avec le lauzenjador, avec le tiers interdicteur dont l'action et les propos s'efforcent de séparer le troubadour de sa Dame.” Jean-Charles Huchet, *Préface de l'édition du recueil intitulé Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, p. 24–25.

Ez a megbüntetés történhet úgy, hogy az újonnan fölbukkanó szerető a feleséget mintegy megszabadítja (ez történik Flamencával, a *Papagáj*-novella, a *Castia Gilos*, sőt a *Yonca* hősnőjével is), valamint úgy, hogy az új kapcsolat kialakításában a feleség is részt vesz (amint azt éppen az idézett német elbeszélésben látjuk). Valami azonban a legutóbbi példában hibádzik: a német asszony férje, a gondos lovag nem féltékeny és nem zsarnok („*der pflac ir alle stunde / so er beste kunde*”<sup>35</sup>), ily módon megszégyenítése teljesen öncélú. Ezt mindjárt a *märe* bevezetése nem is tagadja:

man sol irs iemer wizzen dan,  
diu ir dinc so hat vollebraht  
daz ir muoz werden gedaht,  
so man von kluogen vrowuen seit<sup>36</sup>.

214

Ezen hozzáállás mögött egyébként nem nehéz fölfedezni Jézus rejtélyes mondatát<sup>37</sup>, mellyel sajátos bölcsességet tulajdonít azoknak, akik életüket kizárólag evilágon képzelik el. Ez a bölcsesség ebben az esetben valójában ravaszság, mely a szabadosságként értelmezett szabadságot, illetve azt az értékrendet igyekszik érvényre juttatni, melyet a lovagi szerelem – ezúttal női változatban – képvisel. Ezért érzi magát az asszony följogosítva arra, hogy férje mellett szeretője<sup>38</sup> is legyen.

<sup>35</sup> „aki gondoskodott róla szüntelenül, / amennyire csak tudott”. „Liebhaber”, id. kiad., vv. 13–14.

<sup>36</sup> „Mindig hálával kell emlékezniünk azokra, / kik ügyeiket oly ügyesen intézték, / hogy éppen rájuk gondolunk, / ha bölcs asszonyokról esik szó.” „Liebhaber”, id. kiad., vv. 6–9.

<sup>37</sup> „Igen, a világ fiai a maguk módján okosabbak a világosság fainál.” Lk 16,8. A mondatot a következő példabeszéd előzi meg: „Aztán a tanítványokhoz fordult: Egy gazdag embernek volt egy intézője. Bevádolták nála, hogy eltékozolja vagyonát. Magához hívatta, és így szólt hozzá: „Mit hallok felőled? Adj számat vagyonomról, mert nem maradhatsz tovább intéző.” Az intéző így gondolkodott magában: „Mitévő legyek? Uram elveszi tőlem az intézőségeket. Kapálni nem tudok, koldulni szégyellek. Tudom már, mit teszek, hogy befogadjanak az emberek házukba, amikor elcsap az intézőségből.” Egyenként magához hívatta urának minden adósát. Megkérdezte az elsőt: „Mennyivel tartozol uramnak?” „Száz korsó olajjal” – felelte. Erre azt mondta neki: „Fogd adósleveledet, ülj le hamar, és írd ötvenet.” Aztán megkérdezett egy másikat: „Te mennyivel tartozol?” „Száz véka búzával” hangzott a válasz. „Fogd adósleveledet – mondta neki –, és írd nyolcvanot.” Az úr dicsérte a mihaszna intézőt, hogy okosan járt el. – Igen, a világ fiai a maguk módján okosabbak a világosság fainál.” Lk 16,1v8. A zavarbaejtő példabeszédet a következőképpen magyarázhatjuk: „Seine Klugheit besteht darin, daß er für seine Zukunft gesorgt hat; das kann man von ihm lernen, da das Gericht Gottes bevorsteht.” Walter Grundmann, *Das Evangelium nach Lukas*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1984, p. 320. „In other words, the manager is praised for having the qualities of a manager! He responded to a crisis appropriately to his circumstances. It is this quality of responsiveness rather than the possible morality of the action that is the object of praise.” Luke Timothy Johnson, *The Gospel of Luke*, Collegeville (Minn.), The Liturgical Press, 1991, p. 245.

<sup>38</sup> Még ha a hagyományos megszólítás (*ami – vriunt*) nem hangzik is el, egyértelmű, hogy a másik, úgymond, barátságból kell: „und nam zuo ir niht überlut / ze vriuntschaft ein ander trut.” „és szerzett



Az elbeszélés során végig az asszony kezdeményez. Amint láttuk<sup>39</sup>, ő „szerez be” magának szeretőt<sup>40</sup>, és a közös fürdőzés<sup>41</sup> is az ő ötlete. Ebben tehát lényeges különbséget fedezhetünk föl Flamenca és Guillem kapcsolatához képest. Ott Guillemnek egyetlen szóban kellett közölnie, hol, milyen körülmények között várja szerelmét. Itt az asszony szólítja föl szeretőjét, mit is tegyen, azaz a fürdőzésében rejtőzzék egy lepedő alá:

zehant wart ir ein bat bereit;  
 durch ir wiplichen sin  
 hiez si ir vriunt sitzen drin  
 under einem umbehange<sup>42</sup>.

A szerző mellékesnek tűnő megjegyzése árulkodó: „*durch ir wiplichen sin*” (a maga asszonyi módján) – tudniillik, utasította szeretőjét az asszony. Az eseményeket továbbra is ő irányítja, hiszen amikor férje hazatér, nem bízza rá a leleplezést: ahogyan később vízzel, úgy előbb a helyzet sajátos öntudattól fűtött föltárásával vakítja el a helyzetbe beletörődő férfit:

[...] ›so ist mir sit  
 baz gewesen, deist wol schin.  
 ich het den liuben vriunt min  
 und han in nich hie bi mir.‹  
 ›so dir got, die rede verbir!  
 wan des bin ich ane sorgen.<sup>43</sup>

– ami azonban tovább bősít az asszonyt: a férjének saját szemével meg kell győződnie, hogy a szerető ténylegesen ott tartózkodik:

nu schouwet un degét har,  
 daz ir harnach sit gewar

.....  
 magának titokban / barátul valaki mást.” „Liebhaber”, id. kiad. v. 17–18.

<sup>39</sup> Lásd az összefoglalást a 30. lábjegyzetben, illetve feljebb, a 38. lábjegyzetben.

<sup>40</sup> „*und nam zuo ir niht überlut / ze vriuntschaft ein ander trut.*” „és szerzett magának titokban / barátul valaki mást.” „Liebhaber”, id. kiad. vv. 17–18.

<sup>41</sup> „*zehant wart ir ein bat bereit.*” „*rögtön fürdöt készítettett magának;*” „Liebhaber”, id. kiad. v. 22.

<sup>42</sup> „*rögtön fürdöt készítettett magának; / a maga asszonyi módján / meghagyta barátjának, hogy üljön bele / egy lepedő alá.*” „Liebhaber”, id. kiad., v. 22–25.

<sup>43</sup> „*nekem igen jó volt, / amint az látszik. / Velem volt a drága szeretőm, / és még itt van velem.*’ / Istenre kérlek, hagyj ezt a beszédet! / Hiszen nem is izgat a dolog.” „Liebhaber”, id. kiad., v. 36b–41.



daz ich niht enliuge  
ob ichz mit iu erziuge!<sup>44</sup>

A férjnek tehát kijut az, ami Archambaut-nak nem. Az utóbbi okkal féltékenykedett, ám felesége sohasem lepleződött le. A német férj jóra való ugyan, de teljesen közömbösnek mutatja magát még akkor is, amikor nyilvánvalóvá válik feleségének hűtlensége. A személyes meggyőződést azonban a feleség tréfája ellehetetleníti:

si goz im under d'ougen  
des badewazzers also vil,  
sam si ez taet von einem spil<sup>45</sup>.

216

Így azután ténylegesen elvakul, ám nem a féltékenységtől, hanem a megszégyenüléstől. Nemcsak felesége hűtlensége derül ki, hanem az még kérkedik is a magatartásával, ráadásul pedig a szeretőt sem tudja viszont megszégyeníteni, hiszen az éppen el tud menekülni:

ze des wirtes angesiht  
der vriunt danne schrihte,  
daz er nach was gevallen<sup>46</sup>,

Az ismeretlen szerző fogalmazta promythionra igen élesen rímel az epimythion, melyet az asszony kiabál – mondhatnánk joggal: fröcsög – a ráfröcskölt víztől elvakított férjnek, valamint az összes férfinak<sup>47</sup>, akik mind törpék, gyerekesek, buták, vakok, ráadásul a megszégyenülés mellett még az asszonyi gúnyt is el kell viselniük<sup>48</sup>. Az a vezető szerep, melyet a feleség mindvégig visz, ekkor,

<sup>44</sup> „most jöjj ide és szemléld meg / hogy azután bizonyos légy abban, / hogy nem hazudom!” „Liebhaber”, id. kiad., vv. 43–45.

<sup>45</sup> „éppen a szemébe spriccelt / olyan sok fürdővizet, / mintha ez csak játék lenne.” „Liebhaber”, id. kiad., v. 50–52.

<sup>46</sup> „amikor a férjet megpillantotta, / úgy megbotlott, / hogy majdnem orra esett.” „Liebhaber”, id. kiad., v. 53–55.

<sup>47</sup> „Der überlieferte Text präsentiert diese Verse als Figurenrede der Frau. Inhaltlich dürfte er allerdings an das Publikum gerichtet sein.” Jürgen Schulz-Grobert, id. mű, p. 266.

<sup>48</sup> „ir gouch, sus gschiht iu allen. / ir tuot rehte als ein kint. / waert ir tore niht so blint! / ir tumbe man, ir toren ir, / daz dehein wip ze nihte / zer mannes angesiht / ein andern mac gehabt wol. / Ergaz im got, der haben sol / der vrouwen spot zuo dem schaden!” „Ti törpék, így jártok mind. / Olyanok vagytok, mint a gyerekek. / Bárcsak, ti, balfácánok, ne lennétek oly vakok! / Ti, buta férfiak, most már elhihetitek nekem, / hogy bármelyik nőnek lehet szeretője, / akár a férje jelenlétében is. / Fizessen nekik Isten azzal, / hogy a szegényük mellett asszonyuk gúnyát is el kell tűrniük.” „Liebhaber”, id. kiad., v. 56–65.

a tanulság megfogalmazásában bontakozik ki a maga egészében. Amint végig ő irányított, most is neki van joga a történet üzenetét szavakba önteni, mely így az ő véleményét és értékrendjét fogja közvetíteni. Ez az értékrend pedig pontosan az a szerelemfölfogás, mely a házasság kötelekeivel szemben az udvarlás és udvaroltatás, továbbá a megélt lelki és testi szerelem élményét részesíti előnyben, még hozzá anélkül, hogy a korban uralkodó erkölcsi rend szankciójától egy pillanatig is tartana.

A fürdő tehát ismét a hűtlenség alkalma, a víz azonban nem csupán, mondhatni, annak anyaga, hanem a megaláztatásé is. A víz ezúttal nem tisztít, hanem piszkol, pontosabban, vakít. A férj számára nem teszi ténylegesen világosabbá a helyzetet – épp eléggé világos az amúgy is! – hanem a tisztánlátását veszi el, sőt, el is vakítja. Vakulása alighanem a már említett sajátos közönyének testi megnyilvánulása, és így némileg mindenképpen árnyalódik a korábban róla festett kép. Talán nem igaz az elbeszélő kijelentése<sup>49</sup>, és mégsem törődik eléggé feleségével, talán csak gondoskodott róla, de nem szerette? Közömbösséget sugalló kijelentése („so dir got, die rede verbir! / wan des bin ich ane sorgen.“)<sup>50</sup> arra utalhat, hogy pusztán köteleességet teljesített, de nem szívből tette?

