

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



UNIVERSITÀ  
ITALO  
FRANCESE

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento di Romanistica  
Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle  
ED 120, Littérature française et comparée

Scuola di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie  
Indirizzo Romanistica  
XXII ciclo

UN ROMAN CHANSONNIER DANS LES MARGES DU MONDE ARTHURIEN :  
LE 'ROMAN DE LA VIOLETTE' DE GERBERT DE MONTREUIL



**Direttore della Scuola :** Ch.ma Prof. Rosanna Benacchio

**Coordinatore d'indirizzo :** Ch.mo Prof. Gianfelice Peron

**Supervisor :** Ch.mo Prof. Gianfelice Peron e Ch.ma Prof. Laurence Harf-Lancner

**Dottoranda :** Marina Tramet

Cette thèse a été réalisée avec le soutien financier de l'Université Italo-Française de Turin.  
Questa tesi di dottorato è stata realizzata con il sostegno finanziario dell'Università Italo-francese di Torino.

# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIÈRES

FORTUNE ET INFORTUNE DU 'ROMAN DE LA VIOLETTE' .....	7
1. « To the glory of her sex ».....	7
2. Une intrigue souple à la fortune prospère.....	11
3. Le 'Roman de la Rose' de Jean Renart : un modèle envahissant.....	12
4. Pour une nouvelle orientation de l'analyse.....	16
5. Fondements philologiques.....	18
5.1. Le codex BnF fr. 1553.....	20
5.2. BnF. fr. 1374 : un recueil composite?.....	24
5.3. Le sort aventureux du manuscrit de Saint-Pétersbourg.....	28
5.4. Le M 36 de la Pierpont Morgan.....	33
5.5. Variations stylistiques.....	36
6. Entre structuralisme(s) et réceptions : un plan dialectique.....	38

## PREMIÈRE PARTIE

### ENJEUX NARRATIFS : STRUCTURE ET SENS DU ROMAN

CHAPITRE PREMIER .....	45
MORPHOLOGIES ROMANESQUES .....	45
1. La gageure : enjeux et dynamiques du pari.....	45
1.1. 'Rose' et 'Violette' : une analyse en contrepoint.....	46
1.2. Un classement au risque d'éclatement.....	49
1.3. Pour une nouvelle orientation des deux « exemples-types ».....	52
2. L'architecture du récit.....	58
2.1. Les zones encadrantes : un système d'échos.....	58
2.2. La construction du récit : l'entrelacement.....	60
2.3. Symétries et circularités.....	63
2.4. Récurrences.....	66
3. « Ce roman n'est pas de la reonde Table ».....	69
3.1. Echos arthuriens.....	69
3.2. Une quête privée.....	71
CHAPITRE DEUXIÈME .....	81
EXPIATIONS. TOPOI COURTOIS, RÉMINISCENCES BIBLIQUES, SUBSTRATS MYTHIQUES .....	81
1. L'envie, la médisance, la « vantance ».....	81
1.1. La dénonciation des envieux.....	81
1.2. Envers social de l'envie : la médisance.....	84
1.3. Péchés de langue.....	86
1.4. Des héros imparfaits.....	89
2. Secrets de chair, secrets d'amour.....	92
2.1. Le pacte.....	92

2.2. Signes en forme de fleur.....	93
2.3. Inspirations mélusiniennes.....	95
2.4. Assemblages mythiques : l'altérité, la nudité, le bain épié.....	99
2.5. Semblance de vérité : les « vraies enseignes ».....	102
3. Au carrefour des traditions : pour une glorification de la vertu féminine... ou pas?.....	105
3.1. Visions (dis)courtoises.....	105
3.2. Une morale ambiguë.....	107

## DEUXIÈME PARTIE

### FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX

CHAPITRE TROISIÈME .....	121
POUR UNE PHILOGIE DE L'INSERTION LYRIQUE .....	121
1. Les insertions lyriques : le choix de Gerbert.....	125
1.1. Les fragments lyriques enchâssés : un recensement.....	126
1.2. Le statut exogène des insertions : stratégies esthétiques et principes de variation.....	134
1.2.1. Les suppressions.....	140
1.2.2. Les substitutions.....	141
1.2.3. Les additions.....	142
2. La chanson.....	146
2.1. La tradition manuscrite de la chanson courtoise. Troubadours et trouvères : deux générations à l'épreuve.....	147
2.2. La parole au poète : l'obsession des « lauzengiers » et la fraîcheur du chant.....	155
2.3. Un lyrisme au féminin.....	158
2.4. La parole aux personnages : les interprètes de la chanson .....	161
3. Les refrains.....	165
3.1. « Wanderrefrains ».....	166
3.2. Un genre passe-partout.....	173
CHAPITRE QUATRIÈME .....	177
PROJECTIONS COURTOISES .....	177
1. Stratégies narratives de l'insertion lyrique.....	177
1.1. Une distance à combler.....	177
1.2. Un lyrisme au service de la narration : l'innovation de Gerbert de Montreuil .....	179
1.3. Les amants... époux.....	185
2. Mémoire poétique, idéaux amoureux.....	187
2.1. Amour idyllique ou amour courtois?.....	187

2.2. « Amor de lohn » : jeux de mémoire.....	195
2.3. Faiblesses et inconstances : jeux d'oubli.....	200
2.4. La possession joyeuse de l'amour.....	205
CHAPITRE CINQUIÈME .....	207
LA DIFFICILE RENCONTRE AVEC L'AUTRE, OU LA VIVACITÉ DU CHANT .....	207
1. Un potentiel érotique à apprivoiser ou les différents versants du désir.....	208
1.1. Le désir au masculin.....	210
1.2. Le désir au féminin.....	215
2. La difficile rencontre avec l'autre : stratégies de survie.....	220
2.1. Méprises, ou la vivacité du chant.....	221
2.2. Mystifications.....	225
CHAPITRE SIXIÈME .....	231
L'INSERTION LYRIQUE COMME PAROLE D'AUTEUR .....	231
1. Réminiscences tristaniennes.....	231
1.1. Le philtre amoureux.....	231
1.1.1. Tristan et Cligès : deux modèles à distancer.....	232
1.1.2. Un homme entre trois femmes?.....	235
1.2. La lauzeta, Tristan et Carestia.....	240
1.2.1. La « lauzeta » : une insertion lyrique à l'intention de qui?.....	242
1.2.2. Au cœur du problème : un débat entre poètes.....	246
2. La curieuse réponse de Gerbert.....	252
2.1. Jeux d'oiseaux.....	252
2.1.1. Aliénations.....	254
2.2. L'alouette, la « lauzeta » et l'épervier.....	256
2.3. Paroles d'auteur.....	259
TROISIÈME PARTIE	
INTERSECTIONS ROMANESQUES	
CHAPITRE SEPTIÈME .....	275
CONTREPOINTS NARRATIFS : PORTRAITS .....	275
1. Euriaut : une fée sanctifiée.....	276
1.1. Envers courtois : la soumission à l'ami.....	277
1.2. La fascination de la fée ou l'attrance du corps.....	282
1.3. La vertu persécutée.....	293
2. Gérard l'enfant, le beau, le preux.....	300
2.1. Inexpérience amoureuse et ardeur de jeunesse.....	300
2.2. Prouesses à l'épreuve de l'épique.....	304
2.3. Un chevalier fascinant.....	308

CHAPITRE HUITIÈME .....	313
PARCOURS.....	313
1. Un écrivain pressé : chevauchées narratives.....	314
1.1. Allures romanesques (I) : un récit linéaire et rythmé.....	314
1.1.1. Vitesses et ralentissements.....	316
1.1.2. Accélération.....	319
1.1.3. Dramatisations.....	324
1.2. Lenteurs d'expression?.....	325
1.2.1. L'écriture de l'auteur.....	326
1.2.2. La voix du narrateur.....	330
1.3. Temps et espaces.....	332
1.3.1. Jeux d'ellipses.....	333
1.3.2. Un intrus prétendument « réaliste ».....	335
2. Un chevalier pressé : chevauchées chevaleresques.....	339
2.1. Allures romanesques (II).....	339
2.2. Anamnèses, réécritures.....	341
3. Gerbert, Gérard et l'art de chanter.....	345
3.1. Le dur métier des ménestrels.....	345
3.2. Un clin d'œil au lecteur? L'enluminure du manuscrit C.....	349
CHAPITRE NEUVIÈME .....	351
DÉTOURS.....	351
1. Intertextes.....	351
1.1. Les deux niveaux de l'intertextualité.....	354
1.2. Entre conservatisme et innovation : « The Paradox of Parody ».....	355
2. Une question d'« aesthetic distance ».....	357
2.1. Un auteur à la « bonne mémoire poétique ».....	360
2.2. Pour une re-fonctionnalisation des modèles littéraires.....	363
3. Mondes à l'envers : tendances parodiques ou politiques?.....	369
3.1. Châteaux « degastés » et demoiselles discourtoises.....	370
3.2. Pour une nouvelle conception de « largece ».....	373
3.3. Un sourire ironique sur la tradition.....	376

CONCLUSIONS .....	378
BIBLIOGRAPHIE .....	383
ANNEXES .....	415
ANNEXE 1 .....	415
ANNEXE 2 .....	417
ANNEXE 3 .....	419
ANNEXE 4 .....	421
ANNEXE 5 .....	424





## PREMISSES

### FORTUNE ET INFORTUNE DU 'ROMAN DE LA VIOLETTE'

#### 1. « To the glory of her sex »<sup>1</sup>

Le *Roman de la Violette* est un texte original et peu connu, composé dans le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, à une époque, donc, qui marque un moment crucial de changement en littérature. Il appartient à un ensemble de textes que l'on appelle le « cycle de la gageure », à savoir un cycle de récits qui relate les mésaventures d'une femme injustement accusée d'adultère pour mieux glorifier sa vertu<sup>2</sup>. Le roman se situe dans la mouvance des romans post arthuriens en vers : il raconte l'histoire de Gérard, conte de Nevers, et de sa vertueuse amie Euriaut considérée à tort comme infidèle ; il s'inscrit en cela dans un cadre d'errance typiquement arthurien. Ce rapprochement aux romans de Chrétien de Troyes ne rend toutefois pas compte de la richesse du texte qui, du point de vue formel, possède un statut hybride qui le situe entre littérature et poésie lyrique car l'auteur pratique la technique de l'enchâssement de fragments lyriques dans la narration.

L'auteur, qui signe au vers 6634 « Gybers de Mosteruel »<sup>3</sup>, dédie son ouvrage à son mécène, la comtesse Marie de Ponthieu, qu'il nomme et loue au début et à la fin de son récit. En effet, l'épilogue mentionne le recouvrement des biens de la comtesse obtenu par « sa fois et sa loiautés » (v. 6647), que l'auteur salue avec bonheur. Liée à un certain nombre d'événements historiques, cette mention permet d'établir avec une certaine exactitude la datation du roman.

La comtesse Marie de Ponthieu était la fille de Guillaume III, dernier comte de Ponthieu, de la famille des comtes de Bellesme et d'Alençon, dont elle était héritière et d'Alix, sœur de Philippe II Auguste. En 1208 elle avait épousé en première nocces Simon de Dammartin, comte d'Aumale frère cadet du puissant seigneur Renaud de Dammartin. Le mariage avait été voulu et arrangé par le roi en personne de manière à tisser des relations stratégiques avec ce dernier<sup>4</sup>. Cependant, le puissant et ambitieux seigneur Renaud, époux de la riche héritière du comté de Boulogne, s'était progressivement éloigné de la maison royale pour se rapprocher de la faction adverse,

---

1 On cite ici le titre très évocateur de l'étude de Joan Marguerite Ferrante sur l'influence des femmes médiévales dans l'écriture d'œuvres littéraires de genre varié. Le sous-titre est : *Women's roles in the compositions of medieval texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.

2 La critique de référence est Gaston PARIS, « Le cycle de la gageure », *Romania*, XXXII, 1903, p. 482-551.

3 GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, publié par Douglas Labaree Buffum, Paris, Honoré Champion, 1928.

4 John BALDWIN, *Philippe Auguste et son gouvernement. Les fondations du pouvoir royal en France au Moyen Age*, traduit de l'anglais par Béatrice Bonne, Préface de Jacques Le Goff pour l'édition française, Paris, Librairie Artème Fayard, 1991, p. 262.

en nouant contact avec Eustache le moine<sup>5</sup>, un renégat qui travaillait pour le roi d'Angleterre Jean Sans Terre. La tension entre la maison de France et celle d'Angleterre, soutenue chacune par ses forces de coalition internes – la faction anglaise étant appuyée notamment par les comtes de Flandres –, avait débouché sur la célèbre bataille de Bouvines, le 27 juillet 1214. L'éclatante victoire remportée par le roi de France<sup>6</sup> avait eu une forte répercussion sur le comté du Ponthieu. En effet, Simon de Dammartin, qui avait suivi son frère aîné dans la faction pro-anglaise, avait dû fuir en Angleterre et y rester pendant de longues années.

Philippe Auguste confisqua immédiatement les biens des seigneurs révoltés et Marie, à la mort de son père en 1221 – allié à la différence de son mari au roi de France –, se vit enlever son patrimoine ainsi que le droit de ses enfants en hériter. Comme la comtesse reprit possession de ses biens seulement en 1225, pendant le bref règne de Louis VIII, et comme Simon de Dammartin – qui n'est pas mentionné par le récit – put revenir de son exil seulement en 1230 par l'intercession du roi Louis IX, le roman de Gerbert de Montreuil a dû être composé dans ce laps de temps, entre 1227 et 1229, comme l'indique Buffum<sup>7</sup>. Gerbert de Montreuil glorifie son mécène, Marie, de la sorte :

Pour la millour dame ki vive  
A faite et rimee ceste oeuvre ;  
Toute bontés en li s'oeuvre.  
Tous biens, toute hounors et tous pris  
Est enrachinés et repris  
Ou cuer la contesse Marie  
De Pontiu, ki souvent marie  
Fu, anchois que venist a terre.  
Souventes fois l'ala requerre,  
Mais sa fois et sa loiautés  
Li rendi terre et yreté (v. 6638-48).

Le roman se termine, comme un souhait, pour « la millour dame ki vive », pourvue d'excellentes qualités comme « bontés », « biens », « hounors » et « pris », ainsi tout comme il avait commencé : avant l'entrée en matière, Gerbert dit en effet vouloir commencer son œuvre

[...] por la plus fine  
Qui soit vivans en tout cest monde ;  
De toute vilonnie est monde,  
S'est sage et simple et sans orguel,  
De bon air et de bon acuel ;  
Et toutes bontés l'enlumine (v. 49-53)

---

5 Comme on le verra, l'un des manuscrits qui conserve la *Violette*, BnF fr. 1374, contient aussi l'*unica* du roman d'Eustache le moine, *Le roman d'Eustace le moine*, nouvelle édition, traduction, présentation par A. J. Holden et Jacques Monfrin, Louvain ; Paris, Peeters, 2005 et *infra*, deuxième partie.

6 *Ibid.*, voir notamment le chap. IX « Récit : les grandes conquêtes et la victoire de Bouvines », p. 250-84. Pour ce qui est de la bataille, voir notamment Georges DUBY, *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 2005 (1973, 1985), qui rapporte le récit du chroniqueur Guillaume le Breton en français moderne.

7 BUFFUM, éd. cit., p. LVII.

« Enluminée » de bonté et « monde de vilonnie », la comtesse, saluée en termes très élogieux, semble un exemple de vertu.

Comme le suggère le « souventes fois » du v. 6646, la récupération des terres ne fut pas aisée. Puisque de trois rois se sont succédés au pouvoir dans une période de seulement une quinzaine d'années (Philippe Auguste, Louis VIII – dont le règne ne dura que trois ans – et Louis IX), la récupération dut se faire par étapes, dans une confrontation de la comtesse avec chacun d'entre eux.

Comme le remarque Kara Doyle, la charte de la négociation signée en 1225 avec Louis VIII, qui marque le retour d'un certain nombre de ses possessions et surtout du droit à l'héritage de ses enfants, est un document intéressant<sup>8</sup> : par la formulation d'une position volontairement humble envers le roi, la charte montrerait, d'après la critique, la forte personnalité de la comtesse qui assume l'acte à la première personne – « Ego Maria, comitissa Pontivi »<sup>9</sup> – et qui garantit le droit de succession de ses enfants par un exceptionnel « materne successioni iure »<sup>10</sup>.

D'après la critique, l'acte reproduit une mise en scène volontairement modeste qui ne devait pas correspondre à la réalité des dynamiques personnelles :

Marie consents to the submissive stance of the agreement in exchange for the restoration of her family rights : in other words, she allowed herself to be textually represented as powerless in order to regain the ability to represent her family as Countess of Ponthieu and to ensure the family's right of succession.<sup>11</sup>

Si cette lecture s'avère correcte, Gerbert de Montreuil dédie son *Roman de la Violette* à une femme forte, « a woman of particular interest »<sup>12</sup>. Le roman pourrait alors être entendu comme une glorification des vertus féminines grâce à la vertueuse conduite de l'héroïne – injustement accusée et calomniée – qui parvient à réaffirmer enfin ses droits sur son amant et sur sa terre par sa « foi et loyauté »,

\*

\* \* \*

---

8 L'accord, conclu à Chinon en juillet 1225, prévoit « Don par Marie, comtesse de Pontieu, au roi Louis VIII, d'Aubigny en Cotentin, Douelles, Saint-Riquier et Avesnes, en échange de la remise du droit de rachat du comté de Pontieu, des rentes etc [...] et de l'admission des enfants de ladite comtesse à l'héritage de sa mère », Clovis BRUNEL, *Recueil des Actes des Comtes de Ponthieu (1026-1279)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1930, p. 407-10, p. 407.

9 *Ibid.*, p. 407.

10 Kara DOYLE, « 'Narrating' Marie of Ponthieu », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, 30/1, 2004, p. 29-54, p. 35-38.

11 *Ibid.*, p. 37.

12 *Ibid.* La comtesse Marie de Ponthieu est aussi la dédicataire d'un roman au nom transparent : *La fille du comte de Ponthieu, nouvelle du XIIIe siècle*, éditée par Clovis Brunel, Paris, Honoré Champion, 1926. L'analyse de K. Doyle, qui met les deux textes en regard l'un de l'autre à l'appui de la charte signée avec Louis VIII, est très intéressante. Toutefois, elle a une tendance peut-être trop marquée à voir dans les textes des reflets de la réalité historique. Voir aussi *The Cultural Patronage of Medieval Women*, edited by June Hall McCash, Athens, University of Georgia Press, 1996, en particulier l'article de Hall McCASH, « Cultural Patronage : an Overview », p. 1-49, et Robert HAJDU, « The position of Noblewoman in the Pains des Coutumes, 1100-1300 », *Journal of Family History*, 1980, p. 122-44.

Gerbert était probablement un ménestrel qui avait travaillé à la cour de son mécène, Marie. C'était un auteur cultivé, aux lectures multiples, lié à cette région du nord-est de la France très active en tant que milieu culturel, avant même la naissance des Puys et théâtre, entre le XIIIe et le XVe siècles, d'une véritable floraison artistique et littéraire qui connut son apogée dans le brillant mécénat des ducs de Bourgogne pour les lettres et les arts<sup>13</sup>.

L'auteur signe par ailleurs une *Continuation de Perceval*, qui s'insère après la *Première Continuation*, mieux connue comme continuation Gauvain, et avant celle de Manessier. Il s'agit d'une continuation originale, le seul roman qui ne produit pas un véritable avancement du récit parce qu'il revient à la fin au même point de départ : il forme une sorte de boucle à part de la structure évolutive du cycle des Continuations. La paternité de Gerbert quant à ces deux œuvres a fait l'objet de plusieurs études<sup>14</sup>, parmi lesquelles celle de Charles François, entreprise en 1932, paraît avoir donné des résultats définitifs<sup>15</sup>. Outre les preuves de nature linguistique et métrique apportées par François, une curieuse circonstance, relevée et discutée de façon animée par ce même chercheur et Dickson, paraît boucler la question : la mise en prose de la *Violette*, le *Gérard de Nevers*, présente une interpolation reprise exactement de la *Continuation de Perceval* de Gerbert<sup>16</sup>. L'errance du chevalier, composée de nombreux épisodes amoureux et chevaleresques, est donc pourvue dans le *Gérard de Nevers* d'une nouvelle aventure qui n'était pas dans sa source : il s'agit de l'épisode connu sous le nom de la « fille tombée dans l'eau ». Comme le dérimage du XVe siècle enchâsse cet épisode à cheval sur deux chapitres, et ne lui consacre pas un espace à part dans sa nouvelle formulation, comme le prosateur l'aurait probablement fait pour la mettre en valeur s'il en avait été l'auteur, on a émis l'hypothèse que cette interpolation avait probablement

---

13 Mosteruel serait probablement Montreuil-sur-mer, un des ports plus importants du comté, cf. John BALDWIN, *Aristocratic Life in Medieval France : The Romances of Jean Renart and Gerbert De Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000. Voir aussi *Lo Spazio Letterario nel Medioevo, 2 : Il medioevo volgare*, diretto da Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, en particulier vol. I, *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1999 et vol. III, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2002.

14 Francisque Michel formula l'hypothèse de cette identité le premier, et Gaston Paris considéra déjà cette identité comme acquise. Il y eut toutefois de nombreuses querelles sur le fondement des preuves linguistiques confirmant cette identité : cf. Adolf BIRCH-HIRSCHFELD, *Die Sage vom Graal*, Wiesbaden, Sandig, 1969 (unverändert Neudruck der Ausgabe von 1877), p. 110 sq., contesté par Eduard Koschwitz, Comte rendu de l'ouvrage de Birch-Hirschfeld dans la « Zeitschrift für Romanische Philologie », II, 1878, p. 617-23 ; Friedrich KRAUS, *Über Gerbert von Montreuil und seine Werke*, Erlangen, Junge & Sohn, 1897, qui accepte certaines objections de Koschwitz à Birch-Hirschfeld, p. 8-9, mais dont la méthode et presque tous ses arguments sont démentis par Maurice WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et de la classe des beaux-arts*, 3, 1900, p. 166-89.

15 Charles FRANÇOIS, *Études sur la 'Continuation de Perceval' par Gerbert et du 'Roman de la Violette' par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, 1932, en particulier p. 11-13.

16 Arthur DICKSON, « Le 'Roman de la Violette' », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XII/4 1933, p. 1480-81 et Charles FRANÇOIS, « L'épisode interpolé du 'Roman de la Violette' en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XI/34 1932, p. 689-98. Une errata corrige : dans la voix relative à « Gerbert de Montreuil » dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises*, « Le Moyen Âge », les localisations des ces deux articles sont interverties de façon erronée.

été faite dans un état antérieur de copie du roman, lorsqu'il était encore sous sa forme versifiée<sup>17</sup>.

François s'exprime ainsi à ce propos :

Nous sommes donc en présence d'un cas peu banal : l'interpolation de Gerbert (P.) servant en partie à interpoler une de ses propres œuvres (V.) mise en prose. Et cela confirme dans une certaine mesure la thèse de l'identité des deux Gerbert : le continuateur de Chrétien de Troyes et le rimeur de la *Violette*. Car il y a dans le fait que l'interpolateur – qui, certes, connaissait mieux que nous la littérature du XIIIe siècle – intercale un épisode de P. dans le récit des aventures de Gérard et d'Euriaut, une coïncidence qu'il est difficile de croire fortuite<sup>18</sup>.

## 2. Une intrigue souple à la fortune prospère

La *Violette* a joui d'une bonne fortune au cours des siècles : le roman a été conservé dans quatre manuscrits qui s'évalent entre le XIIIe et le XVe siècles. Un des témoins les plus tardifs est richement enluminé. Le XVe siècle nous en a offert une mise en prose, le *Gérard de Nevers*, qui s'inscrit dans le grand mouvement de dérimage des anciens romans de chevalerie qui se répand à cette époque et qui rencontre un très grand succès<sup>19</sup>. Bien qu'elle change profondément l'esprit du texte source, la mise en prose maintient dans les grandes lignes l'histoire de Gerbert de Montreuil et marque une étape fondamentale dans la réception du texte : version conservée dans deux manuscrits, à leur tour illustrés par les célèbres enlumineurs Loysiet Liédet et le maître de Wavrin<sup>20</sup>, elle a connu également deux versions imprimées au début du XVIe, en 1520 par les soins de Hèmon le Fèvre et en 1526 par Philippe le Noir, toutes les deux faites à Paris. Ce glissement chronologique, ainsi que le changement de support, lui ont permis d'arriver bien au-delà de la fin du Moyen Age. En 1727, le *Gérard de Nevers* est traduit par Simon Thomas Gueulette en français modernisé et avec cette traduction, entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, les mésaventures de Gérard et surtout de la femme persécutée connaissent une fortune prospère car elles se voient adaptés dans de nombreuses versions<sup>21</sup>. Les dernières années du XVIIIe siècle voient l'apparition des récits du comte de Tressan, qui connut un nombre impressionnant de réimpressions, ainsi qu'une version du marquis de Paulmy conçue pour l'éducation des dames. Pour rester dans le domaine de la littérature narrative, le XIXe siècle connaît

---

17 *Gérard de Nevers : édition critique de la mise en prose du Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, par Matthieu Marchal, thèse dactylographiée, Université de Lille 3, 2009, vol. 1, p. 64-65.

18 FRANÇOIS, « L'épisode interpolé », p. 695.

19 Georges DOUTREPONT, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939.

20 Les deux manuscrits de la prose sont B, conservé à Bruxelles, KBR, 9631, enluminé par le maître de Wavrin (artiste très connu dans la région des Flandres pour son style original) ; P, Paris, BnF fr. 24378, enluminé par Loysiet Liédet (cf. *Gérard de Nevers*, éd. cit. et François AVRIL, Nicole REYNAUD, *Les Manuscrits à peintures en France, 1140-1520*, Paris, Bibliothèque Nationale, Flammarion, 1993).

21 Les différentes adaptations du roman mentionnées ici seront données en annexe, plutôt qu'en note, en raison de leur importance.

une adaptation dans la littérature de colportage d'Alfred Delvau dans la célèbre « Nouvelle Bibliothèque Bleue »<sup>22</sup>.

Toutefois, *Gérard de Nevers* a connu, par ailleurs, une fortune remarquable sur scène. Outre les pantomimes réalisées pour le Cirque Olympique par Cuvelier et Franconi au début du XIXe siècle, *Gérard de Nevers* a fait l'objet d'une traduction en allemand par Helmina von Chezy en 1804, qui fut transformée à son tour en un *libretto* pour l'opéra *seria*, *l'Euryanthe* de Weber, joué en 1824 à Vienne. Retraduit de l'allemand par Castil-Blaze à la suite du succès remporté par la pièce de Weber qui avait fait en quelques années le tour des principales capitales européennes, il connut par la suite des versions à l'opéra comique ainsi que dans l'opérette. Et à l'époque moderne, dans les années Trente, il a eu encore une adaptation radiophonique, une artistique, une pour l'enfance et une version pour marionnettes en 2009<sup>23</sup>. Ce n'est toutefois qu'en 1834, grâce aux remarques de Raynouard publiées dans le *Journal des Savants*<sup>24</sup> que le récit fut mis en relation avec le roman médiéval et fut publié selon une méthode scientifique par Francisque Michel.

Le roman a incontestablement joui d'une postérité et d'une fortune qui pourraient constituer un sujet de recherche à part entière vu l'ampleur des genres et des périodes. Le roman a, en effet, touché les domaines de l'iconographie, de la prose, de la littérature de colportage et de l'opéra. La *Violette* a vécu de véritables re-naissances au fil du temps grâce à l'extrême souplesse du canevas narratif – la femme vertueuse injustement accusée – et à l'infinie possibilité de le remodeler.

Cependant, le roman n'a pas fasciné les critiques modernes.

### 3. Le 'Roman de la Rose' de Jean Renart : un modèle envahissant

Le *Roman de la Violette* a été très tôt mis en relation avec le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart par son futur éditeur en 1913<sup>25</sup> à cause du clin d'œil que le titre lui fait. En effet, Gerbert de Montreuil reprend à ce texte deux éléments en particulier : du point de vue de la thématique, le schéma folklorique de la gageure, qui sert de base au récit ; du point de vue formel, ensuite, la technique de l'enchâssement

---

22 Voir *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage*. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École nationale des chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999), réunis par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Paris, École nationale des chartes, Troyes, Maison du Boulanger, 2000.

23 Je remercie Maria Colombo d'avoir prêté attention à cette curieuse adaptation tout à fait récente, jouée à Milan, au Teatro Colla, lors de la soutenance de Matthieu Marchal, le 5 décembre 2009.

24 *Journal des savants* : fondé en 1665, publié par l'Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, De Boccard, 1831, p. 385-94. Ce commentaire de Raynouard s'inspire de l'édition du *Roman du comte de Poitiers* faite en l'an 1831 par Francisque Michel. C'est Raynouard lui-même qui a souhaité la première édition du *Roman de la Violette*, qu'il considère d'un mérite supérieur à celui du *Roman du comte de Poitiers*, et qui a encouragé F. Michel à s'y consacrer.

25 Douglas L. BUFFUM, « The Sources of the 'Roman de la Violette' », *Romanic Review*, IV, 1913, p. 472- 78.

de fragments lyriques dans la narration. Cependant, ce rapprochement a engendré de lourdes conséquences qui ont fait la fortune et surtout l'infortune de la *Violette*.

La comparaison constante avec la *Rose* de Jean Renart, qui eut toutefois peut-être le mérite de faire connaître le texte de Gerbert à un plus grand public au niveau scientifique, a jeté sur notre texte une ombre, celle de l'imitation. Si parmi les premiers critiques le jugement porté sur la *Violette* est encore favorable, comme l'indiquent les mots élogieux de Wilmotte, qui datent de 1910 :

Après Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc, qui appartiennent tous les deux au XII<sup>e</sup> siècle, Gerbert de Montreuil est assurément l'un des premiers noms que l'on rencontre dans cette histoire. D'une génération plus récente que les auteurs d'*Erec et Enide* et de *Meraugis*, Gerbert se rattache à eux par ses imaginations et son style. Il représente avantagement, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, cet esprit courtois qui fut celui d'une petite élite, domina dans toutes les cours de 1150 à 1200 et nous a légué de si curieux documents<sup>26</sup>.

la critique moderne a émis des appréciations parfois très sévères envers notre auteur. Son éditeur en parle dans des termes d'estime relative, mais commence pourtant par lui opposer le texte de Jean Renart pour son originalité :

The characteristics of the author of the *Violette* are, therefore, good taste, refinement and grace, rather than striking originality, and the poem follows the *Rose* in form, style and certain motifs, but its plot is derived directly by amplification from the first part of the *Comte de Poitiers*<sup>27</sup>.

Dans l'introduction à son édition, quelques années plus tard, il s'exprime ainsi :

Son œuvre n'est pas remarquable par originalité, elle est plus diffuse que sa source principale, le *C. de P.* [*Comte de Poitiers*], il y manque beaucoup des descriptions intéressantes de sa seconde source, *G. de D.* [*Guillaume de Dole*], elle a plus de raffinement que la première, plus d'action que la seconde. C'est un roman d'aventures typique, dépeignant les mœurs de l'aristocratie au commencement du règne de Louis IX, et on y trouve les qualités et les défauts habituels dans ce genre. Gerbert n'est pas un novateur, mais plutôt un adaptateur habile ; il raffine plus qu'il ne crée ; il n'use pas de l'humour, mais plaît par une grâce délicate, par une narration habile et par l'harmonie de ses vers.<sup>28</sup>

Rita Lejeune, dans son important article sur le roman « réaliste », lui dédie cette brève rubrique introductive :

Ce roman [*Roman de la Violette*], conçu pour une société aristocratique, farci d'un grand nombre de chansons, pétri d'esprit chevaleresque, accumule une série d'aventures contées sur un ton réaliste. L'auteur, Gerbert de Montreuil, s'est bien pénétré de la nouvelle mode romanesque. Il la pratique sur un ton uni, sans pittoresque particulier ; il se montre un peu longuet dans ses histoires, mais d'une clarté de bon aloi<sup>29</sup>.

---

26 WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil » cit., p. 166-67.

27 BUFFUM, « The Sources », p. 478.

28 BUFFUM, éd. cit., p. LIII.

29 Rita LEJEUNE-DEHOUSSE, « Jean Renart et le roman réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. « Le roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle », dirigé par Jean Frappier et al., édité par Hans Robert Jauss und Erich Köhler, Heidelberg, C. Winter, 1978, vol. VI, n. 1, p. 414.

Jusque là, on rencontre des appréciations qui laissent entrevoir un texte digne d'estime, bien qu'on ne parle pas de Gerbert comme d'un talent extraordinaire. Cependant, il s'agit des seuls commentaires positifs que l'on rencontre. Charles François hésite dans son jugement sur l'auteur. Il nuance parfois son propos, mais il maintient tout de même un net penchant négatif. Dans son premier article à ce sujet, il en écrit :

La façon bien spéciale de composer de Gerbert a été mise en lumière par M. Wilmotte et M. Buffum qui ont montré combien peu original était ce poète, qui a pris à ses devanciers le thème et presque tous les motifs qui composent son récit, sans parler des multiples emprunts de détail que l'étude du style de la *V.* permet de découvrir. [...] Si Gerbert n'est pas un créateur, il est en revanche, ainsi que l'a dit M. D.L. Buffum, « un adaptateur habile ». Pas un épisode de la *V.*, pour ainsi dire, qui ne soit un emprunt aux œuvres antérieures, et on peut en dire autant de *P.* [*Continuation de Perceval*] Gerbert n'invente pas le sujet des récits qu'il nous fait, et jusque dans son style, on constate qu'il a commis des nombreux larcins<sup>30</sup>.

Dans son étude sur le style de l'auteur, il laisse souvent échapper des jugements très personnels. Pour n'en citer que quelques uns : « les auteurs [du *Roman de la Violette* et du *Perceval*] ne brillent certes pas par l'originalité, sont pauvres en figures de rhétorique »<sup>31</sup>, disposent « d'une imagination et d'un talent limités », « n'étaient guère doués du point de vue du style »<sup>32</sup>, et leurs descriptions et portraits « consistent en une accumulation de détails banals, souvent exprimés par des comparaisons plus banales encore »<sup>33</sup>.

Le critique Orr John se situe exactement dans le même sillon : « On connaît peu d'auteurs qui, à une époque où, pourtant, on avait sur le plagiat des idées très larges, aient aussi abondamment exploité l'œuvre de leurs devanciers que ce Gerbert de Montreuil »<sup>34</sup>. Par ailleurs, il utilise des appellatifs et des qualificatifs pour le moins peu flatteurs : l'auteur est « sans scrupules », le début de l'œuvre est « filandreux », son développement est « confus », les derniers vers du prologue le ferment « gauchement », les vers qui précèdent la dédicace proprement dite sont qualifiés de *membra disjecta* et la réponse d'Euriaut à Lisiart n'est qu'un « pale[s] reflet[s] »<sup>35</sup> de la réponse de la dame du *Lai de l'ombre* à son chevalier.

Ces jugements sont très forts et ont de quoi frapper. S'il est vrai que l'auteur de la *Violette* n'a pas un style particulièrement raffiné, son esprit soutient son récit et en fait un roman original. En effet, l'association de la *Violette* au roman de Jean Renart a engendré une deuxième conséquence qui explique en partie ces jugements négatifs. Il

---

30 Charles FRANÇOIS, « L'épisode interpolé du 'Roman de la Violette' en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XI, 3-4, 1932, p. 689-98, p. 690 et p. 696.

31 FRANÇOIS, *Études sur cit.*, p. 24.

32 *Ibid.*, p. 54-55.

33 *Ibid.*, p. 58.

34 John ORR, « Une source du 'Roman de la Violette' », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernst Hæpffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 301.

35 *Ibid.*, p. 302, 303, 304 et 306.



est connu que l'œuvre de Jean Renart – la *Rose*, l'*Escoufle*, le *Lai de l'ombre* – a été considérée comme porteuse d'une nouvelle esthétique au début du XIII<sup>e</sup> siècle, alternative au merveilleux utilisé et proposé par Chrétien de Troyes et ses successeurs, et pour cette raison définie comme « réaliste »<sup>36</sup>. Cette nouvelle esthétique, qui se base sur le retour de caractéristiques comme l'absence du merveilleux, l'usage de toponymes authentiques et la présence marquée de descriptions détaillées suscitant pour ainsi dire un nouvel « effet de réel »<sup>37</sup>, a été étendue à un certain nombre de romans proposant ces caractéristiques et notamment à la *Violette*<sup>38</sup>. Toutefois le roman de Gerbert, qui utilise, il est vrai, des toponymes « authentiques », a été inclus dans cette série de texte notamment parce que considéré une imitation de la *Rose* de Jean Renart, « réaliste » au même titre que les textes de son prédécesseur.

Jusqu'à la moitié du siècle dernier Gerbert a donc été considéré comme un imitateur de la *Rose* de Jean Renart, et un auteur « réaliste », au même titre que celui-ci. En outre, imbriqué dans cette étiquette, la *Violette* a été considéré comme un roman « réaliste » mal réussi, en raison du fort substrat mythique et arthurien encore très fort dans le texte. En effet, pendant l'errance du héros – qui a tout de la quête d'un Lancelot – on voit surgir un dragon ailé, des châteaux qui semblent merveilleux, voire un géant anthropophage. Par conséquent la catégorie littéraire du « réalisme » attribuée à ces romans du XIII<sup>e</sup> siècle, qui eut ses mérites pour le caractère pionnier des recherches en début de XX<sup>e</sup> siècle, porte atteinte à la compréhension de la *Violette* au lieu d'aller dans le sens du roman. Alberto Limentani, au vu de l'esthétique du texte, ne s'expliquait pas la présence d'un géant :

Gerbert, bien qu'il soit l'un des premiers à comprendre le renouvellement du genre apporté par la 'Rose' et par les autres textes du maître [Jean Renart], nous apparaît beaucoup moins avancé : son roman mêle aux éléments nouveaux des traits vieillis, et cela est d'autant plus grave que le poète tient à nous assurer dès le début que son conte n'est pas de la Table ronde ni du roi Artu (v. 34-35)<sup>39</sup>.

Le « réalisme », surtout appliqué à ce type de littérature, est maintenant très contesté mais a longtemps subsisté dans les histoires littéraires<sup>40</sup>, arrivant jusqu'à nos jours<sup>41</sup>. Ainsi la *Violette*, enfermée dans une comparaison suffocante avec son illustre « ancêtre », est restée emprisonnée dans ce classement et a été incapable d'en sortir

---

36 Notamment Rita LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'œuvre de Jean Renart : contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Age*, Liège-Paris, Faculté de Philosophie et Lettres, Droz, 1935.

37 Roland BARTHES, « L'effet de réel », dans Roland BARTHES, LEO BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE, Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 81-90.

38 LEJEUNE-DEHOUSSE, « Jean Renart et le roman réaliste » cit.

39 Alberto LIMENTANI, Laura PEGOLO, « Marote ou de l'amour bourgeois », dans *Épopée animale. Fable, fabliau. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque de la Société Renardienne*, Évreux, 7-11 septembre 1981, édités par Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 323-32, p. 328.

40 Voir, ne serait-ce qu'à titre d'exemple, Jean-Charles PAYEN, *Littérature française, 1. Le Moyen Age*, Paris, Arthaud, 1984, p. 82-83, 186-87 et 224-25 ; Emmanuèle BAUMGARTNER, *Histoire de la littérature française. Moyen Age (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1987, p. 129-31 ; Anne BERTHELOT, *Histoire de la littérature française du Moyen Age*, Paris, Nathan, 1989, p. 130-34.

41 LOUISON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004.

pendant longtemps. Par ailleurs, même à présent, la critique est encore trop souvent influencée par le texte de Jean Renart et sort rarement d'une perspective comparatiste. Le roman de Gerbert est donc souvent mentionné dans les nombreuses études dédiées au roman de Jean Renart<sup>42</sup> ; inversement toutes les études dédiées à la *Violette* n'évitent pas le rapprochement avec la *Rose* de Jean Renart, qui tourne souvent au désavantage du texte de Gerbert<sup>43</sup>.

Il faut admettre, en premier lieu, qu'en associant le texte de Gerbert de Montreuil aussi étroitement à celui de Jean Renart, on l'a mis de force en relation avec un horizon d'attente qu'il ne pouvait pas remplir car non seulement Gerbert ne revendique pas une esthétique prétendument « réaliste », mais s'inscrit volontairement dans le sillon des œuvres de Chrétien de Troyes.

En deuxième lieu, outre le fait que les critères du groupement des romans dits « réalistes » sont discutables, la notion de réalisme en littérature est fortement remise en discussion et à relativiser : Michel Zink a publié un beau travail sur la *Rose* de Jean Renart, revendiquant sa part de pure esthétique<sup>44</sup>, et Jean Dufournet, dans sa récente traduction du *Galeran de Bretagne*, rebaptise le « roman réaliste » avec plus de prudence « l'autre roman loin d'Arthur »<sup>45</sup>. Après avoir examiné toutes les étapes critiques au sujet de ce prétendu « réalisme », Marion Vuagnoux Uhlig aboutit à cette conclusion, qui nous voit parfaitement d'accord :

La disparité du corpus [des romans « réalistes »] et l'hétérogénéité des critères de sélection soulignent en outre la nécessité d'envisager chacun des neuf romans *per se*, en fonction de ses qualités propres, dans l'espoir de rétablir sa valeur narrative. Or la technique de l'analyse de texte, pratiquée de façon individuelle sur chaque témoin, nous paraît susceptible de remplir une telle tâche<sup>46</sup>.

#### 4. Pour une nouvelle orientation de l'analyse

Au vu des considérations sur la fortune et l'infortune du roman, tiraillé par une perspective critique non appropriée et jamais étudié vraiment *per se*, notre intention est celle de proposer une étude monographique sur ce texte de Gerbert de Montreuil, roman original et moins connu qu'il ne le mériterait. En effet, si on opère un passage en

---

42 Lars LINDVAL, *Jean Renart et Galeran de Bretagne*, Göteborg, Sturen Allén – University of Göteborg, 1982 ; Payen Jean-Charles, « Structure et sens du 'Guillaume de Dole' », dans *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age offerts à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973.

43 L'étude de Fernando CARMONA, « El Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil », dans *El roman lirico medieval*, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, Estudios Romanicos n. 1, 1988, p. 188-226, par exemple, est très intéressante et bien conduite à bien des points de vue. Toutefois, elle mène un parallèle constant entre *Rose* et *Violette* qui ne serait peut-être pas tout à fait nécessaire.

44 Michel ZINK, *Roman rose et rose rouge. 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979.

45 RENAULT, *Galeran de Bretagne*, publication, traduction, présentation et notes par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 7.

46 MARION VUAGNOUX-UHLIG, *Le couple en herbe*, Genève, Droz, 2009, p. 23.

revue de la critique, on remarque aisément que son œuvre d'inspiration arthurienne a intéressé davantage la critique, du moins dans un premier temps<sup>47</sup>. Dans les dernières années, la *Violette* a suscité un peu plus d'intérêt à bien des égards : quelques études ont essayé de sonder le texte comme précieux témoin des coutumes de son temps<sup>48</sup> ou pour la technique d'enchâssement des insertions lyriques dans la narration. Différentes études ont été faites sur l'héroïne du roman, dans une perspective de *gender study*<sup>49</sup>. D'autres articles interrogent enfin des aspects plus circonscrits traités dans l'œuvre<sup>50</sup>. Toutefois il s'agit de contributions de portée manifestement limitée, alors que ce qui nous intéresserait ici serait un point de vue d'ensemble sur ce curieux roman.

Une méthode strictement comparatiste serait sûrement à proscrire pour mener un travail de ce type car, comme on vient de le voir, elle s'est déjà avérée trop envahissante. Cela n'empêche pas de mettre le roman en relation avec les textes de son époque, au contraire : nous essaierons de prêter une attention croissante aux échanges de Gerbert avec les romans et les auteurs de son époque. Ce qui nous intéresse surtout, c'est de libérer la *Violette* de la confrontation presque exclusive avec la *Rose* de Jean Renart.

Ayant constaté le manque d'une étude d'ensemble sur le roman, impliquant un encadrement général au niveau littéraire, ainsi qu'une mise à jour sur sa tradition manuscrite, à laquelle on voue aujourd'hui une attention croissante, nous avons choisi d'assumer une méthode pour ainsi dire « hybride », à la fois philologique et littéraire. Ce choix permet de valoriser l'originalité du roman qui a un statut aussi hybride, se situant pour ses caractéristiques formelles au croisement entre littérature narrative et lyrique. Par ailleurs proposer une approche « croisée » dans un travail de thèse en cotutelle nous a paru d'autant plus intéressant que cela traduit les esprits des deux

---

47 Amida STANTON, *Gerbert de Montreuil as a Writer of Grail Romance*, University of Chicago Dissertation, 1942 ; H. WREDE, *Die Fortsetzer des Gralromans Chrestiens de Troyes*, Gottingen, 1952 ; Luciana COCITO, *Gerbert de Montreuil e il poema del Graal*, Genova, Bozzi, 1964.

48 BALDWIN, *Aristocratic Life* cit. Le travail de l'historien est toutefois fondée sur l'ancienne catégorie « réaliste » ; comme il le dit explicitement : « it is the distinct novelty of framing their stories with realistic effects that has encouraged me to use them as historical sources. To this end, I examine their effects de réel », p. 19. L'italique est dans la citation.

49 Kathy Maria KRAUSE a consacré son travail de thèse à la construction de l'héroïne : *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the 'Roman de la Violette'*, University of Pennsylvania, 1992. Elle a aussi publié deux articles : « L'héroïne et l'autorité du discours : 'Le Roman de la Violette' et le 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' », *Le Moyen Age : Revue d'Histoire et de Philologie*, 102, 2, 1996, p. 191-216 et « The Material Erotic : The Clothed and Unclothed Female Body in the 'Roman de la Violette' », dans *Material Culture and Cultural Materialism in the Middle Ages and Renaissance*, publié et introduit par Perry Curtis, Turnhout (Belgium), Brepols, 2001, p. 17-39. Roberta Krüger est l'auteur de « Double Jeopardy : The Appropriation of Woman in Four Old French Romances of the 'Cycle de la Gageure' », dans KRÜGER, *Women Readers and the ideology of gender in Old French verse romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 128-55 ; voir aussi Kristin L. BURR, « Re-Creating the Body : Euriaut's Tales in 'Le Roman de la Violette' », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 56, 1, 2002, p. 3-16.

50 Hans-Erich KELLER, « L'Esprit courtois et le 'Roman de la Violette' », dans *Courtly literature : culture and context*. Selected papers from the 5th Triennial congress of the International courtly literature society, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August, 1986, edited by Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam-Philadelphia, 1990, p. 323-35 ; Mireille DEMAULES, « L'Art de la ruse dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », *Revue des Langues Romanes*, 104, 2000, 1, p. 143-52.

univers scientifiques de pertinence, particulièrement dans la manière de regarder la littérature médiévale.

L'enquête croisée, philologique et littéraire, va permettre de faire émerger une attitude particulière de l'auteur en relation à ses confrères, qui se dégage de manière très nette par rapport aux textes lyriques enchâssés et qui serait autrement difficilement visible. Ce relevé, ainsi que l'utilisation insolite d'un certain nombre de mythes et de motifs littéraires traditionnels, mené parfois à l'appui des illustrations d'un témoin, place l'auteur sous un nouveau jour : non seulement Gerbert, d'après nous encore très peu compris, crée un roman très original mais son esprit se révèle ironique, voire parodique envers la littérature de son temps.

A ce titre nous allons proposer le plan du travail avec les réflexions qui ont guidé à sa conception, précédé, en ce lieu préliminaire, d'une étude du contexte manuscrit du roman, véritable pivot de la recherche. Une meilleure connaissance de l'état de la conservation matérielle du roman a été fondamentale à plusieurs égards : elle a permis de reconnaître les caractéristiques esthétiques des différentes copies et celles de la tradition, concernant à la fois les insertions lyriques et des tendances « stylistiques ». L'étude des enluminures d'un témoin, dont la confrontation avec les cycles iconographiques de la mise en prose a été particulièrement révélatrice, a aussi été fondamentale : ces trois facteurs seront un support incontournable le long de la recherche, un appui constant pendant nos analyses et méritent donc d'être présentés ici.

## 5. Fondements philologiques

Comme certaines caractéristiques de l'auteur, et en particulier son attitude ironique, n'auraient pas été pas très visibles ou suffisamment prouvées sans passer par le questionnement philologique des sources, on propose ici une étude préparatoire des manuscrits avant de passer à la première partie du travail.

La *Violette* de Gerbert de Montreuil a été conservée dans quatre témoins, dont deux sont de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et deux de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. En 1834 Francisque Michel avait fait une première édition du roman<sup>51</sup>, mais ne connaissait pas l'existence des deux manuscrits plus tardifs, qui sont aujourd'hui conservés l'un à la Pierpont Morgan Library de New York, l'autre à la Bibliothèque Nationale de Russie de Saint Pétersbourg. L'éditeur du roman, Douglas L. Buffum, a donc publié en 1928 l'édition *princeps* qui est, à présent, la seule édition existante<sup>52</sup>.

---

51 *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers, en vers, du XIII<sup>e</sup> siècle*, publié pour la première fois par Francisque Michel, Paris, Silvestre, 1834.

52 Ed. cit.

Avant cette date, en 1904, le jeune savant américain avait publié une étude sur les quatre témoins, qu'il avait pu voir tous grâce à des reproductions photographiques. Ce travail, qui se nomme *Le Roman de la Violette. A study of the manuscripts and the original dialect*<sup>53</sup>, est une sorte d'atelier préparatoire à l'édition : l'auteur cherche à établir les liens entre les manuscrits, se basant sur leurs variantes personnelles et leur leçons fautives, et réalise une comparaison des quatre témoins destinée à établir le *stemma codicum* qui servira ensuite à son édition<sup>54</sup>. Il s'agit donc d'une comparaison philologique précise, un guide précieux dans la connaissance des particularités textuelles de chaque manuscrit. Cependant l'étude des manuscrits, telle qu'elle est annoncée dans le titre, n'est pas ce qu'on entend aujourd'hui par cela : aucun des manuscrits n'est effectivement décrit. Dans l'étude de 1904, ce qui les concerne pour ainsi dire dans leur « matérialité » est systématiquement renvoyé aux descriptions des catalogues de Delisle et de Michelant<sup>55</sup>. Dans l'édition, Buffum est obligé de donner plus de renseignements mais les descriptions fournies sont synthétiques, se concentrent plutôt sur la provenance des témoins et sur le soin apporté par le copiste dans l'exécution de sa copie. La description « matérielle » du manuscrit en tant que telle est donc encore une fois renvoyée à d'autres ouvrages auxquels on fait référence<sup>56</sup>.

Le sort des manuscrits étant souvent similaire à celui de certains romans qui, après avoir été étudiés une première fois, ne font plus l'objet d'études approfondies mais reviennent sous la plume des critiques à travers les premiers mots qui leur ont été dédiés, les manuscrits de la *Violette* méritent donc ici une étude détaillée. Deux raisons, particulièrement, appuient cette démarche. Ces dernières années, les études de philologie romane ont témoigné d'une attention toujours croissante portée au livre manuscrit en tant qu'objet d'étude<sup>57</sup>. Sa « matérialité » commence à être mieux connue et surtout mise de plus en plus en relation avec les contenus qu'elle véhicule et les contextes qui ont pu produire l'« objet-livre ». La connaissance de cette dimension, outre qu'elle valorise l'aspect pragmatique et concret des codex, est un support

53 Baltimore, J.H. Furst, 1904.

54 En réalité, le *stemma codicum* sera simplifié dans l'édition de 1928, puisque l'auteur paraît vouloir atténuer certaines distances, en particulier entre les manuscrits B et C. On reviendra sur ce point.

55 BUFFUM, *A study of the manuscripts* cit., p. 7.

56 BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. VII-IX.

57 Deux importantes études sont *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, avec préface de Jacques Monfrin, Editions du Cercle de la Librairie-Promodis, 1990 et *Album de manuscrits français du XIII<sup>e</sup> siècle : mise en page et mise en texte*, éd. Maria Careri et al., Roma, Viella, 2001. L'ouvrage en deux volumes de Keith Busby, *Codex and context : reading old French verse narrative in manuscript*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, 2 vol., approche ces thèmes d'une manière plus pragmatique et situe dans le sillon de l'importante étude Sylvia Huot, *From song to book : the poetics of writing in Old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987. Le collectif *Mouvance et jointure. Du manuscrit au texte médiéval*, études recueillies par M. Mikhaïlova, Orléans, Paradigme, 2005, rassemble un nombre important d'études particulières sur certains aspects. Il existe également une nouvelle collection publiée par l'éditeur Brepols, « Texte, codex and Context », qui se consacre à ces thématiques depuis 2006, dont deux volumes viennent de paraître : *Le recueil au Moyen Age, Le Moyen Age central*, vol. 8, sous la direction de Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet, Turnouth, Brepols, 2010 et *Le recueil au Moyen Age*, vol. 9 *La fin du Moyen Age*, sous la direction de Tania Van Hemelryck et de Stefania Marzano, Turnouth, Brepols, 2010.

particulièrement important pour la compréhension de certains problèmes philologiques. En deuxième lieu des études récentes, promues par ce renouveau d'intérêt envers la culture manuscrite, concernent certains des documents qui nous intéressent ici<sup>58</sup>. Les deux témoins les plus anciens, conservés à la Bibliothèque Nationale de France sous les cotes BnF fr. 1553 et le BnF fr. 1374, sont deux importants recueils du XIII<sup>e</sup> siècle et leur description peut être enrichie par de nombreux apports récents dont il est nécessaire de rendre compte. Cependant les deux autres manuscrits n'ont retenu que très rarement l'attention des chercheurs probablement du fait de leur petite taille et méritent d'autant plus d'intérêt<sup>59</sup> : le manuscrit n. M 36 de la Pierpont Morgan Library de New York conserve uniquement la *Violette*, alors que celui de Saint-Pétersbourg – Bibliothèque Nationale, Q. v. fr. XIV 3 – conserve la *Violette* suivie du *Dit de la Panthère d'amour*<sup>60</sup>.

### 5.1. Le codex BnF fr. 1553

Le manuscrit désigné sous la lettre A d'après l'édition Buffum est conservé à Paris, à la Bibliothèque nationale de France, fonds français 1553, ancienne côte « Regius 7595 ». Il date de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle d'après le *colophon* de la *Violette* même : « Chi define li roumans de Gerart de Nevers et de la Violete qui fu escrit l'an de l'Incarnation Nostre Signour Jhesu Crist mil CC et III<sup>xx</sup> et quatre, el moys de fevrier »<sup>61</sup>, f. 325 v. Il a été choisi comme manuscrit de base pour l'édition par le savant américain. Actuellement il n'est pas en très bon état, mais est écrit avec soin et présente, dans l'ensemble, des leçons qui paraissent meilleures que celles des trois autres manuscrits.

Il s'agit d'un manuscrit en parchemin, à la taille particulièrement importante : il est formé de 524 folios, reliés en soixante-cinq cahiers de huit feuillets chacun, qui mesurent 262/65 x 181/85 mm. L'écriture s'étend sur deux colonnes, de 44 à 50 lignes environ chacune, sur une justification d'environ 205/210 x 137/45 mm, ce qui

---

58 Pour ce qui est du manuscrit A, les travaux d'Olivier Collet se montrent particulièrement intéressants, comme l'on verra par la suite. En ce qui concerne le manuscrit B, on se reportera aux travaux de HUOT, *From song to book* cit. et Gehrke Pamela, *Saints and Scribes. medieval hagiography in its manuscript context*, Berkeley, University of California Press, 1993.

59 Kathy M. Krause a récemment mené une étude sur le contexte manuscrits de la *Violette*, mais a exclu de son « corpus » les manuscrits C et D considérés comme trop tardifs, Kathy Maria KRAUSE, « Géographie et héritage : les manuscrits du 'Roman de la Violette' », *Babel* – « La mise en recueil des textes médiévaux », 16, 2007, p. 81-99.

60 Les remarques qui vont suivre se basent sur la consultation directe des manuscrits A, B et C, rendue possible grâce la disponibilité de Mme Marie-Hélène Tesnière, Conservateur en chef du Département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque Nationale de France, et de Mme Natalya Elagina, Conservatrice du Département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque Nationale de Saint-Pétersbourg, auxquelles je tiens à exprimer ma vive reconnaissance. J'ai également pu consulter les microfiches de tous les manuscrits à la Bibliothèque Nationale de France et à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes.

61 Transcription tiré de la notice de l'I.R.H.T., rédigée entre le 29 juin et le 22 juillet 1961. Il s'agit d'un travail important et minutieux, qui nous a servi de guide dans l'étude du manuscrit.

correspond aux « les caractéristiques formelles de la copie romanesque du XIII<sup>e</sup> siècle »<sup>62</sup>.

Il s'agit d'un gros codex contenant cinquante-deux textes de sujets variés, religieux et profanes, d'ampleur inégale. Il conserve des romans d'une longueur importante comme le *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure, le *Roman de la Violette*, le *Roman d'Eustache le moine* et le *Fergus* de Guillaume le Clerc, mais aussi des textes encyclopédiques et sapientiaux comme l'*Image du monde* de Gossuin de Metz, la version de *Barlaam et Josaphat* de Gui de Cambrai et le *Roman des sept sages*. On y trouve aussi un certain nombre de textes courts, parmi lesquels le *Lai de l'espine*, le *Lai d'Ignauré*, le *Lai de l'ombre* de Jean Renart. Il y a également un certain nombre d'œuvres hagiographiques ou pieuses comme la *Vie de Saint Alexis* et la *Vie de Sainte Anne*, des évangiles apocryphes des pseudo Matthieu et pseudo Thomas, connus sous le nom d'*Enfances de Notre-Dame et de Jhésus*, une *Ave Maria*, un *Evangile des femmes*<sup>63</sup>.

Le nombre important et le caractère hétéroclite des textes contenus a initialement fait penser à une formation « cumulative » du recueil<sup>64</sup>. Le codex a récemment retenu l'attention d'une équipe de chercheurs de Genève, qui a sondé les principes régissant la mise en recueil des grandes compilations du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>. Cette étude a permis de dégager une théorie sur la conception et la formation du manuscrit différente de l'hypothèse émise précédemment. Olivier Collet, notamment, soutient l'idée qu'il s'agit d'une unité conceptuelle dans la totalité des ses constituants, selon les recoupements paléographiques et iconographiques qu'on peut y opérer. Le codex, d'après lui, serait donc « organique », conçu en une seule fois, conformément à la mode de mise en recueil du XIII<sup>e</sup> siècle, qui était une véritable donnée culturelle de la production médiévale jusqu'à 1300-1325 ca.<sup>66</sup>. Le chercheur suisse pousse plus loin son hypothèse en voyant dans l'orientation générale fortement cléricale des textes dans leur ensemble, et dans l'absence d'une marque d'appartenance explicite, une orientation didactique du

---

62 Geneviève HASENOHR, *Album de manuscrits français du XIII<sup>e</sup> siècle : mise en page et mise en texte*, éd. Maria Careri et al., Roma, Viella, 2001, p. XVIII.

63 La notice de l'I.R.H.T. s'est relevée précieuse pour ses index des ouvrages et des cahiers. Ce manuscrit a été décrit plusieurs fois par les éditeurs des plus célèbres œuvres conservées, particulièrement les *unica*, et notamment par Yvan G. LEPAGE, « Un recueil français de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle : le manuscrit fr. 1553 de la Bibliothèque Nationale », *Scriptorium*, 29, 1, 1975, p. 23-46.

64 Pour cette définition et les suivantes, données à propos de la formation des recueils, on se réfère à l'article de Geneviève HASENOHR, « Les recueils littéraires français du XIII<sup>e</sup> siècle : public et finalité », dans *Codices Miscellaneorum*, Brussels Van Hulthem Colloquium 1999. Colloque Van Hulthem 1999. édité par R. Jansens-Sieben et H. van Dijk, Bruxelles, 1999, p. 37-50. Cette opinion est notamment partagée par Marc-René JUNG, *La légende de Troie en France au Moyen Age : analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel-Tübingen, Francke Verlag, 1996, p. 214. Les autres critiques qui apportent leur contribution sur la description codicologique n'expriment pas un jugement si précis.

65 Une transcription intégrale du manuscrit, ainsi qu'une nouvelle notice, seront bientôt disponibles en ligne sur le site [www.hypercodex.ch](http://www.hypercodex.ch).

66 Cf. notamment Olivier COLLET, « Textes de circonstance et raccords dans les récits vernaculaires », dans *Quant ung amy pour l'autre veille. Hommages offerts à Claude Thiry*, Brepols, Turnhout, 2008, p. 299-311, p. 300 et ID., « Les collections vernaculaires entre diversité et unité. A propos d'une nouvelle recherche sur la mise en recueil des œuvres littéraires au Moyen Age », dans *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Age*, sous la dir. de Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck, Brepols, Turnhout, 2006, p. 57-66.

manuscrit, qui aurait pu servir comme « *vademecum* d'un « preudome » du XIII<sup>e</sup> siècle »<sup>67</sup>.

En effet, cet ensemble d'écrits manque d'une véritable unité thématique, mais une orientation encyclopédique et didactique s'en dégage. Il existe pourtant un certain nombre de textes courts, copiés à la suite de textes plus longs et notamment dans les derniers folios des cahiers, qui seraient mal compris dans cette optique<sup>68</sup>. On observe, par exemple, à la fin du *Roman de Troie*, dans la dernière colonne du f. 161v jusqu'au f. 162v, que le copiste a transcrit deux textes très courts : une *Complainte sur la Mort* d'Enguerran de Créqui, qui fut évêque de Cambrai, et le *Dit des Cordeliers* et le *Dit des Jacobins* de Rutebeuf. On observe également l'existence, dans la dernière colonne du dernier folio qui conserve le *Barlaam et Josaphat* de Gui de Cambrai, d'un bref texte intitulé *Pierre de la Brosse*<sup>69</sup>, f. 254v ou encore, à la fin du cahier contenant le *Voyage de Saint Brendan*, cahier n. 34, on trouve la copie d'un texte plutôt court, *Des Saint Lieux d'Outremer*, f. 266v-269v.

La présence de ces brefs textes, utilisés semble-t-il en fonction de remplissage, fait penser à la possibilité d'une adjonction après coup de ces petites compositions, idée qui n'invalide pourtant pas la théorie d'une conception unique du recueil<sup>70</sup>. Ces pièces, qui paraissent plus récentes dans leur contenu par rapport aux autres textes transmis, auraient pu être en effet copiées dans le lieu de production du manuscrit, lors de son rassemblement. Cela pourrait expliquer le lien étroit avec la région du Cambrésis qu'évoque la *Complainte sur la mort* de l'évêque de Cambrai, Enguerran de Créqui, ou la mention explicite de la provenance des auteurs du *Barlaam et Josaphat* et *Du regret de la Croix*, à savoir Gui et Huon de Cambrai. D'ailleurs la *Violette* fut dédiée par Gerbert de Montreuil à la comtesse de Ponthieu, cousine de l'évêque Enguerran. La coloration linguistique de la plupart des textes témoigne de traits picards et il paraît donc que cet ensemble d'arguments peut appuyer de manière valide l'idée d'une formation picarde du codex<sup>71</sup>.

Le manuscrit fut vraisemblablement produit en 1284, selon le *colophon* cité, en Picardie et d'après K.M. Krause le court laps de temps écoulé entre la mort d'Enguerrand de Créqui, en 1284, et la composition du codex, ferait penser à une composition à Cambrai ou dans ses proches environs. La critique américaine voit, en

---

67 Olivier COLLET, « Du « manuscrit de jongleur » au « recueil aristocratique » : réflexions sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CXIII, 2007, 3-4, p. 481-99, p. 496.

68 COLLET, « Textes de circonstance » cit.

69 Il s'agit d'un texte bref qui relate la pendaison de Pierre de la Brosse en 1278, Lepage Y., « Un recueil français » cit., p. 24. Cf. l'introduction de *La complainte et le jeu de Pierre de la Broche*, chambellan de Philippe Le Hardi, qui fut pendu le 30 juin 1278, publiés pour la première fois par Achille Jubinal, d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque du roi, Paris, Téchener-Silvestre-Merklein, 1835.

70 COLLET, « Textes de circonstance » cit.

71 Voir notamment LEPAGE, « Un recueil français » cit., p. 23-24, COLLET, « Textes de circonstance » cit. et KRAUSE, « Géographie et héritage » cit.



outre, un lien étroit entre les familles, qui se croisent dans différents textes, et le possible héritage familial qu'elles transmettaient, toujours vivant à une cinquantaine d'années de distance de la composition des textes originaux<sup>72</sup>.

Le roman de Gerbert de Montreuil occupe la place n. 14 dans cet ensemble de textes. Il est copié aux f. 288r-325v, dans les cahiers n. 37, 38, 39, 40, 41, tous régulièrement des quaternions. Le début de la *Violette* est exécuté par une main différente de celles qui avaient copié les textes antérieurs. Cette même main, classée par Lepage comme « C », copia ensuite aussi les textes de 15 à 17 et le début du 18, soit l'*unica* de « li romans de Witasse le moine » (n. 15), le *Roman des Sept Sages* (n. 16) ; le *Roman de Mahomet*, d'Alexandre du Pont, et le dernier texte, non totalement copié par la même main, est « De Vaspasien <ou Vengeance Nostre Seigneur> ». La *Violette* occupe donc, avec le *Roman de Wistasse le Moine* qui suit, la partie centrale du manuscrit qui compte, rappelons-le, 524 folios. A partir du *Roman des sept Sages*, le recueil conserve une série de récits en vers et prose tous didactiques ou religieux.

Comme l'avait bien montré Lepage<sup>73</sup>, la première grande unité serait constituée par le *Roman de Troie* et ce qu'on pourrait appeler ses « appendices », dans les 21 premiers cahiers du recueil. Sa copie fut exécutée entièrement par la même main, le scribe « A ». La deuxième partie serait constituée par l'*Image du monde*, le *Barlaam et Josaphat* et le *Voyage de Saint Brendan*, intercalés ou suivis par les textes plus courts déjà mentionnés, qui occupent les quinze cahiers qui vont du 22 au 36. Cette partie est copiée par la main du scribe désigné par la lettre « B ». La troisième unité correspond plus ou moins à la partie copiée par la troisième main, « C ». A partir du f. 384, c'est-à-dire du milieu de la copie de « Vespasien ou la Vengeance Nostre-Seigneur », l'écriture change beaucoup plus fréquemment et la dimension des textes conservés est en moyenne beaucoup moins importante par rapport à celle des premiers<sup>74</sup>.

Pour ce qui est de la décoration, le manuscrit est doté « d'un programme iconographique nourri en comparaison de la plupart des recueils narratifs français que nous conservons pour sa période de fabrication »<sup>75</sup>. Au *verso* du feuillet de garde on a une enluminure de pleine page à moitié effacée représentant une grande Vierge à l'enfant, avec un petit moine agenouillé à sa gauche. Cette ouverture de manuscrit fait penser à un commanditaire important, comme l'indique le même Collet<sup>76</sup>. Le commencement du *Roman de Troie* est décoré par une belle enluminure de la largeur d'une colonne et par des *marginalia* assez riches, représentant des petits hommes et des

---

72 KRAUSE, « Géographie et héritage » cit., p. 88.

73 LEPAGE, « Un recueil français » cit.

74 Dans cette « quatrième » unité, à part la copie relativement longue du *Fergus* de Guillaume le Clerc, qui s'étend sur 43 folios, il y a trente-trois textes qui se partagent le reste des folios (du f. 384 au f. 524) et occupent en moyenne 3 folios chacun. Bien qu'il existe des textes dont la copie compte 7 ou 11 feuillets, la plupart d'entre eux est copiée sur deux feuillets.

75 COLLET, « Du « manuscrit de jongleur » cit., p. 487.

76 Le critique doit cette hypothèse à Alison Stones, comme il l'indique dans une note, *ibid.*, p. 487.

animaux. Au f. 197 v (CLXCVI v selon l'ancienne *foliotation*)<sup>77</sup> il se trouve une enluminure assez grande représentant Dieu et le système planétaire. Subsistent ensuite des enluminures plus petites, au nombre de 27, de dimension variant entre 55 x 67 mm (à deux compartiments, de la largeur d'une colonne) jusqu'à 26 x 26 mm. Francisque Michel avait déjà bien remarqué que « chacun des ouvrages qu'il [le codex] contient commence par une lettre tourneure en or et en couleurs qui sert de cadre à une petite enluminure dont le sujet est pris dans l'ouvrage lui-même »<sup>78</sup>. Dans son édition, Michel reproduit la lettrine historiée dédiée à la *Violette* : sur le « s » du vers « Sens de pauvre homme », de couleur bleue, un homme et une femme, habillés en rouge, se tiennent par le cou.

## 5.2. BnF. fr. 1374 : un recueil composite?

Le ms BnF fr. 1374 date du milieu du XIIIe siècle et serait, d'après Buffum, le manuscrit le plus ancien des quatre témoins de la *Violette*<sup>79</sup>. C'est un manuscrit de format moyen, qui mesure 250/55 x 170/75 mm, et est constitué de 183 feuillets. L'écriture s'étend sur deux colonnes, assez soigneusement réglées, dont la longueur varie entre 38 et 43 lignes par folio. Des lettrines de taille variable signalent l'ouverture de chaque texte mais seulement celle du premier a été exécutée. La narration est ensuite agrémentée de lettrines de plus petite taille exécutées alternativement à l'encre rouge et bleue. Le manuscrit n'a pas de système de titres, qui ont été ajoutés par une main moderne au verso du feuillet de garde et dans tous les passages au début de chaque texte. La foliotation, à l'encre noire dans la marge supérieure droite des folios, est assez récente. Il comporte deux feuilles de garde au début et deux à la fin. Il est relié en maroquin rouge et porte les armes de Colbert.

Il s'agit d'une compilation de textes narratifs en vers, au nombre de sept. Le premier texte du recueil est la chanson de geste de *Parise la Duchesse*<sup>80</sup> ; suit le *Cligès* de Chrétien de Troyes. La *Vie de Saint Eustache*<sup>81</sup>, connue aussi comme *Placidias*, est en troisième position. Le quatrième texte est la *Vengeance Nostre Seigneur*, dite aussi *Histoire*

---

77 Le manuscrit a reçu trois foliotations distinctes : une du XIIIe, en chiffres romains ; deux foliotations modernes en chiffres arabes, qui datent probablement d'après 1834 car Francisque Michel ne les mentionne pas dans son édition, une au crayon et une au stylo. L'ancienne foliotation ne tient pas compte de la Vierge à l'enfant et est pour cette raison décalée d'une unité par rapport à la moderne.

78 Ed. cit., p. 59.

79 Ce manuscrit a été décrit plusieurs fois, notamment par Nixon Thierry, dans *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, édité par Keith Busby... et al., Amsterdam-Atlanta, GA-Rodopi, 1993, 2 v., vol 1, p. 41-43. Voir également *Parise la duchesse, chanson de geste du XIIIe siècle*, éd. et commentaires par May Plouzeau, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1986. Une étude sur le manuscrit très approfondie a été réalisée par GEHRKE, *Saints and Scribes* cit.

80 *Parise la duchesse*, éd. cit.

81 A.C. ОТТ, « Das altfranzösische Eustachiusleben der Pariser Handschrift Nat. Bibl. fr. 1374 », *Romanische Forschungen*, 32, 1912.

de *Vespasien* ou *Prise de Jérusalem*<sup>82</sup>. On a ensuite le *Girart de Vienne*<sup>83</sup>, une chanson de geste qui se situe au milieu des trois cycles, respectivement de Charlemagne, de Doon de Mayence et de Guillaume d'Orange. Restent enfin la *Violette* et la copie d'un fragment du *Florimont* d'Aimon de Varennes<sup>84</sup>, soit environ 2000 vers d'un texte qui en compte 13000. La *Violette* occupe donc la sixième place du recueil.

Alors que le manuscrit A est une grande compilation de forme courante au XIII<sup>e</sup> siècle qui intercale, comme on l'a vu, des textes longs et des textes brefs, le manuscrit B est beaucoup plus controversé et semble avoir des caractéristiques particulières : en premier lieu il ne contient pas de textes brefs, de plus petites unités « de raccord » insérées dans la plupart de recueils du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>, mais seulement des romans, tous d'une certaine longueur ; en deuxième lieu, les versions des textes conservés s'écartent pour des raisons textuelles et codicologiques des autres témoins de leur tradition manuscrite<sup>86</sup>. Le *Cligès*, par exemple, est ici copié dans le deuxième manuscrit connu qui ne conserve pas d'autres œuvres du maître champenois ; pour ce qui est du *Girart de Vienne*, le ms 1374 serait le seul manuscrit non-cyclique car les quatre autres qui le conservent lui font suivre *Aymeri de Narbonne*.

L'aspect matériel du manuscrit a suscité quelques curiosités aussi, ainsi que des discussions sur sa possible origine et formation. Alors que la copie est assez soignée dans l'écriture et dans la mise en page, car la justification respecte joliment l'encadrement des marges blanches, le support matériel est d'une extrême pauvreté. Le parchemin est de très mauvaise qualité, « discolored and speckled densely by follicles »<sup>87</sup>. Les piqûres sont encore visibles dans les marges du bas et de l'intérieur de la page, près de la reliure. Le parchemin est troué à plusieurs endroits et de fréquentes réparations sont exécutées à la ficelle. Les feuillets ne sont d'ailleurs pas toujours bien coupés. Le manuscrit se caractérise en outre par une absence presque totale de décoration : il n'y a pas d'enluminures et la plupart des lettrines prévues au commencement de chaque texte n'ont pas été exécutées<sup>88</sup>.

---

82 Cf. LOYAL A.T. GRYTING, *The Oldest Version of the Twelfth Century Poem 'La Venjeance Nostre Seigneur'. Ms 1374 du Fond Français de la Bibliothèque Nationale*, University of Michigan, Ann-Arbor, Michigan, 1952. Il est intéressant de remarquer que ce texte est conservé aussi dans le manuscrit BnF fr. 1553.

83 *Girart de Vienne*, par Bertrand de Bar-sur-Aube, publié par Wolfgang Van Emden, Paris, 1977.

84 AIMON DE VARENNES, *Florimont*, ein altfranzösischer Abenteuerroman, zum erstenmal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar unter Benutzung der von Alfred Risop gesammelten Handschriftlichen Materialien herausgegeben von Alfons Hilka, Göttingen, Niemeyer, 1932.

85 COLLET, « Textes de circonstance » cit.

86 Cf. GEHRKE, *Saints and Scribes* cit. La critique fait une mise au point détaillée des versions des textes conservés par ce manuscrit, à laquelle on fait référence.

87 NIXON, « Catalogue of manuscripts » cit., p. 41-43.

88 Pour ce qui est de la taille et de l'exécution des lettrines : f. 1r a (*Parise*) : la narration débute par une lettrine de 4 unités de réglure, exécutée à l'encre bleue. C'est la seule lettrine initiale de début de roman qui a été exécutée dans le manuscrit ; f. 21v a (*Cligès*) et f. 65r a (*Vie de Saint Eustache*) : emplacements de 4 unités de réglure laissés vides pour l'exécution de la lettrine ; f. 75r b (*Venjeance Nostre Seigneur*) : emplacement de 4 unités de réglure laissé vide pour la lettrine ; f. 90r a (*Girart de Vienne*) : emplacement de 6 unités de réglure laissé vide pour la lettrine ; f. 133r a (*Violette*) : emplacement de 3 unités de réglure laissé vide pour la lettrine ; f. 173r a (*Florimont*) : emplacement de 4 unités de réglure pour la lettrine.

L'enjeu est alors de comprendre si le manuscrit était conçu comme une unité ou si on doit le considérer comme un recueil composite.

De prime abord, on ne voit pas très bien les liens thématiques entre les textes, qui appartiennent à des genres littéraires distincts, comme la chanson de geste, l'hagiographie et le roman. Cependant la pauvreté du support, unie à l'absence de décoration, rend le recueil esthétiquement assez homogène et P. Gehrke s'est appuyée sur cet argument pour soutenir l'hypothèse d'une formation unitaire : « Despite the division of labor among scribes, the manuscript's consistent absence of decoration confirms the collection's integrity : similar spaces have been left by all the scribes for ornamental initials at the text's incipit »<sup>89</sup>. La critique identifie, en outre, une série de liens thématiques, de thèmes récurrents qui parcourent tous les textes comme celui des vassaux rebelles (*Cligès*, *Parise*), de la perte et de la récupération de la terre (*Violette* et *Florimont*), un fond hagiographique (*Venjançe* et *Saint Eustache*) et le thème de la femme injustement accusée (*Parise* et *Violette*). Tous les textes paraissent en outre adressés à un public noble, et même les récits de type hagiographique soulignent quelques aspects aristocratiques (liés à la largesse et à l'hospitalité). Par ailleurs, l'existence dans tous les récits d'un « unusual degree of realism in geographic detail »<sup>90</sup> et une certaine fascination pour des terres lointaines a conduit P. Gehrke à le considérer comme un manuscrit de jongleur, destiné à la lecture d'un public de pèlerins, croisés ou templiers.

Cependant la notice du manuscrit insérée dans l'ouvrage sur les manuscrits de Chrétien de Troyes y dégage trois unités codicologiques distinctes<sup>91</sup>. La première unité, f. 1r-132v d, inclurait les cinq premiers romans (*Parise*, *Cligès*, *Saint Eustache*, *Venjançe*, *Girard de Vienne*). La deuxième unité contiendrait uniquement la *Violette*, f. 133r-172v et la troisième unité conserverait le fragment du roman de *Florimont*, aux f. 173-182v.

Cette subdivision est confortée par d'autres remarques de nature codicologique.

En premier lieu, les cahiers de la première partie, au nombre de seize, sont régulièrement de quaternions, exception faite uniquement du dixième, qui est un *senion*. Le nombre de vers par colonne est régulier et compte 38 lignes par folio ; la justification de la page mesure assez précisément 180 x 135 mm (173-83 mm x 125-45 mm). A partir du folio 133, soit du début de notre roman, les cahiers qui vont du 17 au 21 ne sont plus du tout réguliers : 17<sup>7</sup>, 18<sup>4</sup>, 19<sup>5</sup>, 20<sup>5</sup>, 21<sup>5</sup><sup>92</sup>. Le nombre de vers par colonne augmente à 40 vers, ce qui donne une justification du miroir de l'écriture légèrement plus ample, de 190 x 135 mm. Dans la troisième unité, le *Florimont*, les vers passent à 43 par page et la justification rend le miroir de l'écriture un peu plus long et plus étroit :

---

89 GEHRKE, *Saints and Scribes* cit., p. 61.

90 *Ibid.*, p. 65.

91 NIXON, « Catalogue of manuscripts » cit., p. 41-43.

92 Les deux derniers cahiers contiennent le fragment du *Florimont*. Voir l'index des cahiers dans GEHRKE, *Saint and Scribes* cit., p. 79, Table 3.

195 x 125 mm. L'éditeur du *Girart de Vienne*, Van Emden, paraît confirmer cette idée : « il semble fort possible que les f. 133-183 aient formé à l'origine une unité distincte (ou même deux unités), et que leur adjonction aux f. 1-132 soit secondaire »<sup>93</sup>. La répartition de la copie à différentes mains ne paraît pas contredire cette « séparation » : deux copistes se sont alternés dans l'exécution de la « première unité », alors que la *Violette* et *Florimont* sont exécutés, selon les différentes positions des critiques, par deux mains très proches l'une de l'autre ou par une même main avec deux plumes différentes<sup>94</sup>.

Une autre différence mérite d'être signalée à l'appui de cette lecture. Malgré le manque assez uniforme de décoration dans l'ensemble du manuscrit et la densité relativement haute de l'écriture dans les feuillets, qui manquent en général d'aération visuelle, la présence ou l'absence de lettrines répond à des logiques différentes et paraît distinguer les deux derniers romans des cinq premiers. Comme le remarque M. Plouzeau « Les lettrines sont peintes aux passages suivants : 1-21r, 75r b-132v ; aux folios 21v-75r aucune lettrine n'apparaît [...] pas plus qu'aux folios 133r-183, bien qu'alors des emplacements leur soient réservés »<sup>95</sup>. Soit :

f. 1-21r, *Parise la Duchesse* > présence de lettrines exécutées à l'encre rouge et bleue ;

f. 21v-75r, *Cligès, Vie de Saint Eustache* > absence de lettrines ; pas d'emplacement pour leur exécution ;

f. 75r b-132v, *Vengeance Nostre Seigneur* et *Girart de Vienne* > présence de lettrines rouges et bleues ;

f. 133r-183, *Violette* et *Florimont* > absence de lettrines, mais des emplacements vides leur sont réservés.

Différentes logiques régissent donc l'articulation visuelle des textes : la narration de *Parise la Duchesse* est scandée par de nombreuses lettrines, alors que le roman de *Cligès*, qui compte plus de 6000 vers, paraît avoir été écrit d'un trait. Pour ce qui est de la *Violette* et de *Florimont*, par contre, non seulement plusieurs emplacements sont laissés vides pour l'exécution des lettrines mais à leur côté subsistent des lettres d'attente. En réalité, pour *Florimont*, les emplacements prévus à cet effet ne sont pas très nombreux<sup>96</sup>. Pour ce qui concerne la *Violette*, ces emplacements sont plus nombreux et coïncident régulièrement avec l'insertion des fragments lyriques – écrits à l'encre

---

93 *Girart de Vienne*, éd. cit., p. XLIX.

94 M. Plouzeau notamment contredit l'opinion de Van Emden : « Toutefois, D et E ont des écritures si proches qu'il nous paraîtrait impossible de les distinguer l'une de l'autre si D n'utilisait une plume plus épaisse que celle de son confrère, à ce qu'il semble ; il y aurait là un examen à approfondir », *Parise*, éd. cit., p. 40.

95 Ibid.

96 Il s'agit d'une moyenne de dix lettrines sur un texte de 10 folios de deux colonnes de 43 vers chacune, soit une lettrine tous les 172 vers : 2 emplacements f. 173r a ; 2 emplacements f. 173v a ; 1 emplacement f. 175r b ; 1 emplacement f. 176v a ; 1 emplacement f. 178r a ; 2 emplacements f. 181v b ; 1 emplacement f. 182 v a.

rouge – et la reprise de la narration<sup>97</sup>, ainsi que pour le découpage du texte en paragraphes, bien qu'ils soient moins fréquents dans cet usage<sup>98</sup>.

Un dernier élément paraît appuyer l'hypothèse que l'unité contenant la *Violette* n'était pas originairement attachée à la première unité du manuscrit. Le f. 133r semble légèrement usé, comme l'a justement vu M. Plouzeau<sup>99</sup> : l'ensemble du parchemin de ce folio est assez jauni au recto, mais pas particulièrement au verso et l'encre, qui dans les folios suivants est d'un beau marron vif, s'y présente comme plutôt pâle. Par ailleurs, le dernier folio de la *Violette* est très usé, troué et abîmé en plusieurs endroits. Il n'est écrit que sur la première colonne du recto, alors que la deuxième colonne, ainsi que le verso, sont vides et recouverts des traces d'écriture moderne, illisibles. Par contre l'avant dernier folio, qui contient le *Florimont* et s'arrête au milieu d'une formulation grammaticale, est écrit jusqu'à la fin de la deuxième colonne.

Pourquoi la copie de la *Violette* s'arrête-t-elle au recto d'un feuillet? Et pourquoi ce feuillet aurait-il été mis à la fin du manuscrit, bien que ce texte ne soit pas le dernier? Il paraît effectivement licite de supposer que l'unité conservant la *Violette* était originairement une unité à part par rapport au reste du manuscrit. S'il est vrai, comme l'observait Pamela Gehrke, que l'uniformité des caractéristiques matérielles et esthétiques du manuscrit feraient penser à une seule ment<sup>100</sup>, il semble néanmoins possible que la *Violette* ait eu une vie indépendante du recueil, du moins pour un certain temps, et pour cette raison

Il convient en tout état de cause de ne pas prêter à l'ensemble du manuscrit les traits d'ignorance et d'inattention qui sont en effet la marque de A, copiste de *Parise*, comme le font Fr. Michel [...], Gryting [...], Micha [...] lesquels jugent très sévèrement la qualité du manuscrit en attribuant la copie à une seule personne<sup>101</sup>.

### 5.3. Le sort aventureux du manuscrit de Saint-Pétersbourg

Le manuscrit C, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale de Russie de Saint-Pétersbourg dans le fonds Dubrowsky, paraît avoir été composé entre la fin du XIVE et le début du XVE siècle. Il s'agit d'un petit in-folio qui mesure 290 mm sur

---

97 Les insertions lyriques, seuls passages écrits à l'encre rouge dans le manuscrit, ont été longtemps prises pour des rubriques, *Parise*, éd. cit., p. 39. Pour même cette raison Nixon pense que la *Violette* est le texte le plus récent au moment de la constitution du recueil, « Catalogue of manuscripts » cit., p. 41- 43. En effet la copie des chansons paraît légèrement différente du reste du texte, ou exécutée avec une plume plus fine, et aurait bien pu avoir eu lieu dans un deuxième temps.

98 Il y a environ 125 letrines, non exécutées, dans la copie de la *Violette*, dont 83 marquent le chant et la reprise de la narration et seulement 42, soit à peu près la moitié, signalent des paragraphes proprement « narratifs ».

99 La critique répond à ce constat, de l'éditeur de *Girart de Vienne* « Il faut noter toutefois que le verso du fol. 132 ne représente aucune trace d'usure. » éd. cit., p. XLIX, avec cette affirmation : « Cependant à nos yeux le recto du fol. 133 paraît légèrement usé. ». *Parise*, éd. cit., p. 39.

100 Elle soutient : « whatever their working situation, the scribes must have received instructions from a single source », GEHRKE, *Saints and Scribes* cit., p. 61.

101 Comme le dit M. Plouzeau, *Parise*, éd. cit., p. 40.

207/208 mm, formé de 8 quaternions réguliers, donc de 64 folios, en parchemin de choix, pourvus de réclames<sup>102</sup>. « Les pages sont soigneusement réglées au bistre et partagées en deux colonnes contenant chacune trente-neuf lignes »<sup>103</sup>. Le miroir de l'écriture mesure environ 195-130 mm, avec un intervalle de 15 mm entre les deux colonnes. Les lettres de début de vers sont détachées du vers même, fait habituel dans la mise en page des copies romanesques depuis le XIIe siècle, et chaque paragraphe débute par une lettrine. Il ne contient que la *Violette*, aux f. 1-45, et le *Dit de la Panthère*<sup>104</sup>, aux f. 46-64. Le texte est d'« une belle main du début du XVe »<sup>105</sup> : l'écriture est extrêmement soignée et d'une rare beauté.

Il s'agit par ailleurs d'un manuscrit richement enluminé, décoré par dix-huit enluminures. Les deux textes conservés commencent par une sorte d'enluminure-frontispice qui couvre la moitié supérieure du premier folio et s'étend sur la largeur des deux colonnes. Outre ces deux « ouvertures », le manuscrit contient une plus ample mise en image qui compte seize enluminures « narratives », dont treize illustrent la *Violette* et trois le *Dit de la Panthère*. Au folio 64, on discerne une esquisse non terminée. A la différence des premières, ces enluminures s'étendent généralement sur la largeur d'une seule colonne et sont agrémentées de vignettes et rubriquées à l'encre rouge<sup>106</sup>. La page est aérée par une subdivision en de plus petites portions textuelles marquées par des lettrines ornées, exécutées alternativement en rouge, en or et en bleu, également agrémentées de vignettes en forme de feuilles de lierre et de petits dragons, décoration typique du XVe siècle.

Comme les deux textes conservés pratiquent tous les deux l'enchâssement d'insertions lyriques dans la narration, le manuscrit a des portées pour la musique, consistant en quatre unités de réglure exécutées à l'encre rouge avant tout vers lyrique, malheureusement laissées vides. Cet élément n'a curieusement pas été relevé par les critiques car les anciens éditeurs n'en font pas mention<sup>107</sup>, les éditeurs ou les traducteurs modernes non plus<sup>108</sup> et les historiens de l'art qui se sont penchés sur ce programme

102 Bien que les cahiers soient des quaternions réguliers – fait prouvé par la subsistance de toutes les réclames à leur correct emplacement – la foliotation se termine au f. 65 car elle commence sur une feuille en parchemin précédant le début de la copie, peut-être été ajoutée après-coup pour protéger la première enluminure.

103 NICOLE DE MARGIVAL, *Le dit de la panthère d'amours, poème du 13e siècle*, publié d'après les manuscrits de Paris et de Saint-Petersbourg par Henry A. Todd, New York-London, Johnson Reprint, 1966 (réimpression anastatique de l'édition de Paris, Ed. Fermin Didot, 1883), p. vij.

104 Voir aussi l'édition plus récente NICOLE DE MARGIVAL, *Le dit de la panthère*, édition de Bernard Ribémont, Paris, Honoré Champion, 2000. L'éditeur rajuste le titre en enlevant la spécification « d'amour » introduite par Todd et pas philologiquement prouvée.

105 *Dit de la Panthère*, éd. cit., p. 14.

106 Cf. Tamara VORONOVA-Andrei STERLIGOV, *Les manuscrits enluminés occidentaux VIIIe au XVIe siècle*, Londres, Sirocco, 2003 (éd. française ; 1996 éd. anglaise), p. 88-89.

107 H. Todd et D.L. Buffum n'en font pas mention. Todd fait pourtant une description assez détaillée du manuscrit, qu'il avait pu consulter pendant l'été 1883, car il avait été transporté à Paris sur demande de Godefroy. Ces « blancs » laissés pour la musique ne sont cependant pas signalés, éd. cit.

108 La traductrice de la *Violette* ne fait aucune mention de cette caractéristique du manuscrit C dans l'introduction à *Le Roman de la Violette*, récit traduit et présenté par Mireille Demaules, Paris, Stock, 1992. B. Ribémont ne mentionne pas cela non plus et, d'ailleurs, son édition se base sur l'autre

iconographique n'ont jamais signalé cette donnée ni fait reproduire un folio qui pouvait l'illustrer<sup>109</sup>.

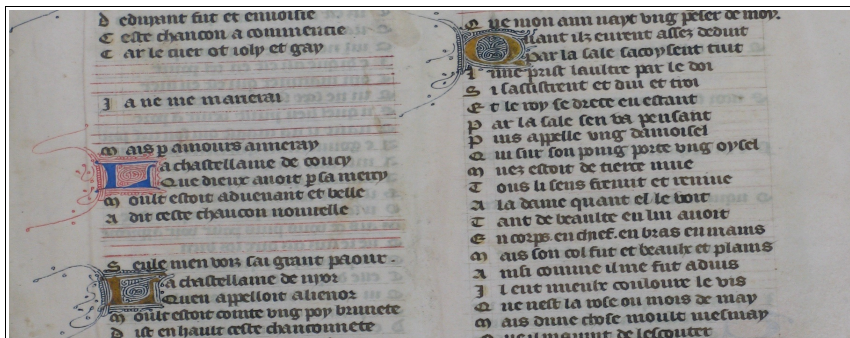


Image n. 1, Ms C, f. 2 r

La remarquable beauté du manuscrit amène les critiques à penser qu'il s'agit d'un manuscrit de luxe, probablement réalisé pour un personnage puissant dans l'entourage de la cour des ducs de Bourgogne, réalisé entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le commencement du XV<sup>e</sup><sup>110</sup>. Ce témoin mérite donc une attention particulière pour ses caractéristiques para-textuelles. Doté d'un programme iconographique relativement nourri et avec une langue qui glisse déjà vers le moyen français, il témoigne d'un état intéressant de la réception du texte.

L'histoire du manuscrit est aventureuse et si à présent les doutes sur sa véritable identification paraissent éclaircis, jusqu'à une époque relativement récente ce n'était pas encore le cas. Il est intéressant de retracer son parcours. L'inventaire dressé par les ducs de Bourgogne en 1420 cite un manuscrit contenant « .iii. livres » à savoir le *Dit de la Panthère, Athis et Prophilias* et le *Roman de la Violette*, cités dans cet ordre respectivement :

Item, ung autre livre contenant III livres, c'est assavoir le Livre de la Panthere, Athis et Porphilias et le Livre de la Violette, escript en parchemin, de lettre ronde a II colonnes, historié et enluminé d'or et d'asur, et rymé ; commençant ou Ile feuillet Alez belement, et ou derrenier Puisque mort est, couvert de cuir vermeil et marqueté, à II fermans d'argent dorez hachiez<sup>111</sup>.

manuscrit conservant le texte, éd. cit.

<sup>109</sup>Le comte Alexandre de Laborde reproduit deux enluminures de la *Violette* en noir et blanc, *Les principaux manuscrits à peinture conservés dans l'ancienne bibliothèque de Saint-Petersbourg*, Paris, 1936-1938, 2 vol., vol. I, pl. XXVI, n. 1-2. Quatre enluminures en couleurs sont reproduites dans le plus récent, VORONOVA, *Les manuscrits enluminés* cit., p. 88-89. Dans aucun cas, les reproductions ne contiennent pas de portées musicales.

<sup>110</sup>Bertrand Gustave, le comte Alexandre de Laborde, Edith Brayer concordent pour estimer le manuscrit de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Voir respectivement *Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque de Saint-Petersbourg*, Paris, Imprimerie Nationale, 1874, p. 175 ; *Les principaux manuscrits* cit., p. 53 ; « Manuscrits français du Moyen Age conservés à Leningrad », *Bulletin d'information de l'I.R.H.T.*, fasc. 7, 1958, p. 23-31, p. 28. Par contre H. Todd, D.L. Buffum et B. Ribémont parlent du début du XV<sup>e</sup> siècle, voir éd. cit.



Dans le passage cité, on mentionne comme début du deuxième feuillet un vers qui pourrait être tiré de la *Violette* car à présent, le début du deuxième feuillet<sup>112</sup> commence bien par « Alez bellemant et seri se vous voulez », refrain chanté par la duchesse de Bourgogne dans le récit. Cela signifierait toutefois que la *Violette* figurait en première position et non en troisième.

Le manuscrit appartient ensuite au chancelier Pierre Séguier, grand-père de l'évêque de Metz, Henri-Charles Cambout de Coislin, car il apparaît dans l'inventaire de sa bibliothèque dressé en 1686. Il fut donné ensuite par ce même Cambout de Coislin à la Bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés le premier mai 1731<sup>113</sup>, où il acquies le classement « 1831 bis », toujours visible dans la marge droite du f. 2. D'après le catalogue de la bibliothèque le recueil contenait « Trois Romans, dont le premier est le *Roman de la Violette*, ou de *Gérard de Nevers*. Passé à l'Ermitage »<sup>114</sup>, ce qui prouve bien que le manuscrit était composé jusqu'à une époque relativement récente de trois romans, dont la *Violette* figurait effectivement en première position.

Or comme le manuscrit actuellement conservé à Saint-Petersbourg ne contient que deux des trois romans mentionnés dans l'inventaire du 1420, on a hésité à croire qu'il s'agissait du même ouvrage et pendant quelque temps les savants ont pensé que le manuscrit bourguignon était perdu<sup>115</sup>. Il y a pourtant des raisons de penser différemment : à présent, dans la Bibliothèque de Saint-Petersbourg, le manuscrit qui conserve la *Violette* et le *Dit de la Panthère* porte la cote Q. v. fr. XIV 3. A la cote suivante, Q. v. fr. XIV 4, on a un manuscrit qui conserve uniquement le roman d'*Athis et Prophilius*<sup>116</sup>.

Toutefois, selon les descriptions qui ont été faites, le manuscrit Q. v. fr. XIV 4 ressemble de près à celui de la *Violette*<sup>117</sup>. Il est français, en parchemin, composé de 133

---

111 La citation est tirée de Georges DOUTREPONT, *Inventaire de la Librairie de Philippe le Bon (1420)*, Bruxelles, Kiessling, 1906, p. 67. L'inventaire est conservé dans un manuscrit de la BnF du fonds des « Cinq Cent de Colbert », n. 127. La mention de ce manuscrit de la *Violette* porte le n. 107 de l'inventaire et est copié au f. 153 r du manuscrit. Cf. aussi Todd H., éd. cit., p. viij.

112 Le deuxième feuillet qui reporte la copie du roman est en réalité le n. 3 dans la foliotation, en raison du décalage intervenu dans la foliotation du manuscrit dont il a été question ici dessus.

113 Léopold DELISLE, *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881, 3 vols., vol. 2, p. 78-79.

114 Todd H., éd. cit., p. ix.

115 Ni Todd ni Buffum ne vont jusqu'à donner l'identification pour certaine, éd. cit. Le manuscrit ensuite n'a plus été objet d'étude dans le domaine de la critique littéraire et leur position a donc longtemps fait autorité. T. Voronova est, à notre connaissance, la première critique à avoir donné pour établie cette identification, en disant, à propos du manuscrit de l'*Athis et Prophilius* : « il fut exécuté pour le duc de Bourgogne (manuscrit solidaire avec le *Roman de la Violette* et le *Dit de la Panthère d'amour* – cf. Fr. Q. v. XIV, 3) », VORONOVA, *Les manuscrits enluminés* cit., p. 88.

116 BRAYER, « Manuscrits français » cit., p. 28.

117 La première description de ce manuscrit a été faite par Georges DOUTREPONT, *La Littérature à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, Champion, 1909, p. 15-16, 134, 483-84 ; une autre en fut faite par DE LABORDE, *Les principaux manuscrits* cit., n. 55, p. 55-56, qui reproduit une enluminure à la planche XXVI, n. 3. La première édition du roman ne fait aucune description du manuscrit, *Li Romanz d'Athis et Prophilius*, nach allen bekantenn handschriften zum ersten male vollstandig herausgegeben von Alfons Hilka, Band I, Dresden, Niemeyer, 1912 ; Band II, Dresden, Niemeyer, 1916. A la fin du deuxième volume l'éditeur reproduit néanmoins sept folios quasiment entiers : f. 1r, f. 12r, f. 14v, f. 17v, f. 58r, f. 83v, f. 90v, colonne a. Pour une description plus récente, synthétique et précise, voir *Li Romans d'Athis et Procelias*,

folios, considéré comme datant du début XVe siècle. La taille du manuscrit, qui est de 290 x 210 mm, paraît correspondre à celle du manuscrit de la *Violette* et le miroir de l'écriture, qui s'étend sur une surface de 195 x 130 mm, est le même dans les deux cas. Dans les deux cas, en outre, on est en présence d'un manuscrit de luxe richement enluminé, car ce dernier contient

26 miniatures de la largeur d'une colonne de texte (60 mm), de hauteur variant entre 50 et 70 mm. Chaque feuillet comportant une enluminure est décoré d'une initiale colorée et d'un ornement de vignette disposé soit entre les colonnes, soit dans les marges. Petites initiales tour à tour bleu et rouge, et bleu et or.<sup>118</sup>

On sait par ailleurs qu'il venait de la Bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés et portait le n. « 1831 bis » et qu'il faisait aussi partie de la collection Dubrowski<sup>119</sup>.

En effet, Pierre Dubrowski, attaché à l'ambassade de Russie en France au temps de la Révolution française, grand collectionneur et bibliophile, put emporter en Russie au début du XIXe siècle un grand nombre de volumes venant de ses collections européennes<sup>120</sup>. Il paraît que, en Russie, il adoptait la pratique de faire changer les reliures de ses nouvelles acquisitions, en tant que marque de possession, et que par ailleurs il lui arrivait de faire séparer des volumes autrefois unitaires<sup>121</sup>. Les doutes paraissent alors s'éclaircir : les deux manuscrits sont à présent recouverts par deux reliures modernes, identiques, en maroquin jaune citron<sup>122</sup>. T. Voronova est, à notre connaissance, la première critique à avoir donné pour établie cette identification et n'a pas de doute sur la reliure : « Reliure du XVIII ou du début du XIX siècle (de Dubrovsky) »<sup>123</sup>.

---

édition du manuscrit 940 de la bibliothèque municipale de Tour, publié par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 11-12.

118 VORONOVA, *Les manuscrits enluminés* cit., p. 91. Marie-Madeleine CASTELLANI, « Le programme iconographique du manuscrit de Saint-Petersbourg d'*Athis et Prophilias* », dans *Texte et Image*, études réunies par Catherine Croizy-Naquet, Lille, « Ateliers », 30/2003, p. 27-37.