## TANULSÁGOK

Csakúgy, mint a *Flamencában*, a fürdőzés és a víz a *Liebhaberben* is a házastársi hűtlenség elengedhetetlen kellékeinek tűnnek. Ha ezt a szerepet összevetjük mindazzal, amit elemzésünk elején röviden a víz szerepéről összefoglaltunk, világosan láthatjuk, hogy mindkét alkotásban a víz ahhoz képest lényegesen eltérő szerepet játszik. Ha viszont ennél mélyebben kívánjuk a szerepváltozást értékelni, emlékeztetnünk kell arra az erkölcsiségre, mely a művek keletkezésekor érvényben volt, és amelyet a túlnyomó többség magára nézve kötelezőnek elfogadott. Ez pedig nem más, mint az az évszázadok alatt kanonizálódott erkölcsi rendszer, melyet a kereszténység mindennapi gyakorlata képviselt. Mindebből a művek elemzésekor a házasság erkölcstana válik megkerülhetlenné, mely semmilyen esetben sem fogadja el a házasságtörést – márpedig mindkét esetben egyértelműen erről van szó.

Ha tehát a víznek keresztény dimenzióban történő spirituális használatára gondolunk, nyilvánvaló, hogy ebben az értelemben a víz ugyan nem kerül elő, mégis mindkétszer fölfedezhetünk egyfajta szakrális jelleget. Különösen *Flamencia* esetében tölthetne be beavató szerepet a víz – már ha valaha beleeresz-

.....  
<sup>49</sup> Lásd a 35. lábjegyzetben.

<sup>50</sup> „Istenre kérlek, hagyd ezt a beszédet! / Hiszen nem is izgat a dolog.” „Liebhaber”, id. kiad., v. 40–41.

kedne, erről ugyanis nem esik szó. Mindenesetre a szerelemből részesedéshez elengedhetetlennek látszik a víz, mint ahogyan az élethez is. Erkölcsi szempontból pedig ez az alámerülés valójában nem megtisztulást, hanem a bűnben elmerülést jelenítené meg. Akár beavatás, akár, elmerülés, mindkettőre valahol másutt, mégpedig a fürdőházban kerülne sor, mely, amint fentebb rámutattunk, egyfajta kapu egy másfajta életre.

A német asszonyka esetében már régen űzött gyakorlatról értesülünk, beavatásról tehát aligha lehet már többé szó. Már csak azért sem, mert ő hívhatja szeretőjét a maga otthonába. Egyetlen olyan gesztusa van, melyben a víz spirituális szerepet tölthet be, mégpedig úgy, hogy az pontosan ellentéte a szenteltvízzel való meghintésnek<sup>51</sup>. Amikor ugyanis lespricceli hazatérő férjét, korántsem megszentelni, különleges tudásban részesíteni, valamiféle közösség részesévé tenni óhajtja, hanem inkább elvakítani, az érzékelésre képtelenné tenni, így tehát a víz negatív szerepet játszik.

218

Gyakorlati szempontból a fürdőzés értelemszerűen arra szolgáltat meglehetősen – hogy helyénvaló szót használjunk: – átlátszó ürügyet, hogy a szeretők mezítelenül mutatkozhassanak egymás előtt. Persze, ehhez nem föltétlenül szükséges a víz, ám Guillem számára a fürdőház bizonyul olyan ötletnek, aminek segítségével Flamencát kiragadhatja az őrizetből.

Láttuk viszont, hogy a német szeretők esetében a víz, sőt a dézsa és a lepedő is a látást és a láthatóságot csökkentik. Hiába is mezítelenek, csak egymás számára lehetnek azok; külső szemlélő számára hozzáférhetetlenek maradnak. A víz tehát egyrészt elválasztó közegeként, másrészt a látást lehetetlenné tévő anyagként bukkan föl. Áttetsző mivolta valójában homályhoz vezet.

Amint láttuk, a két művet a víz és – a hűtlenség színtereként – a fürdőzés alkalma kapcsolja össze. Amellett, hogy összefoglaltuk a mások által már föltárt motivikus rokonsági kapcsolatokat, első ízben mutattunk rá egy, a cselekmény

<sup>51</sup> A szenteltvízhintést Szent I. Sándor pápa írja elő a második század elején: „Aquam enim sale conspersam populis benedicimus, ut ea cuncti aspersi sanctificentur ac purificentur, quod et omnibus sacerdotibus faciendum esse mandamus. Nam si cinis vitulae aspersus populum sanctificabat atque mundabat, multo magis aqua sale aspersa divinisque precibus sacrata populum sanctificat atque mundat. Et, si sale asperso per Eliseum prophetam sterilitas aquae sanata est, quanto magis divinis precibus sacrata sterilitatem rerum aufert humanarum et coincuinatos sanctificat et purgat, et cetera bona multiplicat, et insidias diaboli avertit, et a fantasmatis versutiis hominem defendit.“ SS. Alexander I, *Epistola ad Universos Orthodoxos ubique Constitutos*, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/01\\_01\\_0105-0115-\\_Alexander\\_I,\\_Sanctus,\\_Martyr.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/01_01_0105-0115-_Alexander_I,_Sanctus,_Martyr.html)

Mindenesetre: „Erstmals bezeugt Hinkmar von Reims für die fränkische Kirche des 9. Jh. die Wasserweihe und Aspersion der Gemeinde vor dem sonntäglichen (Haupt-)Gottesdienst. Seit dieser Zeit sind auch Aspersionsprozessionen um die Kirche bekannt, die mittelalterlichen Liturgiker sowohl als Taufgedächtnis (Walafrid Strabo) als auch als Hinweis auf die Besprengung durch das Blut Christi (Honorius von Autun) deuten.“ *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Walter Kasper, Freiburg, Herder, 1993, p. 1085.

lényegéhez tartozó elem párhuzamos, hasonló költői üzenetet hordozó előfordulására egy középkori okszitán és egy középfelnémet elbeszélő műben. A leleplezésre készülődő környezet figyelmének elterelése és az ennek révén lehetővé váló megmenekülés<sup>52</sup> már ismert párhuzam áll fenn a *Liebhaber* (főleg pedig említett társai) és a *Papagay* között is, okszitán szempontból azonban a *Flamenca* fürdőházi jeleneteire összpontosítva a két gazdag középkori irodalom újabb kapcsolódási pontjára derült fény.

.....  
<sup>52</sup> „K 341.23: *Fire set in order to distract attention*”, sorolja be a motívumot a Helmut Birkhan irányításával készülő *Motivindex der deutschsprachigen weltlichen Erzählliteratur von den Anfängen bis 1400* című mű alapján. Ingrid Strasser: *id. mű*, p. 331. (illetve p. 15.)

„LE JOUR DE LA MAZELAINNE” –  
AZAZ MAGDOLNA NAPJÁN

220

In: *La joie des cours.*  
 Red: KRISZTINA HORVÁTH, Budapest, 2012.  
 ELTE Eötvös Kiadó. /Talentum 9./ 220–224.

Július 22-e az egyházi ünnepi kalendáriumban Mária-Magdolna napja. E körül a szent körül sok tévhiedelem, sok okkult „tan”, ezoterikus nézet terjedt már el, nem beszélve a tudatosan szenzációhajhász csúsztatásokról és hamisításokról. Ezért különösen fontos, hogy az elemzés során ennek a dátumnak a szerepét vizsgálva elvessünk minden szubjektív szempontot. Ha tehát megemlítem Mária-Magdolna középkori, franciaországi kultuszát, amely Provence-ban mind a mai napig él, akkor ezt a teljesség kedvéért teszem.

A 13. századi próza-*Lancelot*-ban Ginevra elrablásának, lényegében a Chrétien-féle *Lancelot*-nak (*Charrette*-nek) az újrafeldolgozása úgy folytatódik, hogy Lancelot éppen élvezi az arthuri udvart, a hazatérést, a dicsőséget, a győzelmet Méléagant fölött, amikor máris megzavarja az örömét egy incidens. Egy váratlanul beállító idegen lovag azzal vádolja, hogy orvul ölte meg Méléagant-t (ez persze nem igaz, tanúk vannak erre), és ki is hívja rögtön párbajra. A kitűzött nap július 22-e, Magdolna napja.

– *Nincs a világon olyan udvar, ahol meg ne védeném magam, bebizonyítva, hogy sem becsstelenség, sem áruulás nem történt – mondta Lancelot.*

– *Istenemre, ha vállalja a védekezést Bademagu király udvarában, bebizonyítom, hogy nekem van igazam – szólta az ismeretlen lovag.*

*Lancelot erre azt felelte, hogy vállalja.*

– *Legyen hát ott hétfőhöz egy hónapra Magdolna napján, s becsületemre ígérem, ott megtalál.<sup>1</sup>*

\* Szegei Tudományegyetem

<sup>1</sup> – *Il n'a court [...] el monde, ou je ne m'en desfendisse contre vous ke il n'ot onkes desloiauté ne traïson. – En non Dieu [...], se vous en la court au roi Bademagu vous en osés desfendre, je vous en prouveroie ensi comme j'ai dit.*

*Et Lancelos dist ke il s'en desfendra.*

– *Or i soïés dont [...] de lundi en .I. mois, le jour de la Mazelainne, et je vous creanch loiaument ke vous m'i trouverés.* In: *L'enlèvement de Guenièvre (Lancelot du Lac V)*, Librairie Générale Française, 1999, p. 264. (Saját fordításom.)

A kérdés: miért épp erre a napra hívják ki Lancelot-t? Van-e ennek a napnak szimbolikája? Mi lehet a jelentősége? Lássuk mindenekelőtt a chrétien-i *Lancelot* cselekményének kronológiáját, ennek fő elemeit! Ebben Charles Méla kiadásának előszavára támaszkodunk.

Ha figyelembe vesszük, hogy az *Yvain* és a *Lancelot* párhuzamosan készült, s hogy a két regény cselekménye keresztezi egymást, akkor különös jelentőséget kap az *Yvain*-ben olvasható szövegrészlet (664–667), amelyből arra következtethetünk, hogy a cselekmény évében a Püünkösdt követő második vasárnap két nappal Keresztelő Szt. János napja, azaz Szt. Iván-nap, június 24-e utánra esett. Ez az 1177-es évben volt így. Mivel ezért ebben az évben Áldozócsütörtök dátuma június 2-e volt, ez a *Lancelot* cselekményének kezdő napja. Kérdésünknek, a Magdolna-napnak a szempontjából ennek jelentősége van.<sup>2</sup> A cselekmény további lényeges dátumai:

1177. április 24.	Viszonylag ritka, hogy ilyen kései időpontra essen Húsvét vasárnapja.
június 2.	A <i>Lancelot</i> cselekményének első napja: Áldozócsütörtök.
június 8.	7. nap, szerda: Lancelot és Méléagant első párbaja: a kihívás.
június 10.	9. nap, péntek: a szerelmes éj.
június 11.	10. nap: Püünkösöd előestéje: Lancelot és Méléagant második párbaja: a kihívás valószínűleg innen számít <sup>3</sup> .

<sup>2</sup> «Nous sommes en 1177, puisque cette année-là, selon une particularité assez rare du calendrier expressément mentionnée dans le troisième roman de Chrétien de Troyes, le *Chevalier au Lion*, la Saint-Jean (24 juin) survenait avant le deuxième dimanche qui suit la Pentecôte, soit le 26 juin. L'Ascension tombait donc le 2 juin, ce qui convient également au *Chevalier de la Charrette* dont le récit, entrelacé avec le précédent dans la fiction comme probablement dans sa rédaction, débute avec cette fête pour se dérouler à l'époque de la fenaison.» Préface de Charles Méla, in *Chrétien de Troyes: Le Chevalier de la Charrette ou Le Roman de Lancelot*, 9, old., Librairie Générale française, 1992. – Püünkösöd tehát június 12-ére esett.

<sup>3</sup> L. az *Œuvres complètes*-ben a 602. oldalhoz fűzött 2. megjegyzést (1282. old.): „La clause prévoyant [...] le second combat devient caduque en raison du combat judiciaire rendu nécessaire par l'affaire des draps tachés de sang. En fait, [...] les coutumes de Logres et de Gorre interfèrent et le contexte juridique se brouille.” Chrétien-nél ezután felborul az időrend is (l. a 673. oldalhoz fűzött 1. megjegyzést – 1297.old.: „Remarquons qu'il n'est pas dit si nous sommes au délai fixé d'un an: Méléagant est venu sans être «mandé»: veut-on dire par là qu'il est en avance?”). Ez ellentmondásban van az *Œuvres complètes*-ben olvasható azon állítással, hogy az egy éves terminus csak a kihívás formális, Arthur udvarában tett „hivatalos” bejelentésétől számít, ezért a párbajra a következő év szeptemberében kerül sor (1295. oldal). Méléagant-nak inkább azért kellett Arthur előtt megjelennie, mert a párbaj megjelölt helye Arthur udvara. Méléagant a 13. századi regényben is elmegy Arthurhoz, ráadásul idejekorán, de a végső párviadal dátumát június közepére kell tennünk, a Magdolna-napi újabb terminus miatt.

- június 12. Pünkösöd vasárnap. Mialatt Ginevra még Gorre-ban tartózkodik, innen, Pünkösöd hétfőtől a 40. napra tűzik ki a noauz-i tornát: ez pedig  
 július 22-re (péntek), Magdolna-napra esik.<sup>4</sup>

Érdekes ezek után a következő év, tehát 1178. dátumainak áttekintése, a próza-Lancelot szövege alapján. Megjegyzendő, hogy Lancelot végső győzelmének és az új kihívásnak a dátumát nem lehet pontosan meghatározni, mivel 1178-ban Magdolna napja szombatra esett. Ha a „hétfőhöz egy hónapra” („*de lundi en .I. mois*”) jelentheti a következő hónap, július 17-ével kezdődő hetét is, amelynek szombatja július 22-e, akkor Lancelot-nak Méléagant feletti győzelmét a június 12. és 18. közötti hét valamelyik napjára kell tennünk. (L. a 3. jegyzetet.)

222

1178. április 9. Húsvét vasárnap.  
 május 18. Áldozócsütörtök.  
 május 28. Pünkösöd vasárnap.  
 június 11. Vasárnap, az előző évi kihívás érvényes évfordulója.  
 június 12–18. valamelyik napja: Lancelot végső győzelme. Új kihívás párbajra,  
 június 19-től, hétfőtől egy hónapra, azaz a július 17-ével kezdődő hét végére,  
 július 22-ére szombat: Magdolna-napra.

Ha a *Charrette* olvasása során nem vettük volna észre, hogy a noauz-i torna dátuma július 22-e, akkor a 13. századi szöveg erre a felismerésre szinte rákényszerít. Ez a szöveg több helyen is kiegészíti (néha értelmezi) Chrétien-t. Mindezzel persze nem kerültünk közelebb a válaszhoz arra a kérdésre, hogy miért éppen erre a napra hívják ki Lancelot-t, s hogy ennek a napnak mi a jelentősége, esetleg szimbolikája.

Azt viszont tudjuk, hogy Mária-Magdolnának nagy kultusza volt Franciaországban. Egészen a 2. századig nyúlik vissza az a hagyomány, mely szerint Mária-Magdolna testvéreivel együtt hajón hagyta el a Szentföldet a meghurcoltatások elől. Arles-től nem messze értek volna partot. A legenda szerint Mária-Magdolna evangelizálta Provence-ot, majd visszavonult egy barlangba Marseille közelében. És mégis, az első helység, melyről tudjuk, hogy később ott Mária-

<sup>4</sup> « La reine rentre dix ou quinze jours plus tard, soit à la Saint-Jean ou dans l'octave de la Saint-Jean (il faut une semaine pour aller de Gorre en Logres, le faux retour de Lancelot suppose donc le même temps). Le tournoi de Noauz a dû être décidé à la Pentecôte et fixé à trente ou quarante jours plus tard (ce qui nous amènerait à la fête de sainte Madeleine, le 22 juillet ou à la Saint-Jacques, le 25, période de la canicule). » Charles Méla, *Op. cit.*, Argument et chronologie, p. 29, kiemelés tőlem.

Magdolnát imádták, a burgundiai Vézelay. Az itt levő állítólagos Mária-Magdolna-sírhoz 1030-tól szerveztek zarándoklatokat, 1050. április 27-én pedig IX. Leó pápa hivatalosan is Mária-Magdolna védelme alá helyezte a vézelay-i apátságot. A század vége felé azonban a szent kultusza fokozatosan gyengül.<sup>5</sup>

Két ellentétes irányú, egyidejű tendencia mutatkozik itt meg: az egyik a Szt. Bernát-i kegyelemtan terjedése, terjesztése, párhuzamosan a Szűzanya, Mária kultuszával, a másik pedig egy, a Mária-Magdolna alakját, kultuszát alacsonyabb szintre – ha nem is szubkulturális, de folklór-, vagy vásári szintre – szorító törekvés. A kettő össze is függhet. A *törekvés* szót nem feltétlenül *tudatos szándék* értelemben használom. Feltételezésem szerint ugyanis Szent Bernát buzgó tevékenységének következtében a Mária-kultusz erősödése szükségszerűen és természetes módon halványította el Mária-Magdolnáét. A kegyelemtan<sup>6</sup> következtében a hangsúly a bűnbánat szentségére tevődött, a töredelmes, odaadó asszony maga pedig – szent mivolta ellenére – magától marginalizálódott és az alázat példája maradt. Az első századok exegétáinak elutasító hozzáállása ellenére sincs szükség olyan feltételezésre, amely szerint az egyház kifejezetten azért agyalta volna ki a bűnös nő alakját, hogy ezáltal hiteltelenítse azt a pozitív képet, amely erről a kedves tanítványról a kezdetekben élt.<sup>7</sup> Ugyanakkor tény, hogy a 6. század végéig, Nagy Szt. Gergely pápa egyik beszédéig visszamenő hagyomány a „bűnbánó” Mária-Magdolna kifejezés használata. Tudtommal a római katolikus egyház 1969-ben törölte a liturgiából Mária-Magdolna bűnbánóként való említését.

Idővel Mária-Magdolna ünnepe egyre több profán elemmel telt meg. Míg délen erősödött a kultusza s ennek szakralitása ma is érezhető, északon július 22-e az országos vásárok, a búcsúk, a vurstlik és egyéb látványosságok, a tömegszórakoztatás napja lett, különböző versenyeké, vetélkedőké, viadaloké, melyek

<sup>5</sup> Guy Lobrichon és Victor Saxer, *Figures de Marie-Madeleine. Supplément au Cahier Évangile* n° 138, p. 88–89: « De Vézelay à Saint-Maximin », [www.bible-service.net/site/729.html](http://www.bible-service.net/site/729.html)

<sup>6</sup> Ennek lényege, hogy Szt. Bernát a kegyelem és a szabad akarat viszonya tekintetében a bűnbeesés után is megmaradó szabad akarat és az isteni kegyelmi kiválasztás egyidejű érvényességét vallotta. «Nostre Sires n'est pas lenz de secorre son pecheor: si tost come il aperçoit qu'il se torne vers lui en cuer ou en pensee ou en aucune bone oevre, il le vient visiter.» – „Urunk nem késlekedik, hogy segítsen a bűnösön: mihelyt látja, hogy az feléje fordul, szívvel, gondolattal vagy jótettel, hamarosan megszólítja őt” – mondja egy remete Lancelot-nak a *Queste del Saint Graal*-ban, ebben a cisztercita szellemű, 13. századi prózaregényben. (Saját fordításom.) Szt. Bernát 1153-ban halt meg s 1174-ben kanonizálták.

<sup>7</sup> L. pl. Karen King, „Canonisation et marginalisation: Marie de Magdala”, in: *Concilium* 1998, n° 276, p. 41–49, Éditions universitaires, Fribourg (Suisse), [www.cat.inist.fr/a/Modele=afficheN&cp\\_sidt=2468088](http://www.cat.inist.fr/a/Modele=afficheN&cp_sidt=2468088). A feminista szerző azt sugallja, hogy a prostituáltból bűnbánó szentté vált asszony szerepét az egyházatyák agyalták ki, hogy ezáltal hiteltelenítsék azt a nagyon régi és fontos képet, amely Mária-Magdolnáról mint látnokról és példamutató tanítványról, sőt apostoli tekintélyről az ősegyházban a 2. század óta élt.



alkalmával fogadásokat lehet kötni. Birkózómérkőzések, lovagi tornák napja volt – sok helyen máig sportesemények, felvonulások, táncmulatságok, színes rendezvények napja – amely a közeli Szt. Jakab-naphoz, a compostelai zárándoklatok utolsó napjához, július 25-éhez, egyben a kánikula kezdetéhez is kapcsolódhatott és kapcsolódik ma is.<sup>8</sup> A nyári nagy hőség kezdete gyakran esik egybe ezzel a dátummal. A „kánikulának” nevet adó Nagy Kutya csillagkép (Canis Maior) ilyenkor tűnik föl utoljára, s marad néhány napig látható napkelte előtt a kelet-délkeleti égbolton. Legfényesebb tagjának, a Szíriusznak – az egész téli égbolt legfényesebb csillagának – heliakus (a nappal egy időpontba eső) kelése pedig július 22-ére esik.

Szükség volt az ilyen napokra. A 12. század végén és a 13. század elején az élet elég egyszerű keretek között zajlik, ritmusát az évszakok adják meg – a földeken végzett munka, a szénabegyűjtés, a szántás és a vetés, az aratás és a szüret. Nincs megállás, nincs szabad idő, pihenni csak éjjel lehet. A fárasztó munka monotonáját viszont számos ünnep szakítja meg: a nagy egyházi ünnepekörök kiemelt fontosságú napjai, a védőszentek ünnepei és a búcsúk, aztán világi események: az aratóünnep, a szüreti mulatságok, és főleg a vásárok. A kánikula kezdete a nyárközép kezdete, a mezőgazdasági munkáknak ez az egy olyan rövid periódusa van csak, amikor nap közben nem tanácsos, és nem is lehet nehéz munkát végezni a földeken. Mária-Magdolna és Jakab napja tehát jó alkalmat kínált minden mutatványosnak, hogy zajos, látványos attrakcióját bemutassa. Ezek közé tartozik egy bajvívás is. Ezért nem véletlen a noauz-i torna időpontja, s valószínűleg ezért esett Lancelot kihívása is Magdolna napjára.