119 DE LABORDE, *Les principaux manuscrits* cit., p. 56. Dans le domaine de l'histoire de l'art, effectivement De Laborde avait remarqué l'importante ressemblance des deux manuscrits déjà en 1936, mais cela n'avait pas dissipé les doutes à ce sujet.

120 La collection Dubrowsky constitue le fonds de base de la Bibliothèque Impériale de l'Ermitage, aujourd'hui Bibliothèque Nationale, dont il est encore aujourd'hui le plus important, BERTRAND, *Catalogue des manuscrits* cit., p. 3-6. Cf. notamment VORONOVA Tamara, « Histoire de la collection des manuscrits enluminés occidentaux de la bibliothèque Nationale de Russie », in *Les manuscrits enluminés occidentaux VIIIe-XVIe siècle*, Londres, Sirocco, 2003 (éd. française), p. 29-38.

121 Cette habitude, assez courante, était pratiquée afin d'accroître le numéro de volumes, comme me l'a indiqué Mme Elagina, conservatrice du département des manuscrits occidentaux.

122 A propos de la *Violette* De Laborde dit : « Reliure. - Moderne, en maroquin citron, compartiments à filets. » ; à propos de l'*Athis et Prophilias* : « Reliure. - Moderne, en maroquin citron à compartiments de filets dorés. », *Les principaux manuscrits* cit., p. 53 et p. 56. Voronova donne plus de renseignements à ce propos : « Reliure du XVIII ou du début du XIX siècle (de Dubrovsky) : carton recouvert de maroquin jaune citron à cadre doré sur le plat supérieur et inférieur, et arabesques sur le dos. Gardes en papier pourpré. Doré sur tranche. » Voronova, *Les manuscrits enluminés* cit., p. 88, voir aussi p. 91.

123 VORONOVA, *Les manuscrits enluminés* cit., p. 88.

#### 5.4. Le M 36 de la Pierpont Morgan

Le manuscrit aujourd'hui conservé à la Pierpont Morgan Library sous la cote « M 36 » est un petit volume du milieu du XVe siècle<sup>124</sup>. Il en existe une seule description synthétique, de Buffum ; une brève mention se trouve dans l'imposant travail de S. de Ricci<sup>125</sup>. A la différence des trois autres témoins du roman, ce manuscrit est en papier. Il s'agit d'un petit in-folio, mesurant 280 x 200 mm<sup>126</sup>, de « reliure et format pareils au ms. C »<sup>127</sup>, composé de 111 feuillets. Il contient uniquement la *Violette*, « en général bien conservé »<sup>128</sup>, écrit dans une « langue littéraire du XVe siècle »<sup>129</sup>.

Le manuscrit est copié sur une seule colonne. Le nombre des vers par page varie de 23 à 29 environ. Les mesures du miroir de l'écriture ne sont pas mentionnées dans ses descriptions, mais on remarque que les marges en bas et à droite de la page sont plus importantes que celles en haut et à gauche ; en particulier, la marge inférieure paraît mesurer trois fois la taille de la marge supérieure. La lettre de début de vers est toujours une majuscule ; elle n'est pas détachée du reste du vers.

Pour ce qui est de la décoration, le manuscrit est « sans miniatures ni vignettes », avec des « rubriques souvent et négligemment coloriées en jaune ». Il y a une lettrine de la taille de quatre unités de réglure au commencement de la copie, marquant le début du texte : le « S » de « Sens de povvre home » est décoré à son intérieur par des dessins géométriques<sup>130</sup>. Il n'y a effectivement pas de décoration mais il existe néanmoins un système qui permet une certaine organisation visuelle du texte : à bien des endroits, les deux ou trois premiers mots du vers sont dans une écriture de plus grande taille par rapport à celle du texte, ce qui fournit des ancrages visuels dans une copie assez compacte. Ces marquages ont pratiquement la même fonction que les lettrines : ils signalent à la fois le découpage en séquences narratives<sup>131</sup>, ainsi que l'introduction des insertions lyriques<sup>132</sup>. Les passages signalant le début d'une insertion lyrique sont de la taille d'une seule unité de réglure, bien qu'écrits dans une taille plus

---

124La datation donnée par Buffum vient de la confrontation de l'écriture du manuscrit avec les tables paléographiques de Delisle et de Prou, comme indiqué, éd. cit., p. IX et *A study of the manuscripts* cit., p. 9-10.

125Ed. cit., p. IX. *Census of Medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada. II. Michigan to Canada*. Seymour de Ricci with the assistance of W.J. Wilson, New York, HN Wilson Company, 1935-37, p. 1371. La microfiche de ce manuscrit, précieux document qu'on a consulté, se trouve à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Le manuscrit est également répertorié dans Corsair, « The Online Catalogue of the Pierpont Morgan Library ».

126DE RICCI, *Census of Medieval and Renaissance manuscripts* cit., p. 1371.

127BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. IX.

128BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. IX.

129Ibid.

130Ce premier folio est reproduit dans Buffum, *A study of the manuscripts* cit., p. 6.

131Au f. 3r, une écriture de plus grande taille marque trois types de situation différente : d'abord les vers qui précèdent l'insertion lyrique, soit « Comanca tout premierement | A chanter madame Nicole » ; ensuite la reprise de la narration à la fin d'une insertion lyrique, « Après celle une chanta » ; enfin l'insertion lyrique même « Allez bellement seri se vous m'amez ».

132La foliotation suit ici les mentions faite par l'IRHT dans sa reproduction. Il paraît y avoir un décalage d'un folio avec Buffum qui mentionne le folio reproduit, cité dans la note précédente, comme étant au f. 1r, alors qu'il est au f. 2r.

importante que le reste du vers ; en revanche, les lettres initiales des passages signalant des articulations narratives sont de la hauteur de deux unités de réglure.

L'écriture est une bâtarde bourguignonne qui paraît avoir été exécutée assez rapidement ; les jambages des lettres qui dépassent la ligne de base (comme les « t », « l », « s », « f », « p ») sont assez longs, que cela soit vers le haut ou vers le bas de la ligne de réglure. Buffum dit que « ce ms., négligemment écrit et le plus incomplet de tous, s'accorde souvent, malgré les nombreuses variantes individuelles, avec le ms. A ; il a par conséquent une valeur considérable. »

Raynouard avait eu très tôt connaissance de ce manuscrit, lors de la rédaction du compte rendu de l'édition de F. Michel, en 1835. Apparemment il avait aussi pu le voir directement puisque au recto du premier folio, dans la moitié supérieure de la feuille, on trouve la mention manuscrite suivante, datée de 1835 :

L'écriture de ce ms n'est que du XVe siècle, mais il paraît qu'il a été copié sur un autre ms que ceux qui ont servi à l'édition Du roman de la Violette Paris, Silvestre, 1834 in-8°. En effet le présent ms offre diverses variantes qui peuvent être utiles. J'en ai cité un exemple, quand, dans le Journal des Savants, j'ai rendu compte de la publication du roman.

Sur la même ligne, à peu de distance, on lit les mentions « mai 1835 » et les initiales « AR » identifiées ensuite comme étant de « Raynouard » par une main différente, près de la marge droite.

Les connaissances sur la possession de ce manuscrit ne remontent malheureusement pas très loin. Paul Meyer rappelle qu'il appartenait à « Barrois, car ce livre fait partie de la collection vendue par cet amateur, en 1846, à Lord Ashburnham. Il porte le n 352 dans le catalogue rédigé pour le comte d'Ashburnham ; c'est le n. 235 du catalogue de vente. Je n'ai pas réussi à trouver où Barrois se l'était procuré »<sup>133</sup>. Comme le confirme aussi Seymour de Ricci, le manuscrit était en possession de Barrois<sup>134</sup>, qui le vendit au collectionneur anglais Ashburnham<sup>135</sup>, qui à son tour le vendit quelques années après au marchand de livre Quartich, en 1901. De là, il arriva en la possession

---

133 Paul MEYER, « De quelques manuscrits français conservés dans les bibliothèques des Etats-unis », *Romania*, XXXIV, 1905, p. 87-93, p. 90.

134 C'était pourtant dans le catalogue de celui-ci, et non dans celui de Lord Ashburnham qu'il portait le n. 352.

135 « En peu d'années, Barrois parvint à réunir chez lui un peu plus de sept cents manuscrits, dont beaucoup offraient une grande importance pour la poésie française du moyen âge. Malheureusement, le dixième au moins de cette collection provenait d'une source impure », Léopold DELISLE, *Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrois*, Paris, Honoré Champion, 1888, p. XL. Il est connu que le collectionneur Joseph Barrois fit des importantes ventes de manuscrits à l'étranger vers le milieu du XIXe siècle, en correspondance de l'éclatement de l'affaire Libri en France. Delisle dit encore « Barrois conserva ses manuscrits jusqu'au jour où le procès Libri appela l'attention publique sur les dilapidations commises à la Bibliothèque Royale avant 1848. Au commencement du 1849, il jugea prudent de s'en débarrasser, en les faisant passer sans bruit à l'étranger. Il les céda au bibliophile anglais qui, deux ans auparavant, avait acheté les manuscrits de Libri et qui interdisait alors rigoureusement aux savants l'accès de ses collections. [...] La composition du fonds Barrois n'a été connue en France qu'à la suite de la visite faite par M. Paul Meyer, en 1865, au comte Ashburnham. », *Ibid.*, p. XLI.

de J.E. Kerr, qui le mentionne dans son catalogue en 1903, et enfin au père de M. Morgan<sup>136</sup>. Delisle nous renseigne ainsi sur la collection de Barrois :

La fortune dont il [Barrois] jouissait lui permit de satisfaire ce goût dans une large mesure. Il consacra des sommes importantes à acquérir des livres imprimés, et surtout des manuscrits, qu'il se plaisait à faire relier avec luxe. Il en put faire une récolte abondante dans le nord de la France et en Belgique, notamment à Tournai. Plusieurs des plus intéressants articles qui avaient figuré aux ventes de La Vallière, de d'Aguesseau et de MacCarthy tombèrent entre ses mains. Il fit des acquisitions considérables aux ventes de Hanrott, de Heber, de Boutourlin et de Gianfilippi. Son cabinet s'enrichit de nombreux manuscrits de Pithou, vendus en 1837 avec la bibliothèque du château de Rosny.<sup>137</sup>

Paul Meyer, le critique qui pousse le plus loin les hypothèses sur la provenance de ce manuscrit, dit : « Il ne figure pas dans le catalogue de certaines collections (McCarthy, Chardin, Rosny) d'où proviennent plusieurs des manuscrits possédés par Barrois »<sup>138</sup>. Les catalogues du duc de la Vallière, du chancelier d'Aguesseau, de Gianfilippi, de Hanrott, de Pierre Pithou et de Heber<sup>139</sup> ne font aucune mention de ce manuscrit non plus et on ne peut malheureusement pas pousser plus loin l'enquête de Meyer.

\*

\*            \*

Outre ces quatre manuscrits, dont on a vu dans cet *excursus* les caractéristiques principales, il existe trois mentions du roman qui se réfèrent probablement à des manuscrits aujourd'hui perdus. Le duc de Berry en possédait un, évalué à un prix extraordinaire, mentionné dans le catalogue de sa bibliothèque :

566. Un livre escrit de lettre de fourme, ou quel est le *Roman de la Rose*, le livre de la *Violette*, le livre de la [Poucherie] *Pencherie*, et le *Testament de maistre Jehan de Mehun*, bien historié et enluminé de blanc et de noir ; lequel Monseigneur acheta la somme 120 escus d'or comptans. - Prisé 40 livres parisais<sup>140</sup>.

---

136 *Census of Medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada. II. Michigan to Canada.* Seymour de Ricci with the assistance of W.J. Wilson, New York, HN Wilson Company, 1935-37, p. 1371 et Buffum, *Introduction*, p. IX.

137 DELISLE, *Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrois* cit., p. XL.

138 MEYER, « De quelques manuscrits français » cit., p. 90.

139 Résultat de la consultation des fiches de leurs collections à l'IRHT.

140 Joseph BARROIS, *Bibliothèque Prototypographique ou librairies du roi Jean, Charles V, Jean de Berry, Philippe de Bourgogne et les siens*, Treuttel et Würtz, Paris-Strasbourg-Londres, 1830, p. 96-97. Dans une note en bas de page, Barrois ajoute « Ce livre sans prix, pour la beauté des figures de miniature, est encore aujourd'hui dans la bibliothèque de M. le président de Mesmes, où le comte d'Auau, son fils, me l'a fait voir avec beaucoup d'autres manuscrits très précieux, et particulièrement avec le Bréviaire de S. Louys, qui luy doit estre d'autant plus cher, que ce grand Roy le donna a son premier ausmonier, qui estoit de la mesme maison de Mesmes : c'est la plus riche et la plus rare pièce de miniature que j'aye jamais veu. (Note le Laboureur) », p. 97.

D'après Delisle ce livre fut ensuite « Baillé a la duchesse de Bourbonnois »<sup>141</sup>. Il semble ensuite que la comtesse Mahaut d'Artois, fille de Robert comte d'Artois, possédait également un manuscrit du roman avant 1316, époque où ses biens meubles furent pillés par son neveu Robert d'Artois, « un romant de la vyoleyte petit ». Paul Meyer annonce enfin qu'en parcourant l'inventaire de la Bibliothèque du château de la Ferté en Ponthieu (première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle) à l'École des chartes, on lit cet article : « Item, un livre en romant qui comenche : « Sens de pauvre home est peu prisiés, et plusieurs autres dits » », ce qui pourrait peut-être constituer un troisième manuscrit aujourd'hui perdu<sup>142</sup>.

### 5.5. Variances stylistiques

On remarque, pour reprendre l'esprit du chapitre introductif, la relative importance de la tradition manuscrite. Avant de passer aux analyses du texte, on aimerait faire encore une brève considération sur la tradition manuscrite afin de comprendre les rapports entre les quatre témoins.

Le *stemma codicum* proposé par Buffum met en opposition A, le témoin le plus fiable, contre la famille BCD, dont BC forment une sous-famille. Le manuscrit de New York, D, donne pourtant parfois de précieux renseignements parce qu'il se révèle dans plusieurs cas en accord avec A<sup>143</sup>. Son travail rejoint les conclusions de Lowe, éditeur du *Gérard de Nevers*, obtenues par des voies différentes<sup>144</sup>. Récemment un travail de thèse qui propose une nouvelle édition du *Gérard de Nevers* a soumis à une nouvelle vérification les relations entre les manuscrits pour parvenir aux mêmes conclusions que les chercheurs américains<sup>145</sup>.

L'édition de Buffum, de 1928, est basée, à la manière « bédieriste » presque exclusivement sur le ms A. Ce choix se révèle en ce cas heureux car A est un manuscrit généralement conservateur, qui donne de très bonnes leçons et dans lequel la langue du copiste ne s'éloigne pas beaucoup de celle de l'auteur<sup>146</sup>. Les corrections apportées à A sont relativement peu nombreuses et les variantes sont toujours accessibles dans l'apparat en bas de page<sup>147</sup>. L'édition est fiable et on ne peut qu'en regretter l'absence dans des collections plus diffusées.

Toutefois pour mieux comprendre la mouvance du texte dans son contexte manuscrit, on va s'appuyer sur l'étude de 1904, un excellent outil pour voir au-delà de

---

141 DELISLE, *Cabinet des manuscrits* cit., vol. III, p. 192.

142 MEYER, « De quelques manuscrits français » cit.

143 Ed. cit., p. XI.

144 *Gérard de Nevers, prose version of the Roman de la violette*, ed. by Lawrence F.H. Lowe, Princeton, N.J., Princeton University Press ; Paris, les Presses Universitaires de France, 1928.

145 *Gérard de Nevers : édition* Marchal, vol. I., p. 61.

146 BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. XXI.

147 Cf. *ibid.*, « Les corrections au manuscrit A », éd. cit., p. XIV-XIX.

l'édition même, tout en prenant la seule précaution de nuancer certaines positions de l'auteur<sup>148</sup>. Une comparaison des leçons laisse clairement émerger que A donne souvent des *lectiones difficiliore*s par rapport à celles de BCD ; en outre, alors que D, bien qu'appartenant au groupe BCD, se rapproche de A dans certains passages, la sous-famille BC s'en éloigne plus et semble d'ailleurs particulièrement unitaire.

Il est vrai que BC sont en accord pour supprimer un certain nombre de couplets importants pour l'intelligibilité du roman :

Document n. 1

N. de vers	Lacune de BC ; situation	Texte
v. 1088-89	Bons vers sur l'amour de Gérard	Mais tout adiés m'amour aura, Ne ja nus fors moi nel saura
v. 1129-30	Compréhension de la situation de la part du duc de Metz	Mais il ne set en quel maniere Occise estoit la beste fiere
v. 1251-52	Le duc de Metz défend le choix de porter avec lui Euriaut	« Laissié me ester », che dist li duc Tant s'est dou parler desfendus.

Si on constate ensuite chez BC une tendance qui mène à la simplification et à l'allongement du texte donné par A, avec le retour sur des idées déjà exprimées, le plus grand intérêt réside dans le fait que ces deux témoins donnent relativement souvent des variantes stylistiquement marquées absentes de A. Dans cette circonstance B, le témoin le plus ancien, est proche de C, témoin tardif. A plus d'une reprise de petits ornements rhétoriques comme des jeux de mots, une métaphore, quelques citations illustres émergent donc sous la plume du copiste d'un antigraphe aujourd'hui perdu, qui ne seraient pas propres au style de l'auteur. En voici une petite liste à titre d'exemple :

Document n. 2

N. de vers, témoins	Type de variation	Texte
v. 183a-b CD	Ajout du nom d'Euriaut dans la première présentation de Gérard	Et s'amie eut nom Oriant ( <i>D</i> Oriiaux) Noble mene belle et riant ( <i>D</i> Qui moult estoit belle et loyaulx)
v. 224-29, BCD	Ajout d'une métaphore dans le discours- <i>vantance</i> de Gérard	[v. 223] Quant il n'a mast ki son tref port, Ne gouvernail qui li ajut.

148 Dans cette étude de jeunesse, l'auteur se laisse parfois aller à des commentaires un peu trop durs. Par exemple, à propos du manuscrit B : « The MS. is in francien and is the work of a careless and ignorant scribe. », *A study of the manuscripts* cit., p. 8. Dans cette étude l'auteur utilise des lettres différentes pour l'identification des manuscrits par rapport en 1928. Trois manuscrits portent la lettre de la ville qui le conserve actuellement : le manuscrit maintenant connu comme A est nommé P1 (Paris 1), le manuscrit B est P2 (Paris 2), le manuscrit C est S (Saint-Pétersbourg). Le manuscrit D, par contre, porte la lettre A, évoquant le fond « Ashburnham » dont il provient, ce qui ne va pas sans créer un peu de confusion avec les lettres choisies ensuite pour l'édition. A partir de maintenant on va se référer aux lettres désormais connues et utilisées dans l'édition, donc A, B, C, D.

		Ensi sont li amant dechut, Qui aimment, s'il ne sont amés ; Cil ont re gravele semé, Ou semenche ne peut reprendre ; Mais or vous puis pour voir apprendre [...]
v. 512-13 BCD	Ajout d'un couplet dans la caractérisation de Gondrée	De pute cime estoit atraite La vieille desloiaus retraite
v. 552a-d	Ajout dans le discours de Gondrée au comte Lisiart	Or dites et ne vous doubtez Puis que flechir ne la pouez A ottoier vostre demende Sire pour tant que je vous demende [...]
v. 617a-b	Ajout sur le signe secret d'Euriaut	[Gondrée] mes s'ele peut bien le saura Ja si garder ne s'en saura (C Ja si sa grant garde n'y ara)
v. 816-17 BCD	Mention du « bliaut » dans la description d'Euriaut	D'un bliaut ynde, croisillié D'or, a merveilles bien taillé
v. 895 BC	Ajustement sur l'âge de l'héroïne, qui passe de quinze à vingt ans	Si n'avoit pas plus de XX ans (C Si n'avoit pas oultre vint ans)

Ces considérations sont très intéressantes car, d'une part, cela aidera à mieux comprendre le style de l'auteur, peu riche en ornements stylistiques et tendant plutôt à un caractère essentiel ; d'autre part le même type de variation-recréation sera visible au niveau des insertions lyriques, de manière marquée et très originale.

Ensuite, comme le montrent *a contrario* les travaux de M. Lowe et M. Marchal<sup>149</sup>, malgré la richesse de son support le manuscrit C occupe une place marginale dans l'ensemble de la tradition car la mise en prose est tirée probablement du ms A ou d'un manuscrit en descendant directement. Les considérations qui seront faites à son propos, et qui serviront de soutien aux analyses, sont nouvelles et se basent sur des images inédites qui témoignent d'un état peu connu de la réception du texte.

## 6. Entre structuralisme(s) et réceptions : un plan dialectique

En réalité, l'étude ne propose pas une seule méthode, mais une pluralité d'approches. De l'ensemble se dégagent cependant des concepts-clés, inspirés des différents niveaux du structuralisme, que nous présenterons conjointement à l'articulation de la recherche.

Dans l'intention de proposer une étude d'ensemble valorisant les caractéristiques du roman de Gerbert de Montreuil, la première intention a été de ne pas traiter de manière étanche – comme le font la plupart des critiques – les insertions lyriques par rapport au contexte narratif. Toutefois, une étude sur l'enchâssement des insertions lyriques nécessitant une introduction technique détaillée avant de pouvoir fournir un

<sup>149</sup>Gérard de Nevers : édition Marchal, vol. I., p. 263.



support à une analyse littéraire, le plan de travail a été conçu comme dialectique vis-à-vis de cette caractéristique : le plan est tripartite et l'étude des insertions lyriques occupe la position du milieu – soit la deuxième partie – de manière à recevoir une introduction technique et détaillée à part, mais à dialoguer avec les deux autres.

Dans une première partie, on a conduit une analyse structurale du récit, permettant de dégager de manière nette la différence entre la *Violette* et la *Rose* de Jean Renart, tant au niveau de la construction du récit (chap. 1) que pour la justification en termes de mobiles narratifs (chap. 2). D'une part cela a permis de mettre en lumière la construction savante conçue par l'auteur<sup>150</sup>. Loin de toute impression de confusion, et construite sur un modèle d'errance arthurienne nonobstant la distance déclarée « du roi Arthu ne de ses gens » (v. 35), toute fictive, elle vise le retour d'un certain nombre de situations narratives, servant ainsi de charpente aux aventures qui s'y trouvent greffées. D'autre part, l'analyse a mis en relief les mobiles de l'action, centrés sur la dynamique de couple entre les amants, ainsi que la lumière ambivalente dans laquelle baigne le récit. Très influencé par les récits-prémélusiniens, mais proche des tests de chasteté, il est pris au piège dans un paradoxe : voué à la glorification de la vertu féminine, il montre en réalité un fond misogyne très marqué.

Conduite par l'intuition que l'interrogation des insertions lyriques n'a pas encore montré leur valeur et par le désir d'intégrer davantage l'étude de l'insertion lyrique à son contexte narratif, nous avons consacré la deuxième partie entièrement à l'enchâssement des insertions lyriques.

Le troisième chapitre commence par un recensement détaillé des pièces lyriques introduites dans le texte, conforté par des observations et des réflexions sur l'état de leur conservation interne et exogène au roman. Au vu du nombre élevé des fragments lyriques enchâssés, on a choisi de les grouper par genre afin de pouvoir dégager les constantes dans le système de « roman chansonnier » créé par Gerbert. Cela a fait émerger principalement deux facteurs. En premier lieu, suivant un axe syntagmatique de recherche, la division taxonomique des insertions a permis de voir quels genres poétiques sont associés à quels personnages. Cette démarche a permis de faire ressortir les règles de fonctionnement du système mis en place par Gerbert, et par conséquent, elle a permis de relever d'intéressantes exceptions à ces constantes. En deuxième lieu, selon un axe de recherche complémentaire au précédent, l'axe paradigmatique, il est apparu de manière claire que le choix de l'ancienneté des poésies enchâssées repose sur une modulation diachronique : les poésies des plus anciens représentants de la poésie lyrique, soit les troubadours et trouvères de première génération, ne sont pas

---

150L'importance d'une approche analytique au récit a été fondamentale pour déceler son architecture narrative, cf. BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 7-57 (publié originellement dans « Communications », 6, 1966.

accessibles à tous les personnages et donnent voix uniquement aux pensées amoureuses des héros. En revanche, la parole amoureuse des personnages secondaires s'exprime, de manière souvent dialogique, à travers les pièces lyriques des trouvères de deuxième génération, ainsi que des genres populaires comme les chansons de toile ou les refrains.

A la lumière de ces considérations, la partition des chapitres suivants a été conçue comme un développement analytique axé sur les fonctionnalités les plus représentatives des insertions lyriques dans le roman de Gerbert. Les insertions lyriques interprétées par le couple de héros ont été interrogées au chapitre 4 pour voir quelle fonction elles remplissent au niveau narratif et quels idéaux elles véhiculent et projettent sur leurs interprètes. On en est venu ensuite à interroger les fragments lyriques utilisés entre les héros et les personnages secondaires, particulièrement en modalité dialogique. Ces dialogues poétiques montrent une certaine distanciation du code de la courtoisie et de sa rhétorique de la part de l'auteur qui est très intéressante dans une perspective d'ensemble (chap. 5). L'interrogation des insertions lyriques recouvrant une fonction de mise en abyme de la parole d'auteur a occupé enfin le sixième chapitre. A travers la voix du célèbre troubadour Bernard de Ventadorn, Gerbert de Montreuil exprime de manière très originale sa position à l'égard de la problématique centrale de son texte : l'amour faux, suscité par un philtre amoureux, en opposition à l'amour librement choisi, glorifié pratiquement par toutes les insertions lyriques enchâssées dans le roman, tous genres confondus.

La manière fine, subtile et parfois ironique dont Gerbert enchâsse les poésies lyriques dans son récit et la différence dans le traitement des textes poétiques « anciens et modernes » est remarquable et met en relief l'originalité de fonctionnement de son roman-chansonnier. A une époque qui précède l'émergence de la notion d'auteur et la codification des genres poétiques en formes fixes, l'auteur peut jouer avec un matériel mouvant et vaste, et compose un roman qui est le fruit de son temps, oscillant entre culture savante et populaire ou, pour le dire avec les mots de Paul Zumthor, entre « la lettre et la voix »<sup>151</sup>.

Après cette analyse des valeurs des insertions lyriques actives dans le roman, qu'on pourrait définir comme mémorielle, dialogique et métatextuelle, on est revenue, pour la troisième partie, à la partie proprement narrative afin de proposer une sorte de triptyque sur le style de l'auteur. Dans le chapitre sept, on s'est concentré sur l'étude de la construction des personnages au niveau narratif, en contrepoint aux analyses du chap. 4 menées uniquement sur les insertions lyriques. Il apparaît que pour ses protagonistes Gerbert recourt à une construction par images, toute construite sur une poétique du regard plus que sur la parole et qui trouve un support solide dans les

---

151 Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

enluminures du roman conservées dans l'un des ses manuscrits. Le chapitre huit s'est concentré sur le style de Gerbert au plan de la conduite du récit et de la présence de l'instance narrative, qui se prête à un parallélisme intéressant et fructueux avec le héros, ce qui permet d'approfondir et de soutenir d'un autre point de vue les réflexions sur l'insertion lyrique entendue comme parole d'auteur (chap. 6). Enfin, dans le chapitre neuf, on a abordé le problème de l'intertextualité du texte, incontournable pour un roman très riche en références et citations, avec le désir de l'insérer dans une dynamique d'échange entre textes afin de mieux comprendre les résultats obtenus dans les enquêtes des différents chapitres.

L'ensemble des analyses permet de mettre la *Violette* sous un nouveau jour. Axé sur le procédé d'*aesthetic distance*, sur des innovations de faible portée mais constantes, sur des attentes traditionnelles souvent déjouées, qui reposent et en même temps en appellent à ce que Jauss a baptisé l'esthétique de la réception – très présente tout au long des analyses<sup>152</sup> – le roman laisse émerger à plusieurs endroits le sourire ironique et parfois même parodique de l'auteur au vu de la tradition littéraire qu'il contribue à maintenir, mais dont il se moque.

Car, comme le dit Linda Hutcheon « texts do not generate anything – until they are perceived and interpreted. For instance, without the implied existence of a reader, written texts remain collections of black marks on white pages »<sup>153</sup>.

---

152 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

153 Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Meuthen, 1985, p. 23.



## PREMIERE PARTIE

### ENJEUX NARRATIFS : STRUCTURE ET SENS DU ROMAN



## CHAPITRE PREMIER

### MORPHOLOGIES ROMANESQUES

Le *Roman de la Violette*<sup>1</sup> est un texte relativement long, qui compte 6654 octosyllabes. Il est soigneusement construit et le matériel qu'il traite est composite. Son organisation narrative implique d'aborder le texte par une réflexion sur son architecture romanesque. Découvrir le degré d'élaboration dans la composition va permettre de mettre en lumière certaines dynamiques qui se montreront très utiles à la compréhension du roman et permettront de le voir sous une nouvelle lumière.

Faisant référence à une tradition littéraire bien connue et déclinant un motif d'origine populaire avec ses exigences narratives, Gerbert de Montreuil crée une sorte de tableau fortement structuré qui donne essor à la narration proprement dite. Le récit se voit ainsi encadré par une structure solide, qui imprime un mouvement circulaire à la narration. Le cœur du roman s'articule ensuite en deux schémas narratifs distincts, suivant le sort du protagoniste masculin et de son amie, séparés depuis à peu près le début. Les aventures vécues individuellement par chacun des deux protagonistes « s'entrelacent » à un moment donné, se résolvent et se closent enfin, tout comme elles avaient commencé. Il paraît intéressant de voir dans le détail en quoi consistent ces différentes parties, comment elles s'organisent entre elles et à quelle tradition elles font éventuellement référence.

La structure du roman semble donc être ordonnée par une régie qui veille à créer une bonne organisation narrative. Or cette architecture romanesque, très surveillée à un niveau macro-structurel, permet à l'auteur de sillonner le récit par des thèmes récurrents, des sortes de fils rouges, et en même temps de le faire résonner avec différentes traditions littéraires, qui projettent sur le texte une lumière particulière, tout en mettant en valeur la technique dont il fait usage : l'enchâssement des textes lyriques dans la narration.

#### 1. La gageure : enjeux et dynamiques du pari

Il paraît presque inévitable de commencer une étude sur le *Roman de la Violette* sans mentionner le *Roman de la Rose* de Jean Renart<sup>2</sup>, intertexte privilégié. L'auteur explicite sans ambiguïtés la relation qu'il entretient avec son illustre prédécesseur : le

---

1 L'édition de référence est GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, publié par Douglas Labaree Buffum, Paris, Honoré Champion, 1928.

2 JEAN RENART, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1962.

titre est évocateur, le jeu des fleurs est connu. Pour cette raison la critique n'a cessé de comparer ces deux textes et toute analyse portant sur la *Violette* ne peut se permettre de se passer de cet illustre repère. Cependant, si on commence par là, c'est pour proposer un autre choix.

La comparaison constante du *Roman de la Violette* avec son prétendu hypotexte permet certainement des considérations intéressantes, une lecture en contrepoint, une constante réflexion sur l'intertextualité voulue et créée par Gerbert de Montreuil. Toutefois cette lecture toujours dédoublée des deux romans n'a jamais permis de voir et d'apprécier la *Violette* en tant que telle. La duplicité de l'analyse se révèle parfois un empêchement, un poids même plus qu'une aide à l'interprétation du texte de Gerbert de Montreuil. Si on commence par aborder les deux textes ensemble ici, c'est pour se libérer au plus tôt de cette tâche. Débuter par une analyse comparée va permettre d'alléger de cette besogne les réflexions qui suivront et de montrer dès le commencement les différences entre les deux romans. Car la *violette* n'est pas la *rose*, et on n'entend pas par cela simplement distinguer les fleurs.

Si la plupart des réflexions sur les textes dont il est question concentrent leurs efforts sur des points très précis, à savoir l'analyse comparée des deux fleurs, sur le sein et sur la cuisse, l'intention ici serait plutôt d'élargir la perspective à un plan d'analyse plus étendu, car la structure, l'architecture des romans recèle des secrets encore inexplorés.

### **1.1. 'Rose' et 'Violette' : une analyse en contrepoint**

Les deux romans appartiennent au célèbre cycle de la gageure, autrefois classé dans l'importante étude de Gaston Paris<sup>3</sup>. Il s'agit d'un motif qui, pour son caractère formulaire, prend des allures de schéma narratif. C'est un motif d'origine populaire, fort répandu dans les littératures orientales et européennes, qui se fonde sur les données suivantes : un homme vante la vertu d'une femme (sa sœur ou son épouse) ; un envieux se fait fort de la séduire ou veut la calomnier ; il opère une tentative de séduction, qui échoue, mais obtient des preuves concrètes ou des indices qui lui permettent de la calomnier, ce qui cause la séparation morale et physique des frère et sœur ou des amants ; l'homme ou la femme, individuellement, parviennent à démasquer la ruse du séducteur et l'innocence de la femme est enfin publiquement prouvée.

---

3 Gaston PARIS, « Le cycle de la gageure », *Romania*, XXXII, 1903, p. 482-551.



Gerbert de Montreuil et Jean Renart sont les premiers auteurs à signer des textes écrits en langue française, et européens en général, appartenant au cycle. Par conséquent, on ne peut pas savoir si les auteurs ont « choisi » leurs formes narratives parmi des possibilités déjà conçues ou s'ils les ont inventées, puisque leurs textes sont parmi les premières manifestations écrites présentant ce schéma. On serait tenté de croire, tout de même, qu'ils ne sont pas les inventeurs du type de schéma qu'ils choisissent et que des traditions orales peuvent les avoir influencés.

Le manuscrit de Tours n. 468, par exemple, conserve des *exempla* fort intéressants à ce propos<sup>4</sup>. L'*exemplum* latin conservé à partir du f. 33 v, au titre de *Guillaume de Nevers*, raconte une histoire très proche de celle du *Guillaume de Dole* mais est malheureusement très peu connu. Le nom de la ville du protagoniste rappelle celui de la comté de Gérard, mais il a en commun avec le texte de Jean Renart les données narratives les plus importantes : Guillaume de Nevers va servir l'empereur de Rome ; celui-ci, conquis par la beauté que Guillaume lui a « racontée », aimerait épouser sa sœur ; un maréchal, envieux de Guillaume, se rend auprès d'elle et apprend de sa nourrice qu'elle a une rose sur le cuisse ; il se vante devant l'empereur de l'avoir séduite ; la jeune fille apprend l'imposture et va se faire justice, en l'accusant de viol. Le maréchal dit ne l'avoir jamais vue et la disculpe de ce fait. Le mariage a lieu entre l'empereur et la belle jeune femme.

Gaston Paris croit à l'antériorité de ce texte sur le *Guillaume de Dole* et affirme que « La fable du roman [de *Guillaume de Dole*] est très altérée et repose probablement sur une tradition orale et imparfaite de *Guillaume de Nevers* ou d'un récit pareil »<sup>5</sup>. Michel Zink, sans apporter d'arguments particuliers en ce sens, renverse cette opinion en affirmant que cet *exemplum* latin [*Guillaume de Nevers*] « dérive certainement de notre roman [*Guillaume de Dole*] »<sup>6</sup>. La question, à notre escient, ne va pas plus loin.

Il est donc difficile de savoir quelles étaient les réelles connaissances des auteurs à ce sujet. Néanmoins il est fort probable qu'ils aient eu connaissance de quelques contes oraux perdus sur lesquels ils aient pu s'appuyer pour la composition de leurs romans.

L'appartenance des deux textes au cycle de la gageure, leur utilisation de ce motif populaire a toujours été vue par la critique comme une donnée qui les lie étroitement. Cependant le motif se décline de manière parfois très différente et les deux romans pris en considération représentent de manière presque exemplaire les deux schémas les plus répandus parmi les différentes réalisations narratives, qui sont utilisées par un

---

4 Les *exempla* ont été copiés par un dominicain au XVe siècle, mais les récits avaient probablement été compilés dans la deuxième moitié du XIIIe, cf. *Le roman de la Violette*, récit traduit et présenté par Mireille Demaules, Paris, Éditions Stock, 1992, p. 207.

5 PARIS, « Le cycle de la gageure » cit., p. 488.

6 MICHEL ZINK, *Roman rose et rose rouge. 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, p. 46.

nombre élevé des textes postérieurs. Deux simples réflexions permettent de faire émerger l'écart qui existe entre la *Violette* et la *Rose*, partant d'une donnée qu'on a toujours dit les rapprocher. D'importantes différences narratives régissent les deux textes : l'esprit et le moteur de l'action sont, dans les deux cas, à l'origine de dynamiques narratives profondément éloignées.

Au niveau thématique, dans le cas de la *Violette*, on est en présence d'un couple d'amants qui mènent une belle vie et s'aiment réciproquement. La gageure est lancée par un envieux médisant, qui ne croit pas à l'existence d'une femme vertueuse et capable d'un amour parfait. Dans le cas de la *Rose*, on est en présence d'un vaillant frère et d'une vertueuse sœur qui interagissent avec l'empereur Conrad. Ils deviennent respectivement l'un son conseiller, l'autre sa future épouse. Le sénéchal s'immisce dans ce « ménage » jusque là gardé secret parce qu'il est envieux de l'ascendant que le nouveau venu a sur son souverain et calomnie la jeune femme avant que le mariage soit conclu, pour éviter d'être supplanté dans son rôle de confiance.

La présence d'un couple ami/amie ou frère/sœur donnent à la narration une dynamique et un esprit bien distincts : à l'envie qu'on éprouve envers les jeunes amoureux comblés, à propos desquels le comte Lisiart incarne véritablement le « mesdisant » correspond l'envie d'un personnage de la cour envers le preux Guillaume, « parvenu », qui mine sa position grâce au prestige social potentiellement acquis par sa famille grâce au mariage de l'empereur avec la sœur Liénor<sup>7</sup>.

Au niveau structurel, à une gageure accomplie dans les premiers vers, dans la *Violette*, correspond une absence de gageure et une résolution seulement vers la fin du roman, chez Jean Renart. Dans la *Violette* la tension du pari éclate immédiatement après la première prise de parole du protagoniste ; la gageure est donc immédiatement conclue entre le protagoniste et son défiante, qui en remporte momentanément le prix. La dynamique narrative se caractérise par une crise et une chute immédiate de la fortune des protagonistes qui sera récupérée *in extremis*, à la fin du roman. La plupart du roman consiste en une sorte de chemin « à rebours », pour ainsi dire, qui vise à la récupération du statut initial, de la part des protagonistes : une fois comprise l'innocence de la femme, le but de Gérard est de la retrouver (puis de l'épouser). Si on devait schématiser ces dynamiques, on ferait sûrement suivre à un axe nettement descendant, dès le début, un axe ascendant de la moitié vers la fin du roman.

La *Rose*, en revanche, se construit totalement sur un climax progressant de tension, sur une trajectoire ascendante, jusqu'à la fin du roman. L'auteur construit petit

---

7 Marc-René Jung l'a bien senti : « C'est parce que le sénéchal émane de la *canso* que Jean Renart n'utilise pas le motif de la gageure ; le calomniateur lui suffit. Il fournit du même coup aussi une explication sociologique du *losengier*, qui n'est pas envieux – *seneschaus*, ce vos vient d'envie (v. 3578) – d'un éventuel succès érotique, mais bien de l'ascension sociale que procure l'« amour ». », « L'empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romania*, CI, 1980, p. 42.

à petit l'intrigue de son texte, qui se développe de manière conséquente d'un passage à l'autre, en progressant de manière linéaire vers l'idéal du mariage comme solution finale. Les obstacles qui surgissent face à la volonté des personnages n'interviennent que très tard et sont immédiatement pris en charge dans la réaction des personnages, particulièrement de la protagoniste féminine, Liénor. La « crise » intervient donc dans la seconde moitié du roman et est très rapidement résolue. La trajectoire tracée par le roman de Jean Renart est donc toute en montée, avec une hésitation et une récupération vers la fin du roman.

L'esprit et la construction des deux textes, comme cela émerge de ces considérations, répondent à deux logiques qui les différencient. Leur comparaison ne peut qu'aider à constater leur profonde distance. Or ces logiques ne caractérisent pas seulement nos deux textes, mais représentent dans une certaine mesure des « exemples-types » de deux fonctionnements du schéma de la gageure, qui se retrouvent dans de nombreux autres récits.

## 1.2. Un classement au risque d'éclatement

Gaston Paris a fait un classement des textes appartenant au cycle, paru à titre posthume par les soins de Joseph Bédier<sup>8</sup>. Il s'agit d'une étude importante, minutieuse, très étendue au niveau géographique, qui atteste de connaissances linguistiques et philologiques impressionnantes<sup>9</sup>. Ses analyses n'ont plus été remises en question, son essai constituant une sorte d'*auctoritas* en la matière, et tous les chercheurs qui ont abordé le *Roman de la Violette*, le *Guillaume de Dole* ou le *Roman du Comte de Poitiers* après lui ne s'en sont plus occupés<sup>10</sup>.

---

8 PARIS, « Le cycle de la gageure » cit. Il s'exprime en faveur d'une origine orientale du cycle.

9 Paris sonde les différents contes appartenant au cycle depuis Moyen Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en France, en Espagne, en Italie, dans les littératures du Nord et de l'Est de l'Europe.

10 Les éditeurs et les traducteurs de la *Violette* (Buffum, Demaules) et du *Guillaume de Dole* (Lecoy, Dufournet) et de nombreux chercheurs ayant étudié les deux textes, comme Nancy Durling Vine et Michel Zink, ont accepté la classification de Paris sans réserves : Nancy VINE DURLING, *Jean Renart and the Art of Romance*, Gainesville, University of Florida Press, 1997 ; ZINK, *Roman rose et rose rouge* cit. Les dernières études sur la *Violette*, comme celles de Kathy Krause, ne mettent pas en discussion le classement non plus : strictement fonctionnel et d'ailleurs assez compliqué, il n'a plus été interrogé, Kathy Maria KRAUSE, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the 'Roman de la Violette'*, University of Pennsylvania, 1993 ; EAD., « L'héroïne et l'autorité du discours : 'Le Roman de la Violette' et le 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CII, 1996, 2, p. 191-216 ; EAD., « The Material Erotic : The Clothed and Unclothed Female Body in the 'Roman de la Violette' », dans *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, publié et introduit par Perry Curtis, Turnhout (Belgium), Brepols, 2001, p. 17-39. À ma connaissance Guido Almansi est le seul à soupçonner de l'arbitraire de l'essai de Paris et à raison : « Questo ricchissimo gruppo [en se référant au groupe B de sa classification, dont il sera question tout de suite] viene poi suddiviso più o meno arbitrariamente in quattro sezioni che descriverò con i titoli stessi dei paragrafi del Paris », *Il ciclo della scommessa : dal 'Decameron' al 'Cymbeline' di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 11. Des études épisodiques, comme celle de François Suard, « Le traitement de la gageure dans 'Le comte de Poitiers', 'Le roi Flore et la belle Jehane' et 'Le roman de Guillaume de Dole' », sondent les réalisations narratives dans quelques textes du cycle mais ne reprennent pas l'étude dans son intégralité et ne s'interrogent pas sur le caractère général des différentes phases narratives, dans *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees : Hommage à*

Il est vrai que le nombre de textes appartenant au cycle est très important et que la pensée de revoir le classement paraît décourageante. Il serait toutefois intéressant de rappeler brièvement ce classement, de revoir quelques unes de ses positions et de faire quelques remarques pour l'analyse et la compréhension de la *Violette*, afin d'en éclairer certaines dynamiques narratives.

Le schéma d'après Paris s'articule en trois groupes principaux<sup>11</sup> : le premier, groupe A, contient des textes présentant la bonne foi du « galant », qui parvient à obtenir les faveurs d'une femme qui s'est substituée à celle qu'il voulait séduire. Le galant mutile cette femme pour prouver ses dires, mais cette mutilation prouve l'innocence de la véritable femme à séduire.

« A : Bonne fois du galant ; Substitution et mutilation ».

Le deuxième groupe, que Paris appelle « B : Mauvaise foi du galant ; Indices », est de loin le plus articulé et présente un galant qui sait ne pas avoir obtenu les faveurs de la femme qu'il été censé séduire, mais apporte néanmoins des indices qui le laissent supposer de façon trompeuse. Au sein du groupe B on trouve quatre subdivisions, à leur tour très articulées :

« B1. L'héroïne est sœur du parieur ; le galant ne l'a pas vue ; accusation de viol (et de vol). »

B1a : Pas de gageure ; accusation de viol ou de vol d'un objet quelconque<sup>12</sup>.

B1b : Gageure ; accusation d'un objet formant paire »

« B2. L'héroïne est la femme du parieur ; elle s'habille en homme ; accusation de viol ; »

« B3. L'héroïne est la femme du parieur ; elle s'habille en homme ; aveu spontané du traître<sup>13</sup> » ;

« B4. L'héroïne est la femme du parieur ; la femme juge ; aveu forcé du traître ;

B4a. Intervention du père

B4b. La femme revendique son droit à la cour [...]»<sup>14</sup> »

---

*Francis Dubost*, études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan, Jean-René Valette, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 619-38.

11 On se réfère ici au schéma que Paris donne en conclusion de son étude, « Le cycle de la gageure » cit., p. 550-51.

12 Paris insère dans ce groupe l'*exemplum* latin *Guillaume de Nevers*, le *Guillaume de Dole*, la *Nouvelle de Sens* et *Eufemia* de Lope de Rueda.

13 Subdivisé en « B3a. Aveu à la cour d'un roi étranger » ; « B3b. Aveu dans l'ancienne maison du mari ».

14 Subdivisé en « B4bI. Pas de travestissement ni de signe ; combat singulier de la femme et du traître » ; « B4bII. Semblable à la forme précédente ; mais pas de combat singulier » ; « B4bIII. Travestissement, signe ».

Il existe enfin un groupe C, qui se base sur le rôle passif de la femme, où l'on trouve *Le comte de Poitiers* et *le Roman de la Violette* :

« C : Mauvaise foi du galant ; Indices ; Son aveu est surpris ; rôle passif de la femme. »

On a tôt fait de constater que ce classement, qui eut ses mérites pour son étendue et son caractère pionnier, est en quelque sorte « éclaté » autour de détails menus et ne rend pas tout à fait compte des dynamiques narratives régissant les différents schémas du motif.

Pour commencer on peut faire deux réflexions sur les groupes B et C, thématiquement unis par la « mauvaise foi du galant », car le groupement de Gaston Paris présente quelques incohérences. Le dernier groupe, C, n'est pas totalement autonome et coïncide en partie avec le groupe B pour ce qui est par exemple de la présence de la gageure et d'un couple mari (ami) – femme. À l'intérieur du groupe B1b (B : mauvaise foi du galant ; 1 : sœur du parieur ; b : présence de gageure) on retrouve *Justa Victoria*, qui ne présente pas de véritable gageure ; parmi les *Contes populaires* du point 3, certains parlent d'un mari et d'une femme<sup>15</sup> et ne relèvent pas du couple frère-sœur.

À un niveau plus général, on trouve mal classé l'ensemble de textes qui présentent un couple mari/femme ou ami/amie puisqu'on retrouve cette donnée dans les groupes B et C, caractérisés par la dynamique active ou passive de la femme sur la découverte de la tromperie. Les différences entre B2, B3 et B4 se basent d'ailleurs uniquement sur la modalité de dévoilement final du galant<sup>16</sup>. En outre, tous les textes qui présentent un couple ont effectivement une gageure explicite, ce qui n'est pas suffisamment mis en relief par le classement.

La simple lecture des textes en ancien français fait émerger nettement deux variables, se retrouvant ensuite dans les textes postérieurs, qui devraient être tenues pour des facteurs significatifs dans le classement du groupe reposant sur la mauvaise foi du galant : la présence ou de l'absence de gageure, et la nature de la relation entre l'homme et la femme sont des facteurs fondamentaux, qui conditionnent fortement la dynamique du récit.

---

15 Les contes d'Imbriani, d), de Andrews, e), et Ervabianca de Pitrè, f), « Le cycle de la gageure » cit., p. 495-98.

16 Les titres des subdivisions sont sur ce point significatifs à eux seuls pour souligner leur haut degré de répétition : « B2 : l'héroïne est la femme du parieur ; elle s'habille en homme ; accusation de viol » ; « B3 : l'héroïne est la femme du parieur ; elle s'habille en homme ; aveu spontané du traître », « B4 : l'héroïne est la femme du parieur ; la femme juge ; aveu forcé du traître ».

### 1.3. Pour une nouvelle orientation des deux « exemples-types »

En partant d'une de ces deux variables, la présence ou l'absence de gageure, il est possible d'esquisser un type de classement différent de celui de Paris, qui concourt à faire émerger une orientation particulière des textes, selon la nature de la relation entre les deux protagonistes. Il existe en effet une différence profonde de nature conceptuelle, et narrative, entre les textes qui présentent un frère et une sœur et les textes présentant un couple, peu importe s'ils sont époux ou amants.

Dans le cas de consanguins, les textes ne présentent presque jamais le pari de façon directe et cette donnée apparaît dans un deuxième moment de la narration : le moteur narratif est autre. Le personnage masculin (le frère) devient une personne de confiance d'un souverain (roi, prince, empereur). Il commence une sorte de montée sociale que le possible mariage du souverain avec sa sœur – dont il vante les vertus – pourrait achever, couronnant un désir d'ascension familiale. Mais à ce moment un personnage de l'entourage du souverain (sénéchal, chambellan, duc, courtisan etc.) ressent une très vive envie envers ce jeune homme, qui pourrait le supplanter dans son rôle de personne de confiance. Le désir qui pousse à l'action le futur calomniateur n'est donc pas celui de séduire une femme vertueuse mais l'envie, et par conséquent le désir, d'empêcher l'ascension sociale de sa famille, en la privant de son honneur : la virginité de la jeune fille. L'action « séductrice », qui en réalité n'en est pas une, s'accomplit donc en cachette et se lie étroitement à la position de pouvoir à acquérir auprès du souverain. Cette considération est valable et prouvée à l'inverse aussi. Dans le roman de Jean Renart, la détermination de Liénor à conclure son mariage impérial a été souvent remarquée alors qu'on constate l'absence d'attitudes amoureuses envers l'empereur Conrad<sup>17</sup>.

Lorsqu'au contraire la femme est amoureusement liée à l'homme qui en vante les vertus, la situation qui se crée est fort différente : d'abord la « vantardise » que l'homme fait est publique. Les deux heureux amants suscitent par conséquent l'envie des non-aimés, ou des mal-aimés, dans une sorte de narrativisation des envieux ou des « jaloux » de la lyrique ; ensuite, pour les textes les plus tardifs du classement surtout, un facteur misogyne survient et colore la position du galant, qui n'a aucune estime pour les vertus d'une femme – à savoir un être inconstant, lié au Malin, à la luxure, au péché – et croit avoir sur elle un jeu facile de séduction.

Sans aucune prétention de complétude et dans le seul but d'en dégager les dynamiques narratives, il serait intéressant de proposer une nouvelle organisation de

---

17 Elle paraît ambiguë, intéressée plus par l'acquisition du rang et de la célébrité que par l'amour de son futur mari, comme le remarque l'auteur : « S'ele pert le grant segnorage | Si come d'estre empereriz, | bien les a toz morz et traïz | par son engin li seneschaus », éd. cit., v. 4042-45.

la « première partie »<sup>18</sup> du schéma du conte de la « gageure » grâce aux considérations qui viennent d'être faites<sup>19</sup>.

1) Situation initiale :

I. À la cour – publiquement – un homme vante les vertus de son aimée (sa femme, son amie) ;

II. Un jeune homme acquiert une bonne position et une certaine faveur auprès d'un souverain et lui parle de la beauté de sa sœur.

2) Conditions qui amènent au pari :

I. Un « galant » parie de parvenir à vaincre les résistances de la femme prétendue vertueuse dans un certain délai et pour un certain prix<sup>20</sup> : la « gageure » est faite et un souverain en est garant ;

II. Une personne de l'entourage du souverain<sup>21</sup> est envieuse de l'ascendant que le nouveau venu a sur lui. Il part en cachette et se rend auprès de la femme « à séduire »<sup>22</sup>.

3) La séduction. – Preuves :

I. Le galant opère des tentatives de séduction de façon ouverte auprès de la femme, mais en est repoussé. Une des femmes de l'entourage de celle-ci, dûment

---

18 Le type d'analyse qui suivra fonctionne très bien jusqu'au moment où la punition de la femme crue coupable est exigée par le frère ou le mari/ami. A ce moment de l'action le schéma enchaîne sur une deuxième phase : des motifs de nature diverse interviennent et donnent au récit une allure particulière, selon le personnage qui est au centre de la narration.

19 La traduction de la *Violette* de Mireille Demaules contient aussi un large choix de traductions de textes appartenant au cycle, comme la *Nouvelle de Sens*, *Justa Victoria* de Feliciano Antiquario et bien d'autres. On y fait référence pour la connaissance de ces textes, *Le Roman de la Violette*, récit traduit et présenté par Mireille Demaules, Paris, Éditions Stock, 1992.

20 Le temps varie, selon les textes, entre plusieurs jours et plusieurs mois. Pour ce qui est du prix, dans les textes les plus anciens l'enjeu du pari est strictement lié à la terre. Dans les textes les moins anciens le pari se nuance ou s'alourdit. Chez Boccaccio, par exemple, lorsque le mari propose que la tête lui soit coupée si sa femme ne lui est pas fidèle, le galant Ambrogiuolo lui répond ironiquement « Bernabò, io non so quello che io mi facessi del tuo sangue, se io vincessi ; ma se tu hai voglia di vedere pruova di ciò che io ho già ragionato, metti cinquemila fiorin d'oro de' tuoi, che meno ti deono esser cari che la testa, contro a mille de' miei », Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992 (1980, 1987), p. 289. Dans les contes populaires du XIX<sup>e</sup> siècle la mort est exigée.

21 Pour ce qui est des textes étudiés par Paris : dans *Guillaume de Nevers*, un maréchal ; dans *Guillaume de Dole*, le sénéchal ; dans la *Nouvelle de Sens*, le chambellan ; dans *Eufemia*, de Lope de Rueda, un courtisan ; dans *Justa Victoria*, le sénéchal Galvano ; dans *La Pianella*, un duc ; dans *Les deux enfants du prince de Monteleone*, un ministre ; dans *La stivola*, le « bracciere » du roi et dans *Il quanto d'oro* aussi ; dans les *Deutsche Märchen* de Sirmock, n. 51, encore une fois un ministre.

22 Il existe une variante à ce sujet, qui ne concerne pourtant pas les anciens textes français : une personne de l'entourage du souverain calomnie la sœur du jeune homme avant même de l'avoir vue et parie de pouvoir en apporter les preuves. On trouve cette version modifiée de la gageure dans *Justa Victoria* de Feliciano Antiquario, où le sénéchal Gauvain affirme d'avoir « carnalmente conosciuta » Victoria, sœur de Drusillo, avant d'en avoir eu les preuves et les fournit seulement dans un deuxième temps. Il en va de même dans *La stivola* de Giuseppe Pitrè et dans *Il quanto d'oro* de Angelo de Gubernatis selon Paris, « Le cycle de la gageure » cit., p. 496.

corrompue, lui confie des détails intimes sur son corps et/ou lui donne quelques objets lui ayant appartenu<sup>23</sup>.

II. Le séducteur ne se manifeste pas de façon ouverte<sup>24</sup>, mais acquiert des preuves de la prétendue séduction par l'intermédiaire d'une femme proche de la dame à séduire : des personnages féminins (nourrices, chambrières, vieilles voisines, cousines etc.) dévoilent des détails intimes et/ou fournissent quelques preuves « tangibles » de la séduction (un joyau, la description de la chambre, des vêtements).

#### 4) La calomnie :

I. Le séducteur revient triomphant et annonce publiquement avoir eu les faveurs de la femme et/ou montre les indices obtenus afin que la victoire lui soit accordée par les garants de la « gageure » ;

II. Le « séducteur » déclare son secret au souverain, au frère ou aux deux, personnellement, dans le milieu restreint de la cour.

Les signes apportés pour prouver l'infidélité de la femme sont normalement suffisants à vaincre les résistances des garants ou des personnes de la cour. Personne ne se doute un seul instant des mauvaises intentions des séducteurs : la femme est crue coupable immédiatement.

Les dynamiques qui viennent d'être dégagées sont jusqu'ici très nettes dans tous les textes du classement de Paris. Le caractère manifeste qui caractérise les dynamiques du premier groupe, où il y a une gageure explicite, conclue devant un public et dont tous connaîtront le résultat, est en opposition avec le caractère caché des enjeux des textes du deuxième groupe. Dans le premier cas, chaque passage dès la manifestation d'amour du couple est clair, visible ; dans le deuxième, en revanche, les moteurs et les dynamiques de l'action sont souterrains, cachés. L'envie du personnage de la cour, sa décision de s'opposer au mariage du souverain et même la manière dont il pourra calomnier la jeune femme, sans l'avoir jamais vue, grâce à des purs mots, relèvent d'une dynamique secrète, mystérieuse.

Dans cette proposition de classement, l'étape suivante est décisive au niveau narratif, puisqu'elle donne une empreinte marquée au récit et établit les modalités du développement qui suit et/ou du dénouement. Cependant, à ce stade de l'action, le

---

23 Dans les rares cas où le séducteur ne fait aucune tentative de séduction de façon ouverte, un personnage féminin proche de la femme intervient et la lui fait épier en cachette.

24 Tous ces aspirants séducteurs (3.II.) ne voient pas les femmes qu'ils devraient séduire, exception faite dans la *Nouvelle de Sens*, où le chambellan Enguerrand parvient à épier la femme, nue, en cachette. Il s'agit de la condition nécessaire au dénouement, qui prévoit que le séducteur, accusé, admette de pas connaître la femme et la disculpe de ce fait.



sort des deux développements narratifs ici dégagés se mêle et d'autres éléments contribuant à brouiller leurs directions, jusqu'ici très nettes. Il faudrait évidemment identifier les principes organisateurs des phases suivantes, mais puisque cela ne concerne plus qu'indirectement la présente étude, on sera obligé de laisser cette passionnante analyse de côté.

A partir de ce moment de l'action, les textes présentent différentes solutions narratives. Dans le seul but de les identifier, sans pourtant vouloir les insérer dans l'analyse précédente, on recourt à de petites lettres :

a. Le mari (ami) décide de mettre à mort la jeune femme, puis la gracie.

b. Le mari (ami) décide de mettre à mort la jeune femme mais elle se sauve ou il la fait mettre à mort et son bourreau lui laisse la vie sauve.

c. Le frère devient inactif : il cède à un stade de désespoir qui le rend presque malade, part incognito par honte ou est emprisonné. La sœur vient à la connaissance de son sort soit par une voie imprévue (des marchands, une rumeur) soit par un des intimes de son frère qui veut la punir.

Ce passage est très important puisqu'il permet de centrer l'action sur l'un des personnages, selon le cas. Dans le premier cas, a., si l'ami/mari agit personnellement pour mettre à mort son amie/sa femme mais lui laisse la vie sauve, la narration se centrera forcément sur lui, qui la sait donc encore en vie, découvre la fourberie du galant présumé et, par conséquent, son innocence et s'engage finalement dans une quête réparatrice, comme dans la *Violette*<sup>25</sup>.

Si au contraire la femme est graciée par celui qui devait la tuer ou se sauve de manière imprévue, le mari la croit morte et n'a donc plus aucune possibilité au niveau narratif : le centre de la narration se déplace nécessairement sur elle. Dans ce cas, un nouveau motif très productif – outre celui des preuves apportées au mari de la mort de la femme<sup>26</sup> –, à partir d'un échange de vêtements, est celui de la femme androgyne, qui unit dans presque tous les textes l'ascension sociale et professionnelle de la femme déguisée en homme à une tournure orientale du conte<sup>27</sup>.

---

25 Des versions orientales présentent des maris abandonnant leurs femmes sans les tuer aussi, mais dans ces cas l'intervention du père de la femme, comprenant la fourberie du mari, est déterminante dans la résolution du récit, cf. groupe B4a de PARIS, « Le cycle de la gageure » cit., p. 522 et sq., particulièrement *Timoneda, Moslema et Rasimi*.

26 Comme par exemple les vêtements de la femme, son sang dans B1b3 Gonzenbach, Contes populaires, « Le cycle de la gageure » cit., p. 495, ou son cœur, souvent substitué par celui d'un animal. Ce motif apparaît dans le *Motif-Index* de Stith Thompson sous la voix, « Tongue as a proof that man has been murdered ».

27 Paris classe les textes présentant ce motif dans les groupes B2, B3 et quelques uns dans B4. Le motif de la femme androgyne connaît une fortune importante : il conjugue au travestissement de la femme son importante ascension sociale, qui lui permet de retrouver et sauver le mari des conditions de pauvreté dans lesquelles il est plongé, avec une inversion importante des rôles. Ce motif a toujours été considéré comme étant d'origine orientale mais Francesca Rizzo Nervo a décelé une origine chrétienne du motif, qui s'inspire et évolue à partir des vies des saintes : « Dalle donne travestite al travestimento delle donne. Per una tipologia tra agiografia e letteratura », dans *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*. Colloquio internazionale Verona, 4-6 aprile 1990 Actes publiés aux soins de Anna Maria Babbi, Antonio Pioletti, Francesca Rizzo Nervo et Cristina Stevanoni, Messina, Rubbettino,

Le *focus* de la narration est déplacé vers la jeune femme aussi dans le cas « c », puisque le frère ne peut pas agir et le souverain n'a aucune possibilité non plus au niveau narratif. Dans ce cas la jeune femme se présente à la cour et démasque le prétendu galant, en l'accusant de viol. Puisque l'homme ne l'a effectivement jamais vue<sup>28</sup>, il nie avec force cette accusation infamante et innocente la jeune femme du même coup. Une autre possibilité très exploitée qui fonctionne de la même manière est l'accusation de vol, particulièrement active dans les textes italiens, où la jeune femme se fait faire des précieux « objets format paire » (sabots, chaussures, bijoux) accusant le galant de lui en avoir volé un, comme dans le cas de *Justa Victoria* de Feliciano Antiquario.

Cet *excursus* sert principalement à mettre en évidence deux facteurs. Gerbert de Montreuil et Jean Renart avaient probablement connaissance des traditions orales de ce type de récits, appartenant au folklore, et en ont pu choisir des formes plus ou moins raffinées, selon leur goût, pour la composition de leur texte. Cependant il paraît nécessaire d'admettre que chacun des deux schémas comporte des contraintes narratives précises dans les textes qu'ils animent, qui sont à la base de leurs dynamiques et de leurs esprits. Ces contraintes conditionnent fortement l'action des personnages, particulièrement des personnages féminins, chez les deux auteurs.

Ainsi la forme narrative choisie par Jean Renart justifie l'activité et la « brillance » de Liénor, que les chercheurs n'ont jamais cessé de mettre peut-être même excessivement en évidence<sup>29</sup>, qui est néanmoins repérable chez de nombreuses protagonistes féminines des textes appartenant au cycle dans les mêmes conditions narratives. On pense à titre d'exemple à la protagoniste de l'*exemplum* latin, *Guillaume de Nevers*, ou à la Victoria de Feliciano Antiquario.

---

1992. Il existe aussi une variante du motif biblique de la femme de Putifarre (Genèse, 39) qui fonctionne de manière similaire avec un renversement des rôles : une femme, refusée par un moine dont elle est amoureuse, l'accuse d'avoir attenté à son intégrité. Puisque celui-ci est une femme travestie en moine, elle est obligée de dévoiler sa vraie nature pour se faire justice.

28 Le fait que pendant la séduction le galant ne voie jamais la femme sert à les disculper, enfin, et découvrir ainsi la tromperie.

29 A partir du travail de Rita Lejeune, et malgré les infortunes dans la considération du « réalisme » en tant que catégorie littéraire, les critiques n'ont jamais cessé d'exalter les qualités narratives de la protagoniste féminine de ce roman de Jean Renart. Ainsi, à la suite de la savante belge, Jean-Charles Payen, Claude Lachet et surtout Michel Zink, malgré leur considération différente du roman, ont fait l'éloge de manière très marquée de la construction et l'action narrative de l'héroïne, cf. Rita LEJEUNE, *L'œuvre de Jean Renart : contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège-Paris, Faculté de Philosophie et Lettres, Droz, 1935 ; Jean-Charles PAYEN, « Structure et sens du 'Guillaume de Dole' », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lécroy*, Paris, Honoré Champion, 1973, Claude LACHET, « Présence de Liénor dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommages à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, vol. 2, p. 813-25, et surtout ZINK, *Roman rose et rose rouge* cit.

De la même manière se justifie ce qu'on a appelé « la passivité » d'Euriaut<sup>30</sup>. D'abord le degré d'activité de la part de la protagoniste doit être compris et analysé dans une perspective globale et n'est aucunement sans relation avec les choix narratifs de l'auteur sur l'ensemble du roman : l'introduction et la focalisation de la part de l'auteur sur le parcours de quête de son héros conditionne fortement les autres données narratives et ce pour des raisons structurelles. Mais surtout cette étiquette peu flatteuse ne lui convient pas et peut être comprise seulement d'après une connaissance superficielle du texte de Gerbert qu'il s'agira ensuite question de mieux expliquer<sup>31</sup>.

---

30 Une analyse plus récente souligne encore : « The differences between the passive heroines in *Poitiers* et *Violette* and their active counterparts in *Flore et Jehane* and *Guillaume de Dole* are striking », Roberta L. KRÜGER, « Double Jeopardy : The Appropriation of Woman in Four Old French Romances of the « Cycle de la Gageure » », dans EAD., *Women readers and the ideology of gender in Old French verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, Double Jeopardy, p. 25.

31 Kathy Maria Krause remet en question ce jugement très dur mais son analyse manque, à notre avis, d'un peu de force et pourrait être beaucoup plus incisive, « L'héroïne et l'autorité du discours » cit., cf. *infra*, Troisième partie, chap. 7 : « Portrait ».

## 2. L'architecture du récit

### 2.1. Les zones encadrantes : un système d'échos

L'organisation du schéma du pari, qui dans le roman répond à une trajectoire précise, sert de soutien à l'architecture du récit. Toutefois avant le véritable commencement de la narration, dans le déploiement du schéma de la gageure, les zones encadrantes du roman introduisent des éléments significatifs qui ont la même orientation et répondent à une même dynamique circulaire : les interventions auctoriales du prologue et de l'épilogue contiennent des éléments traditionnels qui se rappellent en échos.

Le prologue débute par des *topoi* classiques et une déclaration de poétique dans laquelle l'auteur précise que son conte « N'est pas de la Reonde Table | Dou roi Artu ne de ses gens » (v. 34- 35) mais que l'histoire est brodée de chansons qui s'accordent finement au « dit » ; il fait enfin l'éloge dû à sa dame de Ponthieu, à qui il dédie son roman<sup>32</sup>. La narration enchaîne sur une scène d'ouverture d'environ 250 vers qui fournit un contexte parfaitement construit au commencement de l'action : une scène printanière de liesse collective à la cour d'un sage roi est gâchée par l'action d'un des participants.

Les derniers vers du texte se concluent également sur un moment d'allégresse collective de recomposition de l'ordre à la cour du même roi, pendant laquelle a lieu le mariage des protagonistes. L'auteur mentionne une nouvelle fois l'univers arthurien par le biais d'une comparaison défavorable pour celui-ci : « Onques li rois Artus en Gales | A pentecouste n'a noël | Ne tint onques si riche ostel » (v. 6588-90). La narration exige un déplacement final des protagonistes, qui réacquièrent les terres initialement perdues – et donc un dédoublement de la scène collective – ; finalement l'auteur se signe et reprend l'éloge de sa mécène.

Au début et à la fin du roman Gerbert de Montreuil renvoie aux mêmes références : avec la double mention à Marie de Ponthieu et à sa cour, l'auteur rend hommage à sa dédicataire ; la citation du roi Arthur, toujours sous forme négative, se réfère quant à elle à une tradition littéraire vis à vis de laquelle il tient à se distancer et qui constitue toutefois un point de repère, un mètre de mesure par rapport auquel prendre position. Les mêmes éléments extra-diégétiques ouvrent et closent le roman, en une sorte de mouvement circulaire : ils encadrent l'ouverture et la clôture du récit de la gageure et partagent avec ceux-ci leur caractère collectif fortement structuré.

---

32 Tous les éléments du prologue feront l'objet d'une discussion approfondie dans le chapitre suivant.

La réunion de cour au début du texte sert au déclenchement de l'« aventure ». Gérard, interpellé par l'une des dames, chante pour le plaisir de l'assistance ; il prononce toutefois un discours inattendu : il glorifie de manière outrecuidante les charmes et les vertus de son amie. Cette parole audacieuse, qui défie les amants non aimés, outrepassé les lois de la mesure et implique nécessairement une réaction de la part des assistants. Le lieu de la cour, à travers l'intervention de Lisiart, est le témoin de cette riposte.

L'enjeu de la gageure lancée à ce moment par Lisiart est très grand : le comte de Forez, qui recueille la provocation de Gérard, parie qu'il parviendra à séduire cette jeune femme prétendue « inséduisible » sous huit jours et veut obtenir en échange la comté de Nevers, au prix des ses propres terres. Malgré la faible opposition du roi Louis, qui voudrait empêcher cette mauvaise action, Gérard relève tout de suite le défi qui lui est adressé en retour. La gageure est conclue entre les deux comtes, et la cour entière en est témoin et garante. Sur ce, l'auteur déplace son attention vers Lisiart : le comte de Forez, qui n'arrive pas à séduire Euriant, la vertueuse amie de Gérard, parvient toutefois à découvrir un signe intime sur son corps. Ce stratagème, grâce auquel il arrive à faire croire de manière trompeuse que la séduction a effectivement eu lieu, lui permet de gagner le défi dans l'étonnement général, et brise instantanément l'idylle des amants (v. 920-1020).

À partir de sa « vantance », Gérard déstabilise donc un heureux équilibre qui se retourne contre lui : la scène d'ouverture pose les prémisses à la sortie publique de l'ordre social de la part de Gérard. A partir de la perte de la gageure, Gérard et Euriant sortent déshonorés du monde de la cour : le cœur du roman les voit majoritairement seuls et séparés. Toutefois à la fin de la narration les amants se retrouvent, après avoir vécu un certain nombre de mésaventures, et se présentent à la cour pour demander justice du tort subi. Gérard demande un combat judiciaire contre Lisiart qui, sur le point d'être tué, avoue finalement sa tromperie et l'ordre, l'honneur des amants ainsi que leur relation sont rétablis d'un même mouvement, avec la victoire finale de Gérard (v. 6115-70).

Le caractère collectif de ces scènes est étranger au reste du texte ; le début et la fin de la narration sont les seuls moments qui voient les deux héros ensemble ; par ailleurs il s'agit des seuls passages où la « foule » apparaît, dans un roman qui est centré davantage sur un parcours d'initiation personnelle des amants. Le caractère collectif de ces scènes est impératif : la calomnie et la honte publiques doivent nécessairement être punies par la justice et le châtement publics. Leur spécificité surgit de la comparaison avec le reste du roman : la dimension chorale extra- et intra-diégétique, initiale et finale, ne se répète ensuite nulle part au cours de la narration, puisqu'il sera question d'aventures vécues singulièrement. Cela concourt à marquer une différence nette avec

la zone centrale du roman, mais souligne surtout l'importance de la sortie et du retour du couple dans l'ordre social – une sorte de réhabilitation finale des héros.

Les zones encadrantes se répondent d'un bout à l'autre du texte, avec un système précis de rappels et d'échos : elles enveloppent le cœur de la narration avec les mêmes références de mémoire arthurienne et l'encadrent dans une structure circulaire dans laquelle s'inscrit le cheminement des héros.

## 2.2. La construction du récit : l'entrelacement

Le motif de la « gageure » sert d'encadrement au récit. Cependant ce schéma narratif ne se suffit jamais à lui seul : comme le remarque François Suard, « les textes étudiés ne limitent pas leur construction narrative au schéma du conte de la gageure »<sup>33</sup>, mais ils l'enchevêtrent le plus souvent à d'autres structures narratives. Les différentes formulations du conte permettent d'y introduire d'autres prototypes narratifs, selon la formulation choisie.

Gerbert de Montreuil a bien su effectivement se servir d'un des schémas narratifs possibles. La « gageure » constitue la structure de base du roman et, surtout, le schéma propulsif au niveau narratif : l'équilibre initial, pendant lequel Gérard et Euriaut sont déjà présentés comme des amants comblés, se heurte à la vantardise publique du jeune homme et trébuche à cause des fausses preuves que le comte Lisiart apporte en sa faveur. L'auteur décline pourtant ce motif à sa manière. Comme Gérard même veut punir son aimée, mais lui laisse la vie sauve, et puisque c'est lui qui découvre immédiatement après qu'Euriaut est innocente, le schéma folklorique est presque déjà conclu, son action propulsive se borne aux mille cinq cent vingt premiers vers du roman. La version choisie du motif populaire prévoit la découverte immédiate de l'innocence de la jeune femme – donc la réconciliation intérieure du protagoniste avec elle – et la nécessité de la retrouver immédiatement après l'avoir abandonnée. Cette distance physique des deux amants et l'arrivée presque immédiate du « pardon moral » permet à l'auteur de concevoir un véritable parcours de quête pour son protagoniste, avant de lui faire retrouver son aimée.

Le *Roman du Comte de Poitiers*, qui présente la même variante narrative du conte de la gageure que la *Violette*, n'engage pas son protagoniste dans une véritable quête et une brève pérégrination suffit au protagoniste pour retrouver sa femme<sup>34</sup>. Par contre, l'auteur de ce texte se plaira à poursuivre la narration avec le récit des aventures du fils du couple réuni, dans un dédoublement du roman de type généalogique.

---

33 SUARD, « Le traitement de la gageure » cit., p. 633.

34 V. 920-1050, éd. cit.

Gerbert de Montreuil donne une allure autre au cœur de la narration. Lorsque la gageure est apparemment perdue par les deux protagonistes, leur sort se divise et chacun d'entre eux vit une série de mésaventures individuellement. En ce qui concerne son protagoniste, l'auteur prévoit un long parcours solitaire, une sorte de quête réparatrice. Une insolite mobilité est destinée à son héroïne aussi, car Gerbert de Montreuil ne se contente pas de la laisser aux côtés de Gérard ou de la laisser immobile, comme les héroïnes traditionnelles<sup>35</sup>. Abandonnée, elle devra faire face à différents types de séduction qui l'entraînent dans des déplacements non voulus. Son chemin sur des routes imprévues concourt non seulement à donner un sens à la longue quête de Gérard, mais le sort qui lui est destiné, les aventures vécues au féminin ont un certain poids dans l'économie du roman et sont fondamentales au développement narratif. L'attention de l'auteur est toutefois focalisée la plupart du temps sur son protagoniste masculin : sa quête est assez longue en termes temporels, puisqu'elle dure quasiment deux ans, mais surtout elle est enrichie par toute une série d'aventures qui la scandent, l'articulent.

La critique a souvent remarqué que les aventures mises en place par l'auteur pendant l'errance de son héros ne sont pas régies par un ordre causal<sup>36</sup>. Pour cette caractéristique, et à cause de leur longueur, la quête de Gérard se caractérise, selon Charles François, par un « caractère d'« extensibilité » » que le *dérimeur* du XVe siècle a bien su mettre à son profit, en y insérant un nouvel épisode<sup>37</sup>. Effectivement ces « aventures » n'ont pas de connexions causales entre elles. Elles ne sont pas, cependant, totalement inconséquentes non plus : leur agencement n'est pas fortuit et leurs thématiques, comme on le verra, sont loin d'être dénuées de relation avec le cœur de l'intrigue.

Pour commencer, ces « aventures » sont limitées au nombre de cinq. Leur longueur respecte un certain équilibre des proportions : elles rythment la narration à travers un système de correspondances en termes de « durée ». Les deux premières et les deux dernières aventures sont de plus petite longueur par rapport à celle du milieu. La première aventure, au château d'Aigline de Vergy, et la cinquième, au château des Illes Pertes, sont de longueur moyenne et comptent entre quatre cent cinquante vers et sept cents vers environ. Il s'agit des deux épisodes assez longs et construits, ayant des

---

35 Frédérique LE NAN, « De quelques « pérégrines » ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », *Revue des langues romanes*, 107, 2003, 1, p. 47-70.

36 Alberto Limentani et Laura Pegolo, par exemple, soutiennent que « Par rapport à cette charpente [schème narratif du roman : début heureux, crise, etc...], plusieurs épisodes apparaissent comme entièrement marginaux, comme des amplifications qu'on pourrait supprimer sans un grave dommage » et dressent une liste d'épisodes prétendus inutiles dans l'économie du roman, Alberto LIMENTANI-Laura PEGOLO, « Marote ou de l'amour bourgeois », dans *Épopée animale. Fable, fabliau*. Actes du IVe Colloque de la Société Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981, Paris, PUF, 1981, p. 325.

37 François CHARLES, « Le 'Roman de Blanchandin' source de Gerbert de Montreuil », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XVI, 1-2, 1937, p. 25, note en bas de page n. 2.

analogies structurelles et thématiques : dans les deux cas Gérard arrive près d'un château dévasté, apprend les malheurs qui affligent ses gens et se fait leur champion. La deuxième et la quatrième aventure sont plus courtes et moins construites, des sortes de passages intermédiaires entre les aventures liminaires et celle centrale. Elles comptent chacune deux cents vers environ ; l'action est plus rapide.

La troisième aventure, en revanche, est beaucoup plus longue et articulée. Outre le fait qu'elle occupe les vers centraux, elle a une place privilégiée dans l'ensemble du roman : les quatre épisodes disposés avant et après elle lui fournissent une sorte d'encadrement symétrique. A la différence des autres moments, elle s'articule en deux parties. Dans un premier temps, on assiste à la préparation de l'épisode du point de vue chevaleresque. Cela prépare le terrain à ce qui suit, un moment teinté de rose où la fille du duc de la cité veut obtenir l'amour du chevalier qui s'est distingué par sa prouesse, évidemment Gérard, et lui fait boire un philtre d'amour, ayant raison de l'insensibilité qu'il montre à son égard.

L'absorption du philtre crée une véritable impasse narrative dans l'économie du roman. Gérard est le seul responsable de l'abandon de son aimée, injustement accusée d'adultère, mais connaît son innocence. Par conséquent la force et le souvenir de son amour sont les seuls moteurs qui le poussent à sa recherche ; l'atteinte à la mémoire, de la part du philtre, fait subir à la narration un brusque arrêt qui nécessite une intervention extérieure. A ce moment, l'auteur fait preuve d'une parfaite maîtrise du parcours des deux protagonistes : il « entrelace » savamment les mésaventures d'Euriaut, qui concourent à résoudre cette situation autrement sans issue.

A partir de là, s'amorce la deuxième partie de l'épisode : Gérard paraît avoir complètement oublié son amie, sous les effets du philtre, et a demandé en mariage la demoiselle de Cologne. Toutefois l'auteur trouve une solution à la situation apparemment bloquée : il vise à la remémoration de Gérard, qui avait oublié son aimée par *nigromace*, et le fait repartir à la quête d'Euriaut. Le très long épisode « de Cologne », au cours duquel Gérard a failli oublier les raisons de son errance et succomber à un autre amour, se conclut par le retour de la mémoire et la reprise de la quête.

On pourrait résumer les considérations faites avec le schéma proposé ci-dessous :

Commencement de la quête, après l'abandon d'Euriaut

1. Gérard au château d'Aigline de Vergy. Combat contre Galeran de Gornemant ;
2. Gérard malade à Chalon-sur-Saone, chez la bourgeoise Marote ;
3. Gérard à Cologne<sup>38</sup> ;

---

38 Hans-Erich Keller donne une numérotation différente de ces épisodes, car il compte le moment de Cologne en deux moments distincts : 3 – jalousie des demoiselles ; 4 – épisode du philtre, « L'Esprit



- a. Absorption du philtre > perte de la mémoire ;
- Entrelacement : aventures d'Euriaut à Metz ;
- b. Remémoration de Gérard ;
- 4. Gérard libère l'épouse ravie à son époux ;
- 5. Gérard au château Bien Assis, nommé des Illes Pertes. Combat contre le géant anthropophage Brudaligant ;

Retrouvailles des amants

On peut constater que le nombre et les proportions des aventures semblent avoir leur raison d'être : elles servent de fondement à une architecture tout compte fait assez simple, mais bien agencée. Les deux premières et les deux dernières aventures paraissent répondre à un souci de symétrie en termes de proportions, qui concourt à conférer un certain rythme au récit mais répondent surtout à une logique d'encadrement par rapport à l'épisode central du roman, qui se voit ainsi particulièrement mis en valeur. En outre l'auteur a en vue l'agencement complet des épisodes entre eux : il introduit tous les éléments fonctionnels aux étapes successives de manière très harmonieuse. L'épisode de Cologne, qui se voit ainsi valorisé dans la structure du roman, conduit de force à une impasse narrative que seulement une intervention extérieure peut résoudre et les aventures d'Euriaut sont racontées à point nommé. L'entrelacement est des plus simples, mais la structure du roman est cristalline, l'agencement des épisodes narrés se révèle impeccable et le récit, ainsi construit, fonctionne parfaitement.

### 2.3. Symétries et circularités

La façon dont Gerbert dispose les épisodes le long de la quête du héros semble répondre à une logique précise aussi : la césure créée par l'impasse narrative suggère une division du récit en une première et en une deuxième partie. Cette articulation amène à s'interroger sur les dynamiques qui régissent ces deux parties : deux axes majeurs, de direction complémentaire et opposée, paraissent les gouverner. Bien que les aventures que le protagoniste vit dans son errance ne paraissent pas régies par un ordre causal, elles répondent néanmoins à un jeu de symétrie, tout comme le début et la fin du roman.

L'excès d'enthousiasme de Gérard à tisser les éloges de son amie au début du texte déchaîne la provocation de Lisiart, comte de Forez, et amène au pari. Gérard déstabilise l'harmonie de la cour, instaure les prémisses à la calomnie publique

---

courtois et le 'Roman de la Violette' », dans *Courtly literature : culture and context. Selected papers from the 5th Triennial congress of the International courtly literature society*, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August, 1986, edited by Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 323-35.

d'Euriaut et, ne la croyant pas innocente, perd l'honneur, la terre et l'abandonne. Gérard déclenche, sans le savoir, un processus de pertes qui échappe à son contrôle : « the crises overlap the way dominoes fall onto other dominoes, each moving the next »<sup>39</sup>. Suite à la découverte de l'innocence d'Euriaut, il faillit oublier une première fois les raisons de sa quête – pendant la maladie –, cède aux avances de la plus entreprenante des demoiselles qu'il rencontre et boit le philtre. Les pertes générées par les actions de Gérard concourent à créer un mouvement de direction descendante, qui se concrétise dans une succession de pertes d'importance toujours croissante, culminant dans l'impasse narrative de l'oubli total de l'aimée.

Au moment de la perte de la mémoire, on atteint le point le plus bas dans l'aventure des deux amants : ils sont seuls et séparés ; Gérard s'est engagé à retrouver son aimée, injustement punie, mais s'est épris chemin faisant d'une autre femme et s'est engagé avec elle par une promesse de mariage, oubliant les raisons de son errance. Euriaut, de son côté, est seule, abandonnée et doit faire face à plusieurs tentatives de violence. Les complications qui éloignent Gérard et Euriaut l'un de l'autre paraissent désormais trop nombreuses. Le sort d'Euriaut semble particulièrement chargé car les accusations pesant sur elle se sont accrues de manière imprévisible, la calomnie de Lisiart ne semblant que la prémisse à des accusations plus lourdes. Comme le remarque Suzanne Kocher : « The romance traces the development of its two primary characters [...] whose love relationship develops through a course of obstacles even greater in number and gravity than is generally common in thirteenth-century French fiction »<sup>40</sup>.

Grâce à l'entrelacement, l'auteur amorce toutefois un processus d'ordre opposé, visant à la récupération des pertes intervenues. Une fois sa mémoire retrouvée, Gérard pourra recommencer sa quête. A partir de là, un processus ascendant de ré-acquisition peut recommencer et prend place. Cette dynamique de récupération non seulement est de sens opposé par rapport à celle descendante qui l'a précédée, mais les obstacles intervenus à l'union des protagonistes – concrétisés dans les pertes progressives – doivent être réparés exactement dans le même ordre dans lesquels ils sont intervenus.

La logique qui gouverne le récit semble répondre à une dynamique dessinant des cercles emboîtés l'un dans l'autre : avant d'arriver à l'heureuse conclusion du roman, au rétablissement de la relation amoureuse et à la récupération des droits perdus sur la comté de Nevers, il faudra trouver Euriaut et, une fois Euriaut retrouvée, Gérard devra la délivrer de l'injuste accusation pesant sur elle. Les amoureux enfin réunis pourront

---

39 Suzanne KOCHER, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the 'Roman de la Violette' », dans *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, publié et introduit par Classen Albrecht, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, p. 189-210, p. 197. cf. *Infra*, chap. 2.

40 KOCHER, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression » cit., p. 191.

obtenir justice seulement au moment conclusif du roman, se vengeant de la calomnie du traître Lisiart. La perte de la gageure, soit le premier mouvement descendant du récit, se résout par le combat judiciaire contre Lisiart, soit le dernier mouvement ascendant. Les deux graves accusations pesant sur Euriaut disparaissent dans le même ordre dans lequel elles ont été portées : Gérard s'engage immédiatement dans un premier combat judiciaire qui permet de sauver son aimée du danger et la délivre de la fausse accusation de meurtre. Mais, comme le rappelle le duc de Metz à Gérard, « Vos proueches [contre Méliatir] ne pris deus nois, | Se vous de lui [Lisiart] ne vous vengiés | Et vo terre ne calengiés » (v. 5811-13). Une fois son aimée retrouvée, et la réconciliation entre eux ayant eu lieu, Gérard n'est pas encore quitte de ses obligations en tant que bon chevalier. Il est obligé de s'engager dans un deuxième combat public contre le comte Lisiart pour pouvoir effacer la calomnie publique d'Euriaut et leur permettre de réacquérir leurs possessions, ainsi que leur honneur. La boucle est bouclée.

Afin d'éclaircir ces considérations sur la symétrie et la proportionnalité régissant le roman, on propose un schéma ici de suite :

- les chiffres romains indiquent les pertes, dans la première partie du récit, et les ré-acquisitions qui leur correspondent, dans la deuxième ;
- les numéros arabes se réfèrent aux numéros attribués aux différents épisodes dans le paragraphe précédent ;
- l'entrelacement est signalé en italique, de manière distinctive.

Document n. 3

<p>PREMIÈRE PARTIE DU RÉCIT</p> <p>PROCESSUS DES PERTES. DYNAMIQUE DESCENDANTE</p>
I. Perte de la « gageure »
II. Abandon d'Euriaut
- épisode d'Aigline de Vergy (1)
- épisode de Marote (2)
- Première partie de épisode de Cologne – (3a)
III. Philtre d'amour > perte conséquente de mémoire de G. (impasse narrative)
<i>Entrelacement : Euriaut à Metz</i>
<i>Envol de l'alouette avec la bague. Injuste accusation de meurtre</i>
<p>DEUXIÈME PARTIE DU RÉCIT</p>

PROCESSUS DES RÉ-ACQUISITIONS. DYNAMIQUE ASCENDANTE
– Deuxième partie de l'épisode de Cologne (3b)
III. Remémoration de Gérard, grâce à l'alouette > solution de l'impasse narrative
– épouse ravie (4)
– épisode du géant Brudaligant, au château des Illes Pertes (5)
II. Gérard retrouve Euriaut et lui rend justice de la fausse accusation de meurtre
I. La tromperie de Lisiart est punie et la « gageure » gagnée

Comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer, le début de la narration et sa conclusion se correspondent et concourent à créer un jeu d'échos d'un bout à l'autre du texte, en une sorte de mouvement circulaire. Le même mouvement paraît se conserver dans le traitement du schéma de la gageure. Cette architecture ne paraît pourtant pas se borner aux zones liminaire et finale du roman, mais une structure circulaire à cercles concentriques, emboîtés l'un dans l'autre, paraît se dégager d'un épisode à l'autre du roman.

#### 2.4. Récurrences

Gerbert de Montreuil sépare ses deux personnages et leur attribue un sort différent. Son attention est toutefois presque uniquement centrée sur son protagoniste masculin : la quête que Gérard entreprend est la pièce centrale du roman. C'est le cœur de la narration, le moment le plus riche, le plus long, c'est là où l'auteur prend le plus de plaisir à s'attarder. Le roman, qui pourtant s'essaie à d'autres morphologies romanesques, est tout projeté dans la recherche d'Euriaut : sa focalisation est toute centrée sur la quête.

Pour son protagoniste, Gerbert conçoit un long parcours solitaire : il est seul, sans compagnons, sur son destrier. L'auteur entraîne Gérard dans une véritable errance : une fois apprise l'innocence d'Euriaut, « il [Gérard] ne set en quel pais | s'amie querre ne cerkier » (v. 1499-1501). Aucune indication n'est fournie sur le chemin à suivre, aucune piste n'est donnée pour retrouver la femme aimée. Gérard se déplace quasiment au hasard, tâchant d'acquiescer de ses nouvelles des gens qu'il rencontre. Il traverse les terres du milieu et du nord de la France, ainsi qu'une partie de l'Allemagne. L'auteur ne s'attarde pas longtemps à raconter l'errance solitaire du héros. La pérégrination de Gérard entre deux aventures peut durer même un certain nombre

de jours, mais est habituellement très rapide, sous la plume de Gerbert<sup>41</sup>. Les déplacements d'un lieu à l'autre de la part du chevalier sont toujours très brièvement décrits ; mais au moment où le protagoniste approche d'une demeure ou d'une ville, l'auteur ralentit son rythme, parce que c'est à partir des lieux que l'« aventure » va commencer.

Les aventures ne sont jamais « immédiates », elles ne se présentent jamais de manière directe à Gérard, mais sont toujours biaisées par une savante construction de l'épisode. Exception faite dans le cas du dragon, au moment de l'abandon d'Euriaut, Gérard n'est jamais dans un état de péril imminent, ni obligé à se battre sur place. L'auteur construit habilement chaque épisode, où rien n'est laissé au hasard<sup>42</sup>.

Gérard ne subit donc pas de défis immédiats et ne les provoque pas non plus. D'abord il arrive dans un lieu : il voit se dresser sur son chemin deux châteaux, celui d'Aigline de Vergy et celui des Illes Pertes, et il passe également par un certain nombre de villes, comme Chalon-sur-Saône, Cologne, Metz. Une fois arrivé dans un lieu précis, il est accueilli par les personnages qui l'habitent, les seigneurs du château ou quelques bourgeois, et fait leur connaissance. Ainsi il apprend, petit à petit, des histoires qui les concernent directement ou des malheurs survenus près de là, selon la coutume de l'hospitalité.

Dans le premier épisode Aigline de Vergy est souveraine d'un château dont la terre, *gaste*, ne produit plus de blé ; elle vit par ailleurs constamment menacée par un seigneur, Galeran de Gornemant, qui a tué son père et son frère et exige sa main et sa terre. Par conséquent sa richesse est entachée, ainsi que sa liberté et la possession des ses biens. Dans le troisième épisode la riche et prospère ville de Cologne, gouvernée par le duc Milon, doit faire face à des assauts répétés que les Saxons mènent contre ses gens, qui vivent dans un climat de peur. Un jeune chevalier a été sauvagement battu le jour de son mariage, et son épouse lui a été ravie, dans le quatrième épisode. Un géant anthropophage nommé Brudaligant a dévasté une contrée et menace les habitants, en exigeant un tribut humain ou la main de la fille du seigneur au cours du cinquième. Les thématiques des aventures sont toutes strictement liées à des questions de droit et de terre : il s'agit d'histoires d'usurpation et d'abus qui préparent la situation de combat que Gérard va affronter.

---

41 L'auteur utilise des formules stéréotypées extrêmement synthétiques à ces moments de l'action : « Ensi par maint jor cevalcha, | Tant qu'encontre un vespre aprocha | Un chastel sour une riviere. », v. 1521- 23 ; « Ensi erra jornees sis », v. 2262 ; « Tant erra k'il vint en Ardene | D'illuec est venus a Couloigne. », v. 2503-4 ; « Mainte foriest a trespasse, | Tant que il vint en une lande », v. 4420-21.

42 Notre lecture du texte va décidément contre certaines affirmations comme « Les aventures de Gérard s'accumulent en effet sans lien apparent, au gré du désir du romancier » ou encore « Cette agglomération arbitraire d'épisodes assimile cette partie du *Roman de la Violette* aux juxtapositions typiquement romanes » de Lydie LOUISSON, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 471. Comme on l'a annoncé au cours de l'*Introduction* et on verra mieux au chapitre IX, cette approche au texte, débitrice d'une perspective « réaliste », ne rend vraiment pas justice au texte de Gerbert et méconnaît sa véritable poétique.

Or la construction pour ainsi dire méditée de chaque épisode concourt à créer principalement deux effets : d'un point de vue narratif, le protagoniste est toujours préparé à affronter ces situations périlleuses et apprend préalablement tous les renseignements nécessaires sur l'ennemi contre lequel il va se battre. Avec son caractère enthousiaste, il n'a jamais de doute sur le choix à faire : il s'implique personnellement, se montre toujours prêt défendre la bonne cause, comme il le doit tout bon chevalier. Les thématiques du droit usurpé, de la dépossession de la terre reviennent sans cesse et ne vont d'ailleurs pas sans évoquer la situation propre à Gérard même : le long de son parcours il se bat contre tout imposteur. Il répète ainsi à plusieurs reprises, tout en l'anticipant prospectivement, son propre combat qui aura lieu seulement à la fin contre Lisiart, comte de Forez, qui l'a injustement dépossédé de son comté de Nevers.

D'un point de vue métanarratif, ces situations permettent à l'auteur non seulement d'introduire dans la quête du héros un obstacle ou un ennemi à vaincre, mais de construire à chaque fois savamment le nouvel épisode avec des nouveaux personnages, dans des lieux différents, avec des histoires différentes. En plus de préparer de manière rationnelle la situation du combat, Gerbert de Montreuil introduit un certain nombre d'éléments « d'armes et d'amour » qui, suite à la conclusion du moment chevaleresque, lui permettent des développements intéressants qui seront traités par la suite de manière détaillée. Car l'interaction de Gérard avec les gens n'est jamais stérile : l'éclat de sa valeur suscite l'admiration de tous, l'armure du chevalier change à chaque combat, sa beauté et sa prouesse éveillent le désir amoureux, parfois même la convoitise, de maintes demoiselles.

### 3. « Ce roman n'est pas de la reonde Table »

#### 3.1. Echos arthuriens

Si on ne connaissait pas le titre de l'œuvre qui, jusqu'à présent, a été classée parmi les romans dits « réalistes », et s'il n'y avait pas une déclaration explicite de distanciation de la cour d'Arthur de la plume de l'auteur, en position incipitaire, on le croirait à plein titre un roman arthurien<sup>43</sup>. Sa structure narrative qui prévoit deux scènes à la cour, respectivement au début et à la fin du roman, correspond parfaitement au deuxième type de schéma classé par Beate Schmolke-Hasselmann dans son étude sur les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes. Le départ et le retour à la cour une fois surmontée la(les) aventure(s), est exactement le schéma que la critique allemande appelle « Two arthurian scenes »<sup>44</sup>. Mais les ressemblances ne s'arrêtent pas là, car le souvenir des œuvres du maître champenois est très fort à l'esprit de l'auteur.

L'élément déclencheur de la narration est un motif d'origine populaire, qui fonctionne de manière similaire au motif de la chasse au blanc cerf dans *Erec et Enide* ; comme dans ce roman, le couple d'amants est formé dès le départ et la déstabilisation de l'équilibre initial heureux permet à l'auteur de centrer sa narration sur leur parcours d'expiation et sur la glorification finale de leur union : tels Erec et Enide, Gérard et Euriant partent seuls à cheval de la cour pour expier leur « culpabilité », y revenir seulement à la fin, réconciliés, et devenir mari et femme (ou roi et reine)<sup>45</sup>. De nombreuses autres comparaisons peuvent être faites entre les protagonistes de la *Violette* et les héros de romans de Chrétien de Troyes : en nouveau Lancelot, Gérard s'engage dans une longue quête de son aimée, pensée constante dans son esprit ; il met sans cesse à l'épreuve ses qualités chevaleresques face à tous les adversaires rencontrés sur son chemin et résiste au désir de maintes demoiselles au nom de son amie ; en

---

43 L'association du *Roman de la Violette* à Chrétien de Troyes est assez récente et témoigne d'une nouvelle et timide approche à ce texte, qui avait toujours auparavant été confronté presque exclusivement aux romans dits « réalistes », cf. *Introduction*, « Le Roman de la Violette et la critique », *supra*. Les savants espagnols Merixtell Simó et Fernando Carmona ont bien vu et souligné les premiers la similarité de la structure du roman avec celle des romans du maître champenois, cf. SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 171-90 et CARMONA, « El Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil » cit., p. 204 et sq. Cependant, ils ne se détachent pas tout à fait du paradigme « réaliste » tant que Merixtell Simó affirme « Desde el punto de vista temático, reconocemos en el *Roman de la Violette* muchos motivos procedentes del *roman* de aventuras no artúrico; sin embargo, ha quedado patente que la estructura de la obra se inspira en la narrativa de Chrétien de Troyes. Las aventuras del protagonista se ajustan al modelo estructural de la *queste*, aunque desaparece el escenario maravilloso del *roman* artúrico en favor del marco spatio temporal del *roman* de aventuras y del realismo descriptivo », *La arquitectura* cit., p. 198.

44 Beate SCHMOLKE HASSELMANN, *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart : zur Geschichte einer Gattung*, Dissertation, Tübingen, 1977, et sa version anglaise, de laquelle on cite : *The evolution of Arthurian romance : the verse tradition from Chrétien de Troyes to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 50.

45 Leur culpabilité est moins facilement saisissable que celle d'Erec et Enide, cf. chap. 2.

nouvel Yvain oublieux de son aimée, il s'écarte de la bonne voie et devra vaincre l'impasse morale de cet envoûtement suscité par le philtre d'amour pour parvenir à conclure sa recherche et pouvoir se marier enfin, couronnant sa relation de vrai amour. L'empreinte des romans de Chrétien de Troyes est fort manifeste au niveau thématique et structurel.

Toutefois, si on opère un rapprochement plus approfondi, on aperçoit des différences de détail : les structures narratives arthuriennes servent de soutien à d'autres contenus romanesques. Examinons de manière comparative le prologue et l'entrée en roman : les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes, d'après les relevés de Beate Schmolke Hasselmann, introduisent traditionnellement dans les 500 premiers vers le nom du roi, l'indication de l'endroit et du moment de l'année pendant lesquels est réunie la cour<sup>46</sup>. Dans le roman de Gerbert, ces caractéristiques sont toutes présentes et respectées. Toutefois, l'auteur esquisse pour son roman un décor « autre » : il choisit un roi sage et courtois, mais au nom moins évocateur de Louis<sup>47</sup> ; il situe sa cour dans une ville telle que Pont-de-l'Arche et non dans les légendaires Tintagel, Carduel ou Camelot. Il établit ainsi les prémisses à une onomastique des personnages aux noms « vraisemblables » et à une topographie romanesque qui s'accroche à la géographie.

Le plus souvent dans les romans arthuriens le roi, entouré de ses meilleurs chevaliers, ne veut pas se mettre à table jusqu'à ce qu'une nouvelle aventure ne s'amorce. Chez Gerbert de Montreuil, en revanche, on dîne paisiblement et dans l'allégresse ; par ailleurs, non seulement aucun des héros arthuriens n'est présent, mais l'ouverture baigne dans une charmante atmosphère toute féminine qui permet le déploiement de la nouveauté formelle du roman : les dames de la cour chantent comme divertissement quelques poèmes lyriques enchâssés dans le texte.