<sup>8</sup> Csak a példa kedvéért néhány internetes cím/honlap ennek a bekezdésnek egyébként közismert tényeit illetően: [www.carqueiranne.fr/patronales.html](http://www.carqueiranne.fr/patronales.html); [www.madeleine.be](http://www.madeleine.be); [www.st-maximin.fr/basilique/docs/Evenementiel.pdf](http://www.st-maximin.fr/basilique/docs/Evenementiel.pdf); [www.lyc-fourcade.ac-aix-marseille.fr](http://www.lyc-fourcade.ac-aix-marseille.fr); [www.ducasses.net/folklore-k-27.html](http://www.ducasses.net/folklore-k-27.html)

# A BRETON MONDAKÖR MOTÍVUMAI A ROMAN DE KANORBAN

Jean Bodel klasszikus felosztása, melyben három különböző narratív anyagot különböztet meg, inspirálóan hatott a filológusokra, de sok fejtörést is okozott nekik a kategóriák pontos meghatározása.<sup>1</sup> Ugyan a *matière de France* többé-kevésbé megfeleltethető a *chanson de geste*-ek tematikájának, a *matière de Bretagne* Artúr és a Kerekasztal lovagai történetének, a *matière de Rome* kontúrjai viszont, részben az utóbbival azonos formák (párrímes verses és prózaregények) miatt, sokkal nehezebben meghatározhatóak. A *matière de Rome*-hoz kapcsolják hagyományosan az antik eposzok és regények újraírását (*Roman de Troie*, *Roman de Thèbes*, *Roman d’Eneas*, *Roman d’Alexandre*), a bizánci regények fordításait és imitációit, vagy akár olyan további kalandregényeket is, melyek színhelye a Földközi-tenger medencéje, és a tenger szerepe meghatározó a cselekmény bonyolításában, hol egyik, hol másik regénycsoportot felhasználva a meghatározáshoz.

Douglas Kelly a római anyag regényeinek tétjét a szerencsével vívott küzdelemben látja, és ezen az alapon sorolta ezek közé az antikizáló regényeket és a *Sept sages de Rome* ciklusát egyaránt. Egy korábbi tanulmányomban amellet érveltem, hogy a hét római bölcsről szóló regény és folytatásai képviselik a legjobban a *matière de Rome*-ot, ha Jean Bodel definíciójának megfelelően az ide tartozó művek fő vonásának a tanító célzatot, s a hősök legfőbb tulajdonságának a bölcsességet tartjuk.<sup>2</sup> A tanulás folyamata, a bölcsesség birtoklása, akár a ravaszság fontosabb lehet a katonai-lovagi kiválóságnál, és nem elsősorban a *courtoisie*, hanem az értelem az, ami meghatározza és eldönti a római, klerikus regények (*romans de clergie*) konfliktusait.

A narratív konvenciók, a hősök jelleme, a dekórum eltérőek a *matière de Rome*-ban és a *matière de Bretagne*-ban, ezért különösen érdekesek azok

\* Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

<sup>1</sup> Jehan Bodel: *Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, p. 9.

<sup>2</sup> Seláf Levente: Vassaux et rivaux: les rapports de force entre les matières épiques de la littérature française médiévale, in *Diener – Herr – Herrschaft? Hierarchien in Mittelalter und Renaissance*, ed. Brigitte Burrichter, Laetitia Rimpau, Heidelberg, Winter, 2009, p. 19–36.

a művek, melyek hőseiket mindkét világból veszik, vagy mindkét szintéren szerepeltetik. A mindkét anyaggal játszó középkori regények legjobb, legáltalánosabb elemzését Richard Trachslernek köszönhetjük.<sup>3</sup> Egyes szereplőknek az adott narratív anyagban szokatlan, másutt viszont gyakori nevei, a máshonnan ismerős helyszínek olyan asszociációkat keltettek, melyek megértése lehetővé teszi a cselekmény egyes fordulatainak, a hősök adott pillanatban esetleg meglepő viselkedésének megértését.

A narratív anyagok között egyfajta hierarchia létezett: Jean Bodel a *Chanson des Saisnes* (egy chanson de geste) bevezetésében természetesen a francia hagyomány felsőbbrendűsége mellett érvel, de valószínűleg minden szerző az adott művében éppen felhasznált narratív hagyomány elsőbbségét állította volna. Különösen érdekes megnézni a narratív anyagok rivalizálása szempontjából az olyan műveket is, melyek csak utalások szintjén, vagy néhány motívum átvételével hivatkoznak egy másik hagyományra. Ebben a tanulmányban a *Roman de Kanort*, *A hét római bölcs* regényciklusának utolsó darabját elemzem a breton anyaghoz fűződő kapcsolata szempontjából.<sup>4</sup>

*A hét római bölcs* keleti, indiai előzményeken alapuló, először perzsául megírt regény. Nyugati változatai a 12. században jelennek meg; először latinul, görögül, héberül és ófranciául, majd később számos európai nyelven, a 16. században magyarul is. Az első ismert francia változat a töredékben fennmaradt párrímes, 1200 körülre datálható *Roman des sept sages de Rome*, amely közvetve a héber *Mishle Sendebart* követte, és talán egy elveszett korábbi francia változatra megy vissza.<sup>5</sup> Számos prózaváltozata készült ennek és más, ezt az anyagot feldolgozó, de elveszett verses szövegeknek a 13. században, abban az időszakban, amikor a verses artúriánus regények közül is többet átírtak prózába, és megszülettek az első francia prózaregényciklusok, mint a *Lancelot* és a *Tristan en prose*. A *Roman des sept sages*-nak hat folytatása készült 1260 és 1291 között, melyek többé-kevésbé szoros kapcsolatban állnak egymással és az alapregénnyel. A *Roman de Marques de Rome*-ot a *Roman de Laurin*, a *Roman de Cassidorus*, a *Roman d'Helcanus* és a *Roman de Peliarmenus* követi (noha ez utóbbi számos

<sup>3</sup> Richard Trachsler: *Disjointures-conjointures: étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, A. Francke, 2000.

<sup>4</sup> A *Roman de Kanornak* egy kritikai kiadása van, Meradith Tilbury McMunn nem publikált disszertációja formájában: *Le Roman de „Kanor”: édition critique d'un texte en prose du XII<sup>e</sup> siècle*, University of Connecticut, PhD., 1978. A következőkben ezt hivatkozom *Le Roman de Kanor* rövidítéssel. Az idézett szöveghelyeket a kiadás sorszámozásával azonosítom. A mű, érdekességéhez képest, nagyon csekély érdeklődést váltott ki a filológusok körében.

<sup>5</sup> A ciklus szöveghagyományához lásd a *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, éd. Geneviève Hasenohr, Michel Zink, Fayard, 1992 *Roman des sept sages et ses continuations* szócikkét, p. 1317–1320, illetve a Society of the Seven Sages of Rome honlapját: [http://myweb.dal.ca/hrunte/seven\\_sages.html](http://myweb.dal.ca/hrunte/seven_sages.html).

filológus véleménye szerint nehezen elválasztható a *Roman d'Helcanustól*); az utolsó a sorban a *Roman de Kanor*.

A ciklusnak azon darabjai, melyek a keretes elbeszélések narratív modelljéhez tartoznak, több olyan beékelte történetet, példázatot tartalmaznak, melyek a breton mondakörben megszokott színtereken vagy szereplőkkel játszódnak. A *Roman des sept sages*, a *Roman de Marques* és a *Roman de Cassidorus* több helyen hivatkozik a breton meseanyagra, és részben a beékelés narratív technikájával (mint *roman à tiroirs*) próbálja meg felülmúlni a kor legfontosabb elbeszélő formáját, az artúriánus prózaregényt. A beékelte breton tematikájú novellák általában rossz színben tüntetik fel a hőseiket és a breton mondakört.<sup>6</sup> Velük ellentétben a *Roman de Laurin*, melyről a narratív anyagok keveredése szempontjából a legtöbbet írtak, de beékelte exemplumokat nem tartalmaz, hőseit, Laurint elviszi Bretagne-ba. A breton részben a szöveg keleti kalandregényből, példázatból teljesen átalakul, s a Kerekasztal regényeihez idomul stílusában és narratív logikájában is. Laurin a Kerekasztal lovagjává lesz, s hőstetteivel méltó társaihoz, sőt a legkiválóbb közöttük. A keleti hős a breton lovagokat, a középkori irodalom ikonjait saját terepükön múlja felül.

A *Roman de Kanor* egyértelműen a ciklus lezárásának szándékával íródott. Nincsenek benne exemplumok, nem keretes szerkezetű, sok szempontból egyszerűen a keleti dekorumú kalandregények közé tartozik. Az a – téves – közvélekedés, hogy ez a regény már egyáltalán nem kapcsolódik az alaptörténethez, *A hét római bölcs* regényéhez.<sup>7</sup> Minden teljes fennmaradt kézírata tartalmazza a *Roman de Cassidorus*-szel kezdődő epiciklus (*Cassidorus, Helcanus, Peliarmenus, Kanor*) többi darabját is.<sup>8</sup> Valamikor 1280 és 1291 között íródhatott, Gui de Dampierre, Flandria grófja megrendelésére. Cselekménye közvetlenül a *Roman de Peliarmenus*-ét követi, Cassidorus temetése után kezdődik, és az ő népes családjának, két feleségének és gyermekeinek (Kanor és három ikertestvére (Sicor, Domor, Rusticor), illetve Celydus) történetét meséli el. A hosszú időintervallumot átfogó cselekmény törzsét a római és konstantinápolyi császárság, illetve a jeruzsálemi és aragóniai királyság öröklési ügyei foglalják el.

A *Roman de Kanor* teljesen más technikával használja fel a rivális breton elbeszélői hagyományt, mint a *Cassidorus*, amelynek több története használja fel a *matière de Bretagne* színtereit (így a mágikus erdőket) vagy szereplőit (lovagokat, tündéereket). A *Roman de Kanor* voltaképpen sok helyen imitálja a breton regények cselekményszövegét, de kellekeit orientalizálja és részben antikizálja.

<sup>6</sup> Seláf, i. m., p. 28–35.

<sup>7</sup> *Le Roman de Kanor*, bevezetés: „La présence des sept sages n'est qu'un prétexte généalogique pour les dernières aventures du cycle”, p. XII.

<sup>8</sup> Ennek ellenére tudtommal nem merült föl, hogy mind a négy regényt ugyanaz a szerző írta volna.

Két olyan pontja van a regénynek, ahol az elbeszélő nyíltan utal a breton mondakörre. Először a Kanornak és testvéreinek szentelt cselekményszálban, amikor a főhősök először találkoznak életükben lovagokkal. A négy iker csecsemőt hét évvel korábban egy oroszlán rabolta el Konstantinápolyból, és elvitte őket egy erdei remetéhez, Dieudonnéhoz.<sup>9</sup> A dajkájuk, Nichole követte az isteni parancsnak engedelmessé, jóindulatú oroszlánt, és a remetével együtt keresztény szellemben nevelte a fiúkat. Táplálásukat először egy fehér szarvasünő, majd az isteni közbeavatkozás eredményeként Nichole melléből fakadó tej oldja meg. Neveletésük rendben halad, bár a lovagi erényekről mit sem tudnak, mígnem egy nap egy fehér szarvasra (éppen arra, amelyik teje táplálta őket) vadászó lovagokkal találkoznak az erdőben. A narrátor szerint „tout ausi comme l'en comte de Perceval” („ahogy azt Percevalról mesélik”, 4615), azt hitték, a lovagok egyike Isten, akiről a remete azt tanította, szeretniük kell. A csillogó vérték és fegyverek okozták ezt a csalódást. Mindannyiukra mély benyomást tett a látvány, és mindaz, amit a lovagságról itt megtudnak. Elhatározzák, hogy maguk is lovagok lesznek, és remélik, hogy a vadászok ura, a magyar király üti majd őket lovaggá.

A korabeli olvasó számára talán nem is lett volna fontos explicitté tenni a fiúk alakjának rokonságát Percevallal, olyan egyértelmű, hogy Chrétien Grál-regényének a kezdetéhez kapcsolódik ez az epizód. Az ártatlanságban felnevelt fiúk szembesülnek a lovagi élet ellenállhatatlan vonzásával. A *deus ex machina* eszköze az oroszlán, a fehér szarvas és a magyar király is, akit lovagjai szerint Isten azért küldött a szarvas vadászatára, hogy mint a világ legkiválóbb lovagja, ő nevelje és oktassa a fiúkat.<sup>10</sup> A magyar király később, amikor elviszik hozzá a négy testvért, elmeséli nekik Rómában látott álmát, melyben egy gazdagon öltözött herceg elmondta neki, hogy vadásszon Dél felé egy fehér szarvasünőre, és ha azt nem is kapja el, a gidái az övéi lesznek (5178sq.). A király a fiúkat segítő oroszlánról is kijelenti, hogy nem állat, hanem valami „szellemi dolog”, bizony-nyal egy oroszlánná változtatott ember.<sup>11</sup>

Kanor és testvérei a királyi udvarban valóban kiváló neveletésben részesülnek: egyrészt a lovagi erényeket is el tudják sajátítani, bár ebben majd saját szakállukra végrehajtott ifjúkori kalandjaik lesznek a meghatározók, másrészt a tudományokban is jártasak lesznek. A taníttatásukat Driffel magyar király a feleségére, Pollus görög király lányára bízta. Ő négy mestert (!) bíz meg azzal,

<sup>9</sup> A szerző esetleg ismerhette a *Dieudonné de Hongrie* című *chanson de geste*-et vagy valamelyik előzményét, és ez is motiválhatta a remete névadását.

<sup>10</sup> *Le Roman de Kanor*, 4970–4971: „li mieudres chevalier que on treuve en nulle terre”.

<sup>11</sup> *Le Roman de Kanor*, 5311–5313: „... dist que li lyons estoit esperituel chose, et que ce estoit .i. honme transfiguré en fourme de lyon.” Állandó megerősítést kapunk a regénynek ezen a részén, hogy isteni sugallatra és rendelés szerint történnek a különböző mesébe illő fordulatok.

hogy a négy tudományban (!)<sup>12</sup> jártassá tegye őket, hiszen abban az időben minden nemes úrnak az volt a szokása, hogy a gyermekeit nagy tudományú mesterekkel és bölcsekkel neveltette. A narrátor elmondja, hogy akkoriban az volt a szokás, hogy a fiúk valamelyik fakultás magisztereivé legyenek, mielőtt kivesszik őket az iskolából. Ezért aztán 30 vagy 32 évesen lettek lovagok. Az ő idejében bezzeg már 15 évesen lovaggá ütik a fiúkat, pedig még semmi tudásuk sincs, és a lovagi ismereteket olyan fiatalon nem is lehet könnyen elsajátítani.

A különbség a két neveléstörténet között eléggé nyilvánvaló. A keleti helynevek jelzik, hogy nem a *matière de Bretagne* egyik regényével van dolgunk, s azt is, hogy itt egy másfajta értékrend irányítja a döntéseket. A tudományoknak, a tanulásnak sokkal komolyabb szerepe van, mint a breton regényekben, mégpedig elsősorban a *quadrivium*hoz tartozó természettudományoknak, illetve a pogány antik tudás elemeinek. Kanor, a négyek legkiválóbbika elsősorban ezekben tűnt ki, az asztronómiához és a nekromanciához értett különösen.<sup>13</sup> Az „enfances Kanor” így *A hét római bölcs*ben megismert nevelési módszereket és értékrendet tükrözi. Kanor epikus jelzője később a „sage” lesz, ami szintén az alapregényhez kapcsolja a művet.

A Perceval-parafrázis mellett két apró motívum is hozzájárul ebben a részben, hogy a *Kanor* olvasója a breton mondakörre asszociáljon. Elsőként a fehér szarvas motívuma, mely Chrétien de Troyes-nál az *Erec et Enide* kezdetén tűnik fel.<sup>14</sup> Artúr királyt látjuk itt, amint a fehér szarvasra vadászik, és régi szokásként hivatkozik arra, hogy a fehér szarvas elejtése után az udvar legszebb hölgyétől kérhet csókot. A *Queste du Graal*-ban ugyan nem szerepel a fehér szarvas vadászata, de két folytatásában, az anonim *Deuxième Continuation*-ban és Gerbert de Montreuil folytatásában igen. Az előbbiben Perceval vadászik a fehér szarvasra, és megküzd a fekete lovaggal,<sup>15</sup> míg Gerbertnél Perceval találkozik egy

<sup>12</sup> McMunn kritikai kiadásában meglepő módon nem hét bölcsről és tudományról van szó, hanem csak négyről. Talán szövegromlás az oka, talán az, hogy négy testvér nevelésére kapnak megbízást. Ha ez utóbbi az oka, akkor ebben a motívumban a regény nem múlja felül a *Roman de sept sages*-t, ahol heten tanítják az egyke császárfiát. Fontos momentum, hogy a magyar király a lovagi tudományokban a legjobb, de a gyerekek tanítását a görög király lánya intézi: ez is a keleti bölcsesség toposzát erősíti.

<sup>13</sup> *Le Roman de Kanor*, 12561-: „Mais je ne puis ore pas tout ce recorder que les maistres firent de eulz, ne comment il apristrent ce que il sorent, car avant que il venissent en l'aage de .xv. anz, furent il maistres de pluseurs sciences et en proesce meismement. Kanor sormonta en science et en proesce touz les autres, et la science qui miex li plot ce fu de natures, d'astronomie et de nigromance, pra quoi il avint que la royne esgarda ses enfans que ele avoit eus de son seigneur que elle amoit moult, si vit Kanor et ses freres qui, en autele maniere comme la rose sormonte la fleur de senecon, sormontoient les .iiij. damoisiaus les enfanz a la royne.”

<sup>14</sup> Lásd a fehér szarvas motívumát tartalmazó szövegeket Anita Guerreau-Jalabert: *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1992, p. 29.

<sup>15</sup> Perceval előtte egy hölgybe szeret bele, aki a kastélyban rábeszéli, hogy ne hajítsa el a saktáblát, ami háromszor is mattolta őt. A szarvast elfogja, megöli, levágja a fejét, de kihívja valaki, és a csata

vadással és a kutya farkával, akik Artúr nevében a Fekete Lovag fehér szarvasát üldözik.<sup>16</sup> Az utóbbi regényben a találkozás a lényeg, a vadászat eredményéről nem tudunk meg semmit. Máshol is előfordul a breton mondakörben a fehér szarvas vadászatának kelta motívuma, a verses elbeszélések közül megtaláljuk két anonim lai-ben (*Graelent*, *Guigemar*) és Raoul de Houdenc regényében, a *Vengeance Radiguel*ben, ahol szintén a Fekete Lovag fehér szarvasára vadásznak. Noha a tündérszerű fehér állatok, főképp szarvasok más mitológiákban is megjelennek, gondoljunk csak a csodaszarvasra a magyarság eredetmondájából, vagy Szent Hubertus látomására, a *Kanor* írója biztosan a breton mondakörből veszi ezt az elemet, hiszen nyílt hivatkozása Perceval történetére és a jelenet egész felépítése elárulja a narratív mintáját. Ezt a rokonságot talán tovább erősíti egy másik apró motívum, a sakktábla megjelenése a *Roman de Kanor* egy későbbi pontján, amikor a négy fiú sakkozik egy toronyban. A *Perceval* már említett második, névtelen folytatásában Perceval, mielőtt a fehér szarvasra vadászna és megküzdene a fekete lovaggal, egy kastélyban egy automata tábla ellen sakkozik, és láthatatlan ellenfele háromszor is mattolja őt. Perceval elhajtáná a táblát, de egy hirtelen megjelenő hölgy rábeszéli, hogy ne tegye.<sup>17</sup> A *Kanor*ban Sycor a békés, egymás közötti játékot megszakítva elhajtja a sakktáblát, de nem csak úgy vaktában, hanem agyonüti vele vendéglátójukat, Cino várurát. Azért teszi, mert kivételes hallásának köszönhetően értesül a várúr ellenük szőtt ármánykodásáról. Itt a négy fivér hasonló próbatétellel szembesül, mint Perceval, és egyértelműen felülmúlják őt, hisz egyrészt a sakkban is kiválóak (bár csak egymással játszanak), másrészt fegyverként is használják a táblát, amit Perceval, hús-vér ellenfél híján, nem tud megtenni: így alakul át a narratív modell, így múlják felül a fiúk a Grál-lovagok legkiválóbbikák. Sycor nem pusztán haragra gerjed, csak mert legyőzik sakkban, ahogy az Percevallal megesik, hanem jogos haragra, mert rájön, hogy mit forral ellenük házigazdájuk.

A regény cselekményében egy mellékszál kapcsán olvashatunk egy másik artúriánus ihletésű szövegrészt, ahol szintén szerepel a fehér szarvas motívuma. A római és konstantinápolyi hadak csatározásai után néhány fejedelem a konstantinápolyi táborból úgy dönt, hogy közösen kalandra indul. Az 5. fejezet elején ismerjük meg egy különös erdő, a „Forest perilleuse” (Veszélyes erdő) történe-

.....  
 közben ellopják tőle a trófeát és a vadászkutyaát. Sok kaland után találkozik P egy lovaggal, akinél a szarvas feje és a kutya van. Legyőzi, kiderül, hogy ő a Fekete lovag öccse, Garsallas, a Fekete Lovag pedig avaloni tündér kedvese miatt küzd meg mindenkivel, aki elolvassa a sírfeliratot. Lásd *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. The Second Continuation*, kiad. William Roach, vol. 4, Philadelphia, 1971, 5. epizód.

<sup>16</sup> Gerbert de Montreuil: *La Continuation de Perceval*, vol. 2, kiad. Mary Williams, Paris, Champion, 1925, vv. 1159–1332.

<sup>17</sup> *The Continuations of the Old French Perceval...*, vol. 4, 5. epizód.



tét. Egy nagy erőd, a Chastel Orgueilleus tövében egy veszélyes tengeráramlat van, másik oldalán pedig, a „Görög-tenger” irányában fekszik ez a különösen veszedelmes erdő. Azt mesélik, hogy Vergilius és Platón, a nagy filozófusok ott találkoztak egyszer, és később sok nemes veszett el azon a helyen.<sup>18</sup> Mint-hogy Laurin (a kiadás szövegében Lau)<sup>19</sup>, Cassidorus apja fogadalmat tett, hogy elmegy oda, de a fogadalomtétel után egy hónappal meghalt, ezért mindenkinek megtiltották, hogy betegye a lábát az erdőbe, hatodíziglieni fővesztés terhe mellett. A legendáról értesülő hadvezérek, Japhus le Frison, Josyas d'Espaingne, és Mardocheus de Nise azt tervezték, hogy utánajárnak a legendáknak, mert néme-lyek azt mesélték, hogy Vergilius az erdőben egy várost is alapított, ahonnan senki sem akart elmenni, ha egyszer oda belépett. Paradis Virgilles (Vergilius Paradicsona) volt a neve.