Dans les romans arthuriens habituellement une aventure, constituant une menace pour la cour et la collectivité, s'amorce par l'intervention d'un messager, d'un défi, ou par l'arrivée d'un message. Un des chevaliers de la Table Ronde prend en charge le message ou assume le défi et va essayer de rétablir l'ordre et la paix. Dans la *Violette*, toutefois, non seulement le protagoniste de Gerbert est provoqué individuellement et agit pour son propre compte, comme il arrive de plus en plus dans les romans arthuriens en vers du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>, la provocation ne constituant pas une menace pour le monde de la cour. Mais si on observe de manière plus attentive les mobiles de l'action, on voit que l'essor narratif a une dynamique complètement renversée : le protagoniste même ose défier le monde de la cour, puisque l'élément

---

46 Le début des romans arthuriens se situe habituellement à la Pentecôte ou à Pâques. Dans ce roman ce sera à la fin du roman que la scène collective aura lieu à la Pentecôte.

47 Ce nom n'est pas sans malice non plus, puisqu'il évoque le nom du roi Louis VIII.

48 SCHMOLKE HASSELMANN, *The evolution of Arthurian romance* cit., chap. 3, particulièrement p. 99-103.



déstabilisateur qui provoque le basculement de l'équilibre initial n'est pas uniquement le défi de Lisiart, comte de Forez, mais la « vantance » de Gérard, en amont de la gageure. Chez Gerbert de Montreuil, la cour ne donne plus le même sentiment d'appartenance, elle n'est plus le monde chaleureux que les personnages n'osent pas troubler.

A la lumière de ces considérations, on peut suggérer que l'auteur de la *Violette* respecte tout compte fait la tradition arthurienne, malgré ses déclarations ; toutefois, il garde une distance, une sorte d'indépendance à l'égard de son « modèle ». Il semble se servir de certains schémas pour bâtir son architecture narrative sans pourtant vouloir s'inscrire dans cette tradition. Pour ce faire il s'accroche à des structures connues – et reconnaissables pour le public – mais y met un nouveau matériel, de son goût, développe sa narration de façon personnelle. Les caractéristiques paraissent donc être respectées du point de vue formel, mais leurs contenus sont modifiés, recentrés, de nouvelles significations y sont introduites.

### **3.2. Une quête privée**

La recherche de l'être aimé occupe une place de premier ordre dans l'économie du roman : elle s'étend sur les deux tiers du récit, occupant un nombre considérable de vers ; les déplacements du protagoniste lui impriment un certain dynamisme ; la structure en épisodes lui donne un certain rythme. Elle scande, articule la narration en différentes étapes. Le schéma narratif de la quête encadre la *Violette* dans le monde des chevaliers d'Arthur, l'inscrivant pleinement dans le sillon tracé par le maître champenois.

Les caractéristiques de la quête évoqués jusqu'ici montrent une grande similarité avec celles des textes arthuriens. Toutefois, comme il s'est avéré dans le cas de l'entrée en roman, les mobiles mêmes de l'errance différencient la quête de Gérard des errances des héros de la Table Ronde. Pour mieux les comprendre, il faudrait faire un pas en arrière et revoir de quelle manière se closent les moments qui précèdent son commencement.

La départ de la cour de la part des protagonistes s'était effectué au moment de la perte de la gageure, lorsque Lisiart avait gagné publiquement son pari contre les deux jeunes amants. Malgré les protestations d'Euriaut, Gérard ne doute pas un seul instant de la bonne foi de Lisiart et, emporté par la rage et la douleur devant une telle découverte, ordonne à la jeune femme de monter à cheval pour partir avec lui. Aucune demande n'est faite à Euriaut pour qu'elle puisse se disculper : la parole de Lisiart est crue sans hésitations.

Les gens de Gérard lui suggèrent alors de punir immédiatement la femme en disant « faites la desloiaus desfaire » et insistent pour l'accompagner ou l'aider dans l'entreprise. Mais malgré l'insistance des siens, Gérard veut absolument partir seul avec elle et leur explique ainsi ses raisons :

Signor, che dist Gerars, laissiés ;  
Par amors or vous en taisiés ;  
Que jou en ferai tel justiche,  
qui estera a ma devise (v. 1003-6).

et puis encore « Signor, dist il, nus n'i venra, | Ne l'aventure ne verra, | Qui moi et li est a venir » (v. 1015-17). Les jeunes amants laissent alors la cour, seuls, à cheval, puisque Gérard l'a souhaité ainsi. Une fois arrivé dans une forêt, Gérard veut se faire justice tout seul : il s'apprête à couper la tête de son amie, la menaçant de la sorte « Ves ci vostre martyre. | Honnis sui par vostre folie » (v. 1030-31). Mais malgré la tension extrême du moment, voyant surgir derrière lui un serpent monstrueux qui s'avance menaçant vers eux, Euriaut ne peut pas s'empêcher d'avertir son ami du péril : « Sire, merci! | Por Diu, fuiés vous en de chi! | Que je voi venir un dyable » (v. 1142-43). Gérard est donc contraint d'interrompre son exécution et de se livrer à un terrible combat contre la bête, qu'il tue.

Gérard revient ensuite vers Euriaut mais cette interruption le laisse particulièrement troublé, car son amie a voulu lui sauver la vie au moment précis où il voulait la tuer. Cette bonté, ce profond altruisme de la jeune femme font resurgir en lui l'amour qu'il lui portait. Il reconnaît nouvellement en elle cet être exceptionnel auquel il s'était dévoué et pense, en son âme et conscience, qu'il va continuer à l'aimer en secret : « tout adiés m'amour aura, | Ne ja nus fors moi nel saura » (v. 1089-90). Il change alors d'avis sur la punition à lui donner, car elle mérite d'avoir la vie sauve, mais se voit obligé de se séparer d'elle et l'abandonne dans la forêt, en la recommandant à Dieu.

La curiosité de savoir ce qui se passe dans son ancienne demeure resurgit en Gérard. Ne voulant pas se faire reconnaître de ses gens, il traverse sa terre incognito : il se rend à Nevers habillé en ménestrel, la vielle au cou, et arrive à la cour où logent désormais Lisiart et la vieille Gondrée. Son déguisement en ménestrel lui permet de donner la preuve de ses qualités de chanteur face aux nouveaux seigneurs mais, surtout, de surprendre leur secret : il entend la vieille nourrice d'Euriaut dire à Lisiart combien il lui est obligé pour la fortune qu'il a gagnée « par tromperie ».

A partir de ce moment Gérard, qui n'en croit pas ses oreilles tant son bonheur est grand, n'hésite plus un instant :

Ains a les degrés avalés ;  
Sans congies prendre en est alés  
[...]  
Tant durement se resjoï  
De chou que il avoit oï,  
C'onques ne fina de troter

Il revient chez son hôte et part dès le lendemain à la recherche de son amie, inspiré par le bonheur de sa fidélité et par le sentiment de vengeance envers le traître Lisiart.

Depuis leur départ, le roi et la cour n'ont plus aucune nouvelle des amants. Depuis son départ de la cour, le couple est sorti de la communauté : Gérard et Euriaut deviennent des errants par obligation, puisque leur terre ne leur appartient plus ; ils sortent de l'ordre social, puisque la honte du déshonneur pèse sur eux. Leur union, qui était reconnue mais non officielle, se brise instantanément. La cour avait vu le couple s'éloigner à cheval en vue d'une possible punition pour la jeune femme crue coupable ; à partir de ce moment-là, on croirait le couple dissout par la mort d'Euriaut. Mais dès leur départ leur sort est inconnu. Tout ce qui se passe advient à l'insu de tous : personne ne sait qu'Euriaut n'est finalement pas tuée, comme on l'attendait, mais seulement abandonnée dans la forêt ; personne ne connaît la promesse intérieure de Gérard de toujours l'aimer. De même, la découverte de la part de Gérard de la tromperie de Lisiart et le désir qui en découle de partir en quête de son aimée, qu'il a découvert innocente, sont ignorés de tous. Ces conditions déterminent un caractère particulier de la quête de Gérard : le départ de Gérard en quête de son aimée est totalement solitaire, se fonde sur des motivations personnelles, étrangères à ses gens ; personne ne sait qu'Euriaut est innocente, que Gérard l'a « perdue » et qu'il l'aime encore. Il s'agit d'un fait totalement intime, ses raisons sont profondément privées.

La quête arthurienne, telle qu'elle est définie par les critiques, se caractérise par des traits bien établis<sup>49</sup> : en réponse à un défi ou à un message, pour aider des gens en détresse, pour réparer un enlèvement ou simplement pour éprouver leurs qualités, des jeunes chevaliers partent de la cour d'Arthur, avec l'approbation de ce dernier, et s'engagent dans un parcours solitaire essayant d'atteindre leur but. Le départ à l'aventure est normalement public et l'errance aboutit au rétablissement de ce même ordre, strictement lié à la consolidation de la souveraineté arthurienne. La cour d'Arthur, ainsi que le cercle de chevaliers qui gravitent autour d'elle, incarnent la justice, la bonne loi et se mesurent le plus souvent à des ennemis qui menacent leur équilibre.

---

49 La bibliographie à ce propos est très importante et, d'ailleurs, plusieurs interprétations ont été fournies au cours du temps sur la naissance et les fonctions de la chevalerie. Un important ouvrage de synthèse à ce sujet est celui de Marie-Luce CHÉNERIE, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des 12e et 13e siècles*, Genève, Droz, 1986. Dans son article « Ferire, gioire, patire : i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes », dans *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma, Viella, 2007, p. 101-37, Alvaro Barbieri résume très bien les valeurs principales de l'aventure dans le roman arthurien selon les différentes approches du dernier siècle dans les pages introductives de son étude, voir particulièrement p. 101-8.

Le chevalier qui est ainsi prêt à partir vers l'aventure, vers l'inconnu, est à la fois un jeune chevalier qui veut s'éprouver, et un initié, qui représente en même temps la souveraineté arthurienne et son ordre. D'une part donc sa solitude rend manifeste le choix qui est tombé sur lui et le distingue du sort commun. Le parcours solitaire, initiatique qui lui est destiné le prépare à son évolution intérieure et au dépassement de ses propres limites. D'autre part le jeune quêteur incarne la loi, la bonne loi contre l'Autre, qui incarne le Mal. La rencontre avec l'Autre a lieu la plupart du temps sous forme violente et le héros, à chaque nouveau combat, actualise la différence entre son monde – le bon, le juste – et le monde des ses adversaires. Sa conscience d'appartenance à une communauté est très forte. Le parcours du chevalier est donc seulement partiellement solitaire, car l'aboutissement de la quête ou de l'aventure va lui permettre une plus profonde réintégration dans son monde. Ce caractère communautaire, d'appartenance, manque à la quête de Gérard qui se déclenche suite à une perte totalement privée : il s'agit d'un parcours absolument personnel, qui le rejette même aux marges, en dehors de la communauté.

Le jeune chevalier arthurien, à la fin de son parcours initiatique et aventureux, une fois annulée la menace qui pèse sur son monde, acquiert des honneurs qui ne lui étaient pas encore accordés : l'amour d'une séduisante demoiselle et éventuellement le droit de gouverner un territoire<sup>50</sup>. Au début du récit Gérard est, en revanche, un chevalier comblé, en possession de la comté de Nevers, où il vit un amour réciproque et heureux avec une très belle et vertueuse femme. Il est respecté et chéri par ses sujets et entretient de bonnes relations avec son roi. Rien ne manque à cet équilibre parfait, exception faite d'une alliance officielle avec son amie. La perte apparente de la gageure touche à ces mêmes biens : la prétendue infidélité de son amie met en cause son amour, ainsi que son honneur, et lui ôte du même mouvement la terre, qu'il avait imprudemment mise en jeu. La quête que Gérard entreprend n'est donc pas un choix, mais une nécessité. Son départ à l'aventure se fait pour restaurer un équilibre initial, qui le voyait déjà heureux, en possession de tout ce que la plupart des chevaliers cherchent : l'amour, l'honneur, la terre.

Le but de la quête est très précis : Gérard doit retrouver son amie abandonnée, avoir justice du tort subi et se réapproprier la terre perdue. L'auteur semble d'ailleurs toujours pressé d'encadrer son protagoniste dans un nouvel épisode où son action peut se rendre « utile ». Le chemin de Gérard semble toujours très préparé, comme on l'a remarqué, aucune place n'est laissée à l'imprévu ou au pur plaisir de l'errance. Il

---

50 Erich Köhler et Georges Duby ont vu dans ces caractéristiques la fonction sociologique d'un *transfert* littéraire : cette chevalerie imaginaire pouvait projeter les aspirations des jeunes chevaliers, les *juvenes*, non casés et sans propriété, Erich KÖHLER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, traduit en français par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 (1956, 1970), Georges DUBY, *Au XIIe siècle, Les jeunes dans la société aristocratique*, « Annales E.S.C. », 1964, p. 835-46. Cette lecture a reçu cependant des fortes oppositions.

manque, à la quête de Gérard, ce caractère ludique de l'aventure, lié à la découverte du monde, au « plaisir du dépaysement et [au] goût du changement »<sup>51</sup>. « Le plaisir du divertissement, le charme du vagabondage, de l'évasion »<sup>52</sup> et « le caractère frivole de l'affrontement chevaleresque »<sup>53</sup> n'y trouvent pas leur place. Ainsi conçue, la quête de Gérard, toujours très sérieuse, dévoile une veine quasiment épique.

Avec son départ en quête d'Euriaut, Gérard est obligé de se confronter à un certain nombre de situations plus ou moins périlleuses, montrant son tempérament de vrai chevalier et valeureux combattant. Cependant il ne partage pas « le goût du risque, le frisson délicieux de s'exposer au péril [...] l'impérieux besoin d'acquérir la gloire »<sup>54</sup>. Il n'y pas dans le roman de Gerbert ce vice profond de la chevalerie, la « subtile perversion de l'idéal chevaleresque »<sup>55</sup> liée au désir de l'épreuve à tout prix, dont se moquera Cervantes quelques siècles plus tard.

A la différence des quêtes partant de la cour d'Arthur, l'aventure de Gérard est totalement privée. Non seulement son errance ne touche ni à la sphère publique ni au pouvoir royal et ne vise pas au rétablissement d'un ordre supérieur, mais elle est totalement inconnue du monde de la cour. La quête de Gérard commence à l'insu de tous. Il retournera à la cour une fois son amie retrouvée et seulement dans un deuxième temps, à la demande du roi qui le questionne sur les raisons d'une si longue absence, il racontera « sa quête ».

En tant que chevalier valeureux, honnête, innocent et injustement calomnié, il représente sûrement la bonne loi et la justice dans les luttes avec ses adversaires, mais le lien qui devrait l'unir au roi est très faible, quasiment absent. Le sentiment d'appartenance à la même communauté caractéristique du monde arthurien ne trouve pas ici son pareil. Gérard ne montre pas un désir profond de s'éloigner des siens, de partir, de se projeter vers l'avenir. Gérard d'ailleurs est présenté comme un jeune homme courtois, qui chante des chansons devant un public de dames, au début du texte, plus que comme un valeureux chevalier.

Sa quête commence avec un but précis et se voudrait la plus courte possible. Gérard n'aurait aucun besoin de mesurer sa vaillance, aucune nécessité de trouver un territoire à gouverner – et est d'ailleurs contraint de les refuser à chaque fois qu'on les lui propose – il n'est pas intéressé par la rencontre de charmantes demoiselles. Cela lui causera d'ailleurs plus d'inconvénients que d'avantages. Il est tout épris de sa

---

51 Philippe MÉNARD, « Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance », dans *Voyage, Quête, Pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Senefiance n. 2, Aix-en-Provence, CUER MA, 1976, p. 289-310, p. 298.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 303.

54 *Ibid.*, p. 299.

55 *Ibid.*, p. 303.

vertueuse amie qu'il a hâte de retrouver (exception faite de l'épisode du philtre!) et pourra reprendre possession de sa terre dès qu'il aura prouvé son innocence.

Gerbert de Montreuil reprend donc la structure de la quête au monde arthurien, mais une distance profonde la différencie des raisons qui l'ont déclenchée et rendue nécessaire. Du point de vue des mobiles la quête de la *Violette* ressemble plus aux quêtes qu'entreprennent les enfants amoureux empêchés de vivre leur amour. Gérard ressemble à Floire, qui part à la recherche de Blancheflor, son amie depuis l'enfance qu'on lui a ôtée, plus qu'à Lancelot ou Erec. Peter Haidu a bien montré la différence dans les structures narratives qui régissent les romans qu'il appelle « d'aventure » de Chrétien et le « roman d'amour » *Floire et Blancheflor*<sup>56</sup> :

Erec and Yvain leave the Arthurian court to go conquer their happiness in distant adventures. [...] Floire, on the other hand, starts out possessing what Chrétien's heroes lack and are searching for. He starts out at home, not in a foreign country, and he returns to his starting point at the end of his wanderings. Furthermore, he enjoys the presence and love of his Lady from the very beginning. [...] this state is his « naturally » : happiness is there the personal and indubitable attribute of the hero from the very beginning<sup>57</sup>.

Haidu exemplifie ainsi cette situation :

Chrétien de Troyes : A1 + N1 + X + A2 + N2

*Floire et Blancheflor* : (-) + N1 + X + A2 + N2

« A1 » est le point de départ, qui précède la conquête de la dame, pour *Erec et Yvain* ; la phase de conquête de la dame est absente dans *Floire et Blancheflor*, qui part directement de cette acquisition, soit de « N1 » ; la phase « X » constitue la crise et la séparation entre les amants, que suivent les retrouvailles avec la dame (« A2 ») et le rétablissement final de la situation heureuse (« N2 »).

En effet, pour ce qui est de la structure du roman, le commentaire du critique américain pourrait très bien s'adapter à notre cas. Haidu relève une autre différence fondamentale, qui découle de cette organisation narrative :

A second major difference lies in the psychological dimension. The crisis (X) in both cases separates the knight from his Lady and puts his fief into question. In the case of Chrétien's heroes, the crisis is an inner one ; it is set in motion by a fault of the hero's, real in Yvain, supposed in Erec. It is the interiority of the origin of the crisis that can suggest values of redemption or atonement in the A2 section of Chrétien's romances. But Floire bears no responsibility at all for his crisis, either real or supposed. His happiness in (N1) is not « false » and his happiness is taken from him for no good reason : he is the victim of his (pagan) father's plot. [...] The events that occur [...] do bring him closer to Blancheflor, but his affabulation has no moral or psychological

---

56 Peter HAIDU, « Narrative structure in 'Floire et Blancheflor' : a Comparison with two romances of Chrétien de Troyes », *Romances Notes*, 14, 1972-73, p. 383-86. Le ressemblance avec les romans idylliques – des amours enfantins ne s'arrêtent pas là, comme l'on verra par la suite.

57 *Ibid.*, p. 385.

resonance, and the hero's literary stature seems no « higher » at the second end than at the beginning.<sup>58</sup>

La question de la responsabilité dans la crise dans le couple n'est pas si nette dans notre cas, parce qu'elle est en partie provoquée par Gérard même. Mais il est vrai que Gérard, comme Floire, revient à la fin à la même situation qu'au début, à ce qui confirme le mouvement circulaire du roman. En outre, la quête ne sert pas à une véritable évolution psychologique du protagoniste, comme c'est le cas dans *Erec et Enide* ou *Le chevalier au lion*<sup>59</sup>. Ce trait différencie encore une fois la quête de Gérard des quêtes arthuriennes, dans lesquelles tous les critiques s'accordent à voir un caractère évolutif, comme le témoignent de manière très ample leurs nombreuses réalisations littéraires. Comme le dit Michel Stanesco :

Le but de l'aventure est justement la découverte finale de la vérité de sa propre condition, la révélation à soi-même. Il y a aventure parce qu'il y a un écart entre ce qu'on est initialement – un jeune Gallois, ignorant et sauvage – et ce qu'on peut être effectivement – le maître du château du Graal.<sup>60</sup>

Mais comme « le déplacement du personnage principal est une nécessité technique »<sup>61</sup> sans quoi il n'y aurait pas d'histoire, notre roman ne peut pas se soustraire à une telle démarche.

Les analyses de ce premier chapitre ont servi à faire ressortir les stratégies mises à en œuvre par l'auteur pour la construction du récit. Les mouvements narratifs régissant le texte sont clairs, ordonnés et savamment agencés les uns avec les autres. Ils impriment une dynamique de type circulaire au texte qui se propage à tous ses niveaux ; par ailleurs la quête, le cœur de la narration, est régie par un mouvement descendant et ascendant qui s'accorde avec le mouvement circulaire de l'ensemble du texte. La construction des épisodes est très réfléchi aussi. Loin d'être due au hasard, loin de toute impression de confusion, l'architecture du roman est bien construite, solide, apte à valoriser les traditions narratives dont l'auteur s'est inspiré.

Ces analyses proposent une nouvelle approche du texte. Cependant, en conclusion de cette première étape, on voudrait se confronter avec la littérature critique car une question particulièrement nécessite d'être résolue en vue des développements ultérieurs. Un certain nombre de critiques voit la quête comme un moment non

---

58 *Ibid.*, p. 386.

59 La question de l'évolution psychologique du héros, qui se lie à un usage spécifique de la technique de l'enchâssement des fragments lyriques dans la narration, est délicate et sera traitée au fil des analyses, particulièrement aux chapitres V et VIII.

60 Michel STANESCO, « L'aventure », dans *D'armes et d'amour : études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 65.

61 MÉNARD, « Le chevalier errant » cit., p. 292.

nécessaire à la solution de l'intrigue amoureuse posée par la gageure, et la considère comme un développement sans intérêt. Toutefois, comme on a eu l'occasion de le remarquer, dans le cas du *Roman du comte de Poitiers*, roman où le canevas du pari a la même progression que dans la *Violette*, une plus brève pérégrination est suffisante au héros pour retrouver la femme aimée, préalablement abandonnée, et pour l'heureux dénouement du récit.

Cette lecture de la quête se fonde sur le fait que, comme on vient de voir, l'amour entre les deux protagonistes est une donnée présente dès le début du récit et que, par conséquent, les longues pérégrinations du héros ne sont pas nécessaires à la conquête d'une dame, comme elles le sont en revanche dans la plupart des romans des auteurs contemporains de Gerbert et dans le roman arthurien en particulier. Dans la *Violette* on dirait presque que les épisodes tels qu'ils sont conçus par Gerbert semblent poser obstacle aux retrouvailles des amants, comme on le verra, avec les nombreuses atteintes portées à leur intégrité physique et morale. Par voie de conséquence, les aventures qui composent et scandent la recherche d'Euriaut ont été vues comme une sorte de remplissage, un retardement non nécessaire à l'heureux dénouement. Dans cette optique, la valeur de ce parcours narratif et les liens qui sous-tendent les épisodes sont souvent mal compris<sup>62</sup>.

Cependant, cette lecture ne semble pas satisfaisante: elle se base sur une catégorie d'histoire littéraire aujourd'hui délaissée, une conception vieillie, comme on a eu occasion de le montrer au cours de l'*Introduction*, qui n'est pas suffisamment attentive à l'égard du texte. Soutenir que la quête, soit 4000 vers environ sur un total de 6600, est un pur retardement du dénouement, que tous ses contenus sont fortuits et mal organisés juste parce qu'un géant et un dragon y font leur apparition en contradiction avec l'étiquette « réaliste » appliquée au roman semble quelque peu forcé. Cette voie interprétative est d'ailleurs peu respectueuse des choix de l'auteur : pourquoi faudrait-il soutenir que les aventures n'ont pas de sens au lieu de s'interroger sur leurs contenus et leur portée?

On a pu voir en outre, à la lumière des analyses faites, que la construction du roman n'est absolument pas due au hasard ou confuse. Au contraire son architecture est claire, apte à créer des jeux de symétrie et surtout à mettre en valeur l'épisode central du texte, qui renferme en lui une valeur signifiante toute particulière sur le rôle de la mémoire et l'importance de l'amour vrai, comme il sera montré.

Les différents épisodes, outre le fait qu'ils sont parcourus pas des thèmes récurrents qui reflètent de manière variée l'histoire des héros, permettent à l'auteur d'introduire un certain nombre d'éléments d'armes et d'amour qui soutiennent le cœur

---

62 Cette thèse est défendue notamment par LIMENTANI-PEGOLO, « Marote ou de l'amour bourgeois » cit. et CARMONA, « *El Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil » cit.



de l'intrigue et révèlent à la fois son regard envers ses prédécesseurs, la distance qu'il montre en traitant un certain nombre de thèmes traditionnels, comme il sera démontré au fil des chapitres. Ce premier chapitre semble bien poser les prémises pour les analyses qui vont suivre, en s'écartant par rapport aux lectures traditionnelles du roman.



## CHAPITRE DEUXIÈME

### EXPIATIONS. *TOPOI* COURTOIS, RÉMINISCENCES BIBLIQUES, SUBSTRATS MYTHIQUES

Cerner, comprendre les motivations qui servent de base au déclenchement de l'action est fondamental pour tout texte. Les moteurs narratifs, les mobiles d'une dynamique permettent de voir en profondeur, de déceler le cœur de l'intrigue et surtout de comprendre ses raisons.

Le travail de décryptage des mobiles est particulièrement important pour ce roman, car une lecture erronée de ces raisons s'est souvent prêtée à une interprétation déplacée du texte. La parole de Lisiart proférée devant la cour lui permet de gagner temporairement le pari et d'en remporter le prix ; mais son accusation contre Euriant justifie seulement en partie l'infortune des deux protagonistes. Les vrais moteurs de l'action sont autres, plus profonds et concernent leur comportement même. Un passage en revue des différentes traductions et adaptations du roman, qui sera approfondi dans le chapitre suivant, fait émerger de manière nette la particularité, l'originalité de notre texte : les mobiles prennent ailleurs des formes plus adoucies, plus souples. Les logiques qui régissent le texte, telles qu'on va les montrer ici, permettent de voir son esprit, et surtout l'originalité, la particularité dont Gerbert de Montreuil a fait preuve.

#### 1. L'envie, la médisance, la « vantance »

##### 1.1. La dénonciation des envieux

Le prologue de la *Violette* ne s'écarte pas de la plupart des prologues des romans des XIIe et XIIIe siècles. De longueur moyenne avec ses 64 vers, et assez attendu dans ses contenus et dans la manière de les développer<sup>1</sup>, il agence l'un après l'autre tous les *topoi* classiques de l'entrée en roman : il débute par une sentence, développée et soutenue par des arguments (v. 16) ; l'auteur annonce son entreprise (v. 17-18) ; il vante sa science et déclare son peu d'amour pour les envieux médisants (v. 19-30). Il annonce la spécificité « technique » du roman, qui accorde le chant au dit, la mettant

---

1 Sur les *topoi* classiques des prologues dans les textes médiévaux voir Pierre-Yves BADEL, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, 20, déc. 1975, p. 81-94 et Gianfelice PERON, « Continuità retorica e innovazione poetica nel prologo dei romanzi francesi medievali », dans *Retorica e poetica*. « Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano ». 10, Padova, Liviana, 1979, p. 181-215. Pour une plus large vue d'ensemble et une riche bibliographie se référer à *Seuils de l'oeuvre dans le texte médiéval*, études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2 vols.

promptement en valeur (v. 31-47), pour en arriver enfin à l'éloge qu'il doit à sa dame, la comtesse de Ponthieu à qui il dédicace son roman (v. 48-64)<sup>2</sup>.

Les deux premiers *topoi* sont très bien agencés l'un après l'autre, de manière conséquente. Les tout premiers vers développent et soutiennent la sentence d'ouverture, « Sens de povre homme est poi prisié » (v. 1), faisant émerger, tout en opposant pauvreté et richesse, la primauté de « savoir » sur « avoir ». Richesse, le plus désiré des biens, est éphémère, passager comme toute chose matérielle, et s'oppose à sagesse, un bien précieux, durable. Gerbert argumente « Qui sens a, c'est avantages | On dist assez tost : « Cis est saiges » » (v. 15-16).

L'auteur, qui s'est jusqu'ici caché derrière une instance énonciative impersonnelle, prend alors la relève et tourne son discours introductif à la première personne aux vers suivants, s'impliquant de manière directe dans le discours. Il tisse les louanges de sagesse, qu'il déclare évidemment posséder lui-même sans trop de fausse modestie « Puis ke sciënche ai et tant vail » (v. 19) et, fort de son savoir, se sent autorisé à attaquer ceux qui lui voudraient du mal. Les vers suivants sont tous consacrés à cette provocation, avec des termes parfois pittoresques :

Et se auchuns mesdisant m'ot  
Et il en a duel et envie,  
Se je me deduis en ma vie,  
S'il en dist mal, li mal soit siens.  
Puis ce di que li sens est miens  
Ne li doit nuire ne peser  
Se je me deduis au penser;  
Si fait il grieve as envïeus,  
Male goute lor criet lor ieus!  
Que je dirai, mais bien lor poist,  
Tant com jou puis et il me loist,  
Un conte biel et delitable (v. 22-33)

Le *topos* de l'écrivain envié pour sa sagesse est certainement assez diffusé. Habituellement, comme ici, il va de pair avec la mise en valeur de son savoir : sagesse est un bien précieux, qu'il est péché de taire et qu'il faut apprendre à partager, à mettre au profit des tous. Les auteurs médiévaux mettent en pratique la parabole biblique de la semence et de la récolte, dont les exemples sont multiples<sup>3</sup>. Cependant dans le cas de Gerbert la vivacité de l'expression, qui se teinte de couleurs de proverbe, semble révéler une touche personnelle. L'insistance avec laquelle l'auteur présente le thème n'est pas fortuite : l'envie est un des moteurs qui déclenchent la narration. La

---

2 John Orr, éditeur du *Lai de l'ombre* de Jean Renart, soutient que Gerbert de Montreuil aurait repris au lai certains thèmes de l'exorde. Son analyse cependant est très conditionnée par le jugement négatif qu'il porte sur l'auteur et ne se base pas sur une vraie connaissance du texte, « Une source du 'Roman de la Violette' », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernst Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 301-6. Gerbert, comme l'on verra, pose de manière savante les prémisses pour le développement du récit.

3 Les articles cités fournissent de nombreux exemples de ce *topos*, cfr. BADEL, « Rhétorique et polémique » cit. et PERON, « Continuità retorica e innovazione poetica » cit.

médiancé qui en découle est le thème sur lequel l'auteur construit son récit, le fil rouge qui parcourt le texte.

Gérard, le protagoniste, partage avec son auteur ce même état d'esprit : dès sa première prise de parole, il déclare le peu d'amour qu'il porte aux envieux, méchants et pleins de félonie. Ses mots, exprimés par le biais de la première strophe d'une chanson de Gace Brulé, ne laissent aucune place à l'ambiguïté :

Lors chante cler a vois serie :  
« Quant biele dame et fine amors me prie  
Encor ferai chanchon cointe et jolie,  
Ne ja ne quier k'envieus mot en die,  
Car onques nes amai,  
Ne ja nes amerai ;  
Et kis aimme, bien sai  
K'il fait cruël folie,  
K'envieus sont molt plain de felonnie » (v. 189-98)

Les contenus de cette strophe s'insèrent parfaitement dans la narration, de telle sorte qu'elle paraît avoir été composée expressément par l'auteur ou par le personnage même, alors qu'il s'agit d'une chanson de Gace Brulé<sup>4</sup>. Cette insertion lyrique s'accorde particulièrement bien au contexte narratif grâce à l'identification du « je » lyrique avec l'interprète de la chanson et à la souplesse produite par le couplage du dernier vers narratif avec le premier vers lyrique. Ainsi, à cents vers de distance à-peu-près deux, la première prise de parole de Gérard se réfère explicitement au discours introductif de l'auteur : avant même de chanter les louanges de son amie, ce qu'il fera tout de suite après, le protagoniste s'inscrit dans le sillon de la parole auctoriale et déclare avec force son opposition aux envieux. L'auteur et son protagoniste s'identifient à la faveur d'une même pensée, d'un même état d'esprit : ils mènent une belle vie, l'un illuminé par la sagesse et l'autre par l'amour parfait de son amie, se méfient des envieux et déplorent la parole de ces derniers, souvent porteuse de malheur.

A la différence du prologue de la *Rose* de Jean Renart, qui insiste sur la portée de l'innovation technique que présente l'enchâssement de fragments lyriques, le prologue de Gerbert de Montreuil semble plutôt participer à l'activation de la narration : l'entrée en roman est « contaminée » dès le départ par la thématique romanesque et fonctionnalisée par une topique dont les propos se développeront au cours du récit. Comme le remarque avec finesse Meritxell Simó<sup>5</sup>, d'une part la position de Gerbert exprimée dans le prologue s'apparente à celle du héros puisqu'on y trouve de motifs qui relèvent des chantes de la tradition lyrique : on y lit la joie du chant (« Et s'est li

---

4 Il s'agit de la chanson n. XXII du chansonnier du poète champenois, d'après l'édition Dyggve, GACE BRULÉ, trouvère champenois, *Édition des chansons et étude historique*, par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la société de Littérature Finnoise, 1951. Gerbert de Montreuil suit l'original de près et la tradition manuscrite est assez compacte dans sa copie. Toutefois, une étude détaillée des insertions lyriques dans leur contexte manuscrit sera conduite au chapitre IV, auquel on renvoie.

5 Meritxell SIMÓ, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones liricas*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 144-151.

conte biaux et gens, | Que je vus voeil dire et conter, | Car on i puet lire et chanter », v. 36-38) et une longue dédicace à la dame, « la plus fine | Qui soit vivans en tout cest monde » (v. 49-50), dont les louanges occupent une quinzaine de vers. D'autre part, et réciproquement, la première prise de parole du héros ne traduit pas ses véritables sentiments mais le rapproche de la position de l'auteur, dans une sorte d'anticipation de l'intrigue du roman. Proposée à la requête de l'une des dames, la chanson de Gace Brulé associe au héros le registre élevé du chant courtois sans toutefois assumer une valeur expressive : elle acquiert en revanche, tout comme le topos initial, une sorte de valeur proleptique sur l'ensemble du récit, une fonction de « mise en abîme prospective »<sup>6</sup>.

Ainsi grâce au prologue et à la première prise de parole du héros l'envie, qui conduit souvent à la médisance<sup>7</sup>, se pose dès le début comme un thème fondamental pour le récit et anticipe le noyau de l'intrigue. Loin de constituer des *topoi* dénués de relation avec l'histoire, l'envie et la médisance sont placées en position dominante depuis le début du récit. Leur diffusion comme thèmes topiques dans les romans des XIIe et XIIIe siècles, particulièrement dans l'exorde, ne justifie qu'en partie l'importance qui leur est donnée ici : elles focalisent dès le commencement une attention particulière sur le péril qu'encourent les deux amoureux ; elles font craindre depuis le début le malheur qui les menace.

## 1.2. Envers social de l'envie : la médisance

Le personnage de Lisiart incarne dans le roman le type de l'envieux. Il n'est pas proprement décrit, mais quelques lignes suffisent à le caractériser efficacement : « molt fu fel et de mal art. | Plus ot en lui homme felon | K'il n'ot onkes Guenelon » (v. 248-50). Un passage rapide évoque en quelques adjectifs sa complexion « Lons fu et durs et ses et maigres ; » (v. 251) pour passer enfin à évoquer ses qualités morales « Mais molt fu corageous et aigres » (v. 252). Par ailleurs, il n'est pas jeune et le texte, qui n'insiste pas directement sur ce point, le laisse entendre par opposition au protagoniste : il traite Gérard d'enfant à plusieurs reprises, lorsqu'il s'adresse à lui (v. 738-39).

Son portrait, bien que brièvement esquissé, répond en partie aux caractéristiques traditionnelles de l'envie et la grandeur et la sécheresse de son corps, sans un équilibre

---

6 Les fonctions qu'une insertion lyrique peut recouvrir sont multiples. On se limite ici à donner notre accord à l'interprétation de Simó, dont on emprunte la définition *La arquitectura* cit., p. 154. Toutefois, au cours de la deuxième partie on proposera une réflexion systématique et approfondie sur la technique de l'enchâssement de fragments lyriques dans la narration telle qu'elle est utilisée par Gerbert de Montreuil.

7 Le lien entre envie et médisance est très important, le vice capital ayant un impact social très fort, cf. *Invidia*, dans Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 36-53, particulièrement p. 43 sq.

harmonieux, paraissent révéler ses caractéristiques morales<sup>8</sup>. Cependant, plus qu'aux représentations allégoriques du vice, il faut se tourner vers la lyrique courtoise pour mieux cerner le personnage de Lisiart. L'utilisation de la part de Gerbert de Montreuil de l'enchâssement de chansons dans la narration rend explicite le lien que le texte entretient avec la tradition lyrique car l'idéologie de la « fin'amor » offre une des incarnations littéraires parmi les plus répandues et plus puissantes du type de l'envieux-médiant : le « lauzengier ». L'ambiance courtoise du roman créée par le chant et le jeune couple d'heureux amoureux, comblés dans leur bonheur, voit dans la présence d'un « lauzengier » son nécessaire et parfait contrepoint.

Immédiatement après le discours de Gérard, par réaction à ses propos, Lisiart ressent une très vive envie du bonheur des jeunes amants. Il rend alors ses sentiments manifestes et, en assumant une attitude de défi, propose de montrer publiquement que ce bonheur est vain, car la jeune femme pourra facilement céder à sa séduction. En pariant sur les mœurs légères de la jeune femme, le comte se montre prêt à détruire le bien-être du couple, ainsi que sa valeur, son nom face à la cour : comme l'ont bien montré Carla Casagrande et Silvana Vecchio, l'envie engendre des actions qui portent sur la vie sociale, dont la puissance est incontestable<sup>9</sup>.

Lisiart, toutefois, ne parvient pas à mener à bien son action de séduction envers la jeune femme, qui fait preuve d'une droiture morale et d'une conduite sans tache. Cependant, grâce à l'aide de la nourrice de l'héroïne, le comte parvient à connaître des détails intimes du corps de la jeune femme et de sa relation amoureuse qui devraient demeurer secrets. Fort de ces révélations, il déclare publiquement avoir obtenu les faveurs d'Euriaut et gagne ainsi la gageure, avec un mensonge délibéré sur la conduite de la femme.

La perte (apparente) du pari de la part des héros entraîne des lourdes conséquences concrètes : les deux amants perdent en premier lieu la terre mise en jeu, comme d'après les accords pris entre les deux parieurs, et deviennent dépossédés, sans demeure ; en deuxième lieu la perte du pari pose les prémisses de leur séparation : Gérard étant persuadé de l'infidélité de son amie, leur relation idyllique se brise. Mais l'infamante accusation que Lisiart projette sur Euriant engendre surtout un rejet du couple hors de la sphère publique : la honte et la perte de la terre poussent les deux protagonistes aux marges de la société, dans un parcours solitaire, d'expiation, en dehors de l'ordre social ; les deux amants traversent une zone d'ombre semblable aux limbes, une phase de crise où la souillure du déshonneur nécessite d'être lavée. Les amants se voient rejetés de la cour et de leur sphère sociale car une fait est certain :

---

8 La représentation traditionnelle de ce vice est une pauvre vieille dame bossue, tâchant de s'enlever les serpents de la tête pour les jeter sur les autres, comme on le voit aussi dans *Roman de la rose*.

9 « L'invidia : una malattia sociale », *ibid.*, p. 44.

« senza fama non c'è piena appartenenza al corpo sociale, non c'è pubblico riconoscimento dei meriti, non c'è insomma nessuna reale possibilità di eccellenza »<sup>10</sup>.

### 1.3. Péchés de langue

L'envie que le comte Lisiart conçoit envers les jeunes amants et la mauvaise action qu'elle engendre ne sont qu'en partie à l'origine de la séparation des amants. En amont, deux moteurs narratifs complémentaires déstabilisent l'heureux équilibre du début : à la base de la calomnie publique dont Euriaut sera l'objet, il y a deux fautes primitives, qui se rattachent l'une au protagoniste masculin, l'autre à la protagoniste féminine du roman.

La scène d'ouverture présente une cour plénière et une grande assemblée d'invités réunis autour du roi. Gerbert esquisse une très jolie scène de vie courtoise dans une atmosphère gaie et détendue, pendant laquelle le roi Louis offre un somptueux repas à ses convives. Une fois les tables enlevées, on chante des chansons de « carole » pour se divertir : l'une après l'autre sept dames<sup>11</sup>, parmi les présentes, commencent à chanter des chansons de danse, dont elles entonnent un court refrain et pour ce faire « Chascune prent un chevalier | Pour commenchie l'envoisement » (v. 96-97). Ces chansons, interprétées l'une après l'autre, forment une sorte de chapelet introductif et créent un climat de fête<sup>12</sup>. On y prononce des refrains comme : « par amors aimerai »; « se j'ainc par amors, joie en ai plus grant ».

Cette atmosphère féminine toute dédiée à l'évocation de l'amour rappelle le début du roman de Jean Renart<sup>13</sup> ; tout en restant plus discrète dans le ton, et surtout dans les faits, cette scène suscite le souvenir des fêtes de mai et assume les colorations rosées du chant amoureux au temps de la « reverdie ». L'idéal amoureux véhiculé par ce type de lyriques, appartenant au registre populaire de la 'bonne vie', exalte le vrai amour. Toutefois, tous les refrains expriment une sorte d'incertitude, une hésitation qui pèse sur la réalisation de cet idéal amoureux, confortée par un refus obstiné du mari et du mariage. De fait Buffum soutient que : « Though probably originating in the May festivals, these refrains have been so colored by the ideas of the upper classes that their popular origin can scarcely be seen »<sup>14</sup>. L'impression qui se dégage de ces chants est que la réussite du vrai amour est incertaine.

---

10 CASAGRANDE, VECCHIO, *I sette vizi capitali* cit., p. 44.

11 Dans les manuscrits B et C il n'y a que six dames, la performance de la comtesse de Saint-Pol n'étant pas transmise par ces deux témoins.

12 Comme l'a relevé Merixtell Simó, « A partir del *Roman de la Violette* los estribillos se convertirán en un elemento constitutivo de la representación literaria de la fiesta en los *romans* con inserciones líricas », *La arquitectura* cit., p. 152. A ce même effet, Jean Renart avait utilisé des rondeaux.

13 Voir notamment Michel ZINK, *Roman rose et rose rouge. 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979.

14 Douglas Labaree BUFFUM, « The Songs of the 'Roman de la Violette' », dans *Studies in honour of A.M. Elliott*, t. I, p. 129-57, p. 135.



Gérard, dès sa prise de parole, rompt cet équilibre délicat. Après son accusation des envieux-médisants, il se livre à un long discours amoureux où son caractère audacieux émerge avec force. En amant heureux, comblé dans son amour, il exhibe son bonheur devant l'assemblée courtoise et gaie de la cour :

*J'ai amours fait a mon gré,  
Miels en vaurra ma vie<sup>15</sup>.*  
Miels en doit valoir sans mentir,  
Car je m'os tres bien aatir  
Que j'ai amie la plus biele  
Qui soit dame ne damoisele,  
La plus sage et la plus courtoise  
Qui soit entre Miés et Pontoise ;  
Et si oseroie prouver  
C'on ne poroit mie trouver  
Femme ki mieux de li amast.  
Je ne suis mie en mer sans mast.  
Chil est sans mast ki est amis,  
Quant en tel liu a son cuer mis,  
Ki ne set se on l'aimme point.  
Je di que cil est en tel point  
Con l'estrumans ki est en mer,  
Qui ne set cuidier ne esmer  
En tel liu puist venir a port,  
Quand il n'a mast ki son tref port  
[...]  
Ne suis pas cil, j'os bien dire ;  
Que plus m'aimme que nule rien  
Cele cui me sui vantés  
Qui tant a sens et loiautés. (v. 204-223; v. 230-33)

La démesure de son intervention est bien perceptible : sa prise de parole se révèle trop longue ; l'insistance sur son amour parfait est trop marquée ; l'assurance avec laquelle il parle en bien de son amie et en mal des non-aimés est en désaccord avec l'atmosphère modérée qui l'entoure. Au lieu de s'insérer de manière harmonieuse dans l'ambiance de la cour, Gérard se distingue, se pose comme le différent, l'« élu » et s'isole. Son discours paraît lui-même poser une gageure. Il glorifie les qualités de son amie, la plus belle, la plus sage et la plus aimante qui soit, tout en pariant qu'aucune ne l'égalera, entre Metz et Ponthieu. Il utilise des verbes qui attestent la provocation : « oser », « aatir », « vanter » se trouvent à plusieurs endroits de son discours. Il critique de manière âpre les amants qui ne sont pas aimés, en les comparants à des matelots en mer « sans mast », et tient à se distinguer de cette foule de malheureux. Le scribe d'un témoin intermédiaire duquel dérivent probablement les manuscrits BCD a voulu renforcer cette idée en ajoutant à la métaphore marinière une autre image :

Ne gouvernail qui li ajut.  
Ensi sont li amant dechut,  
Qui aiment, s'il ne sont amé;  
Cil ont en gravele semé,  
Ou semenche ne puet reprendre;

---

15 Le caractère italique signale le refrain prononcé en ouverture du monologue.

Mais or vous puis pour voir apprendre (v. 224-229)<sup>16</sup>

En conclusion de son discours, Gérard renforce ses propos et prétend être aimé par « Cele cui me sui vantés » ; il pose une sorte de question rhétorique devant la cour ébahie de tout ce bonheur : « Dont n'ai jou droit que m'envoie, | Quant la plus biele amie ai? » (v. 237-38).

L'usage des verbes « oser » et « vanter » de la part de Gérard paraît révéler la conscience que Gérard, ou l'auteur, possède du caractère audacieux de ses propos. Le désaccord de ceux-ci avec le contexte dans lesquels ils sont prononcés est éclatant et la force qu'ils expriment paraît gratuite. La prise de parole de Gérard contraste de manière manifeste avec la demande qui lui avait été adressée ; en outre, sa parole audacieuse suscite une réaction d'envie chez tous les assistants. Gérard défie par ses mêmes propos le monde de la cour, brisant d'ailleurs la loi du secret entre amie et ami, et dépasse les lois courtoises de la « mezura » dans un souvenir tout lanvalien<sup>17</sup>, mais dépourvu de vraies justifications : personne, en effet, ne l'a provoqué. La gratuité et l'intensité de sa « vantance » sont étonnantes et mettent à nu son orgueil.

Une fois son chant terminé, rien n'est comme avant :

Quant li chevaliers ot canté  
Et li baron l'ont escouté,  
Tels i ot ki en ont envie  
De son solas et de sa vie  
Et pour chou que il se deduit,  
en avoit a la court plus d'uit,  
Cui il anoie et grieve,  
K'a poi ke li cuers ne lor crieve ; (v. 239-46)

Le comte de Forez réagit promptement aux propos du jeune chevalier. La riposte de Lisiart, que l'auteur place après la réaction gênée de la cour, n'a toutefois rien de particulièrement dérangeant serait-ce l'audace de sa gageure : le comte de Forez paraît se faire l'interprète des sentiments de plusieurs.

Le protagoniste provoque le monde de la cour avec ses propos inconsidérés et rompt l'atmosphère de liesse par son manque de « mezura »<sup>18</sup>. C'est donc Gérard qui a

---

16 Ce passage, bien qu'il ne soit pas dans le témoin de base, A, est reportée par Buffum dans l'édition. Comme il le note toutefois : « Metaphors and similes are not frequent in the *Violette*, and this use of two quite different metaphors to bring out the same idea is improbable », Douglas Labaree BUFFUM, *Le Roman de la Violette. A study of the manuscripts and the original dialect*, Baltimore, J.H. Furst, 1904, p. 35-36.

17 Mireille Demaules, la traductrice du roman, interprète de la même manière ce passage : « en vantant les mérites de sa dame, il est l'instigateur indirect de la violation du tabou, et s'identifie aux héros (tel Lanval) qui, en révélant la supériorité peu naturelle de leur amie-fée, la perdent et consomment ainsi leur ruine », *Le Roman de la Violette, récit traduit et présenté par Mireille Demaules*, Paris, Éditions Stock, 1992, *Introduction*, trad. cit., p. 15.

18 Dans le *Roman du Comte de Poitiers*, qui est un texte un peu moins raffiné de celui de Gerbert dans les tons, le protagoniste provoque directement le roi Pépin : « Rois, tu vaux miex c'Arcedeclins, | Car tous cis mons vous est aclins. | Plus avés fait k'ainc ne fist nus, | Mais jo gis quant je vuel tous nus, | Avec la plus bele del mont. [...] Rois Pepins, miex valt sa biautés | Que ne face vo roiautés. | Par tant sui plus rices de vous, | Et si n'en sui mie jalous. », (v. 39-68), *Le Roman du Comte de Poitiers, poème français du*

péché le premier ; c'est sa parole provocatrice qui paraît demander une réponse de la part des présents. La réaction de Lisiart, qui s'engage à démontrer la fausseté des propos qu'il a tenus, est suscitée par Gérard lui-même. Par ailleurs, le jeune chevalier cède à la provocation du comte de Forez et enfreint un véritable tabou de parole : il accepte de parier sur la vertu de son amie<sup>19</sup>. Par conséquent, Gérard n'est pas sans tache : il a sa part de responsabilité dans les réactions qu'il suscite, qui seront à la source des ses malheurs.

Euriaut n'est pas sans tache non plus : elle aussi pêche par parole. Interrogée par Gondrée, qui lui demande pourquoi elle ne peut jamais la voir nue, elle répond de manière naïve, brisant le « couvens » de son ami. Sûre de la loyauté de sa servante, en réponse à ses interrogations, elle lui explique avoir sur son corps un signe secret que seul Gérard connaît et peut voir :

[...] j'ai sour moi un saing  
Que jou a nul homme n'ensaing,  
Ne nus nel set, fors mes amis,  
Que teus couvens a vers moi mis  
Qu'il dist, quant autres le sara,  
Que ses bons de moi fais ara (v. 597-603)

Certes, Euriaut ne « dit » pas son signe. Cette parole imprudente permet cependant à Gondrée de percer leur secret car, forte de cet aveu, elle peut facilement trouver le moyen de découvrir le signe. D'ailleurs, la révélation du caractère secret de cette entente, entre elle et Gérard, permet à Gondrée le détournement de la découverte dans un sens favorable à ses mauvaises intentions. Euriaut non plus, donc, ne respecte pas les lois du secret entre les amants. Et Gondrée peut ainsi aider Lisiart en lui fournissant des « vraies ensaignes » à révéler à la cour comme preuves de la séduction de la belle jeune femme.

#### 1.4. Des héros imparfaits

Le comportement des héros, et tout particulièrement celui de Gérard, donne une teinte précise à la narration et conditionne depuis le début sa dynamique. L'existence de ces fautes, de la part des protagonistes, est propre au roman de la *Violette* en vers : ce déséquilibre, très marqué dans le cas de Gérard, paraît presque échapper à l'auteur, qui

---

XIII<sup>e</sup> siècle, publié avec introduction, notes et glossaire par Bertil Malberg, Lund, Håkan Ohlssons Boktryckeri, 1940. Comme le roi ne peut évidemment pas relever le défi, le duc de Normandie est en quelque sorte obligé de le faire à sa place. La vantardise fonctionne ici plus nettement que dans la *Violette* comme véritable « déclencheur » de l'action et est beaucoup moins nuancée.

19 D'un bref aperçu de l'Index d'Anita Guerreau-Jalabert sur les romans arthuriens, on remarque que Gérard enfreint un véritable tabou : « C 453 Tabu : boasting of love-conquest (Graellent et Lanval) », *Index des motifs narratifs dans le romans arthuriens français en vers (12e-13e siècles)*, Genève, Droz, 1992, p. 32.

doit essayer de garder un certain équilibre dans la narration. Ce déséquilibre semble toutefois sembler venir d'un choix précis, sembler venir de loin.

On a vu que la responsabilité de Gérard, qui a provoqué la réaction de Lisiart, fait émerger une sorte de faille interne au roman de Gerbert : le caractère audacieux et vantard du protagoniste le rend en partie coupable de la gageure et, par conséquent, coupable de son propre malheur, faute qui devra être expiée par la suite. Il en va de même pour Euriaut, qui se laisse convaincre par sa servante d'avouer son secret. Or la co-responsabilité des protagonistes dans le surgissement de leur malheur est intéressante car elle rend leur caractère complexe. La division conventionnelle entre bons et méchants ne leur convient pas : ils ne se laissent pas englober dans cette vision traditionnelle, mais demeurent moins facilement saisissables. Il est vrai que l'auteur s'applique à « modaliser » le texte en ce sens : ses interventions s'efforcent de bien établir la différence entre les méchants, Lisiart et Gondrée, et le preux et vertueux couple de protagonistes, auquel il décerne ses meilleures expressions d'éloge. Ses protagonistes sont pourtant riches de nuances, inconséquents, « imparfaits », et cela constitue en partie l'intérêt du texte de Gerbert.

L'auteur du dérimage, hormis son souci de ne jamais faire glisser son protagoniste dans l'exagération, cherche à rétablir tout au long du roman l'équilibre que Gerbert de Montreuil n'a probablement pas voulu créer et s'engage à produire un ancrage sociologique là où l'auteur de la *Violette* avait volontairement cherché l'indétermination, laissant libre cours à l'imagination de l'auditeur/lecteur : il invente des ancêtres à ses héros ; il donne une reine au roi, qui en était dépourvu ; il donne une progéniture aux héros, qui prolongent le nom de leur vertueuse lignée. Surtout, la mise en prose et les différentes traductions et adaptations qui en dépendent<sup>20</sup> prennent le soin de modifier le jeu de responsabilités à la charge des protagonistes, leur implication dans la crise qui les attend, en visant à les assouplir. Les futurs remanieurs du roman ressentiront le besoin d'enlever ces inconséquences, qui pourtant colorent le texte de Gerbert. La dynamique qui sert de déclenchement au récit dans les adaptations du roman est plus rigoureuse dans l'assignation des zones positive et négative aux personnages : les protagonistes sont vertueux et bons, et leurs « opposants » sont particulièrement mauvais et méchants. Les possibilités d'interprétation deviennent plus tranchées.

---

20 Les adaptations modernes du roman, rapidement évoquées dans l'*Introduction*, dépendent toutes de sa mise en prose en moyen français qui se nomme *Gérard de Nevers, prose version of the Roman de la violette*, ed. by Lawrence F.H. Lowe, Princeton, N.J., Princeton University Press ; Paris, les Presses Universitaires de France, 1928. En revanche l'ancien roman de Gerbert de Montreuil a été redécouvert seulement au début du XIXe siècle. La liste exhaustive des différentes adaptations connues à présent est donnée en annexe. A ce sujet voir un premier travail de défrichage fait par Matthieu MARCHAL, « Réécritures et adaptations du *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », article sous presse. Toutefois, il reste des marges d'analyse inexplorées dans ce travail ; comme elles se relèvent très intéressantes et tout particulièrement du point de vue de l'architecture narrative, on proposera dans le chapitre suivant une étude de son évolution dans les différentes adaptations, au fil des siècles.

Gérard, le preux et valeureux héros, ne devrait pas être coupable de démesure. Et justement sa première prise de parole, dans la mise en prose, perd beaucoup de sa force originelle car elle est transformée au discours indirect :

Alors Gerard de Nevers se prist a chanter. Puis quant Gerars, a quy gaires ne chaloit des envieux, ot ditte sa chanson a la karole, il s'aresta et dist que bien avoit raison sur tous aultres de chanter et de mener joye, quant il amoit et estoit amé de la plus belle, la plus courtoise et la plus humble de France [...]<sup>21</sup>

Tout en reprenant les mêmes thèmes, elle devient moins longue, moins vigoureuse, surtout moins efficace. La glorification de son amie et de son amour prend des tons plus modérés, tout comme l'accusation des envieux. Gérard ne tombe pas, comme dans la *Violette*, dans l'outrecuidance ; la vantardise ne l'entache pas. Par conséquent la cour ne peut que l'apprécier, louer son discours et être heureuse d'avoir dans son sein ce beau couple d'amoureux. Sa réaction, une fois le chant terminé, reprend la structure versifiée du roman de Gerbert, mais dans un sens opposé : « Quant Gerars ot sa chancon finee, de plusieurs chevaliers, dames et pucelles fu loés et prisiés »<sup>22</sup>.

De même, le personnage de Lisiart subit un noircissement plus important puisque le poids de sa mauvaise action doit peser totalement sur lui. Par conséquent il doit être plus envieux, plus malhonnête, plus dangereux que dans la *Violette*. Il devient le vrai méchant de l'histoire, aucune nuance n'est possible sur ce point : il est tout de suite condamné à son mauvais rôle. Afin de réussir dans leurs propos, les différents auteurs des remaniements montrent dès le début son inclinaison à l'envie, son caractère rusé, explicitent ses mauvaises intentions à leur naissance, précisent à tout moment la malveillance qui le conduit dans ses agissements. L'air subtilement ridiculisé du séducteur bafoué et incapable de mener à bien son action de séduction pour remporter le prix de la gageure qui caractérise le personnage de Gerbert se perd totalement au profit d'une vision plus traditionnelle et moins ironique.

---

21 *Gérard de Nevers* cit., p. 5.

22 *Ibid.*, p. 6.

## 2. Secrets de chair, secrets d'amour

### 2.1. Le pacte

Les protagonistes du roman sont présentés dans un équilibre initial heureux : ils s'aiment d'un amour comblé et réciproque. Ils sont extrêmement beaux, ils sont très jeunes, ils sont heureux. Gérard fait l'éloge de leur vie, dans l'exaltation du partage en amour. Ils vivent ensemble depuis « set ans et demi » (v. 596) au château de la comté de Nevers. Aucune allusion n'est faite à des questions généalogiques<sup>23</sup> ou d'héritage : ils sont seuls au monde et, même s'ils ne sont pas mariés, ils partagent le toit et le lit. Malgré leur jeune âge, Gérard est le comte de sa terre et la gouverne, avec Euriaut à ses côtés en tant que « femme » parfaitement accomplie. Ce bonheur immédiat constitue le trait le moins commun dans le panorama romanesque de l'époque, où l'amour est le plus souvent montré comme un bien à acquérir, un état de maturité et de conscience que les héros des romans n'obtiennent qu'à la fin d'un parcours intime d'élection.

Avant la « vantance » publique, et la gageure qui en découle, un autre facteur pose les prémisses de la perte des deux personnages. Avant la « vantance », une autre raison condamne les amants au malheur.

Gérard connaît un signe sur le corps de son amie, un signe distinctif, érotique, d'identification qui fait d'Euriaut une femme différente des autres : un grain de beauté en forme de violette sur son sein droit. La connaissance de ce signe passe par la connaissance du corps et témoigne d'une grande intimité entre eux, amoureux parfaits et véritables amants. Il lie profondément ces deux êtres, seuls à partager ce « secret de chair », dans le cœur et dans le corps. Gérard veut rester le seul à connaître la violette, située dans une partie aussi érotisée du corps d'Euriaut, et demande à son amie de ne jamais se montrer nue afin que personne ne puisse la voir. Et effectivement Euriaut s'applique à respecter ce pacte au point qu'elle n'ose pas se déshabiller en présence de sa servante, qui s'en lamente<sup>24</sup>.

Cependant, Gérard ne demande pas seulement une discrétion absolue sur l'existence de ce signe, qui est leur secret intime, mais pousse ses prétentions d'amant un peu plus loin, en établissant une équation dangereuse : la connaissance de ce signe sur le corps signifie sa possession. D'un côté, l'équivalence entre « savoir » et « avoir », traditionnelle et connue depuis les textes bibliques, crée un lien étroit entre la

---

<sup>23</sup> Seulement vers la fin du texte on mentionne un oncle d'Euriaut, le comte de Monfort.

<sup>24</sup> Lorsque Gondrée décide de trahir sa maîtresse et de venir en aide au comte Lisiart, elle se rend compte « C'onques en trestoute sa vie | la biele blonde, l'escavie | Ne volt demostre sa chair nue » (v. 584-86) et s'en plaint à elle.

connaissance et la possession physique. De l'autre, Gérard établit par le même mouvement une relation directe, sans ambiguïté possible entre les fleurs : puisque « savoir la violette » signifie avoir obtenu les faveurs d'Euriaut, la connaissance de la violette équivaut à la possession d'Euriaut. La violette n'évoque pas le sexe de manière métonymique, comme cela arrive dans la *Rose* de Jean Renart ; l'équivalence de Gérard explicite la relation entre les deux fleurs : connaître la fleur sur le sein est équivalent à « connaître la fleur » tout court. Et comme pour « savoir » la violette il suffit de la voir, « sa-voir » la violette est suffisant à prouver l'infidélité d'Euriaut<sup>25</sup>. Par conséquent, la vision du corps nu est équivalente à la possession physique.

Le seul détail discordant de ce beau couple d'amants est donc ce secret : sa nature et ses règles, ainsi formulées, concourent à créer une faille, posent les prémisses de la perte des héros. Ce pacte entre-ouvre une fêlure qui sera à la source de la rupture de leur rapport, une fêlure que la médisance de Lisiart fera éclater.

## 2.2. Signes en forme de fleur

Mais qu'est-ce que cette tache sur la peau d'Euriaut ? La violette n'est pas immédiatement nommée par l'auteur. En réponse aux interrogations de Gondrée, Euriaut avoue « j'ai sur moi un saing, | Que jou a nul homme n'ensaing » (v. 598-99). Son pouvoir de séduction est accru par le tabou imposé sur sa connaissance, et son emplacement sur une partie si intime du corps féminin rend sa découverte particulièrement intrigante. L'auteur la dévoile au lecteur à travers les yeux de Lisiart et de Gondrée, lorsque Euriaut prend son bain, nue, dans son éblouissante beauté :

Sa damoiselle esgarde el baing,  
 Et tantost a coisi le saing,  
 Et voit sur sa destre mamiele  
 Une violete nouvele  
 Inde paroir sor la car blanke.  
 [...]  
 Li quens i [au pertuiz] met son oel et voit  
 Desor sa destre mamelete  
 Indoier cele violete (v. 646-50 ; v. 665-67)

Une violette « inde » sur le sein droit, une marque indélébile inscrite sur son corps, un signe d'identité, de reconnaissance<sup>26</sup>, d'élection, que seul Gérard a « connu ». Tare ou talisman, le grain de beauté en forme de violette distingue Euriaut, la rend extra-ordinaire. Le signe inscrit sur sa peau fait le charme de cette femme, il renferme le

25 Euriaut s'exprime ainsi, lorsqu'elle en parle à sa maîtresse : « il [Gérard] dist, quant autres le sara, | Que ses bons de moi fais ara », v. 602-3.

26 D'après Isabelle Arseneau, les fleurs de Liénor, protagoniste du *Guillaume de Dole*, et d'Euriaut fonctionnent comme les cicatrices d'Yvain et de Lancelot, en tant que signes de reconnaissance, *D'une merveille à l'autre. Ecrire 'en roman' après Chrétien de Troyes*, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, thèse dactylographiée, 2007, p. 130 sq.

mystère de son corps, le secret de son intimité, de sa sexualité. La fleur de cette « fille-fleur »<sup>27</sup> la rend unique et ce secret tout féminin suscite des désirs, des fantaisies dignes d'être inspirées par une fée.

Mais avant la violette, il y avait une rose : une autre marque de naissance en forme de fleur, dans une partie si intime du corps de la femme se trouve dans la *Rose* de Jean Renart<sup>28</sup>, illustre prédécesseur du texte de Gerbert. Le preux chevalier Guillaume vante à l'empereur Conrad la beauté de sa sœur, Liénor. Conrad, amoureux de cette jeune fille depuis la description qu'il en a entendu faire par son ménestrel Jouglet, veut la prendre pour épouse malgré leur différence de condition. Cependant son sénéchal, jaloux de l'ascendant de Guillaume sur son souverain, veut empêcher cette union. Il apprend ainsi, en se rendant à Dole, que Liénor a sur sa cuisse un signe rouge en forme de rose et confie à son souverain l'avoir vue et « connue ». Conrad, consterné d'apprendre la facilité des mœurs de la jeune femme qu'il veut pour épouse, renonce à son projet de mariage, conformément aux intentions du sénéchal.

Ainsi, et de la même manière, une rose sur la cuisse, une violette sur le sein : *Roman de la Rose* et *Roman de la Violette*. Le mécanisme qui fonctionne à la base des deux romans est le même : un secret sur la peau, une fleur de chair est surprise par des yeux qui ne devaient pas voir et des oreilles qui ne devaient pas savoir. Le rapprochement est facile, l'inspiration d'un texte à l'autre est évidente<sup>29</sup>. La découverte et l'usage « calomniateur » de cette connaissance est au centre de l'action dans les deux romans, car savoir un signe placé dans une partie si érotisée du corps de la femme se prête évidemment à des jeux d'ambiguïté, évoque une intimité sexuelle que seuls les amants connaissent. À partir de cette ressemblance on a rapproché les deux romans, souvent traités de « jumeaux ». L'opinion la plus diffusée chez les critiques est que Gerbert opère un déplacement du motif utilisé par Jean Renart, qui lui est antérieur<sup>30</sup>. Une interprétation parmi les plus récentes voit dans ce déplacement une intention parodique, mais garde fondamentalement la même perspective :

La parodie, on le sait, opère à partir de déplacements qui transforment le texte source. C'est précisément ce que fait le *Roman de la Violette*, qui déplace la marque de la cuisse vers le sein et qui, en cours de transfert, métamorphose la rose en violette : la relation hypertextuelle était d'ailleurs établie dès le prologue : en effet comment *Le Roman de la Violette* pourrait-il ne pas répondre au *Roman de la Rose* de Jean Renart ?<sup>31</sup>

---

27 ARSENEAU, *D'une merveille à l'autre* cit., p. 129 sq.

28 Jean Renart, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1962.

29 Cf. le chapitre « Quand l'ombre est rouge sous les roses », ZINK, *Roman rose et rose rouge* cit., p. 45-68.

30 Jean-Charles PAYEN, « Structure et sens du 'Guillaume de Dole' », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973 ; Zink, *Roman rose et rose rouge* cit.

31 ARSENEAU, *D'une merveille à l'autre* cit., p. 132-33.



Cependant le contexte narratif qui développe ce motif dans les deux textes est très différent, comme on a déjà pu constater en analysant le traitement du schéma de la gageure : Gerbert de Montreuil ne se limite pas à opérer un déplacement.

Dans le texte de Jean Renart, Liénor est un être pour ainsi dire inconsistant, presque entièrement construit de mots, qui existe avant tout sur les lèvres des autres personnages. Sa présence scénique dans le roman est beaucoup moins importante que sa présence fictionnelle : elle incarne avant tout le désir, la projection de la femme idéale rêvée par l'empereur, mais son existence est pure pensée<sup>32</sup>. Liénor est « absence » jusqu'à-peu-près la fin du roman, lors de son entrée en scène. Tous parlent d'elle, mais ni Jouglet, ni l'empereur Conrad, ni le sénéchal l'ont vue : sa famille la garde jalousement cachée comme un précieux trésor dans le manoir de Dole. Par conséquent, elle est sans liens avec les autres personnages, elle n'a pas de relations ni d'obligations : c'est la parole du frère qui vante ses vertus ; c'est la parole de la mère qui divulgue son signe secret.

Dans la *Violette*, en revanche, les choses se passent autrement. En premier lieu les deux héros, Gérard et Euriant, sont un couple d'amants. En deuxième lieu, ils sont tous les deux des êtres pour ainsi dire « en chair et en os », présents depuis le tout début du texte, et entretiennent une relation très étroite, scellée par un secret : un gage d'amour.

### 2.3. Inspirations mélusiniennes

Les amants du texte de Gerbert ressemblent plus aux protagonistes du *Roman de Mélusine* qu'à ceux de Jean Renart. Les rapprochements structurels et thématiques avec la légende de la fée serpente et son substrat féerique sont d'ailleurs multiples, éparpillés le long du texte<sup>33</sup>, comme l'ont montré les premières Françoise Clier-Colombani et Mireille Demaules<sup>34</sup>.

---

32 Kathy Maria Krause a fait une belle analyse de l'« absence » de Liénor, un être de pure parole, en la comparant par contraste à la « présence » d'Euriant, « L'Héroïne et l'autorité du discours : 'Le Roman de la Violette' et le 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CII, 1996, 2, p. 191-216.

33 Les premières attestations écrites de la légende de la fée de Lusignan datent de la fin du XV : une version en prose nous a été laissée par Jean d'Arras, en 1392, dédiée au duc de Berry et sa sœur Marie, duchesse de Bar ; une version en vers a été composée par Coudrette vers 1401-1405, cf. Jean d'Arras, *Mélusine ou la noble histoire des Lusignan : roman du 14e siècle*, nouvelle édition, traduction et notes de Jean-Jacques Vincensini, Paris, Librairie générale française, 2003 ; Coudrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire des Lusignan*, éd. Eleanor Roach, Paris, Klincksieck, 1982. Cependant, on sait que des légendes de ce type auraient vraisemblablement circulé dès les XIIe, XIIIe siècles en littérature populaire sous forme orale et en littérature savante sous forme d'*exempla*. On parle à ce propos de légendes « pré-mélusiniennes » comme l'a fait Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, chap. IV, « Les conte mélusinies », p. 85-117 et chap. V, « La préfiguration de Mélusine dans la littérature latine du XIIe et du XIIIe siècles », p. 119-54.

34 Françoise CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*, Paris, Editions Le léopard d'or, 1991, cf. p. 166-173, et Mireille DEMAULES, *Introduction*, trad. cit., p. 14-17. Leurs rapprochements étant plutôt généraux, il reste une ample marge d'approfondissement.

Dans les deux cas, on est en présence d'un couple d'amants hors de l'ordinaire dont l'union se fonde sur un interdit. Dans la *Violette*, les deux amants partagent la connaissance du signe secret sur la peau d'Euriaut. Dans le *Roman de Mélusine*, la femme a un secret qu'elle interdit à son mari d'essayer de découvrir : elle lui fait promettre de ne jamais essayer de savoir ce qu'elle fait le samedi. L'interdit concerne d'ailleurs, dans les deux cas, une marque mystérieuse inscrite dans le corps de la femme qui en fait un être hors de l'ordinaire, voir rattaché au monde de la féerie<sup>35</sup>. Dans les deux cas l'union des amants est heureuse, dure plusieurs années et connaît une discrète fortune matérielle. Les deux jeunes amants sont les seigneurs de la comté de Nevers et vivent ensemble un amour heureux depuis sept ans et demi. Mélusine et Raimondin se marient, ont dix enfants et la prospérité de leur royaume est très importante car elle est directement rattachée aux pouvoirs bénéfiques de la fée.

Dans les deux cas l'interdit sera transgressé. Dans la *Violette* Lisiart, incarnation de l'envieux-médisant, est poussé par la vantardise de Gérard à parier sur l'infidélité de son amie<sup>36</sup>. Cependant, ne parvenant pas à séduire la vertueuse Euriaut, Lisiart recourt à l'aide de sa vieille servante et parvient à épier Euriaut au bain, nue, par le trou d'une cloison. À ce moment non seulement il perce le signe secret de sa peau, mais apprend que celui-ci est l'objet d'un pacte entre les amants. Dans le cas de Mélusine Raimondin est poussé à transgresser le pacte qu'il a contracté avec elle par son frère<sup>37</sup>, qui demande avec insistance où se trouve sa femme et la soupçonne d'infidélité. Raimondin se rend près de la chambre où se retire son épouse et pratique un trou dans la porte de manière à pouvoir l'épier. Il découvre ainsi son secret : il la voit prendre son bain sous sa forme mi-animale mi-humaine. Dans les deux cas, donc, la transgression de l'interdit passe par l'action d'un agresseur et a lieu à travers une action de voyeur.

Dans les deux cas, enfin, la transgression de l'interdit entraîne comme conséquence la séparation des amants et la perte de leurs biens. Gérard et Euriaut perdent leur terre, mise en jeu avec le pari ; la disparition de Mélusine aux méchantes accusations de Raimondin, qui la traite de « très fausse serpente »<sup>38</sup>, entraîne comme

---

35 L'interdit entre les amants se rapproche des interdictions de la plupart des contes mélusiniens : il s'agit d'un secret concernant le corps de la femme qui doit être tu, cf. HARF-LANCNER, « L'interdit », dans *Les fées* cit., p. 94-101. On y reviendra par la suite.

36 On a ici une situation où les responsabilités de la transgression sont partagées entre le héros et son antagoniste : Gérard, comme on l'a vu, inspire le pari de Lisiart par sa « vantance » et accepte – imprudemment – de mettre en jeu l'honneur de son amie. Pourtant c'est Lisiart l'agresseur « officiel » : il lance le pari audacieux et viole par son action de voyeur l'espace intime d'Euriaut, découvrant ainsi le signe et leur « couvant », cf. HARF-LANCNER, *Les fées* cit., p. 102-5.

37 Curieusement Lisiart et le frère de Raimondin, instigateurs ou acteurs de la violation de l'interdit, portent le même titre de comte de Forez.

38 Il est connu que cette accusation n'est pas prononcée tout de suite après la découverte de la nature de la femme mais quelques temps après, lorsque Raimondin est emporté par la colère contre sa femme en raison d'un autre événement.

conséquence la déchéance de leurs biens. Le lien étroit de la femme à la terre, à la richesse, manifeste dans les deux cas, sa nature extraordinaire<sup>39</sup>.

Pour ce qui est de la structure, le schéma mélusinien typique tel qu'il est dégagé dans les analyses de Laurence Harf-Lancner<sup>40</sup>, se trouve respecté dans les grandes lignes : une heureuse union entre deux êtres se fonde sur un pacte (« II. Le pacte »), est suivie par la violation du même pacte (« III. La violation du pacte ») qui entraîne avec elle à-peu-près toutes les conséquences attendues. Le schéma mélusinien typique agit à l'arrière-plan du roman de Gerbert et, cependant, il se voit réadapté à des nouvelles exigences fictionnelles<sup>41</sup>. D'abord, Gerbert de Montreuil présente ses amants au moment où ils ont déjà contracté leur pacte et vivent un amour heureux, dans le respect de ce secret. Les moments de leur rencontre et de la séduction sont absents de son texte. D'ailleurs, les deux amants ne sont pas mariés et n'ont pas de progéniture<sup>42</sup>, en accord avec la lumière courtoise que l'auteur projette sur son roman et ses héros en particulier<sup>43</sup>. On peut signaler aussi bien des influences de type morganien qui se retrouvent dans les lais féériques : Gérard ressemble aussi bien à Lanval car « vantant les mérites de sa belle, il se rapproche des héros qui, vantant imprudemment les mérites de leur dame-fée, la perdent »<sup>44</sup>.

Toutefois, dans la *Violette*, la dynamique du pacte se trouve profondément inversée par rapport à celle des contes mélusiniens, tant pour sa nature que pour la manière dont elle prend forme. L'interdit concerne en effet un signe sur le corps de la femme, qui en fait un être hors du commun ; cependant il ne consiste pas en un secret entre les deux amants visant à cacher, comme il arrive dans les contes mélusiniens, la nature féérique de la femme à son amant ou à ses gens : Gérard et Euriaut n'ont aucun secret entre eux. La nature du secret – de chair – semble au contraire unir les amants, qui partagent une profonde intimité. La connaissance de ce signe sépare plutôt le couple du reste du monde, l'isole dans une île de bonheur, tels les amants de Cornouailles dans le palais de cristal rêvé par Tristan dans la *Folie d'Oxford*.

L'interdit n'est pas actif dans le couple mais à l'extérieur du couple : entre Gérard et Euriaut, qui vont se révéler enfin le couple vertueux qu'on attendait au départ, il y a une sorte de fusion. Les jeunes amants ressemblent en cela au couple de Caradoc et de sa vertueuse femme – le seul couple d'amants fidèles du monde arthurien – chez qui l'union est parfaite et qui, seuls, sortent gagnants des épreuves de chasteté du cor et du

---

39 Sur la richesse comme attribut typique de la fée, voir HARF-LANCNER, *Les fées* cit., p. 89.

40 *Ibid.*, particulièrement p. 113-14.

41 *Ibid.*, p. 79-117.

42 Ces deux éléments sont particulièrement importants dans les contes mélusiniens : l'existence d'un lien officiel montre la tentative d'intégration de la fée au monde des mortels ; la présence de progéniture sert à montrer le type de dynastie (heureuse ou malheureuse selon les interprétations plus ou moins christianisées) qu'une telle union pouvait engendrer, *ibid.*

43 Cf. *infra*, chap. 4, « Projections courtoises ».

44 CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine* cit., p. 167.

« mantel » à la cour d'Arthur<sup>45</sup>. Et comme ce couple, ils sont immédiatement expulsés de la collectivité : comme « l'exclusivité amoureuse est menace d'exclusion »<sup>46</sup>, « le chevalier qualifié fait figure d'exception douteuse, dans un monde où l'individu ne peut s'épanouir qu'au sein d'un espace social reconnu »<sup>47</sup>.

Dans ces deux cas, on assiste à une inversion des rôles qui nous éloigne des atmosphères mélusiniennes, où les femmes détiennent toutes sortes de pouvoir : le partage du secret sur la violette, de même que sa dynamique, ressemblent à celui concernant le mamelon d'or de Guinier. Dans la *Violette* Gérard, l'amant, pose l'interdit à son aimée : il demande à Euriaut de garder secret le signe sur son corps ; de même, dans le *Livre de Caradoc*, le héros impose à sa femme un interdit très semblable au « couvant » de Gérard : il lui intime de ne jamais montrer son sein, qui porte la blessure de son geste sauveur envers Caradoc attaqué par le serpent et qui a été recouvert par un mamelon d'or

Dame, tant con l'on nel savra  
Que vous aiiés d'or la mamele,  
Tant saverai, amie bele,  
Que vos ne m'arois mesfait rien.  
Mais por voir vos di une rien,  
Se nus que nos deus le savoit  
Mes cuers a tos jors vos harroit,  
Car lors averiés trespasé  
Mon comant et ma volenté, (v. 3082-88)<sup>48</sup>

Caradoc, comme Gérard, est le seul à connaître ce détail intime du corps de son amie et exige de rester le seul à le savoir. La formulation du pacte repose sur le même concept de « connaissance », central dans le « couvant » de Gérard<sup>49</sup>. Par ailleurs Caradoc, pour aider à maintenir ce secret, propose de s'occuper du sein de sa femme en l'entourant d'un bandage tous les jours, au lever et au coucher<sup>50</sup>.

---

45 Ce couple extraordinaire fait son apparition dans la troisième branche de la *Première Continuation de Perceval* ou *Continuation Gauvain*, nommé *Livre de Caradoc*, et dans les deux lais mentionnés, Nathalie KOBLE, *Le lai du cor et Le Manteau mal taillé, Les dessous de la Table ronde*, Paris, Éditions rue de l'Ulm, 2005. Gerbert devait bien connaître le roman car il est lui-même auteur d'une deuxième *Continuation de Perceval*, éd. par Mary Williams, Paris, Honoré Champion, t. 1, 1922; t. 2, 1925; t. 3, éd. par Marguerite Oswald, Paris, Honoré Champion, 1975.

46 KOBLE, *Les dessous de la Table Ronde*, dans *Le lai du cor et le Manteau mal taillé* cit., p. 129.

47 *Ibid.* Voir aussi Emmanuèle BAUMGARTNER, « Caradoc ou de la séduction », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Alice Planche*, édités par Maurice Accarie, Nelly Andrieux, Raymond Arveiller et al., Paris, Les belles lettres, 1984, p. 61-69.

48 *Première continuation*, éd. William Roach traduite par Colette Van Coolput-Storms, Paris, Lettres Gothiques, p. 130; voir aussi l'introduction et la traduction de *Le livre de Caradoc*, trad. Michelle Szkilnik dans *La légende arthurienne : le Graal et la Table ronde*, éd. établie sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Laffont, 1989.

49 Comme Gérard, Caradoc est pris au piège par la dangereuse équation établie entre savoir et avoir. Avec ces prémisses, on s'attendrait à une transgression de l'interdit de la part de sa femme mais cette histoire, qui a peut-être existé, ne nous a pas été conservée par la tradition.

50 Le *Livre de Caradoc* de la *Première Continuation de Perceval* interroge de manière profonde la problématique de la fidélité féminine : si l'amie de Caradoc semble incarner une conduite exemplaire, Caradoc même est le fruit d'une union adultérine entre sa mère et Eliavrès, un sorcier ayant abusé son père, le roi.

Ainsi, à la différence des contes mélusiniens, dans la *Violette* le secret entre les amants ressemble à une sorte de « senhal » secret que l'ami demande à sa dame, conformément aux nuances courtoises projetées par l'auteur sur le récit et au vu des fortes réminiscences arthuriennes. Ce secret repose néanmoins sur une veine misogynne qui émerge avec force dans l'ensemble du roman et qui sera commentée par la suite.

#### 2.4. Assemblages mythiques : l'altérité, la nudité, le bain épié

Outre ces ressemblances d'ordre structurel, la *Violette* et le *Roman de Mélusine* partagent d'autres éléments plus profonds : la nature du secret touchant à l'intimité du corps de la femme, la violation de l'interdit porte sur la nudité et ce, par la même action d'épier une femme au bain. Les enchevêtrements mythiques cristallisés ici sont multiples. Le signe inscrit sur la peau d'un personnage est répertorié par Stith Thompson sous le terme « Birthmarks » (T 563) et est très répandu en littérature populaire, où il figure dans plusieurs textes appartenant au cycle de la gageure au même titre que les textes de Gerbert de Montreuil et de Jean Renart. Mais son potentiel surnaturel ne doit pas être passé sous silence : « Un signe est inscrit dans la chair d'un personnage » est la formule qui le désigne dans le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*. Les signes sur sa peau, les marques inscrites sur le corps désignent traditionnellement un être dont la nature est différente. L'interprétation de ce signe n'est pas univoque et peut acquérir des valeurs diverses, voire opposées, l'élection et la stigmatisation passant par le même parcours de distanciation de l'ordinaire. Se référant à un être féminin, en particulier, elles peuvent assumer des valeurs bénéfiques ou maléfiques. Les ancêtres de Mélusine comme la sirène, la femme-oiseau, sont des figures d'ascendance vénusienne traditionnellement liées à la luxure<sup>51</sup>. Cependant il est connu, depuis le travail de Laurence Harf-Lancner<sup>52</sup>, que la naissance du mythe de Mélusine naît du désir d'appriivoiser cet héritage païen afin de créer une image positive et chrétienne de féminité, strictement liée à la fécondité et à la prospérité qui eu un très fort impact sur l'imaginaire médiéval.

Or l'altérité du personnage féminin est évidente, dans les deux romans du XIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'a bien montré Françoise Clier-Colombani, les romans appartenant au cycle de la gageure sont des déclinaisons mitigées, adoucies des légendes mélusiniennes ou pré-mélusiniennes<sup>53</sup>. Les signes de naissance sur le corps féminin comme ceux de Liénor ou d'Euriaut peuvent être mis en relation avec les multiples assemblages mythiques et merveilleux qui ont existé depuis l'Antiquité jusqu'à

---

51 CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine* cit.

52 HARF-LANCNER, *Les fées* cit.

53 CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine* cit., p. 166 sq.

l'époque médiévale avec les figures de la sirène, de la femme-poisson, de la femme-oiseau sans assumer leur valeur maléfique.

A ce premier écart de l'ordinaire s'ajoute toutefois la violation du tabou sur la nudité à travers l'action d'épier une femme nue au bain. Le bain épié remonte loin, à des sources bibliques : derrière l'image de la fée entrevue au bain, on discerne Bethsabée épiée par David (Samuel, II, 11) et Suzanne convoitée par les vieillards (*Livre de Daniel*, 13, 1-64). Le bain épié est d'ailleurs l'un des moyens typiques de la découverte de la nudité de la femme à l'époque médiévale<sup>54</sup> et cela coïncide, dans notre roman, avec la transgression du pacte entre les amants.

Ce substrat mythique est beaucoup plus marqué dans la *Violette* que chez Jean Renart : le texte de Gerbert crée une vraie fleur, une fleur de chair, secrète entre deux amants car « garante de la richesse du héros, Euriaut apparaît donc comme une des figures de la fée entrevue au bain »<sup>55</sup>. Au vu de ces considérations, on remarque aisément que le traitement de l'héroïne de Gerbert contraste de manière éclatante avec celui de l'héroïne de Jean Renart.

Dans la *Rose*, l'absence du personnage de Liénor jusqu'au dénouement du récit va de pair avec son manque de visibilité<sup>56</sup> et d'exposition physique. Sa rose sur la cuisse est incongrûment révélée par la mère de la jeune fille au sénéchal, mais elle n'est jamais vue. L'auteur même ne la décrit pas, se limitant à une plus pudique évocation de sa beauté. Le corps de Liénor ne s'expose pas au regard d'autrui, il demeure un corps de mots, un corps absent, vierge : « Lienor's absent body remains veiled by the words of others, hidden behind a narrative, or a song, each time a man tries to perceive her ; thus the man can only dream – and nourish his dream with fiction »<sup>57</sup>.

En revanche, dans le texte de Gerbert, la construction de l'héroïne passe par la découverte du corps. Non seulement Euriaut est beaucoup plus présente dans la narration, mais l'auteur la caractérise par une très grande exposition physique : elle est épiée par Lisiart, nue dans son bain ; elle attire constamment le regard des hommes, qui restent sous l'emprise de son charme<sup>58</sup>. Avec ces différentes représentations du regard (et du désir) masculin(s), Gerbert de Montreuil tient à rendre manifeste, dans ses différentes formes, la fascination que suscite la fée Euriaut<sup>59</sup>.

---

54 Danielle RÉGNIER-BOHLER, « Le corps mis à nu. Perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Âge », *Europe*, 61, 1983, p. 51-62.

55 DEMAULES, *Introduction*, trad. cit., p. 15.

56 « Le corps absent de Liénor reste voilé par des paroles, se déroband derrière un récit, ou une chanson, chaque fois qu'un homme essaie de la cerner ; aussi l'homme ne peut-il que rêver – et nourrir ses rêves avec de la littérature. », KRAUSE, « L'héroïne et l'autorité du discours » cit., p. 201.

57 Kathy Maria KRAUSE, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the 'Roman de la Violette'*, University of Pennsylvania, thèse dactylographiée, 1993, p. 37-38.

58 Cf. *infra*, chap. 7 « Portraits », § 1.2.

59 *Ibid.* et chap. 5, § 1.1. « Le désir au masculin ».

Le bain épié, absent dans la *Rose* de Jean Renart<sup>60</sup>, est emblématique en ce sens. Il s'agit du moment central de l'intrigue, qui cristallise dans une scène aux fortes résonances bibliques et féériques le moment de la violation de l'interdit, mais qui met en valeur en même temps la forme mystérieuse inscrite dans la peau d'Euriaut, sous le regard charmé du public. Cette représentation dans le programme iconographique réalisé dans le manuscrit C<sup>61</sup> se réfère clairement aux scènes de bain épié de Beéthsabée et de Mélusine<sup>62</sup>: la partition de la scène par rapport à ses différents personnages est très semblable, ainsi que l'attitude de la femme au bain.

L'enluminure représente Euriaut au centre de la scène dans son éblouissante beauté, dans l'espace intime de la chambre<sup>63</sup>. Elle se baigne dans une cuve de bois, d'où elle émerge avec le buste ; les bras sont appuyés devant elle sur les bords de la cuve ; son regard est calme, son attitude détendue. Ses cheveux sont enfermés avec discrétion dans une coiffe dorée. Les deux voyeurs s'entassent au coin gauche de l'image, partageant un petit espace à l'extérieur de la chambre. Leur attitude révèle la négativité de leurs intentions : ils sont surpris dans l'action d'épier, contraints à la position de profil.

La scène met manifestement en valeur la beauté et la tranquillité de la femme, sûre d'elle-même, confiante, protégée dans cet espace intime et clos qu'est la chambre, ne sachant pas qu'elle est épiée, en opposition à l'action infamante des deux voyeurs. Elle exploite ainsi de manière très forte le potentiel féérique d'Euriaut. Ce choix représentatif témoigne aussi de la volonté de l'auteur de se référer à un substrat culturel précis, biblique et féérique, tout en valorisant le caractère « étrange » du signe sur le corps de la femme. Comme le dit Mireille Demaules :

Le signe d'Euriaut contemplé par Lisiart sert à la désigner comme un objet du désir hors du commun. Il cristallise son étrange pouvoir de séduction et, talisman magnifique, symbolise la richesse et la puissance dont la dame est gardienne<sup>64</sup>.

La figure d'Euriaut paraît ainsi se rattacher à celle de la fée celtique, symbole de fécondité, déesse mère du folklore, dans une version hybride mais pourtant dotée de

---

60 Clier-Colombani se trompe à ce propos et affirme erronément que le *Guillaume de Dole* présente, au même titre que la *Violette*, une scène de bain épié, *La fée Mélusine* cit., p. 166.

61 Sur ce manuscrit voir cf. *supra*, « Le sort aventureux du manuscrit de Saint-Pétersbourg ». Ces considérations sur le programme iconographique se basent sur une consultation directe du manuscrit. À ce propos voir Marina TRAMET, « Il Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil : il manoscritto di San Pietroburgo e il suo programma iconografico », dans *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Bologna, 5-8 ottobre 2009, à paraître.

62 « La scène du bain de Mélusine pourrait donc avoir été copiée sur celle du bain d'Euriaut, à moins que ce ne soit l'inverse. Il est en fait plus probable que les artistes, dans les deux cas, se soient inspirés d'un modèle ou de modèles antérieurs qui devaient être présents à leur esprit et qu'ils ont reproduit sans remettre en question », CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine* cit., p. 171.

63 L'analyse de cette image sera reprise et approfondie au chapitre 7, « Portraits ».

64 DEMAULES, *Introduction*, trad. cit., p. 16.

cette épaisseur<sup>65</sup>. Euriaut, pour utiliser les mots de Mireilles Demaules, est une « Mélusine qui s'ignore »<sup>66</sup>.

## 2.5. Semblance de vérité : les « vraies enseignes »

Une fois la gageure accordée, Lisiart part pour se rendre au château de Nevers : Euriaut, qui ignore le pari conclu entre les deux hommes, y loge seule, avec sa suite. Le comte de Forez entreprend ses tentatives de séduction mais, malgré l'insistance de ses prières d'amour, il est incapable de détourner la belle jeune femme du droit chemin. Se rendant vite compte que la demoiselle ne va pas céder, il réalise que son pari insensé a mis sa terre en péril. Toutefois, la nourrice de la jeune femme lui offre promptement son aide. Connaissant la droiture morale d'Euriaut, elle comprend tout de suite qu'il faut passer par un détour et demande au comte, fort à propos : « Sire [...] Se vraies enseignes savés | Dire de li, poroit valoir ? » (v. 551-54). Lisiart ne peut que s'accorder à la proposition de Gondrée : pour sauver la face, et remporter le prix de la gageure, il accepte cette action biaisée.

Ainsi il parvient à « voir » la violette sur le sein d'Euriaut et « savoir » qu'elle ne devait pas être vue : « Par cest saing desraisnerai » (v. 672), dit-il à Gondrée, lorsqu'il voit « Desor sa destre mamelete | Indoier cele violete » (v. 666-67). Lisiart, qui est contraint de renoncer à son action séductrice, devra « se contenter » de ces apparences : il peut « dire connaître » des choses qu'il a seulement vues et sues à l'insu de la jeune femme. Sa tentative de corrompre l'intégrité de la jeune aimée de Gérard n'atteint pas son but ; ses propos de séduction restent stériles. Néanmoins, il connaît les « vraies enseignes », ce qui lui permet de transgresser les deux interdits à la fois : celui posé sur le corps de la femme et le secret des amants.

Il parvient ainsi à discréditer la dame aux yeux de la cour, devant le roi et leur secret, si intime, est rendu public :

Par foi, sire, dist li trechiere  
Desour sa destre mamelete  
A une biele violete  
Et si me dist, quant a li gui,  
Si que certains et fis en sui  
Que Gerars li biaux, ses amis,  
Ot tes couvens envers li mis,  
Que se nus, fors li, le savoit,  
Que ses bons de li fais aroit.  
Dites vous ai la vraie ensaigne. (v. 960-969)

---

<sup>65</sup> La transformation des déesses anciennes et de l'assemblage mythique gravitant autour qui a conduit à la fée médiévale a été bien montré par les recherches de HARF-LANCNER, *Les fées* cit.

<sup>66</sup> DEMAULES, *Introduction*, trad. cit., p. 15.



Ainsi Lisiart dit avoir vu la violette, qui ne devait pas être vue, et dit connaître le « couvens », qui ne devait pas être su. Euriaut s'évanouit et, revenant à elle, proteste tièdement. Gérard, pourtant, s'enflamme « de duel, d'ire et de courrouc » : il ne croit pas aux protestations d'Euriaut et ne soupçonne pas un seul instant de la mauvaise foi du comte de Forez. Les « enseignes » sont suffisantes pour remporter le pari, car elles disent exactement ce qu'il ne fallait pas dire, ciblent le secret des amants à son cœur, même si elles passent à côté de la réalité. Lisiart, se faisant vantard, pousse un peu plus loin ces arguments : il dit avoir couché avec Euriaut et qu'elle-même lui a confié ces secrets. Il s'appuie sur cette *semblance* de vérité et l'agrandit. Comme la parole d'Euriaut n'est pas écoutée, Lisiart a beau jeu et son mensonge est cru.

La révélation des preuves de la prétendue séduction est un passage particulièrement délicat dans tous les textes appartenant au cycle de la gageure. Dans les contes les plus anciens, le signe sur le corps de la femme est le seul élément apporté comme preuve de la séduction. Dans des versions postérieures, le signe sur le corps de la femme est le plus souvent accompagné de la présentation de quelques objets personnels ou de la description de la chambre, comme dans le cas de Boccaccio. Ces signes sont normalement suffisants à vaincre les résistances des garants, qui ne se doutent pas un seul instant des mauvaises intentions des séducteurs. Les fausses preuves apportées par le séducteur ne sont jamais mises en cause : à la femme aucune possibilité n'est donnée de se disculper, ce qui prouve « the unacceptable fragility of a woman's reputation »<sup>67</sup>.

Dans le cas de la *Violette*, par ailleurs, l'équivalence établie par Gérard invalide toute tentative d'Euriaut de s'opposer à la dénonciation de Lisiart : la vision de son corps nu, bien qu'elle ait lieu à son insu, suffit largement à prouver sa supposée infidélité. La tension du moment, augmentée par la surprise du résultat du pari, l'emporte sur toute tentative d'explication : la femme est crue injustement coupable et Lisiart parvient à remporter le prix du pari.

La neuvième nouvelle de la deuxième journée du *Decameron* de Boccaccio, la nouvelle de Bernabò e Zinevra, utilise jusqu'à ce moment le même schéma narratif que le roman de Gerbert de Montreuil (*supra*, chap. 1, § 1). Or ce texte se distingue des autres contes du cycle pour la manière particulière dont le séducteur apporte les preuves de sa victoire et par la réaction du mari. Le galant Ambrogiuolo a trois types de preuves à son actif : il a vu la chambre de la femme et peut la décrire, il a sur lui un objet lui ayant appartenu et a vu en cachette le signe sur son corps, en l'épiant pendant

---

67 Suzanne KOCHER, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the 'Roman de la Violette' », dans *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, publié et introduit par Classen Albrecht, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, p. 189-210, p. 201.

son sommeil. Au moment où les preuves lui sont demandées pour prouver sa victoire, Ambrogiuolo s'exprime ainsi : il commence par évoquer le signe le plus extérieur – la description de la chambre – ; il montre ensuite l'objet appartenant à la dame ; il en vient, enfin, au détail le plus intime, le signe sur la peau. Ce type de révélation concourt à créer une progression ascendante de tension, directement proportionnelle au degré de pénétration de l'intimité de la femme. À chaque preuve l'auteur produit un bref moment d'arrêt pour en commenter la nature : Bernabò, le mari très amoureux de Zinevra, ne croit aucunement aux deux premiers signes, les plus extérieurs, et les conteste en affirmant qu'ils sont insuffisants à montrer l'infidélité de sa femme. Cette réaction de la part de l'homme est inédite : pour la première fois dans les textes du cycle les preuves « matérielles » fournies pour étayer la thèse de l'infidélité féminine ne sont pas crues. Cependant Bernabò cède à la dernière preuve : l'évocation du corps nu ne peut que signifier sa possession ; c'est la preuve ultime, qu'on ne peut pas contredire. En créant cette situation, Boccace attribue à la vision du corps nu une puissance accrue, que les autres textes n'avaient pas encore montrée : on revient, avec force, à l'équivalence biblique entre « savoir » et « avoir ».

Et on revient, aussi, à l'équivalence établie par Gérard. Comme Zinevra, Euriant est surprise dans un moment intime, mais demeure inconsciente de l'action menée contre elle. Elle ne participe pas à la violation de l'interdit. Elle est injustement crue coupable, mais demeure solide dans son amour et préserve son intimité contre toute atteinte autant qu'elle le peut. La parole trompeuse de Lisiart peut remporter le prix de la gageure en raison de l'équivalence établie par Gérard, mais à travers une pure fiction. L'interdit formulé par Gérard sert de base aux (fausses) accusations du comte de Forez, appuie, de fait, son action calomniatrice. Cependant, le manque d'une réelle entreprise de séduction envers Euriant permet aux amants de déjouer le jeu de mots de Lisiart, de montrer que sa parole est privée de fondements et d'invalider, par le même mouvement, l'équation entre « voir », « savoir » et « avoir ».

Car le vrai amour n'est pas une pure chimère, ne se limite pas à la vision du corps ni à la pure parole, mais est un secret, un vrai : un secret de chair.

### 3. Au carrefour des traditions : pour une glorification de la vertu féminine... ou pas?

Faisons un pas en arrière : on a vu que Lisiart, en riposte au discours de Gérard, lance la gageure, parce qu'il ne croit pas à la force de l'amour que la jeune femme porte au jeune chevalier. « Elle tant ne l'aimme mie, l'Com il a dit » (v. 258-59), dit-il, et se vante de pouvoir séduire en huit jours la belle demoiselle dont l'amoureux Gérard a chanté les louanges :

Jou meterai toute ma terre  
Contre le soie, se requerre  
Me laist s'amie, c'ains uit jors  
[...]  
Que tous mes bons sans contredire  
Fera de li, de chou me vant (v. 261-63 et v. 266-67)

L'objet mis en cause est la constance, ou l'inconstance, des sentiments féminins. La femme idéale dont Gérard a dressé le portrait, à travers l'énumération des qualités propres à Euriaut – sagesse, beauté, amour, fidélité – ne peut pas exister, d'après le comte de Forez. Surtout, les femmes sont gouvernées par l'inconstance, la versatilité et c'est pourquoi il s'engage à prouver que l'héroïne pourra facilement céder à sa séduction.

Au moment de la formulation de la gageure on se trouve face à l'expression des deux visions de la féminité, en claire opposition l'une avec l'autre : Gérard incarne une vision positive, sereine, confiante, inspirée par la toute puissance de l'amour ; en tant qu'heureux amant, il ne peut que priser par-dessus tout son Amie sans réserves, alors que Lisiart exprime les doutes les plus profonds envers la nature féminine.

#### 3.1. Visions (dis)courtoises

Telle qu'elle est formulée par le comte de Forez, la gageure ne montre pas des liens très marqués avec les thèmes traditionnellement misogynes, mais elle repose néanmoins sur les acquis suivants, répandus dans les milieux populaires aussi bien que cultivés, enracinés depuis très longtemps dans la culture occidentale. La faiblesse, la versatilité, l'instabilité des femmes sont décrites et condamnées par toute la pensée judéo-chrétienne, ainsi que par les Pères de l'Eglise de manière vigoureuse. Comme l'a bien montré Joan Marguerite Ferrante : « Every woman is Eve, the part of man that is vulnerable to the temptation of the devil, the part responsible for his fall in disgrace »<sup>68</sup>.

---

68 Joan Marguerite FERRANTE, *Woman as Image in Medieval Literature. From the Twelfth century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975, p. 17.

Les acquis communément répandus reposent sur la croyance que le lien étroit des femmes à la réalité matérielle, resserré par le fonctionnement cyclique de leur organisme et par la maternité, les empêche de s'élever spirituellement. Les femmes restent faibles, instables et par conséquent facilement corruptibles, particulièrement sensibles aux instincts les plus bas, au commerce charnel au point que, toujours d'après Joan M. Ferrante, « Generally, anti-feminist attitudes are so prevalent in the *Glossa* that the commentator feels obliged to explain, when a woman is singled out to perform a good action instead of a man, why that should be »<sup>69</sup>.

La gageure que Lisiart engage contre Euriant émane d'une vision répandue, qui remonte très loin. Par ailleurs, le doute et l'éventuelle accusation d'infidélité adressés à une femme touchent à des thématiques délicates qui sont au cœur du fonctionnement du système féodal. Le strict contrôle sur les bas instincts est fondamental pour des raisons d'ordre social et religieux avant tout. Mais la maîtrise de la sexualité féminine est encore plus importante car elle vise à la préservation de la pureté de la progéniture : éviter la naissance d'enfants illégitimes était un souci de premier ordre, pour la noblesse du temps<sup>70</sup>. En analysant quatre contes appartenant au cycle de la gageure, Roberta Krüger s'exprime ainsi à ce sujet :

Each story revolves in some way around the threat female sexuality poses to chivalric honor, a threat whose ultimate realization would produce illegitimate male heirs.<sup>71</sup>

The anxiety about female chastity underlying the wager reveals the crucial role of the chaste woman as guarantor of legitimacy in primogeniture. Furthermore, the legal bond in which the heroines find themselves – they are unable to assert the truth of their denial against the false signs of the self-proclaimed seducer – reflects woman's incapacity within the medieval legal system<sup>72</sup>.

Il émerge, de ces constats, que les textes appartenant au cycle de la gageure se trouvent pris dans un dilemme et se situent au carrefour des deux conceptions mentionnées : ils sont voués à la glorification d'une femme, dont la conduite se révèle particulièrement vertueuse mais leur contexte est en règle générale misogyne. Le pari et sa formulation même se fondent sur ces acquis traditionnels : les femmes n'étant jamais vertueuses, il serait difficile d'en trouver une qui se distingue des autres : ainsi, la glorification des vertus de la femme doit forcément passer par une contradiction interne, l'exaltation de l'une passant par la condamnation de toutes les autres.

---

69 *Ibid.*, p. 22.

70 Georges DUBY, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1997.

71 Roberta L. KRÜGER, « Double Jeopardy », dans EAD., *Women readers and the ideology of gender in Old French verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 24.

72 *Ibid.*, p. 24-25.

### 3.2. Une morale ambiguë

La forte ambivalence de la vision sur laquelle repose le texte se manifeste de manière inattendue dans les mots mêmes du héros. Après avoir perdu publiquement la gageure et avoir abandonné son amie, une fois seul dans la forêt, Gérard se livre à un long monologue. C'est le seul moment que l'auteur lui concède, avec autant d'ampleur, pour se livrer totalement à sa douleur ; c'est l'un des très rares monologues du héros dans tout le roman<sup>73</sup> ; c'est le seul long moment où Gérard, qui est un personnage toujours tout en action, se perd longuement dans ses pensées, se laisse aller aux tristes sentiments qu'il éprouve et les exprime.

Le moment de la narration est crucial : il a perdu son amie, car elle ne lui a apparemment pas été fidèle, ainsi que leur relation idyllique, qui durait depuis sept ans. Surtout, avec la perte de la gageure, il a perdu ses biens, sa terre qu'il avait mise en jeu en acceptant le pari du comte Lisiart. Il a perdu la face, il s'est couvert de honte publiquement. La confiance qu'il portait à son aimée, l'assurance avec laquelle il s'était présenté à la cour du roi Louis sont désormais loin de lui, dissipées. Plus encore, il a perdu toute la confiance qu'il avait dans les femmes, en clair contraste avec le discours fait initialement. Ainsi, une fois seul dans la forêt, il se livre à sa douleur et prononce un monologue déchirant.

Dans un premier temps Gérard paraît se rallier, en amant déçu, aux arguments que Lisiart portait contre ses propos au moment de la gageure : « Mais or me sui bien aperchus | Que par femme est mains hom dechus » (v. 1292-93). Il se plaint de son propre sort, en lamentant qu'il ne faut pas faire confiance aux femmes, comme le prouvent de nombreux exemples de trahison. Il cite de grands hommes trompés par les femmes, d'après le topos bien connu : « Salemons, ki molt par fu sages | Rechut par femme mains damages » (v. 1294-95) ; « Sanses [...] refu par sa femme engigniés » (v. 1297-98) ; « Absalon li biaux, l'amoureux, | Rechut par une femme mort » (v. 1303-4) et regrette d'avoir désiré devenir le mari de sa belle Euriaut<sup>74</sup>.

Une telle conclusion, si tranchante, ne convient pourtant pas très bien ici. Gérard, qui avait chanté les louanges et la perfection de son amie, qui s'était présenté à la cour comme le plus heureux et le plus amoureux des amants, ne peut pas céder immédiatement aux thèses de son adversaire, à ce point de vue si foncièrement misogyne : ce serait un noircissement trop rapide de sa position.

Par ailleurs, l'évocation de ces noms s'accorde mal avec le thème général proposé par le roman : il est connu que Gerbert de Montreuil s'applique à créer pour sa mécène,

---

73 En d'autres moments Gerbert utilise la chanson comme moyen d'expression pour son héros ; en ligne générale, toutefois, « This discussion of the state of mind, so popular with certain authors is not common in the *Violette* », BUFFUM, *A study of the manuscripts* cit., p. 37.

74 Krause amorce une brève analyse du monologue de Gérard, mais ne prend en charge que cette première partie, laissant les évolutions du discours de côté, *Fée and Sainte* cit., p. 69-70.

la comtesse de Ponthieu, un roman qui exalte les vertus et la bonne conduite féminines qu'elle même représente. L'image positive et la conduite vertueuse de la comtesse Marie ont poussé certains critiques à la considérer comme un double de l'héroïne du roman de Gerbert : épouse de Simon de Dammartin, seigneur rebelle capturé et emprisonné par le roi Philippe Auguste après la bataille de Bouvines, et cousine germaine du roi Louis VIII, elle parvint à reprendre possession des terres qui lui avaient été enlevées pour la trahison de son mari grâce à son bon comportement et à sa droiture morale<sup>75</sup>.

Il est vrai que, si on l'observe d'une perspective plus ample, le moment peut se prêter à une lecture ironique : Lisiart a « trompé » Euriant, mais sera finalement pris au piège grâce au détournement de son action séductrice en simple regard ; Gérard, à son tour, se trompe lui aussi en faisant confiance plus à la parole qu'à la droiture morale de son amie et à la force de leur amour. Toutefois on est d'accord avec Roberta Krüger lorsqu'elle dit que « the romance itself questions misogyny much more deeply than its characters do »<sup>76</sup>.

Or le discours de Gérard, après cette première tirade contre la perfidie des femmes, prend une autre direction. Aux trois vers suivants, Gérard s'en prend à la démesure en amour : « Fols est qui d'amer trop s'amort, | Ne ki en amour s'aseüre, | Ne ki trop aime outre mesure » (v. 1305-7). La direction que prend son discours est surprenante : les amoureux « démesurés » sont traditionnellement condamnés car l'excès d'aimer peut conduire à la solitude extrême, à la folie, comme dans les cas de Didon, des jeunes Pyrame et Thisbé, mais aussi bien à des gestes très dangereux socialement, comme pour les amants de Cornouailles, Tristan et Iseut, la domination de la force d'amour touchant directement au problème social de la maîtrise de la sexualité. Cependant cette morale ne paraît pas vraiment concerner notre cas : Gérard et Euriant ne pèchent pas par excès d'amour ; ce n'est pas là leur faute. S'il y a un manque de mesure, c'est plutôt dans la manière de se poser par rapport à la cour. La « morale » de l'excès d'amour, en tout cas, est distante de la situation du jeune couple d'amoureux aussi bien que de la vision misogyne du récit et ne semble pas pertinente, prononcée ici.

En troisième lieu, finalement, Gérard en vient à déplorer la cause la plus appropriée à sa situation :

Nus ne doit s'amie essayer ;  
Ki l'a, em pais le doit laissier  
Sans esprouver de nule chose.  
Je meismes m'en blasme et cose ; (v. 1308-11)

---

75 Voir surtout Kara DOYLE, « 'Narratizing' Marie of Ponthieu », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, 30, 1, 2004, p. 29-54. Voir aussi Duby Georges, *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 2005 (1973, 1985).

76 KOCHER, « Accusation of Gay » cit., p. 201.

Le discours de Gérard semble finalement prendre la bonne direction et amorcer un sincère repentir : l'auteur renforce cette pensée avec la combinaison habituellement inusuelle du monologue et du chant<sup>77</sup>, apte à consolider l'idée la plus appropriée exprimée dans cette plainte. La leçon tirée de l'expérience est exprimée par Gérard grâce aux vers de Gace Brulé :

Par Diu! Je tienc a folie  
D'essaier ne d'esprouver  
Ne sa femme ne s'amie  
Tant com on le velt garder  
Si s'en doit on bien garder  
D'enquerre par jalousie  
Chou c'on n'i volroit trouver<sup>78</sup> (v. 1315-21)

On constate que la version donnée par Gerbert suit de manière fidèle le texte du trouvère Gace Brulé, raison pour laquelle Buffum pensait que Gerbert pouvait avoir du matériel de première main sur les œuvres du trouvère.

Au niveau de l'interprétation, Simó remarque que la responsabilité de la perte de la gageure, jusqu'à maintenant attribuée uniquement à la femme, se déplace ici pour la première fois vers la « vantance » de l'homme, malgré les mots misogynes de Gérard. Elle va plus loin dans cette voie et soutient que ce passage constitue la première étape de la rééducation sentimentale du protagoniste, qui découvre que sa « demesure » l'a placé loin des lois courtoises de la « fin'amor »<sup>79</sup>.

Comme on le lit dans ses propres mots, outre de sa vantardise initiale Gérard est donc coupable d'un autre fait très grave dont il paraît se rendre compte seulement à la fin de son monologue : il met à l'épreuve son amie. Cette attitude, qui n'est certainement pas courtoise, lui sera reprochée au cours du récit par un autre personnage. Lorsqu'il raconte la vérité sur sa situation à Marote, la fille du bourgeois qui l'héberge à Chalon-sur-Saône, elle lui adresse ce long discours :

Certes, sire, ne lonc ne pres  
Ne doit on esprouver s'amie,  
Moi est avis, je n'en douc mie ;  
C'asés tost amie faire  
Uns hom qui est de grant affaire :  
Legiere chose est a furnir  
Mais c'est li sens de bel tenir,  
Que cil qui a sa bonne amie

---

77 Comme on verra mieux au chapitre 5, la séquence monologue lyrique-chanson est insolite car l'enchâssement d'une chanson substitue normalement le monologue traditionnel. Par exemple, elle n'existait pas dans la *Rose* de Jean Renart. Il s'agit d'une sorte de duplication du discours, une amplification qui sera exploitée par certaines auteurs postérieurs pour accroître le pathos dramatique, comme le remarque SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 174.

78 Il s'agit de l'insertion reportée au n. 16 dans le tableau général des chansons; elle correspond à la deuxième strophe de la composition R 1232 du poète champenois *Bien cuidai toute ma vie*, n. LXV de l'édition Dyggve, éd. cit. La même strophe se lit aussi dans la *Rose* de Jean Renart, aux v. 3625-31, cf. *infra*, chap. 3.

79 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 165-67.

Sachiés esprouver nel doit mie,  
Ains le doit adiés tenir chiere (v. 2387-96)

Mais li amans, li de boin aire,  
Velt adiés miels et miex servir,  
Par coi il puisse deservir  
Le guerredon c'amors puet rendre. (v. 2400-4)

Sans peut-être le vouloir tout à fait, car il est sincèrement persuadé de la bonne conduite et de la fidélité d'Euriaut, Gérard lui fait subir une sorte de test de chasteté « privé » mais à son insu, sans qu'elle en ait connaissance. Ce faisant, il l'expose au danger, au pouvoir masculin, à l'usage ambigu de la parole et des signes sans d'ailleurs s'en méfier.

Le discours de Marote semble proposer une excellente synthèse de la problématique amoureuse à la base du récit et cible au cœur la faute de Gérard : un homme adroit peut facilement conquérir l'amour d'une femme, pour lui « Legiere chose est a furnir » (v. 2392) ; toutefois le plus difficile « c'est li sens de bel tenir » (v. 2393) et c'est pourquoi tout bon chevalier « esprouver nel [son amie] doit mie, | Ains le doit adiés tenir chiere » (v. 2395-96).

Une étude récente de Coyne Kelly Kathleen montre bien toute la complexité des problématiques liées à la chasteté<sup>80</sup>. Dans le premier chapitre, portant le titre de « Hymenologies », l'auteur montre bien à quel point la problématique de la continence sexuelle féminine a travaillé la société depuis l'Antiquité en raison du fait qu'il n'existait pas un moyen sûr de la prouver<sup>81</sup>. Le manque d'une véritable preuve, qui se révélait à chaque reprise fuyante, laissait donc dans l'impossibilité d'établir avec certitude la virginité ou la chasteté de la femme<sup>82</sup> et, par voie de conséquence, de connaître de manière sûre la paternité biologique. Or l'impossibilité d'avoir cette certitude a enclenché un véritable processus de « réification » de la chasteté féminine, actif en littérature vernaculaire et populaire, où les objets signifiants la contenance sexuelle ont été multipliés de manière sensible : il est facile de voir, en parcourant le *Motif-Index* de Thompson, la variété possible de tests de chasteté, dont certains interrogent parfois même l'homme, au sein du couple. Comme le dit K. Coyne :

---

80 Kelly Kathleen COYNE, *Performing verginity and Testing chastity in the Middle Ages*, London, Routledge, 2005.

81 La littérature scientifique proposait des moyens très différents de tester la virginité, comme la présence ou l'absence de l'hymen, la présence ou l'absence de sang – d'ailleurs souvent confondu avec le premier sang menstruel –, l'analyse de l'urine ou de l'utérus. Les résultats étaient toutefois évidemment susceptibles d'être manipulés, *ibid.*

82 Les Pères de l'Eglise avaient eu le souci d'établir la distinction entre chasteté et virginité, redéfinissant ainsi d'une certaine manière les limites du corps pour se concentrer sur la droiture morale du comportement vertueux ; par ailleurs, l'exaltation de la chasteté morale était très utile en tant qu'arme de nature politique au niveau social, cf. chap. 2, « Armour of proof » et chap. 3, « Love's traces. The lady and the test in the vernacular romance », *ibid.*



Virginity is such a crucial concept in both lived experience and metaphorical representation that its signs are necessarily infinite and infinitely generative, migrating from body parts to objects and back again in an endless loop.<sup>83</sup>

The vernacular romance is a particularly fertile ground for exploring what can and cannot be known about virginity. The magical tests found so often in the literary texts reflect an abiding hope that, if manipulated correctly, the body will indeed offer up its secrets<sup>84</sup>.

En littérature arthurienne le *Lai du cor* et le *Lai du mantel mautailé* montrent deux manières très originales de tester la chasteté des femmes de la cour d'Arthur<sup>85</sup> à l'aide d'un objet magique apporté par un messager mystérieux : le seul gagnant de l'épreuve du cor – à savoir celui dont la femme est vertueuse – est l'homme qui arrive à en boire sans renverser son contenu ; le gagnant de l'épreuve du « mantel » est celui dont la femme peut porter le « mantel » sans qu'il laisse à découvert une quelconque partie de son corps. Or la cour toute entière, à partir du couple royal, échoue dans la preuve témoignant ainsi de la large diffusion de l'infidélité féminine ; un seul couple réussit les deux fois dans l'entreprise : Caradoc et sa vertueuse femme au mamelon d'or.

De ces lais racontant les preuves de chasteté proposées à la cour d'Arthur se dégage un ton nettement misogyne, comme ne manque pas de le remarquer Nathalie Koble<sup>86</sup>. Et en effet, ces textes reposent sur le même fonctionnement que les récits de la gageure : l'exaltation du couple vertueux passe par la distanciation de tous les autres couples d'amoureux, raison pour laquelle, d'après Emmanuèle Baumgartner, Caradoc et sa vertueuse femme sont très vite écartés des joyeuses aventures des chevaliers de la Table Ronde et disparaissent tout court des récits arthuriens<sup>87</sup>.

Ces considérations, qui rapprochent une fois de plus le couple de nos héros de celui de Caradoc, pourraient nous aider à comprendre l'étrangeté du monologue de Gérard. L'énonciation des trois « morales » dans son discours, soit la morale relevant de la tradition misogyne, la morale de l'excès d'amour et la morale contre la mise à l'épreuve de la femme, évoque des traditions littéraires différentes. Ces morales, agencées l'une après l'autre comme si elles allaient dans la même direction, semblent en réalité en contradiction directe. Cependant, la première et la dernière particulièrement, relèvent du cœur de la problématique liée à la fidélité, comme on vient de le voir : les textes de la gageure, ainsi que les récits des preuves de chasteté, reposent tous sur cette

---

83 COYNE, *Performing virginity* cit., p. 66.

84 *Ibid.*, p. 38

85 KOBLE, *Le lai du cor et le Manteau mal taillé*, éd. cit. L'originalité de ces lais est attestée par le fait que le motif du test de chasteté ne sera plus repris par les cycles en prose postérieurs qui présentent le couple victorieux de la preuve, cf. BAUMGARTNER, « Caradoc ou de la séduction » cit., p. 63.

86 KOBLE, *Les dessous de la Table Ronde* cit.

87 BAUMGARTNER, « Caradoc ou de la séduction » cit.

inconséquence qui, pour élire les vainqueurs de l'épreuve, procèdent à une sorte de dégradation, de nivellement vers le bas du reste des assistants.

Le preux Gérard, héros du roman, se trouve pris au piège au cœur de cette situation – dont il est d'ailleurs en partie responsable – et l'exprime dans toute sa contradiction à travers son monologue. Toutefois, comme Caradoc, il triomphera enfin de l'épreuve car Euriaut fait preuve de fidélité absolue. Gérard et Euriaut deviennent, bien qu'après bien de mésaventures, des modèles de vertu : ils deviennent les élus.

## DEUXIÈME PARTIE

### FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX



Au seuil de cette deuxième partie, on aimerait proposer une réflexion annonçant de manière préliminaire le principe qui a servi d'inspiration et de guide dans sa conception. Dans la première partie de ce travail il a été question d'interroger la structure du roman et ses moteurs narratifs. Cela a permis de faire émerger l'empreinte du maître champenois et de la littérature arthurienne sur notre romancier ainsi que l'impulsion que le substrat folklorique mélusinien donne au roman, tant au niveau de l'architecture du récit qu'au niveau de l'intrigue, et malgré la distance exprimée par l'auteur au v. 34 du prologue par rapport à la cour et au monde d'Arthur. La spécificité narrative du texte qui vient de la technique d'enchâssement de fragments lyriques dans la narration permet à présent d'accéder par une voie différente à l'interprétation du texte : le nombre élevé et la variété des fragments lyriques enchâssés dans la *Violette* fournissent un support riche pour la compréhension de la poétique de Gerbert de Montreuil développée dans ce roman, exigeant par ailleurs une introduction technique et un traitement détaillé qui seront déployés au fil des chapitres.

La réutilisation d'un matériel poétique préexistant est un type particulier de réception qui, à la différence d'autres types d'intertextualité se fondant sur la reprise des procédés formels plus ou moins menus, de motifs, de thématiques, prévoit la citation directe d'une portion de texte choisie. Une strophe, un couplet, même plusieurs strophes de textes poétiques peuvent ainsi être enchâssés dans une narration longue sans autre médiation qu'un lien rimique avec les vers qui les précèdent ou les suivent, quand c'est le cas. Cette reprise intertextuelle, ce type de réception dynamique active une série d'effets dépendant de l'autonomie intrinsèque des fragments lyriques du nouveau contexte narratif qui les englobe et qui réactualise le sens de la citation, ainsi que des caractéristiques typologiques qui leur sont liées. L'indépendance génétique des insertions lyriques ainsi que de leur histoire, de leur succès, des modalités spécifiques de leur diffusion leur confère une épaisseur chronotopique particulière, qui résiste à l'esprit agrégatif se dégageant de l'opération d'assemblage d'une matière poétique à une matière narrative. L'indépendance des fragments lyriques qui sont un élément étranger, exogène par rapport à la narration, qui constituent une couche textuelle supplémentaire voire un discours au deuxième degré dans le roman qui les enchâsse, demande un traitement particulier par rapport à la narration pour des raisons esthétiques avant tout mais aussi bien pour des motifs de réception.

Le procédé de l'enchâssement de fragments lyriques dans une narration peut répondre à des exigences différentes selon les choix opérés par l'auteur sur certaines variables externes comme le type de pièces lyriques, le genre, l'auteur, l'anonymat, leur célébrité éventuelle, auxquelles il faut ajouter un certain nombre de variables internes au texte comme le personnage qui se fait interprète du chant, le type de composition lyrique qui lui est associé, la situation narrative qui le voit chanter. L'ensemble de ces choix concourt à créer des effets esthétiques précis, qui peuvent être divers dans les œuvres qui pratiquent cette technique. Le roman de Gerbert de Montreuil, encore très

peu étudié de ce point de vue, suit une logique qui non seulement est très originale par rapport aux textes de son époque mais, d'après une perspective d'ensemble sur les changements culturels intervenus en poésie entre le début et la fin du XIII<sup>e</sup> siècle comme on verra, se révèle particulièrement intéressante.

Dans la *Violette*, l'interprétation des insertions lyriques est assez bien distribuée parmi les différents personnages : il est vrai que l'auteur fait interpréter à son héros en tant que fin amant et bon chanteur à peu près la moitié des fragments lyriques enchâssés dans son texte<sup>1</sup> ; toutefois, l'accès au chant est accordé à un certain nombre de personnages secondaires, aussi bien masculins que féminins, si bien que l'autre moitié des insertions lyriques est parfaitement partagée entre eux, fait relativement rare dans le corpus de textes à insertions lyriques. Cette répartition dans l'attribution des insertions lyriques relève d'un choix concerté de la part de l'auteur. A cela s'ajoute un autre facteur : comme l'a remarqué la première Meritxell Simó dans son étude<sup>2</sup>, et comme il sera mieux montré par la suite, les fragments poétiques enchâssés dans le texte de Gerbert sont reliés par un trait commun, une constante thématique particulièrement frappante : dans la *Violette* toute lyrique parle d'amour, quel que soit son genre<sup>3</sup>, quel que soit son interprète. Par ailleurs, les fonctions les plus exploitées des insertions lyriques dans le texte de Gerbert sont l'expressivité et la communication. Ces deux facteurs se trouvent ainsi intimement associés : l'introduction du fragment poétique sert à l'expression des sentiments des personnages et à alimenter leurs dialogues amoureux. Et même lorsque les exigences narratives confèrent à l'insertion lyrique des fonctions différentes ou de subtiles valeurs métatextuelles, la thématique du chant reste inchangée : toutes les poésies du roman parlent d'amour. Gerbert de Montreuil s'approprie ainsi les idéaux et d'une certaine manière aussi les expressions au sens propre de la « fin'amor » dans leurs différentes déclinaisons thématiques et formelles : il articule la problématique du roman à travers les vers lyriques enchâssés dans sa narration. Il prend position contre les envieux en empruntant les mots de Gace Brulé et de Bernard de Ventadour ; il exprime la fraîcheur des sentiments amoureux à travers les poésies du Châtelain de Coucy, de Guillaume le Vinier, d'Audefroy le Bâtard : les pièces lyriques enchâssées dans le roman remplacent toute parole amoureuse. Ces fragments, ces bribes poétiques étrangères au texte de Gerbert, venues parfois d'un passé lointain, outre qu'elles constituent un discours parallèle à la

---

1 Se référer au tableau des insertions fourni au début du premier paragraphe.

2 Meritxell SIMÓ, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones liricas*, Bern, Peter Lang, 1999.

3 Il a une seule exception : les laisses épiques de l'*Aliscans* interprétées par Gérard ménestrel relèvent, quant à elles, d'une autre esthétique qui, pour cette même raison, sera traitée séparément, voir chap. 8.

narration, comme l'a finement remarqué Marc-René Jung<sup>4</sup>, tissent la trame du discours sur l'amour au sein du roman : elles constituent les fragments d'un discours amoureux<sup>5</sup>.

La littérature critique offre déjà une fine étude du procédé des insertions lyriques dans le roman de Gerbert de Montreuil : le travail de la chercheuse catalane Meritxell Simó, par ailleurs assez récent, analyse les insertions du roman de Gerbert dans un choix de textes parmi les premiers romans faisant usage de la technique de l'enchâssement des insertions lyriques<sup>6</sup>. Son travail propose une des meilleures analyses du roman ayant été réalisées, fine, proche du texte<sup>7</sup>. On entrevoit toutefois des marges d'amélioration si on élargit le point de vue à une perspective monographique philologique et littéraire. Au-delà des quelques réserves précises, qui seront signalées ponctuellement, on voudrait s'arrêter sur deux réflexions méthodologiques de caractère général. En premier lieu, on peut relever une lacune généralisée dans les travaux s'occupant de cette technique : les types de contenus et de valeurs que les insertions lyriques véhiculent dans la narration ne sont pas suffisamment considérés dans toute la potentialité suscitée par leur statut exogène. Le poids de leur impact, qui n'est pas négligeable, est peu considéré et contextualisé. On pourrait justifier partiellement cette lacune par la difficulté de l'attribution de certaines compositions et par le nombre élevé de textes anonymes ou demeurés non attribués. Il s'agit toutefois d'un point essentiel pour la compréhension de ce type de procédé ; par conséquent, il sera question de mieux comprendre les lyriques enchâssées dans leur nature indépendante au contexte narratif. En deuxième lieu, l'intersection entre le plan lyrique et le plan narratif mérite d'être davantage interrogée. Si les différentes fonctionnalités narratives des insertions lyriques se reportent pour ainsi dire à un axe « syntagmatique » d'analyse, il serait intéressant de voir si les insertions lyriques constituent un système, une organisation hiérarchique, à l'intérieur de l'œuvre, se reportant en revanche sur un axe paradigmatique.

Simó a donné une très belle analyse des fragments lyriques enchâssés dans la *Violette* mais, comme son approche poursuivait l'objectif déclaré de discerner l'évolution dans l'usage de la technique chez les premiers auteurs qui en ont fait usage, une bonne place est laissée libre pour une interrogation plus approfondie des contenus romanesques. Par voie de conséquence, notre propos sera celui de mieux contextualiser

---

4 Marc-René JUNG, « L'empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romania*, CI, 1980, p. 35-50.

5 La référence à Roland Barthes, dont on emprunte le titre de la partie, s'impose : *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977. Le principe qui régit son essai, basé sur la notion de figure, n'est pas toutefois applicable à la lettre ici ; cependant le titre acquiert un sens littéral : les insertions lyriques enchâssées dans le roman sont de véritables fragments et composent le discours amoureux du roman.

6 SIMÓ, *La arquitectura* cit.

7 On apprécie particulièrement la compréhension de l'influence exercée par Chrétien de Troyes sur notre auteur et l'interprétation de la différence qui le sépare en revanche de Jean Renart, même du point de vue technique, absente chez la plupart des critiques, voir *La arquitectura* cit.

les fragments lyriques choisis par l'auteur par rapport au récit qui les enchâsse et de faire dialoguer davantage les insertions lyriques avec leur contexte narratif, d'autant plus que, comme on verra, elles sont totalement subordonnées à la narration chez Gerbert de Montreuil<sup>8</sup>. Une dernière remarque concerne enfin la manière de conduire et de présenter le travail : l'analyse de Simó suit l'ordre diégétique du roman, ce qui est tout à fait bienvenu pour son travail, et considère chaque fragment lyrique selon l'ordre même dans lequel il apparaît ; ici, en revanche, on vise à un traitement analytique de la matière lyrique car ce choix permet de voir plus loin et de mettre en valeur les résultats des nos analyses dans une approche tout à fait nouvelle du texte.

Afin de faire émerger les plus intéressantes caractéristiques du roman relatives au traitement des lyriques insérées, on envisage le plan suivant :

- un premier chapitre (chap. 3) offre le recensement des insertions lyriques enchâssées dans le but d'éclairer certaines attributions, de faire quelques réflexions philologiques sur la circulation du matériel poétique fondées sur l'état présent de sa conservation et d'amorcer un raisonnement sur les choix de Gerbert de Montreuil d'après une organisation taxonomique des fragments lyriques. Le travail proposé permet de contextualiser les insertions lyriques du point de vue philologique et de mieux cerner les choix opérés par l'auteur sur le type de fragments enchâssés ainsi que sur leur attribution aux différents personnages, ce qui servira de soutien aux analyses des chapitres suivants.
- dans le chapitre 4, nous interrogerons le type de rapport amoureux mis en place dans le couple des héros à partir de leur caractérisation proposée par le biais des insertions lyriques. Cette approche se base sur les considérations préliminaires opérées sur la façon propre à Gerbert d'entendre le discours amoureux. Par ailleurs, elle constitue un parfait contrepoint et complément aux réflexions sur le rapport existant entre les amants-héros amorcées au chapitre « Expiations » (chap. 2). L'enquête sur la dynamique amoureuse tissée entre les héros à travers la parole poétique conduit à des résultats surprenants : au lieu de constituer le discours amoureux par excellence au sein du roman, les fragments lyriques interprétés par les protagonistes – de nature presque uniquement monologique – recouvrent une fonction mémorielle et structurelle qui justifie et soutient l'articulation narrative de la quête, tout en défendant l'idéal lyrique et narratif de l'amour de loin ;
- de manière complémentaire, et au vu des considérations faites précédemment à la fois sur la répartition des fragments lyriques entre les différents personnages et sur la place laissée vide dans l'émergence du discours amoureux, le chapitre

---

8 SIMÓ, *La arquitectura* cit.



cinquième est consacré à sonder le type de relation mis en place entre les protagonistes et les personnages secondaires du roman à travers les insertions lyriques. Cet examen mène à des résultats inattendus car ces échanges lyriques, de nature éminemment dialogique, sont caractérisés par une brillance et une vivacité particulières, un dynamisme quasi théâtral. Par ailleurs ils donnent voix à des méprises et à des mystifications qui témoignent d'une difficile rencontre avec l'autre si bien que, derrière ces fragments de parole amoureuse, l'auteur semble cacher le pouvoir d'une séduction fuyante, un véritable potentiel érotique à apprivoiser dans lequel se mesure aussi sa distance par rapport au modèle courtois.

- Les valeurs expressive et communicative du chant n'épuisent pas toutefois toutes les possibilités fonctionnelles des insertions lyriques, malgré leur nature éminemment monologique et dialogique. Certaines insertions lyriques non seulement s'écartent de manière marquée de la situation narrative mais apportent au texte une épaisseur, une richesse particulière provenant de leur célébrité et du débat qu'elles ont suscité dans leur vie « autonome ». Par ailleurs, elles se trouvent souvent au cœur de passages narratifs denses, emblématiques, où une forte composante intertextuelle se mêle à la voix de l'auteur, habituellement assez contenue. Par conséquent, elles doivent être considérées de manière différente des précédentes : au fil du chapitre 7 on tâchera d'analyser la fonction métatextuelle de certaines insertions lyriques et la manière dont elles font participer le roman à l'un des débats les plus célèbres de l'époque sur la passion tristanienne et la question du vrai et du faux amour.



## CHAPITRE TROISIÈME

### POUR UNE PHILOGIE DE L'INSERTION LYRIQUE

A la suite de l'initiateur reconnu du genre, Jean Renart avec son *Roman de la Rose* ou *Guillaume de Dole*, Gerbert de Montreuil utilise le procédé d'intercalation de pièces lyriques dans un récit. Il s'agit d'un procédé original, à la croisière entre lyrisme et narratif, que beaucoup d'auteurs après eux apprécèrent et exploitèrent de manière personnalisée, donnant vie à un véritable phénomène à la mode entre le début du XIII<sup>e</sup> et la fin du XV<sup>e</sup> siècles. Envisagé à l'origine comme un embellissement du texte narratif, le procédé évolue et s'affine pour devenir une technique qui centre son intérêt sur les pièces en tant que telles, à partir desquelles on peut concevoir et construire la narration, et qui seront dans un deuxième temps écrites par le poète lui-même<sup>1</sup>.

L'étude de cette technique dans son ensemble a été particulièrement lente : depuis une trentaine d'années seulement, après qu'un bon nombre d'inventaires a allégé la tâche de la recherche des sources, du souci d'identification des pièces et de leur recensement<sup>2</sup>, les critiques ont commencé à s'interroger de manière analytique sur les fonctions de l'insertion lyrique dans un contexte narratif. Aux premiers articles précurseurs parus dans la revue *Perspectives médiévales* en 1977<sup>3</sup> ainsi qu'à ceux de Marc-René Jung<sup>4</sup> d'Emmanuèle Baumgartner<sup>5</sup> et de Maurice Accarie<sup>6</sup>, on a vu s'ajouter l'importante étude de Maureen Boulton<sup>7</sup> et, plus récemment, celle de Meritxell Simó<sup>8</sup>. Ces deux derniers travaux particulièrement, qui seront mieux présentés et repris par la suite, constituent des points de repère importants, qui ont réussi à dresser un

---

1 Pour un encadrement théorique du changement intervenu, voir notamment Sylvia HUOT, *From Song to Book : the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987.

2 On connaît l'importance des travaux pionniers de Alfred JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1965 et des précieux répertoires de Raynaud-Spanke, Gaston RAYNAUD, *Bibliographie des chansonniers français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, 2 vols., Paris, Vieweg, 1884, Hans SPANKE, G. *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Lieder*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Erster Teil, Leiden, Brill, 1955, de PILLET-CARSTENS, *Bibliographie des Troubadours*, von Alfred Pillet, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle (Saale), Niemeyer, 1933 et de Nico H.J. VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, Paris, Klincksieck, 1969.

3 Ce numéro spécial de la revue *Perspectives médiévales* marque un tournant décisif dans la critique avec les articles de Jacqueline CERQUIGLINI, « Pour une typologie de l'insertion », p. 9-14 et de Michel ZINK, « Le premier type. De l'alternance à l'insertion », p. 15-20.

4 JUNG, « L'empereur Conrad » cit.

5 Emmanuèle BAUMGARTNER, « Les citations lyriques dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romance Philology*, 35, 1, 1981, p. 260-66.

6 Maurice ACCARIE, « La fonction des chansons dans le 'Guillaume de Dole' », dans *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Age et la Renaissance*, Paris, Belles Lettres, 1982, p. 13-29.

7 Maureen BOULTON BARRY MACCANN, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Press, 1993 fournit une liste complète des œuvres composant le corpus. La critique américaine mentionne toutefois trois autres thèses américaines sur le sujet qui n'ont pas été publiées et qu'on n'a malheureusement pas pu consulter : Anne PRESTON LADD, « Lyric Insertions in the Thirteenth Century French Narrative », Ph.D. Dissertation, Yale University, 1977 ; Maria VEDER FOWLER, « Music Interpolations in 13th and 14th-Century French Narratives », Ph.D. Dissertation, Yale University, 1979 ; Helen SOLTERER, « 'Acorde li chans au dit' : The Lyric Voice in French Medieval Narrative, 1220-1320 », Ph.D. Diss., University of Toronto, 1986.

8 SIMÓ, *La arquitectura* cit.

inventaire complet des ouvrages faisant usage de la technique et à discerner les fonctionnalités narratives des insertions lyriques. Par conséquent, l'encadrement critique du phénomène est à présent amorcé. Toutefois, la situation est loin de pouvoir être considérée comme satisfaisante car du point de vue critique le *Guillaume de Dole*, l'initiateur reconnu du genre, reste toujours le texte le mieux connu et étudié<sup>9</sup> par rapport aux soixante-dix autres textes faisant partie du corpus, ce qui laisse encore des vides à remplir dans l'étude de cette technique<sup>10</sup>. D'un point de vue théorique, en revanche, les études mentionnées ont visé majoritairement à établir les fonctions d'une insertion lyrique dans son contexte narratif, mais ne traitent pas toujours de manière spécifique les différentes problématiques que soulève la réutilisation d'un matériel poétique préexistant.

Le roman de Gerbert de Montreuil offre un cas d'étude particulièrement intéressant car il se différencie, pour un certain nombre de caractéristiques, des autres textes de son temps : en premier lieu, il contient un nombre élevé de fragments lyriques enchâssés, qui s'élève à une quarantaine environ ; du point de vue typologique, le texte de Gerbert offre un éventail varié de matériel poétique allant de la « canso » à la chanson française à refrain, de la chanson de toile aux laisses épiques de l'*Aliscans* ; du point de vue linguistique, on y trouve des lyriques à la fois françaises et provençales. A ces caractéristiques, qui le rapprochent en réalité du *Guillaume de Dole* de Jean Renart, il faut toutefois ajouter un autre facteur significatif : le roman est conservé par quatre témoins (à la différence du seul manuscrit du *Guillaume de Dole*<sup>11</sup>), dont deux sont d'ailleurs tardifs et datent de la fin du XIVe – début XVe siècle<sup>12</sup>. L'importance de la tradition manuscrite et le décalage temporel existant entre les deux premiers et les

---

9 Les chercheurs qui se sont le plus penchés sur ce roman sont notamment Rita Lejeune et Michel Zink. On connaît l'imposant ouvrage Rita LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'œuvre de Jean Renart : contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège-Paris, Faculté de Philosophie et Lettres, Librairie Droz, 1935, et Michel ZINK, *Roman rose et rose rouge. 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, qui remet en question les prétentions de réalisme prêtées à l'auteur par les premiers critiques pour ce roman. Outre les articles à peine mentionnés de Baumgartner, Accarie, Jung il y a aussi Alberto LIMENTANI, « Per Jean Renart : evoluzione di una lingua poetica », dans *Actes du XIIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, vol. II, p. 947-62, Maria Veder COLDWELL, « Guillaume de Dole and Medieval Romances with Musical Interpolation », *Musica Disciplina*, XXXV, 1981, p. 55-70 et le travail collectif dirigé par Nancy Vine DURLING, *Jean Renart and the Art of Romance*, edited by Nancy Vine Durling, Gainesville, University of Florida Press, 1997 qui compte des contributions de critiques comme Zink, Van den Werf, Boulton.

10 Les études monographiques sur les œuvres à insertions lyriques ne sont pas très nombreuses : Eilert HEPFFNER, « Les poésies lyriques du 'Dit de la Panthère' de Nicole de Margival », *Romania*, 46, 1920, p. 204-230, Dominique DEMARTINI, *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le 'Tristan' en prose*, Paris, Champion, 2006, Danielle QUÉRUJEL, « Lettres d'amour et art épistolaire dans le roman du Chastelain de Couci et de la dame de Fayel », dans *Plaist vos oir bone cançon vallant? Mélanges offerts à François Suard*, édités par Dominique Boutet, Marie-Madelaine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit, Lille, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle- Lille 3, 2001, vol. II, p. 759-71, Jacqueline CERQUIGLINI, « Fullness and Emptiness : Shortages and Storehouses of Lyric Treasure in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », dans *Contexts : Styles and Values in Medieval Art and Literature*, dir. Daniel Poirion et Nancy Freeman Regalado New Haven, Yale University Press, 1991, p. 224-39.

11 Bibliothèque du Vatican, Reg. 1725, fonds de la reine Christine de Suède.

12 Cf. *supra* « Prémisses ».

deux derniers témoins créent une situation qui permet d'observer des phénomènes intéressants de transmission concernant la réception des insertions lyriques. A cela il faut ajouter une autre spécificité. La manière propre à Gerbert de « manier » les insertions lyriques, sur laquelle on aura l'occasion de revenir, crée une situation énonciative particulière : l'auteur omet la source du chant, identifiant de manière directe son interprète au « je » lyrique ; l'auteur n'assume donc pas à la première personne ce discours mais le déplace en faveur du personnage, de son récit, de sa fiction. On assiste ainsi à une sorte de double mise en abyme : l'auteur/chanteur enchâsse dans sa narration des pièces lyriques d'un auteur/poète dont son personnage se fait interprète/chanteur. La voix du narrateur et du poète se mêlent et se confondent à la voix masculine de l'interprète-héros, qui figure à la fois comme avatar du poète et masque de l'écrivain<sup>13</sup>. On a là un tour de force grammatical qui se passe de la fonction distinctive et ordinatrice constituée par la marque auctoriale.

Il apparaît ainsi de manière nette que Gerbert opère des choix précis pour rendre le chant fonctionnel dans son contexte narratif : il choisit un matériel poétique préexistant, l'enchâsse dans son roman et l'intègre à sa narration sur le plan du discours des personnages tout en enlevant tout repère extérieur à son contexte originaire. Or ces choix concourent à créer un certain flou, à mettre « entre parenthèses » l'identité de l'auteur comme le dit Maria Luisa Meneghetti<sup>14</sup>, alimentent une absence de définition qui crée une sorte d'anonymat fictif à l'intérieur de l'œuvre. Si cette absence de définition est en harmonie avec le corpus de textes anonymes, elle joue en revanche de manière toute particulière avec les chansons célèbres : un jeu subtil s'engage avec le public à partir de la reconnaissance de pièces chantées et des attentes, respectées ou déjouées, sur des situations de chant standardisées.

L'enchâssement de fragments lyriques dans un contexte narratif est un procédé régi par des règles particulières, issues d'une stratification stricte des codes littéraires venant de l'intersection des plans à la fois lyrique et narratif : il s'agit d'une situation de chant – voire peut-être de performance – particulière, où la réception de la part du public joue un rôle remarquable dans la reconnaissance des pièces chantées et dans le décodage actif des certains passages narratifs. L'auteur joue avec une stratification des codes qu'il maîtrise et que son public est censé connaître pour apprécier. La combinaison de ces facteurs était certainement destinée à produire des effets esthétiques précis, qui doivent être bien décodés pour devenir signifiants. Par conséquent, l'importance de la « bonne » réception de l'œuvre, de la correcte décodification des codes utilisés par l'auteur sont des facteurs de premier ordre ; on

---

13 La relation de Gerbert de Montreuil avec son héros, qui sera interrogée au chap. 8, est particulière : de nombreuses caractéristiques de son style se reportent sur son personnage de manière intéressante.

14 Elle utilise cette expression à propos de l'auteur anonyme de la *Cour d'amour*, Maria Luisa MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 129.

connaît le travail de Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, sur l'importance de la théorie de la réception appliquée à la lyrique des troubadours<sup>15</sup>. Toutefois, cet équilibre entre auteur et public, ce jeu délicat de reprises créé dans le récit peuvent s'altérer, même assez rapidement, dès lors que l'un des facteurs susmentionnés vient à manquer : la vivacité de certaines références pouvait devenir opaque selon une plus ou moins bonne compréhension linguistique, la célébrité ou la méconnaissance des auteurs, voire des pièces lyriques citées. Pour cette raison la réception de certaines lyriques est intéressante dans les manuscrits C et D. En tout cas un fait est certain : la portée d'une insertion lyrique dans le contexte narratif est décidément moins immédiate pour un public moderne qu'elle ne l'était pour un public médiéval.

L'ensemble des fragments lyriques enchâssés dans la *Violette* étant assez ample et surtout très varié, il nécessite un encadrement préliminaire avant qu'on puisse se livrer à des considérations d'ordre littéraire. Par conséquent ce chapitre va proposer un recensement des insertions lyriques choisies par Gerbert de Montreuil, accompagné de quelques considérations philologiques, puis une étude fondée sur le principe d'organisation taxonomique dans le traitement des chansons et des refrains, en passant du genre le plus élevé, qui jouit souvent de la célébrité des auteurs, à des genres moins élevés et anonymes, selon le même principe organisateur ordonnant un certain nombre de chansonniers<sup>16</sup>. Le choix de cette perspective permet non seulement d'avoir une vue d'ensemble sur les spécificités des auteurs cités<sup>17</sup> et de chaque genre en tant que tel, mais aussi de comprendre surtout les choix de l'auteur sur les interprètes de son chant et d'éclairer leur rapport à certaines variables typologiques.

---

15 MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit.

16 Comme l'a bien relevé Sylvia Huot et il est désormais connu, les chansonniers à la différence des grandes compilations romanesques, sont ordonnés par auteurs, non par matière, et sont souvent ordonnés selon des principes organisateurs qui vont du plus connu à l'anonyme, (ceux qui ne suivent pas des principes alphabétiques), Huot, *From song to book* cit.

17 Les études sur les insertions lyriques menées jusqu'à présent négligent un peu la présentation et la contextualisation des auteurs cités dans le roman.

## 1. Les insertions lyriques : le choix de Gerbert

Ce premier paragraphe a pour but de recenser les fragments lyriques enchâssés dans le roman de Gerbert de Montreuil. Les intérêts d'une telle opération sont nombreux : le seul recensement des insertions lyriques du roman avait été réalisé par Buffum, futur éditeur du texte, en 1911<sup>18</sup>. Son travail, précis et pionnier, doit nécessairement être mis à jour à environ un siècle de distance, parce que les études sur la lyrique, sur le contexte manuscrit, sur les chansonniers occitans et français ainsi que sur les textes à insertions lyriques ont sensiblement avancé au XXe siècle<sup>19</sup>. Par conséquent, il sera possible de résoudre certaines incertitudes d'attribution grâce aux éditions des textes actuellement existantes et de comprendre aussi quels fragments lyriques ont été utilisés dans d'autres textes de l'époque, si tel est le cas, grâce aux riches répertoires dont on dispose à présent. On remarque, à ce propos, que les dernières études sur les insertions lyriques du roman, respectivement de Simó et de Galano, gardent des marges d'imprécision sur l'identification de certains fragments lyriques qu'il sera possible de diminuer<sup>20</sup>. En outre, il a paru nécessaire de donner des fondements à la fois philologiques et typologiques avant de procéder à l'analyse littéraire des insertions lyriques dans leur contexte narratif, fondamentale dans les chapitres suivants. Cette démarche, outre qu'elle permet de cerner les spécificités des choix opérés par l'auteur, va rendre possible d'éclairer et de voir sous un jour nouveau

---

18 Douglas Labaree BUFFUM, « The Songs of the 'Roman de la Violette' », dans *Studies in honour of A. Marshall Elliott*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1911, t. I, p. 129-57.

19 Au vu de l'importance de leur tradition lyrique, les études provençales connaissent depuis longtemps un approfondissement plus important par rapport à celles penchées sur la lyrique française. Toutefois, on dispose à présent de plusieurs éditions diplomatiques et prototypiques des chansonniers français. Par ailleurs dans les actes des colloques de Messina, Liège, Amsterdam, Padoue, de nombreuses études sont consacrées à la lyrique française : *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*. Actes du colloque de Liège, 1989, édités par Madeleine Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, 1991, *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di Savero Guida e Fortunata Latella, 2 vols., Messina, Sicania, 1993, *Le rayonnement des troubadours*. Actes du colloque international de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, *La lirica romanza nel Medioevo : storia, tradizioni e interpretazioni*. Atti del VI Convegno Triennale SIFR (Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009. Il faut toutefois admettre que même dans ces volumes, les contributions s'occupant de la lyrique occitane continuent d'être numériquement plus importantes. On signale les remarquables travaux de Maria Carla BAITELLI, « Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844 : un canzoniere disordinato? », dans *Attes Messina*, vol. I, p. 273-308, EAD., « Les manuscrits et le texte : typologie des recueils lyriques en ancien français », *Revue des langues romanes*, 100, 1996, p. 111-29, EAD., « Le anthologie poetiche in antico francese », *Critica del testo*, ii/1, 1999, p. 141-80 et l'essor de l'importante collection *Intavolare : tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana ; [poi] Modena, Mucchi qui comprend à présent cinq volumes sur des chansonniers romans.

20 Leurs classements connaissent des différences notamment dans la considération des pièces anonymes, parce qu'ils se fondent l'un sur un principe d'organisation taxonomique et l'autre sur un principe d'organisation quantitative. Par ailleurs Galano, qui offre l'étude la plus récente, propose un recensement différent de celui de Simó sans justifier ni expliquer ces choix dans l'espace de la contribution, cf. SIMÓ, *La architettura* cit., p. 143 et Sabrina GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans dans les romans français : 'Guillaume de Dole' et 'Roman de la Violette' » dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du 7e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, p. 325-41, ici p. 329.

certains passages particulièrement denses demeurés, à présent, sans commentaires critiques.

### 1.1. Les fragments lyriques enchâssés : un recensement

Gerbert de Montreuil a inséré dans son roman une quarantaine de pièces lyriques, dont 39 ont été retenues dans l'édition de Buffum, auxquelles s'ajoutent quatre laisses épiques de l'*Aliscans*, étalées sur un total de 6654 vers. Le nombre important d'insertions et leur fréquence, très semblables à ceux du *Roman de la Rose* de Jean Renart qui compte 46 insertions lyriques sur un récit de 5600 vers environ, sont relativement élevés par rapport à ceux qui se trouvent chez les auteurs faisant usage de cette technique après eux<sup>21</sup>. Par ailleurs si on considère les variantes offertes par les différents témoins, on compte 43 insertions lyriques au total.

Voici un premier tableau à l'appui duquel suivre les analyse par la suite :

Document n. 4

Tableau analytiques des insertions lyriques enchâssées

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
1	v. 104	Dame, à la cour	refrain
2	v. 110-11	Dame, à la cour	refrain
3	v. 119-20	Dame, à la cour	refrain
4	v. 126-28	Dame, à la cour	refrain
5	v. 134-35	Dame, à la cour	refrain
6	v. 141-42	Dame, à la cour	refrain
7	v. 152-53	Dame, à la cour	refrain
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)
9	v. 204-5	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
10	v. 237-38	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	chanson (Bernard de Ventadour)
12	v. 441-49	Euriaut, répondant à Lisiart	chanson (Moniot d'Arras)
13	v. 719	Jeunes gens, accompagnant Gérard à la cour	refrain
14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriaut au roi	refrain
15	v. 1266-75	Duc de Metz, amoureux d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré dans le bois	chanson (Gace Brulé)
17	v. 1407-28	Gérard, en ménestrel à la cour	laisses de l' <i>Aliscans</i>
18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, amoureuse de Gérard	refrain

21 En consultant la liste des romans et le nombre des fragments lyriques enchâssés dans l'œuvre de Boulton on remarque que, dans la plupart des cas, les pièces lyriques insérées dans une narration même très longue sont une vingtaine cf. « Appendix I », *The Song in the Story* cit., p. 295-97.



19	v. 2303-09	Marote, en brochant	chanson de toile
20	v. 2339-45	Gérard, se reprenant de sa maladie	chanson anonyme
21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain
23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut à la cour	chanson (Audefroï le Bâtard)
24	v. 3331-32	Gérard, en réponse à Aiglente	refrain
25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain
26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)
27	v. 3665-66	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain
28	v. 4172-73	Gérard, chante son amour pour Aiglente	refrain
29	v. 4187-94	Gérard, chante son amour pour Aiglente	chanson (Bernard de Ventardour)
30	v. 4344-45	Aiglente, pour l'amour de Gérard	refrain
31	v. 4409-10	Aiglente, ayant appris départ de Gérard	refrain
32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut	refrain
33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Châtelain de Coucy)
34	v. 5051-58	Demoiselle, pour l'amour de Gérard	chanson d'ami anonyme
35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain
36	Absente de l'éd., à partir du v. 5100	Gérard, allant vers la dernière aventure	refrain
37	v. 5701	Euriaut, ayant retrouvé Gérard	refrain
38	v. 5719-20	Valet, annonçant le tournoi de Montargis	refrain
39	v. 5790-97	Gérard, chante à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
40	v. 6125-26	Gérard, se rendant auprès du roi avec E.	refrain
41	Absente de l'éd.; dès le v. 6126	Euriaut, en réponse à Gérard	refrain
42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson (Moniot d'Arras)
43	Absente de l'éd.; variante v. 6649-54	Explicit	chanson pieuse

Le classement proposé de suite, ordonné par le principe de subdivision typologique, présente un degré de détail plus important par rapport à ceux de Simó et de Galano<sup>22</sup> : après la mention de l'*incipit* cité par Gerbert de Montreuil, du numéro des vers correspondants et du numéro d'ordre de l'insertion<sup>23</sup>, on va reporter le numéro de répertoire pour une identification sûre des compositions poétiques<sup>24</sup>, le numéro porté par chaque composition dans son édition de référence ainsi que le titre des chansons

22 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 143 et GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans » cit., p. 329.

23 La numérotation proposée se reporte au tableau donné en Appendice II.

24 Les références sont évidemment Raynaud-Spanke et Pillet-Carstens, dorénavant R et PC.

dont les strophes citées par Gerbert ne sont pas les premières<sup>25</sup>. Le numéro d'ordre des insertions ayant été rétabli avec les variantes manuscrites, comme il sera montré, la numérotation ici proposée dépasse le chiffre de 40.

Parmi les nombreuses insertions lyriques enchâssées dans la *Violette*, on peut compter onze chansons d'amour de troubadours et de trouvères dont :

- quatre de Gace Brulé<sup>26</sup>
  - *Quant biele dame et fine amors me prie* (v. 191-98), n. 8
  - R 1198, XXII, 1e strophe
  - *Cil qui d'amours me conselle* (v. 1266-75), n. 15
  - R 565, XXXIII, 1e strophe
  - « Par Diu! Je tienc a folie » (v. 1315-21), n. 16
  - R 1232, LXV, 2e strophe<sup>27</sup>, *Bien cuidai toute ma vie*<sup>28</sup>
  - *Ne mi sont pas ochoison de canter* (v. 5790-97), n. 39
  - R 787, LII, 1e strophe
- deux chansons de Bernard de Ventadorn<sup>29</sup>
  - « Il n'est anuis ne falllemens », (v. 324-31), n. 11<sup>30</sup>
  - PC 70-1, I, 4e *cobla*<sup>31</sup>, *Ab joi mou lo vers e-l comens*
  - *Quant voi la loeëte moder*<sup>32</sup> (v. 4187-94), n. 29
  - PC 70-43, R 1799, XLIII, 1e *cobla*
- une du Châtelain de Coucy<sup>33</sup>
  - « Par Diu! Amours, grief m'est a consirer » (v. 4624-31), n. 33
  - R 679, I, 3e strophe, *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent*
- une de Audefroï le Bâtard<sup>34</sup>

25 Si les *incipit* cités par Gerbert de Montreuil correspondent aux titres des lyriques, ils sont en italiques ; en cas contraire, ils sont entre guillemets.

26 Pour cet auteur l'édition de référence est toujours GACE BRULÉ, trouvère champenois, *Edition des chansons et étude historique*, par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la société de Littérature Finnoise, 1951.

27 La position de cette strophe n'est pas stable dans la tradition manuscrite : les manuscrit U et C la donnent en deuxième position, alors que M et T en troisième, cf. éd. cit., p. 396. Pour cette raison, Anne Ibos-Augé mentionne la troisième strophe dans son article « « Noter biaux chans por ramenbrance de chançon » : les auteurs narratifs font-ils œuvre de témoins de leur temps musical? », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 13, 2006, p. 257-70, p. 264.

28 La même strophe se lit aussi dans la *Rose* de Jean Renart, v. 3625-31.

29 L'édition de référence est toujours *Bernart de Ventadorn : seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl Appel, Halle Niemeyer, 1915.

30 Comme il sera montré, cette chanson de Bernard de Ventadour est conservée uniquement dans le manuscrit A, alors que les témoins BCD lui substituent une chanson anonyme.

31 L'emplacement de la *cobla* n'est toutefois pas univoque dans la tradition manuscrite, où elle oscille de la troisième à la cinquième position, cf. Appel, éd. cit., p. 2. Dans l'édition, elle est reproduite en quatrième position.

32 La leçon « moder », la même qu'on retrouve dans la *Rose* de Jean Renart, est curieuse et on ne comprend pas très bien d'où ça vient.

33 *Chansons attribuées au Châtelain de Coucy*, édition critique par Alain Lerond, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

34 *Die Lieder und Romanzen des Audefroï le Bastard*. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften von Arthur Cullmann, Genève, Slatkine reprints, 1974 (Halle, 1914).

- *Destrois, pensis, en esmai* (v. 3236-43), n. 23
  - R 77, X, 1e strophe
  - une chanson à danse de Guillaume le Vinier auparavant crue anonyme<sup>35</sup>
    - « Par un seul baisier de cuer a loisir » (v. 3641-47), n. 26
    - R 1405, XVI, 4e strophe, *En tout tans se doit fins cuers resjoïr*
  - une chanson à refrains<sup>36</sup> de Moniot d'Arras<sup>37</sup>
    - « Qui bien aime ne se doit esmaier », (v. 6616-20), n. 42
    - R 1259 (= 1318), XIV, 2e strophe, *Quant voi les prés florir et blanchioier (= Quant voi ces prés florir et verdoier)*
  - une chanson qui demeure anonyme
    - *Amors, quant m'iert ceste painne achievee* (v. 2339-45), n. 20
- R 481a, strophe conservée uniquement dans la *Violette*

Par rapport au classement de Simó, quelques changements sont intervenus : la chanson n. 26, qui était considérée comme anonyme, est identifiée comme faisant partie du répertoire de Guillaume le Vinier<sup>38</sup> ; pour ce qui est de l'insertion n. 42, comptée par Simó parmi les refrains, il s'agit en effet d'une chanson à refrain de Moniot d'Arras dont la citation chez Gerbert de quatre vers peut être à juste titre comptée parmi les chansons courtoises puisqu'elle dépasse le refrain même. Toutefois, on trouve aussi des insertions lyriques appartenant à des genres autres que la « canso », comme :

- une chanson de mal-mariée, à refrains, de Moniot d'Arras<sup>39</sup>
  - *Amors mi font renvoisier et canter* (v. 441-49), n. 12
- R 810 (= 796), V, 1e strophe
- une chanson d'ami
  - *Lasse! Comment porrai durer?* (v. 5047-58), n. 34
- R 849b, conservée uniquement dans la *Violette*<sup>40</sup>

35 Ed. cit., p. 4 et 128-32.

36 On adopte ici la différence établie par Van den Boogaard entre chanson à refrain, dans le cas d'une chanson ayant un refrain invariant dans les différentes strophes, et de chanson avec des refrains dans le cas où le refrain est variable d'une strophe à l'autre, VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains* cit., p. 15.

37 L'édition de référence est *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle*. Édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société Néophilologique, 1938.

38 Les études de Sabrina Galano et Meritxell Simó ne reconnaissent pas cette attribution et croient la chanson anonyme. Toutefois l'édition des poésies de l'auteur de Philippe Ménard, datant de 1970, reconnaît la citation de Gerbert de Montreuil et reporte aussi bien ses variantes, *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, publiées par Philippe Ménard, Paris, Libraire Minard, 1970, cf. *Introduction*, p. 4 et p. 128-32. La reconnaissance de la citation de ce trouvère avait été faite en premier par Spanke, cf. *Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-parti, Introduction*, p. XLIV et avait été reprise par Dyggve dans *Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Introduction*, p. 63. Seulement Anne Ibos-Augé a repris récemment cette attribution, IBOS-AUGÉ, « Noter biaux chans » cit. Pour ce qui est du genre, Ménard reconnaît dans cette chanson à refrain la forme d'un virelai, éd. cit., p. 37-38 et 129 ss., mais il nous paraît cependant opportun de la classer ici, par homogénéité typologique et thématique avec les autres chansons. On commentera ses spécificités par la suite.

39 *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, éd. cit.

40 D'après Spanke, la construction strophique et rimique ressemble à celles de la chanson R 863, « Bien doit Amours guerredoner » de Renaud de Trie, *Raynauds Bibliographie* cit., p. 137.

- une chanson de toile
  - *Siet soi biele Euriaus, seule est enclose* (v. 2303-9), n. 19  
R 1941, conservée uniquement dans la *Violette*
- un fragment de la chanson de geste *Aliscans* correspondant à quatre lisses (v. 1407-28), n. 17
  - commence par : « Grant fu la joie dans la sale a Laon »
- une trentaine de refrains.

Par rapport au classement de Simó, on se réfère à l'insertion n. 34 comme à une chanson d'ami au lieu d'une chanson anonyme générique, pour la différencier de la chanson n. 20, au vu de l'expression de l'interprète féminine du chant ; en outre, on compte un nombre plus important de refrains : vingt-cinq sont reportés dans l'édition de Buffum, trois sont les refrains internes des chansons n. 12, n. 26, n. 42 et trois autres refrains ont été répertoriés dans la collation des variantes, à savoir ceux correspondant aux lyriques n. 13 b, n. 36 et le n. 41.

Le classement se prête à plusieurs considérations. Au niveau quantitatif, on remarque que Gerbert cite toujours une strophe entière dans le cas de chansons, l'unité thématique et formelle fondatrice du grand chant courtois<sup>41</sup> ; les refrains sont en revanche plus brefs et se limitent, dans la plupart des cas, à un vers ou un couplet, comme on verra. On remarque par ailleurs que les strophes citées ne sont pas toujours les premières. Cela montre que l'auteur pouvait compter sur la reconnaissance des pièces chantées de la part de son public et qu'il traitait avec aisance et une certaine absence de complexes la matière poétique enchâssée, sur lesquelles on aura l'occasion de revenir. Au niveau des choix, on constate la présence d'un nombre élevé de chansons courtoises, caractérisées par une variété linguistique, du provençal au français, et par une variété régionale des auteurs cités, provenant majoritairement de l'Artois ou de la Champagne. On devine par ailleurs quelques préférences : le poète champenois Gace Brulé est l'objet de quatre citations, dépassant ainsi largement ses confrères, parmi lesquels le troubadour Bernard de Ventadorn se trouve en bonne position, puisque le choix de Gerbert se porte sur lui à deux reprises. La lyrique française des chansons à refrains et de femme est assez bien représentée aussi et, outre les préférences relevées, les compositions poétiques de Moniot d'Arras rejoignent aussi le nombre de deux, avec citation de la chanson de malmariée.

De manière générale, le nombre de compositions attribuées est assez élevé et par ailleurs, il s'agit souvent de chansons très connues dans le Nord de la France, conservées dans le célèbre Chansonnier du roi (Paris, BnF, f. fr. 844). Toutefois, si on peut voir dans une certaine mesure les choix et les préférences de l'auteur des pièces

---

41 ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

identifiées, sur lesquelles on aura l'occasion de revenir, le roman accueille aussi de nombreuses pièces anonymes, donc difficilement datables, et quelques compositions sont conservées uniquement dans la *Violette*. Seule la citation des laisses de l'*Aliscans* relève d'un genre et d'une esthétique différents par rapport à ceux qui sont mis en place dans l'enchâssement du reste des fragments lyriques. Cette chanson de geste, appartenant du cycle de *Guillaume d'Orange* de l'extrême fin du XIIe siècle et interprétée par Gérard travesti en ménestrel, est l'objet d'une mise en abyme particulière de la part de l'auteur ; pour cette raison, elle recevra un traitement à part (chap. 8). C'est le seul cas où l'auteur cite sa source : « un ver de Guillaume au court nes » (v. 1405), à prouver sa singularité.

La variété de genre des fragments insérés paraît nous confronter à une véritable anthologie de la lyrique française, où l'on trouve des représentants du grand chant courtois en langue d'oc et d'oïl mais aussi bien des genres moins élevés<sup>42</sup> comme les chansons de toile et de malmariée, les refrains. Or l'insertion d'un nombre si important de chansons d'auteur est précieuse car, en réalité, les premiers chansonniers ne sont pas antérieurs au début de la deuxième moitié du XIIIe siècle<sup>43</sup>. Mais il y a plus : comme un nombre significatif de chansons insérées dans notre texte sont parmi les premières attestations manuscrites mêmes de certaines chansons d'auteur, comme on verra, le roman de Gerbert de Montreuil pourrait être considéré non seulement comme un précieux témoin de la culture de son temps, mais comme l'un des premiers chansonniers, voire « roman-chansonnier » dont on ait connaissance.

Le roman de Jean Renart, la *Rose*, a déjà été mentionné à plusieurs reprises en relation avec Gerbert de Montreuil à propos de la technique d'enchâssement ; outre la reprise du procédé technique, on a évoqué à la fois le nombre élevé et la variété des fragments lyriques enchâssés. Une brève comparaison des chansons choisies par cet auteur pourrait servir à comprendre la différence des choix thématiques et formels portés sur les auteurs à enchâsser. Un passage en revue des chansons courtoises enchâssées dans le roman de Jean Renart s'avère éclairant de bien des points de vue.

A la différence de la liste fournie pour le recensement des chansons enchâssées dans le roman de Gerbert, on indique l'*incipit* en italique, s'il correspond au titre, entre guillemets, s'il se réfère à une strophe interne à la chanson ; lorsque seul le titre est indiqué, cela signifie que la citation correspond à la première strophe ; en cas de citations de plus grande ampleur, on fournit l'indication précise sur le nombre des strophes.

---

42 La question de l'origine aristocratique et populaire des genres lyriques en particulier est toujours largement débattue avec des thèses parfois divergentes. Elle sert de soutien aux positions de Pierre BEC dans son articulation de *La lyrique française au moyen âge (XIIe-XIIIe siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et Textes*, 2 vols. (Publications du Centre d'études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers, VI) Paris, Picard, 1977, 2 vol.

43 Cf. Spanke pour la datation des chansonniers, *G. Raynauds Bibliographie cit.*

Les chansons enchâssées dans la *Rose* de Jean Renart sont au nombre de seize, dont trois occitanes :

- une de Jaufre Rudel
  - *Lors qui li jor sont lonc en mai*, (v. 1301-7), PC 262,2
- une de Daude de Pradas
  - *Bele m'est la voiz altane*, (v. 4653-59) PC 124,5
- une de Bernart de Ventadorn
  - *Quant voi l'aloete moder*, (v. 5212-27), PC 70, 43, R 1799, 1e-2e strophes

treize compositions de trouvères dont

- trois de Gace Brulé
  - *Quant flors et glais et verdure s'esloigne*, (v. 846-52), R 1779
  - *Contretel tens que voi frimer*, (v. 2027-35), R 857
  - « Je di que c'est granz folie », (v. 3625-3631), R 1232, *Bien cuidai toute ma vie*, 2e strophe
- deux du Châtelain de Coucy
  - *Li noviaus tens et mais et violete*, (v. 923-30), R 985
  - *Por quel forfet ne por quel ochoison*, (v. 3751-59), R 1872 (1876a)
- une de Renaut de Beaujeu
  - *Loial amor qui en fin cuer s'est mise*, (v. 1456-62), R 1635
- une de Renaut de Sabloeil
  - *Ja de chanter en ma vie*, (v. 3883-90), R 1229, 1e et 2e strophes
- une du Vidame de Chartres
  - *Quant la sesons del douz tens s'asseüre*, (v. 4127-33), R 2086, 1e et 2e strophes
- une de Gontier de Soigniés
  - *Lors que flourist la bruïere*, (v. 5232-52), R 1322a, 1e et 2e strophe, avec refrain interstrophique
- quatre anonymes
  - *Mout me demeure*, (v. 1769-76), R 420
  - *Mout est fous, que nus ne die*, (v. 3107-14), R 1132
  - *Quant de la foille espoissent li vergier*, (v. 3180-87), R 1319
  - *Amours a non ciz mauz qui me tormente*, (v. 4587-93), R 754

A un niveau général, la variété des auteurs cités est remarquable ainsi que la présence de trois troubadours. Gerbert avait poussé son audace jusqu'à la citation de deux pièces provençales, en version française, mais du même et célèbre Bernard. Au niveau des choix, on a un éventail ample de représentants de la première génération de

troubadours et trouvères : Bernard de Ventardour, Gace Brulé et le Châtelain de Coucy, les plus célèbres chantres de l'amour, font toutefois partie du choix de Gerbert de Montreuil aussi. En effet, il y a même deux choix identiques entre les fragments enchâssés de Jean Renart et ceux de Gerbert : la première strophe de la chanson *Can vei la lauzeta mover* de Bernard de Ventadour, dont l'auteur de la *Rose* cite toutefois deux « coblas » et qui a connu une fortune remarquable, est citée dans les deux textes ; la deuxième strophe de la chanson R 1232 de Gace Brulé *Bien cuidai toute ma vie* aussi paraît dans les deux romans. Les autres lyriques sont en revanche toutes différentes et on constate une préférence de Jean Renart pour la première génération de troubadours et trouvères. Si les choix des auteurs se ressemblent, bien qu'en gardant une nette marge d'autonomie, le choix des strophes enchâssées semble relever d'une logique différente : Jean Renart n'enchâsse jamais des strophes non incipitaires, exception faite de la chanson R 1232, dont il cite la deuxième strophe uniquement. A quatre reprises il cite les deux premières strophes des chansons – la première manque uniquement dans ce cas-là. Gerbert de Montreuil en revanche cite toujours seulement une seule strophe et à cinq reprises il choisit une strophe différente de la première, à savoir la deuxième, la troisième même la quatrième pour les compositions de Bernard de Ventardour et Guillaume le Vinier. Il semble donc que les chansons, évoquées chez Jean Renart parfois à l'appui de plusieurs strophes, répondent dans le texte de Gerbert à une plus importante fonctionnalité narrative synthétique.

Revenons aux fragments lyriques enchâssés dans la *Violette* : il y a aussi un certain nombre de pièces conservées uniquement dans le roman. Toutefois on pourrait considérer que, en suivant la logique de Gerbert, même l'ensemble de pièces poétiques qui ne sont pas de sa plume pourraient être tirées du vaste répertoire musical commun de l'époque, de ce bagage culturel au corps mouvant de lyriques à registre popularisant. Si on s'accorde sur cette réflexion et si on regarde le choix des insertions lyriques à enchâsser comme nullement hasardeux, on peut se figurer Gerbert non seulement comme l'auteur du roman au sens propre, mais aussi comme un compilateur au travail pour choisir les pièces lyriques les plus adaptées à son contexte narratif, puisant dans les riches répertoires aristocratiques et popularisants de son temps<sup>44</sup>.

En réalité la question de la réception au niveau matériel est loin d'être simple et il va falloir faire preuve d'une certaine prudence. Gerbert de Montreuil cite des auteurs célèbres comme Bernard de Ventadour et Gace Brulé, dont les textes étaient datés au moment de la rédaction du roman d'au moins une cinquantaine d'années, qui avaient

---

<sup>44</sup> A propos des anthologies poétiques voir les réflexions de Alvaro BARBIERI, « Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale : considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo alla produzione trovierica) », dans *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, con presentazione di F. Brugnolo, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2002, p. 35-84, p. 60.

eu une vie et une fortune propres ainsi qu'une circulation manuscrite autonome et que le public devait déjà sûrement connaître. Pour ce qui est de certaines chansons dont la composition était plus récente, en revanche, on est parfois confronté aux premières attestations manuscrites des poèmes, les chansonniers qui les conservent étant dans la plupart des cas plus tardifs. Si on en vient aux insertions lyriques anonymes, on se trouve confronté à un problème semblable : un certain nombre de refrains, par exemple, est attesté dans d'autres textes que le roman de Gerbert de Montreuil, comme des chansons, des motets ainsi que d'autres romans<sup>45</sup>, alors que certains autres n'apparaissent que dans ce texte, comme dans le cas d'une chanson de toile. Ces considérations permettent d'entrevoir la délicatesse et la complexité des problèmes liés à la circulation des textes qui touche aussi la question de la réception de la lyrique occitane dans le Nord de la France.

## **1.2. Le statut exogène des insertions : stratégies esthétiques et principes de variation**

Les travaux mentionnés de Galano et Simó ne s'occupent que de manière très discontinuée du contexte manuscrit et pas du tout des variantes<sup>46</sup>. Notre étude, en revanche, outre quelques considérations sur les stratégies esthétiques de mise en page des insertions lyriques, s'élargit à une analyse des variantes de nature macroscopique données par les différents manuscrits. L'intérêt d'une telle approche réside dans le fait que, d'une part, le nombre élevé et la variété des fragments enchâssés est un matériel vaste, qui permet plusieurs réflexions ; d'autre part, la particularité de la tradition manuscrite, qui voit un décalage temporel important séparer les deux premiers témoins des deux témoins plus tardifs, permet de voir à l'œuvre des phénomènes intéressants de mobilité et de recréation des insertions lyriques qui atteste leur autonomie intrinsèque du texte. Ces phénomènes, observables grâce à la collation des variantes, montrent des tendances très intéressantes surtout du point de vue de la réception, mais aussi – et de manière très originale – du point de vue du style.

La particularité du statut des insertions lyriques et l'autonomie du contexte narratif qui les enchâsse sont attestées par une certaine indépendance dans leur réception au niveau manuscrit : d'un point de vue esthétique, les unités textuelles de type lyrique se distinguent dans tous les manuscrits du contexte narratif qui les

---

45 cf. VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains* cit.

46 Le travail de Simó s'appuie totalement sur l'édition de Buffum quant à la citation des fragments lyriques, tant qu'il reporte l'erreur dans la citation d'une strophe de Bernard de Ventadour : dans son édition Buffum a reproduit la strophe de l'édition de Gauchat au lieu de celle en français conservée par le manuscrit A, *La architectura* cit., p. 160



contient. Cependant, les stratégies esthétiques de distinction et de valorisation du lyrique dans le narratif sont différentes dans les quatre manuscrits du roman.

Dans le ms A des lettrines ornées, de la taille de deux unités de réglure, scandent l'espace de la page et l'articulent suivant de manière constante suivant le principe de l'alternance des couleurs, rouge sur fond bleu et bleu sur fond rouge<sup>47</sup>. Elles signalent régulièrement le début et la fin de toute pièce lyrique, c'est-à-dire le premier vers lyrique cité et la reprise narrative<sup>48</sup>, et indiquent l'articulation en sections textuelles aussi. Aucun espace libre n'est laissé aux endroits de conjonction entre l'élément lyrique et l'élément narratif. Pour ce qui est de la copie des strophes, les vers ne sont pas copiés de manière continue, mais sont séparés par des alinéas répondant à des moments métriques précis, sans suivre en cela la pratique courante selon laquelle les unités lyriques étaient copiées de manière continue comme la prose<sup>49</sup>.

Le manuscrit D conserve de loin la copie la moins attentive par rapport aux autres témoins tant au niveau des contenus que de l'apport esthétique : le scribe paraît avoir travaillé avec une certaine vitesse au vu du soin apporté à la transcription et des fautes relevées par l'éditeur<sup>50</sup>. Toutefois, la logique dans la mise en page des insertions lyriques suit celle de A : bien que, en général, on constate une absence totale de lettrines décorées, les deux ou trois premiers mots des vers sont de taille légèrement plus grande par rapport au reste de la copie pour signaler le début et la fin de l'insertion lyrique, ainsi que la partition textuelle en paragraphes. Comme dans A, les alinéas séparent les vers à des moments métriques précis. À ce système de marquage visuel, très utile dans une copie assez compacte au niveau visuel, le copiste a ajouté un peu de couleur : les passages copiés de plus grande taille sont coloriés à l'encre jaune.

Le copiste de B semble suivre une logique semblable pour ce qui est du marquage visuel, mais différente dans la copie des strophes. Comme on a eu l'occasion de le constater (cf. *supra*, « Prémisses »), les lettrines n'ont pas été exécutées dans l'unité codicologique du manuscrit contenant la *Violette*. Toutefois la place leur étant destinée est restée vide et pourvue de lettres d'attente exécutées dans les marges à l'encre plus claire. On comprend ainsi la logique qui régit leur disposition : des lettrines décorées,

---

47 Malgré la relative simplicité de la décoration des lettrines, on constate qu'elles sont élaborées par rapport celles de l'ensemble du manuscrit : quelques textes sont carrément dépourvus de lettrines et dans quelques autres les lettrines sont simplement exécutées à l'encre rouge et bleue, d'une taille qui dépasse l'unité de réglure mais sans décoration. En revanche, les lettrines du roman de Gerbert de Montreuil sont de taille parfois assez importante. Certaines sont exécutées de manière spéculaire : on a par exemple deux « L » de cinq unités de réglure chacun, adjacents et disposés de manière spéculaire, en hauteur, dans la même colonne (f. 322v a).

48 On remarque toutefois que le premier vers de la première chanson du texte, soit le refrain n. 1 prononcé à la cour du roi par une des dames présentes, échappe à cette logique puisque la lettrine qui serait attendue n'a pas été exécutée.

49 Comme le souligne Sylvia Huot, « Evidently the line of narrative verse was considered a meaningful unit; but for songs, the meaningful unit was the stanza », HUOT, *From Song to Book* cit., p. 47 ; voir aussi BARBIERI, « Autorialità e anonimato » cit., p. 62-63.

50 *Introduction*, éd. cit., p. IX ss.

correspondant assez régulièrement à la taille d'une unité de réglure, signalent le commencement de l'insertion, sa fin, ainsi que, comme dans le cas du manuscrit A, les partitions textuelles de la narration. En ce qui concerne la copie des pièces lyriques, en revanche, B diffère de A : les vers sont copiés de manière continue, selon un usage attesté et commun pour la lyrique ; il arrive donc que l'on trouve des vers d'un mot et demi, d'un seul mot voire même d'un demi-mot. Les passages lyriques d'ailleurs sont ultérieurement valorisés parce que écrits à l'encre rouge. Probablement en raison de ces caractéristiques, certains critiques les ont longtemps et erronément pris pour des rubriques au lieu d'insertions lyriques<sup>51</sup>. Comme dans les deux cas précédents, donc, l'organisation visuelle de la page répond à un souci précis de clarté et de valorisation.

Dans le manuscrit C, en revanche, tout se passe différemment. Simó avait dit :

Ninguna de las obras que configuran nuestro *corpus* conserva la notación musical de los fragmentos líricos ; no obstante, en dos de los manuscritos de *Meliacin* (París, B.N., f.fr. 1633 y f.fr. 1589) el copista ha reservado entre los versos de la inserción un espacio de dos líneas para la notación musical que, si bien no llegó a transcribirse, debía de estar prevista<sup>52</sup>.

On émet l'hypothèse que, les descriptions des manuscrits conservant la *Violette* étant lacunaires à ce propos, la critique a été probablement induite en erreur. Toutefois, C est pourvu de quatre lignes de réglure exécutées à l'encre rouge avant tout vers lyrique ; les insertions étaient donc censées être accompagnés de musique et pour chaque vers il y avait la place pour une notation musicale qui n'a pas été exécutée.

---

51 *Parise la duchesse, chanson de geste du XIIIe siècle*, éd. et commentaires par May Plouzeau, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1986, p. 39. Thierry NIXON, dans *Les manuscrits de Chretien de Troyes*, édité par Keith Busby *et al.*, Amsterdam-Atlanta, GA-Rodopi, 1993, 2 v., vol 1, p. 41-43.

52 SIMÓ, *La arquitectura* cit., note 49, p. 27. Dans ses *Appendices*, Maureen Boulton aussi énumère les manuscrits conservant la notation musicale et ceux conservant les portées musicales vides, mais ne mentionne pas ce témoin de la *Violette*, *The Song in the Story* cit., Appendix 2, p. 298-99.

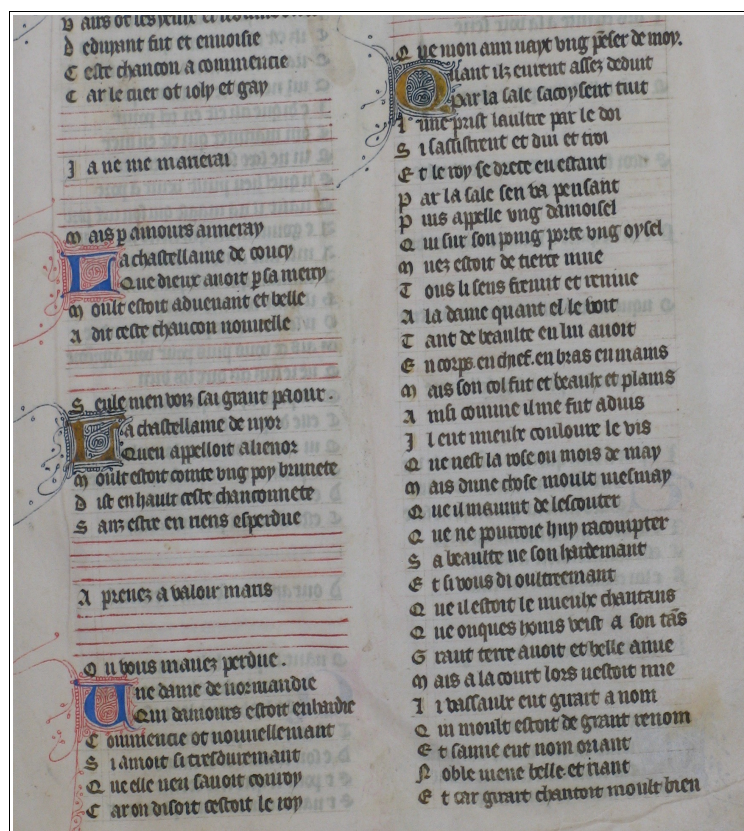


Image n. 2, Ms C, f. 3 r

L'espace prévu pour la musique donne une bonne aération à la page et crée une distanciation nette entre les vers lyriques par rapport au reste de la narration. Au niveau de la mise en page le marquage visuel est bien net : les initiales des vers correspondants sont des majuscules normales et non pas des lettrines. La narration reprend ensuite, après l'insertion lyrique, avec une lettrine ornée de deux unités de réglure et sans espaces supplémentaires<sup>53</sup>. La copie du fragment enchâssé est, par conséquent, répartie sur plusieurs vers suivant probablement la partition mélodique. La présence des enluminures, précédées de rubriques exécutées à l'encre rouge et suivies d'une lettrine ornée de trois unités de réglure, donc de plus grande taille par rapport à celles qui signalent les insertions lyriques, aide l'articulation de la narration tant au niveau visuel qu'au niveau thématique.

<sup>53</sup> Cette stratégie esthétique de mise en page semble connaître trois seules exceptions : en ce qui concerne la mise en page de l'insertion n. 26, la chanson de Guillaume le Vinier, il semble que les portées laissées pour la musique étaient plus nombreuses que les vers effectifs à introduire ; pour cette raison le copiste semble vouloir remplir l'espace avec un alinéa qui ne serait pas nécessaire au v. 3642 avec le verbe « adoucir » (f. 25v b) ; pour l'insertion lyrique n. 40, le copiste transcrit au-dessous d'une portée musicale le vers qui précède l'insertion, à savoir « Que je ne veuil mettre en delai », suivi de « J'en scay deux li ungs en sui », (f. 42v a) ; l'insertion lyrique copiée à la toute fin du roman, une probable interpolation intervenue avant la copie de B et de C, n'est pas pourvue d'une portée musicale malgré le fait que l'emplacement resté vide pour la copie dans la colonne aurait été suffisant, tant que le copiste annonce de manière presque identique à la fois la fin du roman de la *Violette* et le début du *Dit de la Panthère*, chacun à deux reprises (f. 45v b).

Après cet aperçu sur la mise en page des insertions lyriques au niveau du marquage visuel, on voudrait proposer un raisonnement de plus ample portée sur leur mouvance au niveau de la tradition manuscrite à l'aide d'un tableau proposé ci-dessous qui sera commenté. Avec les variantes offertes par les différents témoins, on arrive à compter 43 insertions lyriques ; les numéros proposés par les anciens classements ont été rétablis. Avant de procéder à leur présentation, on rappelle brièvement la configuration du *stemma* telle qu'on l'avait décrite au chapitre préliminaire : A et B sont des manuscrits de la deuxième moitié du XIIIe siècle alors que C et D sont des témoins tardifs, qui datent de la fin du XIVe, début XVe siècles et donc copiés à environ cent cinquante ans de distance de la date de rédaction du roman. Le manuscrit A, le plus soigné et le plus proche de l'original, est celui qui a servi de base à l'édition de Buffum ; or les témoins B et C forment une famille qui présente des variantes, et par ailleurs d'une certaine épaisseur, par rapport aux leçons de A.

Document n. 5

Tableau des fragments lyriques répertoriés dans les manuscrits

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
1	v. 104	Dame, à la cour	refrain	ABCD
2	v. 110-11	Dame, à la cour	refrain	ABCD
3	v. 119-20	Dame, à la cour	refrain	ABCD
4	v. 126-28	Dame, à la cour	refrain	AD BC : <i>omis</i>
5	v. 134-35	Dame, à la cour	refrain	ABCD
6	v. 141-42	Dame, à la cour	refrain	ABCD
7	v. 152-53	Dame, à la cour	refrain	ABCD
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)	ABCD
9	v. 204-5	Gérard, pensant à Euriant	refrain	ABCD
10	v. 237-38	Gérard, pensant à Euriant	refrain	ABCD
11	v. 324-31	Euriant, au souvenir de Gérard	- chanson (Bernard de Ventadorn) - chanson anonyme	A BCD
12	v. 441-49	Euriant, en réponse à Lisiart	chanson de malmariée (Moniot d'Arras)	ABCD
13	v. 719	Jeunes gens, accompagnant G. Gérard, allant à la cour	- refrain - refrain (variante)	A BC D : <i>omis</i>
14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriant au roi	refrain	ABCD
15	v. 1266-75	Duc de Metz, amoureux d'Euriant	chanson (Gace Brulé)	ABCD
16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré	chanson (Gace Brulé)	ABCD
17	v. 1407-28	Gérard, en ménestrel à la cour	4 laisses de l' <i>Aliscans</i>	ABCD

18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, à Gérard	refrain	ABCD
19	v. 2303-9	Marote, en brodant	chanson de toile	ABCD
20	v. 2339-45	Gérard, se reprenant de sa maladie	chanson anonyme	ABCD
21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain	ABC D : <i>omis</i>
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain	ABC D : <i>omis</i>
23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Audefroy le Bâtard)	ABCD
24	v. 3331-32	Gérard, en réponse à Aiglente	refrain	ABCD
25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain	ABCD
26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)	ABCD
27	v. 3665-66	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain	ABCD
28	v. 4172-73	Gérard, par amour d'Aiglente	refrain	ABC D : <i>omis</i>
29	v. 4187-94	Gérard, par amour d'Aiglente	chanson (Bernard de Ventadour)	AB CD : <i>omis</i>
30	v. 4344-45	Aiglente, par amour de Gérard	refrain	ABCD
31	v. 4409-10	Aiglente, ayant appris le départ de Gérard	refrain	ABCD
32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut	refrain	ABCD
33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Châtelain de Coucy)	ABCD
34	v. 5051-58	Demoiselle, par amour de Gérard	chanson d'ami anonyme	ABCD
35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain	ABCD
36	Absente de l'éd., à partir du v. 5100	Gérard, allant vers la dernière aventure	refrain	BCD A : <i>omis</i>
37	v. 5701	Euriaut, sauvée par Gérard	refrain	ABCD
38	v. 5719-20	Valet, annonçant un tournoi	refrain	ABCD
39	v. 5790-97	Gérard, à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)	ABCD
40	v. 6125-26	Gérard, se rendant auprès du roi	refrain	ABCD
41	Absente de l'éd., à partir du v. 6126	Euriaut, réponse à Gérard	refrain	BCD A : <i>omis</i>
42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson à refrains (Moniot d'Arras)	ABD C : <i>omis</i>
43	Absente de l'éd. variante des v. 6649-54	<i>Explicit</i>	Ch. pieuse	BCD A : <i>omis</i>

Les chansons semblent bien distribuées le long de la narration : leur fréquence est particulièrement élevée dans la première partie, où sept d'entre elles animent l'entrée en roman avec la joyeuse fête courtoise ; sinon quasiment tous les épisodes, tels qu'on les a identifiés dans la première partie du travail, sont agrémentés de chansons.

Les résultats d'une collation de leurs variantes se prêtent à des réflexions intéressantes. En général, trois cas de figure se présentent :

- des phénomènes de suppression, plus ou moins étendue selon que la portion textuelle supprimée concerne uniquement l'insertion lyrique ou un passage narratif plus ample ;
- des phénomènes de substitution des fragments lyriques enchâssés par des insertions lyriques différentes ;
- des phénomènes d'addition d'insertions lyriques préalablement absentes de A.

### 1.2.1. Les suppressions

- On peut avoir la suppression, due aux vicissitudes de la tradition manuscrite, d'une ample portion textuelle qui inclut quelques fragments lyriques : dans le cas de D, un témoin du XVe siècle lacunaire, les insertions n. 21 et n. 22 sont absentes au même titre que les vers v. 3044-3198 et il en va de même pour les insertions n. 28 et n. 29, insérées dans le passage omis aux v. 3667-4222.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain	ABC D : <i>omis</i>
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain	ABC D : <i>omis</i>
28	v. 4172-73	Gérard, par amour d'Aiglente	refrain	ABC D : <i>omis</i>
29	v. 4187-94	Gérard, par amour d'Aiglente	chanson (Bernard de Ventadour)	AB CD : <i>omis</i>

Les deux passages supprimés relatent des parties de l'épisode chevaleresque et amoureux qui se déroule à Cologne.

- On constate aussi la suppression d'une portion narrative circonscrite et de l'insertion lyrique qui y serait enchâssée : tel est le cas de l'insertion lyrique n. 4 qui rapporte, dans l'ouverture du roman, un des refrains chantés par l'une des demoiselles à la cour du roi Louis ainsi que des deux vers qui l'introduisent. L'insertion est présente dans AD, mais absente de BC.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
4	v. 126-28	Dame, à la cour	refrain	AD BC : <i>omis</i>

- On a aussi un troisième cas de figure dans les suppressions : pour ce qui est des insertions lyriques n. 29 et n. 42, le manuscrit C rapporte précisément le contexte narratif qui prépare le public intra- et extradiégétique à l'insertion lyrique ; toutefois, dans les deux cas, l'insertion est absente. Par conséquent, la narration prépare le contexte à un chant qui n'a pas lieu, comme il arrive souvent dans les mises en prose du XVe siècle des anciens romans de chevalerie.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
29	v. 4187-94	Gérard, par amour d'Aiglente	chanson (Bernard de Ventardour)	AB CD : <i>omis</i>
42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson à refrains (Moniot d'Arras)	ABD C : <i>omis</i>

Les trois types de suppression présentés doivent être considérés séparément : si on ne peut faire appel qu'aux accidents de la tradition manuscrite pour ce qui est des suppressions de D, la question est moins simple pour ce qui est de B et de C. La copie des chansons de Bernard de Ventadour a créé plus d'un inconvénient dans tous les manuscrits autres que A, comme on verra ultérieurement, mais on pourrait penser à des suppressions intentionnelles pour les insertions portant les numéros 4 et 42, redevables à un changement dans le goût du public. Mais allons plus loin, car la tradition manuscrite du roman offre deux cas intéressants relevant du procédé de substitution.

### 1.2.2. Les substitutions

- L'insertion n. 11, qui consiste en une « cobla » d'une chanson de Bernard de Ventadour, est reportée comme telle uniquement par le manuscrit A. Les deux témoins tardifs et même B, qui est le manuscrit le plus ancien en date, donnent en revanche une strophe d'une chanson inconnue et anonyme.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	chanson (Bernard de Ventadour) chanson anonyme	A BCD

Cette substitution, qui ne va pas sans entraîner la perte de quelques effets stylistiques comme on verra, est due probablement à un problème de compréhension linguistique, l'insertion originale étant une traduction d'une lyrique occitane. Ce cas n'est toutefois pas identique à celui concernant la lyrique n. 29 : de la simple suppression d'un passage difficilement compréhensible, on passe ici à un cas original de recréation où, par ailleurs, les versions de BCD se ressemblent mais divergent l'une de l'autre.

- L'insertion n. 13 propose un autre type de substitution : au refrain donné par les manuscrits A et D, que des jeunes gens prononcent en accompagnant le héros du roman à la cour, les manuscrits B et C opposent un refrain chanté par le héros.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
13	v. 719	Jeunes gens, accompagnant G. Gérard, allant à la cour	refrain refrain (variante)	A BC D : <i>omis</i>

Par conséquent, il s'agit d'un changement qui voit la substitution d'un refrain à la troisième personne du singulier à un refrain chanté à la première personne du singulier, interprété cette fois par le protagoniste, stylistiquement marqué. Ce changement semble receler un degré plus important d'intervention de la part des copistes, par rapport aux cas précédents, une part d'intentionnalité qui ressemble à celle observable dans les cas d'addition.

### 1.2.3. Les additions

- après la dernière aventure, les témoins BCD présentent l'insertion d'un fragment lyrique absent de A.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
36	Absente de l'édition, à partir du v. 5100	Gérard, en allant vers la dernière av.	refrain	BCD A : <i>omis</i>

Cet ajout semble très bien s'adapter à la stratégie suivie par l'auteur dans l'introduction des autres insertions : au moment du départ vers la dernière aventure, BCD font prononcer au héros un refrain comme c'était le cas au départ du héros dans toutes les aventures précédentes.



- De même, au moment des retrouvailles entre les deux amants à Metz, après l'interprétation de la part de Gérard d'un bref fragment lyrique, BCD donnent voix à Euriaut, qui répond à son amant

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
41	Absente de l'éd., à partir du v. 6126	Euriaut, réponse à Gérard	refrain	BCD A : <i>omis</i>

- on a enfin une addition vers la fin du roman qui est toutefois de nature différente de la précédente car elle est englobée dans une variation importante de l'épilogue transmise par BCD.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur), <i>Incipit</i>	Mss
43	Absente de l'éd. Variante des v. 6649-54	<i>Explicit</i>	chanson pieuse	BCD A : <i>omis</i>

Ces cas d'addition montrent bien que l'insertion de fragments lyriques au sein de la narration laisse aux copistes une marge intéressante d'intervention qui est particulièrement intéressant, concernant la lyrique<sup>54</sup> : si on entend « chaque version, chaque « état de texte » non pas comme une « variante » définie esthétiquement par rapport à un insaisissable prototype, mais comme une véritable recreation, une sorte de « ré-emploi »<sup>55</sup>, les copistes du roman sont intervenus dans leur travail de copie en rénovant le matériel poétique enchâssé.

Pour mieux comprendre l'ensemble des cas présentés ici on peut faire appel à deux axes de lecture : d'une part, la famille de manuscrits BC(D) propose un certain nombre de variations innovantes par rapport au texte de A qui vont dans le même sens que les quelques variations textuelles relevées plus haut<sup>56</sup>. Par exemple, on peut voir dans cette optique la suppression n. 4, la substitution n. 13 et les additions n. 36, n. 41 et n. 43. D'autre part, la suppression ciblée de certains éléments lyriques dans C et D, témoins plus tardifs, serait plutôt à expliquer par le manque de reconnaissance ou un changement de goût de la part du public que la distance temporelle de la rédaction du roman pourrait justifier. Certaines insertions lyriques pouvaient avoir atteint un degré d'opacité qui les rendait méconnaissables du public et, par conséquent, moins intéressantes en tant que facteur esthétique. Dans notre cas, ce procédé d'absorption

54 Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

55 BEC, *La lyrique française cit.*, vol I, p. 20.

56 Cf. *supra*, « Prémisses ».

s'amorce de manière très discrète déjà dans le manuscrit C avec la suppression « circonscrite » de la « cobla » au n. 29 ; pour ce qui est de l'insertion n. 42, supprimée, le texte cite :

Et Girart commença en haut  
Chanter, ou il sist a sa table  
Ung vers plaisant et delectable  
Quant chante ot si dist en haut (f. 45r b-v a)

Cependant, on a constaté ailleurs que le manuscrit C occupe une place marginale dans la tradition manuscrite de la *Violette* car, comme on a relevé plus haut, il conserve curieusement la presque totalité des fragments lyriques introduits dans l'original alors que le *Gérard de Nevers*, la mise en prose du roman qui lui est postérieure d'à peu près une cinquantaine d'années seulement, n'en conserve que deux.

La problématique de la reconnaissance du public dans le cas de la réception de ce type d'œuvres mérite d'être évoquée à nouveau car elle est au cœur de la question. On a déjà remarqué que les œuvres à insertions lyriques jouissent certainement d'une participation, d'un décodage actif du public qui connaît – et reconnaît – les pièces lyriques enchâssées ainsi que les auteurs, les genres et peut-être même les mélodies. A la reprise des contenus, des formules et des schémas métriques, active comme forme d'intertextualité en lyrique, on assiste à un réajustement du procédé de reprise intertextuelle qui déplace son centre d'intérêt vers la recontextualisation de la citation et son bon décodage de la part du public, unis à un certain plaisir de la reconnaissance. L'évolution du procédé dans le cas des mises en prose du XVe siècle est éclairante à ce propos<sup>57</sup>. La plupart des textes dérimés tirés des anciens romans de chevalerie participent d'une esthétique nouvelle : ils ne présentent plus exactement les chansons enchâssées, mais n'éliminent pas non plus de manière définitive l'élément du chant. En effet, le chant subsiste souvent en tant qu'élément narratif, puisque l'auteur dit que les personnages chantent ; toutefois la chanson – ici entendue *lato sensu* – est réabsorbée textuellement<sup>58</sup>. La disparition de l'insertion lyrique s'explique fort probablement et en premier lieu par le fait que les insertions lyriques enchâssées dans les romans du XIIIe siècle n'étaient plus compréhensibles pour le public des mises en prose, qu'en tout cas elles n'étaient plus au goût du temps et que, par ailleurs, les mises en prose participent

---

57 A ce propos voir Georges DOUTREPONT, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939 ; cet ouvrage, toujours de référence malgré son ancienneté, est en train d'être mis à jour par un groupe de recherche de l'AIEMF dirigé par Maria Colombo Timelli.

58 Christopher CALLAHAN, *À l'ombre du jongleur disparu : La Grammaire de la performance dans deux romans lyrico-narratifs dérimés*, « Revue des Langues Romanes », CI, 2, 1997, p. 211-33 ; François SUARD, *Les disparues ou le sort des passages lyriques dans le 'Chastellain de Coucy' en prose*, « Bien dire et bien apprendre », 21, 2003, p. 373-86 ; Aimé PETIT, « La chasse à l'octosyllabe dans la mise en prose du *Roman de la Violette* : l'épisode de Marote », dans *Les mises en prose* (Journée d'études organisée par le Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3, 19 mars 2004 ; études réunies par Aimé Petit), Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, « ATELIERS » – Cahiers de la Maison de la Recherche, n°35 - 2006, p. 47-53.

d'une esthétique nouvelle. Les conditions qui avaient conduit les auteurs du XIIIe et du XIVe siècle à jouer avec leur public, en utilisant de manière parfois audacieuse le procédé d'enchâssement de fragments lyriques, viennent à manquer. Les références, qui devaient être claires, parlantes pour ce public, deviennent opaques et se perdent.

## 2. La chanson

A la suite de cette réflexion sur les insertions lyriques du roman dans leur contexte manuscrit, on voudrait maintenant questionner l'état de la conservation des compositions lyriques indépendamment de leur contexte romanesque. Les chansons courtoises sont en effet les pièces les plus facilement reconnaissables, celles qui fournissent quelques éléments de support à la datation et dont les citations romanesques ont une certaine consistance ; de ce point de vue, elles peuvent être associées aux lyriques relevant de l'« hyper-genre » des chansons de femme<sup>59</sup>, dont les citations sont aussi de la longueur d'une strophe et présentent quelque intérêt dans la perspective de la conservation matérielle. Pour cette raison, ces deux types de chansons seront traités dans deux volets de ce même développement, qui s'articulera par conséquent suivant cette subdivision typologique, nonobstant le fait que l'opposition traditionnelle entre lyrique élevée et lyrique d'origine populaire amène habituellement à les considérer comme appartenant à des sphères distinctes. Ce choix de travail se justifie en outre par une autre raison : la consistance des citations des chansons, qu'elles soient courtoises ou de femme, rend le groupe homogène sous cet angle, ce qui est très intéressant à considérer du point de vue des interprètes dans le roman ; par conséquent, le groupe de « chansons » se trouve plutôt en opposition avec le groupe des refrains, dont les citations sont très courtes. Le paragraphe portant le titre de « lyrisme au féminin » fonctionne donc en tant que pont entre le traitement des chansons courtoises et celui du genre populaire des refrains, qui seront analysés par la suite.

Avant d'avancer dans l'analyse, il est toutefois nécessaire de faire deux considérations préliminaires. Il existe un problème de chronologie relative dans la considération de la conservation matérielle : les premiers chansonniers français sont dans la plupart des cas postérieurs en date à la rédaction du roman de Gerbert de Montreuil, et devraient être postérieurs du moins de la copie de B, le plus ancien des quatre témoins de la *Violette* (cf. *supra*). Par ailleurs, la complexité des problématiques concernant la transmission manuscrite de la lyrique impose une prudence particulière dans son traitement en raison de la question délicate de l'auteur<sup>60</sup> : on est souvent confronté au problème de l'identification des auteurs ou de l'anonymat dans les chansonniers, qui peut parfois venir de leurs principes organisateurs mêmes ; on doit parfois aller au-delà de la forme d'auctorialité indirecte des rubriques<sup>61</sup>, qui présentent

---

59 BEC, *La lyrique française* cit., vol. I.

60 Voir notamment *L'eclissi dell'artefice* cit. et particulièrement l'article de BARBIERI, « Autorialità e anonimato » cit., p. 35-84, qui fournit par ailleurs une bibliographie très riche.