A három főrangú keresztény lovag betér a Veszélyes erdőbe, hogy kifürkész-szék a titkait és megkeressék a csodálatos várost.<sup>20</sup> A regény egy későbbi pontján részletesen megismerjük a kalandjaikat (15–18. fejezetek). Egy szörnyű villámcsa-pás választja el a három lovagot és tereli őket három különböző útra, úgy, hogy nem is tudják, melyik irányból érkeztek. A kalandok során mindhárman bará-tnőhöz jutnak, három tündérszerű, meseszép, rangban hozzájuk illő hölgyhöz, akik a *reine de Sable*, a Veszélyes erdő uralkodónője alattvalói.<sup>21</sup> A Veszélyes erdő a breton tündérvilág, Brocéliande keleti megfelelője. Az is a tündérvilágot érzékelteti, hogy a három szépséges hölgy pogány, hangsúlyosan mindig több istenhez (köztük Fortunához) fohászkodnak. Ugyan a kalandok során meg-esik, hogy a három lovag valamelyike is többes számban szól az istenekről, de közös kalandjuk kezdetén a credo, melynek jegyében útnak indulnak egyértelműen keresztény:

„Biaus sires, il est voir que nous .iij. avons juré loiauté et compaignie, et pour ce que nostre creance si est de croire le pere, et le filz, et le Saint Esperit, et

<sup>18</sup> *Le Roman de Kanor*, 2148–51: „[...] pour ce que l'en disoit que Virgilles et Platons, les grans philosophes, y avoient conversé de quoi l'en disoit que moult de preudonmes y avoient esté peri”. Platón neve még egyszer előkerül Vergilius társaként (2746), de minden további helyen csak Vergilius csodá-iként emlegetik az erdő különlegességeit.

<sup>19</sup> Nehéz megmagyarázni, miért téveszti el Laurin nevét a szerző. Vagy szövegmomláról van szó, vagy nem ismerte jól a *Roman de Laurint*, vagy diszkreditálni akarta, ahogy talán a *Roman de Cassidorus* írója is, vagy akár az is elképzelhető, hogy a breton Lot király, Gauvain apja járt az eszében. A *Roman de Cassidorus* Helyenonnak hívja ezt a szereplőt.

<sup>20</sup> *Le Roman de Kanor*, 2326–27: „il se firent mettre outre l'yaue a grant painne, et entrerent touz en la forest en .i. chemin de tres grant ancesserie.”

<sup>21</sup> A királynőt a regény különböző pontjain *reine de Ripleurjoie*-nak, *reine de Sable*-nak és *reine de Sabbe*-nak is hívják. A Vergilius által alapított tündérvilág közepe *Joie* (Gyönyör) városa.



tot n'est que .i. seul Dieu en deité, en foi, et en croiance pour quoi ne veullons estre que une volenté, une compaignie..." (8815–8821).

A kelta természetfeletti megszokott toposzai, a fehér öszvéren ülő szűz (Japhus kalandjában) és a fehér szarvas (Josiasnál) itt is megjelennek, és a három barát kalandjai beillenének a Kerekasztal kóbor lovagjainak hőstettei közé. Hiába helyezte el topográfiaiilag Görögországba, a tengerparthoz közel az erdőt a szerző, később több motívummal igyekszik érzékeltetni a cselekmény breton mondakörhöz fűződő rokonságát. A képzeleti földrajz toposzait is felhasználja ehhez, amikor Japhus hölgye, a Szőke Szűz (Bloie Pucelle) elmeséli, hogy apja „Írország királya volt, s az ő felesége pedig a cornwalli király lánya, a maga idejében a Föld legszebb hölgye”.<sup>22</sup> A Josias által megmentett hölgyek egyike pedig elmondja, hogy

232

car tout aussi conme ma damoisele ... est a ma dame de Ripleurjoie, sonmes nous a ma dame Morgain la Fee qui fu suer a mon seigneur Gauvain, .ij. autres en y a qui sont a ma dame Yseult qui fu amie au bon chevalier Tristran, les autres .ij. a ma dame de la Lande Perciee, les autres .ij. si sont filles au roy Meron de la Perilleuse Garde.

Tehát mindannyian Morgain, vagy Izolda, vagy a Dame de la Lande Perciée és Meron király kíséretéhez tartoznak. Ezek a breton regényalakok mind a tündérvilágot képviselik.<sup>23</sup>

Ugyanígy Mardocheusról is kiderül, hogy volt már dolga a *reine de Sable*-lal, a tündérr királynővel, aki összeborenlta őt Bretagne-ban egyik társnőjével, Helye-vel:

La royne qui joians fu de ses pucelles qu'ele avoit par tele aventure recouvrees, dist: „Comment, Mardocheus? Ou est ma chiere compaignie et amie Helye que je vous delivrai en Pré flori en la Petite Bretagne?” (12382sq.)

Ez is bizonyítja, hogy a tündérek világa megkettőződött, a görögországi Veszelyes erdőt ugyanazok lakják, akik Brocéliande-ot.

A leglényegesebb eltérést Brocéliande-hoz képest a csodák természete jelenti. Igaz ugyan, hogy több olyan elem is van, amely megszokott a breton monda-

<sup>22</sup> Uo. 9244–9247: „Mon pere a son temps fu roy d'Irlande, et ot a fame la fille au roy de Cornouaille qui fu la plus bele dame que l'en seust en nule terre.”

<sup>23</sup> A Dame de la Lande Perciée és Meron pontos azonosítása nekem nem sikerült, valószínűleg az artúriánus prózaregények eltorzult nevű szereplőiről van szó. A *Cassidorus* és a *Helcanus* nem ismeri őket.

körben is, például a csodálatos forrás jelenléte, de itt minden természetfeletti képességekkel bíró tárgy mérnöki találmányként tűnik fel. Ahogyan a *Cliges*ben, úgy itt is automaták, csodálatos kastélyok szegélyezik a lovagok útját, melyek mind Vergiliushoz köthetők.<sup>24</sup> A regény több pontján elhangzik, hogy ő, „qui fu mout soutilz clers” (9236), alapította az erdő összes kastélyát.<sup>25</sup> Ő hozta létre az erdő központját jelentő Joie városát is, ahová csak azok léphetnek be, akik az erdőt ellepő fantomok közül megölnek néhányat. Ilyen hőstettnek köszönheti mindhárom lovag, hogy bejutnak a városba. A lovagoknak felváltva kell átküzdeniük magukat természetes és megalkotott akadályokon. Japhust kalandjai során először egy mágneses kapu veszélyezteti, aztán egy oroszlán, majd egy óriás (9898sqj).

Mint látjuk, a *Roman de Kanor* sok elemet kölcsönzött a breton mondakörből. De ezeket át is alakította a római narratív anyag, a hét római bölcs elbeszélői hagyományának, értékrendjének megfelelően. Hiába kapnak nagy szerepet a hagyományos lovagi kalandok az elbeszélésben, a legfontosabb hőstetteket az értelmüknek köszönhetően képesek véghezvinni a lovagok. A *clergie* dicséretét halljuk a legtöbb helyen: például Mardocheusnak Gervaise, a haldokló lovag felesége azt mondja egy szóváltás során, hogy nagy kár, hogy nem klerikussá lett, hanem lovaggá, mert ha iskolába járt volna, ügyvéd lehetett volna belőle, olyan jól tudja védeni a saját ügyét.<sup>26</sup> Ennek az értékrendnek felel meg a műben többször megfigyelhető mizogínia; a női szereplők gyakran becstelének, nem pusztán tündériek vagy védelemre szorulók. Mardocheus kalandja Gervaise la Gaillarde-dal, aki férje, majd elrablója után villámgyorsan beleszeret a níziai lovagba is, a *Hét római bölcs*ből ismert *Vidua* történetének egy variánsaként is felfogható.<sup>27</sup> De míg ott a férfinak van szüksége a férjét sirató özvegyasszony segítségére, mert ellopták a rábízott holttestet, viszont a segítségnyújtás után a korán vigasztalódó özvegyet eltaszítja magától a férfi, mert megundorodik a csalárdságától és fél attól, mi várna rá a nő férjeként, itt Mardocheus, miután legyőzi összes vetélytársát, elfogadja a csapodár Gervaise szerelmét, bár az több-

<sup>24</sup> Vergilius az antik és pogány varázslást, tudományt személyesíti meg nemcsak itt, az egész középkorban: ezért is lehetett Dante vezetője a Pokolban és a Purgatóriumban. Lásd Vergilius alakjáról a középkorban J. Webster Spargo: *Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Cambridge, 1934. A *Kanor*t Spargo nem említi, csupán a *Hét római bölcs* és folytatásai néhány exemplumát.

<sup>25</sup> Mardocheus egy másik helyen (12513–) azt mondja társainak, hogy ne lepődjenek meg a csodás dolgokon, hisz Vergilius annyi csodás dolgot alkotott Rómában, ahol született, és mindenhol, ahol megfordult.

<sup>26</sup> *Le Roman de Kanor*, 11361–11365: „Par foi, dist la dame, moult fu grant damage que vous ne fustes clerc et que vous fustes chevalier, et n’alastes tant a l’escole que vous eussiez esté avocaz, car trop bien seussiez plaidier pour vostre partie.”

<sup>27</sup> Mardocheus bibliai hangzású neve elképzelhetővé teszi, hogy a modellek között a bibliai exemplumok nő-férfi konfliktusai és csapodár nőalakjai is szerepeltek.

ször elárulta őt és egyéb szerelmeit is. A narrátor meg is jegyzi a hölgy állandó árulásai kapcsán: „Ha, las! conme vez ci cuer de fame muable!” (11798. sor). De jellemző a regény világára, hogy Mardocheus sem hűséges a síron túl, hiszen korábbi tündér szerelméről azt állítja (talán igazat is mond), hogy meghalt, s ezért kéri a tündérkirálynőt, adja össze Gervaise-zel.

Összességében elmondhatjuk, hogy a *Roman de Kanor* is vetélkedik a breton mondakör regényeivel. Míg a *Sept sages de Rome* és a *Roman de Cassidorus* valójában erkölcsileg lehetetleníti el Bretagne-t (az odavaló lovagok ostobák, férfiatlanok, behódolnak a nőknek, a tündérek mindig kihasználják őket), illetve a regény cselekményébe beillesztett mikrotörténetek szintjére süllyeszti a breton anyagot, addig a *Roman de Kanor* számos közkeletű motívumot vesz át belőle, de a helyszínek átalakításával, a *matière de Rome* értékrendjének érvényesítésével őrzi meg saját eredetiségét, haladja meg a mintáját. A cél felülmúlni a breton regényeket, és ennek eszköze itt az átformált modellek tükrözése. Ennek köszönhető, hogy ebben a műben olyan pozitív leírással találkozunk Magyarországról, mint középkori francia regények közül sehol máshol. A magyar király a kereszténység legkiválóbb uralkodója lesz, aki Artúrhoz hasonlóan udvarába fogadja a legjobb lovagokat.<sup>28</sup> Ő is inkább csak várja a kalandokat, maga nem nagyon vesz részt bennük, de nála lehet a lovagi kiválóságot a legjobban elsajátítani. Az, hogy Magyarország Logres megfelelője legyen, csak a *matière de Rome* regényeiben elképzelhető.

.....  
<sup>28</sup> Persze ez a Magyarország nem ott található, ahol a valóságban volt a regény írása idején, a 13. században, sem térben sem időben. A magyar király hűbértoka Mezopotámia, ellenfelei Frízöld és Örményország királyai.