61 Barbieri distingue fort à propos le concept d'auctorialité directe et d'auctorialité « médiée », *ibid.*, p. 49.

des attributions divergentes ; on a parfois même des textes jumeaux conservés dans le même chansonnier mais attribués à deux différentes personnes. En raison de ces problèmes délicats, les éditeurs des textes lyriques ne proposent jamais un *stemma* commun à toutes les compositions d'un auteur, mais travaillent chaque cas de figure à part<sup>62</sup>.

### **2.1. La tradition manuscrite de la chanson courtoise. Troubadours et trouvères : deux générations à l'épreuve**

Le nombre de compositions appartenant au grand chant courtois choisies par Gerbert pour embellir son roman est remarquable : on compte à la fois des chansons de troubadours et de trouvères. Afin de donner un aperçu du mouvement des textes et de pouvoir formuler quelques hypothèses sur la circulation des poésies lyriques choisies par Gerbert de Montreuil, il paraît intéressant de proposer un tableau schématisant l'état de la conservation des fragments enchâssés, se fondant sur les éditions de référence des différentes poésies lyriques et des répertoires incontournables pour la lyrique occitane et française : Pillet-Carstens et Raynaud-Spanke. A l'appui de ce tableau on pourra faire des réflexions sur la consistance de la tradition de chaque texte, sur l'emplacement de certaines chansons dans certains chansonniers, sur les constantes éventuelles, sur la présence ou l'absence de la notation musicale. Pour ce faire on propose donc dans les pages suivantes un tableau reportant :

- à la première colonne le numéro d'ordre des textes, qui se réfère au tableau général des insertions lyriques figurant en appendice, à la première ligne et à la deuxième le numéro correspondant de répertoire (R ou PC) ;
- à la deuxième colonne l'*incipit* de la citation, éventuellement le numéro de la strophe citée et le titre de la pièce, en cas de divergence ;
- à la troisième colonne les vers correspondant au passage textuel et l'interprète de la pièce dans le roman ;
- à la quatrième les manuscrits, avec les attributions ;
- à la cinquième la présence de la notation musicale ou de portées vides<sup>63</sup>. Les sigles des chansonniers français suivent l'ordre proposé par Spanke ; celles des chansonniers provençaux celui de Pillet-Carstens.

---

62 Voir pratiquement toutes les éditions citées : celle d'Appel et de Lazar pour les lyriques de Bernard de Ventadour, Ménard pour Guillaume le Vinier, Cullmann pour Audefroy le Bâtard, Léronde pour le Châtelain de Coucy, Dyggve pour Moniot d'Arras et Gace Brulé mais aussi, plus récemment, Rosenberg pour l'anthologie *Songs of the Troubadours and Trouvères : an Anthology of Poems and Melodies*, edited by Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten, Gerard Le Vot, New York and London, Garland, 1998.

63 Il est intéressant de signaler en ce lieu la présence ou l'absence de notation musicale ; toutefois, on ne va pas s'exprimer sur des différences éventuelles de notation, cette étude demeurant hors de nos intérêts et nos compétences.

## Tradition manuscrite des chansons

N. d'ordre N. rép.	Incipit, <i>titre si différent</i>	Position, interprète	Tradition manuscrite	Notation musicale
8 R 1198	<i>Quant biele dame et fine amors me prie</i>	v. 191-98, Gérard	Gace Brulé : MTKNXP Anonyme : VO <sup>64</sup> L	MTKNXP VOL
11 PC 70,1	« Il n'est anuis ne failemens », 4e str. <i>Ab joi mou lo vers e-l comens</i>	v. 324-31, Euriant	Bernard de Ventadour : ABCDD <sup>65</sup> F(4e str.) GIKLMPQRST UV Anonyme : VeAgWX 3e, 4e, 7e str., v. 33-36 <i>Breviari d'amor</i> ; v. 33-36 Raimon Vidal, <i>So fo el temps qu'om era glais</i> ; v. 33, 34, 49 <i>Razos de trobar</i>	GRWX
15 R 565	<i>Cil qui d'amours me conselle</i>	v. 1266-75, duc de Metz	Gace Brulé : MKNXPC Anonyme : VORHLUG 1e str. <i>Méliacin</i>	MKNXPV ORLUV
16 R 1232	« Par Diu! Je tienc a folie », 2e str. <i>Bien cuidai toute ma vie</i>	v. 1315-21, Gérard	Gace Brulé : C, GdeDole 2e str. Pierre de Beaumarchais : M Aubuin de Sezanne : T Anonyme : U, chan. prov. Q <sup>66</sup>	T M : portées vides
20 R 481a	<i>Amors, quant m'iert ceste painne achievee</i>	v. 2339-45, Gérard	Anonyme : <i>unicum</i> mss <i>Violette</i>	C : portées vides
23 R 77	<i>Destrois, pensis, en esmai</i>	v. 3236-43, Gérard	Au. le Bâtard : MT	MT
26 R 1405	« Par un seul baisier de cuer a loisir », 4e str. <i>En tous tans se doit fins cuers esjoïr</i>	v. 3641-47, Gérard	Guillaume le Vinier : MTaA <sup>67</sup> C Gilles le Vinier : Y	MTa
29 PC 70, 43	<i>Quant voi la loète moder</i>	v. 4187-94, Gérard	Bernard de Ventardour : ACDEF <sup>68</sup> GIKKaLMNOPQRSUVa Peire Vidal : W Anonyme : O VeAg (2e str.) X 4e str. <i>Breviari d'amor</i> ; 7e str. Raimon Vidal, <i>So fo el temps qu'om era glais</i> ; 3e str. <i>Razos de trobar</i> ; quelques vers en Terramagnino, <i>Doctrina de Cort</i> ; 1e et 2e str. <i>GdeDole</i>	GRWX
33	« Par Diu! Amours,	v. 4624-31,	Châtelain de Coucy :	MTKXPAV

64 On sait que dans le chansonnier O les pièces conservées sont toutes anonymes, mais que l'organisation du chansonnier est très régulière et reporte les chansons dans l'ordre canonique suivi par un nombre élevé de chansonniers : Thibaud de Champagne, Gace Brulé, Châtelain de Coucy etc.

65 Dans ce chansonnier seulement la 4e strophe est citée, celle enchâssée par Gerbert de Montreuil.

66 La deuxième strophe, celle citée dans la *Violette*, est citée aussi bien dans le chansonnier provençal Q, Florence, Riccardiana 2909, f. 107.

67 En réalité la composition est anonyme en raison d'un folio perdu, mais Ménard l'attribue avec sûreté au poète.

68 Uniquement la 7e strophe est donnée.

R 679	grief m'est a consirer », 3e str. <i>A vous, amant, plus qu'a nul autre gent</i>	Gérard	M <sup>69</sup> TaKXP Anonyme : AVORUC <i>Roman du Ch. de Coucy</i> 3e str. <i>Ch. de Vergi</i>	OU C : portées vides
39 R 787	<i>Ne mi sont pas ochoison de canter</i>	v. 5790-97, Gérard	Gace Brulé : KNXPC a : Guillaume le Vinier Anonyme : VOLHzaU	KNXPLO V : portée vides <sup>70</sup>
42 R 1259	« Qui bien aime ne se doit esmaier », 2e str. <i>Quant voi les prés flourir et blanchoyer</i>	v. 6616-20, Gérard	Moniot : MT Anonyme : U	MTU

Pour les chansonniers français, d'après Spanke :

A = Arras, Bibliothèque Municipale, 139  
C = Berne, Bibliothèque Municipale, 389  
G = Londres, Palais Lambeth, Misc. Rolls, 1435  
H (M prov.) = Modène, Bibl. Estense, R 4, 4  
K = Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198  
L = Paris, BnF, fr. 765  
M (W prov.) = Paris, BnF, fr. 844  
N = Paris, BnF, fr. 845  
O = Paris, BnF, fr. 846  
P = Paris, BnF, fr. 847  
R = Paris, BnF, fr. 1591  
T = Paris, BnF, fr. 12615  
U (X prov.) = Paris, BnF, fr. 20050  
V = Paris, BnF, fr. 24406  
X = Paris, BnF, n. a. fr. 1050  
Y = Fragment de St. Lô, disparu  
a = Rome, Bibliothèque du Vatican, Reg. 1490

Pour les chansonniers provençaux, cf. Pillet-Carstens, *BdT*; les chansonniers provençaux W et X correspondent respectivement aux français M et U.

A la simple vue de ce tableau deux remarques de caractère général nous viennent à l'esprit. En premier lieu, l'état de la conservation des textes lyriques est fortement inégal : il y a une différence nette et frappante entre l'état de conservation des poésies de Bernard de Ventadour, de Gace Brulé et du Châtelain de Coucy, dont la tradition donne un nombre considérable de témoins, par rapport à celle des autres auteurs cités par Gerbert de Montreuil comme Moniot d'Arras, Guillaume le Vinier et Audefroy le Bâtard, qui est majoritairement une tradition bitestimoniale. Cette différence dans l'état de la conservation pourrait s'expliquer par le décalage temporel existant dans la période d'activité des différents poètes cités, à savoir entre la première génération de

69 Comme le dit Lérond, « le début du texte étant mutilé, le nom de l'auteur a disparu, mais la chanson est placée dans le groupe des textes attribués au Chastelain », éd. cit. p. 61 ; SPANKE, G. *Raynauds Bibliographie* cit., p. 118.

70 Dyggve admet qu'il ignore si la musique est notée dans a, éd. cit.

troubadours et trouvères et les trouvères de deuxième génération, mais trouve une raison plus profonde dans le différent degré de célébrité atteint par les poètes. Par ailleurs, on remarque que les poésies célèbres du troubadour choisies par Gerbert ont connu une diffusion française et sont conservées même par les chansonniers français W et X<sup>71</sup>.

On constate, en deuxième lieu, que pour toutes les pièces une notation musicale, ou des traces d'une notation musicale, ont été conservées. Si cela n'est pas particulièrement frappant dans le cas des poésies françaises, qui présentent une tradition presque complètement agrémentée d'accompagnement musical et qui se vante de quelques célèbres chansonniers comme le prestigieux chansonnier du roi, les pièces de Bernard de Ventadour sont aussi bien fournies de notation musicale, ce qui est moins fréquent pour la lyrique occitane<sup>72</sup>.

Au niveau de la conservation de la lyrique française, on aperçoit une constante. La famille de chansonniers MT joue un rôle de relief dans la conservation car elle transmet le nombre le plus élevé de chansons françaises<sup>73</sup> : on trouve les compositions des premiers trouvères, Gace Brulé et le Châtelain, et des trouvères de deuxième génération soit dans l'un des deux, soit dans tous les deux, avec la seule exception de l'insertion n. 39, la chanson *Ne mi sont pas ochoison de canter* de Gace Brulé qui ne se lit dans aucun des deux.

Pour mieux comprendre les choix de Gerbert, on pourrait considérer les auteurs cités selon leur ancienneté, en faisant appel au concept structuraliste de diachronie<sup>74</sup>, concerté à la théorie de la réception formulée par l'Ecole de Constance<sup>75</sup>. La citation de Bernard de Ventadour pourrait être vue comme un premier degré de réception, tant du point de vue chronologique que du point de vue poétique. Poète occitan appartenant à la première génération de troubadours, opérant dans la deuxième moitié du XIIe siècle, dont l'inspiration lyrique du répertoire (44 chansons) chante l'amour et la beauté de la dame en renouvelant sans cesse ses modulations, il se prête bien à fournir l'image de l'amant sincère, dont la « vida » et les « razos » avaient déjà commencé à alimenter la légende<sup>76</sup>. Quant à la tradition manuscrite, on connaît la particularité de celle de la

---

71 « Die Lieder Bernarts finden sich fast alle in einer grösseren, viele von ihnen in einer sehr grossen Zahl von Handschriften », Appel, éd. cit., *Einleitung*, p. CXLI.

72 cf. les considérations de Pierre BEC, « Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne. Essai de bilan comparatif », dans *Le rayonnement des troubadours*. Actes du colloque international de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 163-71, p. 167 ; voir aussi Bec, *La lyrique française* cit., vol I, p. 52 sq.

73 Sur la parenté entre M et T voir BATELLI, « Les manuscrits et le texte » cit.

74 Anne Ibos-Augé met bien en relief que Gerbert de Montreuil est l'un des rares auteurs à choisir des poésies modernes à côté des poésies pour ainsi dire « anciennes » et qui, par conséquent, outre qu'il cite des chansons pour « remembrance », il fait œuvre aussi de témoin de son propre temps musical, IBOS-AUGÉ, « Noter biaux chans » cit.

75 Le premier chapitre de MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., opère une mise au point savante et précise sur le développement de cette théorie.

76 Pour une traduction en français moderne de la vida et des razos du troubadour, cf. Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par



lyrique occitane, décalée d'un siècle et demi par rapport à sa période de production donc assez tardive et, par ailleurs, pour la plus grande partie étrangère car un nombre consistant de manuscrits conservant les textes de troubadours sont de la Vénétie, de la France du Nord, catalans<sup>77</sup>. On remarque la grande diffusion des textes du poète, dont l'importance se mesure aussi en confrontant le nombre de citations dans des contextes étrangers à celui d'origine, souvent narratifs. Par ailleurs, à l'aide des précieux schémas fournis par Carl Appel dans son édition, on constate que les deux citations enchâssées par Gerbert de Montreuil, portant les numéros I et XLIII, non seulement sont fréquemment conservées par les mêmes manuscrits, mais qu'elles sont souvent copiées dans un numéro d'ordre proche dans les témoins concernés et pouvaient donc être associées dans la circulation<sup>78</sup>. Au rayonnement de ces lyriques en dehors de leur contexte romanesque correspond, toutefois, une tradition infortunée dans leur enchâssement : on a relevé, au paragraphe précédent, des problèmes dans leur conservation consistant, dans un cas, en la substitution à l'insertion n. 11 – la « cobla » de *Ab joi mou lo vers e-l comens* – d'une chanson inconnue dans trois manuscrits sur quatre, soit dans BCD ; dans l'autre cas, la célèbre chanson de la « lauzeta » se voit supprimée pour des raisons différentes de CD, les manuscrits plus tardifs<sup>79</sup>. Ces accidents de transmission pourraient amener à penser, *a contrario*, que l'auteur du roman avait opéré un choix audacieux au niveau stylistique n'ayant malheureusement pas eu une vie longue et fortunée.

En se reportant une nouvelle fois au tableau, on peut remarquer la grande diffusion des premières poésies lyriques françaises attribuées à Gace Brulé et au Châtelain de Coucy. Ces deux poètes sont d'excellents représentants de la première réception française du code de la « fin'amor » en domaine lyrique ; par ailleurs il s'agit, dans les deux cas, de personnages nobles et d'une certaine renommée. D'après les précieuses recherches de Dyggve, on sait que Gace Brulé était né probablement vers 1159<sup>80</sup> et que sa production poétique se concentre dans la deuxième moitié, voire les vingt dernières années du XIIe siècle<sup>81</sup>. Les mentions et les envois qu'on retrouve dans

---

Moshé Lazar, Paris, Klincksieck, 1966 ; Carrefour Ventadour, 2001, p. 54-59.

77 D'Arco Silvio AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993 (1961<sup>1</sup> : *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua traduzione manoscritta*).

78 On remarque par exemple que les chansonniers qui les conservent observent un ordre de disposition proche : dans CGL ces lyriques sont contiguës ; dans IKMQRUaF, elles sont intercalées par l'interposition de deux ou trois lyriques au maximum, cf. éd. cit, p. CXLIII-CXLIV.

79 On avait eu le souci de différencier les deux cas, car D omet une portion plus importante du texte alors que C supprime uniquement le fragment lyrique, mais garde le contexte narratif qui prévoit l'exécution d'une chanson.

80 Cette date de naissance présumée serait en réalité à nuancer car elle dérive d'un raisonnement tout compte fait assez subjectif : Dyggve date la chanson R 1867, dans laquelle on apprend que l'auteur est amoureux de la dame depuis cinq ans, de 1184 ; le critique considère donc que, en 1179, le poète devait avoir au moins vingt ans et que, par conséquent, qu'il pouvait être né aux alentours de 1159, éd. cit.

81 D'après les recherches de Dyggve, trois des chansons citées chez Gerbert sont datables des deux dernières décennies du XIIe siècle : la lyrique n. 16 de notre roman, *Bien cuidai toute ma vie* (R 1232) fut probablement écrite en l'an 1188/89 grâce à la mention de Marie de Champagne, Comtesse de Brie, mécène également de Chrétien de Troyes, et du départ en croisade ; R 565 serait datée d'environ 1179-

sa poésie font émerger un riche réseau de relations artistiques et politiques liées au petit cercle des lettrés gravitant autour de Blanche de Castille et de son époux Louis, ainsi que des cours de Champagne et de Bretagne<sup>82</sup>. Par ailleurs, il est considéré comme le deuxième auteur lyrique français après Thibaut de Champagne au niveau de la production lyrique<sup>83</sup> ; ses poésies sont très répandues dans les chansonniers, où il est bien identifié, avec une lettrine enluminée qui le fait figurer en tant que chevalier à l'écu burelé<sup>84</sup> et où il figure en position prééminente, après le roi de Navarre<sup>85</sup>. Il faisait partie, au même titre que le Châtelain de Coucy, de ce cercle poétique très actif vers la fin du XIIe siècle constitué de trouvères de la taille de Conon de Béthune et Blondel de Nesle, Gilles de Viés-Maisons, Gautier de Dargies, Pierre de Molins.

Le répertoire du Châtelain est aussi bien significatif tant pour le nombre élevé des pièces qui lui sont attribuées que pour le nombre de témoins qui les conservent. Si l'identification du Châtelain avec Gui de Ponceau faite par son éditeur Alain Lérond, est correcte, les deux poètes seraient non seulement de la même génération, mais liés par des sentiments d'amitié : il semble que Gui ait dédié à Gace Brulé cinq poèmes. Le Châtelain toutefois est devenu célèbre plus pour la légende qui s'inspire de son histoire d'amour et de son personnage, alimentée par la « vida » de Guillaume de Cabestanh : la légende du cœur mangé. En effet, il faut bien reconnaître que les études sur sa production lyrique ne peuvent pas rivaliser en nombre avec celles dédiées en revanche à sa légende et au roman de Jakemes qui lui est consacré<sup>86</sup>.

Certaines des strophes choisies par notre auteur, appartenant au répertoire de ces fameux poètes, sont citées par d'autres romanciers : la chanson de la « lauzeta » de Bernard de Ventadour a connu une expansion très importante en domaine d'oc et d'oïl. Le prédécesseur de Gerbert, Jean Renart, en enchâsse deux strophes aussi dans sa *Rose*

---

85 ; R 787 remonte aux années 1180-85. Il y a aussi trois documents sur Gace Brulé : une charte latine sur la possession d'une propriété près de Dreux, datant de 1212 ; une mention dans un livre de dépenses selon laquelle le fils de Philippe August, le futur roi Louis VIII, aurait donné de l'argent à « Gatho Bruslez » ; une citation dans un passage des *Chroniques de France* de Froissart, cf. Rosenberg, *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, introduction, éd. cit.

82 Il était sous le mécénat de Geoffroy de Bretagne, demi-frère de la comtesse Marie, fils d'Aliénor d'Aquitaine et d'Henri II, roi d'Angleterre, auquel il dédie la chanson, *Les oiseillons de mon país*, (R 1579). A la cour de Geoffroy de Bretagne étaient liés aussi bien un certain nombre de troubadours comme Gaucelm Faidit, Bertrand de Born et Guiraut de Calanson comme l'a bien montré Dyggve, éd. cit., p. 28 ss. ; cf. aussi éd. Rosenberg, *The lyrics and melodies of Gace Brulé* cit., Introduction, p. XIV.

83 L'éditeur lui attribue 108 chansons, éd. cit.

84 ROSENBERG, *The lyrics and melodies of Gace Brulé* cit., Introduction, éd. cit., p. xiii.

85 « Le manuscrit P commence même par ses chansons, et dans K N V X le premier groupe de chansons comprend celles du roi de Navarre, mais les pièces attribuées à Gace Brulé suivent immédiatement. Il en est de même dans O où [...] les pièces sont rangées dans l'ordre alphabétique d'après la lettre initiale du premier vers, et où, dans les différents groupes de chansons réunies sous la même lettre, les chansons du roi de Navarre sont suivies de celles de Gace Brulé », éd. Dyggve, p. 112.

86 JAKEMÉS, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, éd. C. Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009 ; ROY ROSENSTEIN, « La douce voix du Chastelain. Le Chastelain de Coucy et les troubadours, vingt ans après », dans *Le rayonnement des troubadours*. Actes du colloque international de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 227-53. Luciano Rossi, « Il cuore, mistico pasto d'amore : dal lai 'Guirun' al 'Decameron' », in *Studi Provenzali e Francesi* 82, « Romanica Vulgata », « Quaderni » 6, 1983, p. 28-129 et Mariella DI MAIO, *Il cuore mangiato : storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996.

comme on a vu ; la première strophe de la chanson de Gace Brulé R 565, soit l'insertion n. 15, se retrouve dans le *Méliacin* de Girard d'Amiens ; la deuxième strophe de la chanson du trouvère champenois R 1232, soit l'insertion n. 16, se retrouve à la fois dans le roman de Jean Renart et dans le chansonnier provençal Q ; la chanson du Châtelain de Coucy, R 679, est entièrement reportée dans l'homonyme *Roman du Châtelain de Coucy* ; toutefois, la troisième strophe uniquement, celle choisie par Gerbert, est enchâssée dans la *Châtelaine de Vergy* aussi.

Les autres auteurs cités par Gerbert, en revanche, n'ont pas connu une renommée semblable et une aussi grande diffusion que les premiers si bien que, comme on a vu, leurs textes sont conservés presque uniquement par la famille de chansonniers MT. Par ailleurs, on est confronté à ce curieux cas de figure selon lequel la citation de leurs chansons dans le roman de Gerbert constitue une première attestation manuscrite (ms B), témoignant de la connaissance des auteurs dans un certain milieu et de la diffusion de leur production poétique avant la date de composition du texte (1227-29)<sup>87</sup>. Leur mention dans la *Violette* constitue par conséquent un signe précieux de leur diffusion et de leur renom, ainsi que de leur circulation. Ces constats sont valables pour les trouvères Audefroy le Bâtard, Guillaume le Vinier et Moniot d'Arras. Il s'agit d'auteurs tous de provenance arrageoise, non nobles et participant à une sorte de cénacle poétique actif dans la première moitié du XIIIe siècle dans la région artésienne, donc décalé de quelques décennies par rapport au moment d'activité des poètes mentionnés auparavant.

Quelques rappels biographiques et chronologiques à propos de ces auteurs, au vu du peu de données existantes et de leur petite fréquentation critique actuelle. Le terme de « Moniot », d'après les études de Dyggve, désigne un petit moine : le moine d'Arras était sûrement actif entre 1213 et 1239 ; dans les ordres et rattaché à l'abbaye de St. Vaast, il écrivit des compositions religieuses pendant sa jeunesse, puis quitte les ordres et change de vocation poétique : Dyggve lui attribue avec certitude 2 pièces religieuses et 13 poésies profanes<sup>88</sup>. D'après les dédicaces de ses compositions, il semble en relation avec plusieurs personnages parmi les plus brillants de l'époque – si les identifications sont certaines<sup>89</sup>.

Guillaume le Vinier est aussi un trouvère artésien, probablement clerc et de bas niveau parce que marié, dont la mort date de 1245 d'après les Chartes. Guillaume le Vinier est qualifié de « maistre » dans les rubriques attributives des manuscrits ; le

---

87 Audefroy le Bâtard, éd. cit., p. 3, Guillaume le Vinier, éd. cit., p. 4.

88 Ed. cit.

89 Robert III, comte de Dreux, et son frère, Jehan de Braine, Gérard III, seigneur de Picquigny et le Vidame d'Amiens, etc. DYGGVE, *Moniot d'Arras, Moniot de Paris* cit., p. 65. Il faut sans doute nuancer ces données car on connaît l'excès d'assurance de Dyggve dans la manière d'arriver à ses identifications, cf. Marcello SPAZIANI, *Gli studi di Petersen Dyggve sull'antica lirica francese*, « Cultura neolatina », 13, 1953, p. 91-100.

*sornom* « le vinier » indiquerait « celui du vin » mais pouvait être ancien dans la famille<sup>90</sup>. Il est l'auteur d'une production poétique non négligeable, qui comprend trente-cinq pièces lyriques de genre varié allant des chansons courtoises aux chansons pieuses, aux jeux-partis et virelais, de laquelle émerge un dense réseau de relations avec les poètes de son temps même d'un certain rang comme Thibaut de Champagne, avec qui il partage un jeu-parti, Gace Brulé, nommé à plusieurs reprises, ainsi qu'un jeu-parti avec Moniot d'Arras et son frère Gilles le Vinier.

Audefroy le Bâtard est mentionné comme « messire », le seul de rang plus élevé, mais quelquefois « bâtard », dans les rubriques attributives<sup>91</sup>. Audefroy le Bâtard est un trouvère artésien appartenant au cercle poétique du Puy d'Arras. Son activité poétique, condensée dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>, inclut dix chansons d'amour, cinq chansons de toile<sup>93</sup>, un jeu-parti et une pièce lyrico-narrative dialoguée.

Attestant le fait que ces poètes ont opéré dans la même période et dans le même milieu, on a une activité poétique qui les amène quelquefois à croiser leurs chemins : Guillaume le Vinier et Moniot d'Arras partagent un jeu-parti (R 378) ; outre qu'elles sont souvent conservées par les mêmes manuscrits, leurs compositions sont parfois transcrites de manière continue<sup>94</sup>. Malgré le nombre exigü des chansonniers conservant leurs production poétique, il faut toutefois reconnaître que ces auteurs sont conservés dans les plus importants et précieux chansonniers du Nord de la France, très finement enluminés et pourvus de notation musicale : chansonnier M ou du roi, chansonnier de Saint Germain des-Prés, chansonnier du Cange.

On pourrait donc reprendre la réflexion fondée sur l'axe de lecture diachronique, d'inspiration structurelle, et le concept de réception afin de boucler ce niveau d'analyse, conforté par les données relevées. Pour mieux cerner la spécificité des choix opérés par Gerbert, on peut tirer le plus grand profit de l'application d'une lecture diachronique,

---

90 Ed. cit., p. 1.

91 Ed. cit., chap. III « Echtheitsfragen », p. 20-25. Pour Audefroy, M et T constituent les chansonniers qui conservent presque toutes ses compositions, alors que quelques autres témoins – CUOR – ne conservent que deux ou trois compositions au maximum, *ibid.*, p. 6

92 Ed. cit. ; *Songs of the Troubadours and Trouvères*, éd. cit., p. 286 ; voix relative dans le *DLF* Moyen Age.

93 Sa véritable innovation consiste en une évolution à la fois métrique et narrative des chansons de toile, comme on verra dans le paragraphe suivant.

94 La plupart des compositions de Moniot d'Arras est conservée dans M, le chansonnier du roi. Dans la table des matières de ce manuscrit elles étaient censées suivre celles de Audefroy le Bâtard ; dans le chansonnier même, elles suivent en réalité les compositions de Guillaume le Vinier. Pour le décalage entre la table des matières et l'ordre observé réellement dans le manuscrit, on lira avec profit l'étude de Maria Carla Battelli qui explique ces discontinuités avec la nécessité pratique de copier les poètes dont la production poétique était plus importante en début de cahier. « Effettuando una analisi comparativa della disposizione degli autori così come si trovano nella tavola e come invece si susseguono all'interno della costituzione materiale dei fascicoli sulla sequenza dei trovieri, più precisamente, si può evidenziare un particolare sistema compilativo che mette in risalto dal punto di vista materiale le sillogi liriche numericamente più consistenti, collocandole in posizione iniziale di fascicolo », « Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844 » cit. dans *Actes Messina*, vol. I, p. 273-308, p. 278. Les italiques sont dans la citation. Pour le contexte culturel du moine et la différence avec Moniot de Paris, cf. Dyggve, *Moniot d'Arras, Moniot de Paris* cit., p. 16.

qui dévoile trois degrés d'ancienneté articulés sur deux différentes typologies : Bernard de Ventardour est le plus ancien des auteurs lyriques choisis représentant la première génération des troubadours, en langue occitane, et constitue le premier degré de réception. Gace Brulé et le Châtelain de Coucy appartiennent à la première génération de trouvères et sont à peu près contemporains du troubadour, mais témoignent déjà d'un premier degré de réception de la lyrique occitane tant pour le changement linguistique que pour le changement géographique intervenus. Il s'agirait donc d'un deuxième degré de réception de la lyrique pour le roman de Gerbert, auquel s'ajoute enfin un troisième degré de réception, constitué par les chansons françaises de la deuxième génération des trouvères, pratiquement contemporaines de Gerbert. La distinction de cette articulation, de cette réception « tripartite » n'est absolument pas vaine : il sera question de voir si Gerbert est sensible au décalage chronologique intervenu entre les auteurs, s'il a conscience de l'évolution du genre de la lyrique courtoise et s'il traite leurs compositions de manière différente. Le fait d'introduire ces variables externes pour la compréhension d'une dynamique interne sert de soutien au développement d'un discours plus poussé sur la poétique de l'auteur.

## **2.2. La parole au poète : l'obsession des « lauzengiers » et la fraîcheur du chant**

Gerbert de Montreuil semble opérer des choix précis quant aux fragments lyriques à enchâsser dans son roman et le fait que les strophes des chansons choisies ne sont pas toujours incipitaires est fort révélateur à ce propos. Par ailleurs la situation énonciative particulière qu'il crée dans son roman, qui voit l'effacement de toute marque de l'auteur poétique de la part de l'écrivain, concourt à extrapoler les strophes choisies de leur contexte originaire. Si on accepte les réflexions de Pierre Bec, qui voit dans chaque état de texte poétique une nouvelle actualisation du fragment lyrique dans une « récitation » possible, qui se renouvelle aussi bien dans la performance, il faudrait re-considérer les strophes des chansons enchâssées dans le roman de Gerbert comme état textuel *per se*.

La réflexion qu'on voudrait proposer ici part d'une question simple : face à la situation intertextuelle particulière qui est celle d'une « citation » lyrique dans un contexte différent de celui d'origine, dans quelle mesure Gerbert de Montreuil attribue-t-il un poids aux valeurs thématiques et formelles des chansons dont les strophes sont enchâssées dans son roman? En réalité, il sera difficile de répondre à cette question. Toutefois, la question ainsi formulée mérite à juste titre d'être posée avec les problématiques qu'elle suscite afin d'indiquer quelques pistes de lecture ou de nouvelles voies à parcourir.

On a vu que Gerbert cite une seule strophe pour chacune des chansons enchâssées ; la composition poétique n'est donc pas pour ainsi dire « amorcée » dans sa totalité, comme dans la *Rose* de Jean Renart, mais est juste suggérée dans son unité thématique et formelle fondamentale : la strophe. Ces unités non seulement sont significatives dans leur contexte originaire, soit dans la chanson ; elles véhiculent leurs contenus dans la narration, tels des blocs signifiants à part entière. Parmi les strophes des chansons citées, il y a quelques constantes thématiques entre les différents auteurs qui entrent en résonance particulière avec le texte.

Les poètes de la première génération de troubadours et trouvères fournissent à notre auteur les thèmes et les mots pour les chansons d'amour aux tons les plus sérieux et inspirés. De manière générale Bernard de Ventadour, Gace Brulé et le Châtelain sont les chantres d'un amour tragique et passionné. Le poète occitan se distingue des voix de ses confrères avec la célèbre strophe de *Can vei la lauzeta mover*, une chanson où l'auteur choisit une position qui lui est insolite – lassé du service amoureux et prêt à aller en exil au nom de sa cruelle dame – pour prendre parti dans le débat poétique intervenu entre Raimbaut d'Aurega et Chrétien de Troyes sur la question du vrai et du faux amour<sup>95</sup>. Les chansons du troubadour fournissent par ailleurs, pour leur altérité, un substrat insolite à la narration, une épaisseur particulière, due certainement à leur langue et à leur renommée que Gerbert exploite en créant des liens explicites avec la position d'auteur.

Gace Brulé et le Châtelain, en revanche, donnent voix à travers leur chant à un amour tout en attente, sans détours, parfois nostalgique. En effet, pour ce qui est du trouvère champenois, la totalité de son répertoire est constituée par des chansons d'amour : outre qu'il ne prend jamais de distance avec le genre élevé de la chanson, le poète présente une homogénéité thématique totale qui caractérise dans une certaine mesure sa veine monothématique. Gace Brulé, dont la production poétique montre des liens étroits avec les troubadours surtout avec Bernard de Ventadour et Gaucelm Faidit<sup>96</sup>, exprime un amour plus chaste que celui des troubadours occitans, mais non moins passionné : son inspiration amoureuse vise à un assouvissement amoureux qui n'a jamais lieu mais qui reste de toute manière toujours le but ultime des ses pensées. Gioia Zaganelli a bien montré que l'antithèse poétique qui caractérise ses compositions soutient l'articulation des poésies mais n'est pas une réelle mise en question des valeurs qui l'animent<sup>97</sup>. Le désir et la chanson dans sa poétique sont liés de manière presque

---

95 Le débat intervenu entre les trois poètes résonne de manière particulière avec le texte de Gerbert, au moment où la strophe est enchâssée, mais sera analysé ultérieurement (chap. 6).

96 ROSENBERG, *The lyrics and melodies of Gace Brulé*, éd. cit., p. XXX. Antonio CARRARA, « Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica oitanica », *Spicilegio Moderno*, 9, 1978, p. 90-120.

97 Gioia ZAGANELLI, « L'antitesi negata di Gace Brulé », *Spicilegio Moderno*, 10, 1978, p. 167-83 ; voir aussi EAD., *Aimer, soffrir, joïr. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

indissociable<sup>98</sup>. On a déjà relevé que Gerbert semble avoir une préférence pour la production poétique de ce poète, car il puise à quatre reprises dans son répertoire. L'auteur de la *Violette* recourt à ce poète pour donner voix à deux thèmes qui sont fondamentaux à la fois dans son texte et dans la production du trouvère. D'un côté, le total assujettissement à la dame, qui prend voix dans la chanson R 1198 et dans la R 787. Ne serait-ce que l'*incipit* de la chanson R 1198, *Quant biele dame et fine amors me prie*, montre déjà cette nette propension. La strophe change toutefois de direction à peine après les deux premiers vers. Pour ce qui est de la strophe de R 787, *Ne mi sont pas ochoison de chanter*, on revient avec force et poésie à la glorification de la dame en tant que beauté extrême et inspiratrice du chant « Quant ma dame mi plaist a comander | N'i puis trouver plus loial ochoison ».

De l'autre côté, les strophes enchâssées des chansons de Gace Brulé touchent aussi à une autre thématique fondamentale de la lyrique courtoise, constituant un élément central dans la poétique du trouvère champenois ainsi que l'un des fils rouges traversant le roman de Gerbert : la méfiance envers les *lauzengiers*. Deux des chansons du trouvère champenois, R 1198 et R 565, expriment avec vigueur une haine contre les envieux médisants. La strophe prœmiale de R 565, *Cil qui d'amours me conselle*, est aussi toute consacrée à la médisance des envieux. En effet, la moitié des compositions attribuées à Gace Brulé expriment des soucis à propos de l'amour, de la dame, des lauzengiers<sup>99</sup>, vus peut-être même comme des rivaux comme le suggère aussi Emmanuèle Baumgartner<sup>100</sup>. Cette obsession de Gace Brulé était tellement connue que Guillaume le Vinier le mentionne dans sa composition R 1859<sup>101</sup> et le présente comme obsédé par les médisants (v. 12-17). Rosenberg en vient à dire :

Such apprehension may well suggest, again, the darkest secret that Gace's poetry could harbor. The foes within the poems may, more clearly than we, see through the trouvère's ardor, identifying his love as artifice, his lady as a pretext, and his truest aim as the creation of a song<sup>102</sup>.

Gerbert emprunte ensuite les paroles du Châtelain et d'Audefroy le Bâtard pour donner voix à un souvenir teinté à la fois de nostalgie et de souffrance : une strophe de la célèbre *A vous, amant, plus qu'a nul autre gent*, exprime des nuances nostalgiques qui s'adaptent bien au contexte narratif, car elle intervient au moment où les amants se sont séparés ; la composition *Destrois, pensis, en esmai*, du trouvère artésien est une chanson dotée d'un moindre niveau de recherche formelle, mais appartenant aussi bien

---

98 Voir aussi Emmanuèle BAUMGARTNER, « Remarques sur la poésie de Gace Brulé », *Revue des langues romanes*, 88, 1994, p. 1-13.

99 ROSENBERG, *The lyrics and melodies of Gace Brulé* cit., introduction, p. xxi.

100 BAUMGARTNER, « Remarques sur la poésie de Gace Brulé » cit.

101 Numéro XI, éd. cit.

102 ROSENBERG, *The lyrics and melodies of Gace Brulé* cit., introduction, p. xxii.

au répertoire thématique de la requête amoureuse des trouvères<sup>103</sup>. La composition de Guillaume le Vinier s'aligne sur ce registre, mais avec une variation formelle et un esprit souple : *Par un seul baiser de cuer a loisir* est une ballade dont la structure métrique à césure dansante (5 + 5) et la musique la rapprochent du virelai<sup>104</sup> qui donne voix à une requête amoureuse avec une nuance sensuelle et amusée, absente des autres compositions : une « chanson de danse pleine d'allégresse »<sup>105</sup>.

Ce paragraphe préparatoire pourrait donc se conclure sur deux réflexions, qu'il sera question de vérifier au fil des analyses : d'une part, au niveau thématique, les strophes choisies par Gerbert rejoignent les thématiques préférées des différents poètes dont les strophes sont enchâssées ; ce choix se révèle particulièrement réussi parce que l'auteur les fait entrer en résonance avec son propre texte en leur faisant susciter les sentiments et les émotions qui leur sont propres. D'autre part, parallèlement aux différents degrés de réception discernés en diachronie pour les poètes cités, Gerbert suit et témoigne, en utilisant cette technique, d'une évolution interne au genre qui connaît des niveaux divers de recherche formelle. On passe en effet de la *canço* à la chanson française, de la « highly formalistic, deliberately constrained stanzaic poetry »<sup>106</sup> à la « brilliance of technical inventiveness »<sup>107</sup>, de Gace Brulé, poète de la première génération des trouvères, à la chanson au moindre degré de recherche formelle d'Audefroy le Bâtard, à la variété formelle des compositions de Guillaume le Vinier qui caractérise sa poésie de « sereine et souriante »<sup>108</sup>.

Dans ce panorama colorié, on entrevoit deux constantes formelles dignes d'être signalées : toutes les compositions citées sont hétérométriques, ce qui comporte une certaine originalité parce que l'hétérométrie n'est pas très fréquente chez les trouvères<sup>109</sup>, fait qui pouvait plaire à l'auteur parce que ces changements métriques animent la cadence régulière des couplets d'octosyllabes ; quasiment toutes les chansons citées, qu'elles soient de Gace Brulé ou de Moniot d'Arras, utilisent le procédé des rimes « unissonans ».

### 2.3. Un lyrisme au féminin

Comme on l'a vu, les choix de Gerbert de Montreuil sur les insertions lyriques à enchâsser dans son roman reflètent une évolution chronologique et typologique : on

---

103 Comme le signale Cullmann, « Die Liebeslieder des Audefroi le Bastard atmen ganz den Geist seiner Zeit. Wie in den Gedichten seiner Zeitgenossen herrscht in ihnen genau dieselbe Eintönigkeit, die Schilderung der nicht erhörten Liebe ; immer treten dieselben Liebesklänge auf », éd. cit., p. 5.

104 Ed. cit., p. 35-36.

105 Ed. cit., p. 42.

106 ROSENBERG, *The lyrics and melodies of Gace Brulé* cit., *Introduction*, p. xxii.

107 *Ibid.*

108 Ed. cit., p. 42.

109 Comme le montre Roger DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.



passe des chansons classiques de la première génération de troubadours occitans à la lyrique typiquement française, souvent à refrain, de la deuxième génération de trouvères, qui donnent voix à un chant éminemment masculin. Toutefois, à côté des nombreuses poésies appartenant au genre élevé du grand chant courtois, Gerbert de Montreuil élargit son spectre des citations à des poèmes typiquement français de genre moins élevé, et normalement moins recherchés du point de vue formel, dont l'interprète est habituellement une femme : une chanson de malmariée de Moniot d'Arras, la strophe d'une chanson de toile et d'une chanson d'ami. Malgré le nombre restreint de compositions afférentes à cette typologie, il semble intéressant de proposer le même type d'analyse que pour les chansons courtoises. Cela va permettre de comprendre certains choix de Gerbert sur les interprètes des fragments lyriques enchâssés. Voici donc un petit tableau tout à fait semblable à celui proposé pour les chansons courtoises.

Document n. 7

N. d'ordre	Incipit, titre si différent	Position, interprète	Tradition manuscrite	Notation musicale
12	<i>Amors mi font renvoisier et canter</i>	v. 441-49, Euriaut	Moniot d'Arras : MTa Anonyme : CUOR	MT a : portées vides
19	<i>Siet soi bieie Euriaus</i>	v. 2303-9, Marote	Anonyme : <i>unica</i> mss de la <i>Violette</i>	C : portées vides
34	<i>Lasse! Comment pourai durer</i>	v. 5051-58, demoiselle	Anonyme : <i>unica</i> mss de la <i>Violette</i>	C : portées vides

On constate vite que ces pièces n'ont pas eu une réception très importante. La strophe de la chanson de malmariée de Moniot d'Arras est la seule qui, d'après l'état présent de la conservation, semble avoir connu une vie autonome ; en effet, pour la composition R 810 (= 796), on enregistre un degré de mobilité assimilable à celui des autres pièces du poète artésien, même pour ce qui concerne la présence de la notation musicale. Totalement intégrée au répertoire du moine, elle est véhiculée par les mêmes voies, a transité par les mêmes chansonniers<sup>110</sup>. Les deux autres strophes, en revanche, sont conservées uniquement dans la *Violette*.

La chanson de toile est un genre qui a connu un court succès dans la première moitié du XIIIe siècle, entre 1230-50 d'après Michel Zink<sup>111</sup>, et qui semble avoir vite

<sup>110</sup> Luciano Formisano pense que certaines différences typologiques intervenant par exemple entre chansons avec ou sans refrain sont plus marquées aujourd'hui, conditionnées par la tendance ordinatrice de la critique, que pour les poètes de l'époque, voir Luciano FORMISANO, « Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil », dans *Actes Messina* cit., vol. I, p. 131-52. A propos de cette chanson, Pierre Bec pense d'ailleurs qu'il s'agit d'une composition à forte interférence registrale : « exemple assez remarquable d'interférence registrale, en l'occurrence d'utilisation, par un poète de cour, d'une thématique popularisante », BEC, *La lyrique française* cit., vol. II, p. 20.

<sup>111</sup> Michel ZINK, *Les chansons de toile*, Paris, Honoré Champion, 1977.

disparu. Les témoins qui attestent sa fortune sont effectivement peu nombreux : le chansonnier français U, mieux connu comme chansonnier de Saint Germain-des-Prés (Paris, BnF, f. fr. 20.050), en conserve une vingtaine regroupées en quelques folios. Il s'agit d'un manuscrit de petit format, lorrain, moyennement soigné, qui ne présente pas de rubriques ni une organisation en unités textuelles, actuellement considéré comme un manuscrit de jongleur<sup>112</sup>. Toutefois elles ont connu un succès relatif dans les citations dans quelques textes narratifs : la chanson de toile *Siet soie biele Euriaut*<sup>113</sup> est conservée uniquement dans la *Violette ; Belle Aude, Bele Aye, Bele Doe, Aigline et Gui* sont conservées toutes uniquement par la *Rose* de Jean Renart et le *Dit d'Aristote* d'Henri d'Andeli en conserve aussi une.

Il s'agit dans la plupart des cas de pièces courtes relatant une brève histoire d'amour<sup>114</sup>. Elles présentent un certain degré d'archaïsme tant dans la situation poétique qu'au niveau formel, dans leurs caractéristiques métriques et linguistiques : les strophes sont simples, assonancées ou rimées, à refrain, sans effets particuliers de rhétorique considération soutenue, comme le remarque Paul Zumthor, par l'équivalence entre les unités syntagmatiques et les hémistiches ou les vers<sup>115</sup>. La question serait de comprendre si cet archaïsme est réel ou s'il s'agit d'un archaïsme seulement prétendu, recréé « artificiellement » par les auteurs, au vu de l'état actuel de leur conservation : les premières attestations ne remontent pas au-delà du début du XIIIe siècle. La compréhension de ce facteur est liée d'ailleurs étroitement avec la question de l'ancienneté du genre.

Audefroy le Bâtard, susmentionné pour ses chansons d'amour, est l'un des poètes le plus strictement lié au genre des chansons de toile, qui constitue la partie la plus intéressante de sa production poétique. Il en écrivit cinq, innovant tant au niveau des contenus qu'au niveau formel puisqu'il pratique des longs développements narratifs, par rapport à la brièveté des compositions, et utilise des vers alexandrins au lieu des décasyllabes. Curieusement, les noms d'Euriaut et de Gérard paraissent dans deux de ses poèmes, bien que non associés : Gérard est l'amant de la chanson de toile *Biele Ysabiau* ; Euriaut est en revanche l'héroïne de la chanson n. XIV de son répertoire, *Belle Euriaun* laquelle, on ne sait pourquoi, est éloignée de son amoureux de manière très semblable à l'héroïne du roman de Gerbert. Pour ce qui est de la chanson d'ami, on est

---

112 Voir à ce propos Madeleine TYSSENS, « Les copistes du chansonnier français U », *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*. Actes du colloque de Liège, 1989, édités par Madeleine Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, 1991, p. 379-97 et la récente publication du cinquième tome de la deuxième série « Chansonniers français », 5 : U (BnF f. fr. 20050), par Madeleine Tyssens, Liège, Université de Liège, 2007, faisant partie du plus ample projet *Intavolare : tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana ; [poi] Modena, Mucchi.

113 cf. les éditions de BEC, *La lyrique française cit.*, vol. II, n. 33, p. 39 et ZINK, *Les chansons de toile cit.*, n. XXI.

114 BEC, *La lyrique française cit.*, vol. I.

115 ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale cit.*

confronté à une strophe assez typique qui expose la lamentation d'une femme à laquelle l'ami n'accorde pas son amour :

Lasse! Comment porrai durer?  
 Or ne sai mais que devenir,  
 Quant cil que je voloie amer  
 Ne m'a daigné ne velt oïr (v. 5051-54)

De manière générale, on aimerait souligner deux constantes : en premier lieu, ces insertions lyriques montrent toutes un intérêt prononcé pour le libre choix de l'amour contre toutes contraintes ; cette thématique est de premier plan dans le roman de Gerbert, et on aura l'occasion d'y revenir. En deuxième lieu, du point de vue de la narration, ces pièces sont liées de manière intime à un lyrisme éminemment féminin qui prend voix exclusivement à travers des interprètes féminines dans le roman.

#### 2.4. La parole aux personnages : les interprètes de la chanson

Avant d'en venir aux refrains, on voudrait proposer une réflexion sur les interprètes du chant à l'intérieur de la narration. La considération qui a servi d'inspiration à l'articulation de cette partie, dont on rappelle le titre : « Fragments d'un discours amoureux », avait montré que l'accès au chant est donné à presque tous les personnages principaux et secondaires, dans le roman de Gerbert. Ce constat est facilement corroboré par la simple consultation du tableau général des insertions lyriques<sup>116</sup>. On remarque aussi la nette prédominance du héros en tant qu'interprète lyrique, puisqu'il chante pratiquement la moitié des fragments enchâssés. Toutefois, en optant pour une perspective de subdivision typologique en genres, comme on vient de le faire pour les remarques philologiques, on aperçoit des constantes intéressantes qui engendrent – *a contrario* – des situations insolites qu'il est intéressant de relever pour les futures analyses. Par commodité, on propose un petit tableau reportant les interprètes des chansons courtoises :

Document n. 8

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)
11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	chanson (Bernard de Ventadour)
15	v. 1266-75	Duc de Metz, amoureux d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré dans le bois	chanson (Gace Brulé)

<sup>116</sup>Appendice, cf.

20	v. 2339-45	Gérard, se reprenant de sa maladie	chanson anonyme
23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut à la cour	chanson (Audefroï le Bâtard)
26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)
29	v. 4187-94	Gérard, chante son amour pour Aiglente	chanson (Bernard de Ventardour)
33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Châtelain de Coucy)
39	v. 5790-97	Gérard, chante à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson (Moniot d'Arras)

On remarque aisément que le héros est sans doute le personnage principal associé au grand chant courtois puisqu'il chante neuf chansons sur onze : Gérard est de loin l'interprète le plus assidu des chansons courtoises enchâssées dans le roman. Toutefois, le héros n'est pas le seul personnage à accéder à ce genre poétique : l'auteur permet à deux autres personnages de faire des incursions dans ce monde exquis. Si on suit l'ordre de numérotation, on voit la timide apparition d'une voix féminine dans ce monde éminemment masculin : l'héroïne, Euriaut, est la seule femme à accéder au genre élevé du grand chant courtois dans l'espace du roman, avec l'insertion n. 11, une célèbre composition du troubadour Bernard de Ventadour. Cet accès à la chanson courtoise de la part de la protagoniste est en tout cas significatif car tous les autres personnages féminins du roman accèdent au chant par l'intermédiaire des genres tels que la chanson de toile ou la chanson d'ami, le refrain mais n'arrivent jamais à la « hauteur » de la « canso ». La singularité de cette voix féminine signale la fonction particulière de cette pièce lyrique à cet endroit, qui sera reprise et analysée par la suite dans une perspective exégétique<sup>117</sup>. A la hauteur de cet horizon poétique, on voit toutefois arriver un autre personnage cette fois secondaire : le duc de Metz. Il s'agit aussi d'une situation insolite car c'est le seul cas où un personnage masculin, qui n'est pas le héros, s'exprime à travers le grand chant courtois dans l'espace du roman. Dans ce cas aussi, on sera amené à sonder de manière approfondie l'originalité de ce choix de la part de l'auteur. La chanson du duc n'entre pas seulement en concurrence avec la position de Gérard, au niveau lyrique, mais il s'agit pratiquement de la seule insertion lyrique d'une certaine épaisseur chantée par un personnage secondaire et masculin, si on fait exception du refrain chanté par le valet annonçant le tournoi de Montargis.

De manière générale, le nombre des compositions interprétées par Gérard, tous genres confondus, arrive au nombre de vingt :

---

117Cf. chapitres 4 et 6.

## Document n. 9

N. lyriques	N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
1	8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)
2	9	v. 204-5	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
3	10	v. 237-38	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
4	14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriaut au roi	refrain
5	16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré dans le bois	chanson (Gace Brulé)
6	17	v. 1407-28	Gérard, en ménestrel à la cour	laises de l' <i>Aliscans</i>
7	20	v. 2339-45	Gérard, se reprenant de sa maladie	chanson anonyme
8	23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut à la cour	chanson (Audefroï le Bâtard)
9	24	v. 3331-32	Gérard, en réponse à Aiglente	refrain
10	26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)
11	27	v. 3665-66	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain
12	28	v. 4172-73	Gérard, chante son amour pour Aiglente	refrain
13	29	v. 4187-94	Gérard, chante son amour pour Aiglente	chanson (Bernard de Ventardour)
14	32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut	refrain
15	33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Châtelain de Coucy)
16	35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain
17	36	Absente de l'éd., à partir du v. 5100	Gérard, allant vers la dernière aventure	refrain
18	39	v. 5790-97	Gérard, chante à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
19	40	v. 6125-26	Gérard, se rendant auprès du roi avec E.	refrain
20	42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson (Moniot d'Arras)

Si on excepte les sept refrains du chapelet introductif, chantés par les dames de la cour, qui ont une pure fonction ornementale, on peut voir que Gérard partage quasiment le primat du chant avec un chœur de voix féminines :

## Document n. 10

N. lyriques	N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
1	11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	chanson (Bernard de

				Ventadour)
2	12	v. 441-49	Euriaut, répondant à Lisiart	chanson (Moniot d'Arras)
3	18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, amoureuse de Gérard	refrain
4	19	v. 2303-09	Marote, en brodant	chanson de toile
5	21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain
6	22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain
7	25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain
8	30	v. 4344-45	Aiglente, pour l'amour de Gérard	refrain
9	31	v. 4409-10	Aiglente, ayant appris départ de Gérard	refrain
10	34	v. 5051-58	Demoiselle, pour l'amour de Gérard	chanson d'ami anonyme
11	37	v. 5701	Euriaut, ayant retrouvé Gérard	refrain
12	41	Absente de l'édition ; dès le v. 6126	Euriaut, en réponse à Gérard	refrain

Ces insertions lyriques sont reliées à différents personnages : à la voix d'Euriaut s'ajoutent celles d'Aigline de Vergy, des demoiselles de Cologne, de la bourgeoise Marote ainsi que d'une demoiselle sans nom, fille du seigneur du château Bien Assis, renommé des Illes Pertes. On peut donc voir que, de manière générale, il y a une sorte de subdivision assez nette entre les pièces chantées par Gérard et celles dont les interprètes sont féminines : dans l'ensemble il y a presque partition égale, à 50 % entre la voix du héros et celles des femmes, rivales en amour comme on verra, qui concourent à le séduire, avec un remarquable effet de polyphonie.

### 3. Les refrains

Outre la chanson et les autres formes poétiques dont il a été question, le roman de Gerbert enchâsse un nombre considérable de refrains qui s'élève jusqu'à une trentaine, si on compte les variantes manuscrites. Au cours du recensement, on ne les a pas considérés de manière précise, pour ainsi dire singulièrement ; toutefois, il paraît intéressant de leur accorder une place à part au sein de ce chapitre, surtout en raison de leur nombre élevé.

La publication du répertoire de Nico Van den Boogaard en 1969 a amené un certain intérêt pour ces éléments lyriques, les élevant en même temps au statut de genre à part entière<sup>118</sup>. Le chercheur néerlandais a recensé non moins de 1933 refrains et de 198 rondeaux dans son étude, conservés à la fois indépendamment et dans des œuvres différentes telles que des chansons à forme variable, fixe ou des contextes non lyriques. Presque absents du corpus des chansons de trouvères, on trouve en revanche des refrains dans plus de six cents chansons<sup>119</sup> de typologies variées comme les chansons d'amour, les chansons religieuses, les chansons d'histoire, qu'elles soient à refrains – soit avec un refrain invariant répété à la fin de chaque strophe – ou avec des refrains, si celui-ci est variant, ainsi que dans des motets et d'autres genres poétiques à forme fixe. Leur nom même fait comprendre qu'il s'agit de répétitions ; ils ne présentent pas de complexité thématique ; ils ont peu d'interférences registrales. A part ces quelques caractéristiques, en réalité, rien que la définition typologique soulève différentes problèmes qui demeurent sans réponse<sup>120</sup>, majoritairement liés à la compréhension de leur genèse et de leur statut fragmentaire : sont-ils des fragments, de quoi? Quelle forme de répétition engendrent-ils? En quels termes cette répétition doit-elle être constante pour être entendue comme telle? En sommes, que répètent-ils?<sup>121</sup>

Pour commencer à donner quelques points de repère, à l'appui de la précieuse étude de Eglal Doss Quiny, les refrains sont anonymes et indépendants, en raison de l'absence de liens sémantiques avec leur contexte ; par conséquent, ils parviennent à circuler seuls et sont cités dans des contextes variés. La critique américaine en parle en ces termes :

---

118 VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains* cit.

119 *Ibid.*, p. 15.

120 « Les refrains sont un genre fort complexe dont la définition (le pluriel serait inexact) présente des nombreuses difficultés », Eglal DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères du XIIe au début du XIVe*, New York-Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 1984, p. 2.

121 Une des questions qui a travaillé davantage les critiques est celle de comprendre le degré d'ancienneté des refrains, s'ils sont anciens ou modernes et s'ils participent d'une esthétique populaire ou prétendument populaire voire « popularisante ». Pour un compte rendu des différences qui voient s'opposer les thèses de Jeanroy et de Lote à celle de Bédier et de Bec voir DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères* cit., p. 2.

La mobilité et la disponibilité des refrains sont parmi leurs attributs les plus fondamentaux. Près d'un tiers des refrains catalogués par Van den Boogaard sont utilisés dans plus d'un contexte chacun. En tant que unités lyriques minimales, les refrains sont aptes à passer de contexte en contexte et à servir de matériau poétique ou d'articulations dans la construction d'ensembles plus vastes. Or, à chaque ré-emploi, à chaque répétition intertextuelle, un même refrain peut changer de rôle, de position, de structure métrique, de mélodie et, à la rigueur, de formulation ou même de signification. Répétés ou cités, les refrains existent souvent de façon plurielle.<sup>122</sup>

Ils sont désignés par des termes génériques tels que « chançon », « chanconnete », mais aussi « rondet », « mot », « motet » ; ils parlent toujours d'amour, que les chanteurs soient des amoureux au sens traditionnel du terme, des singes ou des saints<sup>123</sup>. D'autres traits distinctifs relevés dans l'étude de Quinby sont leur densité sémantique variable, mais majoritairement basse<sup>124</sup>, leur ton habituellement déclaratif ou exclamatif, qui exprime parfois un souhait ou une condition introduite par « si » ; la fréquence des allocutions ou des apostrophes, ainsi que l'interjection en début de vers. Les tournures à la troisième personne du singulier sont possibles aussi, ainsi que les refrains proverbiaux, qui commencent par exemple avec des pronoms tels que « qui », « cil qui », « chascuns », « nus », selon les préceptes théoriques et didactiques de l'amour courtois, et qui manifestent un certain didactisme du ton. Normalement une seule voix prend la parole, les refrains dialogués étant rares<sup>125</sup> ; il y a une certaine récurrence du suffixe diminutif, faisant appel au « registre de la bonne vie » tel qu'il a été défini par Paul Zumthor<sup>126</sup>.

### 3.1. « Wanderrefrains »

L'enchâssement narratif des refrains est un cas particulier d'étude et a des problématiques spécifiques. Dans la plupart des cas, lorsque des refrains sont insérés dans un contexte narratif, les auteurs les relient formellement à la narration par des stratégies de type métrique, en les faisant rimer avec le vers qui le précède ou le suit. A cette intégration formelle correspond toutefois une autonomie syntaxique et sémantique prononcée : de manière générale ils forment, de fait, une phrase de sens fini, qu'elle soit simple ou composée. Cette indépendance, qui facilite en quelque sorte l'intégration, leur permet également de circuler et explique comment ils peuvent exister ainsi « librement »<sup>127</sup>. Dans ces situations, la question majeure est de comprendre si les

---

122 DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères* cit., p. 4-5.

123 Voir Douglas Labaree BUFFUM, « The refrains of the 'Cour de Paradis' and of a 'Salut d'Amour' », *Modern Language Notes*, 27/1, 1912, p. 5-11; voir aussi l'étude très récente et bien faite de John HAINES, *Satire in the songs of 'Renart le Nouvel'*, Genève, Droz, 2010.

124 cf. aussi BEC, *La lyrique française* cit., vol I.

125 DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères* cit., chap. I, p. 17-55.

126 ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale* cit.

127 L'autonomie des refrains par rapport à leur contexte est soutenue notamment par Schwan et Bédier, *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil des Liederhandschriften KNPX*, Halle Niemeyer, 1915



refrains ont été composés par l'auteur pour son contexte romanesque ou si, en revanche, ils sont indépendants de celui-ci. En effet, lorsque des refrains se trouvent dans d'autres contextes que narratif, on peut se demander quelle est réellement leur provenance. Par ailleurs, si on se reporte à un simple niveau esthétique, Gerbert de Montreuil ainsi que les autres auteurs faisant usage de la technique de l'enchâssement « romanesque » introduisent ces éléments à titre de couche ou d'unité textuelle indépendante de la narration, au niveau sémantique et formel. Cette finalité précise les différences de ce qui arrive dans les poèmes à forme fixe comme par exemple les rondeaux, les virelais et les ballades, où la présence de refrains est intimement liée au procès de création poétique et revêt un potentiel génétique de relief<sup>128</sup>.

Comme l'éditeur de la *Violette* avait consulté l'ouvrage pionnier de Bartsch<sup>129</sup>, avant la publication de l'édition, mais pas le précieux et plus récent répertoire de Van den Boogaard, on propose de voir à l'aide de cet ouvrage, et pour ce qui est possible d'après l'état présent de la conservation, dans quelle mesure Gerbert de Montreuil utilise un matériel déjà existant et circulant de manière autonome et dans quelle mesure il semble en revanche proposer des solutions personnelles.

Les refrains du roman étant assez nombreux, leur classement est assez complexe. Toutefois, on a choisi de proposer un tableau général pour tous les refrains afin de pouvoir fournir un commentaire général par la suite. Le tableau s'articule de la sorte :

- dans la première colonne, on reporte le numéro progressif d'ordre de parution du refrain, comme il a été le cas pour les autres insertions poétiques ;
- la deuxième colonne reporte le numéro des vers correspondant dans le roman ;
- on cite le refrain tout court dans la troisième colonne, d'après l'édition, ainsi que quelques variantes significatives éventuellement à commenter ;
- dans la dernière colonne, enfin, on reporte le numéro de répertoire de Van den Boogaard et les autres endroits qui le présentent, tels qu'ils sont mentionnés dans son ouvrage.

Selon son principe de classement, on reporte son refrain, s'il diffère sensiblement de celui cité dans la *Violette*<sup>130</sup>. Les abréviations sont donc, à part celle classique de R

---

et Joseph BÉDIER, « Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique du moyen âge », *Revue des deux mondes*, mai 1896, p. 146-72, en opposition aux considérations de Alfred JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1969.

128 DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères* cit., chap. II.

129 Carl BARTSCH, *Altfranzösischen Romanzen und Pastourelle*, *Romances et pastourelles françaises des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1973 (1870<sup>1</sup>).

130 Il cite en premier lieu les refrains des rondeaux, puis des chansons et des motets, enfin des romans, cf. son explication VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains* cit., p. 14-15 et 21. L'intérêt d'une telle démarche réside dans le fait qu'il y a souvent un changement relevant dans le deuxième couplet par rapport aux refrains de la *Violette*. A ce propos, Van den Boogaard signale aussi que, comme les copistes citaient habituellement seulement le début du refrain, et non le refrain en entier, les auteurs ont souvent été conduits à apporter des variations personnelles à leur propre texte *ibid.*, p. 20.

pour Raynaud, celles qui ont été déjà utilisées précédemment : rond. = rondeau ; M = motet ; déb., int., fin. à indiquer l'emplacement au début, à l'intérieur ou à la fin de la composition même ; le chiffre romain qui peut suivre l'indication numérique de Raynaud correspond au numéro de strophe, dans le cas d'une chanson avec des refrains. La citation dans la *Violette* n'est pas mentionnée une nouvelle fois.

Document n. 11

N. d'ordre	Vers	Refrain	Emplacement <sup>131</sup>
1	v. 104	Alés bielement que d'amer me duel	n. 93 uniqu. Viol.
2	v. 110-111	Alés cointement et seri, Se vous m'amés	n. 95 uniqu. Viol.
3	v. 119-20	Ja ne mi marierai, mais par amors aimerai 120 A loiaument l'a.	n. 1006 R 1669. IV M 367 déb.
4	v. 126-28	Se j'ainc par amors, Joi en ai grant : Mal gré en aient li mesdisant <sup>132</sup> 121-28 omis dans BC <sup>133</sup>	n. 1675 R 2041. II <sup>134</sup>
5	v. 134-35	Seulete vois a mon ami, S'ai grant paor <sup>135</sup>	n. 1718 identité partielle avec n. 1623
6	v. 141-42	Aprendés a valoir maris, Ou vous m'avés perdue	n. 184 <i>Aprennez a valoir, amis :</i> <i>li jalous m'a perdue</i> R 13. I
7	v. 152-53	Ja ne lairai pour mon mari ne die Que mes amis n'ait un resgart de moi 153 BC un penser d.	n. 1004 rond. 149 <i>Renart le Nouvel</i> v. 6846
9	v. 204-5	J'ai amours fait a mon gré, miels en vaurra ma vie 205 D Sy en ay meudre vie	n. 913 uniqu. Viol.
10	v. 237-38	Dont n'ai jou droit que m'envoie Quant la plus biele amie ai?	n. 592 R 1192. V <sup>136</sup>

131 Dans ce schéma on va indiquer le numéro de répertoire donné par N. Van den Boogard, suivi de l'indication de l'emplacement ou des autres emplacements où se trouve le refrain.

132 C'est le seul refrain de trois vers dans ces premières chansons de carole.

133 Le refrain interprété par la sœur du comte de Saint Pol manque dans BC. Buffum soutient que l'une des ces chansons premières pouvait facilement être omise par un scribe ou ajoutée par le copiste de AD. Toutefois, la tendance de A à raccourcir plutôt qu'à allonger fait penser que la chanson était déjà dans l'original.

134 Il s'agit du refrain de la deuxième strophe de la chanson *Pensis com fins amouros* de Pieres de Corbies ; l'association avait été faite déjà par BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, p. 279, qui n'avait pas toutefois donné les variantes de la *Violette*, *ibid.*, p. 388.

135 « Seule m'en voiz, s'ai grant paour » dans C : le refrain perd une de ses composantes et se raccourci, ce qui entraîne également un changement rythmique. La possibilité des refrains de se rétrécir n'est pas rare, comme le dit Van den Boogard.

136 Il s'agit du refrain de la chanson *En mi mai, quant s'est la saisons partie* de Guillaume le Vinier, n. XIX éd. cit. Le même Ménard dit toutefois que, comme le Vinier utilise un refrain traditionnel, il n'est pas sûr que Gerbert se soit inspiré de sa composition, éd. cit., *Introduction*, p. 4.

12	v. 441	Laissé me ester, ne m'en proiés jamais : sachiés de voir, c'est parole gasteé	n. 1186 = R 810. Ia
13	v. 719	Ensi va <sup>137</sup> ki bien aimme, Ensi va <sup>138</sup> 719 BC Bon jor a la bele qui mon cuer a	A : n. 74 M 341 <sup>139</sup> BC : n. 284 <i>Bon jor ait hui qui tout mon cuer a.</i> rond. 180 <sup>140</sup> M 166 int.
14	v. 935-36	Ki ameroit tel dame achi Il n'aroit mie mescoisi	n. 1583 uniq. Viol.
18	v. 2050-51	Tant airai bonne amour quise C'or l'aurai a ma devise	n. 1315 <i>Mes cuers a bone amor quise, Tant c'or l'a a sa devise</i> R 13. IV <sup>141</sup> Poire 2413
19	v. 2308	Ha, Dex, verrai jou ja mon douc ami Renaut? <sup>142</sup>	n. 775 R 1914
21	v. 3123-25	En nom Diu, c'est la rage Li dous maus d'amer, S'il ne m'asouage	n. 665 R 33 déb. M 271 déb.
22	v. 3141-42	Vous cantés et je muir d'amer : Ne vous est gaires de mes maus?	n. 1855 <i>Vos chantés et je muir d'amer ne vos est gaires de ma mort?</i> R 1377. II b
24	v. 3331-32	Je ne le voi mie chi cheli dont j'atenc ma joie	n. 1106 uniq. Viol.
25	v. 3450-51	Ki set garir des maus d'amer, Si viegne a moi, que je me muir	n. 1614 uniq. Viol.
26	v. 3645-47	Bonne est la dolours Dont naist la douchours Et solas et joie	n. 291 R 1405 <sup>143</sup>
27	v. 3665-66	Adeviner porés cui j'aimme, Par moi ne le sarés vous ja	n. 11 uniq. Viol.
28	v. 4172-73	J'atenc de li ma joie ; Diex! Arai le jou ja?	n. 1021 uniq. Viol.
30	v. 4344-45	Dex! Li cuers me faurra ja ; Trop le desir a veoir.	n. 539 <i>Dex, li cuers me faudra ja, tant la desir avoir</i> R 575. I

137Simó dit que le verbe aller dans ce contexte évoque clairement une situation strictement liée à la danse et que cela révèle l'origine de ce type de refrains, *La arquitectura* cit., p. 163.

138La variante du ms A est dans une forme très proche du refrain classé par Van den Boogaard n. 62 Refrain présent dans le rondeau 1 e Guill. 299 (GdD, Jean Renart), DOSS-QUINBY, *Les Refrains chez les trouvères* cit., p. 24.

139Identité partielle avec les refrains n. 1785 « Tout ainsi vait qui aimmet | jolietement » et n. 1786 « Tout ainsi va qui d'amours vit | et qui bien aimme », VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains* cit., p. 99.

140La variante des mss BCD se trouve, dans un forme très similaire, dans ce rondeau n. 180 cité dans la *Rose* de Jean Renart.

141Van den Boogaard suggère une identité partielle avec le refrain n. 922 : « J'ai bien asise m'amor | K'elle est a ma devise », *Refrains et rondeaux* cit., p. 209.

142Fait partie de la chanson de toile.

143Refrain post-strophique cité avec la 4e strophe de la chanson de Guillaume le Vinier, cf. *supra*.

			M 677 M 566 M 433 int.
31	v. 4409-10	Vous ki la irés, pour Diu, dites lui C'a la mort m'a trait, s'il nen a merchi	n. 1872 <i>Vous qui la irez, por Dieu, dites li li s'ele onques m'ama, de moi ait merci</i> Sal. II, 19 R 575. III M 31 <sup>144</sup> Confr. 12 Ovide 65 b
32	v. 4478-80	Volentiers verroi Cui je sui amis ; Diex m'i maint a joie.	n. 1847 uniq. Viol.
35	v. 5068-69	Or aroie amouretes, Se voloie demourer	n. 1434 uniq. Viol.
36	dès le v. 5100	B : Sains cors deu quant averai celi cui j'aim C : Saint vrai corps dieu quant la verrai celle que j'aim Refrain probablement ajouté dans BCD	n. 823 <i>Hé, Dieus, quant verrai cele que j'aim?</i> rond. 79 M 884 int. M 879
37	v. 5701	J'ai recouvré ma joie par bien amer	n. 973 uniq. Viol.
38	v. 5719-20	Nus ne doit amie avoir N'amer par droit, Ki miex n'en doie valoir	n. 1393 uniq. Viol.
40	v. 6125-26	J'en sai deus, li uns en suis, Cui amours ont fait grant anui	n. 1041 uniq. Viol.
41	dès v. 6126	B : Bones sont amors, dont on trait mal Refrain probablement ajouté dans BCD	n. 294 uniq. Viol.
42	v. 6620	Quar sans amor n'a nus joie veraie <sup>145</sup>	n. 309 R 1259
43	dès v. 6649	Qui aime Deu et sa mere, bien li doit sa joie dobler Refrain probablement ajouté dans BCD	n. 1582 uniq. Viol.

Les refrains répertoriés sont au nombre de 32 au total. A-peu-près leur moitié, soit 15 refrains sur 32, n'a pas été trouvée ailleurs que dans le texte de Gerbert de Montreuil et désigne des *unica* conservés seulement par les manuscrits de la *Violette*. Cette considération n'est pas totalement étonnante si on considère que deux tiers des refrains répertorié par Van den Boogaard apparaissent seulement une fois<sup>146</sup>. En

144 Ces sigle se réfèrent au Sal. > *Salut d'amours*, publié par Jubinal, *Nouveau Recueil*, Paris, 1842, VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains* cit., p. 335-36, Confr. > *Li confrere d'Amours*, éd. Langfors, Romania XXXVI, 1907, p. 29 sq., *ibid.*, p. 318 ; Ovide > Traduction de l'*Ars amandi* d'Ovide en prose avec commentaire, texte inédit ; insertions lyriques éditées dans Gaston Paris, *Histoire littéraire*, XXIX, 1885, p. 472 sq., *ibid.*, p. 327.

145 Fait partie de la chanson à refrain de Moniot d'Arras.

146 Ardis BUTTERFIELD, « Repetition and Variation in the Thirteenth-Century Refrain », *Journal of the Royal Musical Association*, 116/1, 1991, p. 1-23, p. 2.

poursuivant le relevé à l'appui du tableau on remarque que neuf refrains, d'après l'état présent de leur conservation, soit à peu près un tiers, se trouvent dans un autre contexte que le roman de Gerbert de Montreuil et que quatre autres sont conservés dans deux autres contextes. On constate enfin que trois refrains ont connu une plus ample diffusion c'est-à-dire qu'ils se trouvent dans trois voire plus contextes différents ; en particulier, deux d'entre eux ont connu une circulation remarquable tant du point de vue quantitatif que pour la variété des contextes dans lesquels ils sont enchâssés. On remarque aussi, pour ce qui est de la composition anonyme R 13, que Gerbert cite le premier et le quatrième refrain, qui sont respectivement aux numéros 6 et 20 de la table.

Il est curieux de constater que des nombreux refrains ne sont conservés que dans ce roman, alors que d'autres semblent avoir eu une diffusion numériquement plus importante aussi bien au niveau de la variété typologique des contextes. Cependant, certains des refrains qui n'ont pas été trouvés ailleurs ne sont pas rares, au contraire : Francisque Michel et Buffum avaient déjà signalé plusieurs similitudes avec des refrains courants de l'époque, dont voici quelques exemples. Le refrain n. 7 ressemble au refrain d'un rondet classé par Bec parmi les chansons de malmariée :

Jai ne lairai por mon mari ne die :  
 li miens amins jeut aneut aveuc(ke) moi.  
 Je li dis bien ainz qu'il m'eüt plevie :  
 Jai ne lairai por mon mari ne die  
 C'il me batoit ne faixoit vilonie,  
 Il seroit cous, et si lou comparroit.  
 Jai ne lairai pour mon marit ne die  
 Li miens amins jeut a neut avec(que) moi.<sup>147</sup>

Pour le refrain n. 9 on a fait l'association avec un refrain de la *Châtelaine de Saint-Gilles* : « J'ai amoretes a mon gré, | S'en sui plus joliete assez »<sup>148</sup>. Pour ce qui est du refrain 13, dans sa variante de BC, il ressemble à « Tout ensi va qui d'amors vit et qui bien aime » enchâssé dans la *Cour de Paradis*<sup>149</sup>. A la lumière de ces constats, il semble difficile que les refrains aient été composés par l'auteur lui-même. A ce propos, Buffum soutient : « il est douteux que Gerbert ait composé aucun de ces refrains ; on les retrouve fréquemment avant ainsi qu'après lui »<sup>150</sup> et va jusqu'à dire qu'il s'agissait de refrains tellement répandus, que Gerbert aurait pu les écrire par cœur<sup>151</sup>. Leur statut

147 Edition de BEC, *La lyrique française* cit., vol. II, p. 16.

148 Association faite par F. Michel et à deux autres publiés par Raynaud et Lavoix, Raynaud et Lavoix, *Recueil des motets*.

149 BARBAZAN-MÉON, *Fabliaux et Contes*, nouvelle édition, Paris, 1808, vol. III, p. 137, dont on tire la citation de Buffum, « The songs » cit., p. 143. Jeanroy cite plusieurs exemples de ce type de refrain, compris celui donné par la *Violette*, dans *Origines de la poésie française*, p. 112 et 395-96. Dans le recueil de Bartsch aussi on retrouve un refrain semblable, attribué à Baude de la Kakerie : « Boen jour ait ki mon cuer a », *Romanzen und Pastorellen* cit., p. 95.

150 BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. LXXXVI.

151 « The songs » cit., p. 143.

exogène au texte leur vaut pleinement la dénomination de « Wanderrefrains », telle qu'elle a été inventée par Spanke<sup>152</sup>.

En réalité, pour ce qui est de la considération du nombre des refrains, il faut plus de précaution. La musicologue Ardis Butterfield a fourni une brillante explication face à l'impression de répétition que donnent les couplets de certains refrains dans un article publié au début des années 1990<sup>153</sup>. La critique se sert d'un principe fondamental dans la considération des compositions poétiques, l'étude de la mélodie, pour fournir une convaincante démonstration de la redéfinition théorique des refrains. A travers une analyse comparée à la fois syntaxique et mélodique de quelques refrains-types, Butterfield arrive à comprendre les refrains non plus comme des unités indépendantes, mais comme des unités comprises dans des réseaux reliés par une « articulation formulaire » parce que gravitant autour d'une même mélodie. Cette découverte amène par conséquent au constat que tous les refrains répertoriés par Van den Boogaard ne seraient plus à entendre comme des unités isolées. Toutefois, cette nouvelle méthode a l'inconvénient de ne pas pouvoir fournir des concordances aussi complètes que celles fournies par le critique néerlandais. Malheureusement, l'impulsion de cette étude ne peut qu'être annoncée sans réelles applications d'autant plus que tous les manuscrits de la *Violette* sont malheureusement dépourvus de notation musicale, ce qui constitue une difficulté supplémentaire à l'approfondissement ultérieur dans cette direction.

D'un bref aperçu de la tradition manuscrite, on constate une certaine homogénéité générale dans la conservation de ce type de lyrique : exclusion faite des différences purement graphiques et linguistiques des témoins<sup>154</sup>, les variantes collationnées sont dans la plupart des cas de nature minime et pourraient parfaitement rentrer dans une conception pour ainsi dire syntaxique « formulaire », pour reprendre le concept de Butterfield. On enregistre un degré élevé de variations adverbiales et adjectivales, mais en général ces insertions se sont assez bien conservées. Les seuls exemples de nature plus importante, et qui acquièrent une véritable épaisseur stylistique, sont les quelques cas de récréation : on a la substitution du refrain n. 13, qu'on a déjà partiellement commenté *supra*, entre les familles des manuscrits AD et BC, et des ajouts cités *supra*. Pour ce qui est du n. 13, le refrain est transformé à la première personne, et donc entonné par Gérard même, au lieu de rester un refrain de réponse chanté par les damoiseaux qui accompagnent Gérard à la cour. Les deux variantes connaissent une diffusion extra-textuelle.

Du point de vue formel, les refrains sont majoritairement des phrases de sens complet : relativement fréquents à l'impératif, commençant avec le verbe « Alés »,

---

152L'appellation est de SPANKE, *Eine Sammlung* cit., reprise dans DOSS QUINBY, *Les refrains* cit., p. 7.

153BUTTERFIELD, « Repetition and Variation » cit.

154On rappelle que C a une langue glissant inexorablement vers le moyen français, cf. *supra* : « Prémisses ».

« Laissé », « Apendés », « Adeviner » ; fréquentes les déclarations aussi bien affirmatives – soutenues par « j'ai » – que négatives – introduites par « ja ne » – ; on remarque enfin un certain ton proverbial dans les refrains qui commencent par des pronoms indéfinis comme « ki », « nus » etc. qui semble plaire à Gerbert car il apparaît à d'autres reprises dans son écriture, comme on verra.

Au niveau des contenus, les sept premiers refrains représentent le chapelet introductif, à fonction purement ornementale, tous chantés par des dames à la cour réunie du roi Louis : il s'agit de refrains destinés à accompagner la danse et caractériser la fête courtoise, adoptés par Gerbert de Montreuil et tous les auteurs après lui à cette même fin. Les autres refrains constituent un matériau poétique disponible utilisé pour alimenter le discours amoureux entre les personnages car, comme le dit Doss Quinby :

le refrain représente un modèle d'expression, une syntaxe poétique préfabriquée quoique constamment renouvelée. C'est au choix, à la disposition, à l'enchaînement et à la recreation du refrain que le compositeur fait preuve de son « art » ; c'est à partir de cette matière que son texte prend forme ou s'organise.<sup>155</sup>

Les refrains n. 30 et 31 constituent un cas intéressant dans ce sens car ils semblent présenter une variante d'auteur. Comme il s'agit de refrains qui ont connu une formulation et une circulation indépendante du texte, on remarque le changement du pronom personnel sujet et pronom d'objet direct, qui passe du genre féminin au masculin : en effet, il s'agit de deux refrains interprétés par Aiglente à l'intention de Gérard, donc l'auteur aurait bien pu opérer ce changement pour adapter ce refrain à sa narration.

Comme on l'a vu plus haut, toutes les insertions lyriques parlent d'amour et les refrains ne font nullement exception : il suffit de parcourir le tableau pour s'en rendre compte. L'amour est décliné de différentes manières dans ses composantes profanes : le registre de la requête amoureuse est présent ainsi que celui de la bonne vie ; dans quelques cas, les refrains assument aussi quelques nuances religieuses.

### 3.2. Un genre passe-partout

D'après les considérations précédentes sur les interprètes de la chanson, entendue au sens large, on ne peut que remarquer dans ce cas l'extrême variabilité qui régit le sort des refrains : il s'agit d'un genre passe-partout, une parole dont l'accès est donné à tout le monde. A la différence de la chanson courtoise, dont l'accès semble strictement « réglementé » par l'auteur et confié uniquement à certains personnages, le refrain est accessible à tous les personnages. Par ailleurs, les refrains recouvrent des

---

155 DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères* cit., p. 15-16.

fonctions très variées. A la fonction ornementale des refrains du début de texte, par exemple

Document n. 12

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
1	v. 104	Dame, à la cour	refrain
2	v. 110-11	Dame, à la cour	refrain
3	v. 119-20	Dame, à la cour	refrain

on passe à des fonctions variées dans la suite de la narration, où la parole est donnée à différents interprètes :

Document n. 13

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
9	v. 204-5	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
10	v. 237-38	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
13	v. 719	Jeunes gens, accompagnant Gérard à la cour	refrain
14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriaut au roi	refrain
18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, amoureuse de Gérard	refrain
21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain
24	v. 3331-32	Gérard, en réponse à Aiglente	refrain
25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain
27	v. 3665-66	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain
28	v. 4172-73	Gérard, chante son amour pour Aiglente	refrain
30	v. 4344-45	Aiglente, pour l'amour de Gérard	refrain
31	v. 4409-10	Aiglente, ayant appris départ de Gérard	refrain
32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut	refrain
35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain
37	v. 5701	Euriaut, ayant retrouvé Gérard	refrain
38	v. 5719-20	Valet, annonçant le tournoi de Montargis	refrain
40	v. 6125-26	Gérard, se rendant auprès du roi avec E.	refrain
42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson (Moniot d'Arras)

Les protagonistes se voient côtoyés par une petite foule de personnages secondaires, comme les demoiselles Flourentine, Aigline, Aiglente et même des jeunes gens et un valet. Par ailleurs, comme on a vu ci-dessus, les refrains recouvrent tout le spectre de l'expression amoureuse allant de la joie manifeste à la requête, à la détresse et la lamentation et fournissent aussi bien un matériel poétique pour donner des réponses ironiques et divertissantes. Leur grand nombre s'explique sans doute aussi par la facilité thématique et formelle qui les caractérise, fait qui semble prouvé *a*



*contrario* par le fait que les additions lyriques n. 36 et n. 41 relèvent du genre « simple » des refrains, non de la chanson courtoise ou autre. Par ailleurs, les deux seules insertions lyriques conservées dans la mise en prose du roman, le Gérard de Nevers, correspondent exactement à deux autres refrains : le n. 22, correspondant aux vers 3141-42, et le n. 25, reporté aux vers 3450-51. Il s'agit de deux refrains interprétés par les demoiselles de Cologne amoureuses de Gérard.

D'après cet aperçu général sur l'ensemble des insertions lyriques choisies par Gerbert pour son roman et l'état de leur conservation, on ne peut que revenir avec force à la notion de roman-chansonnier. Gerbert se permet de mettre en place une situation particulière, un type de jeu poétique à une époque où l'activité du poète est chant, et pas encore écriture. L'auteur puise à un répertoire préexistant de textes lyriques et a la possibilité de choisir entre plusieurs variables, externes et internes à son texte : le genre, l'ancienneté ou la modernité, l'anonymat ou la célébrité des poèmes, puis l'association à ses interprètes, l'établissement des fonctions de l'insertion lyrique dans son contexte narratif. Il joue avec l'absence de définition qui concerne la notion d'auteur, s'approprie le matériel poétique préexistant en puisant aux riches répertoires de textes lyriques aristocratiques et popularisants afin de créer un produit poétique précis, avec des effets esthétiques précis. Il fait sienne une large partie du bagage culturel de son temps, tout en jouant avec la célébrité de certains auteurs et de certaines pièces, mais tout en exploitant aussi bien la mouvance du texte poétique, avec la complicité de son public. Le roman témoigne ainsi d'une évolution du genre romanesque, qui se situe à la croisière entre lyrique et narratif, et se montre originalement contraire aux tendances poétiques et culturelles actives en cette première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle qui vont porter à la progressive prise de conscience de la notion d'auteur<sup>156</sup>. Dans cette perspective, on voit dans le roman de Gerbert un produit de son temps, profondément ancré dans son époque, qui n'aurait probablement pas pu voir le jour rien qu'une cinquantaine d'années plus tard, pour ces mêmes raisons. Gerbert, avec sa production littéraire non arthurienne, recueille le fruit d'un siècle et demi de production lyrique du Sud et du Nord de la France, qui a vu développer le concept de « fin'amor » et de courtoisie mais qui a donné voix aussi bien au chant amoureux dans des formes popularisantes, une production féconde et mouvante, partagée entre la célébrité et l'anonymat, où l'inspiration amoureuse s'est concrétisée dans des réalisations typologiques variées. Cette situation en cours d'évolution va changer justement à partir de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, où l'on assiste progressivement à l'émergence de la notion

---

<sup>156</sup>Comme l'a bien montré Sylvia Huot, ce procédé se développera par la suite tout en favorisant la naissance de la conscience d'auteur : des nombreux dits du XIV<sup>e</sup> siècle contiennent des pièces lyriques créées sur mesure pour l'ouvrage en question HUOT, *From Song to Book* cit.

d'auteur<sup>157</sup>, d'une production poétique personnalisée et de la formalisation des genres dans des formes fixes comme rondeaux, motets, dits<sup>158</sup>. Gerbert concourt à créer un effet de polyphonie juste avant le changement socio-culturel qui voit dans le roi de Navarre le dernier représentant de la chanson courtoise, avant le divorce entre poésie et musique.

---

157Corrado BOLOGNA, « Le figure dell'autore », dans *Lo spazio letterario nel Medioevo*. « Il Medioevo volgare », t. I, *La produzione del testo*, p. 339-86.

158HUOT, *From Song to Book* cit.

## CHAPITRE QUATRIÈME

### PROJECTIONS COURTOISES

La première approche des insertions lyriques qu'il sera question de conduire au sein de cette deuxième partie est celle qui concerne la stratégie mise en place par l'auteur entre son couple de héros. Il sera donc question d'interroger les fragments d'un discours amoureux interprétés par le couple d'amants à l'intention l'un de l'autre, ainsi que le type de relation amoureuse créée entre eux le long du roman. De cette perspective, on aboutira à des résultats intéressants : outre le fait qu'ils dessinent un type de relation répondant à une esthétique précise dans le contexte narratif, ces fragments poétiques, et la relation entre les amants, revêtent une fonction de cohésion non négligeable au sein de la narration, où ils en viennent à recouvrir un rôle semblable à celui des traits suprasegmentaux dans le discours narratif : ils sont des facteurs de cohésion et d'harmonisation dans l'ensemble du récit.

#### 1. Stratégies narratives de l'insertion lyrique

##### 1.1. Une distance à combler

Le schéma de la gageure et la structure circulaire de type arthurien fournissent conjointement un cadre parfait pour contenir d'autres prototypes narratifs ; ils forment une charpente solide pour le « cœur » de la narration : la quête. Au début du récit, la perte du pari et la victoire inattendue de Lisiart constituent les prémisses à la séparation des deux amants : elles brisent leur relation et poussent Gérard à abandonner son aimée, persuadé de son infidélité. Cependant le jeune chevalier découvre très rapidement l'innocence de son amie et quelques centaines de vers plus loin lui a déjà accordé son pardon moral.

Néanmoins, à partir de leur séparation, les liens entre les deux jeunes gens sont totalement coupés car leur relation, bien que très solide, n'était pas officiellement scellée par le sacre du mariage. A partir de ce moment, l'auteur destine à chacun des deux héros un parcours différent où chacun vit isolément ses aventures<sup>1</sup> : au centre de la narration, pendant 4000 vers environ, les héros du roman de Gerbert sont seuls et séparés. Comme l'on verra par la suite, l'unité de mesure du parcours de quête dans le

---

1 La dynamique du récit n'est pas « Love, Marriage, and Transgression », comme dans la plupart des romans de l'époque, mais « Love, Transgression, and Marriage » comme le remarque Suzanne KOCHER, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the 'Roman de la Violette' », dans *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, publié et introduit par Classen Albrecht, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, p. 189-210, p. 191.

roman de Gerbert n'est pas le couple, comme dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, mais l'individu : l'auteur privilégie largement les moments d'initiation personnelle, les aventures vécues par Gérard et d'Euriaut singulièrement, à la description de scènes collectives.

Pendant la brève introduction narrative qui précède la perte du pari, et la séparation qui en découle, les héros sont présentés séparément : Gérard se trouve à la cour réunie par le roi Louis ; Euriaut est seule au château de Nevers. La première prise de parole de deux amants, qui ne sont donc pas ensemble, renvoie toutefois à l'image de l'autre et à l'amour qui les lie : Gérard exalte la beauté et les vertus de son amie devant l'assemblée ; Euriaut entonne une chanson à la pensée de son amoureux. Les amants sont éloignés mais unis : ils pensent l'un à l'autre et décrivent l'amant à travers la parole, le chant, dans deux scènes qui se répondent en écho.

La relation des héros n'est pas vraiment décrite par l'auteur. Toutefois ces allusions de la part des amants éclairent les liens qui les unissent et les dynamiques de leur rapport. Gérard exprime dès le début les sentiments qu'il porte à son aimée et le bonheur de leur union. Euriaut, de son côté, renvoie à Gérard les mêmes sentiments positifs, la même passion. Quelques douzaines de vers plus loin on apprend, dans le dialogue de la jeune femme avec sa nourrice, l'existence du secret qu'ils partagent ainsi que la longue durée de leur relation.

Une seule interaction est présentée entre eux, avant la crise qui va les séparer : Euriaut, appelée à la cour pour assister aux résultats du pari, arrive somptueusement parée. Gérard l'accueille chaleureusement, la prend par la main et la conduit au roi. Le passage est fugace : les résultats du pari vont vite changer le bonheur en malheur. Par la suite la réunion du couple aura lieu seulement vers la fin du récit.

Ainsi le bonheur de la relation amoureuse entre les deux héros, brièvement évoqué dans leurs propres mots, s'estompe très vite : la joie de l'amour partagé, la force des leurs sentiments acquièrent des tonalités sombres. A partir de leur séparation, l'autre devient une image à distance, se transforme en pure pensée. Toutefois les choses se compliquent : l'errance de Gérard particulièrement, articulée en plusieurs épisodes dont l'ampleur est parfois très importante, se peuple de plusieurs personnages dont l'action tend à capter l'énergie du héros. De nombreux événements, poussés par une sorte de force centrifuge, semblent brouiller la linéarité de la quête de Gérard et parviennent même à effacer ses objectifs, visés au départ. Par conséquent la figure d'Euriaut, trop tôt disparue de l'attention du narrateur, ainsi que l'amour des deux jeunes amants doivent être rappelés, renforcés.

Or l'auteur embellit son texte en enchâssant dans la narration de nombreuses pièces lyriques de genres divers. Comme l'insertion de ces fragments est

principalement consacrée à l'expression des sentiments, rivalisant avec le moyen d'expression privilégié des sentiments jusqu'à ce moment-là à savoir le monologue mais pas seulement, ces pièces assument une valeur précise : Gerbert entrelace le choix technique de l'insertion de fragments lyriques à la nécessité de faire revenir constamment à l'esprit des héros la pensée de l'être aimé, à la valoriser d'un amour trop peu décrit. La récurrence de cette situation et les variations sentimentales auxquelles l'auteur donne voix sont multiples : la plainte, la désolation, le désir de revoir l'autre hantent les esprits des deux amoureux et sont traduites par le langage de la lyrique ainsi que par les registres dont elle dispose. L'amour heureux et partagé devient « amor de lohn ».

## 1.2. Un lyrisme au service de la narration : l'innovation de Gerbert de Montreuil

La technique de l'enchâssement de fragments lyriques dans la narration, utilisée pour la première fois au début du XIII<sup>e</sup> siècle par Jean Renart dans son *Roman de la Rose*, voit dans Gerbert de Montreuil son premier successeur. Très appréciée et exploitée en France particulièrement, elle devint un véritable phénomène de mode entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles : on connaît un corpus de soixante-douze textes comprenant des romans en vers, en prose, dits et œuvres de genre divers qui ont utilisé cette technique durant cette période<sup>2</sup>.

Si la mode de l'insertion lyrique a une vie longue et fortunée, comme l'a montré Maureen Boulton avec son approche étendue au corpus de textes, ses caractéristiques subissent des ajustements et des modifications. Une étude plus récente donne un apport fondamental à la compréhension de la technique de ce point de vue : la critique catalane Meritxell Simó parvient à montrer l'essor et l'évolution du genre en perspective diachronique et définit de manière plus convaincante une des fonctions de l'insertion lyrique, en limitant son corpus aux cinq premiers textes faisant usage de la

---

2 Il semble que dans les autres pays européens le phénomène n'ait pas atteint les mêmes proportions. Maureen BOULTON, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Press, 1993, *Introduction*, p. 1. Une liste exhaustive des textes appartenant au corpus est donnée dans le premier appendice, p. 295-97. L'étude de la savante américaine est un travail incontournable, qui a établi le premier le nombre des textes appartenant au corpus et les fonctions de l'insertion lyrique, systématisant les intuitions de quelques articles précurseurs comme ceux de Jacqueline CERQUIGLINI, « Pour une typologie de l'insertion », *Perspectives médiévales*, 1977, p. 9-14 et de Maurice ACCARIE, « La fonction des chansons dans le 'Guillaume de Dole' », dans *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Age et la Renaissance*, Paris, Belles Lettres, 1982, p. 13-29.

technique<sup>3</sup>. Dans son étude les transformations que chaque auteur apporte au procédé sont bien mises en valeur.

Comme le changement intervenu entre Jean Renart et Gerbert de Montreuil semble particulièrement sensible, et que les résultats de l'enquête de Simó ne sont pas aussi connus qu'ils le mériteraient, il paraît nécessaire de reprendre les termes de la question en s'appuyant sur ce travail, afin de mieux comprendre les innovations propres à Gerbert de Montreuil<sup>4</sup>. En outre revenir sur ces résultats va servir de soutien pour la suite de l'analyse et va permettre surtout d'éclaircir les doutes qui subsistent encore sur l'habileté de l'auteur de la *Violette* par rapport à son prédécesseur<sup>5</sup>.

L'insertion d'un élément lyrique dans une unité narrative comporte plusieurs écarts : un écart de registre entre la composition lyrique et le texte narratif, qui peut être sensible aussi au niveau linguistique<sup>6</sup> ; un écart rythmique plus ou moins important dû à la longueur du fragment enchâssé et au temps d'exécution, selon que le texte était destiné à la lecture privée ou à la performance<sup>7</sup> ; un écart prosodique et rimique, le fragment inséré n'ayant pas forcément le même vers et les mêmes rimes que le texte dans lequel il est inséré. Par ailleurs, le sujet de l'énonciation et le sujet lyrique n'étant pas les mêmes, un autre écart se produit entre le sujet du chant et son interprète dans la narration. L'approche de ces écarts peut varier chez les différents auteurs et les liens produits entre lyrique et narratif dans une solution narrative précise permettent de comprendre la relation de force entre eux, régie par une conception poétique particulière.

---

3 Les cinq romans étudiés sont le *Roman de la Rose* de Jean Renart, le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, *Meliacin ou le Cheval de Fust*, le *Tournoi de Chavency* de Jacques Bretel et le *Roman du Châtelain de Coucy e de la dame de Fayel*. La partie la plus importante de son étude est dédiée aux deux premiers romans, étudiés aussi de manière comparative, Meritxell SIMÓ, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones líricas*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 41-212.

4 Voir Douglas L. BUFFUM, « The Songs of the 'Roman de la Violette' », dans *Studies in honour of A.M. Elliott*, t. I, p. 129-57 et Sarbina GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans dans les romans français 'Guillaume de Dole' et le 'Roman de la Violette' » dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du 7<sup>e</sup> congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Reggio Calabria-Messina (7-13 juillet 2002), Rome, Viella, 2003, p. 325-41.

5 En effet, aucun des trois auteurs qui se sont occupés de la technique dans le texte de Gerbert n'est français, ce qui pourrait expliquer en partie le manque de résonance des résultats de leurs enquêtes en France, où la voix de Michel Zink s'impose depuis longtemps avec autorité. Son approche des deux textes est toutefois toute portée à valoriser l'habileté de Jean Renart. Sa considération de Gerbert de Montreuil semble fondée sur des lectures partielles de son œuvre et sert d'appui à l'exaltation de l'auteur du *Roman de la Rose*. Sa position est particulièrement claire dans un article récent : prétendant traiter de manière comparée la technique chez les deux auteurs, ses analyses concernant le roman de Gerbert n'interviennent qu'à la fin et semblent viser uniquement à valoriser les caractéristiques du roman de Jean Renart, dans une approche parfois exempte d'objectivité, Michel ZINK, « Suspension and Fall. The Fragmentation and Linkage of Lyric Insertions in 'Le roman de la rose (Guillaume de Dole)' and 'Le roman de la Violette' », dans *Jean Renart and the Art of Romance*, Nancy Vine Durling ed., Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 105-21.

6 Voir William D. PADEN, « Old Occitan as a Lyric Language : The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century French Romances », *Speculum*, 68, 1, 1993, p. 36-53.

7 « La suspensión de la acción que comporta la introducción de la composición lírica se ve así reforzada por una relajación del ritmo narrativo mucho más perceptible en la performance oral a que estaba destinada la obra que en la lectura privada », SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 27.

Il est connu que Jean Renart est l'initiateur de cette innovation en littérature vernaculaire<sup>8</sup>. Dans son *Roman de la Rose* il insère 46 fragments lyriques appartenant à des genres variés : des chansons courtoises de Jaufré Rudel, de Gace Brulé et d'autres troubadours et trouvères représentent le genre le plus élevé ; des rondeaux animent la fête d'ouverture du roman ; la chanson de toile fait son apparition dans l'intimité de la chambre des dames et l'on lit aussi une laisse d'une chanson de geste. L'élégance de la création de Jean Renart a été généralement très appréciée par les critiques, qui se sont penchés en grand nombre sur son ouvrage et son innovation<sup>9</sup>.

En ce qui concerne l'enchâssement de fragments lyriques, Jean Renart cite souvent de longs passages, dépassant parfois la longueur de la strophe ; parmi les chansons introduites dans la narration – les seules pièces qui peuvent plus facilement sortir de l'anonymat – il cite les noms de cinq trouvères de la fin du XIIe siècle : Gace Brulé, à deux reprises, le Vidame de Chartres, Gontier de Soignies, Renaut de Beaujeu et Renaut de Sabloiel<sup>10</sup> ; il mentionne parfois l'instrument musical député à accompagner le chant : la vielle. Ses choix marquent les moments de l'introduction du chant par un ralentissement du rythme narratif, dû à la longueur des passages cités, et concourent à créer un effet de distanciation entre les auteurs lyriques et leur interprète. Par ailleurs, Jean Renart crée seulement à 22 reprises, soit à peu près dans la moitié des cas, des liens de rime entre la lyrique enchâssée et son contexte narratif : dans dix cas il fait rimer le dernier vers narratif avec le premier vers lyrique et douze fois le dernier vers lyrique avec le premier de reprise de narration.

La critique est partagée dans l'évaluation de cette innovation dans le roman : Rita Lejeune et Michel Zink particulièrement tendent à exalter la réussite de l'auteur à fusionner harmonieusement les lyriques et la texture narrative, tandis que d'autres savants comme Gaston Paris et Emmanuèle Baumgartner expriment des réserves à ce propos : « le lecteur a souvent la tentation de mettre en doute la cohérence affirmée par l'auteur et plus ou moins fondée par les critiques »<sup>11</sup>.

---

8 La technique était utilisée premièrement en exergue des sermons latins, où des rondeaux étaient parfois introduits, et par Gautier de Coinci dans ses *Miracles*, cf. Michel ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1982 et Anne IBOS-AUGÉ, « « Noter biaux chans por ramenbrance de chançon » : les auteurs narratifs font-ils oeuvre de témoins de leur temps musical? », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 13, 2006, p. 257-70, p. 257.

9 Un travail collectif récent tout centré sur l'auteur et son innovation littéraire considérée de différentes approches est *Jean Renart and the Art of Romance*, edited by Nancy Vine Durling, Gainesville, University of Florida Press, 1997 qui collecte les travaux de nombreux savants comme Zink, Boulton, Van den Werf.

10 L'auteur enchâsse aussi trois chansons provençales, une de Jaufré Rudel, une de Bernard de Ventadour et une de Daude de Pradas : deux sont transmises dans leur forme française et sont intelligibles ; une nous est parvenue corrompue. Les noms des troubadours ne sont pas mentionnés peut-être même en raison de leur célébrité.

11 Emmanuèle BAUMGARTNER, « Les citations lyriques dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romance Philology*, 35, 1, 1981, p. 260-66, p. 262. Gaston Paris soutenait que la plupart des chansons « ne conviennent guère à celui dans la bouche duquel elles sont mises et n'expriment pas du tout le sentiment qu'il doit avoir », « Les Chansons », dans *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican par G. Servois, Paris, Firmin Didot, 1893, p. CXII.

Ce qui paraît incontestable d'un point de vue technique, c'est que l'auteur du *Roman de la Rose* tend à valoriser les caractéristiques propres au chant, tout en mettant en lumière la particularité de l'élément lyrique par rapport au contexte narratif, et laisse subsister une certaine distance entre l'interprète du chant et le sujet lyrique de la chanson. La mention explicite de la source lyrique, ce souci d'explication qui peut s'avérer utile pour le philologue, brise l'harmonie et le rythme de la narration pour y insérer un élément extérieur, « étranger », entre la pièce et son interprète. Par ailleurs, conformément à ces mêmes choix, l'auteur ne modifie pas les chansons choisies pour les adapter à son contexte. Comme le dit Simó, « la intervención de Jean Renart sobre los textos que inserta es mínima, ya que no los modifica para ajustarlos al estilo o temática de su obra sino que, por el contrario, más bien parece ser la narración la que se adapta las canciones »<sup>12</sup>. Tout en laissant de côté la discussion sur les choix thématiques et fonctionnels de l'insertion lyrique chez Jean Renart, dont on a déjà esquissé quelques traits, il semble que la narration s'adapte aux chansons et prend son essor à partir des pièces lyriques enchâssées<sup>13</sup>.

Passons maintenant à Gerbert de Montreuil : comme on a vu au chapitre précédant, il enchâsse dans la narration une quarantaine<sup>14</sup> de fragments lyriques appartenant à des genres variés comme la chanson courtoise, le refrain, la chanson de toile, la chanson de mal-mariée, la laisse épique. Le nombre des insertions, très élevé comme chez Jean Renart et qui aura tendance à diminuer chez les auteurs postérieurs, et la variété de son choix le rapprochent de son modèle<sup>15</sup>. Toutefois, dans la *Violette*, les choses se passent autrement. Pour commencer, la longueur des fragments lyriques cités se réduit de manière considérable : seulement dans 13 cas Gerbert cite un passage supérieur à quatre vers. La citation la plus fréquente est celle d'un couplet, qui intervient dix-neuf fois, et on a même trois citations d'un seul vers, ce qui n'arrive jamais dans le *Roman de la Rose*. Gerbert de Montreuil omet ses sources, exception faite uniquement du passage épique qui relève, quant à lui, d'un contexte spécifique<sup>16</sup>. En outre, Gerbert fait régulièrement rimer un vers narratif et un vers lyrique, le plus souvent avant l'introduction de l'insertion, réduisant ainsi l'écart rimique entre les deux plans du discours. Ces choix permettent une plus harmonieuse intégration de

12 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 46.

13 Cf. ZINK, *Roman rose et rose rouge. 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979 et SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 46 sq.

14 Parmi les 43 insertions des manuscrits, 39 ont été retenues dans l'édition de Buffum.

15 Des textes comme *Le Roman de la Poire*, *La Court de Paradis*, *Le Tournoi de Chauvency*, *Le Jeu de Robin et Marion* et *Renart le Nouvel* n'insèrent que des refrains français dans la narration, cf. Maria COLDWELL VEDER, « 'Guillaume de Dole' and Medieval Romances with Musical Interpolation », *Musica Disciplina*, XXXV, 1981, p. 55-70, p. 56 et Table 3.

16 Le contexte de cette insertion se distingue de tous les autres, car il met en scène une véritable scène jongleuresque avec Gérard habillé en ménestrel. A ce moment, Gerbert cite un long passage et indique l'instrument musical utilisé par Gérard : la vielle. Comme le remarque Maria Coldwell, ces références sont données généralement dans des contextes professionnels, COLDWELL, « 'Guillaume de Dole' and Medieval Romances with Musical Interpolation » cit.



l'insertion dans le passage narratif et une plus grande fluidité au niveau rythmique et sonore.

La longueur et la brièveté des textes lyriques enchâssés est en réalité une question relative car, à travers la citation d'un fragment lyrique, on pourrait faire référence à une exécution musicale complète d'une chanson et, par conséquent, à une relaxation du temps narratif plus importante par rapport à celui qui est suggéré par le seul nombre des vers. Toutefois, il faudrait nuancer des affirmations comme la suivante : « Gerbert de Montreuil often cites only one or two lines, letting it to be understood that the characters have sung the entire song (v. 102-5, 110-12, and so on) »<sup>17</sup>. Chez Gerbert de Montreuil, les choix des textes à enchâsser sont soignés : les refrains sont toujours en vers unique ou en couplet et on a toujours une strophe complète pour les chansons courtoises. La longueur de ces passages, variant selon le genre, ne fait pas forcément penser à une plus ample exécution musicale d'autant plus que les strophes citées ne correspondent pas toujours aux premières strophes des chansons, comme on a vu. Les choix des fragments à enchâsser pouvaient être motivés uniquement par l'adaptation la mieux réussie au contexte narratif, comme d'autres facteurs vus précédemment sembleraient le faire entendre.

L'apport de Gerbert de Montreuil à la technique ne s'arrête toutefois pas là : l'innovation la plus importante est que, à la différence de son prédécesseur<sup>18</sup>, il vise à identifier les interprètes du chant au « je » lyrique de la pièce lyrique insérée, jouant avec l'absence de détermination que laisse l'omission de la source. Pour réussir dans son propos, il intervient tantôt de manière directe sur le fragment à enchâsser et enlève les aspérités morphologiques empêchant cette équivalence. Ainsi, ses personnages paraissent les véritables auteurs des chansons qu'ils interprètent : l'identification est nette, sans détours. Cette licence que l'auteur se permet avec la matière poétique utilisée dans son roman est une innovation de grande portée, car tous les auteurs qui feront usage de cette technique après lui l'adopteront en l'exploitant de manière diverse. L'identification du héros au « je » lyrique permet presque d'annuler la distance entre le texte source et son interprète. Les insertions sont ainsi parfaitement adaptées au personnage qui les chante, qui fait figure d'auteur de la pièce lyrique enchâssée.

Ces modifications « techniques » signalent un profond changement dans la manière de comprendre l'introduction des fragments lyriques : comme l'avait bien vu Zink<sup>19</sup> et l'a systématiquement démontré Simó<sup>20</sup>, chez Jean Renart la fonction de l'insertion lyrique n'est pas d'exprimer les sentiments de ses interprètes :

---

17 ZINK, « Suspension and Fall » cit., p. 111.

18 Comme le montre très bien Simó Meritxell dans son étude, cette innovation est introduite par Gerbert de Montreuil, *La arquitectura* cit., p. 141 sq.

19 ZINK, *Roman rose* cit.

20 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 41-140.

Las canciones sólo resultant poco apropiadas si buscamos en el canto la expresion de los sentimientos de los personajes ; cuando, en realidad, este criterio de adecuación sólo se impondrá después, a partir de la reinterpretación del procedimiento de la inserción lírica por part de Gerbert de Montreuil<sup>21</sup>.

Jean Renart joue avec les distances et les écarts entre la chansons et son interprète, créant parfois des effets de mise en abyme proleptiques ou « retrospectifs » sur l'ensemble de la narration. Un célèbre exemple en est l'interprétation de la chanson *Lanquan li jorn son lonc en mai* de Jaufré Rudel, évoquant la topique de l'amour de loin par Guillaume, frère de Liénor. A ce moment de l'action non seulement le preux chevalier qui se rend à la cour de l'empereur ne connaît pas encore les intentions de Conrad envers la jeune fille et son *innamoramento* « de lohn » suscité par le récit de son ménestrel Jouglet, mais il ne connaît pas encore l'empereur Conrad tout court. Comme Guillaume est un personnage étranger à l'affaire amoureuse dans le récit, sa chanson semble annoncer de manière proleptique la thématique du roman. Ainsi, les insertions lyriques se voient nettement valorisées pour leur contenu et les valeurs qu'elles véhiculent sur l'ensemble du plan narratif.

Dans la *Violette*, en revanche, la lyrique semble nettement subordonnée à l'ensemble de la narration où elle assume, dans la plupart des cas, une fonction expressive et communicative absolument essentielle au développement diégétique. Gerbert de Montreuil utilise cette technique s'inspirant de son illustre prédécesseur et cependant il s'émancipe de son modèle : il met à l'œuvre toute une série de procédés qui tendent à assouplir l'introduction de l'insertion pour mieux l'adapter au contexte narratif. Comme le dit Sabrina Galano « le roman de Gerbert de Montreuil révèle un enchâssement des textes lyriques plus valable et harmonieux, même au niveau thématique, que celui de Jean Renart »<sup>22</sup>.

Michel Zink est enfermé dans un cercle vicieux lorsqu'il affirme que Gerbert copie platement son prédécesseur et que toutefois il n'arrive pas à ses brillants résultats, à sa hauteur : « Gerbert de Montreuil, who praises himself for the same thing, once again merely imitates his predecessor. But is it really the same thing? »<sup>23</sup>. Et encore : « Gerbert de Montreuil, Jean Renart's first imitator, mimics his predecessor right down to the details and seems to be persuaded that he is doing the same thing ; he is, however, doing something else »<sup>24</sup>. En réalité, il faut admettre que les choses ont bien changé chez lui et que son utilisation de la technique ne répond plus à celle de son prédécesseur. La poétique de l'insertion dans la *Violette* a évolué techniquement et répond à d'autres fonctions, exprimant un changement profond dans l'attitude de

---

21 *Ibid.*, p. 55.

22 GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans » cit., p. 331.

23 ZINK, « Suspension and Fall » cit., p. 112. Par ailleurs, Zink soutient que Gerbert affirme explicitement vouloir imiter son précurseur, ce qui n'est pas vrai.

24 *Ibid.* p. 119.

l'auteur par rapport à sa création littéraire et à la matière poétique enchâssée. Par ailleurs, Gerbert de Montreuil affine la technique d'une manière qui plaira à bien d'autres auteurs qui s'inspireront de sa façon de l'utiliser, comme le témoigne l'évolution des genres enchâssant des passages lyriques, qui passent des romans aux dits, qui vont de pair avec l'émergence progressive de la conscience d'auteur<sup>25</sup>; en revanche, la technique raffinée et savante de Jean Renart est demeurée toute repliée sur elle-même et n'a pas connu un très grand succès.

### 1.3. Les amants... époux

Au vu de ces considérations, la manière propre à Gerbert de Montreuil d'utiliser l'enchâssement de fragments lyriques dans la narration permet une nette identification entre le couple traditionnel de la lyrique courtoise et les protagonistes du roman de Gerbert : les jeunes amants du récit font figure d'Amant-Poète et d'Amie-Dame. L'auteur s'applique à projeter sur ses protagonistes une lumière courtoise : le beau et preux chevalier Gérard incarne la figure du poète lyrique, chanteur de son aimée, loin de montrer uniquement une veine chevaleresque ; inspiré dans toute action par l'amour qu'il porte à Euriant, image de la parfaite amie, il représente l'idéal de l'amant chevalier.

Or il est important de rappeler que les héros sont de simples amants au début de la narration, malgré l'intimité et la longue durée de leur relation, et que l'auteur fait intervenir leur mariage à la conclusion des différentes aventures. Ainsi placée, l'union du couple semble être un objectif mis en valeur dans la phase finale du récit : elle couronne la relation de vrai amour seulement à la fin du roman, une fois les différents obstacles surmontés, une fois que les retrouvailles ont eu lieu, une fois que les amants ont réacquis leur confiance mutuelle. Placé ainsi, à la fin de différentes aventures, le mariage semble sceller le passage d'un amour juvénile et imparfait à un amour parfait, sans taches, mûri, et achever le mouvement circulaire du récit. Cette lecture du statut des héros, presque universellement partagée dans les romans d'aventure, ne saurait cependant épuiser les valeurs de ce choix de l'auteur. Les raisons de cette donnée textuelle sont plus profondes.

En s'appuyant de l'excellente analyse par Erich Köhler de l'amour dans les romans de Chrétien de Troyes<sup>26</sup>, on peut voir plus loin. Le critique allemand soutient que la lyrique des troubadours ne peut pas être transposée dans des formes narratives autres que les formes brèves car le caractère particulier de sa conception amoureuse,

---

25 Sylvia HUOT, *From song to book : the Poetics of Writing in Old French Lyric and lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987.

26 Erich KÖHLER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, (1956, 1970) traduit en français par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

visant à l'impossible « inassouvissement du désir »<sup>27</sup>, ne la rend pas un matériel « développable » dans une narration longue. L'éloge du désir, du pur élan amoureux, et poétique, ne se prête pas au développement en longueur<sup>28</sup>. Cependant dans le passage du Sud au Nord de la France, dans le passage de la langue d'oc à celle d'oïl, de la forme lyrique à la forme narrative, cette conception a évolué : dans le roman, avec les œuvres du maître champenois particulièrement, cet idéal de l'amour est devenu compatible avec le mariage, et avec la typologie romanesque.

Or le roman de Gerbert se trouve par sa forme à la frontière entre les deux traditions, lyrique et narrative, et l'adéquation à l'une des deux idéologies n'est pas immédiate. Si on considère que l'auteur a conçu un couple d'amants, non d'époux comme dans le cas d'*Erec et Enide* ou d'*Yvain*, cette réflexion prend alors un sens plus profond<sup>29</sup>. Le chant amoureux dans sa forme originale, et *lato sensu* la matière poétique troubadouresque, ne sauraient se comprendre dans un contexte conjugal sans quelques évidents inconvénients idéologiques. On comprend alors les raisons qui ont amené l'auteur à concevoir un couple d'amants au début de son roman : séparés, mais destinés à se réunir – et se marier seulement à la fin du texte –, les héros peuvent se dédier réciproquement de véritables chansons courtoises sans que cela pose de problèmes idéologiques.

---

27 La célèbre expression est de Henry REY-FLAUD, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983.

28 Sont écartés de cette réflexion de Köhler les romans allégorique comme le *Roman de la Rose*.

29 Gaston Paris avait vu avec beaucoup d'intuition cette exigence primitive et fonctionnelle, pour ainsi dire, à l'organisation narrative, « La cycle de la gageure » cit.

## 2. Mémoire poétique, idéaux amoureux

L'enchâssement de textes lyriques dans un contexte narratif crée un jeu de réflexions et de projections où le public extra-textuel et de manière plus générale la réception du texte jouent un rôle particulièrement important, comme on l'a remarqué<sup>30</sup>. Outre le plaisir que comporte la reconnaissance des pièces chantées, l'action d'utiliser un matériel lyrique connu véhicule une mémoire poétique précise. Au-delà des choix thématiques opérés par l'auteur, selon le contexte et les fonctions qu'il veut faire exercer à l'insertion lyrique, une attention particulière doit être portée au choix du registre poétique et à son attribution à un certain personnage. Par conséquent, le choix du fragment à enchâsser ainsi que son attribution à l'un des personnages de la part de l'auteur revêtent des intérêts multiples : l'assignation d'un genre poétique particulier à un personnage exprime, par-delà son contenu, un lien étroit entre les idéaux véhiculés par ce genre et le caractère ou la situation narrative du personnage même. Comme le remarque Merixtell Simó :

la apropiación del discurso lírico por parte del personaje modifica el plano de recepción de la lírica trovadoresca, vincula la canción a una circunstancia concreta y personal cuyos matices pueden variar y condicionar, por tanto, lecturas distintas del mismo mensaje<sup>31</sup>.

En outre, l'association d'un certain genre à un personnage peut déterminer des effets inattendus, parfois ironiques, susciter la consonance ou la dissonance entre le chant et le personnage ; parce que les insertions lyriques « constituent une sorte de sous-conversation ou discours parallèle »<sup>32</sup> à la narration, selon une fine expression de Marc-René Jung.

### 2.1. Amour idyllique ou amour courtois?

La présentation des deux amants au début du texte se fait sous le signe du chant : à leur première prise de parole, « Amour » leur inspire de chanter à la pensée de l'être aimé. Toutefois, non seulement l'auteur ne leur assigne pas le même registre poétique, mais la différence dans la manifestation de leurs sentiments est profonde.

---

30 Voir notamment Maria Luisa MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992.

31 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 165.

32 Marc-René JUNG, « L'empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romania*, CI, 1980, p. 35-50, p. 39-40. Le terme de « sous-conversation » est développé par la romancière française Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

Gérard, à peine terminées les chansons de danse en ouverture du récit, entre en scène portant un oiseau sur son poing. Il est immédiatement appelé par le roi : Gerbert décrit à ce moment le charme du jeune homme et dit que

[...] chou estoit li miels cantans  
 Qui oncques mais fust a so tans ;  
 Grant terre avoit et biele amie,  
 Mais ele n'ert a la cour mie.  
 Li vasaus ot Gerars a non,  
 qui molt estoit de grant renon (v. 176-81)

A la requête de l'une des dames, qui veut entendre sa belle voix, Gérard prend la parole : il entonne la première strophe d'une chanson de Gace Brulé, « Quant bone dame et fine amours me prie »<sup>33</sup>, à laquelle succède un discours encadré, au début et à la fin, par deux refrains. Sa prise de parole est longue et articulée :

N. insertion	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une des dames	chanson (Gace Brulé)
9	v. 204-5	Gérard, pensant à son amie Euriant	refrain
	v. 206-36	Gérard, pensant à son amie Euriant	discours
10	v. 237-38	Gérard, pensant à son amie Euriant	refrain

Le registre élevé de la chanson ne semble pas le moyen dédié à l'expression de ses sentiments dans cette prise de parole<sup>34</sup>. Comme on a déjà eu l'occasion de le voir, la strophe de Gace Brulé se rapproche thématiquement de la topique d'exorde utilisée par l'auteur (cf. *supra*, chap. 2, § 1) : Gerbert de Montreuil et son protagoniste expriment tous les deux, à deux cents vers de distance, une vive dénonciation des envieux et des médisants, thème central qui se développera au cours du récit. Ils anticipent ainsi l'intrigue des « lauzengiers », créant un effet de mise en abyme à valeur proleptique sur la suite du roman. A l'appui de cette lecture, la chanson dans ce contexte ne naît pas d'une nécessité intime de s'exprimer de la part de Gérard, mais est donnée en réponse à la requête de l'une des dames.

Le discours de Gérard devient une nécessité intérieure seulement par la suite et Gerbert le signale par cette intervention : « Amours, ki onques ne fine, | Le semont que li chant encore | Ceste cançonete a karole » (v. 200-2). Gérard commence ainsi :

*J'ai amour fait a mon gré,*

33 GACE BRULÉ, trouvère champenois, *Edition des chansons et étude historique*, par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise, 1951, p. 264-66.

34 La fonction la plus diffusée et la plus exploitée de l'insertion lyrique est la fonction « émotive/expressive » qui entre en concurrence avec le monologue, moyen privilégié de l'expression des sentiments dans la fiction narrative française depuis ses débuts, cf. BOULTON, « Song as Monologue : The Hero as Singer », dans *The Song in the Story* cit., p. 24-80.

*Miels en vaurra ma vie.*<sup>35</sup>  
Miels en doit valoir sans mentir,  
Car je m'os tres bien aatir  
Que j'ai amie la plus biele  
Qui soit dame ne damoiseie... (v. 204-9)

et termine par :

Et pour chou qu'il me souvient ore  
De li, chanterai jou encore  
Ceste chançon, pas ne lairai :  
*Dont n'ai jou droit que m'envoie,*  
*Quant la plus biele amie ai?*<sup>36</sup> (v. 234-38)

Du début à la fin de sa proclamation, dont on a analysé ailleurs la *vantance* et sa portée, Gérard exprime la joie et le bonheur de l'amour réciproque et heureux et tisse l'éloge de son amie Euriaut. Les liens métriques et la reprise anaphorique introduite par Gerbert entre les refrains et le discours agencent parfaitement les trois parties entre elles : elles naissent de la même impulsion et glissent l'une dans l'autre ; leur continuité thématique et structurelle est profonde<sup>37</sup>. Ainsi « fondus » dans sa parole, les refrains qui ouvrent et closent le discours semblent bien répondre à l'expression des sentiments de Gérard<sup>38</sup>. En effet, la situation narrative des amants se prêterait mal à être exprimée par le grand chant courtois : l'amour heureux et partagé qui caractérise leur relation, l'« assouvissement du désir » amoureux minerait à la base le fondement du chant et, par conséquent, empêcherait les raisons mêmes de la narration, du *trobar*. En revanche le genre popularisant du refrain, appartenant au registre de la bonne vie, évoque ce qui correspond parfaitement à leur situation dans le roman : la « bonne vie » ou la « possession joyeuse de l'amour »<sup>39</sup>. Le héros n'est pas présenté comme un fin amant courtois, comme l'on pouvait s'y attendre : Gérard exprime, par ses mêmes mots, une complète adéquation au registre de l'amour idyllique.

Son adéquation à cet idéal amoureux est conforté à deux autres reprises avant la perte de la gageure, soit avant la disparition de la condition narrative qui détermine la rupture de l'idylle amoureuse. Lorsque Lisiart revient de Nevers et dit pouvoir gagner

---

35 Ce refrain, dont la tradition manuscrite est compacte, est conservé uniquement dans la *Violette*.

36 La tradition manuscrite du refrain, conservé dans la composition R 1192 de Guillaume le Vinier, Ve strophe, est assez homogène.

37 Maureen Boulton soutient en revanche que c'est seulement le discours de Gérard qui propose la *vantance*, alors que les refrains favorisent le développement de l'action mais ne la provoquent pas directement, cf. chapitre 2, « Song as description ». D'après la savante américaine « Several other plot developments in the *Violette* are initiated by songs. Rather than precipitating a major turn of events, these songs motivate several smaller sequences of events. Their influence becomes pervasive, as they repeatedly accentuate the action », *The Song in the Story* cit., Chap. 4 « Songs as Plot », note n. 9, p. 124. Toutefois cette lecture ne nous voit pas d'accord : les insertions, par leurs contenus et leurs caractéristiques typologiques participent pleinement, et à plusieurs niveaux, à l'activation de la narration.

38 Il faut dire toutefois que les deux refrains qui encadrent le discours de Gérard sont ceux qui, parmi tous, montrent le ton le plus assuré, alors que les autres expriment le doute en amour, intrinsèque à toute lyrique courtoise. Se reporter au tableau fourni à la fin du chapitre précédent.

39 Paul ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 292 sq.

la gageure, le roi fait appeler le jeune homme. Gérard se dirige donc vers la cour, accompagné d'un cortège de jeunes hommes, dont « Chascuns ot en son chief chapiel | De roses et de flors diverses » (v. 709-10), qui lui répondent en chœur :

Gerars cante, si com moi samble,  
 Ceste chançon par devant tous,  
 Dont clers et haus estoit li tons ;  
 Et chascuns d'iaus respondu a :  
*Ensi va ki bien aime, ensi va* (v. 715-19)

Le verbe « aller » dans ce type de chanson rappelle le mouvement de la danse. En revanche la variante de la famille BC, qui donne la version « Bon jor a la bele qui mon cuer a », insiste plutôt sur une nuance expressive. La vue de cette procession cause l'étonnement des assistants : « Par mi les rues ot grans presses | Des gens qui resgarder les vint » (v. 702-12) ; « N'i a ne jovene ne quenu, | Qui ne les esgart a merveille » (v. 721-22). En réalité ce refrain montre un caractère plus ornemental que fonctionnel, accompagnant ainsi le déplacement des personnages. Cependant, il se situe dans le sillon des ceux qui l'ont précédé, dans le même état d'esprit.

Enfin, lorsque Euriant arrive à la cour pour assister au moment où Lisiart donne les preuves du pari, Gérard l'accueille chaleureusement et est plein d'attentions pour elle : « Gerars encontre lui acourt | comme preus, et bien ensaigniés. | « Amie, fait il, bien vigniés » » (v. 921-23). Il l'aide à descendre du palefroi, la prend par la main droite et, en la conduisant auprès du roi, entonne non sans une nuance d'orgueil le refrain « Ki ameroit tel dame a chi, | Il n'auroit mie mescoisie » (v. 935-36), auquel le roi répond « Jou meïsmes le vous tiesmon | C'ainc mais ne vi nule tant biele » (v. 938-39).

N. insertion	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
13	v. 719	jeunes gens, accompagnant Gérard à cour	refrain
14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriant au roi	refrain

Comme on le voit jusqu'ici, avant la perte de la gageure, le personnage de Gérard est associé à un registre poétique autre que le grand chant courtois. Celui qu'on attendait être l'incarnation de l'Amant-Poète de la lyrique s'exprime, de manière décevante, à travers le registre popularisant du refrain célébrant la bonne vie.

Essayons maintenant de voir de quelle manière se caractérise le personnage d'Euriant. Gerbert prépare son apparition dans une scène aux multiples réminiscences lyriques :

Et ma damoisiele Oriiaus  
 Fu en haut a la tour montee,  
 A la feniestre est akeutee ;  
 Si a entendu des oysiaus



Les cans dous et plaisans et biaux.  
 Lors li souvint de son ami,  
 Dont soupire et plaint et gemi.  
 Apriés, quant elle a souspiré,  
 L'a un poi amours aspiré  
 A chanter, si com jou devin,  
 Un vier d'un boin son poitevin  
 Dont il li estoit pris talens (v. 312-23)

L'atmosphère du chant est intime : la jeune femme est seule, à la fenêtre, au château de Nevers. Le doux temps de la reverdie fait surgir en elle le souvenir de son ami : le chant des oiseaux et le renouvellement printanier de la nature évoquent ses sentiments amoureux et préparent l'insertion de sa première chanson, la seule chantée à l'intention de Gérard avant la perte du pari. Ce contexte privé contraste nettement avec le milieu de la fête courtoise, qui avait donné l'occasion à son ami de s'exprimer publiquement, et ne va pas sans évoquer une image topique de la femme amoureuse<sup>40</sup>.

N. insertion	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	Chanson (Bernard de Ventadour)

La tradition manuscrite connaît des divergences importantes à cet endroit : la pièce lyrique chantée par Euriaut est conservée dans une version différente dans chacun des quatre manuscrits du roman. Comme le montrent les vers qui précèdent la pièce, l'expression « son poitevin » indique souvent une poésie en langue occitane<sup>41</sup> et en effet, à en juger par les variantes, cette insertion a beaucoup embarrassé les copistes probablement pour des raisons linguistiques.

Le manuscrit A conserve la traduction française de la quatrième *cobla* strophe de la célèbre chanson de Bernard de Ventadour *Ab joi mou lo vers e-l comens*. Buffum à cet endroit de l'édition a reporté, de manière discutable, la version occitane originale éditée par Gauchat en provençal<sup>42</sup>, alors que la version du texte donnée par le manuscrit A, le plus fiable et le plus proche du texte original, est en français :

Il n'est anuis ne faillemens  
 Ne vilonnie che m'est vis  
 Fors d'omme ki se fait devins  
 D'autrui amour ne conissans  
 Envieus que vous en avanche  
 De moi faire anui ne pesanche  
 Chascuns se velt de son mestier garir

40 Marie-Geneviève GROSSEL, « Une femme à sa fenêtre : de la lyrique à l'hagiographie » dans *Par la fenêtre : études de littérature et de civilisation médiévales*. CUER MA, Senefiance, 49, 2003, p. 209-20.

41 « En medio de la imprecisión generalizada con que son introducidas las inserciones líricas, (chant, chanson...), destaca la denominación especial que reservan los autores par las composiciones occitanas : son, frecuentement matizado por una alusión a la procedencia geografica del texto (son poitevin) », SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 32.

42 Ed. cit., p. 16.

Le « parfum du midi » est encore fort dans la strophe transcrite dans A : on remarque des choix lexicaux aux sonorités méridionales, comme les rimes en « - anche »<sup>44</sup>. Par ailleurs, mais c'est le fait le plus important, Bernard de Ventardorn est l'un des plus célèbres représentant de la lyrique d'oc, voire le plus orthodoxe des troubadours en ce qui concerne l'amour.

Le registre de la « canso », et l'aura de la lyrique du Sud, contribuent à projeter sur Euriaut une lumière particulière : la demoiselle, la plus belle et fidèle des amies, semble représenter l'idéal chanté par Gérard et une adéquation exemplaire au code de comportement courtois. Le besoin de chanter au souvenir de l'ami et son attitude réservée l'assimilent de manière nette à la « fin'amor », contrairement à ce qui se passe pour Gérard.

Cependant, si on considère les contenus de la strophe, on voit une dénonciation « d'omme ki se fait devins | D'autrui amour », soit des médisants, dont l'intervention cause « anui » et « pesanche ». Il semble donc y avoir une discordance entre le point de vue du personnage et le contenu, qui acquiert un sens seulement sur l'ensemble de l'intrigue. Euriaut, à ce moment, ne connaît pas encore la gageure et les mauvaises intentions du comte Lisiart, qui l'observe déjà du bas du château. La référence aux envieux qui s'immiscent dans l'amour d'autrui en revanche, outre le fait de produire un effet ironique sur la situation narrative ponctuelle, entre en résonance avec le prologue de Gerbert et la première chanson de Gérard, tout en alimentant ce jeu de mise en abyme qui anticipe les futurs développements narratifs. D'après cette interprétation, la prise de parole d'Euriaut se situerait, de même que la première chanson de Gérard, dans le sillon de la parole auctoriale et ne serait pas tout à fait vouée à exprimer ses sentiments<sup>45</sup>. D'après la savante catalane, cette chanson serait en effet la carte de présentation d'Euriaut avec une double fonction, à la fois expressive et de « mise en abîme prospectiva »<sup>46</sup> en référence à Lisiart.

Mais il y a plus. La chanson du troubadour choisie par Gerbert est très connue : Bernard de Ventadorn y exprime toute la joie du chant comme source d'inspiration pour l'écriture, dans une attitude typiquement masculine. Il est d'ailleurs original, voire curieux, que cette « canso » soit chantée par une femme, la seule ayant accès à ce genre

---

43 Buffum transcrit les bonnes versions comme des variantes au bas de la page.

44 PADEN, « Old Occitan as a Lyric Language » cit.

45 La conjonction mise en œuvre par Gerbert ici semble assez extraordinaire car l'usage de l'insertion lyrique avec cette fonction métatextuelle n'est pas fréquent chez lui. Comme l'on verra, dans la suite de la narration les insertions lyriques ont dans la plupart des cas des fonctions expressives ou communicatives.

46 La terminologie est empruntée à SIMÓ, *La arquitectura* cit.

poétique dans l'espace du roman, car « le grand chant courtois n'admettait que très rarement la femme comme centre subjectif de la pièce chantée »<sup>47</sup>.

Si on considère les contenus de la strophe précédente de la chanson – qu'un public choisi pouvait peut-être avoir en mémoire – on relève toutefois une nuance ironique qui met subtilement en relation l'intervention d'Euriaut avec le comportement de Gérard. La strophe qui précède celle citée par Gerbert est la suivante :

D'una re m'aonda mon sens  
c'anc nuhls om mo joi no·m enquis,  
qu'eu volonters no l'en mentis ;  
car no·m par bos essenhamens,  
ans es foli' et efansa,  
qui d'amor a benanansa  
ni·n vol so cor ad autre descobrir,  
si no l'en pot o valer o servir.<sup>48</sup>

L'opposition entre la nécessité de garder ses sentiments secrets, en amour, et le fait de les « découvrir » sans raison est bien manifeste et parcourt la strophe entière. Mario Mancini, dans une note à sa traduction, remarque le contraste que l'auteur veut exprimer entre l'ardeur de la dame et le comportement réservé du troubadour<sup>49</sup>. Si on revient au contexte narratif, ces mentions assument une nuance ironique car l'inversion des rôles est remarquable : au comportement réservé et vertueux d'Euriaut répond le caractère vantard et démesuré de Gérard, qui a trop et publiquement parlé, et que son amie pourrait vouloir dénoncer avec cette chanson. Euriaut s'exprime à travers les mots du plus célèbre des troubadours, dans un contexte privé, alors que lui s'expose publiquement et se rattache au registre popularisant du refrain.

Cet effet ironique de distanciation ne se conserve toutefois pas dans les autres manuscrits du roman, qui préservent les éléments de la chanson qui ont la répercussion la plus immédiate<sup>50</sup>. Le manuscrit B donne une version corrompue d'une chanson provençale inconnue :

En igual tans que never dausir  
Bois et pras, vergiers et flors espanausir,  
Et voi bien<sup>51</sup> que j'ois enance sans faillir  
Plus que cors n'en puet pensar ne bouce dir  
Et sui jausie d'un riceau  
Qui plus me place a ma partie.

Le manuscrit D en offre une imitation française :

---

47 BEC, *La lyrique française* cit., vol. I, p. 57 et *supra*, chap. 3, « La parole aux personnages : les interprètes de la chanson ».

48 *Bernart de Ventadorn : seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Appel Carl, Halle Niemeyer, 1915, p. 3-4.

49 « All'ardire della dama corrisponde la timidezza, e la finzione, dell'amante (v. 16) », Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a cura di Mario Mancini, Roma, Carocci, « Biblioteca medievale », 2003, traduction de chansons choisies basée sur l'édition de Carl Appel, p. 140.

50 Cf. éd. cit., p. 16.

51 On ajoute l'adverbe « bien » à la transcription de Buffum, lecture confortée par la consultation directe du manuscrit.

En ce doux temps que je voy revverdir  
Bois, prez, vergiers et fleurs espenir,  
Et voy que j'oié en aise sans faillir  
Par fine amours en doulx espoir duire,  
Plus que en peult nul cuer ne bouche dire,  
Et suis du cuer du ventre ravie  
D'un doulx raissiau qui plaist a ma partie.

alors que le manuscrit de Saint-Pétersbourg, C, reporte une forme abrégée et modernisée :

En cel temps que la verdure  
Est ou bois et ou vergier,  
Et je oy ces oyseaulx chanter  
Et de mon ami me souvient  
Que je prens a regreter.<sup>52</sup>

La référence aux envieux ainsi que les jeux métatextuels semblent ici perdus. Toutefois on garde, on renforce même la relation entre l'état d'âme de la demoiselle et la floraison générale : la reverdie, qui inspire à Euriaut de chanter au souvenir de l'ami, semble consolider le lien que la jeune femme entretient avec la lyrique courtoise, la mettant subtilement en relation avec la position masculine réservée à l'auteur, comme cela a été le cas pour la chanson du manuscrit A.

Son originalité dérive d'une situation énonciative inattendue et sans doute surprenante pour le public : la strophe d'une célèbre « canso », de l'un des plus orthodoxes des troubadours, par ailleurs strictement liée à la position de l'auteur et valorisant l'inspiration du chant poétique, est interprétée par l'héroïne du roman.

Ainsi, jusqu'à ce moment de la narration, les deux amants ne partagent pas le même idéal amoureux : Gérard est associé au registre popularisant des fêtes de mai, alors que son amie Euriaut semble s'accorder à la position du poète-Amant, avec l'adéquation de son comportement au code de la « fin'amors ». Ces rapprochements renversent les projections qui régissent la caractérisation des amants dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart telle qu'elle ressort des analyses d'Emmanuèle Baumgartner<sup>53</sup> : l'empereur Conrad et la belle Liénor semblent représenter respectivement le registre élevé de la chanson et le registre popularisant des fêtes de mai. Le jeu des projections associées à Gérard et Euriaut semble se situer exactement à l'opposé.

---

52 Dans l'apparat des variantes, Buffum fait commencer cette insertion par le vers « Par ung amoureux souvenir » ; toutefois, ce vers semble le dernier vers pour ainsi dire « narratif », qui précède le commencement de la lyrique. Le fait qu'aucune portée musicale ne le précède, alors que tout vers lyrique est toujours graphiquement précédé par une portée, semble conforter cette lecture, cf. éd. cit., p. 16 et ms C, f. 4v a.

53 BAUMGARTNER, « Les citations lyriques » cit.

## 2.2. « Amor de lohn » : jeux de mémoire

A partir de la perte de la gageure, la situation narrative des personnages évoquée ci-dessus change radicalement : Gérard croit à l'infidélité de son amie, publiquement accusée par le comte Lisiart, et l'abandonne. Son idylle se brise. Il apprend toutefois très vite qu'Euriaut est innocente et part à sa recherche. Gerbert tire le plus grand profit de cette situation pour s'approprier un autre *topos* de la lyrique, adapté à un contexte et une durée tout romanesques : l'amour de loin. A partir du commencement de la quête, les protagonistes sont séparés et leur amour ne peut ressurgir qu'en l'absence de l'être aimé. Par voie de conséquence, la dimension mémorielle se trouve revêtir des fonctions multiples.

Pour commencer, le souvenir d'Euriaut a un rôle fondamental au niveau diégétique : il est nécessaire à l'avancement de l'action, car il conduit la quête de Gérard ; c'est le fil rouge qui le guide à travers les différentes aventures ; ce faisant, il rend par ailleurs manifeste la trajectoire de son parcours, aussi bien que celle de la narration. La récurrence d'un certain type de situation conforte cette lecture : les moments où Gérard pense à Euriaut sont placés au commencement de toute nouvelle action, dans ces passages fondamentaux qui relient une aventure à l'autre. Dans ces pauses narratives, ces blancs de l'action qui marquent la fin d'un épisode et conduisent vers celui qui suit, où Gérard est seul, à cheval, en errance, la pensée d'Euriaut ressurgit avec force.

Au commencement de son errance, après avoir appris la laide trahison de Lisiart, Gérard ne sait par où commencer sa recherche :

Gerars monte, le congié prent,  
De la vile ist, sa voie emprent.  
Mais de chou fu molt esbahis  
Que il ne set en quel país  
S'amie querre ne cerkier  
[...]  
A tant s'en va pensis et tristres.  
Par mi Borgoigne cerke et quiert  
A chiaus qu'il encontre requiert  
D'Euriaut s'amie nouveies.  
S'il queroit Parys a Niveies,  
Che seroit bien queste grevaine ;  
Aussi est chou parolle vaine ;  
Que nouveie n'en puet oïr ;  
De rien ne se puet esjoïr.  
Ensi par maint jor cevalcha (v. 1497-1501 ; v. 1512-21).

A la fin du premier épisode, qui l'avait vu gravement blessé au combat au château de Vergy, le souvenir d'Euriaut refait surface :

De s'amie li resouvint ;  
Talens et volentés li vint,  
C'a la puciele [Aigline de Vergy] requerra

Congié et s'amie querra. (v. 2144-49)

De même, après le deuxième épisode qui le voit en relations avec la bourgeoise Marote, la pensée de l'amie lui revient à l'esprit. Le but de la quête est de la retrouver, c'est une pensée constante :

Et tantost com fu respassés,  
S'est en son corage apensés  
Que il ira querre Eurïaut,  
Il ne laira que il n'i aut ;  
Anchois ira en Engleterre  
Et si querra par toute terre ;  
Ja mais n'ert liés, se ne le trueve. (v. 2436-42)

Après avoir libéré l'épouse enlevée d'un chevalier, Gerbert s'exprime ainsi :

De Gerart dirai, ki s'en va  
Tous seus grant aleüre errant.  
Eurïaut vait adiés querant ;  
Del tout i a mis sa pensee. (v. 4416-19)

Le manque de nouvelles le désespère :

L'air coisit pur et cler et net ;  
De Chalon mut un matinet ;  
Eurïaut vait adiés querant.  
Par pluisours lius vait enquerrant  
Nouveies, mais nule n'en ot ;  
Dont grant duel et grant anui ot,  
Quant a nouveie nen asene. (v. 2496-2507)

A travers ces passages de transition, l'auteur semble coudre ensemble les différentes aventures ; l'amour et la mémoire semblent unir l'un à l'autre les épisodes chevaleresques de la quête, remplir les espaces blancs entre une action et l'autre. Mais ces passages servent surtout à marquer l'action par la présence, *in absentia*, d'Eurïaut : il s'agit de l'un des rares moments où l'auteur décrit l'état d'âme du protagoniste, autrement tout en action, absorbé par les aventures qui lui arrivent ; l'auteur fait ressentir ainsi l'amour que Gérard éprouve pour elle, donne voix à ses pensées amoureuses.

Outre cette double fonction à la fois diégétique et mémorielle, ces passages acquièrent un autre rôle fondamental : le souvenir d'Eurïaut suscite les meilleurs sentiments de Gérard et, surtout, lui inspire parfois le chant. Comme la condition narrative du début du récit a profondément changé, le choix des fragments lyriques à insérer doit s'adapter à la mutation intervenue. En particulier, la rupture de l'idylle amoureuse et l'absence de l'être aimé nécessitent un changement radical de registre poétique : la douleur de la séparation, de la perte demande une adéquation de la part du héros au registre courtois. Il est intéressant de rappeler, au passage, que Gérard est le personnage qui chante le plus dans le roman : il est l'interprète de 19 chansons sur une quarantaine, soit d'à peu près la moitié des fragments lyriques enchâssés. Dans la

partie centrale du récit trois passages sont particulièrement intéressants de ce point de vue : Gérard est l'interprète de trois fragments lyriques consacrés à la pensée de son aimée, dont deux sont des chansons courtoises<sup>54</sup>.

N. insertion	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut	Chanson (Audefroy le Bâtard)
32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut – 4e av.	refrain
33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut – 5e av.	chanson (Chatelain de Coucy)

Dans le premier cas, Gérard se trouve à la cour de Milon, duc de Cologne, où il est invité en raison de ses exploits chevaleresques contre les ennemis de la ville. Après avoir dîné, il ressent le besoin de s'éloigner des invités. Pensant à son amie Euriaut, il entonne la première strophe d'une chanson d'Audefroy le Bâtard :

Destrois, pensis, en esmai,  
Cant de bonne amour souspris,  
Et faic semblant cointe et gai  
La ou sui plus d'ire espris.  
Ma douche dame ou j'ai pris  
Les maus dont ja ne garrai,  
Ains en trai  
Les paines com fins amis (v. 3236-43)<sup>55</sup>

Gérard est ici l'interprète de la chanson d'un trouvère, inspirée du souvenir d'Euriaut, cette fois centrée sur le thème de la douleur<sup>56</sup>. Le changement de ton, par rapport aux insertions précédentes, est remarquable : le premier vers, rythmé par les adjectifs en asyndète, exprime la peine sans soulagement de Gérard ; dans les trois vers suivants, le trouvère rend manifeste l'antithèse entre semblance et intériorité, auparavant inconnue au héros qui, par ailleurs, se dit prêt à supporter les maux d'amour au nom de sa « douce dame ». Gérard semble donc assumer pour la première fois le code de comportement courtois, auquel il n'adhérait pas encore, en acceptant le clivage entre les nécessités intérieures et les conditions extérieures. Le changement d'attitude, et de registre, est perceptible aussi dans certains changements lexicaux : l'« amie » devient la « dame » et le chevalier se désigne comme « fin amis »<sup>57</sup>.

54 On considère ici juste les chansons interprétées à la mémoire de l'aimée. On verra par la suite celles interprétées dans l'interaction avec d'autres personnages et qui répondent à d'autres fonctions.

55 *Die Lieder und Romanzen des Audefrois le Bastard*, éd. cit., p. 96. Il n'existe presque pas de changements entre le texte du trouvère et celui cité de Gerbert de Montreuil, qui reporte une leçon assez proche même dans le manuscrit C, le plus porteur de variantes. Il s'agit d'une chanson d'amour de trois strophes, bâties sur des vers de 7 syllabes, avec une tradition manuscrite assez compacte. La tripartition des strophes est typique chez cet auteur. La variation syllabique montre une tentative de changement par rapport au schéma métrique utilisé habituellement.

56 « Die Liebeslieder des Audefrois le Bastard atmen ganz den Geist seiner Zeit. Wie in den Gedichten seiner Zeitgenossen herrscht in ihnen genau dieselbe Eintönigkeit, die Schilderung der nicht erhörten Liebe », éd. cit., p. 6.

57 Cette chanson revêt aussi une fonction communicative : elle se prête à un malentendu, car la fille du duc, Aiglente, sera persuadée que la lyrique du chevalier s'adresse à elle. Une analyse détaillée de cet

Par rapport à la chanson interprétée par Euriant, celle qui est chantée par Gérard a toutefois une connotation très différente pour ce qui est de la réception diachronique : elle n'appartient pas au répertoire classique de la lyrique courtoise. Comme l'a noté Anne Ibos-Augé, Gerbert est l'un des rares auteurs à introduire des chansons « modernes » à côté des chansons de Gace Brulé et de Bernard de Ventadorn, chantres de la première génération de troubadours et de trouvères. Audefroy le Bâtard est un trouvère contemporain de Gerbert de Montreuil : sa chanson fait œuvre de témoin de son propre temps musical, au lieu d'être insérée « por ramenbrance »<sup>58</sup>, et introduit une note de modernité et de vivacité<sup>59</sup>.

Gérard n'est toutefois pas toujours stable dans ses choix musicaux si bien que, allant délivrer l'épouse du chevalier blessé qu'il a rencontré sur son chemin, il entonne le refrain suivant : « Volontiers verroie | Cui je suis amis ; | Diex m'i maint a joie ! » (v. 4478-80)<sup>60</sup>. La ferme détermination de retrouver son amie, qui s'exprime à travers le chant, se mélange en réalité avec une nuance licencieuse dans cette courte insertion. Le fragment lyrique apparaît à un moment où il s'allie à la fonction mémorielle créée par Gerbert sur la figure d'Euriant : au milieu d'une chevauchée, dans une pause narrative.

Pour ce qui est de la troisième chanson ici considérée, elle est insérée à l'endroit le plus propice à l'évocation du souvenir de l'aimée : lorsque Gérard se dirige vers la dernière aventure. Gerbert l'introduit de la manière suivante :

A tant erre par pluisours jours,  
 Ne fu mie grans ses sejours ;  
 Euriant tout adies queroit ;  
 Par ses journees enqueroit  
 Nouvieles d'Euriant s'amie.  
 Quant ne les ot, molt se gramie ;  
 Et namporquant, quant l'en sovient,  
 De chanter volentés li vient,  
 Lors chant halt sans demourer (v. 4615-23)

Gérard entonne la troisième strophe de la célèbre chanson *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* du Châtelain de Coucy<sup>61</sup> :

---

épisode sera donnée par la suite.

58 IBOS-AUGÉ, « Noter biaux chans por ramenbrance de chançon » cit., p. 265

59 Il faut toutefois anticiper que cette insertion lyrique, comme on verra mieux au chapitre suivant, ne recouvre pas seulement cette valeur mais acquiert une épaisseur particulière pour le personnage qui se trouve à l'écoute de Gérard, ce qui justifie ainsi le décalage temporel de la chanson par rapport aux autres interprétées à l'intention d'Euriant.

60 Ce refrain n'est apparemment pas conservé ailleurs ; Buffum le compare avec le dernier vers de *Renart le Nouvel*, cité aux v. 5051-58, cf. « The songs » cit., p. 152.

61 Alain Lérond publie la composition en première position de son édition ; il suit la version du chansonnier français M ; la strophe garde la troisième position d'après quasiment tous les manuscrits, exception faite uniquement de C, qui la donne en deuxième position, *Chansons attribuées au Châtelain de Coucy*, édition critique par Alain Lérond, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 57-62.



Ed. Buffum, texte de Gerbert	Ed. Léron, texte du trouvère
Par Diu! amours grief m'est a consirer Dou douch solas et de la compaignie, Et des biaux mos dont sot a moi parler Cele ki m'ert dame, compaignie, amie, Et quant recort sa simple cortoisie Et son douc vis et son viaire cler, Comment me puet li cuers el cors durer? Que ne s'es part? Certes, trop est malvais. (v. 4624-31)	Biauz sire Diex, qu'iert il du consirer Du grant soulaz et de la compaignie Et des douz moz dont seut a moi parler Cele qui m'ert dame, compaignie, amie? Et quant recort sa douce compaignie Et les soulaz qu'el me soloit moustrer Conment me puet li cuers u cors durer Qu'il ne s'en part? Certes il est mauvaiz. (v. 17-24)

Malgré les différences linguistiques et graphiques, et les tendances de C et D à la variation, les quatre manuscrits de la *Violette* s'accordent sur quelques leçons qui semblent diverger du texte du Châtelain de Coucy : on a une variation dans l'exclamation du premier vers et des variantes dans l'attribution pour ainsi dire distributive des adjectifs. Chez le trouvère on trouve « grant soulaz » / « douz moz » / « douce compaignie » qui, chez Gerbert, deviennent « douch solas » / « biaux mos » / « simple cortoisie », évitant ainsi la répétition de « doux ». Toutefois la variation la plus intéressante est sans doute celle du v. 4628: le v. 22 « Et les soulaz qu'el me soloit moustrer » de la chanson du Châtelain devient « Et son douc vis et son viaire cler », leçon confortée par la totalité des quatre témoins de la *Violette*. Gerbert, inspiré des tons nostalgiques du trouvère probablement annonçant à sa dame le départ en Terre Sainte<sup>62</sup>, a peut-être voulu ajouter une note concrète, avec l'évocation du visage nuançant l'érotisme du « soulaz » mais avec une solution non dépourvue d'une nuance sensuelle<sup>63</sup>.

Dans cette pièce appartenant au registre courtois on voit émerger, à la place de la figure standardisée de la dame lointaine, un être en chair et en os, peint avec chaleur jusque dans des détails concrets : la référence à la compaignie, aux « biaux mos », au « douc vis » et au « viaire clair » renvoient à des moments heureux, vécus par les amants, que l'auteur se prend à regretter. Gérard, s'exprimant à travers cette strophe du Châtelain, se rallie à son état d'âme : il assume une attitude toute teintée de nostalgie vis-à-vis des moments heureux passés avec son amie Euriaut.

Le changement intervenu dans la narration, qui voit les amants glisser de l'idylle du début à la séparation et à l'errance, trouve sa correspondance dans le changement de registre lyrique de la part du héros. Pendant son errance, conformément à sa

62 Comme l'observe Léron, la chanson devait probablement annoncer le départ pour la terre sainte en croisade: il s'agit d'une véritable profession de foi pour sa dame, à qui il jure fidélité. Le ton de la chanson est très nostalgique et accompagné de notes concrètes liés aux souvenirs de la femme aimée et aux moments heureux passés ensemble, éd. cit.

63 La même strophe est enchâssée dans *La Châtelaine de Vergy*, cf. édition de Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994 ; voir aussi l'introduction de Giovanna Angeli à l'édition bilingue italienne, *La Châtelaine de Vergy, La Castellana di Vergy*, a cura di Giovanna Angeli, Roma, Salerno Editrice, 1991.

nouvelle situation, Gérard change son moyen d'expression privilégié et passe du refrain à la chanson courtoise dont les pièces, en contraste avec celle chantée par Euriaut, semblent se caractériser par une nuance de modernité tout à fait originale. Ce changement sert aussi à conforter la nouvelle image que l'auteur associe à Euriaut, qui nécessite aussi d'être restructurée en fonction des changements intervenus : pendant l'absence, le long de la partie centrale de la narration, elle n'est plus la joyeuse amie telle qu'elle était décrite par Gérard au départ. Pendant la distance, Euriaut en vient à incarner en creux la femme chantée par la lyrique. Son souvenir, le reflet de son image concourent à composer l'idéal de la dame courtoise, à la fois évanescence et inatteignable : pensée constante dans l'esprit de Gérard, interlocutrice privilégiée de ses chansons, elle n'est qu'un pâle reflet de la dame réelle, conformément au nouveau registre poétique choisi. Pure pensée, figure à distance qui se poursuit le long de la quête, elle suscite aussi l'inspiration et la vigueur, moteurs principaux de l'action, conjuguant à la fois l'idéal féminin chanté par la lyrique et l'idéal chevaleresque des romans arthuriens.

### 2.3. Faiblesses et inconstances : jeux d'oubli

L'amour ainsi conçu et développé dans ce contexte narratif confère une importance de premier plan au rôle du souvenir, de la mémoire. Or à deux reprises ce jeu de mémoire, qui concentre en lui tout le sens de la quête, risque de se perdre. À deux reprises Gérard manque oublier les raisons de son errance : l'auteur se permet deux grandes hésitations, des jeux d'oubli<sup>64</sup>.

Une première fois, l'absence de nouvelles de son aimée rend Gérard malade.

Ainc noviele n'en pot aprendre ;  
 D'ire et de duel prist a esprendre.  
 En cele angoisse le toucha  
 Uns mals, ki au lit l'acoucha  
 Dedens la vile de Chalon. (v. 2264-68)

Un bourgeois et sa fille l'accueillent dans leur demeure et prennent soin de lui.

Toutefois sa maladie empire :

Pailes devint et amaigris,  
 Le boire pert et le mangier,  
 Rien ne le peut assougagier ;  
 Tous s'oublie, tous se despoire  
 Sa vie ne prise une poire,  
 Del siecle volsist estre alés. (v. 2273-78)

---

<sup>64</sup> Une analyse intéressante de ces aspects a été faite par Francine MORA, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », dans *Figures de l'oubli (IVe – XVIe siècles)*, édité par Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, Revue Études des lettres, 1-2, 2007, Université de Lausanne, p. 119-35.

Ce malaise l'atteint au point de lui faire oublier son identité et les raisons de son errance :

Oubliés s'est et desseüs.  
Plus vers que fueille de seüs  
Devint ses cors et tout si membre.  
De nule rien ne se ramenbre,  
S'amie et lui meïsme oublie ;  
Trestoute est sa vertu falie. (v. 2282-87)

Tel Tristan éloigné de la reine Iseut au début des *Folies*, Gérard semble sombrer dans un état d'aliénation profond, dans une sorte de folie amoureuse qui le rend incapable d'avancer sur le droit chemin. L'absence de nouvelles de l'aimée le rend oublieux du monde ; il sombre dans la constellation noire de la mélancolie<sup>65</sup> car « par la douleur d'amour, on peut tomber dans son envers sombre, l'évanouissement dans le monde de la folie »<sup>66</sup>. Cette maladie amoureuse dure longuement et se manifeste aussi dans l'incapacité physique de se nourrir, de se soigner. Par conséquent, la recherche de l'être aimé subit un brusque arrêt ; le moteur de l'action, le fil rouge de la mémoire paraît se perdre tout comme se perdre dans la folie d'amour dans la lyrique mène à l'anéantissement, au vide. Comme le dit Jacques Roubaud, « *Le néant est l'ombre de l'amour*. Et comme l'amour commande à la fois le chant et la poésie, le *chantar* et le *trobar*, céder aux doutes ironiques du néant, c'est détruire le *trobar* même »<sup>67</sup>.

Le chant seul parvient à le tirer de son état : la fille du bourgeois, Marote, dont Gerbert ne manque pas de souligner les attraits, est en train de broder dans la chambre d'à côté. Dans l'intimité de sa pièce, occupée par le travail d'aiguille, elle entonne une chanson typiquement féminine, une chanson de toile<sup>68</sup> :

Siet soi biele Euriaus, seule est enclose ;  
Ne boit ne ne manguè ne ne repose ;  
Souvent se claimme lasse, souvent se cose  
C'a son ami Renaut parler nen ose ;  
Souvent s'escrie en halt :  
« Ha! Dex! verrai jou ja  
Mon douc ami Renaut! » (v. 2303-9)<sup>69</sup>

La chanson, évoquant une situation qui pourrait bien correspondre à celle d'Euriaut, surprend Gérard qui « Une pieche fu molt pensis » (v. 2315). Le nom de l'aimée, aussi soudainement entendu, dissipe l'état d'inconscience qui afflige Gérard, qui s'adonne à un long monologue (18 v.) :

Las! fait il, cis maus m'a dechut,

---

65 Jacques ROUBAUD, *La fleur inverse : l'art des troubadours*, 2e édition augmentée d'une postface, Paris, Les Belles Lettres, 1994, chap. 2.

66 ROUBAUD, *La fleur inverse* cit., p. 68.

67 ROUBAUD, *La fleur inverse* cit., p. 94. Les italiques sont dans la citation.

68 Cette scène rappelle le moment où Liénor et sa mère, occupées à broder, chantent des chansons de toile à l'intention du messenger de l'empereur Conrad.

69 Ed. cit., p. 95, cf. aussi BEC, *La lyrique française* cit., n. 33, p. 39. Cette « chanson à toile » ne semble exister que dans la *Violette*.

Quant jou ai si longement jut ;  
 Assés puis jesir et chi estre ;  
 Ja ne sarai ne liu ne l'estre,  
 Ou m'amie puisse trouver. (v. 2316-20)

La remémoration de Gérard lui permet un moment de réflexion sur sa propre conduite. Son monologue, où les pensées de l'auteur semblent faire surface à travers les mots de Gérard, sert à souligner l'importance de l'amour pour tout chevalier, une sorte de morale de portée générale, qui fait mieux comprendre le sens de la quête :

Que ki sa bonne amor oublie,  
 Son sens et sa forche afoiblie.  
 N'est merveille se j'afoibli,  
 Quant cheli ai mise en oubli,  
 Ki par s'amour me fait valoir (v. 2321-26)

On a déjà vu que la relation avec Marote permet à Gérard de mieux comprendre les fautes commises envers Euriant (chap. 2, § 3). Toute la séquence tourne autour de la valeur de la mémoire et de la pensée de l'être aimé vues comme des forces incontournables dans toute action, poétique et chevaleresque. La capacité du chant de dissiper les brumes de l'inconscience est manifeste et, pour le dire avec Francine Mora, « victorieuse d'un oubli présenté comme mortifère et destructeur, la mémoire lyrique est ici très nettement mise en valeur »<sup>70</sup>.

Gérard se remet de sa maladie et chante à son tour, pour la première fois depuis le commencement de la quête, ses peines d'amour :

Amors, quant m'iert ceste painne achievee  
 Qui si me fait a grant dolour languir?  
 Souvent mi fait mainte dure escaffee,  
 Souvent rougir et maintes fois palir,  
 Fremir, trambler, tressuer, tressaillir.  
 Souventes fois m'est a joie tornee,  
 Et aussi tost sor le point de morir (v. 2339-45)

N. insertion	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
19	v. 2303-9	Marote, en brochant	ch. de toile
20	v. 2339-45	Gérard, sortant de sa maladie	ch. anonyme

Le héros connaît ici pour la première fois une douleur profonde qui se manifeste dans des réactions physiques très violentes (v. 2342-43) et il semble ainsi prendre conscience de ce qui lui est arrivé, de sa situation antérieure. La récupération de la mémoire et la compréhension de son importance font resurgir en Gérard un plus fort désir de guérir, de réagir à la mélancolie et de reprendre sa quête :

Or me couvient esvertuër  
 Et le mal ch'ai eü tuër.

<sup>70</sup> MORA, « Mémoire du narrateur » cit., p. 130.

S'irai querre Euriaut, m'amie ;  
Ensi ne remanra il mie ;  
Tant le querrai, que jou l'arai.  
Ja por painne ne laisserai  
Que ne l'aie, se elle est vive (v. 2328-33).

Quelques centaines de vers après l'effective reprise de la quête, la mémoire de Gérard fait toutefois défaut à une deuxième reprise. Invité à la cour de Cologne par son duc, en raison de prouesses chevaleresques prodiguées dans une attaque contre les Saxons, le héros doit faire face à la plus entreprenante des demoiselles qu'il rencontre : Aiglente, la fille du duc. Face aux nombreux refus donnés par Gérard – tout épris de son amie Euriaut – à ses prières d'amour, elle parvient à le tromper. Avec la complicité de sa nourrice, à l'intuition et aux allures très semblables à la Thessala du *Cligès*, Aiglente parvient à imposer son vouloir au protagoniste : elle va lui faire absorber un philtre d'amour qui lui fait oublier son vrai amour et les raisons de sa quête :

Quant Gerars ot but la puison,  
Aussi comme de pasmison  
Fu revenus, et tous cois sis ;  
Une grant pieche fu pensis,  
Ainc d'Euriaut ne li souvint,  
Talens et volontés li vint  
De resgarder la damoisele. (v. 3566-72)

Le philtre crée un effet d'oubli tellement fort, que le preux Gérard arrive à s'engager avec Aiglente et fixer la date des noces avec elle : le souvenir d'Euriaut paraît avoir complètement disparu. De cette manière, Aiglente suspend l'errance de Gérard. À une nouvelle reprise le fil rouge de la mémoire s'interrompt ; à une nouvelle reprise les figures de Tristan et d'Iseut émergent en contrepoint. Toutefois le philtre amoureux incarne ici à plein titre « l'artifice », la supercherie qui a temporairement le dessus sur la ligne du droit chemin ; le philtre d'amour détourne le bon amant de son vrai amour, de sa vraie amie.

Or la quête ainsi suspendue, l'impasse narrative créée par le philtre ne peut pas se résoudre à l'aide du simple chant ; les effets de la magie nécessitent un antidote plus fort et Gerbert construit à cet endroit une solution plus articulée. Marote, au moment de son congé, avait donné à Gérard un très bel épervier comme don lui disant :

Et par amour vous requerrai  
Que mon esprevier em portés ;  
A la fois vous en deportés ;  
Si vous souvenra de vostre oste (v. 2451-54)

Toujours fiancé avec Aiglente, Gérard se rend un jour à la chasse. Son épervier capture une alouette, la tue et il s'en nourrit. L'alouette porte au cou la bague de fiançailles d'Euriaut, laquelle était précédemment glissée par mégarde du doigt de la

demoiselle. Or la vue de la bague d'Euriaut cause en Gérard un bref état d'aliénation et parvient à dissiper les effets maléfiques du philtre. Ce dense passage, qui sera repris et analysé au chapitre VI, a des réminiscences multiples : la bague en tant que telle fonctionne comme trait d'union, recrée le lien entre les amants qui s'était desserré, de manière contraire à ce qui arrive dans l'*Escoufle* de Jean Renart ; la rencontre des oiseaux, en revanche, revêt une signification plus symbolique. L'épervier et l'alouette semblent signifier les retrouvailles de Gérard avec Euriaut : vus comme les représentants des lyriques du Nord et du Sud respectivement, selon les registres poétiques qui leur ont été associés, ils signifient la réunion des deux amants, dans une scène aux riches nuances érotiques.

Gerbert semble jouer avec la mémoire, poétique mais pas seulement, explorer ses possibles solutions narratives. Si d'une part il semble vouloir montrer les côtés les plus dangereux de l'amour, évoquant les moments les plus durs de la passion tristanienne et proposant le chant comme solution à cette douleur, de l'autre il semble souligner la fragilité du souvenir et de la pensée amoureuse, mis à nu par ces différentes possibilités d'interruption dans le fil rouge de la quête, où la lyrique courtoise joue un rôle de premier plan pour la redécouverte de soi et de la mémoire.

## 2.4. La possession joyeuse de l'amour

Lorsque Gérard et Euriaut se retrouvent, vers la fin de la narration, Gerbert ne fait pas confluer les registres poétiques à travers lesquels ils s'expriment en un seul choix comme on aurait peut-être attendu. Il semble y avoir une sorte d'échange, par rapport au début de la narration, quant au registre utilisé de la part des deux amants : Euriaut est l'interprète d'un refrain alors que Gérard, sur demande de son amie, chante la strophe d'une chanson de Gace Brulé.

Euriaut, ayant reconnu son ami et s'étant manifestée à lui, exprime sa joie dans un refrain devant la cour du duc de Metz, où ont lieu les retrouvailles : « J'ai recouvré ma joie par bien amer » (v. 5701)<sup>71</sup>, dit-elle. Ce genre, qui ne lui appartenait pas encore, montre finalement son adéquation au sentiment joyeux de l'amour idyllique et exalte en même temps la constance et la vertu dans un contexte public.

Pour ce qui concerne Gérard on le voit entonner, au moment des retrouvailles, la première strophe de la chanson *Ne mi sont pas ochoison de canter* de Gace Brulé (R 787), cette fois à la demande et en présence de l'amie :

Ne mi sont par ochoison de canter  
Pres ne vergiés, plaseïs ne buisson ;  
Quant ma dame mi plaist a commander,  
N'i puis trouver plus loial ochoison,  
Et molt m'est bon que sa valour retraie,  
Sa grant biauté et sa coulour veraie,  
Dont Dex li volt si grant plenté donner  
Que les autres m'en convient oublier. (v. 5790-97)

N. insertion	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
36	v. 5701	Euriaut, ayant retrouvé Gérard	refrain
39	v. 5790-97	Gérard, à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)

La strophe donnée par Gerbert est fidèle à celle du trouvère et ne présente pas de variantes de relief. Gérard, qui pour la première fois appelle Euriaut « sa dame », semble reconnaître toute la valeur de la jeune femme qui n'a point sa pareille et chante ses louanges publiquement, mais dans un ton courtois et mesuré, mentionnant par ailleurs les autres femmes qui ne peuvent pas rivaliser avec elle et qu'il peut mettre

---

71 Ce refrain se trouve uniquement dans ce roman.

définitivement en oubli<sup>72</sup>. La réappropriation du bon amour semble l'avoir fait mûrir, au niveau narratif aussi bien qu'au niveau poétique.

Une réflexion nous vient à l'esprit à la conclusion de ce parcours : les fragments poétiques analysés au cours du chapitre, qui sillonnent le texte par des jeux de mémoire et des jeux d'oubli, sont les seuls passages qui donnent voix à la relation des amants. Gerbert de Montreuil ne consacre presque pas de vers à décrire leur relation qui est narrativement signifiée autrement, par des gestes, par des attitudes du couple de personnages. La relation amoureuse de Gérard et d'Euriaut en tant que telle est racontée presque uniquement à travers ces insertions lyriques, mais ne semble pas interrogée dans sa nature profonde. Il sera alors question de vérifier cette réflexion dans les analyses qui suivront : d'une part, on sera amené à interroger la problématique amoureuse qui semble intéresser davantage notre auteur dans le chapitre qui suit (chap. 3) ; d'autre part, on examinera les autres moyens utilisés de l'auteur pour signifier la relation amoureuse des amants, et à quelle tradition littéraire elle fait éventuellement référence, dans le premier chapitre de la troisième partie : « Portrait » (chap. 7). On pourra alors répondre à ce doute de manière claire seulement après ces analyses, qui fournissent un soutien et un complément au raisonnement conduit ici.

---

72 Il est curieux que les manuscrits B, C et D reportent à ce niveau un refrain qu'Euriaut chanterait en réponse à son amant ; il s'agit, d'après la leçon de B du refrain « Bones sont amors, l dont on trait mal », insertion n. 41 du tableau général des insertions lyriques, conservé uniquement dans la *Violette*, qui se situerait à partir du v. 6126 de l'édition. Ce refrain, caractérisé par un ton nettement didactique, semble vouloir tirer une morale sur les événements passés, arrivés à ce moment à leur terme. Le refrain postiche, par son genre souple et prêt à soutenir différentes exigences narratives, permet ainsi à Euriaut d'explicitier le sens de l'histoire et va dans le même sens d'une évolution hagiographique du personnage (cf. *infra*, chap. 7).



## CHAPITRE CINQUIÈME

### LA DIFFICILE RENCONTRE AVEC L'AUTRE, OU LA VIVACITÉ DU CHANT

L'analyse des insertions lyriques interprétées par les amants, menée dans le chapitre précédent, a permis de voir la dynamique amoureuse mise en place par l'auteur dans le couple d'amants. Euriaut et surtout Gérard se modèlent sur les acteurs de la lyrique courtoise, répondent aux pronoms qui leur sont attribués dans les fragments lyriques enchâssés, chantent au nom du poète-amant et de la dame-domina, se superposent à ces figures poétiques. Toutefois, ils ne leur correspondent pas au sens propre : les rôles qui leur sont attribués dans les insertions lyriques soutiennent, de fait, l'articulation narrative de la quête, alimentent la description de leur amour malgré leur longue séparation, la précoce disparition d'Euriaut du centre de la narration, qui ne permettent pas à l'auteur de s'arrêter longuement sur la description de leurs amours. Ainsi, réciproquement, ces fragments poétiques donnent voix et, d'une certaine manière corps, à la relation amoureuse des héros.

Outre cette fonction pour ainsi dire structurelle des fragments lyriques, le roman de Gerbert présente une autre facette du discours amoureux particulièrement active dans les relations entre les héros et les personnages secondaires. Les insertions lyriques, utilisées de manière très originale en modalité dialogique, alimentent et dynamisent les relations entre les personnages. On a vu que l'articulation narrative du roman prévoit une longue séparation des héros dans la partie centrale du roman ; leur solitude et leur absence apparente de liens se traduisent narrativement par une grande disponibilité à de nouvelles rencontres : le chemin de Gérard est caractérisé par la présence constante de personnages en besoin d'aide, surtout par des demoiselles « desconseillées » ; Euriaut, avec le peu de mobilité qui lui est concédé, croise aussi des personnages masculins comme des ducs, des comtes et des chevaliers.

Au fil de l'analyse proposée dans ce chapitre, on voit peu à peu se dégager les portraits des personnages rencontrés dans le parcours individuel des héros. Fascinés par le charme des héros et désireux de les conquérir, ils représentent des différentes facettes du désir amoureux.

## 1. Un potentiel érotique à apprivoiser ou les différents versants du désir<sup>1</sup>

Gérard et Euriant, les deux amants sont jeunes, courtois, d'une rare beauté. Gerbert de Montreuil montre une insistance particulière sur l'attrait de leur aspect : il évoque dès leurs premières apparitions l'attraction qu'ils peuvent susciter. Lors de l'entrée en scène du héros à la cour du roi Louis, avant même d'entreprendre sa description, Gerbert relève qu'à sa vue une des dames présentes :

Tous li sans fremist et remue  
La dame quant ele le voit,  
Tant de biauté en lui avoit,  
En chief, en cors, en bras, en mains (v. 163-66).

Le charme qui émane de ce « jovencel » commence à produire ses effets avant même qu'une description en bonne et due forme lui soit consacrée : le public féminin de la cour est immédiatement séduit par ce chevalier. De même, le portrait physique d'Euriant est encadré par deux touches particulièrement sensuelles : après s'être attardé à décrire sa parure, ses beaux vêtements, l'auteur nous livre un portrait physique de l'héroïne. Une qualification générale l'introduit, « Gente fu de cors et adroite, » (v. 864), mais poursuit avec une notation inattendue dans un cadre canonique : « Par flans deliie et estroite, | Hance ot basse sous la chainture, | Et moult fu de biele estature » (v. 865-67). Le début de la description traditionnelle, qui devrait commencer en haut comme le prescrivent les arts poétiques, est repoussé au vers suivant : « Cief ot crespé, luisant [...] » (v. 868). L'attention de Gerbert est retenue, à la conclusion de sa description, par un autre détail inusuel :

Si n'avoit pas plus de quinze ans<sup>2</sup> ;  
Mais ses valours ne ses bontés,  
Ses hounours ne ses simpletés  
Ne vous aroie hui devisees ;  
Mameletes ot haut levees,  
Ki nouvelement li poignoient. (v. 896-900)

Les hanches et les seins, deux éléments dont le potentiel érotique est incontestable, sont mis en valeur dans la présentation de l'héroïne. Loin de se contenter de ces « simples » allusions, l'auteur se plaît à montrer les effets qu'une telle beauté

---

1 L'article de Suzanne KOCHER, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the 'Roman de la Violette' », dans *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, edited by Classen Albrecht, Tempe, Arizona, Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, p. 189-210, a inspiré une partie des réflexions de ce paragraphe. Toutefois il nous semble qu'en élargissant la perspective à l'ensemble du roman les résultats du raisonnement proposé ici acquièrent plus d'épaisseur.

2 Comme la relation des amants dure depuis sept ans et demi, d'après ce qu'on apprend du dialogue entre Gondrée et Euriant au début du roman, les manuscrits B et C augmentent l'âge de la demoiselle, qui passe de quinze à vingt ans.

peut produire. Au moment de son apparition publique, toute parée pour arriver à la cour, sa seule vue produit sur les assistants des effets quasiment surnaturels :

Tout cil de la vile acouroient  
Pour li veir et remirer ;  
Mais je vous puis pour voir jurer  
Que tels le jour le regarda,  
Qui mauvairement s'i garda,  
Que maintenant espris en fu. (v. 901-6).

Toutefois le moment n'est pas dépourvu de comique car

Mains hom caï en la carriere,  
Qui pour li veir se tourna  
Qui el palu mal s'atourna. (v. 915-17).

Par ailleurs, on enregistre l'intervention d'un copiste, qui se trouve dans la famille de manuscrits BC, pour souligner les effets produits par la beauté d'Euriaut : aux vers 899-900 on a la répétition du verbe « poindre » ; dans tout le passage du vers 901 jusqu'à 908 les deux témoins présentent un long jeu de mots sur la racine du verbe « regarder » qui n'est pas propre à l'auteur<sup>3</sup>, comme le dit Buffum.

La fascination exercée par les héros est une donnée traditionnelle, il est vrai : la beauté physique du personnage est le miroir de l'âme. Cependant, les nuances érotiques qui paraissent ici et là sous la plume de Gerbert dépassent ces données traditionnelles et font apparaître en tout lieu un désir dont la maîtrise est parfois difficile. Les demoiselles et les chevaliers que les héros rencontrent subissent tous l'emprise de leur charme : ils sont tellement fascinés par ces jeunes gens, qu'ils en deviennent immédiatement amoureux. Par conséquent, la solitude des deux protagonistes dans leur errance renferme un potentiel sensuel élevé et le manque de liens officiellement reconnus sert de base à de nombreux équivoques et inconvénients dans leurs relations, car le charme qui émane des héros conditionne fortement à chaque fois toute relation avec l'autre. Gerbert de Montreuil exploite de manière savante ce potentiel émanant de la situation narrative et, à chaque nouvelle rencontre, sa plume s'attarde à décrire la naissance et l'endurance du désir : les personnages séduits par les héros constituent une sorte de galerie qui voit des représentants de toutes les typologies de l'amour, dont on essaiera d'esquisser les portraits.

Cependant, comme les héros demeurent fidèles l'un à l'autre, l'auteur est contraint de déployer à chaque reprise la problématique de la rencontre avec l'autre unie à celle de la déclaration amoureuse ; et à chaque nouvelle rencontre, on assiste à la

---

3 Comme le note l'éditeur, ce jeu est difficilement attribuable à Gerbert : « There is only one example in the entire poem where such a play on words seems to have been in the original, hence the version of P25 [BC] was introduced by a scribe who was influenced by the prevailing style of playing on words ». L'autre passage cité est référé à Gérard et Aiglente (v. 3171-75), Douglas L. BUFFUM, *Le Roman de la Violette. A study of the manuscripts and the original dialect*, Baltimore, J.H. Furst, 1904, p. 20-21.

création d'un équilibre précaire entre une certaine rhétorique courtoise et la maîtrise d'un désir qui dépasse parfois les limites des bienséances. Dans les échanges dialogiques entre les protagonistes et leurs aspirants séducteurs, l'auteur non seulement crée des situations équivoques, joue de l'ambiguïté, mais questionne la vérité de la parole amoureuse, qui est parfois prononcée avec des intentions mensongères. Car la mauvaise foi de certains personnages, qui convoitent Gérard et Euriaut plutôt qu'ils ne les aiment, se cache derrière un masque courtois. Cette « protection » n'arrive pas toutefois à couvrir entièrement leurs vraies intentions : Gerbert dévoile la nature parfois basse de certains personnages prétendument courtois, ridiculisant ainsi leur position. Grâce à ces situations, Gerbert prend donc une certaine distance par rapport au discours amoureux traditionnel ainsi qu'au modèle courtois.

### 1.1. Le désir au masculin

Les personnages masculins rencontrés par Euriaut sont gagnés par trois types d'*innamoramento* très différents. Le comte Lisiart entend parler de la demoiselle lorsque Gérard fait son éloge à la cour. Au moment de leur rencontre, lors de sa tentative de séduction, il feint d'être un amant courtois qui a été séduit « de loin » par ses charmes et ses qualités :

Se li a dit : « Dame, merchi!  
Tant ai de vous aillours que chi  
Oï parler, de vo samblanche,  
De vo biauté, de vo vaillanche,  
Que prisant aloit tout li mons,  
Tant m'a mes cuers dit et semons,  
C'a forche m'a fait chi venir » (v. 376-82)

Le comte de Forez, atteint d'une « maladie, | C'amours me fait souffrir et traire » (v. 385-86), s'appuie sur les *topoi* traditionnels de l'amour courtois pour soutenir sa prière amoureuse :

Mais je ne poroie retraire  
Les maus que trai por vous et tir,  
Que la fache me fait matir  
Et le cuer el ventre m'estraint ;  
Si m'a li mals d'amer ataint  
Puis que j'oi de vous parler. (v. 387-92)

Il continue en disant : « Car si m'a enpoint et bouté | Amours de son dart ens el cuer » (v. 397-98). Gerbert de Montreuil utilise une rhétorique bien connue pour donner voix à la requête amoureuse de Lisiart. Toutefois la demoiselle est moins domptable que prévu et ne croit à aucun de ses mots, si bien que leur dialogue se développe sur trois reprises caractérisées par une tension argumentative croissante. Face au premier

refus de la demoiselle, le comte renforce son discours avec des nouveaux arguments : « mors serai de duel et d'ire | S'encore dire ne vous os » (v. 421- 22) et en vient à dire

Que miels voel estre mors que vis  
Se de moi pitié ne vous prent;  
Et sachiés que molt entreprenent  
Ki occist homme de son gré (v. 461-64).

Dans sa dernière réplique, « En bas li dist, non mie haut » (v. 455), le comte laisse toutefois émerger la vérité sur ses bas sentiments : il affirme bien vouloir faire justice à son cœur. Cependant Euriaut ne croit à aucune des ses paroles et, dans leur joute verbale, elle résiste de manière toujours plus énergique aux déclarations du faux prétendant. Les réponses d'Euriaut déclarent immédiatement que la conquête est impossible

Ha! sire, merci, pour pitié!  
Se jou or vostre dit endure  
Et je ne vous responc laidure,  
Sachiés c'est par me courtoisie;  
Que anchois averiés saisie  
La lune, ki'st el chiel lassus,  
Que vous venissiés au desus,  
De chou dont vous requis m'avez (v. 401-8)

elles mettent à nu la vilenie des propos du prétendant et insistent sur la fausseté de son discours : « Ha! Sire, ne valt rien cis dis » (v. 467) ; « votre complainte, | Ki est et si fausse et si fainte » (v. 472-73) ;

Des or mais tenroie a anoi  
Se plus maintenés tel parole;  
Ester laissiés ceste riôle,  
Que che seroit hui mais anuis.  
Alons souper, ja sera nuis,  
Li vespres vient (v. 481-86)

L'attitude sûre d'Euriaut, qui oppose ses arguments de manière brillante et sur un ton léger, nuancé parfois de comique car la prière de Lisiart est traitée de « riôle », laisse le comte bouche bée et témoigne par ailleurs de son habileté rhétorique contre ce faux prétendant. Elle comprend sans hésitation que la parole de Lisiart est dénuée de valeur, vaine rhétorique<sup>4</sup>.

Si on accepte cette lecture, le comte de Forez, qui incarne le « lauzengier » dans le développement narratif de l'histoire, l'envieux par excellence, pourrait bien correspondre au « losengier » dans le sens du terme transposé dans la lyrique du Nord : comme l'a bien montré Emmanuèle Baumgartner, l'expression subit un glissement sémantique dans le passage de la lyrique du Sud à celle du Nord et en vient à désigner le chancre qui fait un mauvais et faux usage de l'inspiration lyrique,

---

4 Il est intéressant de lire à ce propos l'article de Matthieu MARCHAL, « Le sort du losengier dans la mise en prose du 'Roman de la Violette' », *Le moyen français*, en cours de publication, que je remercie pour m'avoir permis de lire ses travaux avant la publication.

rivalisant ainsi avec les vrais poètes<sup>5</sup>. Lisiart pourrait être associé aux faux amants et, par extension, aux faux poètes de l'amour courtois.

Toutefois la brillante argumentation d'Euriaut n'a aucun effet et, sous cet aspect, l'interaction entre Lisiart et Euriaut se prête à une comparaison avec la tentative de séduction de Térée dans le lai ovidien de *Philomena*, bien que sa fin soit bien moins tragique : malgré le nombre élevé de qualités dont l'auteur gratifie l'héroïne, et nonobstant l'habileté rhétorique qu'elle déploie à plusieurs reprises avec son père Pandion, pour le convaincre de la laisser s'éloigner pour aller voir sa sœur en Thrace, et avec Térée, qui de manière inattendue la prie de manière insistante de l'aimer, Philomena n'échappe pas au triste sort qu'Ovide lui a destiné<sup>6</sup>. De même, la parole d'Euriaut n'est efficace qu'en apparence car Lisiart va réussir à l'épier nue au bain et à la calomnier<sup>7</sup>. Cependant, dans ce premier temps, la figure du faux prétendant est ridiculisée, puisque son discours est démasqué, n'a aucun effet, que la nuit d'amour qu'il désire n'aura pas lieu : « Dont a poi li cuers ne me part, | Quant je n'oi de li mon vouloir » (v. 1458-59), confie-t-il à Gondrée lorsque, une fois la gageure gagnée, ils se seront installés à la cour de Nevers.

Le duc de Metz, en revanche, représente le type traditionnel d'*innamoramento* par la vue ; il est totalement séduit par l'aspect physique de la demoiselle, ébloui par cette créature désespérée qu'il rencontre par hasard sur son chemin de retour du pèlerinage à Compostelle :

Lors le regarde en mi le vis,  
Se li sambla et fu avis  
C'ainc mais ne vit si biele dame,  
Et dist que le prendroit a femme (v. 1167-70)

Par ailleurs, dans tout le passage, l'auteur montre une certaine insistance sur le verbe « regarder » et sur la fascination que provoquent les attraits de la femme car, à chaque fois que le duc la regarde, son attirance et ses sentiments deviennent de plus en plus intenses : « Li dus regarde son cors gent, | Lors l'aimme et prent a couvoitier » (v. 1176-77) ; et encore « Et li dus Euriaut regarde ; | Et com il plus s'en donne garde, | Plus l'aimme et li vient a talant » (v. 1255-57). Le duc incarne l'amoureux pris au piège

---

5 Emmanuèle BAUMGARTNER, « Trouvères et 'losengiers' », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, 1982, p. 171-78.

6 *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena, Trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*, Présentés, édités et traduits par Emmanuelle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000. Sur la paternité contestée du lai, voir Giuseppe SANSONE E., « Chrétien de Troyes e Chrétien li Gois : un consuntivo », *Studi mediolatini e volgari*, XXXIII, 1987, p. 117-34. Sur le contexte du mythe Paolo MONELLA, *Procne et Filomela : dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005 ; sur le lai Colette STORMS, « Le mal dans 'Philomena' », dans *Imaginaires du mal*, édités par Myriam Watthee-Delmotte et Paul-Augustinus Deproost, Presses Universitaires de Louvain, 2000, p. 103-13.

7 Kathy Krause parle d'« inefficacité de la parole » dans « L'héroïne et l'autorité du discours : 'Le Roman de la Violette' et le 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CII, 2, 1996, p. 191-216, p. 202.

par les charmes de la vue, égaré dans une sorte d'ébahissement qui lui fait quasiment perdre la raison.

Cependant, cette forme canonique d'amour cache en réalité un comportement contradictoire, comme dans le cas de Lisiart. Si d'une part l'auteur décrit la figure du duc comme celles des amoureux traditionnels, gagnés par les attraits de la vue, de l'autre il montre la transformation qui intervient dans son esprit de manière directement proportionnelle à l'émergence du désir amoureux conçu envers la demoiselle. Face aux réticences d'Euriaut, le duc se fait de plus en plus tyrannique et son langage courtois cède la place à une parole autoritaire : « Or montés sans contredit, | Si en venrés en ma contree » (v. 1180-81), lui dit-il à son premier refus ; « Par Saint Sicaute! De quanqu'avés fait ne me caute ; | Mais des or mais vous en tenés » (v. 1217-19), répond-il à sa stratégie mystificatrice (cf. *infra*) ; « Dame, montés. | Ne valt riens quanque m'acontés » (v. 1231-32). Ainsi, malgré la résistance d'Euriaut qui s'oppose de toute manière à son vouloir, le duc réagit par la force.

La duplicité de son attitude est manifeste lorsque, pour conforter la jeune femme qui se lamente en pleurant et pour repousser les sentiments contraires que son geste a suscités par la suite, il entonne la chanson suivante :

Cil ki d'amours me conselle  
 Que de li doie partir  
 Ne set pas qui me resvelle  
 Ne quel sont mi grief souspir.  
 Petit a sens et voisdie  
 Cil ki me velt castoier  
 N'onques n'ama en sa vie;  
 Cil fait trop niche folie  
 Qui s'entremet del mestier  
 Dont il ne se set aidier (v. 1266-75)

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
15	v. 1266-75	Duc de Metz, amoureux d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)

Il s'agit de la première strophe de la célèbre chanson de Gace Brulé *Cil qui d'amours me conselle* (R 565). Par ailleurs, on a vu que c'est le seul cas dans le roman qui voit un personnage secondaire avoir accès au grand chant courtois<sup>8</sup>, puisque Gérard est l'interprète de neuf chansons sur onze. Comme on l'a remarqué, la citation des chansons du trouvère est fidèle à celle de la pièce conservée par les chansonniers<sup>9</sup>. Gerbert explique d'une certaine façon à travers cette strophe l'attitude du duc qui, en

8 *Supra*, ch. 3, § 2.5 « La parole aux personnages ».

9 Exception faite de quelques changements graphiques, la leçon « voisdie » n'est pas comprise du copiste de C, qui transforme ainsi le vers « Peu a sens et courtoisie »; de même pour « niche », transformé dans C en « laide » et dans D en « cruel ».

complète adéquation à l'idéal courtois, se sent « incompris » dans ses sentiments par de ses gens. Le personnage a recours à la figure des « lauzengiers », centrale dans la poésie de Gace Brulé comme Gerbert le sait bien, pour se justifier alors qu'il est en train d'accomplir un geste aussi peu courtois que l'enlèvement d'une jeune femme. A rebours de la lecture proposée par la critique catalane, selon laquelle cette chanson a une claire fonction expressive et ne mérite pas un commentaire particulier, on pense qu'ici l'auteur explicite le contraste entre la perception de soi et l'action réellement accomplie par le duc, tout en valorisant l'écart existant entre un vrai comportement courtois et son imitation grotesque<sup>10</sup>. Le duc en vient ainsi à recouvrir la position d'un (faux?) amoureux dont le comportement, mû par sa duplicité, est ridiculisé.

Le chevalier Méliatir, quant à lui, est une figure beaucoup moins construite et dont l'apparition est fugace. Il représente toutefois lui aussi une des multiples facettes du désir déclinées au masculin : il trouve la demoiselle seule dans sa chambre, la prie de lui accorder son amour et face à son refus, essaie de la prendre de force. Dans cette rencontre, les ornements de la rhétorique ont disparu et les charmes de la jeune femme n'ont même plus besoin d'être décrits. Le méchant chevalier éprouve simplement un désir impérieux, qu'il ne peut pas contenir lors du refus de la dame : la requête amoureuse devient chez lui un pur acte de violence.

De ce bref passage en revue des versants du désir incarnés par les figures masculines qui interagissent avec l'héroïne, deux aspects émergent de manière claire : d'une part, les scénarios amoureux représentés montrent tous un aspect trompeur, où les instincts les plus bas émergent derrière une apparence polie ; d'autre part, leur patine courtoise se perd progressivement, d'un personnage à l'autre, laissant émerger de simples désirs sexuels. La perte de contrôle sur la parole, qui se traduit par l'extinction des artifices de la rhétorique, dépouille la relation entre les sexes de toute sorte d'ornement pour devenir pure convoitise. Cette dynamique est par ailleurs confortée par l'évolution du personnage féminin qui, de figure féérique, devient une victime de ces abus, assumant plutôt le profil des saintes persécutées, comme on verra<sup>11</sup>. Sa condition de faiblesse physique et morale fait d'elle un sujet sensible à l'usage de la force. Malgré ses réactions habiles et énergiques à ses séducteurs, elle ne parvient pas à neutraliser les tentatives de domination et même d'agression conçues contre elle.

---

10 En réalité, comme le montre bien Gravdal, depuis les édits de Gratien (Justinien avait proposé la peine de mort), la loi prévoyait qu'il était possible de marier la femme ayant subi violence comme forme de réparation. Ainsi les hagiographes et surtout les romanciers avaient tendance à transformer les histoires de violence en histoires d'amour « à première vue », Kathryn GRAVDAL, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 38 ss.

11 Cf. *infra*, chap. 7 : « Portraits ».



## 1.2. Le désir au féminin

Le versant féminin du désir est beaucoup plus représenté dans le récit, car l'auteur s'y attarde plus longtemps. Ses déclinaisons sont sûrement moins violentes, mais elles recèlent néanmoins des côtés sombres et dangereux. Loin d'être de pâles reflets, des êtres inconsistants uniquement aptes à déchaîner l'« aventure », comme tant de demoiselles arthuriennes, ces figures féminines qui paraissent dans la quête de Gérard sont des personnages à part entière : quatre des six demoiselles rencontrées par Gérard<sup>12</sup> sont totalement séduites par le charme du jeune chevalier, à sa seule vue et pour sa prouesse ; trois d'entre elles<sup>13</sup> sont particulièrement intéressantes et on va s'y attarder.

Aigline de Vergy est la première dame rencontrée par Gérard au commencement de son errance. Son château est attaqué par un seigneur qui a tué son père, ses frères et désire la prendre pour épouse malgré son refus. Seule et sans défense, elle accepte de bon gré l'aide du chevalier qui se dit prêt à se battre pour elle. Cette demoiselle représente un idéal amoureux qui se veut courtois. Ses sentiments amoureux envers le chevalier inconnu commencent à faire surface une fois le combat terminé et l'auteur leur donne voix à travers le chant :

Et la dame fu tout devant,  
De joie vait son chant levant  
Et chante cler en itel guise :  
Tant airai bonne amour quise  
*C'or l'aurai a ma devise* (v. 2047-51)<sup>14</sup>

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, amoureuse de Gérard	refrain

Cependant sa joie est inutile car Gérard est blessé si gravement que le sang lui cache la vue et l'affaiblit au point de lui faire perdre connaissance. Aigline, craignant la mort du chevalier, commence à mener un grand deuil :

Ha ! fait elle, sainte Marie !  
Com par est cis vassaus bleciés !  
Certes, s'il muert, bien le sachiés  
Que ja mais lie ne serai,  
Ne joie de deduit n'arai.  
[...]

12 On exclut de ce chiffre la bourgeoise Marote, qui ne manifeste pas de manière ouverte ses sentiments à Gérard et qu'on associe plutôt à la figure d'Euriaut, avec laquelle elle participe à recoudre le fil de la mémoire avec le don de l'épervier ; l'épouse ravie est également exclue parce qu'elle retrouve son époux à la fin de sa mésaventure.

13 La fille du seigneur du château Bien Assis, qui apparaît lors de la dernière aventure, fait une apparition fugace qui sera commentée par la suite, mais trop brève pour être prise en considération ici.

14 Simó relève une nuance d'ambiguïté de ce chant exécuté en public, *La arquitectura* cit., p. 171-72. Refrain n. 1315, reporté aussi bien à la quatrième strophe de la chanson R 13 et dans le *Roman de la Poire*, v. 2413.

Grant douleur es que je sui vive,  
Que ci vassaus est par moi mors.  
Bien sai que miens est li tort (v. 2057-61 ; v. 2073-76)

Toutefois Gérard, qui n'est pas mort, donne un faible signe de vie à ce moment ; Aigline s'assied auprès de lui et essuie le sang qui coule de ses yeux. La scène est intime :

La puciele sa main li couche  
Sor son viaire, et li essue  
Et tert les iex et la veüe,  
Que il avoit tous pleins de sanc ;  
Vermel en fist son cainse blanc. (v. 2087-91)

La demoiselle, dans son attitude très lyrique, est cependant arrachée à ses rêveries par la sèche prise de parole du chevalier, qui la ramène brusquement à la réalité avec sa demande d'aide : « Dame, fait il, par vo merchi, | Por Diu! c'or m'en portés de chi! » (v. 2096-97). A deux reprises, l'auteur montre donc l'inadéquation de la demoiselle à la situation : perdue dans ses pensées amoureuses, et ainsi subtilement mise à distance, elle manque oublier de porter secours au chevalier. Lorsque Gérard est guéri de ses blessures et se rend auprès d'elle pour prendre congé, Aigline lui dévoile son nom, son histoire et lui offre sa main et sa terre : « De moi meisme vous faich don, | Volés a femme ou a amie » (v. 2187-88). Toutefois, puisqu'elle sait que s'offrir ainsi comporte des risques, elle précise après-coup :

Pour Diu! ne me refusés mie,  
Que je suis assés gentils fame ;  
Mais je sais bien que nule dame  
Ne se doit loër ne prisier. (v. 2189-92)

Gérard repousse d'abord aimablement cette offre mais, voyant la déception de celle-ci, qui « Pensive fu, ne pot mot dire » (v. 2204), se voit contraint de lui expliquer son affaire portant ainsi au comble le malheur d'Aigline : « La puciele fu esperdue, | Quant s'amie nommer li ot, | Onques mais si grant dolor n'ot » (v. 2219-21). A ce moment, elle se laisse aller à un monologue qui frôle l'hyperbole, appelle en renfort toutes les métaphores classiques de l'*innamoramento* comme le feu d'amour (v. 2194-96), la trahison des yeux (v. 2246), la force du cœur dépassant celle de la volonté (v. 2245). Aigline se reproche son comportement imprudent mais, surtout, en vient à maudire Gérard et son arrivée.

A la conclusion de l'épisode, on reconnaît alors la vraie nature d'Aigline : son attitude semble déplacée par rapport au contexte ; ses mots sont parfois exagérés ; sa demande d'amour montre son imprudence et son monologue est inconséquent puisqu'il est prononcé après la requête amoureuse et le refus qu'elle a suscité, au moment où le chevalier est prêt à repartir et prendre congé. Elle semble incarner un

amour courtois ridiculisé, mis à mal par le ton ironique de Gerbert, qui laisse émerger, seulement à la fin, un côté discourtois sous l'apparente courtoisie de la demoiselle.

Au cours de l'épisode central du roman, qui se déroule à Cologne, deux figures féminines représentent deux autres aspects différents du désir féminin. Aiglente, la fille du duc, et sa chambrière Flourentine tombent éperdument amoureuses du chevalier et rivalisent pour obtenir son amour dès qu'elles l'aperçoivent. Assistant du haut de la tour au combat que Gérard mène contre les Saxons, elles remarquent aussitôt le preux chevalier dans la mêlée :

Or di, biele, foi que me me dois,  
Veïs tu or cel chevalier,  
Qui chaiens vint a cheval ier?  
Le veistes vous or joster  
A cel Saisne k'il abati?  
Pleüst a Diu, ki ne menti  
K'il m'amast! que je l'ameroie. (v. 2723-30)

A la simple vue du spectacle chevaleresque, les deux demoiselles sont séduites par le charme du chevalier inconnu et par la renommée qui le suit dès ses premiers exploits. Aiglente est la fille du duc, la noble demoiselle à laquelle Gérard devrait éventuellement accorder son amour. Toute éprise du chevalier, elle est décrite de manière classique : elle s'adonne à des monologues déchirants et tourmentés, passe de longues nuits d'insomnie ; lorsqu'elle apprend que le nouveau chevalier « navrés est molt durement » (v. 2986), elle sombre dans le deuil

Lasse! fait elle, ke ferai?  
S'il muert, ja mais joie n'arai,  
Ne d'omme ne amour ne joie.  
Lasse! fait elle, j'en cuidoie  
Mon ami faire, mais c'est fable  
[...]  
Keüe sui de l'escafaut,  
Ou je cuidoie estre montee (v. 2988-96)

Toutefois Aiglente, la noble demoiselle amoureuse, est inconséquente dans ses agissements ; surtout, elle dévoile le côté le moins courtois de son caractère lors de ses entrevues avec Gérard. Comme le chevalier se protège des audacieuses et insistantes avances de la demoiselle de manière réitérée et ingénieuse, elle manifeste son mécontentement lorsqu'elle n'obtient pas ce qu'elle veut et devient de plus en plus méchante et avide : elle croit pouvoir gagner Gérard en lui offrant ses biens ; lorsqu'il s'obstine à lui refuser son amour, elle l'accuse d'homosexualité comme la reine avec Lanval dans le *lai* de Marie de France ; elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour réaliser ses souhaits malgré la volonté du chevalier, ayant même recours à la magie. Prétendument une fine et noble demoiselle, elle incarne en réalité le prototype de la femme poussée par de mauvaises intentions, rusée, trompeuse. Gerbert montre que

derrière les apparences courtoises se cache en réalité un désir impérieux et offre un portrait sans pitié d'une demoiselle de haut rang sans scrupules et sans amour.

Flourentine, en revanche, est une femme de basse extraction qui n'a aucune gêne à rivaliser avec sa maîtresse pour obtenir l'amour du chevalier. Gerbert les peint de manière presque caricaturale. Les faisant agir en contrepoint, en dédoublant leurs actions qui se répondent ainsi l'une à l'autre, il souligne la méchanceté de l'une et le peu de finesse de l'autre. Aux lamentations d'Aiglente sur la santé du chevalier blessé font écho celles de Flourentine, qui prévoit son triste sort s'il mourait :

Lasse! fait elle, a coi ne part  
Mes cuers de duel et de tristeche?  
Certes, je n'arai ja mais treche ;  
S'il muert, rouegnier me ferai,  
Nonne ou rencluse devenrai  
En auchune foriest sauvage.  
Ja mais n'arai de mariage  
Beneïchon, se Dex me salt! (v. 3001-8)

Lorsque Gérard se rend à la cour et que les demoiselles le rencontrent pour la première fois, Aiglente ne parvient pas à contenir ses soupirs si bien que Flourentine se moque d'elle publiquement :

[Aiglente] Au salu rendre un souspir lait  
Aler de si grant volenté  
Que tout eüst entalenté  
Gerart, s'aillours n'eüst pensee.  
Flourentine s'est porpensee,  
Si dist : « Dame, par Saint Gervaise!  
Or sont vo souspir plus a aise ;  
Cis vient ore de molt parfont. »  
Aiglente l'ot, a poi ne font  
De duel et de couronc et d'ire  
Mais ele n'osa mot dire (v. 3186-96)

La rivalité des deux demoiselles tend à ridiculiser la figure d'Aiglente et souligne, en revanche, le caractère direct et franc de sa chambrière, dont les intentions sont plus piquantes que platoniques. Avec Flourentine, en particulier, Gerbert donne voix aux réactions les plus amusantes de l'une des aspirantes à l'amour de Gérard, qui incarne un désir très concret. Après l'avoir juste aperçu au combat du haut de la tour

Dist Flourentine : « Je volroie  
K'il m'eüst un des dois cousté  
De mon pié, mais les son costé  
Me leüst une nuit jesir,  
S'eüsse de lui mon desir » (v. 2731-35)

A une autre reprise, Flourentine demande :

Dame, comment vous est?  
Je cuic eü avés tout prest  
Le chevalier a vo plaisir ;  
S'eü en avés vo desir,  
Par amors, or me le prestés,

Cette curieuse requête, dont les rudes expressions se prêteraient mieux à un homme, caractérise la passion très concrète de la chambrière qui se teint ici de tons grotesques<sup>15</sup>.