AZ ELTŰNT TÉR  
NYOMÁBAN

## AVAGY A SZŰKÜLŐ VILÁGEGYETEM

Az az érzésem, fokozatosan felszámolódik körülöttünk a tér elválasztó közege. Ahhoz, hogy (az általános iskolai matematikakönyvek elnyűhetetlen példáival élve) eljussunk A-ból B-be, egyre rövidebb és ingermentesebb utat kell megtennünk. Persze mind intenzívebben panaszkodunk a mind kisebb kényelmetlenségekre, ahogy ez már emberi természetünkől természetesen adódik. Egyik ismerősöm keserves képpel szidta autója légkondicionálóját, mert vagy a felső régiókba irányítja annak hideg leheletét, és akkor a nyaka fájdul meg tőle, vagy pedig alulról kapja a hűvösséget, és húgyúti problémákkal kezelteheti magát. Így se jó, meg úgy se jó, télen nagyon hideg van (de már ezek sem azok a régi, jó, megbízható hidegek, mint azelőtt), nyáron nagyon meleg van (bolond nyarak ezek már, vagy megsülünk, vagy télinek is beillik az idő), vagy a kettő összekeveredik, és ettől csak még dühösebbek leszünk.

Dédnagyzüleimnek egy Somogy megyei kis faluban még egészen természetes volt, hogy ha kora reggel akarták megkezdeni a munkát a szőlőben, már hajnali négykor vagy ötkor vállukra dobták a kapát, és két-három órányi gyakorlatlással melegítettek be az asznapi „versenyterheléshez”. Nem is jártak hobbi-sportolni, mint én, aki hat-hét órányi vezetés (idegfeszültséggel járó, mozdulatlan ücsörgés) után becsapom a kocsiba a foci-szerelést, öt perc alatt fenn vagyok a tornateremnél, és szinte minden átmenet nélkül olyan vadul kezdem kergetni a labdát a hozzám hasonló ülőmunkás, alkalmi vaddisznók között, mint amilyen elszántsággal csörtethettek boldogult őseink a mamutcsorda nyomában. Persze bizonyos értelemben egyaránt az életünk múlik rajta, csak ők a túlélés nyomában loholtak, én pedig az anyagfáradás elől menekülök.

Az a bizonyos két-három órás hajnali séta (kapával a vállon) persze valóságos komplex wellness-csomagnak tűnhet innen nézvést. Volt benne meditáció, rekreáció, ózonterápia (folyamatosan párologó harmatcseppek biztosítva), mozgó stand-up comedy (ha volt a társaságban mókamester), szórakoztató zenei összeállítás (ki mennyi dalt volt képes elfütyülni) és bőrbarát szolárium vitamindús, hajnali napsugarakkal. Nem is beszélve az egész napos hajladozás áldásairól, melyek után ott várt a végső jutalom, az ellazító, könnyeden levezető

jellegű, ugyancsak két-háromórás hazaút. Ma hamarabb érek oda Spanyolországba, mint ahogyan anno a paraszt kiért a saját földjére. Húsz-harmincszor rövidebb idő alatt termék a korábban még fel sem fedezett földrészeken, mint ahogy Európán belül közlekedtek akár a saját hintóval rendelkező főrendek is. Az irigyelt arisztokrácia kiváltságai is annyit jelentettek csupán, hogy célba érve szédülten, összetört tagokkal kóvályoghattak elő a borzasztóan rázós úton borzasztóan rázkódó kocsiból. A mérhetetlenül gazdag középkori uralkodók nyílt kandallóval alig befűtött hatalmas kőcsarnokaikban, számos prémrétegbe bugyolálva sem élvezhettek akár töredék résznyire sem a legrosszabb hatékonyságú mai központi fűtés áldásaihoz hasonló komfortérzetet. Csak koruk csonttá fagyó szegényeihez képest voltak nyilvánvalóan előnyös helyzetben.

Mindenesetre bárholnan bárhová akart eljutni az ember, fizikailag meg kellett küzdenie a térrel, a térért. Manapság legfeljebb a teljesítménytúrázók vagy az egyre többek által kedvelt spanyolországi zarándok-útvonal, az El Camino spirituális gyaloglói szembesülnek a talpon növekvő víz- és vérhólyagokkal, a lemálló bőrfelületek alatti hús érzékenységgel, a perzselő napsütés kegyetlenségével. Mi, kényelmes többiek üldögélünk ártalomcsökkentett, egy- vagy többszemélyes térbuborékainkban, semleges terepek érintésével, tetszés szerint kelünk át egyikből a másikba. Kialakult a sehonnai terek, a szinte nemlétezően semleges átmeneti csarnokok, kalickák, fülkék kultúrája. Egy aluljáró és egy parkoló-garázs, egy hotellift és egy plazafolyosó, egy reptéri váróterem és egy metróállomás dizájnájában már alig-alig, inkább csak méretében különbözik egymástól. Digitális kijelzők, vakító fogsorú reklámok, kellemes paszellszínek, úrnaszád-jellegű világítótestek, kőutánzatú műanyagok fémutánzatú műanyagokkal kombinálva. Olyan tisztaságérzetünk támad, legszívesebben a padlóról enne az ember.

Tengerentúlon járt barátunk úgy írta le az Egyesült Államok kilencven százalékát képező, filmekben alig látható (cseppet sem nagyvárosi jellegű) vidéket, mint kihalt, emberek nélküli sivatagot, melynek oázisai egymástól negyven-ötven kilométerre található, városméretű, klimatizált bevásárló központok. Ki-ki ott éli életét, intézi el folyó ügyeit, bevásárlásait, ott jár össze barátaival, ott gyűjt filmélményt és olvasnivalót, hogy aztán hazatérjen, beackolódjon saját barlangjába. Ahol aztán megint vár rá a hegyen-völgyön akadálytalanul átsegítő világablak, az internet, melyen keresztül köthetünk barátságot, lehetünk szerelmesek, két perc alatt megtudhatjuk, milyen a víz hőfoka Óceániában, kiderül, hogy esik-e az eső Hollandiában, értesülünk arról, hogy ismerőseink ismerőseit elhagyta a barátjuk, és ezért a hangulatuk ma egy kicsit morci.

Nem csak a tér zsugorodik egyébiránt, hanem az idő is: előkerül egy gyermekkori kispajtás, bejelöl minket egy homályos osztályfényképen, mint akkori legjobb barátját, boldogan idézi fel a múlt homályos nagyszerűségű legendáit

– mennyit hülyültünk együtt, micsoda közös mókáink voltak, és kifejezi abbéli igényét, hogy jöjjünk már össze családostul, eresszük össze végre azokat a betyár kölyköket, és piáljunk egy isteneset a régi szép idők emlékére. Pedig akárhogy kutatunk a halhatatlan gyermekkor emlékfoszlányai között, semmi más nem jut eszünkbe, mint az óráközi szünetekben elszenvedett, megszügyenítő verések, amelyeket évtizedes pszichiáteri kezelés sem tüntetett el nyomtalanul agyunk redőiből...

A férfi-nő közötti távolság eltűnőben, a táncrendek, a legyezőnyelv, a kódolt szerelmi dalocskák, a titkosírásos levelek, a lopott pillantások, templomkarzati, színházföldszinti leskelődések, ablak alatti ólálkodások, a szoknyaszegélyre meredő tekintetek szövevénye menthetetlenül a múltba tűnt már. A rengeteg fortélyos célzás, alkalomkeresés, mámoros séta, remegő érintés, az elválasztó utcák, falak, személyek, szülők, gardedámok, cselédek, testvérek hada, a sokszoros ruharétegek páncélja lehámlott, és aki a sokad-ekkora fáradságot is sajnálja a másik lényéig való elérkezésre, egy kattintás után konyhakészre levetkőztetett, tárt lábú és keblű amazonok két centis közelségében találja magát. Nem holmi erkölcsprédikációt szeretnék tartani, hiszen aki akart, régen is járhatott bordélyba, bizonyos társadalmi körökben ez majdnem hogy előírászerű volt. Tolsztoj dühödten számon is kéri a jelenséget kora álszent társadalmán a Kreutzer-szonáta lapjain... Mindamellet a megugrandó morális és térbeli akadályok száma jóval több lévén, a Bűn oltárához vezető zarándoklat éppoly komoly stációkon vezetett keresztül, mint amikor egy kegyhely felkeresésére indult a jámbor hívő.

Nem kívánom visszasírni a régi, jó, lomha térérzékelést, az efféle nosztalgia ellen a szőlőhegyre igyekvő dédszüleim szelleme ágál bennem a legdühödtebben. A szegénységben, vagy legalább is szerény körülmények között élők mindenképpen a modernizációra, angolvcére, készételre, mosógépre, vezetékes vízre voksolnának, legfeljebb egy-két túlontúl beidegzett szokástól képtelenek megválni. Mi több, éppenséggel az előttünk járó generációk választották pontosan azt a modernitást, amelyben élünk, még ha nem is lehettek tisztában döntésük árával és következményeivel. Mindenesetre megállapítható, hogy a tér zsugorodik alattunk, a távolságok elenyésznek, és ezzel a bennünket ért ingerek feldolgozására szánt időnk is rövidül.

Meggyőződésem, hogy Petőfi huszonhat éves korára részben azért hozhattott létre ilyen megmagyarázhatatlanul színes és virtuóz életművet, mert ebben segítette a rengeteg gyaloglás is. A járásnak egyrészt „kádenciája”, ritmusa van, amely jót tesz a lüktető sorok képződésének. Másrészt hasonló ütemben szüli az ötleteket, szikráztatja össze a bennünk zötykölődő gondolatkavicsokat. Harmadrészt, és nem utolsósorban pedig lépteinkkel széjjel is tapossuk a felesleges, életképtelen eszmedarabkákat, vagyis egyfajta szellemi tisztulási folyamat

is megindul. Nem véletlen, hogy a zarándoklatok nem csak a hálaadás, hanem önvizsgálat, a bűnbánat útvonalai is egyben, akadályokkal zsúfolt, sűrű közegükben előre haladva belső vadhajtásainkkal is kénytelenek vagyunk megküzdeni, egyszerűen a továbbhaladás érdekében. A fáradság legyőzéséhez szükséges némi alázat és állhatatosság, valamint fájdalomtűrés és félelmeket felszámoló bizalom.

Hogyan találhat ki-ki alkatához illő zarándokutakat az egyre zsugorodó térben? Nem biztos, hogy sikerül eljutnunk Mekkába, Jeruzsálembe vagy az El Caminóra. Magam, ha éppen Budapesten járok, és van egy kis üres időm, olykor gyaloglással töltöm ki azt, még akkor is, ha a Duna-hidakon vagy a körutakon járni nem tekinthető kifejezett ózonkúrának. Általában sikerül viszont felvennem a lépések gondolatteremtő és egyben gondolatritkító ritmusát, netán útba ejtenem boldogult ifjúkorom egy-egy csak nekem jelentős stációját, átjáróházakat, tetőmagasban vigyorgó Gorgó-fejeket, fürdőépületeket, köveket, azóta megszűnt kocsmákat, boltokat. A valóságban egy tapodtat sem haladok előre, hiszen ugyanoda érkezem meg végül, ahová a busz vagy a metró már egy órával korábban, zökkenőmentesen leszállított volna. Személyes, belső teremtet és időmet viszont, ha szerény mértékben is, de kedvem szerint tágíthatom.

# BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES TRAVAUX DU PROFESSEUR IMRE SZABICS

## Livres

- Textes littéraires français du Moyen Âge.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1975.  
*Epika és költőiség.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 264.  
*Anthologie de la poésie occitane du Moyen Âge.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1985.  
*Bárczi Géza romanisztikai munkássága* (Kálmán Andrással). Budapest, 1988.  
*A trubadúrok költészete.* Budapest, Balassi Kiadó, 1995.  
*A trubadúrlíra és Balassi Bálint.* Budapest, Balassi Kiadó, 1998.  
*Trubadúrok és trouvère-ek. Az udvari szerelem költészete.* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1998.  
*Francia költők antológiája* (Karafiáth Judittal). Budapest, Magyar Könyvklub, 1999.  
*De Peire Vidal à Bálint Balassi. Études sur les contacts poétiques franco-hongrois du Moyen Âge et de la Renaissance.* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003.

## Articles

- Sermoise ou Chermoye ?* Acta Linguistica Acad. Scient. Hung., 19, 1969. 127–131.  
*Címer* (Bertényi Ivánnal). Magyar Nyelv, LXV, 4, 1970. 451–454.  
*Ordre des éléments des temps verbaux composés en ancien français.* Acta Linguistica Acad. Scient. Hung., 23, 1973. 129–137.  
*L'expression de l'antériorité en ancien français.* Annales Univ. Scient. Budapest, Sectio Linguistica, IV, 1973. 115–125.  
*Procédés expressifs dans le Charroi de Nîmes.* Annales Univ. Scient. Budapest, Sectio Philologica Moderna, IV, 1973. 23–36.  
*Ordre adverbial en français et en hongrois.* Études finno-ougriennes, XI, Paris, 1974. 243–251.  
*Structures historiques du français moderne.* Annales Univ. Scient. Budapest, Sectio Linguistica, VI, 1975. 115–124.  
*Moyens syntaxiques de l'expressivité poétique dans Aucassin et Nicolette.* Acta Litteraria Acad. Scient. Hung., 17, 1975. 427–441.  
*Az Aucassin és Nicolette expresszív szerkezetei.* Filológiai Közlöny, XXI, 1975. 137–153.  
*Les syntagmes appositifs du français et leurs équivalents hongrois.* Annales Univ. Scient. Budapest, Sectio Linguistica, VII, 1976. 17–31.  
*La fonction rhétorique de la répétition dans le Roman de Tristan de Béroul.* Annales Univ. Scient. Budapest, Sectio Linguistica, XI, 1980. 137–146.



- Az ismétlés retorikai funkciója Béroul Trisztán regényében.* Filológiai Közöny, XXIV, 1978. 141–154.
- Visszatérő motívumok Chrétien de Troyes Chevalier au lion című regényében.* Filológiai Közöny, XXIV, 1978. 381–396.
- Procédés de syntaxe expressive dans les chansons de geste et romans courtois du XII<sup>e</sup> siècle.* Annales Univ. Scient. Budapest, Sectio Philologica Moderna, XII, 1981. 3–24.
- A francia értelmzői szintagmák és magyar megfelelőik.* Magyar Nyelv, LXXVIII, 1982. 304–311.
- Structures et sens poétiques dans les anciennes chansons d'amour occitanes.* Acta Litteraria Acad. Scient Hung., 25, 1983. 237–247.
- A művészi alkotás elvei a XII–XIII. századi francia költészetben,* in *Memoria Saeculorum Hungariae, III.* Budapest, 1983.
- La fonction poétique des structures syntaxiques récurrentes dans l'Yvain de Chrétien de Troyes,* in *Actes du 14<sup>e</sup> Congrès International Arthurien.* Rennes, 1984. 584–599.
- A trubadúrköltésztől az udvari regényig.* Filológiai Közöny, XXX, 1984. 140–148.
- A nevek szimbolikája Chrétien de Troyes regényeiben.* Filológiai Közöny, XXXV, 1989. 175–183.
- Les visages de l'amour dans les romans de Chrétien de Troyes.* Acta Litteraria Acad. Scient. Hung., 32, 1990. 321–332.
- Éloge de Clémence Isaure.* Recueil de l'Académie des Jeux Floraux, Toulouse, 1990. 243–248.
- A nevek szimbolikus jelentései a középkorban.* Helikon, XXXVIII, 3–4, 1992. 362–368.
- Amour et prouesse dans «Aucassin et Nicolette»,* in *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble (Hommage à Jean Dufournet), III.* Paris, Champion, 1993. 1341–1349.
- A trobar clus és a trobar ric (A trubadúrköltészet hermetikus irányzatai).* Filológiai Közöny, XXXIX, 1993. 214–239.
- La fonction poétique des motifs de voyage dans la poésie française et occitane du Moyen Âge,* in *Écrire le voyage.* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994. 115–124.
- Le sens symbolique des noms au Moyen Age.* Rivista di Studi Francesi, Roma, 1994.
- «So es En Peire Vidals, Cel qui mante domnei e drudaria»,* in *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, I.* Vitoria-Gasteiz, 1995. 315–325.
- Szelem és lovagi vitészség Chrétien de Troyes Arthur-regényeiben.* Literatura, 1995/3. 246–267.
- A költői névadás a trubadúrlírában: a senhal.* Filológiai Közöny, XLII, 2, 1996. 119–127.
- La lyrique troubadouresque et Bálint Balassi.* Revue d'Études Françaises, 1, 1996. 287–299.
- Chrétien de Troyes, Az orszlános Lovag,* in *Huszonöt fontos francia regény.* Budapest, Moece-nas, 1996. 5–15.
- Madame de La Fayette, Clèves hercegné,* in *Huszonöt fontos francia regény.* Budapest, Moece-nas, 1996. 32–40.
- A trubadúrlíra és Balassi Bálint szerelmi költészete.* ItK, 1996. 5–6. 543–581.
- Pseudonymes poétiques dans la lyrique troubadouresque: les senhals.* Revue d'Études Françaises, 2, 1997. 115–123.
- Peire Vidal, troubadour toulousain,* in *Actes du V<sup>e</sup> Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes I.* Toulouse, 1998. 185–191.
- Platonisme et lyrique troubadouresque,* in *Lantichità nella cultura europea del Medioevo.* Reineke Verlag, Greifswald, 1998. 93–104.
- Platonizmus és trubadúrköltészet.* Filológiai Közöny, XLIV, 1–2, 1998. 22–33.

- La Hongrie et les Hongrois dans Le Petit Jehan de Saintré d'Antoine de La Sale*, in *Les Hongrois et l'Europe: Conquête et intégration*. Paris-Szeged, 1999. 427–435.
- Magyarország Antoine de La Sale Jehan de Saintré lovag története című regényében*, in *A középkor szeretete. Történeti tanulmányok Sz. Jónás Ilona tiszteletére*. Budapest, 1999. 437–446.
- « *Chanson d'aventures* » ou « *chanson de mésaventures* » : *Florence de Rome*, in *Études de littérature médiévale*. Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, XXII, 2000. 157–172.
- Un professeur savant : János Győry (1908-1973)*, in Péter Sahin-Tóth (Ed.), *Rencontres intellectuelles franco-hongroises – Regards croisés sur l'histoire et la littérature*. Collegium Budapest, 2001. 301–304.
- Premiers monuments des contacts littéraires franco-hongrois*, in „*A piè del vero*”. *Studi in onore di Géza Sallay*. Budapest, Íbisz Könyvkiadó, 2001. 274–284.
- Traductibilité des textes littéraires de l'ancien français*, in Thomas Szende & Györgyi Máté (Eds), *Frontières et passages. Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*. Bern, Peter Lang SA, 2003. 275–284.
- Az Eötvös Collegium és az École Normale Supérieure*, in Varga László (szerk.), *Az Eötvös Collegium és a magyar irodalomtörténet*. Budapest, Argumentum Kiadó – Eötvös József Collegium, 2003. 117–128.
- Lexotisme dans La Manekine de Philippe de Rémi*, in Anikó Kalmár (Ed), *Lexotisme dans la poésie épique française*. Paris, L'Harmattan, 2003. 65–77.
- Philippe de Beaumanoir La Manekine-jének egzotizmusa*, in Andrásfalvy Bertalan–Domokos Mária–Nagy Ilona (szerk.), *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára, III*. Budapest, L'Harmattan, 2004. 389–398.
- A francia udvari regény*, in Pál József (szerk.), *Világirodalom*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 269–278.
- Termes techniques d'origine wallonne du lexique hongrois*, in « *Tavaszi jáde csigái* » avagy « *zöld kagyló-forma tavasz* ». Pálffy Miklós 65. születésnapjára. Szeged, Grimm Kiadó, 2007. 33–38.
- La polysémie du terme „Latin” dans les poésies occitanes et françaises du Moyen Âge*, in *Pietas non sola Romana. Studia memoriae Stephani Borzsák dedicata*. Budapest, Typotex Kiadó–Eötvös Collegium, 2010. 660–668.
- Interférences de motifs dans le Roman de Jaufré et les romans arthuriens de Chrétien de Troyes*. *Revue des Langues Romanes*, CXIV, 2010, No 2. 489–500.
- Chevaliers détournés: Jaufré et la fée de Gibel – Le Bel Inconnu et la fée de l'Île d'Or*, in Emese Egedi-Kovács (ed.), *Littérature et folklore dans le récit médiéval*. Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2011. 261–266.

## Traduction

- Geoffroy de Villehardouin, *Bizánc megvétele*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré lovag története*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Szibilla királynő édene*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987.
- Brigitte Coppin, *A lovagok élete*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2008.
- A papagáj meséje. Középkori okszitán elbeszélések*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008.
- Renaut de Beaujeu, *A Szép Ismeretlen*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2012.

A  
TÁLENTUM SOROZAT  
KORÁBBAN  
MEGJELENT  
KÖTETEI  
ISSN 2063-3718

1. KUTASI ZSUSZANNA: *A ló a középkori arab irodalomban*. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 210 oldal. ISBN 978 963 312 088 0
2. *Doktoranduszok a nyelvtudomány útjain. A 6. Félúton konferencia, ELTE BTK, 2010. október 7–8.* Szerk. PARAPATICS ANDREA. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 266 oldal. ISBN 978 963 312 097 2
3. EMESE EGEDI-KOVÁCS: *La «morte vivante» dans le récit français et occitan du Moyen Âge*. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 260 oldal. ISBN 978 963 312 110 8
4. VARGA ORSOLYA: *Párhuzamos fordítórাজok. Műfordítás-szemlélet Magyarországon és Hollandiában, a 20. század első felében*. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 214 oldal. ISBN 978 963 312 103 0
5. *Descobrimientos Portugueses e a Mitteleuropa*. Organizadores CLARA RISO e ISTVÁN RÁKÓCZI. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 158 oldal. ISBN 978 963 312 112 2
6. *Cognition and Culture. The Role of Metaphor and Metonymy*. Edited by SONJA KLEINKE, ZOLTÁN KÖVECSES, ANDREAS MUSOLFF and VERONIKA SZELID. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 228 oldal. ISBN 978 963 312 115 3
7. HELTAI GYÖNGYI: *Az operett metamorfózisai (1945–1956). A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimusjáték”-ig*. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 268 oldal. ISBN 978 963 312 109 2
8. *Politikai elit és politikai kultúra a 18. század végi Magyarországon*. Szerk. SZIJÁRTÓ M. ISTVÁN – SZŰCS ZOLTÁN GÁBOR. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 230 oldal, ISBN 978 963 312 120 7