Ainsi, les versants féminins du désir semblent aussi prononcés qu'au masculin et sont, par ailleurs, caractérisés par les mêmes contradictions : la rhétorique courtoise ne leur fournit qu'un mode d'emploi, un masque d'expression derrière lequel se cachent en réalité de moins courtoises intentions. Ces facettes féminines de l'amour font écho aux versants masculins du désir, le rappellent de manière spéculaire et montrent un côté foncièrement (dis)courtois des dames, qui manifestent leurs désirs sexuels, sont « primesautières » puisqu'elles n'ont aucune gêne à prier d'amour les premiers preux chevalier et ne sont d'ailleurs pas prêtes à recevoir un refus : elles réagissent toutes très mal aux fermes réponses négatives de Gérard. Derrière ces nombreuses figures féminines, parfois comiques parfois ridicules, semble émerger aussi la distance que prend Gerbert de Montreuil avec le modèle courtois.

---

15 Le comte de Tressan alimente cette possibilité narrative et fait des allusions à des abus érotiques que Flourentine aurait pu commettre pendant le sommeil de Gérard, dans son adaptation libertine du roman : Tressan Louis-Elisabeth de la Vergne (comte de), *Les apparences trompeuses*, extrait de l'histoire du très noble et chevaleureux prince Gerard, comte de Nevers et de Rhétel, et de la très-vertueuse, sage et belle princesse Euriant de Dammartin, sa mie, dans *Bibliothèque universelle des dames. Romans*. Tome quinzième, Paris, Gaspard-Joseph Cuchet, 1780.

## 2. La difficile rencontre avec l'autre : stratégies de survie<sup>16</sup>

On a déjà vu que la structure du récit prévoit que les amants soient longtemps seuls : à partir de leur séparation, ils n'ont plus aucun lien et leur infortune, ainsi que la perte de leur comté, les laissent sans moyens. Ce manque d'ancrage leur confère une possibilité élevée de mouvement qui se traduit narrativement par leur disponibilité à de nouvelles rencontres. Gérard est un chevalier errant, en quête de nouvelles de son aimée ; personne ne le connaît dans les vastes territoires qu'il parcourt et personne ne connaît son histoire, dont il ne peut d'ailleurs pas se faire honneur. Le sort d'Euriaut n'est pas différent : belle dame abandonnée, elle ne peut pas vraiment révéler son identité car son histoire la déshonore. Le nombre de personnages secondaires que rencontrent les héros n'est pas fortuitement élevé, comme on vient de le voir car, au début de la quête « begins the long physical separation of the two lovers, during which both will face repeated tests of their celibacy – or, perhaps, their monogamy », comme le dit Suzanne Kocher<sup>17</sup>.

Or ces rencontres sont alimentées par une certaine ambiguïté. D'une part, les deux protagonistes ont une difficulté à se présenter aux autres car ils ne peuvent pas vraiment raconter leur histoire et pourtant leur solitude, leur manque apparent de liens paraît leur attribuer une liberté qu'ils n'ont pas réellement. Par conséquent, à chaque fois, Gérard et Euriaut doivent trouver une solution à ce dilemme face à l'importance de se nommer, s'identifier, au besoin de se donner un ancrage sociologique. D'autre part, leur solitude engendre la curiosité et l'attrance des gens qui les croisent si bien qu'ils doivent faire face au désir amoureux que tous les personnages conçoivent envers eux. Les difficultés ne sont pas minces car « the wicked characters treat a celibate unmarried layman or laywoman discourteously as an anomaly to be tested, a target for propositions, and a case in need of a category. They repeatedly construe celibacy as a sign of transgressive sexual activity »<sup>18</sup>.

L'auteur donne voix de manière originale à ces ambiguïtés entre les personnages : il anime la problématique du discours amoureux par le biais de l'insertion lyrique utilisée en modalité dialogique. Il dynamise sa narration avec une vivacité quasi théâtrale grâce à la surprise suscitée des réponses inattendues et l'ironie des méprises ;

---

16 Ces réflexions comprennent de manière différente le cœur de la narration et les « stratégies de la ruse » décelées par Mireilles DEMAULES, « L'Art de la ruse dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », *Revue des Langues Romanes*, CIV, 2000, 1, p. 143-61. Par conséquent, la lecture proposée ici non seulement se distancie de la définition de « roman noir » donnée par l'auteur, mais propose une vision profondément différente des interactions parfois difficiles entre les personnages.

17 KOCHER, « Accusations » cit., p. 207-8.

18 *Ibid.*

mais lorsque cette stratégie ne se révèle pas efficace, la voie utilisée pour se protéger de l'insistance du désir autrui devient mystification.

## 2.1. Méprises, ou la vivacité du chant

Quant le comte Lisiart prie d'amour Euriaut, et ce, avec une certaine insistance, l'auteur déploie l'habileté rhétorique de la demoiselle et lui donne aussi la possibilité d'utiliser une autre stratégie : elle répond par le chant.

Amors mi font renvoisier et canter,  
 Et me semont que plus jolie soie,  
 Et me donne talent de miels amer,  
 C'onkes ne fis pour cest fol ki m'en prie ;  
 Que j'ai ami, a nul fuer ne volroie  
 De son gent cors partir ne desevrer ;  
 Ains l'amerai, que j'en sui bien amee.  
*Laissé me ester, ne m'en prois ja mais ;*  
*Sachiés de voir, c'est parole gastee.* (v. 441-49)

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
12	v. 441-49	Euriaut, répondant à Lisiart	chanson (Moniot d'Arras)

Il s'agit de la première strophe d'une chanson de mal-mariée de Moniot d'Arras (R 810 (= 796))<sup>19</sup>. On remarque un certain degré d'interventionnisme de la part de Gerbert sur le texte de Moniot : si certains changements lexicaux ne semblent pas déterminants en termes de tradition, le passage de la leçon « bone amor » au « gent corps » des témoins de la *Violette*, au v. 6, pourrait être attribué à Gerbert<sup>20</sup> ; en outre, le peu courtois refrain original, fort peu courtois, «Quant plus me bat et destraint li jalous, | Tant ai je miex en amor ma pensee»<sup>21</sup> cède la place à celui introduit par Gerbert, « Laissé me ester, ne m'en prois ja mais; | Sachiés de voir, c'est parole gastee » qui s'adapte décidément mieux à la situation narrative.

L'utilisation de cette insertion lyrique en modalité dialogique produit plusieurs effets : le changement de stratégie se révèle gagnant car Lisiart reste pendant quelques instants sans paroles, avant de prononcer sa dernière réplique ; le choix typologique du genre, la chanson de mal-mariée étant un sous-genre de la chanson de femme<sup>22</sup>, se prête bien à une interprète féminine ; toutefois les contenus de la strophe produisent des

19 *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle*. Edition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société Néophilologique, 1938. La chanson est numérotée V dans l'édition.

20 Les manuscrits MTa conservant la chanson du trouvère s'accordent sur cette leçon; il en va de même pour la leçon de ABCD.

21 Ed. cit., p. 83-86.

22 БЕС, *La lyrique française cit.*, vol. I.

effets comiques mis en relation avec la situation narrative car, afin de montrer sa bonne adéquation à l'idéal courtois à travers son chant, Euriaut identifie Lisiart au mari et Gérard avec l'amant. Ce comique renversement des rôles était certainement député à susciter l'hilarité du public extra-diégétique. Par ailleurs, les constantes de ce type de chansons, qui voit la femme opposer son mari, réel, à son ami, réel ou virtuel, se trouvent renversées car le mari dans ce cas est un pur être de fiction<sup>23</sup> ; et comme Lisiart vient de prier d'amour la demoiselle, qui ne veut pas de lui, son rôle fictif de mari est d'autant plus ridiculisé. L'insertion lyrique en vient ainsi à fournir une stratégie argumentative pour le personnage dans la joute verbale qui le voit s'opposer à son aspirant séducteur. Par ailleurs, il anime l'échange dialogique entre les personnages comme un interlude à portée comique.

Les exemples d'insertion lyrique utilisée en modalité dialogique sont encore nombreux : l'interprétation de quelques refrains donne voix à la jalousie des demoiselles de Cologne. Aiglente, qui vient de se coucher, ne parvient pas à trouver le sommeil et se met à penser à son bien-aimé Gérard, piégée par les réactions physiques simultanées qu'Amour lui fait souffrir :

Mais amours tout adiés li lit  
 Une lechon, se que penser  
 Le fait, cui qu'en doie peser,  
 A Gerars et a son gent cors.  
 En chou que tels est ses recors  
 Et c'amors l'esprent et assaut,  
 Une eure est coie, autre tressaut.  
 Oublier se velt, si chanta  
 Ceste chanchon, qui bon chant a ;  
 C'amours l'a mise en grant malage :  
 En nom Diu, c'est la rage  
 Li dou maus d'amer,  
*S'il ne m'asouage.* (v. 3113-25)

Toutefois Flourentine, qui entend sa dame chanter, en ressent une très vive douleur et sa réaction est immédiate :

En seant s'est el lit assise,  
 A sa maisiele a sa main mise ;<sup>24</sup>  
 De Gerart li est souvenu.  
 En cel point est si avenu  
 Que il li souvint de chanter  
 Ceste chanchon pour conforter,  
 Dont li cans est et clers et haus :  
 Vous cantés et je me muir d'amer :  
*Ne vous est gaires de mes maus?*<sup>25</sup> (v. 3134-42)

23 BEC, *La lyrique française* cit., vol. I, p. 69.

24 Le fait de prêter cette attitude lyrique à Flourentine, qui n'avait été mentionnée qu'au moment de la présentation d'Euriaut à la fenêtre dans le récit, semble une touche ironique de Gerbert.

25 Le copiste interventionniste de C donne plus d'épaisseur à ce refrain et le redouble : « Vous chantez et je muir damer | Ne vous est gueres de mes maux | Ne scai quel ayde reclamer | mourir mestuet en telz assaulx » (f. 22v a).



N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain

La situation a un certain comique : les deux femmes sont éveillées et, chacune dans sa chambre, se lamente des maux d'amour. Les souffrances d'Aiglente l'amènent à s'exprimer par le chant ; Flourentine lui fait écho sur-le-champ. Toutefois, son refrain répond, de fait, à la prise de parole d'Aiglente et cette modalité responsive ajoute une nuance comique à la situation et à la figure d'Aiglente, qui se voit contrainte de rivaliser avec sa propre servante. Par ailleurs la réduplication de la lamentation amoureuse pendant ce moment d'insomnie crée un contraste net entre la délicatesse des sentiments exprimés par Aiglente dans son monologue et sa colère que Flourentine éveille soudain en elle.

L'insertion lyrique concourt, dans certains cas, à créer des méprises entre les personnages. Lorsque Gérard est invité à la cour du duc de Cologne, il se retire après le dîner et entonne la première strophe d'une chanson d'Audefroy le Bâtard au nom de son amie :

Destrois, pensis, en esmai,  
Cant de bonne amour souspris,  
Et faic semblant cointe et gai  
La ou sui plus d'ire espris.  
Ma douche dame ou j'ai pris  
Les maus dont ja ne garrai,  
Ains en trai  
Les paines com fins amis (v. 3236-43)<sup>26</sup>

Cette pièce, commentée au chapitre précédant parce qu'elle concourt à donner voix à l'amour de Gérard pour son amie Euriaut, revêt en réalité une double fonction : entendue par Aiglente, elle conduit la jeune femme à penser qu'elle est chantée à son intention. En fait la demoiselle se réjouit déjà en son cœur et fait appeler à l'instant le chevalier, qui se présente promptement devant elle. Toutefois, une fois interrogé sur ses intentions amoureuses, Gérard ne répond pas comme elle s'attendait à ses questions : il dit avoir été abandonné par la femme dont il avait fait son épouse et se montre désespéré. Par ailleurs Aiglente, qui lui suggère de chanter pour se reconforter, se voit répondre de la sorte : «Je ne le voi mie chi | Cheli dont j'atenc ma joie», (v. 3331-32)<sup>27</sup>. La

<sup>26</sup> Comme on a vu, la chanson (R 77) porte le numéro X du répertoire du poète d'après l'éditeur, *Die Lieder und Romanzen des Audefroi le Bastard*, éd. cit. On remarque que curieusement la strophe de cette pièce reportée par la *Violette*, ailleurs conservée uniquement par les chansonniers M et T, plus tardifs par rapport au roman de Gerbert, est presque identique à celle des chansonniers.

<sup>27</sup> Ce refrain, n. 1106 du répertoire de Van den Boogaard, est conservé uniquement dans la *Violette*.

jeune femme, irritée, questionne une nouvelle fois le chevalier, qui abandonne à ce moment la conversation, en réponse à l'attitude impolie de la demoiselle.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
23	v. 3236-43	Gérard à la pensée d'Euriaut à la cour	chanson (Audefroï le Bâtard)
24	v. 3331-32	Gérard en réponse à Aiglente	refrain

La relation entre les personnages, assez tendue et qui se clôt brusquement contre les règles du bon comportement courtois, est totalement jouée sur les insertions lyriques : la chanson interprétée par Gérard, qui confirme l'amour pour son amie, est à la base d'une incompréhension, une méprise qui alimente le désir d'Aiglente envers le chevalier au lieu de l'apaiser. Le chant augmente donc la distance entre les deux personnages, animés par des désirs opposés. Toutefois les attentes de la demoiselle, accrues par méprise grâce à la première insertion lyrique, sont laissées insatisfaites par la deuxième insertion lyrique, dont l'effet est d'autant plus décevant que celui de la première chanson avait créé un leurre.

On entrevoit, dans ces passages, que l'insertion lyrique est souvent utilisée en modalité dialogique chez Gerbert de Montreuil, dont le degré d'interventionnisme sur certaines compositions témoigne d'ailleurs d'une absence de complexe envers la matière poétique enchâssée<sup>28</sup>. Dans le cas d'Euriaut l'insertion lyrique fournissait déjà une réponse convaincante aux avances du comte, non sans un certain comique ; dans ce dernier cas elle assume les nuances ironiques suscitées à la fois par l'équivoque et l'effet de surprise. Cet usage de l'insertion lyrique, propre à Gerbert de Montreuil comme l'a bien relevé Simó<sup>29</sup>, est original et témoigne d'une « subordinación de las inserciones líricas a la narración »<sup>30</sup> : la modalité dialogique – totalement fonctionnelle au développement de l'action – confère aux relations entre les personnages une vivacité concernant surtout la dynamique de la rencontre entre hommes et femmes car les personnages communiquent à travers le chant. C'est probablement pour cette raison que le chant n'est pas une exclusivité du couple des protagonistes. Mais plus encore : l'insertion lyrique fait partie des stratégies argumentatives dont les personnages

28 « La tradizione manoscritta di un testo è tanto più stabile quanto più forte e costante è il suo prestigio socio-culturale », Alvaro BARBIERI, « Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale : considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo alla produzione trovierica) », dans A. BARBIERI, A. FAVERO, F. GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, con presentazione di F. BRUGNOLO, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2002, p. 35-84, note p. 54.

29 Comme le remarque la critique catalane, dans les autres textes du corpus qui pratiquent l'enchâssement des insertions lyriques dans la narration, le chant est rarement inséré dans le dialogue des personnages, SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 178.

30 *Ibid.*, p. 179.

peuvent disposer pour se protéger des insistantes requêtes des autres, avec une variété d'effets équivoques sûrement destinée à divertir le public. Comme chez Jean Renart le chant n'est que très rarement intégré au dialogue entre les personnages, on se trouve face à une autre innovation propre à l'auteur de la *Violette*<sup>31</sup> que les auteurs successifs vont exploiter cette possibilité d'équivoque dans l'interprétation des chansons de la part des personnages à des fins dramatiques. Il faut toutefois signaler que le dynamisme des insertions lyriques, parfaitement intégrées au niveau formel et thématiquement dans leur contexte romanesque, est une caractéristique propre à Gerbert de Montreuil. Comme le montre Maureen Boulton, une modalité dialogique si directe n'est pas très fréquente alors qu'on a des insertions lyriques en tant que déclaration amoureuse dans *Guiron le courtois*, dans le *Roman du Châtelain de Coucy* et dans *l'Espinette amoureuse* de Froissart ; il y a aussi des insertions lyriques comme de lettre/message dans le *Tristan en prose* ou dans le *Roman de la Poire*. Toutefois, il s'agit souvent de déclarations indirectes, chantées ou écrites, qui ne demandent pas de réponse, de réaction immédiates, ce qui souligne donc la particularité de leur usage dans la *Violette*<sup>32</sup>.

Cependant on remarque chez Gerbert un élément nouveau d'originalité du fait du choix des auteurs des insertions lyriques : à la différence de ses contemporains, qui visaient à enchâsser des chansons « por ramenbrance », comme le dit le prologue de la *Rose* de Jean Renart, et privilégiaient par conséquent des poètes appartenant majoritairement à la première génération de troubadours et trouvères d'après les recherches d'Anne Ibos-Augé<sup>33</sup>, Gerbert cite Moniot d'Arras, pour Euriant, et Audefroy le Bâtard, pour Gérard, trouvères de deuxième génération, actifs dans la première moitié du XIIIe siècle, donc ses contemporains, pour donner voix à ces tensions. La vivacité dialogique, unie à la modernité des poésies enchâssées, avait sûrement un impact très fort sur le public qui devait bien connaître les pièces, et confère un dynamisme quasi théâtral aux relations entre les personnages très bien adapté pour manifester les intentions divergentes qui les animent.

## 2.2. Mystifications

Les insertions lyriques utilisées par Gerbert dans les dialogues entre les personnages fournissent une première stratégie de défense face à l'insistance de certaines requêtes amoureuses. Toutefois, comme l'insertion lyrique n'a pas toujours

---

31 *Ibid.*

32 Voir le chapitre de son étude « Song as Message », Maureen BOULTON BARRY MACCANN, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Press, 1993.

33 Anne IBOS-AUGÉ, « « Noter biaux chans por ramenbrance de chançon » : les auteurs narratifs font-ils œuvre de témoins de leur temps musical? », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 13, 2006, pp. 257-70.

l'effet désiré et que la tension dans certains cas a tendance à augmenter, les héros ont recours à une autre stratégie qui se voudrait plus efficace. L'embarras profond éprouvé face aux insistantes prières d'amour se manifeste à deux reprises de manière éclatante, une fois pour Gérard et une fois pour Euriaut : dans deux cas les deux amants, interrogés sur leur condition, se sentent obligés maintenir un certain flou, une ambiguïté autour de leur vraie situation, afin de neutraliser les avances qui leur sont faites ; à deux reprises les héros mentent délibérément pour laisser leurs interlocuteurs dans l'ignorance de leurs intentions : ils choisissent la voie de l'incognito, procédé souvent associé à des parcours de quête qui fournit un masque parfait derrière lequel cacher son identité.

Euriaut, abandonnée et évanouie dans la forêt est trouvée par le duc de Metz et sa suite, de retour du pèlerinage à Compostelle. La présence de la jeune femme à cet endroit et dans cet état-là est étrange : somptueusement habillée, elle s'est déchiré le visage, les cheveux, les vêtements, l'air désespéré. Le duc la questionne pour connaître son histoire mais la pucelle se tait d'abord, s'évanouit une nouvelle fois et répond juste « Je sui une fole esgaree, | Essillie et mal eüre » (v. 1161-62). Le duc commence toutefois à s'éprendre de la charmante demoiselle et lorsqu'il lui annonce vouloir la prendre pour épouse, elle se voit contrainte de donner une réponse plus tranchante, essayant de le détourner dans son propos :

Il ot trois ans en cest esté  
 Que je devinc femme legiere,  
 Et sui apielee Ligiere,  
 Et sui fille a un caretier ;  
 Encor servi d'autre mestier  
 Car un larron fossier sivoie (v. 1198-1203)

La raison de son désespoir est que le larron, qui l'aimait beaucoup et la couvrait de riches dons, a été emprisonné alors qu'elle, elle s'est échappée. Se disant fille d'un charretier, femme d'un larron et prostituée, Euriaut abaisse sa condition réelle : la charrette d'infamie de Lancelot vient à l'esprit ; la facilité des mœurs, évoquée jusque par le nom de Ligiere, et la vocation au vol l'associent aux couches les plus basses de la société et s'accordent à donner un portrait repoussant et hideux. Toutefois l'histoire d'Euriaut est curieuse : comme le dit Susanne Kocher, « Euriaut's repellent fiction is tragically far from the truth »<sup>34</sup>. Et pourtant, l'abandon de la part de l'ami qui l'aimait n'est pas sans évoquer sa réelle situation.

Gérard, quant à lui, repousse de manière très semblable les avances d'Aiglente. L'entrepreneuse demoiselle l'invite une première fois dans sa chambre, dès qu'il arrive à la cour, et lui demande de lui raconter son histoire. Gérard ne commet pas la même faute que dans le cas d'Aigline de Vergy, mais cache son identité : il dit avoir enlevé

---

<sup>34</sup> KOCHER, « Accusations » cit., p. 194-95.

une riche femme qu'il avait épousée de force mais, comme elle s'est enfuie avec leurs biens, elle l'a privé des ses biens; « Ensi la terre tolu m'a » (v. 3287) dit-il. Ce mensonge se rapproche en réalité de sa situation et rappelle la perte de la comté de Nevers ; par ailleurs, il fournit un prétexte parfait au moment de prendre congé de la demoiselle, quelques vers plus tard, un appui vraisemblable à sa mystification<sup>35</sup>. Aiglente croit parvenir à le séduire en lui offrant ses biens, mais Gérard repousse cette offre au nom de son mariage. La demoiselle, qui ne se donne pas pour vaincue, sort alors ses griffes et l'accuse de timidité : « Sire, estes vous si paourous, | Dist Aiglente, que vous n'osés | Amer la ou amés serés? » (v. 3340-42). Gérard n'est toutefois pas disposé à continuer la conversation et abandonne la demoiselle, en transgressant le code de comportement courtois.

Les mensonges prononcés par les héros se ressemblent dans leurs intentions : il s'agit de deux tentatives extrêmes pour préserver la liberté face à des séducteurs très insistants. Toutefois, ils sont curieux. Si d'une part, comme le remarque Kathy Krause, il est rare de voir mentir de cette manière délibérée, au sein du monde courtois, où l'on joue le plus fréquemment sur l'ambiguïté du sens et des signes<sup>36</sup>, d'autre part ces histoires ne sont pas totalement dénuées de relation avec la vraie situation des personnages, dont elles constituent en quelque sorte une mise en abîme : elles racontent l'abandon, dans le cas d'Euriaut, et la perte de la terre, dans le cas de Gérard. Leur efficacité n'est toutefois pas la même : Euriaut ne peut rien contre la volonté du duc, sa parole est vaine ; la fille du duc de Cologne, en revanche, devra recourir à de plus subtils moyens pour vaincre les résistances de Gérard et obtenir son amour.

Devant le refus de Gérard, Aiglente ressent une très vive douleur et, lors d'une nouvelle rencontre, lorsque le chevalier veut prendre congé d'elle et repartir à la recherche de l'aimée, elle reprend son discours en l'intimidant :

[...] mes cors art  
 De duel et de courouc et d'ire,  
 Quant pour chose que sache dire  
 Ne puis de vous l'amour avoir.  
 [...]  
 Ne pões vous metre en delai  
 L'amour vo femme qui vous het? (v. 3495-97 ; v. 3501-2)

Gérard répond :

Puciele, fait il, nus ne set  
 Comment mon cuer puis justichier ;  
 Trop est fors chose a estanchier

---

35 Gérard répond à Aiglente : « Dame, fait il, ne vous poist mie ; | Si m'aït Dex, Jou ai amie, | C'autrement m'amour vous donneise », (v. 3526-28).

36 KRAUSE, *Fée and Sainte* cit., p. 131. Il est d'ailleurs notable que les procédés de mystification répertoriés par Philippe Ménard soient rarement reconductibles à des situations semblables à celles-ci, cf. Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 334-42.

Cuers d'amour, quant il a empris ;  
Et li miens en est si souspris  
D'amer cheli pour cui me duel  
Que ja mais partir n'en voel (v. 3503-9)

Cette déclaration d'amour masquée, évidemment à l'intention d'Euriaut, lui vaut toutefois une accusation bien lourde de la part de la demoiselle, qui ne dépose pas ses armes et montre par ailleurs ouvertement toute la bassesse de sa vraie nature :

Assés est pire que dervee  
Femme qui premerainne proie.  
Failli ai a prendre ma proie,  
Si m'estuet en autre liu tendre,  
Puis que vous n'i volés ententre.  
Alés vous rendre en aucun ordre ;  
Je quit paour avés de mordre  
Ou deduit de femme haés ;  
Ne sai en quel liu vous baés (v. 3515-23)

L'attitude agressive d'Aiglente, qui arrive jusqu'à définir Gérard « ma proie », n'atteint pourtant pas ses objectifs parce que le chevalier répond courtoisement à son accusation et résiste de manière sage à ses attaques. Comme le dit bien Suzanne Kocher, « in fact, her attempt fails so completely that she resorts to the magic potion »<sup>37</sup> : elle devra avoir recours à la magie pour satisfaire son désir. On reviendra sur ce point. Une si directe accusation d'homosexualité n'est pas rare en littérature : elle rappelle le comportement de la reine avec Lanval, dans le *lai* de Marie de France ; mais cette accusation sur le comportement sexuel du héros rappelle aussi l'accusation que Lisiart avait portée contre Euriaut. On remarque, avec Susanne Kocher, que « False accusations are key events that motivate the plot at its beginning, middle, and climax »<sup>38</sup>.

Ces injustes accusations sexuelles faites aux deux protagonistes conduisent et soutiennent de fait la narration : l'injuste accusation d'infidélité formulée envers Euriaut donne une impulsion au roman en tant que premier moteur narratif ; la résistance de Gérard face à la demoiselle qui perd son contrôle et l'accuse d'homosexualité conduit à une situation dangereuse et cruciale pour le roman : le recours à la magie avec l'absorption du philtre amoureux. Ces accusations soulignent d'un côté l'importance de l'écart par rapport à la conduite normalement attendue : comme on l'a relevé au cours du chapitre « Expiations », en questionnant quelques exemples de textes du cycle de la gageure et les *Lais* proposant un test de chasteté aux représentants du monde arthurien, la vertueuse conduite d'une femme fait figure de douteuse exception au sein du monde courtois ; il en va de même pour un chevalier errant qui refuse l'amour d'une demoiselle qui s'est offerte à lui ; depuis toujours l'écart

---

37 KOCHER, « Accusations » cit., p. 200.

38 *Ibid.*, p. 191.

par rapport au connu, a poussé les exclus aux marges de la société, dans un parcours solitaire, en dehors de l'ordre social. Ces accusations font ressentir le poids de la honte et la souillure du déshonneur qui doivent être lavées : Gérard devra enfin faire valoir ses droits et rétablir la bonne version de l'histoire, face au mensonge du comte Lisiart.

En conclusion, quelques réflexions sur la poétique de Gerbert semblent émerger des analyses. La plume de Gerbert s'arrête volontiers pour décrire la naissance du désir que ses protagonistes suscitent chez ceux qu'ils rencontrent. Le nombre élevé de vers consacrés à la description de la naissance de ces sentiments est sensible, surtout en comparaison avec le faible nombre de vers consacrés à la peinture de l'amour des héros, qui serait presque absent sans les insertions lyriques enchâssées. Ce facteur est significatif : l'auteur semble insister davantage sur la peinture de la naissance et des souffrances de l'amour des personnages secondaires, qui composent ainsi de manière insolite le célèbre binôme d'« armes et amours », alors que l'amour « de loin » entre les amants fournit un prétexte au développement de la narration. En fait, la lumière courtoise que l'auteur projette sur ses héros répond à une sorte de vision traditionnelle de l'amour, toutefois mise en cause et questionnée le long du texte par l'émergence de ces différents versants du désir.

Ces figures secondaires trahissent toutefois, avec leur comportement, une certaine mise à mal du code courtois vu comme un masque dépourvu de contenu ; cette galerie de personnages nobles mais qui exhibent en réalité un caractère autoritaire – et n'obtiennent qu'avec difficulté ce qu'ils veulent – ressemblent davantage à des figures ridicules qu'à des modèles à imiter. En outre, la tension entre un désir sexuel qui se fait pressant, une maîtrise difficile de la parole et parfois même l'impossibilité de maintenir un bon comportement, accepté des bienséances, font émerger une certaine distance par rapport au modèle courtois de la part de Gerbert. Par ailleurs, les joutes verbales répétées entre les héros et les autres personnages où la rhétorique traditionnelle, qui cache parfois des intentions fausses et mauvaises, en vient à être dénuée de ses valeurs, montrent en réalité un questionnement profond de la part de l'auteur de la vérité du discours amoureux.

Gerbert semble toutefois garder une distance amusée à l'égard de ces problématiques graves, qui sont bien entendu présentes et demeurant dans le fond de son texte, en actionnant des stratégies diverses et dynamiques : il ridiculise certaines situations de chant, comme c'est le cas pour le duc de Metz – qui rira de soi-même lorsque Gérard et Euriant se seront retrouvés à sa cour –, le traitement des insertions lyriques en modalité dialogique et le très subtil jeu d'effets équivoques et ironiques qu'elles contribuent à susciter semblent montrer un sourire, une distance consciente de l'auteur à sa matière. Par ailleurs, le choix porté sur des compositions dont les auteurs sont modernes, à la différence des pièces plus classiques interprétées pour donner voix

à l'amour dans le couple de héros, semble conforter cette lecture et donner à ces échanges une vitalité quasi théâtrale.



## CHAPITRE SIXIÈME

### L'INSERTION LYRIQUE COMME PAROLE D'AUTEUR

L'analyse des insertions lyriques menée au cours des chapitres précédents a mis en relief un certain nombre de dynamiques : on a vu que la relation entre les héros se bâtit au cours de la narration à travers un chant de nature éminemment monologique, qui caractérise les personnages de manière contrastée et qui sert aussi de soutien à l'architecture narrative du roman ; on a vu également que les relations entre les protagonistes et les personnages secondaires montrent l'émergence d'un désir amoureux dont la maîtrise est parfois difficile et qui dévoile des côtés « dis-courtois » – au même titre qu'une certaine distance de l'auteur du monde courtois – s'exprimant à travers des méprises et des mystifications.

Ces considérations ne suffisent pas toutefois à éclairer la poétique de l'auteur dans toute son ampleur car elles ne rendent pas tout à fait compte de l'épaisseur intrinsèque de certains fragments lyriques. Par ailleurs, la tension croissante relevée au cours du chapitre précédent entre les héros et leurs aspirants séducteurs débouche sur une situation particulière qui mérite une analyse à part : on touche à la délicate question du philtre amoureux et du rapport de Gerbert à la matière tristanienne.

#### 1. Réminiscences tristaniennes

##### 1.1. Le philtre amoureux

Face aux résistances réitérées de Gérard à ses multiples requêtes amoureuses, la fille du duc de Cologne, Aiglente, décide d'essayer un remède extrême. Telle la Fénice du *Cligès* de Chrétien de Troyes, elle reçoit l'aide de sa fidèle servante, qui devine son état amoureux et fait appel à ses talents de magicienne. Elle lui propose :

Or vous ferai une pramesse  
Dont je vous voi en grant desir,  
Que vous arés tout a loisir  
Vos bons de lui et a votre aise.  
Ja mar en serés a mal aise ;  
Par tans vous en porés refaire,  
Que je sais bien tel puison faire  
Dont vous le porés bien deçoivre,  
Se vous l'en pões faire boivre ;  
Mais que vous en bevés apriés,  
Ja n'ira mais ne lonc ne priés,  
Qu'il ne vous aint sour toute rien. (v. 3406-17)

Aiglente accepte de bon gré cette solution. De même que Thessala, cette femme aux pouvoirs extraordinaires se rend au verger cueillir des herbes et, rappelée par la demoiselle avec le refrain « Ki set garir des maus d'aimer | Si vieigne a moi, que je me muir » (v. 3450-51)<sup>1</sup>, rentre et brasse son breuvage : « Ses herbes estampe et destempe, | Sa puison tout a point atempe | A la samblanche de mouré » (v. 3458-60).

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain

Effectivement, lorsque Gérard se rend chez la demoiselle pour prendre congé au moment de son départ, la demoiselle fait une dernière tentative de séduction, mais face à la réponse de Gérard, qui en appelle encore et avec force à l'amour qu'il pour son amie car, dit-il,

Et se jou m'amie fausoie,  
 Que j'ai amee longement,  
 Dehait ait qui li fausera!  
 Ne qui nul jour si fols sera  
 Qu'il doinst s'amour, s'il n'aimme bien!  
 Mais dire vous voel une rien,  
 C'a tous jours mais, s'il est mestiers,  
 Serai li vostres tous entiers ;  
 Mais congié vous volrai requerre,  
 C'aler m'estuet m'amie querre,  
 Que jou ai molt lonc tans perdue (v. 3537-48)

elle s'apprête à servir au chevalier le breuvage apporté par sa servante : elle le fait boire d'abord, puis boit elle-même. Les effets du philtre sont immédiats :

Quant Gerars ot but la puison,  
 Aussi comme de pasmison  
 Fu revenus, et tous cois sis ;  
 Une grant pieche fu pensis,  
 Ainc d'Euriaut ne li souvint,  
 Talent et volentés li vint  
 De resgarder la damoisiele. (v. 3566-69)

Ainsi Gérard boit sans savoir et sans comprendre ce vin « a samblance de mouré » et commence aussitôt à regarder la demoiselle d'une manière différente : le philtre a évidemment pour effet de mettre le chevalier sous l'emprise de son charme, comme on s'y attendait.

### 1.1.1. Tristan et Cligès : deux modèles à distancer

1 On rappelle que ce refrain est conservé uniquement dans la *Violette*, cf. *supra*, chap. 3.

En choisissant d'utiliser un philtre amoureux dans son roman, l'auteur touche au cœur une question qui avait préoccupé les auteurs de son temps : la légende de Tristan et Iseut<sup>2</sup>. Le philtre absorbé par les célèbres amants, qui était censé fortifier l'union entre le roi Marc de Cornouailles et la fille du roi d'Irlande, avait engendré une passion fatale entre Tristan et la future reine, irrésistible et pourtant inadmissible par la société. Origine et symbole d'un tel amour, le philtre n'a toutefois pas été compris de la même manière dans tous les textes conservant la légende, comme il est connu<sup>3</sup>, et la différence dans le traitement de cet élément fondateur dévoile en vérité l'embarras profond face à une telle problématique. Par ailleurs, le problème du pouvoir du philtre commence assez tôt à être traité dans certains débats poétiques, même en langue d'oc, et à partager l'opinion publique entre les auteurs et poètes favorables à l'amour tristanien, comme le troubadour Raimbaut d'Orange, et les autres, pour qui le philtre est un élément déchaînant un amour faux, fondé sur la « nigromance », en somme symbole d'une supercherie.

Dans son deuxième et insolite roman, *Cligès*<sup>4</sup>, Chrétien de Troyes affronte la problématique du partage du cœur et du corps, telle que Thomas l'avait exposée<sup>5</sup>, du point de vue de la fille de l'empereur d'Allemagne, Fénice, qui forme avec Cligès le deuxième couple de son long roman à structure généalogique. Afin d'éviter la condition scandaleuse d'Iseut, qui n'avait pas su empêcher la promiscuité des rapports amoureux entre son mari et son amant, Fénice recourt à deux philtres – des ingénieux stratagèmes anti-tristaniens – qui lui permettent d'abuser son futur mari afin de préserver sa vertu, d'éviter le partage du corps surtout, et du cœur, et de se concéder enfin uniquement à son amant. Dans la solution conçue par Fénice quelque peu

---

2 Le travail d'Emmanuèle Baumgartner est toujours une référence pour sa mise au point sur la légende des amants de Cornouailles et sa fragmentaire tradition manuscrite, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987. Les éditions des différents textes de la légende se trouvent dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.

3 Jean FRAPPIER, « Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, 1963, p. 255-80 et p. 441-54. Il est connu que la version commune comprendrait le fragment de Béroul, la *Folie* de Berne et le poème en moyen haut allemand d'Eilhart d'Oberg ; la version courtoise se compose en revanche du roman de Thomas, la *Folie* d'Oxford, la saga norroise de frère Robert, le roman en moyen haut allemand de Gottfried von Strasbourg ainsi qu'un poème anglais du XIII<sup>e</sup> siècle, *Sir Tristrem*, et quelques chapitres d'une compilation italienne *La Tavola Ritonda*. Il est intéressant de rappeler que Gerbert de Montreuil a aussi bien contribué à épaissir les épisodes relatant les retours de Tristan auprès de la reine après leur séparation, notamment l'épisode de Tristan ménestrel, GERBERT DE MONTREUIL, *Continuation de Perceval*, édité by Mary Williams, Paris, Honoré Champion, t. I, 1922 ; t. II, 1925 ; t. III, edited by Marguerite Oswald, 1975. A propos des « engins » mis au point des amants pour multiplier les rencontres sans être découverts voir Joan Marguerite FERRANTE, « Artist figures in the Tristan stories », *Tristania*, 4/2, 1979, p. 26-35.

4 Comme le dit Laurence Harf-Lancner au début de son introduction : « Cligès est le plus énigmatique des romans de Chrétien de Troyes », *Cligès*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 9. Les lieux du roman, partagé entre Orient et Occident mais avec une forte influence byzantine, le rapport à la matière tristanienne et les solutions narratives choisies le rendent en effet le roman le moins facilement saisissable de tous ceux du maître champenois.

5 Le raisonnement proposé par Thomas, qui se demande qui vit mieux la relation amoureuse – le roi Marc qui a le corps de la reine Iseut, ou Tristan, qui en a le cœur mais pas le corps –, est bien connu, Thomas, éd. cit., p. 123-212.

artificielle – et probablement ironique – le philtre devient un élément purement magique dont les fonctions sont de « désunir » au lieu d'unir, et d'isoler la personne non désirée du possible triangle amoureux.

En choisissant d'introduire un philtre amoureux dans son roman, Gerbert évoque cette problématique à son public qui connaît la légende ainsi que les œuvres du maître champenois, datant à son époque d'au moins un demi-siècle<sup>6</sup>, et s'appuie sur ce substrat de connaissances. Toutefois l'auteur réordonne de manière différente tous ces éléments, et avec une certaine distance ironique, si bien que la situation narrative diverge aussi bien de celle du *Tristan* que de celle du *Cligès*. A la différence de Chrétien de Troyes, Gerbert fait à nouveau agir le philtre comme philtre d'amour et le ré-insère dans une dynamique de couple ; toutefois le philtre en vient à recouvrir une fonction opposée à celle qu'il avait dans la légende tristanienne car il détourne le héros de son vrai amour et le dirige – pratiquement de force – vers une autre femme créant ainsi, au lieu d'éviter, un triangle amoureux. Par ailleurs, en poursuivant dans l'optique de l'analyse menée au chapitre précédent, le philtre n'intervient pas à un moment quelconque de la narration : l'auteur l'introduit à la fin d'une série d'avances amoureuses échouées entre le héros et son audacieuse prétendante, dans un climax de tension et en tant que dernière stratégie, remède extrême à une situation autrement sans issue.

Ce clair choix anti-tristanien de la part de l'auteur rappelle le *Cligès* pour sa distance à l'égard du modèle tristanien et pour certaines de ses réalisations narratives, comme le recours à la fidèle servante aux pouvoirs magiques<sup>7</sup>. Toutefois, il s'en distingue aussi : au lieu d'empêcher le partage du corps, problématique qui avait tant préoccupé l'héroïne de Chrétien, le roman de Gerbert va dans un sens inverse et amène le héros presque à la bigamie. Par ailleurs la problématique du partage du corps se trouve renversée entre les sexes car on n'a plus une femme entre deux hommes mais un homme entre deux femmes et la situation est conduite avec un certain comique car Gérard, au moment où il retrouve la mémoire, se trouve déchiré entre l'ancien et le nouvel amour et court le risque de partager son cœur et son corps, si Gerbert n'intervenait pas pour trancher la question<sup>8</sup>. Par conséquent, ces choix de l'auteur non seulement détournent les données de la légende tristanienne mais expriment une certaine ironie sur l'Anti-Tristan de Chrétien de Troyes<sup>9</sup>.

---

6 Rappelons que la date de composition de la *Violette* est vers 1227-29 et que le roman de Chrétien de Troyes a dû être composé environ entre 1170-1176.

7 On remarque toutefois que la figure de Gondrée, nourrice d'Euriaut, qui d'après l'auteur est plus instruite que Thessala et Brangien dans l'art de la « nigromance », non seulement n'est pas au service de sa dame mais met sa ruse au service de son ennemi – le comte Lisiart – pour la trahir, dans un remarquable renversement de rôle par rapport aux modèles littéraires mentionnés.

8 Gerbert intervient à ce moment de la narration, comme on verra, évitant de faire prononcer à son héros un monologue déchirant entre les deux femmes.

9 Alexandre MICHÀ, « Tristan et Cligès », *Néophilologus*, XXXVI, 1952, p. 1-10, Donald L. MADDOX, « Critical trends and recent works on the 'Cligès' of Chrétien de Troyes », *Neuphilologische Mitteilungen*, 74, 1973,

Le philtre remplit en outre deux fonctions car, afin de rendre possible l'*innamoramento* de Gérard envers Aiglente et de susciter les sentiments amoureux chez le héros, il cause la perte de la mémoire, soit l'oubli de son amie Euriaut aussi, ce qui amène à l'interruption du fil rouge qui conduisait l'errance. L'utilité que le philtre en vient à recouvrir est donc double : outre l'activation de l'« enchantement » amoureux chez le héros, il brouille en quelque sorte la dimension mémorielle sur laquelle Gerbert bâtit sa narration et dont la valeur a une épaisseur particulière, comme on a eu l'occasion de le remarquer (*supra*, chap. 4). Par l'absorption de la « poison a samblanche de mouré » la quête est donc suspendue à ses fondements et le centre d'intérêt du héros est détourné.

Toutefois à la différence du *Cligès*, le texte de Gerbert peut compter sur l'ensemble d'effets produits de l'intersection des plans lyrique et narratif et, comme le breuvage magique ne parvient pas à suspendre le chant parce que le héros, et l'auteur, changent l'interlocutrice privilégiée de leurs chansons, cela concourt à créer plus d'un effet ironique, voire comique de distanciation des deux modèles.

### 1.1.2. Un homme entre trois femmes?

Avec l'absorption du philtre, Gérard oublie son amie et commence à s'éprendre de la demoiselle de Cologne : « Trop li resambla estre biele | Ne set que dire, ne que faire, | D'esgarder ne se pot retraire » (v. 3570-72). A ce moment Aiglente, qui s'aperçoit du changement dans l'attitude du chevalier, devient intentionnellement altière et « desdaigneuse » (v. 3579) : elle le laisse seul à ses pensées et abandonne la conversation, répliquant le geste que Gérard avait eu avec elle lors de leur précédente entrevue mais avec le but, cette fois, d'attiser les sentiments du héros. Une fois seul et en proie à son nouveau tourment amoureux Gérard ne sait que faire et, sorti de la pièce, trouve la chambrière Flourentine occupée au travail d'aiguille. Le chevalier, encore hébété, lui dit : « Ma damoisele, et si cousé | Et je vous ferai compaignie » (v. 3606-7). Flourentine se trouve ainsi de manière totalement inattendue côte à côte avec Gérard, dont elle est amoureuse aussi, et en mesure d'attirer ses attentions. Sans laisser fuir cette précieuse occasion, elle accueille le chevalier de la sorte :

Sire, se Dex me beneie,  
Vo compaignie ainc et desir ;  
Nule rien ne me puet plaisir,  
Tant com il fait estre od vous. (v. 3607-10)

La chambrière n'hésite pas longtemps et, dans l'espace de quelques vers, formule une demande précise :

---

p. 730-45 et J.C. KOOIJMAN, « Cligès, Héros ou Anti-Héros », *Romania*, C, 1979, p. 505-19.

Mais or vu voil un giu partir :  
 Que vous me donnés vostre amour,  
 Ou vous me dites sans demour,  
 Pour Diu, se vous avés amie ;  
 Que je ne volroie mie  
 Travillier ne pener en vain.  
 Jou aroie mal trop grevain,  
 Se jou amoie et n'iere amee.  
 Je ne sui mie acoustumee,  
 Biau sire, a estre prinsautiere  
 Ne ja n'en iere costumiere,  
 C'onques mais homme n'aamai (v. 3615-26)

Cette prière d'amour, au ton simple et quelque peu naïf, est dépourvue de nuances. Par ailleurs l'alibi de Flourentine, qui assume un ton aussi direct parce qu'à son dire elle ne veut pas entrer en compétition avec une possible rivale afin ne pas souffrir en vain, fait sourire. Les termes de sa demande, qui sans détours arrive à prononcer la formule « vous me donnés vostre amour » (v. 3616), semblent un peu rudes et la modeste réticence exprimée vers la fin, explicitant le manque d'habitude à une telle attitude, paraît faible.

Face à cette demande Gérard se trouve dans une situation ridicule car l'auteur, comme cela a été le cas pour toutes les actions des deux demoiselles de Cologne et particulièrement toutes les phases de leur *innamoramento*, répète aussi la requête amoureuse. Le héros, qui vient de tenir tête à la demoiselle Aiglente du moins jusqu'à l'absorption du philtre, se trouve une nouvelle fois prié d'amour ; encore ébahi, gagné par la supercherie de la fille du duc, il se voit contraint de repousser une nouvelle fois une demande d'amour, formulée immédiatement après.

Toutefois la situation est intéressante car, de ce fait, il est obligé de prendre conscience du changement intervenu dans son esprit – avec le philtre – si bien que, dans la réponse à la demoiselle, il déclare aimer et de ne pas encore connaître les sentiments de son aimée, en clair contraste avec les tons qui avaient caractérisé sa « vantance » au début du texte. Mû par cette évolution intérieure, qui voit l'assurance de l'ancien amour se transformer dans l'incertitude du nouveau, il entonne la strophe suivante<sup>10</sup> :

Par un seul baisier de cuer a loisir  
 Poroit longhement mes maus adoucir ;  
 Mais de desirier me fera morir  
 S'encor n'en ai joie,  
 Bonne est la doulours dont il naist douchours<sup>11</sup>  
 Et solas et joie. (v. 3641-47)

10 Buffum se trompe dans la présentation de cette chanson : il soutient que c'est une insertion que Gérard chante à l'intention d'Euriaut, alors qu'ici Gérard est déjà sous l'effet du philtre et ses pensées sont vouées à Aiglente, « The songs » cit., p. 149.

11 Les vers 3646-47 de l'édition Buffum sont ici groupés en un seul vers, d'après l'éd. Ménard qui conserve l'hétérométrie du refrain, *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, publiées par Philippe Ménard, Paris, Librairie Minard, 1970, p. 129-32.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)

Il s'agit de la quatrième strophe de *En tout tans se doit fins cuers resjoïr*, une chanson de danse de Guillaume le Vinier (R 1405)<sup>12</sup>, où l'esprit solaire et moqueur de l'auteur lyrique – contemporain de Gerbert – s'exprime dans une lamentation amoureuse sur un ton chaleureux et amusé. La note sensuelle du premier vers, où l'auteur demande « un seul baisier de cuer a loisir », dérive directement de la composition de l'auteur ; toutefois, les premiers vers de la strophe conservés dans les chansonniers citent « D'un tout suel baisier de cuer a loisir | Porroi mon voloir grant pieche acomplir | Mais de desierier m'estoruvroit morir » (v. 19-20)<sup>13</sup> et attestent donc « la prolifération des variantes du vivant même de l'auteur »<sup>14</sup>. Philippe Ménard dit encore : « comment résister au charme de ces chansons à refrain qui, tout en mêlant des inflexions courtoises aux vieilles modulations « populaires », gardent l'irrésistible élan et la fraîche poésie des joyeuses « caroles » d'antan? »<sup>15</sup>. La gaîté qui se dégage de la strophe se voit cependant mitigée par le ton sérieux du refrain : « Bonne est la dolours [...] »<sup>16</sup>.

Au niveau fonctionnel cette insertion lyrique revêt avec fraîcheur à la fois une valeur expressive pour le chevalier, qui se trouve manifester à travers les mots du poète son « nouvel » amour, et communicative envers la demoiselle, pour laquelle elle constitue la réponse à sa prière. Flourentine, déçue par le résultat de sa requête mais qui ne se donne pas encore pour vaincue, demande au chevalier sur un ton courroucé de nommer son aimée, car elle se doute de la réussite de la séduction d'Aiglente et de sa nouvelle emprise sur le chevalier. Gérard, toutefois, répond de la sorte : « Adeviner porés cui j'aimme, | Par moi ne le sarés vous ja » (v. 3665-66)<sup>17</sup>, refrain conservé seulement dans la *Violette*, laissant la chambrière sans réplique et à sa douleur.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
27	3665-66 = 2 v.	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain

12 Cette pièce est appelée ballade par l'auteur ; Philippe Ménard l'identifie toutefois avec un virelai, éd. cit.

13 Le texte du poète, conservé par les chansonniers *MTaACY*, est le suivant : « D'un tout suel baisier de cuer a loisir | Porroit mon voloir grant pieche accomplir. | Mais de desierier m'estouvroit morir, | Se plus n'en avoie. | Bone est la doulours dont il naist douchours | Et soulas et joie ». La tradition de cette strophe est assez homogène dans ces manuscrits, cf. n. XVI, notamment p. 131, éd. cit.

14 Ed. cit., p. 129.

15 *Ibid.*, p. 46.

16 Ce refrain se trouve uniquement dans cette chanson ailleurs que chez Gerbert, cf. *supra*, chap. 3.

17 Buffum présente erronément cette insertion lyrique comme une réponse de Gérard à Aiglente, alors qu'il s'agit ici d'une réponse de Gérard à Flourentine, « The songs » cit., p. 150.

Cette scène, qui succède immédiatement à l'absorption du philtre, est très intéressante par les effets ironiques qu'elle suscite et par le jeu de constantes, qu'elle concourt à dégager, à propos des poètes choisis par Gerbert. Toutefois, elle n'a jamais retenu une attention particulière de la part de la critique.

Meritxell Simó, la seule qui ait exprimée son point de vue à ce propos, verrait dans le passage où Gérard interagit avec Flourentine le sens d'une évolution du héros vers une croissante intériorisation des règles de l'amour courtois : l'interprétation de la strophe d'une chanson d'amour<sup>18</sup> marquerait une nouvelle étape dans le perfectionnement du parcours du héros, qui ne connaissait que l'amour idyllique au début du roman ; il s'agirait donc d'un pas ultérieur dans l'acheminement personnel de Gérard vers le vrai amour<sup>19</sup>. D'après la chercheuse catalane donc, ces deux insertions lyriques aideraient le héros à avancer dans son évolution « poétique » : d'une part, en interprétant la pièce de Guillaume le Vinier, Gérard arrive à accepter la douleur en amour ; d'autre part, par le biais du refrain, il apprend à respecter les lois du secret en niant l'objet de son amour face à la requête d'une troisième personne, alors qu'au début du roman il n'avait pas hésité à parler publiquement de ses sentiments.

A notre avis cette lecture montre toutefois quelques faiblesses car, avant tout, ces insertions lyriques ne s'inscrivent pas dans la même direction, dans la même trajectoire que les autres pour la simple raison qu'elles changent d'interlocutrice : elles se réfèrent à Aiglente, ce nouvel amour suscité par « nigromance », et non pas à Euriaut, comme les précédentes. Par ailleurs un parallélisme entre la situation de Flourentine et celle qu'avait vécue auparavant sa dame Aiglente – lors de sa prière d'amour à Gérard – semble orienter autrement la lecture.

Dans un passage commenté *supra*, la fille du duc de Cologne avait par erreur cru que le chevalier était amoureux d'elle au moment où elle l'avait entendu chanter la strophe d'une chanson d'amour d'Audefroy le Bâtard ; toutefois elle avait été victime d'une méprise, car cette strophe était chantée en réalité à l'intention d'Euriaut. Gérard ensuite, interrogé sur ses sentiments amoureux, avait riposté à la demoiselle un refrain de refus explicite. Ici, il en va de même pour Flourentine : les mots de Gérard et son chant sont suffisamment ambigus pour tromper la demoiselle si bien que, mue encore par un léger espoir de réussite, elle ressent le besoin de lui reformuler la demande de manière explicite après avoir entendu la chanson :

[...] Sire, je jou osaisse  
Moult volentiers vous demandaisse  
Ou cele maint que vous amés.  
Par amours, or me le nommés (v. 3654-57)

---

18 Rappelons que Simó n'avait pas identifié cette strophe comme appartenant au répertoire de Guillaume le Vinier, cf. *supra*, chap. 3.

19 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 180-81.



La requête de la chambrière se voit immédiatement bloquée par la réponse du chevalier, fournie par l'intermédiaire du refrain. Comme dans le cas d'Aiglente la chanson d'amour alimente le désir de la demoiselle, grâce à une certaine absence de définition, se transformant ensuite en pure déception, après la prononciation du refus par le biais du refrain, qui par ailleurs semble ici recouvrir une fonction ironique plutôt que de participer d'une esthétique du « celar ». La chanson d'amour d'abord, et le refrain ensuite, semblent donc s'écarter du parcours poétique du héros, qui le verrait apprendre petit à petit les codes de la « fin'amor », et s'insérer en revanche dans le sillon de « la difficile rencontre avec l'autre »<sup>20</sup> du héros avec les demoiselles croisées sur son chemin, selon une perspective toute différente.

En effet, si on accepte ces considérations, le principe ayant servi de base à la construction du passage ne serait pas la progression du héros vers un idéal amoureux pas encore intériorisé, comme le suggérait Simó, mais le dédoublement de l'action, possible grâce à la rivalité entre les deux demoiselles, procédé par ailleurs déjà amorcé et exploité pendant tout l'épisode de Cologne. L'auteur utilise deux insertions lyriques interprétées par son héros, la chanson et le refrain, à la fois avec Aiglente et avec Flourentine, donc à deux reprises, afin de susciter les mêmes effets : le désir, la méprise, puis la déception. La lecture du passage basée sur le procédé de la répétition semble soutenue par un autre facteur : si la simple tentative de séduction de la part de la chambrière, qui demeure forcément sans succès à cause de l'absorption préalable du philtre, rappelle celle de sa maîtresse et fait sourire pour sa naïveté, sa demande amoureuse est fondamentale car elle favorise la prise de conscience du chevalier de sa nouvelle situation amoureuse à travers le chant, concourant ainsi à articuler tout le passage narratif.

Le choix de Gerbert de Montreuil de la réitération de la prière d'amour de la part des deux demoiselles et de l'utilisation du chant comme moyen de leur donner une réponse négative a plusieurs effets qui soulignent la carrière de séducteur sans merci du héros, qui semble ne jamais prendre fin, loin devant les figures de Cligès et de Tristan. D'une part on entrevoit une note parodique sur la conduite féminine et sur celle d'Aiglente en particulier, prétendument noble mais en réalité basse, à laquelle fait écho celle de Flourentine : le comportement de ces demoiselles sans complexes, « primsautières », pour le dire avec l'expression de Flourentine, laisse émerger leur côté discourtois<sup>21</sup> et marque une nette distance des figures des orgueilleuses d'amour comme Soredamor, sœur de Gauvain, dans *Cligès*. D'autre part, de manière proportionnelle, le charme de Gérard paraît accru de manière quasiment démesurée puisqu'il arrive à séduire toutes les demoiselles rencontrées suscitant sans cesse des

---

20 Cf. *supra*, chap. 6.

21 Cet aspect du comportement des demoiselles a été relevé et traité au chap. 5, cf. *supra*.

déclarations amoureuses, comme cela avait déjà été le cas pour Aigline de Vergy : la figure de Gérard, beau chevalier sans merci, semble ironiquement et subtilement mise à mal. Ainsi la réitération de la requête amoureuse, amplifiée par l'intervention du philtre d'amour, crée une sorte de tour de force : Gérard, preux chevalier, amoureux de son amie Euriaut mais aimé de la fille du duc de Cologne, abusé par cette dernière par un philtre amoureux qui le fait changer par la force ses sentiments, est prié une nouvelle fois d'amour, avec une certaine insistance, par une femme de basse condition, à peine le philtre absorbé. Le héros en vient à se trouver partagé, sans en avoir toutefois conscience, entre trois femmes.

Le plus intéressant ici est de remarquer que, selon la perspective qui nous a conduit jusqu'ici, le procédé de l'enchâssement de l'insertion lyrique fournit encore une fois la manière de façonner les paroles et les sentiments des personnages, même après l'absorption du philtre. La strophe de la chanson de Guillaume le Vinier donne voix au nouvel amour conçu envers Aiglente, en l'extériorisant avec une nuance de sensualité. Le refus par le biais du refrain concourt à dynamiser la scène, en fournissant une échappatoire aux interrogations insistantes de la chambrière, comme cela avait été le cas pour le refrain de réponse à Aiglente analysé précédemment. A prouver ce rapprochement, les refrains de réponse fournis aux deux demoiselles ont un ton également impertinent : « Je ne le voi mie chi | cheli dont j'atenc ma joie » (v. 3331- 32) ; « Adeviner porés cui j'aime, | Par moi ne le sarés vous ja » (v. 3665-66).

Mais qui plus est, les choix que Gerbert porte sur les auteurs poétiques à enchâsser semblent confirmer les considérations émergées précédemment : alors que l'expression des sentiments amoureux inspirés par sa véritable amie – seule vraie amour fine – a lieu à travers la plume et la voix de trouvères les plus célèbres et « classiques », comme Gace Brulé ou le Châtelain de Coucy<sup>22</sup>, les dialogues entre les personnages, destinés à moduler leurs désirs amoureux et animer de manière quasi théâtrale leurs relations, prennent corps à travers des lyriques d'auteurs « modernes », comme Moniot d'Arras, Audefroy le Bâtard et Guillaume le Vinier.

## 1.2. La *lauzeta*, Tristan et Carestia

La narration connaît une impasse dans l'action en conséquence de l'absorption du philtre car le héros oublie l'objectif de sa quête : le chevalier rend officielle sa relation avec la fille du duc de Cologne, fixe la date des noces et s'engage à soutenir son père Milon dans l'administration du royaume. L'auteur dit :

Ne li ramenbre d'Euriãut ;  
En aimer ot mise s'entente

---

<sup>22</sup> *Supra*, chap. 4, « Projections courtoises ».

La fille au duc Milon Aiglente,  
Qui li ot faite la puison  
Dont il ot but a grant fuison ;  
Et Aiglente tout ensement  
L'amoit issi tres durement  
K'ele en estoi toute dechute (v. 4122-29)

D'après ce qu'on apprend, cette période de fiançailles dure à-peu-près un an (« tout un yvier et un esté », v. 3840) et les effets du philtre ne connaissent aucun signe d'affaiblissement. Gerbert est donc obligé de déplacer son attention du héros vers Euriaut, pour voir ce qu'il en est de la jeune femme retenue à Metz, triste et désespérée. Le duc de la ville, qui l'avait trouvée abandonnée dans la forêt, la retient dans sa demeure et veut en faire son épouse mais son « barnage » s'y oppose. Entre-temps la jeune femme – captive – se plaint de son sort et de se voir ainsi éloignée de son amoureux dans un long monologue : « Lasse! Fait ele, quant verrai | L'eure venir que jou venrai | En liu ou jou mon ami voie? » (v. 3865-67). Gerbert, qui aurait bien pu lui faire interpréter une chanson à ce moment pour donner voix à ses sentiments, esquisse en revanche une scène intime pour décrire l'état d'âme de la jeune femme : un valet de chambre lui apporte une jolie alouette pour la distraire et l'invite effectivement à chanter ; la demoiselle prend l'oiseau dans ses mains pour le nourrir sans toutefois s'apercevoir que sa bague de fiançailles, reçue de Gérard, lui glisse du doigt. A ce moment un incident inattendu se produit :

Quant l'aloëte vit la pierre,  
Qui fut de diverse maniere,  
En son biéc a erranment pris  
L'aniel, qui fu de riche pris.  
Le bienc escoust, si escaï  
Que li aniaus li rechaïs  
Par mi le teste, entour son col ;  
A tout l'anel a pris son vol  
Par mi une fenestre estroite. (v. 3909-17)

Euriaut voit ainsi littéralement s'envoler la bague, le seul objet offert par Gérard lui appartenant encore, et recommence à se lamenter arrivant à maudire l'alouette même. La demoiselle injustement accusée d'adultère, abandonnée par son amoureux, retenue par un homme qui veut l'épouser malgré son refus, est au comble du désespoir lorsqu'elle perd le dernier signe qui la liait encore à son amant. Sa douleur est comparable à celle du jeune Guillaume dans *l'Escoufle* de Jean Renart qui s'était vu voler la bague offerte par son aimée par cet oiseau de proie pendant leur plaisant déjeuner sur l'herbe lors de la fuite du jeune couple de Rome vers Rouen. Cependant, alors que dans le roman de Jean Renart le vol (ou l'oiseau) détermine l'éloignement et la séparation des amoureux, qui se perdent et ne se retrouveront qu'après une longue errance, Gérard et Euriaut sont déjà séparés. Le vol de la bague, qui intervient au moment de leur éloignement, n'est pas toutefois porteur de mésaventures comme on

pourrait s'y attendre : en effet, le choix d'un oiseau de loin mois déplaisant que le milan pourrait le faire pressentir.

### 1.2.1. La « lauzeta » : une insertion lyrique à l'intention de qui?

Gérard, fiancé avec la demoiselle Aiglente, se rend un jour à la chasse au bord du Rhin avec son hôte et son épervier. Il chevauche « Tant c'une vois a entendu | D'une aloë ki ot tendu | Ses ailes et vait aletant » (v. 4178-80). Grâce au chant de l'oiseau, qui lui donne l'inspiration, il entonne la strophe suivante :

Quant voi la loëte moder  
 De joi ses eles contrel rai,  
 Qui s'oblidre et laisse cader  
 Per la douçor qu'al cor li vai  
 Diex! tant grant envide mi fai  
 De li quant vi la jausion!  
 Mirabillas son cant de se  
 Lou cor de desier ne fon (v. 4187-94)  
 [A : Anui le felon]

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
29	v. 4187-94	Gérard, chante son amour pour Aiglente	chanson (Bernard de Ventardour)

Il s'agit bien évidemment de la « cobla » incipitaire de la célèbre chanson de Bernard de Ventadour *Can vei la lauzeta mover*, célèbre et répandue dans bien des chansonniers et textes narratifs autres que la *Violette*, comme on l'a vu<sup>23</sup>. Le choix du fragment lyrique, peut-être audacieux de la part de l'auteur, a rencontré des problèmes de transmission et n'est conservé que dans les manuscrits A et B, les plus anciens<sup>24</sup>. La version de A est une traduction française assez fidèle de la strophe originale ; le copiste de B manifeste en revanche ne pas toujours comprendre son original et donne plusieurs leçons fautives.

Tout comme le poète, Gérard exprime ses sentiments à travers le chant : on a donc une chanson d'amour dédiée à une femme sous sa forme poétique – la chanson du poète limousin – aussi bien que dans la narration – la strophe interprétée par Gérard. Toutefois, les choses sont loin d'être simples car il est difficile de comprendre à quel personnage elle serait attribuée, Aiglente ou Euriaut, car des indices contradictoires se lisent déjà à l'introduction de la pièce lyrique. En effet, les vers qui introduisent le chant recèlent déjà un nœud à défaire : « De fine amour li resouvint | Pour Aiglente talens li vint | De cest son poitevin chanter » (v. 4184-86).

<sup>23</sup> Cf. *supra*, chap. 3, § 1.2.

<sup>24</sup> Comme on avait déjà remarqué, C omet la chanson de manière circonscrite uniquement aux v. 4187-94 ; dans D en revanche l'insertion lyrique est exclue au même titre qu'une portion plus importante de vers comprenant l'entrelacement des mésaventures d'Euriaut à Metz, soit les v. 3668-4222.

L'impulsion à chanter, suscitée par l'image de l'alouette, rappelle à Gérard une « fine amour » et l'amène à chanter un « son poitevin », deux éléments strictement associés à la figure d'Euriaut, représentant le seul vrai amour de Gérard et par ailleurs le seul personnage lié à la lyrique provençale dans le roman jusqu'à ce moment parce que le seul ayant interprété un « son poitevin ». Pourtant, les vers cités ne laissent subsister aucun doute sur la destinataire du chant, formellement explicitée.

Le moment choisi pour l'enchâssement de la pièce lyrique n'est toutefois pas hasardeux mais significatif pour l'association de la strophe au personnage d'Euriaut : à peine la chanson terminée, dans une dynamique renversée par rapport à celle qui avait vu l'alouette donner voix au chant du héros, l'attention de l'auteur revient avec force de l'image du vol évoquée de Gérard à la vraie alouette, qui se pose sur la branche d'un arbre, est capturée et tuée par l'épervier du chevalier puis recueillie par Gérard même, qui voit à ce moment la bague à son cou et se ressouvient de son amie Euriaut. La « cobla » provençale précède donc de peu le retour de la mémoire de la part du héros et l'alouette, par son rôle évocateur et sa fonction concrète de réunion, fait figure d'émissaire d'Euriaut. Force est alors d'interroger davantage la chanson de Bernard de Ventadour pour mieux comprendre le passage et dégager les fonctionnalités de cette insertion lyrique : les liens avec Euriaut sont trop nombreux pour qu'on ne sente pas une contradiction dans sa dédicace explicite à Aiglente.

La strophe incipitaire débute sur le motif joyeux de la reverdie évoquant le vol de l'alouette à la lumière du soleil pour le mettre en antithèse avec la situation de l'auteur, qui envie la légèreté et la joie de l'oiseau<sup>25</sup>. Le chant de l'alouette dans le bois inspire ainsi le chant du personnage, qui fait à son tour appel à la souple image du vol extatique, comme le souligne Mario Mancini<sup>26</sup>. L'alouette, venue de Metz, semble donc anticiper le vol évoqué dans la chanson. Toutefois, comme à ce moment de la narration Gérard a oublié son amie et est tombé amoureux d'Aiglente, la strophe est chantée à l'intention de la demoiselle de Cologne ; on a vu cependant que le chant fait surgir en Gérard le souvenir d'une amour « fine », parfaite, terme jamais utilisé pour Aiglente et en désaccord ouvert avec le type d'amour qu'elle représente.

Les « coblas » suivantes de la « canso » voient le troubadour sombrer dans la tristesse, en opposition avec la joie et l'insouciance de l'alouette : la difficulté à soutenir un service amoureux au nom de sa cruelle dame sans merci – les lamentations « Ai, las! Tan cuidava saber | d'amor, e tan petit en sai! »<sup>27</sup> introduisent la deuxième « cobla » –

---

25 *Bernart de Ventadorn : seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Appel Carl, Halle Niemeyer, 1915, p. 250 sq., cf. aussi Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar, Paris, Klincksieck, 1966 ; Carrefour Ventadour, 2001, p. 184-86 et 273-74.

26 Voir le commentaire à la traduction de la chanson de Mario Mancini ainsi que l'*Introduzione*, Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a cura di Mario Mancini, Roma, Carocci editore, 2003, p. 22-25.

27 V. 9-10, éd. cit.

amène le poète, égaré dans le miroir de ses yeux par son reflet narcissique, à vouloir abandonner l'espoir, ainsi que le chant. La composition dans son ensemble oppose discrètement à ce cruel amour la possibilité d'un amour sensuel, pas forcément soutenu par des sentiments éternels ; toutefois, la mention des femmes qui pourraient secourir le poète dans son désespoir est déceptive aussi car, dit-il, « De la domnas me dezesper » (v. 25). Malgré l'attitude négative du poète à l'égard de tout type d'amour, deux typologies amoureuses bien distinctes et distantes se dégagent donc du texte.

Cette duplicité, présente à la fois dans la situation amoureuse de Gérard – un homme entre deux femmes – et dans les typologies d'amour suggérées par la chanson, fait réfléchir. En effet, il s'agirait de comprendre de quelle manière ces éléments devraient être réellement associés, car on a vu qu'une tentative d'interprétation directe ne semble pas fonctionner. On se trouve alors confronté à deux possibilités : on peut admettre que, nonobstant la proche venue du mariage, Gérard voit toujours dans sa future épouse une cruelle dame sans merci, ce qui comporte toutefois quelques lourdes inconséquences au niveau narratif ; par ailleurs, on a remarqué qu'il serait curieux qu'Aiglente, demoiselle rusée et discourtoise, suscite en Gérard le souvenir d'un amour parfait – soit de la « fin'amor » – avec ce recours au « son poitevin » ; si cette lecture semble loin d'être admissible, on est obligé de reconnaître que la dame à qui s'adresse la chanson ne peut pas être identifiée avec Aiglente, malgré la mention explicite de l'auteur aux vers 4265-66 qui, par conséquent, ne peut pas être prise au pied de la lettre. Cette deuxième proposition, qui semble ici la plus appropriée, semblerait montrer que l'amour incarné par la demoiselle de Cologne ne peut pas être la bonne « amour fine » que seule Euriant peut dignement représenter ; par exclusion, ce même choix prouverait en revanche une affinité entre le type de relation entretenu par Gérard avec Aiglente, figure féminine incarnant un amour trompeur, facile, mû par un fort désir sexuel dans le roman, et un amour sensuel, opposé au vrai amour comme solution alternative dans la chanson bien que refusée par le poète.

Un autre facteur semble orienter la lecture dans cette direction : le choix d'un tel auteur pour donner voix aux sentiments ressentis par le héros pour Aiglente, la demoiselle perfide et trompeuse, paraît surprenant. Surtout, ce choix semble ouvertement en désaccord avec les préférences de l'auteur telles qu'on les a observées et dégagées jusqu'à présent, qui se partagent diachroniquement entre troubadours de première et de deuxième génération selon l'importance et la hauteur des sentiments à manifester. L'étrangeté de la chanson du troubadour pour exprimer les sentiments amoureux à l'égard d'Aiglente est éclatante d'après un simple examen comparatif avec les autres poésies chantées au nom de la demoiselle de Cologne : on a en premier lieu une strophe de la ballade de Guillaume le Vinier interprétée, comme on a vu, devant la chambrière Flourentine ; on a ensuite un refrain entonné par Gérard juste avant de

partir à la chasse ; la « cobla » provençale arrive donc en troisième place, et il s'agit de la dernière insertion lyrique interprétée par Gérard pour cette demoiselle.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
26	v. 3641-3647	Gérard ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)
28	v. 4172-4173	Gérard chante son amour pour Aiglente	Refrain
29	v. 4187-4194	Gérard chante son amour pour Aiglente	chanson (B. de Ventardorn)

Il faut admettre, en accord avec Merixtell Simó, qu'au niveau thématique les trois pièces semblent manifester une sorte de détachement progressif des sentiments du héros de la dame, source de son inspiration : si la strophe de la ballade est bien adaptée à exprimer le nouvel amour de Gérard, comme on a vu, le refrain expose une certaine incertitude sur ses possibilités de réussite, et apparemment sans raison puisque la date du mariage avec Aiglente est fixée : « J'atenc de li ma joie ; ! Diex! arai le jou ja? »<sup>28</sup>. Le doute soulevé sur la réalisation de cet amour semble cependant préparer le moment le plus hautement « dramatique », à savoir le passage qui voit Gérard chanter la strophe incipitaire du poème de Bernard de Ventadour et qui précède de peu le moment du retour de la mémoire à travers la capture de l'alouette et la vue de la bague d'Euriaut de la part de Gérard.

Toutefois, entre les fragments lyriques n. 26, n. 28 et n. 29 il y a des facteurs de discontinuité : en effet, toutes les insertions lyriques chantées à l'intention d'Aiglente sont différentes au niveau typologique puisqu'on a une ballade, un refrain et une « canso » ; la strophe de la ballade de Guillaume le Vinier et le refrain se rapprochent cependant du registre popularisant<sup>29</sup>, avec l'utilisation des refrains, dont se dégage un ton particulièrement frais et léger qui n'est pas en revanche propre à la « canso ». La ballade du « maistre » Guillaume garde en outre une distance par rapport la « cobla » occitane qui se fonde à la fois sur des différences formelles et sur un important décalage diachronique : son auteur, contemporain de Gerbert, confère une note de modernité remarquable à sa composition, en net contraste avec l'ancienneté et la célébrité de la chanson du poète limousin.

<sup>28</sup> D'après Simó aussi le refrain exprime une nuance d'incertitude ironique, qui ne devrait pas avoir raison d'exister, sur la réussite de cet amour et qui prépare donc la remémoration de Gérard, *La architectura* cit., p. 182.

<sup>29</sup> La composition de Guillaume le Vinier pour ces caractéristiques formelles est distante d'une *canso* traditionnelle.

On ne verrait donc pas la « cobla » provençale comme associée au personnage d'Aiglente : de trop nombreux facteurs de discordance semblent s'opposer à cette lecture.

Si l'insertion lyrique de Bernard de Ventadour est mal associée à la demoiselle de Cologne à la fois pour sa forme, ses contenus et son ancienneté – en admettant que nos hypothèses sur le décalage diachronique des insertions lyriques soient correctes –, on est alors obligé de prendre en considération l'autre femme aimée par Gérard, sa vraie et fidèle amie Euriaux, et de se reporter une nouvelle fois à la chanson afin d'essayer d'éclaircir le passage.

Un rapprochement entre Euriaux et la femme dont *Can vei la lauzeta mover* dresse le portrait est toutefois décevant aussi : malgré la mention de la bonne amour fine dans les vers qui introduisent l'insertion lyrique, que l'on a vu être associée à Euriaux, la composition de Bernard de Ventadour dépeint une dame cruelle et un amant las de son service amoureux. La situation poétique des amants semble distante de la situation du couple du roman : Euriaux n'est sans doute pas altière, cruelle et sans merci envers son amant, puisqu'elle partage déjà au début du texte son toit et son lit ; Gérard, quant à lui, ne s'est montré jusqu'à présent ni un amant refusé des dames, bien au contraire, ni un amant parfait.

Comme le souligne Simó, il y a une sorte de distance entre le personnage et les contenus véhiculés par la chanson dans ce dense passage narratif : il y a un décalage entre la perception de Gérard, qui ne se souvient plus de son amie et croit par conséquent chanter pour Aiglente, et la situation dans laquelle le place l'auteur. La critique catalane verrait un parallélisme entre le troubadour limousin, séduit par sa même image dans les reflets des yeux de la dame sans merci, et Gérard, séduit par l'image trompeuse de la demoiselle de Cologne<sup>30</sup>. Cette suggestion est sans doute intéressante mais ne répond que partiellement à nos interrogations, auxquelles il manque toujours une réponse convaincante.

### 1.2.2. Au cœur du problème : un débat entre poètes

Essayons de contextualiser davantage la composition lyrique : la « canso » provençale jouit déjà au moment de la rédaction du roman de Gerbert d'une forte célébrité, due sans doute à la valeur reconnue de son auteur mais aussi à son ancienneté par rapport à celle des autres poésies enchâssées. Elle figure en quelque sorte en tant qu'*auctoritas*. Pour cette raison, et pour les contenus fondamentaux qu'elle

---

30 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 183.



concourt à véhiculer, l'insertion de cette strophe a une épaisseur particulière qui pourrait peut-être nous mettre sur la bonne piste : il ne s'agit plus de voir à qui elle aurait été dédiée, mais pour quelles raisons elle était célèbre.

Avec cette chanson le poète limousin avait pris part à un débat poétique intervenu dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle avec d'autres troubadours et trouvères autour de la possibilité de la réalisation concrète et de la durée de l'amour courtois<sup>31</sup>. Les chansons en question sont *No chan per auzel ni per flor* de Raimbaut d'Orange, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* de Chrétien de Troyes et *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn. Le décodage de leurs « senhals », opéré notamment par Walter Pattison, Maurice Delbouille et Aurelio Roncaglia<sup>32</sup>, ainsi que la reprise de certains schémas métriques a permis de reconnaître les acteurs de cet échange poétique dont Maria Luisa Meneghetti a fait une magistrale mise au point dans son *Il pubblico dei trovatori*<sup>33</sup> : les trois auteurs expriment tous des positions différentes par rapport au sujet traité et leurs poésies composent une véritable *disputatio* poétique conduite en contrepoint avec la matière tristanienne.

Raimbaut d'Aurenga, avec sa composition *No chan per auzel ni per flor* dédiée à un Carestia-Chrétien de Troyes (v. 49-52 de la « tornada »), avait chanté les louanges d'un amour éternel en s'appuyant sur le motif du philtre d'amour tristanien. La belle strophe incipitaire souligne bien l'intention élogieuse du poète à l'intention de sa dame, qui se réalise grâce à la répétition anaphorique de la conjonction négative « ni », en début et au milieu des vers, exaltant ainsi la solution des deux derniers vers, introduite par la conjonction adversative « mas »

Non chant per auzel ni per flor  
Ni per neu ni per gelada,  
Ni neis per freich ni per calor  
Ni per reverdir de prada ;  
Ni per nuill autr'esbaudiment  
No chan ni non fui chantaire,  
*Mas per midonz en cui m'enten,*  
Car es del mon la bellaire. (v. 1-8)<sup>34</sup>

L'évocation de Tristan, présente de manière plus ou moins explicite dans toutes les strophes de la chanson, outre qu'elle fournit un modèle littéraire sert de soutien à l'argumentation du poète, qui demande à sa dame de bien vouloir lui accorder le

---

31 Les trois chansons datent du début des années 1170 ; il s'agit donc d'une période relativement ancienne par rapport au moment de la composition du roman de Gerbert. Le débat devait toutefois être bien connu et présent à l'esprit du public.

32 *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, by Walter Pattison, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952, Aurelio RONCAGLIA, « Carestia », *Cultura Neolatina*, XVIII, 1958, p. 121-37.

33 Meneghetti insère ces réflexions dans un chapitre qui traite des genres à valeur dialogique comme le sirventes en provençal ou le jeu-parti en français, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992, p. 138-46.

34 *The Life and Works* cit., n. XXVII, p. 161-64. L'italique est nôtre.

bonheur d'une union sexuelle, comme la reine Iseut l'a fait avec son amant, à travers la mention de l'échange de la chemise nuptiale :

Ben aurai, dompna, grand honor  
Si ja de vos m'es judtgada  
Honoranssa que sotz cobertor  
Vos tenga nud'embrassada ;  
[...]  
Sobre toz aurai gran valor  
S'aitals camisa m'es dada  
Cum Yseus det a l'amador,  
Que mais non era portada. (v. 17-20 ; v. 33-36)

L'attitude décontractée de Raimbaut d'Orange envers l'amour courtois, que son éditeur définit comme une « awareness of the unrealistic nature of the troubadours' thought »<sup>35</sup>, s'exprime dans toute son ampleur ludique visant à la glorification de la sensualité au fil des strophes.

En adressant sa chanson *D'Amors, qui m'a tolu a moi* à Tristan-Raimbaut d'Aurenga, Chrétien de Troyes répond à cette composition ciblant au cœur la question traitée. Il exprime toutefois une position nettement différente de celle de son confrère, d'ailleurs avec une veine polémique ; il suffit de citer le couplet de début de la quatrième strophe, centrale, pour s'en rendre compte : « Onques du bruvaje ne bui, | Dont Tristans<sup>36</sup> fu enpoisonnez » (v. 28-29)<sup>37</sup>. La suite de la strophe montre l'auteur chanter les louanges de l'amour éternel, en la séparant de la proposition précédente avec une conjonction adversative

Mes plus me fet amer que lui  
Fins cuers et bone volentez.  
Bien en doit estre miens li grez,  
Qu'ainz de riens efforciez n'en fui  
Fors que tant que mes euz an crui,  
Par cui sui en la voie entrez  
Dont ja n'istrai, n'ainc n'en recrui. (v. 30-36)

Le maître champenois chante tout comme Raimbaut d'Aurenga sa confiance en un amour éternel et souligne le fait qu'il est librement choisi ; il nie cependant toute relation à Tristan et se dit prêt, à la différence de son confrère, à supporter les maux d'amour même si sa dame ne partage pas ses sentiments

Cuers, se ma dame ne t'a chier,  
Ja mar por cou t'en partiras ;  
Tous jors soies en son dangier,

---

35 *Ibid.*, p. 57. Comme le souligne Pattinson, la veine ironique de l'auteur émerge aussi dans bien d'autres textes du poète comme dans la chanson *Dona, si m'auzes rancunar* où l'auteur demande à sa dame comment elle peut oser le laisser l'embrasser, car après cette suprême récompense il sera sans doute voué à la mort, « E donx com sufrir podetz | Que-us bais? Pos tant mi valetz | Quar ab aquel be morira | Adonc marves » (v. 29-31), n. XXVI, éd. cit., p. 158-59.

36 Comme l'indique fort à propos M.L. Meneghetti, la mention de Tristan fait référence à la fois au roman homonyme, de manière facilement compréhensible par le public, et au destinataire du poème, le poète Raimbaut d'Orange, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 141.

37 Chrétien de Troyes, *Romans, suivis de chansons avec, en appendice, Philomena*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 1219-21.

Puis qu'empris et comancié l'as. (v. 37-40)

Le fait que « fin cuers et bone volantez » dépassent de loin la force produite par le poison bu par Tristan exprime clairement la position anti-tristanienne de Chrétien de Troyes. La chanson du romancier réitère dans une forme poétique la réflexion sous-jacente à son *Cligès*, où elle avait pris corps de manière beaucoup moins « lyrique » dans les hésitations de Fénice et ses solutions artificielles au dilemme du partage du cœur et du corps. Les « senhals » des acteurs ayant animé cet échange, respectivement Tristan pour Raimbaut d'Orange et Carestia pour Chrétien de Troyes, éclairent de manière assez transparente leur position poétique.

*Can vei la lauzeta mover*, dédiée elle aussi à un Tristan-Raimbaut d'Orange et reprenant par ailleurs le même schéma métrique que la composition du troubadour, vient s'ajouter à cet échange. Bernard de Ventadorn fournit ainsi une deuxième réponse à la question traitée par Raimbaut avec une nouvelle proposition : déçu par sa dame, qui le laisse toujours sans récompense, le poète se dit prêt à abandonner son service amoureux et à aller en exil, se montrant ainsi contraire à la position des deux autres poètes. Cependant, d'après Maria Luisa Meneghetti, cette solution nihiliste ne correspondrait pas à un vrai credo poétique de la part du troubadour mais serait plutôt un choix obligé, le seul qui lui permette de s'insérer dans le débat avec une des solutions restées libres.

Reprenons les termes de la question tels qu'ils ont été dégagés par la chercheuse italienne : il y a un binôme d'attributs pour l'amour courtois mis en question dans la dispute, à savoir « éternel » versus « réalisable ». Raimbaut d'Orange a choisi d'accepter les deux, par le biais du philtre et avec l'exaltation de l'union sexuelle des amants ; Chrétien de Troyes, en revanche, s'est exprimé de manière favorable au premier, soit en faveur un amour éternel, mais au-delà de ses possibles réalisations concrètes, position bien évoquée par le « senhal » dont le nomme son confrère, Carestia ; Bernard de Ventadour, dans l'impossibilité de choisir la seule réalisation sensuelle de l'amour parce que foncièrement contraire à l'orthodoxie de la « fin'amor », nie les deux possibilités en déclarant vouloir s'exiler et arrêter son chant<sup>38</sup>.

*Can vei la lauzeta mover* propose une vision qui ne répond pourtant pas à la poétique de Bernard de Ventadour, que l'on sait être un amant passionné et fidèle. Toutefois, que le poète limousin soit persuadé ou pas de la position qu'il exprime dans sa chanson, ce qui nous intéresse ici est de constater que son attitude envers le philtre amoureux et, *lato sensu*, envers la matière tristanienne, est aussi négative que celle de Chrétien de Troyes. Dans son refus à la fois de l'amour éternel et de sa réalisation

---

38 *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 143 sq.

concrète, Bernard de Ventadour s'exprime de manière négative sur le philtre tristanien, quoiqu'il ne soit pas directement mentionné dans sa composition. Par voie de conséquence sa position s'aligne sur ce point sur celle de Chrétien de Troyes, fait qu'on a déjà remarqué sur le plan narratif en analysant les choix proposés par la *Violette* et par le *Cligès* à ce propos : dans les deux cas, le philtre amoureux est vu comme un empoisonnement sensuel à condamner.

Il se peut alors que, à travers l'insertion de ce célèbre fragment poétique, Gerbert de Montreuil choisisse d'évoquer le débat auquel le poète limousin avait pris part et d'y prendre aussi position. Il refuse l'empoisonnement du philtre, dont les effets dans le roman vont disparaître quelques dizaines de vers après l'enchâssement de la strophe de Bernard, en s'alliant en cela à la position de Chrétien de Troyes. Toutefois, à travers la position du troubadour limousin, il garde une certaine distance du maître champenois aussi, tout comme il l'avait fait au niveau narratif dans les choix opérés pour la dynamique concernant le philtre amoureux. En effet, dans sa composition Bernard de Ventadour avait introduit un élément raffiné de réponse à l'égard de Chrétien de Troyes, en comparant l'*innamoramento* par la vue à un pur reflet narcissique et niant par conséquent sa bonté. Or comme au moment de l'absorption du philtre analysé ci-dessus on avait vu Gerbert « répondre » aussi bien à la matière tristanienne qu'au *Cligès* du maître champenois, à l'approche de la dissipation des effets du philtre l'auteur garde les mêmes références et les mêmes distances, en les évoquant cette fois grâce à l'intervention de la strophe de la *canso* occitane<sup>39</sup>.

L'enchâssement de cette strophe lyrique ne doit donc pas être reporté sur le plan du personnage qui en est l'interprète. Il s'agit au contraire d'un des cas parmi les plus remarquables chez Gerbert où la portée du statut exogène de l'insertion lyrique confère à la narration des nuances et une richesse particulières. Il est évident que les fonctionnalités de cette insertion lyrique sont beaucoup moins immédiates que celles de tant d'autres fragments lyriques qui animent, par exemple, les dialogues entre les personnages. Comme cela avait été le cas pour l'autre strophe enchâssée du répertoire de Bernard de Ventadour, il faut se reporter au niveau métatextuel : la strophe de la « *canso* », chantée paradoxalement de manière explicite à l'intention d'Aiglente, condamne de manière

---

39 Il est sans doute intéressant de noter que les deux premières strophes de cette chanson ont été insérées également par Jean Renart dans son *Roman de la Rose*. Chantées par un chevalier pendant la fête de mariage entre l'empereur Conrad et la belle Liénor à la fin du roman (v. 5212 sq.), elles participent toutefois d'une esthétique très différente par rapport à celle évoquée ici. Elles se prêtent sûrement à l'éloge du poète cité, dont on évoque la mémoire, mais concourent à créer un effet festif voire ornemental car elles sont enchâssées en série avec d'autres chansons : elles suivent une chanson de toile et précèdent la composition de Gontier de Soingies, *Lors que flourist la bruïere*. Si on se reporte à la situation de la *Violette* à peine analysée, deux facteurs semblent significatifs : en premier lieu le fait que dans le roman de Jean Renart les interprètes du chant soient à-peu-près non identifiés, fait qui nous les rend dépourvus d'intérêt au niveau narratif et exégétique ; en outre, la séquence de trois compositions poétiques citées de suite crée, en deuxième lieu, un effet d'accumulation qui empêche de considérer chacune de trois dans le détail, et c'était probablement un effet voulu, recherché de l'auteur.

subtile la situation amoureuse vécue avec la demoiselle de Cologne, un amour facile, sensuel, empoisonné par le philtre ; la chanson en tant que telle est donc vouée en réalité à Euriaut, dont elle concourt à faire ressurgir la mémoire<sup>40</sup>. La figure féminine évoquée par la lyrique est toutefois distante d'Euriaut aussi et reporte l'exégèse du passage à un niveau supérieur d'analyse, proche de la voix de l'auteur : avec cette insertion lyrique Gerbert de Montreuil prend ses distances à la fois du modèle tristanien, qu'il condamne moralement, et de Chrétien de Troyes, à travers le choix d'une solution différente, et indépendante, tant au niveau narratif qu'au niveau lyrique, tout comme Bernard de Ventadour avec son intervention dans le débat poétique avec ses confrères.

On ne peut que constater, à la fin de cette analyse, la présence presque constante de la matière tristanienne dans le roman de Gerbert, à la fois comme modèle à l'arrière plan mais surtout en tant que mètre de mesure envers lequel faire un choix, prendre position. La légende de Tristan et de la reine Iseut favorise d'une certaine manière mais conditionne surtout l'expression de la position idéologique de l'auteur.

Il est légitime de se demander jusqu'à quel point les valeurs subtilement métatextuelles de l'insertion lyrique pouvaient effectivement être compréhensibles pour le public du roman. Pour répondre à cette question il serait toutefois nécessaire de mieux cerner la notion de public : la densité des réminiscences littéraires, narratives et lyriques, sur lequel se bâtit le roman de Gerbert nous amène à croire que sa lecture devait être claire, voire aisée à un public cultivé, instruit ; surtout, la position de Gerbert devait être claire à ses confrères, un public de choix avec lequel il devait nécessairement se confronter.

---

40 Il est intéressant de remarquer que l'auteur joue à plusieurs reprises de l'ambiguïté pour un *misunderstanding* au moment où son héros chante à l'intention d'une dame : lorsque Gérard chante une strophe du poète Audefroy le Bâtard pour son amie Euriaut, Aiglente croit que c'est pour elle et questionne le chevalier sur ses sentiments ; lorsqu'il entonne une chanson de Guillaume le Vinier, la chambrière Flourentine lui fait sa déclaration d'amour ; quand Gérard interprète *Can vei la lauzeta mover*, il croit chanter pour Aiglente alors qu'en réalité l'auteur associe la strophe à Euriaut et veut véhiculer à travers ce chant bien d'autres valeurs, comme on vient de voir.

## 2. La curieuse réponse de Gerbert

### 2.1. Jeux d'oiseaux

Pour comprendre de quelle manière Gerbert s'insère dans le débat poétique sur la question du vrai amour et sur la question du philtre tristanien, il faut toutefois aller plus loin et examiner sa réponse dans toute son ampleur, sur les plans à la fois lyrique et narratif. A peine la chanson terminée, dans une dynamique renversée par rapport à celle qui avait vu l'alouette donner voix au chant du héros après l'insertion de la « cobla » provençale, l'attention de l'auteur revient avec force de l'image du vol évoquée par Gérard à la vraie alouette : « Mais ains k'il ait finé son cant, | L'aloete ses heles joint, | Si s'est assise », (v. 4196-98). L'oiseau se pose sur la branche d'un arbre ; Gérard libère à ce moment les pattes de son épervier, qui très rapidement la capture et la tue :

Mais li espreviers se hasta,  
Qui de prendre sa proie ert sages  
Et si n'estoit mie ramages ;  
L'aloie prent, el pié le mist. (v. 4206-9)

La capture de l'alouette est un moment assez cru car Gérard laisse son épervier s'en nourrir :

[Gérard] Un poi ensus pour esplumer  
Li laist, un poi pour aamer,  
Puis prent l'aloue et l'esprevier,  
C'on ne tint mie a ravenier ;  
De la cervelle le repeut,  
Puis li oste au plus tost k'il peut. (v. 4212-18)

A ce moment Gérard prend le corps de l'alouette dans ses mains et « Lors a coisi un anelet | Entour son col » (v. 4220-21). La bague de fiançailles d'Euriaut, « Qui molt fu biaux a grant merveille ; | La pierre fu toute vermeille. » (4225-26), fait ressurgir en lui le souvenir de son amie. Toutefois, le processus de remémoration n'est pas aussi rapide : Gérard appelle son hôte, lui montre la bague puis, seulement en l'observant à plusieurs reprises, le souvenir de son amie commence à refaire surface

Gerars souvent l'aniel esgarde,  
Lors li souvint et se prist garde  
Que chou fu Euriaut s'amie. (v. 4224-29)

La vue de la bague brise ainsi l'enchantement du philtre. L'oubli suscité par le « vin a samblanche de mouré » que la demoiselle Aiglente lui avait fait absorber à son insu se dissipe à la vue de la bague de fiançailles, cet objet symbolisant l'amour et la relation avec sa vraie amie Euriaut. Au moment où Gérard reconnaît la bague, il cède à

un moment d'aliénation, longuement décrit et dramatisé par l'auteur par la violence des réactions physiques :

D'ire et d'angoisse est tous müés,  
Plus noirs que terre tous devint,  
Quant d'Euriäut li resouvint.  
Erranment est queüs pasmés ;  
Au revenir s'est molt blasmés.  
« Hé! Las! fait il, che m'est avis  
Que c'est dolours que je sui vis,  
Quant j'ai perdu chou que j'amoie »  
Tant est dolans, tant se gramoie,  
Che samble bien k'il soit dervés.  
A tant s'est en estant levés,  
Lors s'escrie, ses paumes bat (v. 4232-43)

La réaction du héros face à la remémoration est d'une intensité remarquable, que l'auteur souligne à travers un rythme binaire des vers, soutenu par la répétition des couples d'adjectifs ou de verbes concourant à exprimer la tension du passage : « D'ire et d'angoisse », (v. 4232) ; « tant est dolans, tant se gramoie » (v. 4240), « Lors s'escrie, ses paumes bat » (v. 4243). Cette réaction rappelle sans doute, comme on l'a déjà indiqué<sup>41</sup>, le moment où le héros de l'*Escoufle*, Guillaume, chasse l'oiseau ayant causé son éloignement de l'aimée Aélis par le vol de la bague. Ce premier roman de Jean Renart est à juste titre mis en cause ici car Gerbert l'avait sûrement à l'esprit en composant ce passage : le vol de la bague de la part d'un oiseau rappelle le motif folklorique qui fonctionne comme moteur de l'action dans l'*Escoufle* et il est donc tout à fait à propos que ce roman soit ici évoqué.

De manière générale les deux textes ne sont pas très distants : ils racontent tous les deux l'aventure d'un jeune couple d'amants dont l'amour est contrarié, qui sont destinés à se séparer et à se retrouver après un certain nombre de péripéties<sup>42</sup> pour couronner enfin leur union amoureuse. En effet, comme on l'a remarqué au cours du premier chapitre, la *Violette* partage avec les romans-récits idylliques la structure mais surtout les prémisses au niveau de la justification de l'action<sup>43</sup>. Le contexte narratif concernant le vol de la bague est toutefois totalement différent dans les deux romans :

---

41 L'association avait déjà été faite par Buffum, *Introduction*, dans *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, Paris, Honoré Champion, « Société des Anciens Textes français », 1928, p. LI ; voir à ce propos l'article d'Alain CORBELLARI, « Les jeux de l'anneau: fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale », dans « *De sens rassis* » : *essays in honour of Rupert T. Pickens*, edited by Keith Busby, Bernard Guyot et Logan E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 157-67.

42 Comme il est connu, l'*Escoufle* de Jean Renart a été longtemps considéré aussi un roman « réaliste », au même titre que les autres textes de l'auteur ; à la différence de la *Rose* toutefois, il s'inscrit dans le courant des romans dits « idylliques » comme le *Conte de Floire et Blancheflor*. Une première étude sur ces récits a été proposée par Myrrha LOT-BORODINE, *Le roman idyllique au Moyen Age*, Paris, Picard, 1913. Toutefois une étude très récente propose une perspective mise à jour du point de vue théorique et une analyse fraîche et raffinée : Marion VUAGNOUX-ÜHLIG, *Le couple en herbe*, Genève, Droz, 2009.

43 Cf. chap. 1, § 3.

dans l'*Escoufle* on a un couple d'amants heureux et plus unis que jamais à ce moment, lors du plaisant déjeuner sur l'herbe ; dans la *Violette* on a en revanche un couple d'amants déjà séparés et distants, car l'une est au désespoir et l'autre est victime d'un philtre amoureux ; dans le roman de Jean Renart la belle Aélis a offert à son ami une précieuse bague ayant appartenu à sa mère avec ces mots « Par cest anel qui m'lt est gens | Vos doins je mon cors et m'amor » (v. 4488-89)<sup>44</sup> ; dans la *Violette* on n'apprend qu'indirectement que Euriaut avait reçu une bague de fiançailles de son amant parce qu'elle la possède à ce moment-là ; on remarque, au passage, que les deux bagues ont une pierre précieuse de couleur rouge<sup>45</sup>. Le milan (escoufle) vole la bague offerte par la demoiselle à son ami<sup>46</sup> ; l'alouette vole la bague offerte par le héros à son amie ; toutefois alors que le vol du milan cause la séparation des amants, car le jeune homme part à la chasse de l'oiseau et s'éloigne de son amie alors qu'elle est endormie afin de récupérer le précieux joyau, l'alouette les rapproche en quelque sorte car elle conduit la bague d'Euriaut jusqu'à Gérard, ce qui permet la dissipation des effets du philtre amoureux, et par conséquent la reprise de la quête. La dynamique du don des bagues est renversée dans les deux romans, de même que la fonction étant attribuée à la bague tout court et, par voie de conséquence, à l'oiseau voleur : le milan détermine la séparation des deux amants ; l'alouette en revanche concourt à en recréer l'union.

### 2.1.1. Aliénations

Essayons d'examiner de plus près le moment de la remémoration chez les deux personnages, Guillaume et Gérard, puisqu'il s'agit de l'autre passage fondamental qui clôt le cercle du motif folklorique et se prête à un rapprochement plus précis. Dans l'*Escoufle* un jour, sept ans après le vol de la bague, Guillaume se rend à la chasse avec ses compagnons ; son faucon chasse un milan ; le jeune homme, avec une lucidité remarquable, s'excuse par avance avec les siens pour ce qu'ils vont voir ; il tue ensuite l'oiseau de ses propres mains, en sort le cœur et le mange, puis met en pièce le corps et le brûle, s'abandonnant à un grand deuil<sup>47</sup>. L'auteur décrit avec précision toutes les

44 *L'Escoufle, roman d'aventure*, nouvelle édition d'après le manuscrit 6565 de la Bibliothèque de l'Arsenal par Franklin Sweetser, Genève, Droz, 1974. On attend toutefois une nouvelle édition du roman par les soins de Jean-Jacques Vincensini.

45 Pour la *Violette*, on a mentionné la pierre « vermeille » *supra* ; dans le cas de l'*Escoufle*, c'était justement la vive couleur rouge qui avait amené le milan à voler la bague, en la prenant pour de la viande : « Il cuida ce fust roujors | De char, mais c'estoit samis » (v. 4548-49).

46 Il est sans doute intéressant de remarquer que le don de la bague de la part de la demoiselle est assez curieux, mais s'inscrit dans une dynamique novatrice observée notamment par Marion Vuagnoux-Uhlig qui voit dans les romans idylliques une nette émancipation de la figure féminine, *Le couple en herbe* cit. Guillaume, reconnaissant, la reçoit avec ces mots à confirmer l'originalité de l'action : « Dame, fait il, je vos en rent | Moi et mon cuer en guerredon, | K'ainc mais feme ne fist tel don | A nul hom de mon affaire » (v. 4498-4501).

47 Voir à ce propos l'étude de Mariella Di MAIO, *Il cuore mangiato : storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996.



actions conduites par le jeune homme, qui semble avoir un plan précis, et en vient à décrire ses réactions physiques, naturellement très violentes, seulement vers la fin du long passage :

Il se fiert si grant cop del poing  
Enmi les dens et sour le vis,  
K'il est bien as vallés avis  
K'il s'ocira, s'ensi li dure (v. 6926-29)

Guillaume adresse enfin une violente invective directement à l'oiseau voleur, en sorte de malédiction : « Escoufles, honis soies tu | Et tuit li autre [qui] or sont! » (v. 6954- 55), puis dit

Ceste dolor dont j'ai tant d'ire,  
Fait il, me vient par vo lignage :  
Par ma folie et par l'outrage  
D'un de vous perdi jou m'amie (v. 6958-61)

Paradoxalement cette scène, qui voit la manifestation de la profonde aliénation du héros, rapproche les deux amants car le récit de cette étrange chasse suscite la curiosité chez les assistants. Le jeune homme sera ainsi invité à la cour de Saint Gilles, où se trouve Aélis, pour expliquer les raisons de son geste. L'épisode du cœur mangé, outre qu'il permet à Guillaume de réaliser une sorte de vengeance privée par ce rite inusuel contre la race d'oiseaux qui a causé son malheur, lui permet en quelque sorte de s'approcher de son amie Aélis et de la retrouver enfin<sup>48</sup>.

La *Violette* propose un épisode très semblable : Gérard est aussi bien à la chasse, accompagné de son hôte Adam le Grigois ; la capture de l'alouette advient grâce à son épervier, tout comme le faucon de Guillaume avait chassé le milan. Toutefois la violence et la cruauté de l'épisode tel qu'il est raconté dans l'*Escoufle* semblent atténuées : le chevalier ne perd pas son contrôle mais c'est l'épervier de Gérard qui chasse l'alouette, la tue et s'en nourrit ; l'action la plus violente est donc conduite par l'animal, on n'a aucune intervention directe du protagoniste en ce sens, qui cède à une aliénation uniquement autodestructrice. Or dans ce roman l'oiseau voleur – l'alouette – apporte quasiment la bague au jeune homme, déterminant la fin des effets du philtre amoureux ; cette action fondamentale permet au héros de reprendre la quête, qui à ce moment de l'action est toutefois encore loin d'être terminée : les amants ne sont pas encore sur le point de se retrouver.

Il est donc évident que l'« intertexte » privilégié de Gerbert de Montreuil dans ce passage est bien l'*Escoufle* de Jean Renart ; toutefois il est aussi bien évident que son

---

48 Il faut rappeler que la séparation de Guillaume et Aélis est bien plus importante que celle de Gérard et Euriaut : elle dure sept ans et demi et amène les deux personnages à devoir trouver de quoi vivre. Le roman de Jean Renart met un accent particulier sur les capacités et sur la détermination de la jeune femme, qui arrive à se créer une sorte d'activité commerciale raffinée et répand son cercle de connaissances à un niveau très élevé, cf. Georges T. DILLER, « L'Escoufle'. Une aventurière dans le roman courtois », *Le Moyen-Age : Revue d'Histoire et de Philologie*, LXXXV, 1980, 1, p. 33-43.

intention est d'en renverser complètement la dynamique, en l'élaborant en fonction de ses nécessités narratives.

Adam le Grigois, l'hôtelier de Gérard, ne sait pas que penser ni que faire en voyant son maître dans cette condition ; par ailleurs les différentes phases du deuil de Gérard se succèdent si rapidement qu'il ne comprend pas les raisons qui le conduisent à agir ainsi et le critique en le questionnant de la sorte :

Sire, fait il, je voi sotie ;  
Que maintenés si grant dolour,  
Que toute vous taint la coulour.  
Comment vous est il avenu? (v. 4258-61)

Gérard explique à travers sa réponse ce que l'auteur nous avait déjà annoncé :

« Biaus ostes, il m'est souvenu  
De m'amie que je tant aim,  
Et pour chou las, dolans, me claim,  
Que je l'ai perdue piech'a » (v. 4262-65)

Puis il poursuit son deuil « Lors se descire et depecha | Son bliäut, tant estoit plein d'ire » (v. 4266-67). Adam continue à le questionner pour mieux comprendre « Biaus dous sire, or ne vous poist mie ; | Dites moi se avés amie | Autre c'Aiglente la puciele » (v. 4269-71). Gérard réplique :

Oïl, cent mile tans plus biele,  
Dist Gerars, se Dex me seceure!  
Mais pechiés, qui m'est courus seure,  
Le m'a fait oublier lonc tans.  
Ja mais jour ne serai restans  
Deus nuis en un liu priés a priés ;  
Ains cerquerei et lonc et prés,  
Tant que jou en sarai nouvele. (v. 4272-79)

Le retour du souvenir d'Euriaut coïncide bien, comme on a eu l'occasion de le signaler, avec le désir de reprendre la quête : Gérard l'explique dans sa réplique à son hôte et ses mots font pressentir la hâte qui caractérisera la reprise de son errance.

## 2.2. L'alouette, la « lauzeta » et l'épervier

Le retour de la mémoire chez Gérard n'est donc pas suscité uniquement par la strophe enchâssée du poète limousin mais trois facteurs, intimement liés, déterminent la fin des effets du philtre : l'alouette venue de Metz, qui anticipe le vol évoqué dans la chanson de Bernard de Ventadour ; la « lauzeta », qui fait surgir en Gérard le souvenir d'une amour « fine », parfaite, précédant en quelque sorte la remémoration du héros et qui, à travers l'évocation du vol de l'oiseau, reporte l'attention narrative à la vraie

alouette ; l'épervier enfin, qui la capture permettant ainsi à Gérard de finalement voir la bague et se souvenir ainsi de la bonne destinataire de son « amour fine ».

L'alouette venue de Metz, qui avait volé la bague d'Euriaut, n'est donc pas un obstacle aux retrouvailles des amants, comme son action voleuse pouvait le faire croire, et comme il était arrivé dans le roman de Jean Renart : elle sert au contraire de lien, de trait d'union entre eux. L'alouette, par ailleurs associée à Euriaut dès sa première apparition dans le roman lors de son chant à la fenêtre, tout comme la « lauzeta » de Bernard de Ventadour, représente en quelque sorte la lyrique provençale. Par ailleurs les deux alouettes, narrative et lyrique, sont une sorte d'émissaire d'Euriaut, favorisent de manière à la fois concrète et intime le retour à la mémoire de la part de Gérard.

Quant à l'épervier, il recouvre aussi une signification particulière. En premier lieu, il surgit à un moment spécifique du roman : il avait été offert au chevalier, juste après une première suspension de la quête due à un malaise qui avait eu pour conséquence de faire faiblir sa mémoire. Gérard avait reçu ce don de la bourgeoise Marote une fois rétabli, ayant récupéré la santé et la mémoire grâce à ses soins ; par ailleurs, la jeune femme avait offert cet épervier au chevalier sur le point de repartir dans sa quête, en le priant de l'accepter au nom de son amitié et pour se souvenir d'elle.

Il est sans doute nécessaire de rappeler que Marote est la seule figure féminine du roman qui peut être considérée comme une « adjuvante » au sens que Propp donne à ce terme<sup>49</sup>, puisqu'on a vu que les toutes les autres demoiselles peuvent être assimilées à de véritables antagonistes parce qu'elles essaient de séduire le héros et d'attiser ses sentiments, en somme, de le détourner de son vrai amour. Marote en revanche favorise à deux reprises la réunion des amants : elle détermine une première fois le retour à la mémoire du héros, à travers le chant au nom de son amie Euriaut<sup>50</sup> ; elle s'occupe par ailleurs concrètement du chevalier et l'aide à reprendre la quête ; surtout, grâce au don de l'épervier, elle permet en quelque sorte l'annulation des effets du philtre et permet à Gérard de surmonter indemne la supercherie dont il a été victime.

L'épervier, outre qu'il est symbole de continence sexuelle comme l'a remarqué Hans-Erich Keller<sup>51</sup> – ce qui pourrait signifier en outre la faillite de l'ascendant d'Aiglente sur Gérard, par la perte des effets du philtre – est strictement associé à la lyrique du Nord de la France de manière spéculaire à l'association faite à Euriaut. Ainsi l'épervier, surgi de la maladie amoureuse de Gérard, sert de rappel du souvenir

---

49 Tzvetan TODOROV, *Morphologie du conte*, suivi de Vladimir PROPP, *Les transformations des contes merveilleux* et de E. MÉLÉTINSKI *L'étude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Editions du Seuil, 1970.

50 On a analysé ce passage, qui voit Marote interpréter une chanson de toile évoquant le nom d'Euriaut, *supra*, au chap. 4, « Projections courtoises ».

51 Hans-Erich KELLER, « L'Esprit courtois et le 'Roman de la Violette' », dans *Courtly literature : culture and context. Selected papers from the 5th Triennial congress of the International courtly literature society*, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August, 1986, edited by Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 323-35.

d'Euriaut et s'associe en même temps aux choix typologiques qui lui ont été attribués par l'auteur avec les compositions des trouvères. Au début du texte, par ailleurs, la première apparition de Gérard le caractérise immédiatement par le fait qu'il porte un oiseau sur son poing, suggestion peut-être proleptique de l'auteur.

Or l'épervier, offert par Marote et strictement associé à Gérard, et l'alouette, venue d'Euriaut et portant au cou sa bague, servent à renouer le fil rouge de la mémoire du héros, dans une sorte de mise en abîme du travail d'aiguille de Marote. Cette mémoire peut être comprise à deux niveaux : la mémoire du héros *stricto sensu*, qui se souvient de son aimée, et qui le guide dans la reprise de la quête ; la mémoire poétique du héros, car les insertions lyriques chantées par la suite s'adresseront désormais seulement à la vraie amie, unique et véritable interlocutrice du grand chant courtois. L'alouette et l'épervier, venant respectivement d'Euriaut et de Gérard, représentent en quelque sorte les deux amants, d'après les choix typologiques que l'auteur leur a attribués au niveau lyrique, et anticipent leurs retrouvailles dans cette scène riche de nuances érotiques. En interprétant ce « son poitevin » Gérard rejoint en outre le niveau lyrique d'Euriaut qui était jusque là le seul personnage en relation directe avec une des maximes *auctoritas* de la « fin'amor » : le troubadour Bernard de Ventadorn.

Cela conforterait enfin la trajectoire, la piste de lecture qu'on a entrevue, tracée grâce au décalage diachronique et typologique parmi les différentes insertions lyriques, selon l'importance des contenus à exprimer.

Parallèlement à la mort de l'alouette, cette fin cruelle qui favorise toutefois la réapparition de la mémoire du héros, nourrissant en quelque sorte sa mémoire poétique, l'épervier a aussi une fin bien cruelle. Gérard, qui a réussi à surmonter indemne les effets du philtre grâce à l'épervier et qui peut par conséquent s'en séparer puisque la bague de son amie, qu'il met à son doigt (v. 4308), le guide désormais dans sa recherche, confie cet oiseau à son hôte et lui demande d'en faire cadeau à Aiglente par ces mots :

Biaus ostes, a cheli que j'aim  
Sans vilonnie porterés  
Cest esprevier ; si li dirés  
Que Dex li mire les biens fais,  
Que ele et ses peres m'a fais,  
Et il me doinst le jour veoir  
Que je puisse pooir avoir  
Que je vous rende vo service (v. 4312-19)

Malgré tout, Gérard dit aimer la demoiselle de Cologne ; toutefois, dans son discours, il la met au même niveau que son père et, disant espérer pouvoir les repayer un jour, il les traite tous les deux comme de bons hôtes.

La demoiselle, qui est restée à la fenêtre en l'attente du retour de son amoureux, est déjà en peine lorsqu'elle ne voit pas rentrer Gérard avec Adam : « Aiglente a la coulour muée | Quant l'oste vit tout seul venir » (v. 4332-33) et s'inquiète sur le sort de celui qu'elle croit son futur mari. Par ailleurs, l'auteur lui fait interpréter le refrain suivant : « Dex! Li cuers me faurra ja ; | Trop le desir a veoir »<sup>52</sup>.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
30	v. 4344-45 = 2 v.	Aiglente, par amour de Gérard	refrain

Avant que son chant soit terminé, Adam arrive à la cour et commence à raconter l'aventure de l'« anelet », puis confie à la demoiselle le cadeau de Gérard :

Et dist que ne laissasse mie,  
 Pour Diu, que ne vous saluasse  
 Et son espervier vous donnasse  
 Ves le chi ; il le vous envoie (v. 4363-66)

Aiglente, avec un redoutable sang froid, réagit de la sorte

Aiglente a poi que ne marvoie,  
 Quant la parolle a entendue ;  
 La seniestre main a tendue,  
 L'esprevier prent ; si l'ocesist (v. 4367-70)

La réaction violente de la demoiselle, qui tue l'oiseau de ses propres mains devant tout le monde, souligne une nouvelle fois sa méchanceté et son égoïsme. Toutefois, en supprimant le sauf-conduit qui a permis à Gérard de surmonter le pouvoir de la magie, et tout compte fait de sa séduction, ainsi que le chant, elle supprime le pouvoir de la mémoire poétique que Gérard représente.

### 2.3. Paroles d'auteur

A la fin de ce chapitre qui nous a vu analyser les insertions lyriques recouvrant une valeur métatextuelle, dont certaines acquièrent une épaisseur particulière grâce à leur statut exogène et leur vie autonome au texte, on voudrait proposer une réflexion de portée générale afin de dégager leurs constantes thématiques et formelles. On constate, pour commencer, leur relative rareté : les insertions lyriques qui se

52 Comme on a vu au chapitre IV, ce refrain est conservé dans bien d'autres contextes que la *Violette* comme dans la première strophe de la chanson R 575 et dans les trois motets M 677, M 566, M 433 (int.) ; A la fin de ce passage, Aiglente confie au messager envoyé par son père à la recherche de Gérard le message poétique suivant : « Vous ki la irés, pour Diu, dites lui | C'a la mort m'a trait, s'il nen a merci » (4409-10), refrain n. 31 du tableau des insertions lyriques. Tout comme dans le cas précédent, il s'agit aussi bien d'un refrain diffusé dans d'autres contextes lyriques, comme la troisième strophe de la chanson R 575, le motet M 31 etc., ce qui est un fait relativement rare pour les autres refrains enchâssés, comme on l'a relevé (cf. chap. 3). Mais une autre caractéristique rapproche ces deux insertions interprétées par Aiglente à la fin de l'épisode de Cologne : on peut supposer, dans les deux cas, une intervention directe de Gerbert à changer de genre les pronoms sujet et de complément d'objet direct, qui passent par conséquent du féminin au masculin, puisque Aiglente les adresse à Gérard.

rapprochent en quelque manière des paroles de l'auteur sont peu nombreuses par rapport à l'ensemble des textes enchâssés, qui s'élèvent comme on a vu à une quarantaine de fragments poétiques. Comme elles ont été étudiées dans des chapitres différents, selon leurs caractéristiques, il est nécessaire d'en dresser la liste suivant leur ordre de parution, avant de se livrer au commentaire. On a donc :

- la première strophe de la chanson *Quant biele dame et fine amour me prie* (v. 191-98, n. 8) de Gace Brulé, interprétée par Gérard lors de sa première prise de parole, juste avant de prononcer sa « vantance » ;
- la quatrième « cobla » de la « canso » *Ab joi mou lo vers e-l comens* (v. 324-31, n. 11) de Bernard de Ventadour, dont l'*incipit* dans le roman est « Il n'est annui ne fallemens », interprétée par Euriant à l'intention de son ami lors de sa première apparition à la fenêtre du château de Nevers ;
- une légère note métatextuelle se perçoit aussi bien dans le monologue que Gérard prononce alors qu'il erre désespéré dans la forêt, après avoir abandonné son amie, qui le voit interpréter la deuxième strophe de *Bien cuidai toute ma vie* de Gace Brulé, « Par Diu! Je tienc a folie » (v. 1315-21, n. 16) ;
- on a enfin la « cobla » incipitaire de *Can vei la lauzeta mover* (v. 4187-94, n. 29) du poète limousin, dont on vient de dégager les fonctionnalités.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)
11	v. 324-31	Euriant, au souvenir de Gérard	chanson (Bernard de Ventadour)
16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré dans le bois	chanson (Gace Brulé)
29	v. 4187-94	Gérard, chante son amour pour Aiglente	chanson (Bernard de Ventadour)

La première insertion mentionnée avait vu Gérard s'allier à la position de l'auteur, exprimée dans le prologue, en maudissant de manière assez véhémente les envieux – « lauzengiers » (cf. chap. 2, « Expiations » et chap. 4, « Projections courtoises »). L'évocation de ce motif strictement associé à la poésie lyrique en début du roman recouvre une fonction manifestement métatextuelle car, d'une part, il ne correspond pas à la situation du personnage, qui se présente seulement à ce moment à la cour et ne peut pas encore connaître le malheur qui s'abat sur lui ; d'autre part, il annonce la thématique qui est au cœur du roman : la calomnie du comte Lisiart, envieux du couple d'amoureux, envers Gérard et surtout Euriant. L'insertion lyrique chantée par Euriant dans le contexte privé du château, à la pensée de son amoureux, se

située dans le même sillon (cf. chap. 4, « Projections courtoises »). La strophe enchâssée, qui donne accès au grand chant courtois de manière assez exceptionnelle à une femme dans l'économie du roman, permet d'associer à Euriaut une certaine typologie lyrique, et avec ceci une épaisseur particulière. Toutefois ses contenus ne correspondent pas très bien à la situation de la jeune femme, qui reste dans l'ignorance de la gageure conclue entre son ami et le comte de Forez, pendant longtemps encore, mais évoquent à une nouvelle reprise l'« omme ki se fait devins | D'autrui amour » (v. 326-27) et les « envieux » (v. 328). Les deux insertions des poèmes de Gace Brulé et de Bernard de Ventadour répondent à une fonction expressive, sur le plan des personnages, mais acquièrent une plus subtile valeur métatextuelle manifestée dans l'insistance sur la thématique chère à Gerbert de Montreuil ainsi qu'aux deux auteurs poétiques cités : la dénonciation des envieux-médisants, qui anticipe de manière proleptique l'intrigue du roman.

Pour ce qui est de la strophe de Gace Brulé interprétée par Gérard après avoir abandonné son amie Euriaut, crue coupable, on est dans un autre cas de figure : par le biais de la strophe du trouvère champenois, l'auteur souligne la partie la plus intéressante de son étrange monologue. On a vu que dans le discours prononcé à ce moment de l'action, Gérard évoque en réalité trois morales bien distinctes qui ne sont pas toutes appropriées à son cas (cf. chap. 2, « Expiations »). Cependant la strophe de Gace Brulé donne voix, bien que baignée dans une subtile morale misogyne – tout comme le roman d'ailleurs, à l'enseignement que Gérard doit retenir après s'être compromis avec une « vantance » et une gageure :

Par Diu! Je tienc a folie  
 D'essaier ne d'esprouver  
 Ne sa femme ne s'amie  
 Tant com on le velt garder (v. 1315-18)

La chanson de l'alouette enfin, interprétée par Gérard apparemment à l'intention d'Aiglente, constitue le passage où les deux amants rejoignent le même genre et la même langue dans un même niveau poétique. Par l'intermédiaire de cette insertion, comme on vient de le voir, Gerbert manifeste de manière encore plus subtile sa position poétique envers la matière tristanienne, en premier lieu, mais aussi envers le maître champenois en empruntant, pour ainsi dire, la chanson du poète limousin. Par ces mises à distances, Gerbert met en relief sa propre morale : la célébration d'un amour librement choisi, comme l'expriment d'ailleurs toutes les insertions lyriques enchâssées, tous genres confondus.

On peut donc conclure que Gerbert, outre qu'il signifie les relations entre les personnages par leur accès à différentes typologies poétiques, confère une épaisseur métatextuelle – proche de sa voix – aux chansons les plus anciennes des deux représentants les plus orthodoxes de la « fin'amor » en langue d'oc et en langue d'oïl,

respectivement Bernard de Ventadour et Gace Brulé, appartenant à la première génération de troubadours et trouvères. Ainsi faisant, Gerbert confère à ces poètes une aura d'*auctoritas* qui n'est pas sensible dans les autres insertions. Par ailleurs cette parole n'est pas donnée à tout le monde : les interprètes de ces pièces sont uniquement les deux protagonistes, soit les deux amants.

Sabrina Galano a dit que Gerbert procède à une « simplification de la thématique courtoise en l'épurant des traits les plus ambigus et problématiques »<sup>53</sup>. A notre avis, au contraire, Gerbert profite de la complexité issue de la stratification des codes lyriques et narratifs, en faisant toujours appel aux attentes du public et à son rôle actif dans le décodage de certains passages et de leurs subtiles nuances, pour proposer une solution originale.

En effet, à la clôture de l'épisode de Cologne, lorsque Gérard a retrouvé sa mémoire et peut repartir à la recherche de son amie Euriaut, Gerbert ressent le besoin de prendre la parole, en dérogeant à sa contenance habituelle, pour expliciter les termes de sa position. Face à l'embarras de Gérard, homme partagé entre deux femmes qui « Ne set comment s'en puist aler, | Ne comment s'en puisse partir » (v. 4284-85), Gerbert réagit de la sorte :

Amors li set molt bien partir  
Deus poins ; prenge le quel k'il velt ;  
Pour l'un et por l'autre se delt.  
Or verrons nous qui plus porra,  
Et tout apertement parra  
Se caraudes et sorcherie  
Puet plus esprendre druerie,  
Et se ele est de millours mors  
Que n'est fine loiaus amors. (v. 4286-94)

La question ainsi posée semble libre de conditionnements extérieurs : c'est une sorte de gageure entre deux forces (égales?). Cependant Gerbert ne laisse pas son texte sans orientations et à peine quelques vers plus loin s'exprime plus clairement :

Mais se drois et raisons ne ment,  
Amours qui vient de volenté  
Est molt de grignour poësté  
Et plus courtoise est et miex valt.  
Par foi, dont ira Euriaut  
Gerars querre, pas nel laira ;  
Et Aiglente del tout laira.  
Atant monte el cheval isniel  
Et en son doit a mis l'aniel,  
Qui fu cheli que tant ama (v. 4300-9)

---

53 Sabrina GALANO, « Enchâssement des textes lyriques occitans dans les romans français : 'Guillaume de Dole' et 'Roman de la Violette' » dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du 7<sup>e</sup> congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Reggio Calabria-Messina (7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, p. 325-41, p. 336.



Si les finesses du décodage de certains passages pouvaient ne pas être immédiates, l'explication que l'auteur concède à la fin de l'épisode semble ne pas laisser subsister des doutes sur sa bonne lecture. L'auteur, qui épargne ainsi à son héros un déchirant monologue entre les deux femmes, s'exprime nettement et sans détours en faveur de la valorisation de la libre volonté en amour, explicitant et soutenant la problématique qui se trouve au cœur de son roman : la bonté et la justesse de l'amour librement choisi<sup>54</sup>.

---

54 L'originalité de ce choix est éloignée de certains procédés utilisés par exemple dans le *Perceforest* ou dans le *Tristan en prose*, qui servent en quelque manière à rappeler certains passages aux nouveaux personnages ou au public tout court, cf. Maureen BOULTON BARRY MACCANN, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, chap. 4, « Song as Plot ».

A la fin de cette partie entièrement consacrée à questionner les différentes fonctions et finalités esthétiques recouvertes par les insertions lyriques dans le roman, il est nécessaire de reprendre les réponses obtenues.

On a vu que les différences typologiques entre les genres orientent l'auteur vers des utilisations esthétiques diversifiées, accordées à des personnages spécifiques. Toutefois, ces variables ne sont pas les seules à conditionner les choix des insertions lyriques et des interprètes du chant : la modulation diachronique des auteurs cités varie de manière significative en fonction de l'épaisseur des contenus à transmettre. Outre qu'il a une certaine conscience de la notion de genre, au vu du traitement des insertions lyriques, Gerbert devait avoir une certaine conscience de la notion d'auteur et d'*auctoritas*, associée à la lyrique provençale. Un facteur indicatif dans ce sens est le fait qu'on décerne une certaine précision dans la copie des chansons les plus anciennes, celles de Gace Brulé en particulier, alors que les chansons « modernes » pour Gerbert – comme celles de Guillaume le Vinier ou de Moniot d'Arras – sont soumises à un jeu de variation et de recréation.

Dans ce système précis, l'interprétation d'une « cobla » provençale de la part de l'héroïne, seule douteuse exception dans le roman où le grand chant courtois est – par sa nature – lié à des positions masculines, est significative de ses intentions de se pousser au-delà de l'ordinaire. Gerbert anime sans doute ironiquement un jeu d'attentes parfois respectées, parfois déjouées, issues de la stratification des codes lyriques et narratifs, jeu fondé sur la participation du public. Cette notion n'est absolument pas générique, mais précise : la densité remarquable de références intertextuelles auxquelles l'auteur fait appel dans son récit n'aurait jamais pu être conçue sans la conscience d'une bonne réception de l'œuvre.

On a vu aussi que les chansons sont enveloppées et fortement intégrées à la texture narrative par leurs fonctions d'expression et de communication : elles expriment les sentiments des personnages, en se substituant parfois à leur monologues, comme dans le cas de Gérard dans la forêt ; elles animent les dialogues de manière très vive – il suffit de penser aux interactions des personnages Lisiart-Euriaut, Euriaut-duc de Metz, Gérard-Aiglente, Aiglente-Flourentine etc. ; elles alimentent constamment la thématique de base du roman, soit la célébration de l'amour librement choisi, en confortant à tout moment le choix du titre de cette partie : « fragment d'un discours amoureux ». Ces considérations sont significatives car le roman de Gerbert est un texte tout en action, où très peu de place est laissée à l'introspection, au questionnement psychologique, à l'expression des sentiments : les insertions lyriques permettent à Gerbert de donner voix à l'amour par des mots, des expressions, des formules d'autres poètes et l'allègent de cette tâche.

Passons maintenant à une vue d'ensemble : l'interprétation de la quête, la partie centrale du roman, partage les critiques en deux écoles de pensée : à la fin de la première partie on a vu que de nombreux critiques, influencés par la lecture « réaliste » du roman, considèrent la quête comme un pur retardement de l'heureux dénouement, non sans manifester un manque d'attention sur les contenus de l'errance et sur les intérêts de l'auteur même. D'autre part, un certain nombre de critiques, surtout parmi ceux qui se sont penchés sur la technique de l'enchâssement de fragments lyriques dans la narration, propose une lecture différente. Dans une lumière éminemment courtoise, la quête d'Euriaut qui occupe Gérard pendant la plus grande partie du roman, s'expliquerait comme la récupération du déséquilibre initial posé par la « vantance ».

Gérard, qui au début du texte n'est pas encore un fin amant puisqu'il n'a pas intériorisé les lois les plus strictes de la courtoisie, à savoir celle de la *mezura* et du secret, se verrait projeté par l'auteur dans un parcours d'éducation sentimentale apte à le rendre digne seulement à la fin de la « bonne amour fine » que lui témoigne sa fidèle amie Euriaut. L'utilisation d'un certain type de registre poétique en début du texte, redevable aux refrains populaires dans le cas de Gérard et à la *canço* dans le cas d'Euriaut, semblerait prouver la distance morale des amants et la nécessité de combler cette lacune de la part du chevalier (cf. chap. 4). Le déclenchement de l'action, dû à la « vantance » et donc à l'erreur de Gérard, semble appuyer cette interprétation. Sous cet angle le texte serait alors un *Bildungsroman* conçu à l'égard du protagoniste qui, dans un parcours qui le voit tout projeté dans l'apprentissage de la prouesse chevaleresque et des règles de la courtoisie, parviendrait enfin à s'approprier le bon comportement envers sa dame et amie<sup>55</sup>.

Cependant cette interprétation ne semble pas tout à fait satisfaisante. Il s'agit d'une fine analyse de la technique d'enchâssement de pièces lyriques dans le texte de Gerbert, qui s'appuie fidèlement sur l'examen des fragments lyriques dans le roman. Elle mérite toutefois d'être complétée d'un point de vue méthodologique. La tendance active jusqu'à présent dans les études sur les textes présentant ce type de technique, probablement en raison du retard de la critique dans l'approche à ce phénomène, a été de considérer « le lyrique » enchâssé dans « le narratif » comme un facteur méritant une étude à part. Le plus souvent, les insertions lyriques sont étudiées dans leur ensemble à l'intérieur de l'œuvre mais sont prises en compte de manière isolée par rapport à la narration. L'étude des liens qu'elles entretiennent avec les textes qui les

---

55 Les travaux de Hans-Friedrich Keller, Merixtell Simó et Francine Mora sont à soutien de cette interprétation, cf. KELLER, « L'Esprit courtois » cit., SIMÓ, *La arquitectura* cit., FRANCINE MORA, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », dans *Figures de l'oubli (IVe – XVIe siècle)*, édité par Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, *Revue Études des lettres*, 1-2, 2007, Université de Lausanne, p. 119-35.

enchâssent se limite aux zones où elles sont introduites, du point de vue thématique, syntaxique, métrique. Une approche plus étendue, comme celle qui a été proposée sur la *Violette*, analyse les insertions lyriques dans une perspective d'ensemble tendant à comprendre les signes qu'elles tracent le long du texte et le signifié qui s'en dégage. Ces procédés sont fondamentaux mais ont le désavantage de décentrer l'attention du roman en tant que tel.

L'analyse de la « lyrique » enchâssée dans le narratif tend à séparer la compréhension des chansons du texte, pour des raisons structurelles, à les isoler de leur contexte romanesque. Parcourir un récit à travers les chansons qui le ponctuent est une démarche indispensable pour sa compréhension. Dégager les résultats d'une telle enquête, dévoiler le sens du « lyrique » dans le « narratif » et comprendre sa fonction est fondamental, comme on l'a vu au cours de cette partie. Toutefois, on pourrait comprendre au mieux ce type d'étude en le considérant comme une étape du travail d'analyse. La tendance à voir dans la narration un miroir fidèle du sens qui se dégage des pièces lyriques peut amener à des résultats décevants car il est essentiel de prendre en compte le texte narratif et de le confronter avec les idéaux véhiculés par le « lyrique ».

Pour nous, cette approche s'appuie sur une vision très courtoise du roman qui minimise l'importance du substrat arthurien, mythique et folklorique chez Gerbert de Montreuil. Sa démonstration est toute basée sur la lecture des registres poétiques utilisés par les personnages le long du texte mais les composantes purement narratives ne sont pas suffisamment prises en considération et ne peuvent pas par conséquent amener à des conclusions tranchées. Par ailleurs Meritxell Simó, qui soutient avec le plus de force cette thèse, a montré dans son travail même que chez Gerbert de Montreuil les poésies lyriques enchâssées dans le texte sont soumises au plan de la narration, comme on l'a vu au fil des chapitres.

A l'appui des analyses menées jusqu'ici, il nous semble alors que les personnages en tant que tels, leur traitement narratif, leur construction de la part de l'auteur doivent être interrogés davantage avant de se prononcer en faveur d'une lecture courtoise si prononcée. Il semble surtout que la part de merveilleux que Gerbert laisse émerger dans son texte, le substrat mélusinien et folklorique qui régit la relation entre les amants aussi bien que les éléments mythiques et féeriques qui concourent à la construction de l'héroïne, invitent à nuancer l'équivalence établie de manière directe entre le héros-amant-poète et l'héroïne-dame courtoise. Par ailleurs, une adéquation si nette ne peut se passer d'une analyse approfondie des traits narratifs des personnages, de leur traitement romanesque de la part de l'auteur. La lumière courtoise que l'auteur projette sur son texte est indéniable mais sa réception dans le roman est plus complexe qu'on ne pourrait le croire à première vue.

Il est vrai que Gérard semble évoluer au niveau poétique, par les choix typologiques que l'auteur lui attribue, et par le fait qu'il apprend à interagir « poétiquement » avec les autres personnages ; par ailleurs, il manque perdre, mais retrouve enfin, la mémoire de la vraie et fine amour. Le parcours du héros dans son errance semble donc être accompagné par une aventure intime qui le voit expérimenter ses possibilités de parole. Toutefois, avant de s'exprimer de manière plus nette, on suggère de laisser la place à l'analyse du traitement des personnages, pour proposer seulement ensuite un bilan.



TROISIÈME PARTIE

INTERSECTIONS ROMANESQUES





Les analyses de la première partie ont fait ressortir les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour la construction du récit. Les mouvements narratifs régissant le texte sont clairs et savamment agencés l'un avec l'autre. Ils impriment une dynamique de type circulaire au texte, à tous ses niveaux. Loin d'être due au hasard, l'architecture du roman est bien construite, solide, apte à valoriser l'épisode central du roman, qui propose une solution originale par rapport à la matière tristanienne, ainsi que les traditions narratives dont l'auteur s'est inspiré pour sa construction. Le passage en revue des moteurs qui déclenchent l'action montrent quels enjeux sous-jacents, en bonne partie redevables aux dynamiques actives entre les protagonistes, soutiennent le déroulement narratif et placent le roman, oscillant entre misogynie et exaltation de la vertu féminine, dans une lumière ambivalente que les adaptateurs sauront modeler à leur goût.

Dans la deuxième partie, on a entamé une analyse de la manière dont Gerbert de Montreuil utilise la technique de l'enchâssement de pièces lyriques dans la narration, analyse qui a mis en valeur son évolution et son indépendance par rapport à Jean Renart. Il émerge clairement aussi que la mémoire poétique véhiculée par les insertions ne doit pas être comprise comme une pure adéquation du personnage à un registre poétique précis. Le lyrisme, dans le récit, est intrinsèquement lié à la texture narrative et forme avec elle des trajectoires qui parcourent le roman, recouvrant des fonctions variées : un chant de type monologique, majoritairement lié aux poésies des troubadours et trouvères de première génération, donne voix à la relation au sein du couple de héros ; quelques insertions, le plus souvent liées au registre popularisant ou à la deuxième génération de trouvères, sont utilisées dans des contextes dialogiques et donnent voix aux pensées amoureuses des différents personnages ; d'autres fragments lyriques enfin par leur célébrité dans leur vie indépendante du texte, recouvrent de plus subtiles fonctions métatextuelles qui peuvent être rapprochées de la voix de l'auteur.

Ces analyses proposent une nouvelle approche au texte, qui se démarque des deux majeures écoles d'interprétation : de la lecture « réaliste », qui voit la quête comme un retardement sans intérêt de l'heureux dénouement, comme on l'a noté à la fin de la première partie<sup>1</sup>, et de la lecture « courtoise », basée sur l'analyse des insertions lyriques dans le narratif, à laquelle on s'est confronté le long de la deuxième partie<sup>2</sup>. On

---

1 Cette thèse, qui est défendue explicitement par Alberto LIMENTANI-Laura PEGOLO, « Marote ou de l'amour bourgeois », dans *Épopée animale. Fable, fabliau*. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque de la Société Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981, Paris, PUF, 1981, p. 325 et par Fernando CARMONA, « El Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil », dans *El roman lirico medieval*, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, Estudios Romanicos n. 1, 1988, p. 188-226, comme on l'a vu, est en réalité acceptée par tous les critiques qui s'appuient encore sur la catégorie de « réalisme » en histoire littéraire dans le classement du roman, comme par exemple l'imposant travail de Lydie LOUISON, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004. Ce point de vue est particulièrement déroutant appliqué à la *Violette*, comme on l'a déjà signalé dans l'introduction à ce travail, cf. *supra*, « Un modèle envahissant : Jean Renart et le paradigme réaliste ».

2 Lecture est soutenue notamment par Meritxell SIMÓ, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones liricas*, Bern, Peter Lang, 1999, mais aussi par Hans-Erich KELLER, « L'Esprit courtois et le Roman de la Violette », dans *Courtly literature : culture and context*. Selected papers from the 5th Triennial congress of the International courtly literature society, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August, 1986,

a vu que ces deux approches ne sont pas totalement satisfaisantes car, dans les deux cas, on néglige d'une certaine manière la connaissance du roman : d'une part on passe à côté des contenus de la quête, la partie la plus consistante du roman, celle où l'auteur prend le plus de plaisir à s'attarder ; de l'autre en concentrant tous les efforts sur l'interprétation des fragments lyriques enchâssés dans le texte, on décentre l'attention de l'analyse de certaines parties narratives qui devraient en revanche être portées au soutien de l'argumentation.

Dans les trois chapitres qui composent cette dernière partie nous allons essayer de proposer des analyses complétant les thèses avancées précédemment tout en essayant de combler ces manques. Pour ce faire, nous proposons trois perspectives différentes :

- dans le chapitre 7, « Portraits », il sera question d'interroger la manière dont l'auteur construit ses personnages principaux ; cette démarche, en plus de à déceler le type de travail mis en place, va permettre de vérifier si, au niveau narratif, les personnages répondent effectivement à cette lumière courtoise et lyrique que l'auteur projette sur son texte par l'intermédiaire des insertions lyriques et à quelles autres traditions littéraires ils font éventuellement référence ;
- au cours du chapitre 8, « Parcours », on esquissera un parallélisme entre la figure de l'auteur et celle de son héros dans une perspective stylistique plus ample que celle qu'avait mené Charles François dans son étude sur les œuvres de l'auteur<sup>3</sup>. Le rapprochement, suggéré par maints détails à la fois explicites et sous-jacents, donne des résultats très intéressants : l'auteur, en plus de faire jouer à son héros le rôle de ménestrel – son métier – à un moment donné de l'action, semble lui en faire partager certaines des caractéristiques principales, ce qui permet d'expliquer en partie certaines inconséquences (chap. 7) qui seraient autrement difficilement explicables ;
- dans le chapitre 9, « Détours », il sera enfin question de proposer un bilan sur la poétique de Gerbert, telle qu'elle émerge au cours des analyses, vis à vis de la littérature de son temps. Cette étude est d'autant plus nécessaire que la critique a toujours fortement critiqué les reprises « intertextuelles » de l'auteur, signalant les dettes qu'il aurait contractées envers ses prédécesseurs. Dans la mesure où ces remarques sont ponctuelles et qu'elles ne sont pas encadrées par une perspective de plus ample portée, nous essaierons de considérer de manière

---

edited by Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 323-35 et Francine MORA, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », dans *Figures de l'oubli (IVe – XVIe siècle)*, édité par Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, *Revue Études des lettres*, 1-2, 2007, Université de Lausanne, p. 119-35.

3 Charles FRANÇOIS, *Études sur la 'Continuation de Perceval' par Gerbert et du 'Roman de la Violette' par Gerbert de Montreuil*, Paris, Librairie Droz, 1932.

générale la position de Gerbert face au phénomène de l'intertextualité, qu'il sera question de reprendre en termes critiques, afin de comprendre comment il agit, pour quelles raisons, et de mieux cerner les critiques qui lui ont été adressées.

Une dernière considération préliminaire avant de conclure cette introduction : les enluminures du manuscrit de Saint-Pétersbourg fourniront un appui aux analyses des chapitres 7 et 8, en tant que support iconographique et contrepoint aux réflexions proposées. Leur témoignage est précieux car elle fournissent non seulement une mise en images du texte d'un manuscrit par ailleurs peu connu mais encore, vue la datation du manuscrit qu'elles décorent, elles constituent une étape de la réception du roman, à cent-cinquante ans environ de sa date de composition<sup>4</sup>. Enfin, cela s'accorde bien avec une certaine poétique du regard chez l'auteur, pour qui l'impact visuel a une très grande importance.

---

4 Cf. *supra*, « Prémisses », « Le sort aventureux du manuscrit de Saint-Pétersbourg ».



## CHAPITRE SEPTIÈME

### CONTREPOINTS NARRATIFS : PORTRAITS

La lumière courtoise que l'auteur projette sur le roman, tout particulièrement grâce à l'introduction de fragments lyriques, crée des attentes spécifiques quant aux héros, qui se voient investis de l'aura de Poète-Ami et de Dame-Amie. L'adéquation du texte à un certain nombre de caractéristiques propres à la poésie lyrique conforte ces équivalences, comme nous l'avons déjà montré au cours de la deuxième partie. Cependant la réception de cette « courtoisie » proche de la lyrique, dans le roman de Gerbert, est problématique : malgré le ton, l'air courtois qui se dégage du substrat culturel émanant des fragments lyriques, les deux protagonistes sont loin de pouvoir être compris uniquement comme des personnages courtois, comme ils ont été désignés par maints critiques ; la courtoisie fait partie de leur mode de comportement mais n'est qu'une des multiples facettes de leur attitude.

Gerbert de Montreuil fait appel à d'autres traditions littéraires pour la construction des ses héros. Ses connaissances de ménestrel, très au fait de la littérature de son époque, émergent à plusieurs reprises dans son texte et se devinent derrière les silhouettes des ses personnages : les romans de Chrétien de Troyes et la littérature arthurienne, les traditions du folklore, mais aussi bien les textes hagiographiques et épiques concourent à construire ses héros, qui acquièrent par conséquent un caractère complexe et multiforme, difficilement réductible à une simple étiquette. Pour cette raison, il nous semble nécessaire de revenir au texte et de l'interroger davantage que ce qu'il a été fait car, en privilégiant une perspective éminemment comparative, la critique s'est éloignée du roman de Gerbert tout en méconnaissant un certain nombre de caractéristiques qui lui sont propres<sup>1</sup>.

A cet effet, nous proposons dans ce chapitre une approche simple mais novatrice pour la *Violette* : une analyse des traits saillant des héros, émergeant particulièrement dans leurs relations avec les autres personnages. Cette démarche, qui s'appuie à toute étape sur le texte, s'avère utile pour deux raisons : si d'une part elle fait émerger les inspirations diverses exploitées par l'auteur dans leur conception ainsi que dans leur réalisation, elle dévoile d'autre part des côtés inédits et souvent tus de leur comportement qu'il sera question de mieux comprendre. Émerge ainsi la complexité, l'originalité du caractère des héros, ainsi que leur inadéquation à la perfection de l'idéal courtois, dont ils ne reflètent que des projections comme on l'a vu (chap. 4). Par ailleurs, il sera question de comprendre si ce décalage, cette dissonance entre ce que

---

1 On ne peut pas souligner suffisamment le poids critique et l'ombre projetée sur l'originalité du texte la comparaison constante de la *Violette* avec la *Rose* de Jean Renart, cf. *supra*, « Introduction » : « Un modèle envahissant : Jean Renart et le paradigme réaliste ».

l'on a appelé « projections courtoises » et la caractérisation effective des héros est un effet de distanciation voulu, recherché ou non.

Au caractère majoritairement descriptif de ces pages, toutefois nécessaire pour les raisons évoquées, répond une présentation analytique : l'organisation des résultats, groupés selon les différentes inspirations littéraires, fait ressortir de manière claire la caractérisation des héros et permet de faire à chaque fois le point sur l'utilisation de certaines réminiscences de la part de Gerbert. Au niveau du récit, les modèles littéraires qui inspirent l'auteur dans la construction de ses héros se côtoient, puis se superposent l'un à l'autre dans des passages qui exploitent l'impact visuel produit par le potentiel iconique de certaines positions et attitudes, laissant émerger ainsi le penchant de l'auteur pour une certaine poétique du regard. Au niveau extra-textuel, il émerge avec netteté que l'utilisation des traditions littéraires de la part de Gerbert n'est jamais passive ; on voit clairement émerger, au contraire, sa distance vis-à-vis des ses modèles. L'auteur reprend des données traditionnelles tout en les coulant dans un nouveau moule de manière fonctionnelle à son dessein romanesque ; il montre en cela une certaine liberté mais surtout une distance parfois amusée et ironique envers la tradition qui est son propre chiffre stylistique<sup>2</sup>.

### 1. Euriaut : une fée sanctifiée

Euriaut est une jeune femme de noble lignage caractérisée par un nombre très élevé de qualités : prompte à répondre à l'appel de son ami, elle se montre courageuse, agile, fait preuve de habileté rhétorique et d'une grande présence d'esprit. Le charme qui émane de sa figure est attesté par l'intérêt qu'elle a suscité dans les *gender studies*<sup>3</sup>. Pour façonner son personnage, Gerbert de Montreuil ne semble pas s'inspirer directement de la culture courtoise mais puise au riche répertoire des traditions culturelles populaires : un substrat folklorique très marqué joue un rôle de premier plan dans la réalisation de la figure d'Euriaut.

L'émergence de ce substrat folklorique acquiert une épaisseur toute particulière en relation avec la fée Mélusine : à plusieurs moments de la narration, derrière les traits d'Euriaut on voit émerger nettement les attraits de la fée serpente et par ailleurs la fascination exercée par l'héroïne chez les hommes, tous profondément séduits par ses

---

2 On se penchera de manière approfondie sur le style de l'auteur et sur sa manière de s'inspirer des modèles divers aux chapitres suivants, chap. 8, « Parcours » et 9, « Détours ».

3 Kathy Maria KRAUSE, « L'héroïne et l'autorité du discours : 'Le Roman de la Violette' et le 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CII, 2, 1996, p. 191-216, EAD., « The Material Erotic : The Clothed and Unclothed Female Body in the 'Roman de la Violette' », dans *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, publié et introduit par Perry Curtis, Turnhout (Belgium), Brepols, 2001, p. 17-39, Kristin L. BURR, « Re-Creating the Body : Euriaut's Tales in 'Le Roman de la Violette' », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 56, 1, 2002, p. 3-16.

grâces, est tellement intense qu'elle pourrait être comprise comme un pouvoir surnaturel. Toutefois les effets de son charme s'estompent petit à petit et le désir sexuel qu'elle suscite se transforme, chez les personnages masculins, en désir de domination et en violence, ce qui la rapproche de plus en plus des figures des saintes persécutées relevant de la tradition hagiographique. Le thème folklorique de la femme persécutée, que Gerbert développe parallèlement à la quête de son ami Gérard, se remarque aussi bien dans une des facettes les moins bien comprises de son comportement : Euriaut montre une attitude typique des femmes vertueuses mises à l'épreuve et cela contraste de manière ouverte avec l'idéal courtois qu'elle serait censée incarner. Telle Grisélidis, elle fait preuve d'une soumission inconditionnelle à son amant.

### 1.1. Envers courtois : la soumission à l'ami

L'appellation de « dame courtoise » que certains critiques ont attribuée à l'héroïne du roman de Gerbert se révèle à notre avis inexacte. Le passage en revue des moments les plus importants où l'héroïne interagit avec son amant montre immédiatement son inadéquation au modèle courtois : loin d'incarner l'idéal de « domina », elle fait preuve d'une soumission inconditionnelle à son ami. La « passivité » d'Euriaut souvent déplorée par les critiques, particulièrement en comparaison avec la brillance de la Liénor de Jean Renart, n'est pas son seul signe distinctif dans le roman, où d'autres aspects plus prégnants la caractérisent. Toutefois c'est certainement l'attitude qui la distingue dans sa relation à Gérard.

Le sentiment amoureux du jeune chevalier montré en ouverture du roman vient de l'exaltation des qualités et des vertus de son amie mais émane d'une jouissance partagée. Loin d'incarner l'idéal de femme inaccessible et altière de la « fin'amor », Euriaut a fusionné dans le couple : la distance qui pourrait la séparer de son amant est déjà comblée au début du roman. Le désir amoureux alimenté par la distance et par l'inaccessibilité de l'aimée est déplacé par Gerbert de Montreuil au temps la quête et re-fonctionnalisé en vue de la nécessité de retrouver l'aimée abandonnée : c'est la construction du roman, et non pas l'attitude d'Euriaut, qui fournit le prétexte aux pensées d'amour de Gérard comme on l'a vu (chap. V, « Projections courtoises »). La jeune femme, quant à elle, est loin d'alimenter un culte du désir chez son amant par une attitude de supériorité et accepte à tout moment ses décisions. Le couple d'amants ne propose pas une solution romanesque du service amoureux, tel qu'il est entendu dans la lyrique. La « métaphore féodale »<sup>4</sup> adaptée à la matière romanesque dans maints textes à partir du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes ne trouve pas ici

---

4 C'est le titre de l'essai de Mario MANCINI, *Metafora feudale : per una storia dei trovatori*, Bologna, Il mulino, 1993.

sa traduction narrative. Au contraire, la relation entre les deux amants semble reproduire un schéma épique de domination masculine sur un modèle de passivité féminine : Euriaut s'adapte aux creux que les actions de Gérard lui laissent et ne met jamais en discussion son système de valeurs<sup>5</sup>.

En effet, la relation entre les amants se montre immédiatement dominée par le vouloir masculin : le « couvant » que Gérard demande à son amie, son exigence de silence à propos du signe qu'elle porte sur son corps ne témoigne pas uniquement de leur intimité, mais semble rendre la jeune femme otage de son amant. Euriaut accepte de garder ce silence apparemment sans contester ; elle consent à cette requête au point de ne pas admettre la présence de sa nourrice au moment du coucher, comme on l'apprend des ses propres mots. Ce pacte est une sorte de « senhal » qui exalte, il est vrai, l'exclusivité du rapport amoureux, mais il rend aussi bien la dame otage de la condamnation et de la punition de son ami. Dès le commencement donc, la relation entre les amants prend une orientation précise : avec la demande de Gérard, Euriaut est victime du chantage de son amant.

A cela s'ajoute un autre facteur par ailleurs prévisible, car tout pacte est par sa nature exposé à une possible transgression : le caractère vantard et audacieux du chevalier livre la jeune femme au danger d'une séduction sans qu'elle en connaisse les raisons. Par conséquent, Euriaut est en quelque sorte la victime du « test de chasteté » que Gérard lui fait subir à son insu. Sa vertueuse conduite ne la préserve pas totalement du péril : inconsciente du danger qui la guette, Euriaut se laisse surprendre par un regard indiscret.

Trois passages sont particulièrement aptes à prouver l'orientation de ce rapport, tout orienté vers la domination masculine, dans la narration. Le premier est le moment de la perte du pari et de la punition qui en découle. Une fois qu'Euriaut est arrivée à la cour, et qu'elle a été présentée au roi, elle apprend les raisons qui l'ont fait venir : elle apprend la gageure. Lorsque le roi « a, oiant tous, raconté | Le gageüre qui fu faite » (v. 942-43), que tous connaissent sauf elle, elle ne montre aucune réaction, aucun signe d'ire ou de faiblesse. Au contraire, elle se montre solidaire avec son ami et, bien que le pari fait à son insu l'ai exposée au plus grand péril, elle se montre tranquille, confiante. Elle s'adresse ainsi à Gérard : « Amis, | Li quens ki a envers vous mis, | A sa terre par droit perdue » (v. 947-49). Toutefois, on sait que les choses tournent autrement pour le couple, que le malheur s'abat sur eux. A ce moment de tension, dans lequel le comte de Forez ruse et déjoue les attentes de tous en révélant le signe sur le sein de la femme et

---

5 Voir à ce propos Penny SHINE GOLD, *The lady and the virgin : image, attitude and experience in twelfth-century France*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1985.



le secret des amants, Euriaut devient « esmarie », proteste, en appelle à la Vierge, dénonce la trahison car elle se sait innocente :

Ha! fait ele, sainte Marie!  
Con chi a laide trahison!  
Comment et par quel ochoison  
Le sot il, quant ainc ne le seut,  
Se li vrais cors Diu me conseut,  
Par moi fors que suel mes amis? (v. 972-77)

Mais Gérard ne croit à aucun des ses mots, s'enflamme au contraire contre elle, l'inculpe du fait « Que terre tolue m'avés » (v. 983) et lui ordonne de monter à cheval pour s'éloigner de la cour. Euriaut ne s'oppose aucunement aux décisions de son ami, ne tente même pas de donner sa version des faits ou des explications ultérieures. Elle lui obéit sans répliquer et sombre dans la tristesse : « Cele monte, plus n'i demeure, | Ki volsist un coutiel a meure | Avoir el cuer el plus parfont » (v. 987-89) ; « Cele monte, plus n'i areste, | Ki enbronchie tint la teste » (v. 1009-10). L'apparition d'Euriaut à la cour est vraiment fugace, évanescence ; sa figure se fane aussitôt sa beauté décrite, sa parole empêchée.

Sous la plume pressée de Gerbert de Montreuil, les héros partent immédiatement de la cour et s'arrêtent au milieu d'une forêt parce que Gérard veut y exercer sa vengeance : il s'agit là du deuxième passage emblématique. Le chevalier s'apprête à couper la tête de la femme en prononçant les mots : « Ves ci vostre martyre. | Honnis sui par vostre folie » (v. 1230-31). A cette punition particulièrement cruelle, à ces mots durs et impérieux, aucune protestation de la part d'Euriaut ne se fait entendre : résignée à son triste sort, elle attend son châtement. Toutefois, à ce moment, la jeune femme aperçoit une bête menaçante se dirigeant vers eux et avertit Gérard du péril imminent :

Euriaus dist : « Sire, merchi !  
Pour Diu, fuiés vous ent de chi!  
Que je voi venir un dyable ;  
Verités est, n'est mie fable.  
Mors estes, se vous ne vous gardés » (v. 1041-45)

La bonté de la femme, qui pense à sauver du péril son ami au moment où il voulait la tuer, cet imprévu trouble Gérard, qui ne se sent plus capable d'exercer la punition qu'il voulait lui infliger : il décide de lui laisser la vie sauve mais l'abandonne, en la recommandant à Dieu<sup>6</sup>. Cependant, malgré l'extrême violence du geste du chevalier et surtout la rapidité dans le changement de ses sentiments, Euriaut ne montre aucune inflexion dans l'amour qu'elle lui porte. Lorsque Gérard s'éloigne d'elle,

---

6 L'exil d'une femme injustement accusée est un motif très exploité en littérature. Comme l'indique Fahlin Carin, l'abandon dans la forêt comme lieu de punition est une innovation française médiévale « La femme innocente exilée dans une forêt. Motif folklorique de la littérature médiévale », dans *Mélanges Karl Michaelsson*, Göteborg, Bergendahls Boktryckeri, 1952, p. 133-48.

son deuil, caractérisé avec une certaine insistance par ses réactions physiques, est grand :

Et Euriaut remaint dolente,  
Qui de plourer pas ne s'alente ;  
Ses caviaus trait, ses mains detort.  
« Lasse! Fait elle, a com grant tort  
S'est mes amis de moi partis! (v. 1099-1103)  
[...]  
A ses mains son vis depiecha,  
Et son bliaut ront et descire ;  
Plus devint gausne c'une chire ;  
Se morte fust, che li fust biel.  
Lors chiet pasmee sous l'aubiel (v. 1108-12)

Et lorsqu'elle est loin de lui, enlevée par le duc de Metz et « prisonnière » dans sa demeure, elle exprime des sentiments encore forts, aucunement entachés par le comportement de Gérard envers elle :

Lasse! fait ele, quant verrai  
L'eure venir que jou venrai  
En liu ou jou mon ami voie?  
Se une fois veu l'avoie,  
Com seroie ore esbaudie! (v. 3865-69)

La scène des retrouvailles avec Gérard est probablement la plus représentative de la soumission qu'Euriaut montre envers son ami : c'est le troisième passage apporté à la démonstration. En entendant parler un groupe de chevaliers des mésaventures arrivées à une jeune femme trouvée par le duc de Metz dans le bois, Gérard a compris qu'il s'agit de son amie. Injustement accusée de meurtre par un chevalier qui n'est pas arrivé à la séduire, elle est sur le point d'être brûlée au bûcher. Gérard se fait son champion dans le combat judiciaire contre ce chevalier et le vainc. Ainsi, elle se voit délivrée de son accusation par un mystérieux chevalier qu'elle n'a pas reconnu. Lorsque celui-ci dépose armes et armure et se présente à la cour, Gerbert nous la décrit comme de suite :

Euriiaus l'esgarde a merveille,  
Reconnut le, si tressailli,  
Mervilla soi, si en pailli,  
Puis dist : « Dex peres, que ferai?  
Irai a lui ou sousferrai  
Savoir se il a moi venra?  
Certes, je cuic ja n'avenra  
C'a moi viegne, ne l'en est tant. »  
A cest mot sailli en estant  
Devant lui vient, si s'agenouille ;  
De ses larmes sa fache moille,  
Merchi li prie (v. 5661-72)

Au premier moment d'hésitation sur la reconnaissance du chevalier, suit une plus profonde incertitude sur la conduite à assumer, mais la conviction qu'il ne s'adresserait pas à elle l'induit à agir la première : elle se jette à ses pieds en pleurs et demande

merci, montrant une soumission inconditionnée et des excuses pour une faute qu'elle n'a pas commise. La position agenouillée ne fait que souligner sa sujétion.

Les choix de son ami ne sont jamais mis en discussion, aucune accusation ne lui est adressée : depuis le début déjà, Euriaut témoigne d'une foi et d'un amour inébranlables en Gérard et demeure à tout moment prompte à lui obéir. La soumission dont elle fait preuve trahit son appartenance à un modèle littéraire autre que le modèle courtois. La relation qu'elle entretient avec son amant est teintée de courtoisie, mais les principaux éléments de la construction du personnage féminin font référence à une tradition littéraire différente.

On vient de voir que l'attitude de la femme envers son ami est caractérisée par une totale obéissance et sujétion et que, par ailleurs, elle s'en remet à son système de valeurs car elle ne met jamais en discussion ses choix et ses actions. Cette attitude rapproche notre héroïne des personnages féminins des contes de la femme persécutée de la tradition populaire : telle la vertueuse Grisélidis, elle accepte sans protester les épreuves que son amant lui fait subir. Mais on pourrait penser aussi à la tradition littéraire épique : comme le dit Penny Shine Gold à propos de la figure de Guiburc dans la *Chanson de Guillaume d'Orange*, « Guiburc knows and accepts the value-system of the warrior class, and her actions are designed to support and promote that system »<sup>7</sup>. Euriaut se rapproche, de manière plus nuancée, des figures qui demeurent à côté du monde des chevaliers, mais en sont néanmoins des parties intégrantes par leur rôle d'hôte. La vertu et la droiture de son comportement confortent cette comparaison et un autre facteur intervient, finalement, pour soutenir cette interprétation : lorsque les amants sont ensemble, elle sert de soutien à l'action de Gérard mais n'est jamais au premier plan, comme le prouve sa pâle présence dans les scènes collectives où elle s'éclipse au profit de son amant.

Une fois qu'ils se sont retrouvés, Gérard et Euriaut doivent laver leur déshonneur en exigeant que justice soit faite. Mais avant de se rendre à la cour du roi Louis pour plaider leur cause, ils sont invités à participer à un tournoi qui se tient près de Montargis où, il va sans dire, le preux chevalier se distingue pour sa prouesse. Ce moment, qui montre le couple finalement réuni après tant de mésaventures et qui marque sa rentrée dans la collectivité pour la première fois après la perte de la gageure, se prêterait bien à glorifier sa ré-union en même temps que l'idéal chevaleresque de la courtoisie auquel il appartient. Toutefois, au lieu de faire figurer l'héroïne en tant que dame du meilleur chevalier du tournoi, telle la reine Guenièvre ou Enide, Gerbert décide de ne pas la faire intervenir :

A Gerart tout si ami loënt,  
Se lui est biel et il li plaist,

---

7 SHINE GOLD, *The Lady and the Virgin* cit., p. 10.

C'Oriaut en la vile laist,  
Et il lor respont : « Volentiers » (v. 5881-83)

Aucunement valorisée dans le rôle réacquis de dame et d'amante, Euriaut disparaît, totalement laissée dans l'ombre par l'action de son amant chevalier<sup>8</sup>.

## 1.2. La fascination de la fée ou l'attraction du corps

L'opacité qui caractérise l'image de l'héroïne lorsqu'elle fait couple avec son ami Gérard devient brillante lorsque, seule, elle affronte le regard des autres hommes. De vives couleurs, l'éclat d'une beauté sans pareille et l'attraction d'un corps dont l'auteur laisse miroiter quelques images sont les caractéristiques les plus vives d'Euriaut sous la plume de Gerbert. L'image de la fée émerge avec netteté derrière celle de la protagoniste et la littérature critique a déjà fait cette association : l'étude doctorale de Kathy Krause est toute dédiée à la construction de l'héroïne de Gerbert de Montreuil et se nomme *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the 'Roman de la Violette'*<sup>9</sup>.

L'approche de Kathy Krause est toutefois débitrice d'une perspective comparatiste car l'héroïne du *Roman de la Rose* de Jean Renart est presque toujours le critère de la valeur de notre personnage. Si certains passages peuvent être vus sous une même lumière, l'interprétation qu'on propose ici se distance de celle de la critique américaine. A l'aide du brillant travail de Laurence Harf-Lancner sur la naissance des fées au Moyen Âge<sup>10</sup>, et avec le soutien des enluminures du programme iconographique du manuscrit C aujourd'hui à Saint-Pétersbourg<sup>11</sup>, il sera possible de présenter une nouvelle lecture de la dimension féerique de l'héroïne. Car un fait est certain : l'importance du modèle mélusinien chez notre auteur est plus prégnant qu'on ne pourrait le croire.

---

8 On pourrait faire à ce propos un rapprochement entre ce texte et le *Conte de Floire et Blancheflor* : comme dans ce cas, la figure de l'héroïne ne ressemble pas à celle d'une dame courtoise, mais se rapproche plutôt d'une voix qui passe au deuxième plan par rapport à l'action dans le cas du *Conte*, et aux exploits chevaleresques à veine épique pour ce qui est du *Roman*, cf. Antonio PIOLETTI, *La fatica d'amore. Sulla ricezione del 'Floire et Blancheflor'*, Messina, Rubettino, 1992, particulièrement « Il tema dell'amore » e « Il modello narrativo e le sue metamorfosi », p. 83-112 e 113-43.

9 Kathy Maria KRAUSE, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the 'Roman de la Violette'*, thèse dactylographiée, University of Pennsylvania, 1993. Sa difficile accessibilité se trouve en partie compensée par la publication des deux articles susmentionnés : EAD., « L'héroïne et l'autorité du discours » cit. ; EAD., « The Material Erotic : The Clothed and Unclothed Female Body » cit. Voir aussi Isabelle ARSENEAU, *D'une merveille à l'autre. Ecrire 'en roman' après Chrétien de Troyes*, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2007, « Les filles fleurs de l'« autre roman » médiéval », p. 129 sq.

10 Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au moyen âge : Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.

11 cf. *supra*, « Le sort aventureux du manuscrit de Saint-Pétersbourg » et Marina TRAMET, *Il 'Roman de la Violette' : il manoscritto di San Pietroburgo e il suo programma iconografico*, dans *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Bologna, 5-8 ottobre 2009, à paraître.

Laurence Harf-Lancner a bien montré la naissance, l'épanouissement et la fortune de la figure de la fée, en identifiant deux types distincts très répandus en littérature : le type mélusinien et le type morganien<sup>12</sup>. L'émergence d'un type de fée passe par la récurrence d'un certain nombre de moments se retrouvant presque à l'identique dans maints textes d'origine et de nationalité différentes. Dans le cas du type mélusinien<sup>13</sup> la rencontre avec la fée, qui apparaît dans l'éclat de sa beauté au héros seul dans un endroit écarté,, est habituellement le premier pas dans le déclenchement de l'« aventure ». Le héros tombe immédiatement amoureux de cette femme sans pareille qui lui offre son amour. L'union des deux amants est scellée par un pacte qui se base sur le respect d'une condition de la part de l'homme. Après de longues années de vie heureuse et prospère du couple, uni par le mariage, le pacte est rompu par une infraction qui passe par la découverte de la nature extraordinaire de la femme à travers un signe – physique mais pas seulement – qui dévoile sa nature mi-humaine mi-animale. Il est connu que les scènes de bain épié sont fréquentes dans ce passage crucial<sup>14</sup>. La femme venue d'ailleurs est alors contrainte à retourner vers son monde et son lien avec le règne animal, l'étrangeté de sa nature, deviennent manifestes à jamais. L'immense pouvoir de séduction de ces figures est attesté par la diffusion de ces contes en littérature populaire bien au-delà des limites de l'Europe<sup>15</sup>.

Or dans un certain nombre de passages narratifs du roman de Gerbert, un prototype mélusinien de fée semble émerger derrière la figure d'Euriaut<sup>16</sup>. Dans la *Violette*, cinq moments exhibent le potentiel féerique de l'héroïne : le pacte avec son ami, la scène du bain épié, l'arrivée à la cour de la femme, le surgissement du dragon au moment de la punition, l'abandon de l'héroïne dans la forêt et la rencontre avec le duc de Metz la demoiselle évanouie. On est en présence de quasiment tous les moments fondamentaux qui composent le schéma mélusinien, qu'on pourrait renommer de manière synthétique en pacte, bain épié, arrivée à la cour, lien avec un dragon ; rencontre dans la forêt. Or comme l'articulation narrative du roman de Gerbert ne reproduit pas les mêmes contenus qu'un conte mélusinien, l'ordre de ces mêmes moments proposé par Gerbert de Montreuil n'est pas fidèle au schéma en question mais répond à d'autres exigences narratives.

On a déjà vu (*supra*, chap. II) que la *Violette* crée un couple d'amants lié par un pacte, un « couvant » associé à un interdit, dont découlent un certain nombre de

---

12 HARF-LANCNER, *Les fées* cit.

13 HARF-LANCNER, *Les fées* cit., chap. IV : « Les contes mélusiniens », p. 85-117 particulièrement.

14 FRANÇOISE CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*, Paris, Éditions Le léopard d'or, 1991, chap. X : « Le bain et ses représentations », p. 153 sq.

15 HARF-LANCNER, *Les fées* cit., p. 85-117.

16 Les premières attestations écrites de la légende de la fée serpente sous le nom de Mélusine datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, on ne peut se référer qu'à des légendes prémélusiniennes, HARF-LANCNER, *Les fées* cit.

conséquences fondamentales pour la narration. Les amants ressemblent de près au couple du mortel et de la fée, avec quelques ajustements que Gerbert fait pour adapter cette situation à ses exigences : le couple n'est pas « séparé » mais « uni » par ce secret qui fonctionne comme un « senhal », selon la lumière courtoise que l'auteur projette sur son texte (et malgré ses nuances misogynes). Conformément à ce projet, les amants sont présentés au moment où ils ont vécu déjà d'un amour comblé et réciproque. Aucune mention n'est faite de leur rencontre ni, dans l'espace du roman, de leur éventuelle progéniture. Gerbert cristallise leur état de bonheur dans l'*innamoramento* parfait qui sera ensuite gâché ensuite sous un certain nombre d'impulsions.

Au vu de ces considérations, on peut comprendre d'une manière nouvelle l'influence de ce modèle littéraire : comme les différentes phases du schéma mélusinien ne caractérisent pas uniquement la liaison entre les héros on constate que, d'une manière très originale, Gerbert utilise certains éléments du schéma folklorique tout en le diffractant à différents moments de l'action dans la relation entre la protagoniste et les autres personnages masculins du roman.

Comme le corps d'Euriaut ne cache aucun secret à son ami, qui connaît déjà la fleur sur son sein, le moment du bain épié faisant habituellement découvrir l'étrange nature de la femme à son époux a lieu en dehors du couple. Le caractère extraordinaire de l'héroïne, signifié tant par le signe sur le sein d'Euriaut que par l'aura de mystère introduite sur le pacte des amants, l'ascendant féérique de cette femme est donné à voir à Lisiart, comte de Forez. Comme sa tentative de séduction faite directement à la demoiselle a échoué, Lisiart, à l'aide de la nourrice d'Euriaut, parvient à épier la femme nue au bain. La préparation de la scène concourt à susciter un peu de mystère : au lever du jour, dans le silence du château, Gondrée prépare un bain à sa dame et pratique un trou sur la porte de la chambre de manière à pouvoir la regarder. Gerbert cible rapidement le cœur de la question en disant que la vieille Gondrée

Sa demoisiele esgarde el baing,  
Et tantost a coisi le saing,  
Et voit sor sa destre mamiele  
Une violete nouvele  
Inde paroit sor la car blancke.  
La vielle vit cele samblanche,  
Molt par li vint a grant merveille. (v. 646-52)

Les variantes des manuscrits montrent une légère oscillation entre le verbe « paraître », commun à ABD, et le verbe « peindre » de C pour le v. 650, les deux suivis de la préposition « sur » : « Et vit [...] Une violette nouvelle | Ynde peinte sur sa char blanche ». Le manuscrit D reporte ensuite une plus importante variation au vers suivant : « La vielle en fu en grant erranche » (v. 651). Après avoir vu, Gondrée réveille énergiquement le comte pour qu'il regarde de ses propres yeux :

A icest mot li quens se dreche ;

Le vielle le prent, si l'adrece  
Au pertruis qu'elle fait avoit.  
Li quens i met son oel et voit  
Desor la destre mamelete  
Indoier cele violete ; (v. 662-67)

Gerbert semble insister sur l'effet surprenant que cette vision produit sur les deux voyeurs, la dédoublant en deux regards, et souligne ainsi son pouvoir. Les variantes des manuscrits au v. 667 sont plus importantes par rapport à celle du v. 650, particulièrement sur la description du signe de naissance : alors que l'édition conserve la leçon de A, on a dans B, « Le samblant d'une violete » ; dans C, « Vit comme ung brin de violete » ; dans D, « Indoier ceste violete ». L'enluminure du manuscrit de Saint-Pétersbourg dédiée à cette scène semble souligner l'éclat de la beauté d'Euriaut face aux yeux incrédules et éblouis des deux espions<sup>17</sup>.



Image n. 3, ms C, f. 6 v

<sup>17</sup> Il s'agit de la première enluminure « narrative », la deuxième dans l'ensemble des images car elle suit celle d'ouverture de roman, qui tient lieu de frontispice. La rubrique cite : « Commant le conte et la vielle agaitent par le trou d'un huiz la damoiselle qui toute seule se baigne », f. 6 v, b.

Euriaut est au centre de l'image dans un espace qui lui est tout consacré<sup>18</sup> : elle émerge de la cuve juste au-dessus de la taille orientée de trois quarts ; elle a une expression sereine et regarde droit devant elle, tout en appuyant les deux bras sur les bords de la cuve ; son buste, ses seins nus sont bien visibles ainsi que la violette, au-dessus du sein droit ; ses cheveux sont très pudiquement enfermés dans une coiffé dorée, laissant entendre à la fois son statut de femme et dominant en même temps la puissance érotique de sa nudité. Les couleurs soulignent la blancheur de la peau de l'héroïne, la couleur féerique par excellence<sup>19</sup>, et la clarté de l'eau, qui contrastent d'un côté avec la cuve en bois où elle se baigne et de l'autre avec le fond de la chambre, aux rideaux du plus beau rouge vif<sup>20</sup>. Gondrée et Lisiart, en revanche, s'entassent sur le côté gauche de la miniature partageant un petit espace, surpris en plein « péché » de voyeurisme et contraints à l'infamante position de profil<sup>21</sup>. Lisiart, au premier plan, regarde intensément la jeune femme, séduit par son éclat ; ses cheveux, bouclés, et sa barbe attestent son âge ; ses vêtements rouges rappellent, en chiasme, les rideaux de l'intérieur de la chambre.

Cette image du manuscrit de Saint-Pétersbourg rappelle à son tour la célèbre scène du bain épié de Mélusine du manuscrit BnF 24383 conservant le roman de Coudrette : Mélusine se baigne sous sa forme mi-humaine mi-animale et son mari Raimondin, à l'instigation de son frère, vient de l'épier. L'organisation de la scène a de très fortes analogies avec celle de la *Violette*. L'image est partagée de façon semblable en deux espaces : du côté droit, dans l'intimité de la chambre, Mélusine prend son bain ; du côté gauche, son mari Raimondin est derrière la porte, l'a épiée et détourne le regard ; son frère, légèrement à l'arrière plan, est en train de partir.

En réalité l'action peinte par l'enlumineur n'est pas la même que celle représentée pour le roman de Gerbert de Montreuil. Le protagoniste est Raimondin, dans le cas du *Roman de Mélusine* : il est au centre de l'image, entre son frère et sa femme, et occupe une position de premier plan ; il n'est pas immortalisé en tant que voyeur : ayant épié

18 Pour une initiation à l'analyse de l'image, se reporter à Meyer SCHAPIRO, *Words and pictures : on the literal and the symbolic in the illustrations of a text*, The Hague ; Paris, Mouton, 1983, Hélène TOUBERT, « Formes et fonctions de l'enluminure », dans *Histoire de l'édition française*, t. I, *Le Livre conquérant*, Paris, Promodis, 1982, p. 87-129, François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris, Le léopard d'or, 1982, 2 vols. Pour une approche spécifique à l'illustration de la littérature profane voir l'article de Laurence HARF-LANCNER, « Le dialogue entre texte et image », *Perspectives médiévales. Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales*, textes réunis par J.R. Valette, numéro jubilaire, 2005, pp. 239-63, qui propose un bilan efficace et la brillante thèse de Maud SIMON-PÉREZ, *Mise en roman et mise en images : les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose. Pour une stylistique de la traduction*, thèse dactylographiée, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2008, actuellement en publication chez les éditions Honoré Champion.

19 HARF-LANCNER, *Les fées* cit., p. 90.

20 Si on suit les interprétations de Françoise Clier-Colombani, qui n'avait toutefois pas pu voir cette enluminure, la prédominance de la couleur rouge sur le fond de l'image pourrait faire référence au bain purificateur lié à l'impureté cyclique de la femme, bien attesté dans la tradition biblique et en iconographie, CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine* cit., p. 166-81. On note toutefois que la marque à forme de violette sur le sein de la jeune femme est toutefois très sombre, d'un violet presque bleue.

21 Pour une approche à l'analyse de l'image surtout de la compréhension des attitudes et des positions voir GARNIER François, *Le langage de l'image* cit.



sa femme au bain, il manifeste en revanche le regret pour son action car la découverte de l'étrange nature de Mélusine lui fait réaliser avoir transgressé l'interdit qu'elle lui avait imposé. L'enlumineur souligne cet aspect : le regard de Raimondin, déjà détourné de la porte, et son expression dolente expriment sa prise de conscience ; on lit dans ses yeux la douleur pour la faute commise.



Image n. 4, BnF fr. 24383, f. 19

La position de la fée, en revanche, peut bien être mise en comparaison avec celle d'Euriaut et se révèle intéressante à bien des points de vue<sup>22</sup>. Les deux femmes se baignent dans l'intimité de leur chambre, seules, dans une cuve en bois d'où seul le buste émerge. Dans les deux cas, la beauté du visage, la sérénité de l'expression et la coiffe qui enferme la chevelure, dominant le potentiel érotique, témoignent de manière significative de la valorisation des qualités positives que l'enlumineur attribue à la femme<sup>23</sup>. Par ailleurs, dans les deux cas, la représentation de la nudité est harmonieuse et féminine. Les traits animaux de Mélusine sont très joliment peints et leur positionnement, les ailes dans le dos et la queue de serpent sortant de l'eau, les fait sembler presque détachés de son corps : ces choix représentatifs mitigent l'étrangeté de

22 En l'absence de données précises sur la datation du manuscrit de Saint-Petersbourg, on est dans l'impossibilité de savoir quelle image peut avoir exercée son influence sur l'autre.

23 Il est connu que la chevelure dénouée, attribuée à Vénus et à ses avatars depuis l'antiquité, signifie la dangereuse puissance érotique de la femme, dont la maîtrise est fuyante, cf. CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine* cit., et le travail de Myriam ROLLAND-PERRIN, *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Université de Provence, « Senefiance », 2010 ; GARNIER, *Le langage de l'image* cit.

la femme, son côté monstrueux, et conspirent à donner une valeur positive à la fée<sup>24</sup>. On relève, en revanche, une subtile divergence dans l'attitude des deux femmes : à la conduite très pudique de Mélusine, qui cache ses seins de l'un des bras, le regard baissé, répond la tranquillité d'Euriaut, le regard levé, les bras appuyés sur les bords de la cuve.

Contrairement à l'interprétation de Kathy Krause, qui voit la nudité de l'héroïne au bain comme intrinsèquement liée au processus de persécution duquel elle deviendra victime<sup>25</sup>, la scène du bain exploite de manière très forte le potentiel féérique d'Euriaut tout en mettant en valeur la beauté et la tranquillité de la femme, nonobstant l'action menée par les voyeurs contre elle, comme le témoignent la modalité de sa représentation de la part de l'enlumineur ainsi que ces parallèles iconographiques.

Le moment qui suit celui-ci dans la narration est aussi particulièrement apte à valoriser l'aspect féérique d'Euriaut. A la demande de Gérard, elle se rend à la cour. Juste avant son arrivée, l'auteur s'applique à en donner une longue description qui constitue la pause ekphrastique la plus importante de tout le roman : pendant une centaine de vers environ il consacre son talent à décrire ses riches vêtements, dont l'éclat et la valeur sont soulignés à plusieurs reprises (v. 812-56), et l'extrême beauté de la jeune femme qui dépasse à coup sûr toutes les héroïnes traditionnelles (v. 857-900). Deux demoiselles s'occupent de cette sorte d'« adoubement » au féminin : elles l'habillent d'un « bliaut ynde, croisillé d'or », orné au niveau du col par une « afiche » de pierres précieuses, sur lequel elle porte un « ceinturier » de soie recouvert de rubis et d'émeraudes. Ces deux éléments ont une origine extraordinaire : l'« afiche » a appartenu à l'impératrice Florence de Rome ; le « ceinturier » a été à Aude offert par Roland avant son départ pour Roncevaux. Un chapeau de pierres précieuses couvre son chef et elle porte par-dessus un manteau au col d'hermine d'une vive couleur verte sur lequel sont brodées des fleurs d'or. A l'intérieur de ces fleurettes sont attachées des petites cloches qui produisent une musique merveilleuse.

Des reprises chromatiques sont discernables dans l'ensemble : la couleur « ynde » du « bliaut » ne va pas sans évoquer la violette sur le sein ; les croix d'or brodées sur le « bliaut » ressemblent aux fleurs du manteau ; la couleur verte de celui-ci, qui est « Plus vert que n'est fueille de col » (v. 843), est évoquée par les pierres précieuses du chapeau, de l'« afiche » ainsi que par les émeraudes du « ceinturier » et rattache encore Euriaut à

---

24 Comme l'a bien montré Laurence Harf-Lancner, l'appropriation de cette étrange figure féminine émergeant du folklore va de pair avec une christianisation de son image dès le roman de Jean d'Arras, *Les fées* cit., p. 155 sq.

25 KRAUSE, « The Material Erotic » cit., p. 23-24.

la féerie, le vert étant bien attesté comme la couleur des fées en Angleterre<sup>26</sup>. Ce système chromatique est intéressant : le violet, le vert et l'or sont les couleurs prééminentes, avec le rouge des rubis, et s'associent à la triade classique composée de noir – rouge – blanc, le violet et le vert étant traditionnellement associés au noir et l'or au blanc, attestant de l'ancienneté du récit<sup>27</sup>. Comme le remarque Kathy Krause, il s'agit par ailleurs des mêmes couleurs de vêtements que Liénor lors de son arrivée à cour dans la *Rose* de Jean Renart, auquel l'auteur pouvait faire un clin d'œil<sup>28</sup>.

On devine derrière certains éléments de détail de profondes réminiscences folkloriques et arthuriennes. L'auteur souligne l'effet particulier que produisent les clochettes attachées dans les fleurs brodées sur le manteau :

Un mantiel d'ermine ot au col,  
[...]  
K'il ot en chascune flourete  
Atachie une campenete  
Dedans, si que riens n'i paroît,  
Et si tres douchement sonnoit,  
Quant el mantel feroit li vens,  
Si vous di bien par tes couvens  
Harpe, ne vïele, ne rote  
Ne rendent pas si douche note,  
Con les escaletes d'argent. (v. 842-54)

Kathy Krause a rapproché l'effet en quelque sorte magique du manteau à celui que produit le cor dans le lai de Robert Biket<sup>29</sup>. Dans ce court récit, le cor est l'objet magique apporté par un messenger mystérieux pour tester la fidélité des femmes de la cour d'Arthur. L'origine merveilleuse de l'objet est certaine : dès son arrivée, la musique des ses clochettes produit une sorte d'ébahissement, proche de l'oubli de soi, chez les assistants<sup>30</sup>. Ce rapprochement paraît tout à fait convaincant car d'une part on a vu que le roman entretient des liens étroits avec les récits du test de chasteté, et ici le manteau de la jeune femme semble évoquer le cor, l'objet même testant la chasteté ; d'autre part, on a vu la relation étroite que le couple de héros entretient avec Caradoc et sa vertueuse amie, seuls à triompher de l'épreuve (*supra*, chap. 2). Enfin, ces échos soulignent à une nouvelle reprise le lien d'Euriaut avec la féerie.

---

26 HARF-LANCNER, *Les fées* cit., p. 90.

27 Ce système triparti cessera de fonctionner au XIII<sup>e</sup> siècle avec l'émergence de la couleur bleue, comme le témoignent les amples études de Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs : étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le léopard d'or, 1986 et ID., *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000. Les enluminures du manuscrit C, qui datent de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, représentent l'héroïne avec un simple « bliaut » bleu, parfaitement au goût du temps.

28 Liénor porte un « bliaut » indigo et une cote verte sur chemise blanche (v. 4354), JEAN RENART, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1962 comme le remarque fort à propos KRAUSE, « L'héroïne et l'autorité du discours » cit., p. 205-6.

29 KRAUSE, « The Material Erotic » cit., p. 23-24.

30 Nathalie KOBLE, *Le lai du cor et Le Manteau mal taillé, Les dessous de la Table ronde*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005, p. 115-16.

L'auteur passe ensuite à la description physique de la jeune femme qui « Tant estoit plaisant et bien faite » (v. 860) : « Gentes fu de cors et adroite | Par flans deliie et estroite » (v. 864-65) ; « Cief ot crespé, luisant et sor » (v. 868) et encore :

La rose qui naist en esté,  
Quant s'aoevre la matinee,  
N'est pas si bien enluminee  
Com ele ot bouche et la fache (v. 881-84)

Le rythme s'accélère lorsque Gerbert mentionne les beautés antiques et modernes qu'elle dépasse, faisant surgir à profusion ses réminiscences littéraires : Polyxène, Hélène, (v. 877), Antigone (v. 875), Gaité qui fut la femme d'Athis (v. 876), Didon (v. 878), Iseut la blonde (v. 879) ; aucune d'entre elles n'est aussi belle qu'Euriaut et même pas l'amie de Caradoc Briebras, mentionnée quelques vers plus loin (v. 893)<sup>31</sup>.

Cette longue préparation avant son arrivée à la cour augmente les attentes créées sur sa personne, puisque on se souvient que Gérard, son amant, avait longuement vanté ses louanges au début du récit, mais il y a plus. La première entrée en scène publique d'Euriaut a le même air de suspense que l'arrivée de la fée dans le lai de *Lanval* de Marie de France : confirmant les louanges de son amoureux, qui contrarient tant la reine, la femme surnaturelle laisse les assistants éblouis à sa seule vue. Dans les vers qui closent cette partie, Gerbert rapporte les effets inattendus que la jeune femme produit sur les assistants, tout en teintant de comique la solennité de la situation (v. 901-17 environ) : certains tombent éperdument amoureux d'elle dès le premier regard ; d'autres tombent tout court, car ils ne prêtent pas attention à la route tant leur ravissement les distrait.

Dans ce passage ekphrastique particulièrement dense<sup>32</sup>, l'auteur s'applique à produire la description d'une femme sans pareille et la couvre de réminiscences littéraires et d'objets symbolisant sa vertu. La description s'articule autour de dimensions : l'héroïne se pare physiquement et moralement de réminiscences qui attestent à la fois sa beauté et sa vertueuse conduite avant d'affronter la cour à laquelle elle est attendue, où l'on va prononcer les résultats du pari. On sait toutefois que cette préparation est décevante car le public connaît la tromperie commise à son égard. Tout comme la scène du bain épié, ce passage exploite le potentiel féerique de l'héroïne mais n'est pas fonctionnel au niveau narratif. Les moments du bain et de l'arrivée à la cour

---

31 L'édition a inséré quatre noms d'héroïnes absents de A, manuscrit de base, et repris en revanche des trois autres manuscrits : D présente uniquement Antigone et Iseut, BC rajoutent à ceux-ci les noms de Galienne et d'Esclarmonde au v. 880.

32 Plusieurs critiques ont remarqué la longueur exceptionnelle de cette description, cf. particulièrement KRAUSE, « L'héroïne et l'autorité du discours » cit., p. 197 sq. mais aussi Francine MORA, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », dans *Figures de l'oubli (IVe – XVIe siècle)*, édité par Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, *Revue Études des lettres*, 1-2, 2007, Université de Lausanne, p. 119-35

s'inscrivent dans un même sillon : ils concourent à créer des attentes qui seront déjouées.

On peut alors commencer à se demander quel est l'objectif visé par Gerbert de Montreuil : est-ce une simple réorganisation narrative de schémas narratifs préexistants ou un effet de distanciation peut-être même ironique, voulu et recherché?

A deux reprises encore le côté féerique d'Euriaut émerge avec force. Au moment de la punition que Gérard veut lui donner, une bête menaçante – un serpent ailé – surgit à l'improviste et la dame prévient son ami du péril imminent. La bête, que Gérard combat promptement, est finalement tuée et le chevalier, reconnaissant, laisse la vie sauve à son amie. Comme la mort de la bête semble remplacer celle de l'héroïne, la soudaine apparition de l'animal à ce moment de l'action pourrait ne pas être due au hasard, comme l'a vu Françoise Clier-Colombani<sup>33</sup>. Les liens que le dragon pourrait entretenir avec la dame ne sont pas autrement explicités, et encore une fois le souvenir de Mélusine et une enluminure du manuscrit C éclairent le passage.



Image n. 5, Ms C, f. 9 v

L'image dédiée à cette scène est intéressante<sup>34</sup> : Gérard est debout au centre de l'image en position dominante ; à sa droite, légèrement au-dessous de lui, Euriaut est

<sup>33</sup> *La fée Mélusine* cit., p. 166-71.

<sup>34</sup> Enluminure n. 5 : « Comment Girard prent Oriant par les crins et haulse l'espee pour lui coper la teste », f. 9 v a. Malgré la qualité relative de la reproduction, il nous a semblé intéressant d'introduire l'image à la fois pour fournir un appui à l'argumentation et parce qu'elle est peu connue.

agenouillée, le regarde d'une expression affligée, les mains croisés sur la poitrine ; à sa gauche, le dragon a les ailes déployées et crache du feu<sup>35</sup>. Gérard brandit d'un bras son imposante épée : sa proximité avec la femme, par rapport à laquelle il est en position de supériorité, exprime la menace qui lui est adressée ; toutefois son regard est déjà tourné vers la bête et, par conséquent, son action de menace peut être comprise à son intention. Le geste suspendu de Gérard, son action en devenir peuvent être interprétées de manière équivoque et, grâce à cette subtile ambiguïté, l'animal et la jeune femme se trouvent à la même hauteur, disposés de manière parfaitement spéculaire, l'un en regard de l'autre. L'action est habilement peinte : l'enlumineur exprime parfaitement le danger qui menace à la fois la femme et la bête, condensant ainsi deux moments consécutifs du texte et rendant en même temps visible la substitution de l'un à l'autre<sup>36</sup>.

S'il est audacieux de voir dans l'animal un double de la demoiselle, en considérant l'usage très personnel que Gerbert fait du schéma mélusinien, il reste que cet événement, et surtout sa représentation, explicitent une nouvelle fois reprise le lien de la femme avec le mythe de Mélusine, dans lequel le rapport de la femme avec l'animalité est fondateur<sup>37</sup>.

Une fois le combat contre la bête terminé, Euriaut est abandonnée par son ami. Le duc de Metz, de retour du pèlerinage à Compostelle avec sa suite, trouve la jeune femme gisant à terre évanouie à côté de l'animal mort. La scène qui se présente à ses yeux est effrayante, les signes du combat étant encore visibles, si bien qu'il croit qu'elle a été tuée par la bête en attendant son ami – le souvenir va ici au final tragique de l'histoire de Pyrame et Thisbé. Heureusement, la demoiselle était seulement évanouie et se réveille pleine de stupeur à la vue des gens qui l'entourent. Le duc, soulagé, est immédiatement conquis par sa beauté, et se persuade de vouloir en faire son épouse.

Au vu du fort substrat folklorique qui alimente la mémoire de Gerbert dans la construction de son héroïne et des nombreuses réminiscences mélusiniennes relevées on ne peut que rappeler, dans ce passage, un moment topique du schéma mélusinien : la rencontre dans la forêt avec la fée. La rencontre du héros avec la femme surnaturelle est habituellement solitaire et a lieu dans un endroit écarté, à prouver à la fois le processus d'élection qui les distingue, le caractère extraordinaire de la rencontre et la

---

35 En réalité il ne paraît pas très dangereux : ses caractères monstrueux semblent adoucis dans l'image et de sa position statique ne se dégage pas un air trop menaçant.

36 Je tiens à remercier Maud Pérez-Simon pour m'avoir fait part de ses remarques, toujours lumineuses, sur cette enluminure.

37 Dans les cycles iconographiques de la mise en prose du roman, le *Gérard de Nevers*, les choses se passent différemment : Françoise Clier-Colombani a remarqué, en analysant les images de la punition d'Euriaut, que la femme et la bête partagent toujours le même espace et sont très unis au niveau de la perception visuelle, ce qui conforte encore mais de manière différente leur rapprochement, *La fée Mélusine* cit., p. 166-71.

nature étrange de la femme. L'amour, immédiat et réciproque, unit les deux amants en une relation heureuse. Ainsi le duc de Metz, de retour de son voyage et au milieu d'une forêt, rencontre sur son chemin une femme d'une beauté exceptionnelle, dont il tombe éperdument amoureux.

Les variantes vis à vis du schéma mélusinien restent significatives. Toutefois, la beauté de la dame est endommagée car la douleur de l'abandon de son ami l'a poussée à se déchirer le visage et les cheveux ; les sentiments du duc n'en sont pas changés, bien au contraire : Euriaut essaie de dresser un autoportrait repoussant pour le détourner de ses intentions de séduction, comme on l'a vu<sup>38</sup> ; enfin, comme il n'est pas seul, le duc ne peut pas agir librement, et doit faire face aux résistances de sa suite pour emmener avec lui la belle femme dont il est amoureux. L'échec de l'idylle qui devait naître de la rencontre entre un homme et une fée est total et met le personnage du duc dans une lumière particulièrement ridicule.

En conclusion de ces analyses, on ne peut que constater à quel point l'image de la fée serpente sert de modèle à l'auteur pour façonner la figure de l'héroïne : non seulement plusieurs des passages fondateurs des récits mélusiniens se retrouvent à différents endroits du roman, ré-fonctionnalisés selon leur nouveau emploi romanesque. La reprise de ces passages d'ascendance mélusienne revêt un intérêt de premier plan pour l'originalité de l'auteur : loin de proposer une imitation de ses sources, Gerbert semble se les approprier, parfois avec une distance ironique, tout en diffractant à différents moments de l'action leurs passages topiques. Par ailleurs, l'auteur associe à Euriaut des positions iconiques, de grand impact physique, qui valorisent le charme qu'elle émane, la séduction qu'elle peut exercer ; toujours exhibée au regard (et au pouvoir) d'autrui, elle s'exprime souvent par des positions de son corps, la main à la « maisiele », le « chief enclin ». Mais l'importante exposition physique de la jeune femme sur laquelle ils se fondent sert à Gerbert de Montreuil pour caractériser son personnage par ce qu'on pourrait appeler une véritable « poétique du regard »<sup>39</sup>.

### 1.3. La vertu persécutée

L'importante exposition physique de l'héroïne, utilisée dans un premier temps pour mettre en relief son côté féérique, cesse à un moment donné d'exercer son charme et tourne à son désavantage. Lorsque le comte Lisiart l'avait épiée au bain, une première action trompeuse à son égard avait déjà été commise : contrarié par l'échec de

---

38 *Supra*, chap. 6, « La difficile rencontre avec l'autre : stratégies de survie ».

39 Dans son article, Kathy Krause analyse de manière comparative l'absence de la Liénor de Jean Renart et la grande exposition physique d'Euriaut, KRAUSE, « L'héroïne et l'autorité du discours » cit.

sa tentative de séduction, et empêché par la vertueuse conduite d'Euriaut, Lisiart est « contraint » d'accomplir une violation de l'intimité de la dame pour parvenir à remporter le prix de la gageure. A partir de l'abandon dans la forêt de la part de Gérard, s'amorce une sorte de processus de persécution à l'intention d'Euriaut qui connaît une intensité toujours croissante. La figure de la fée disparaît petit à petit, laissant émerger un autre modèle de référence : la sainte.

Deux éléments se rapportant à la tradition littéraire épique et hagiographique étaient déjà apparus lors de la description d'Euriaut avant son arrivée à la cour : l'« affiche » et le « ceinturier ». Il s'agit de deux petits objets qui ne sont pas proprement décrits, mais dont l'origine extraordinaire retient l'attention de l'auteur. L'histoire de l'« affiche », étalée sur dix vers (v. 818-28), est partagée entre ses prestigieux possesseurs et les pouvoirs qu'elle détient : elle appartient d'abord à l'impératrice de Rome, Florence, et ensuite à la reine Marguerite de Hongrie qui en fit cadeau à Euriaut ; elle a le pouvoir surnaturel de préserver la vertu si bien que « Qui l'a au col, chou est la somme | Ja par homme n'ert vergondée », (v. 823-24). Le « ceinturier », en revanche, était le cadeau que Roland avait fait à Aude avant son départ pour Roncevaux (v. 830-39). Florence, dont les aventures se lisent dans la *Chanson de Florence de Rome*<sup>40</sup>, incarne une figure hagiographique de rare vertu, qui survit à maintes persécutions et plusieurs tentatives de violence. Aude meurt vierge lorsqu'elle apprend la mort de son preux ami. Comme le dit Kathy Krause : « Firmly associated with female literary predecessors who went great lengths to preserve their honor and fidelity, the brooch and the belt also firmly close Euriaut's clothing »<sup>41</sup>.

Ces réminiscences littéraires hagiographiques et épiques soulignent la valeur de la vertu d'Euriaut confortant, en même temps, son adéquation à ces modèles littéraires. Toutefois, tout comme la description dans laquelle elles sont insérées, les valeurs qui émanent de ces signes sont trompeuses, car le comte Lisiart a déjà découvert le secret des amants : la préservation du « vergondage » n'est plus utile. Cependant, ils inscrivent l'héroïne dans des traditions littéraires auxquelles on n'avait pas encore fait appel, particulièrement à la tradition hagiographique.

A partir du moment où Euriaut a perdu la faveur de son ami et où elle se trouve seule, sans honneur et sans terre, elle devient victime d'une persécution de plus en plus intense. Comme le dit Gerbert même par le biais d'un proverbe, « Et chou est voirs :

---

40 *Florence de Rome : chanson d'aventure du premier quart du 13. siècle*, publiée par A. Wallensköld, Paris, Firmin-Didot, « Société des anciens textes français », vol. 2 1907 ; vol. 1, 1909.

41 KRAUSE, « The Clothed and Unclothed » cit., p. 27. La mention de la reine Marguerite d'Hongrie semble en revanche faire référence à un événement historique, comme l'a signalé Buffum et l'a à juste titre repris Kathy Krause : les comtés de Nevers et de Rhetel furent réunis en 1226, comme il arrivera à la fin du roman, par le mariage entre Mahaut, comtesse de Nevers, et Guy IV, comte de Forez. Mahaut avait pour cousine Marguerite de Courtenai, qui fut reine de Hongrie. On reviendra dans le dernier chapitre sur ce point, cf. KRAUSE, « L'héroïne et l'autorité du discours » cit. p. 206 et BUFFUM, *Introduction* à son édition du roman, éd. cit., p. LVIII-LIX.



souvent avient | Que l'uns maus sour l'autre revient » (v. 3959-60). Le désir insensé du duc de Metz, aveuglé par l'éclat de sa beauté, conduit à un premier acte de violence à l'égard de la demoiselle : Euriaut est enlevée contre sa volonté par ce personnage aristocratique qui peut exercer son pouvoir sur elle. Malgré les propos aimables qu'il lui tient, car il l'appelle « Ma douche amie » (v. 1153), et le noble amour qu'il commence à ressentir pour elle, Gerbert nous montre son côté autoritaire, la face la moins plaisante de son désir naissant : « Or tost monté sans contredit, | Si venrés en ma contré » (v. 1180-81), lui dit-il. Malgré aux réticences de la demoiselle qui se dit être une femme « ligière », il ne change pas d'avis, comme on l'a vu ; par ailleurs, malgré les avertissements de sa suite, qui s'oppose avec force à cet enlèvement, il décide de l'emmener avec lui pour en faire son épouse : il accomplit un *raptus mulieris*.

A cette première atteinte à sa personne, succède une attaque plus dangereuse : à la cour du même duc, un chevalier nommé Méliatir essaie de séduire la demoiselle avec des propos moins nobles. Comme Euriaut lui résiste verbalement – disant ironiquement de ne pas être digne d'un tel « amour » – le chevalier opère une tentative plus violente :

Cil la prist par la main senestre  
Porter le volt desour un lit,  
Que faire en cuide son delit (v. 3974-76)

Le topos du « near-rape » et du viol même sont très fréquents en littérature médiévale : dans les récits hagiographiques, les épreuves auxquelles sont soumises les saintes persécutées consistent souvent en des telles violences<sup>42</sup> ; dans les romans arthuriens aussi le viol est très fréquent. Dans ce deuxième cas de figure, toutefois, la gravité de l'acte de violence est souvent atténuée et colorisée de rose, comme le dit Kathryn Gravidal de manière provocatrice : « arthurian romance transforms rape into a romantic adventure »<sup>43</sup>. A ce propos, elle s'exprime durement sur le maître champenois qui, à son avis, se plaît à jouer des ambiguïtés : « we must acknowledge the profound ambivalence in Chrétien's uses of literary rape »<sup>44</sup>, « Chrétien blurs the line between seduction and aggression. Violation can no longer be distinguished clearly. Rape becomes one of the poet's tropes »<sup>45</sup>. En fait, d'après la critique,

In his romance, Chrétien de Troyes deftly conflates the theme of love and force so that the male domination and female submission are coded as emotionally satisfying and

---

42 Kathleen C. KELLY, *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*, London, Routledge, 2000, chap. 2.

43 GRAVDAL, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 67. Comme il émerge bien de cette étude, les normes établies par Justinien, qui étaient très strictes à ce sujet, avaient reprises de manière plus souple par Gracien : la loi médiévale prévoyait que, en cas de viol, la fauté pouvait être réparée si le violeur était disposé à marier sa victime. Il va de soi que ce point de vue tend à nuancer la gravité du crime.

44 GRAVDAL, *Ravishing Maidens* cit., p. 67.

45 *Ibid.*, p. 43.

aesthetically pleasing. In this unprecedented conflation, sexual violations, now romanticized, can scarcely be reconized as violent acts.<sup>46</sup>

Il suffit d'évoquer à ce propos la conduite du comte vaniteux, Galoin, envers Enide lors de la fausse mort d'Erec, dans *Erec et Enide : l'innamoramento* par la vue a sur le comte des effets si immédiats et si intenses qu'il est difficile d'y voir des intentions vraiment courtoises. Il s'agit par ailleurs d'une situation très proche à celle du duc de Metz avec Euriaut ; toutefois, Enide n'est pas seule et son époux n'est pas absent. D'après Gravdal les considérations sur le traitement de ce thème de la part du maître champenois amène à des réflexions plus amples :

Courtly romance discovers in the representation of rape a space where the audience can enjoy the taboo pleasure of a titillating scene without transgressing romance decorum. The moral and social complexities raised by erotic moments work to deflect attention away from the pleasure of imagining violence against female body<sup>47</sup>.

On remarque alors, en revenant à la *Violette*, que l'atteinte à l'intégrité physique d'Euriaut dans le « semi-public setting »<sup>48</sup> de la chambre est d'une rare violence car, comme le souligne Dietmar Rieger, le viol n'est pas habituellement tenté dans l'espace courtois et trouve dans la forêt un endroit plus favorable<sup>49</sup>. Par ailleurs, dans la plupart des cas, la demoiselle n'est pas seule et un chevalier peut promptement venir à son aide, ce qui n'est pas le cas ici. Comme le suggère Buffum, l'interaction entre Euriaut et Méliatir semble inspirée davantage de la relation entre Florence et Macaire dans la *Chanson de Florence de Rome (Florence, v. 4438-53)*<sup>50</sup> que du modèle arthurien, révélant ainsi à une nouvelle reprise la dette contracté par Gerbert envers le modèle hagiographique.

Si l'on songe au viol mis en scène dans le genre lyrique des pastourelles, comme il émerge de l'analyse de Dietmar Rieger, une association pseudo-étymologique vient à l'esprit : le viol évoque à la fois le violet du signe sur le sein d'Euriaut et la violette, fleur souvent évoquée au lieu de la rose dans ce genre lyrique moins élevé que le grand chant courtois<sup>51</sup>. Dans le texte de Gerbert on n'a toutefois qu'une menace de viol, un « near-rape », car l'auteur parvient à dédramatiser le moment grâce à la réaction énergique de la jeune femme :

Mais la puciele s'esforcha,  
Le pié encontremont haucha,  
Si l'a feru en mi les dens,  
Que en la bouche la dedens  
L'en abati ou trois ou quatre. (v. 3977-81)

---

46 *Ibid.*, p. 43.

47 *Ibid.*, p. 67.

48 KRAUSE, *Fée and Sainte* cit., p. 190.

49 DIETMAR RIEGER, *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, « Cahiers de Civilisation Médiévale », XXXI, 1988, p. 241- 67.

50 BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. XLVI-XLVII.

51 BRIGITTE CAZELLES, « La rose et la violette », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, 17, 1986, p. 405-22.

Ainsi, la tension du moment semble mettre l'agresseur dans une lumière ridicule grâce au mouvement athlétique d'Euriaut, du moins dans un premier temps. L'outrage perpétré contre la jeune femme n'a toutefois pas pris fin car le chevalier, contrarié par l'inefficacité de son action, veut se venger et songe à la tuer dans son sommeil. Il se cache à cette intention derrière les rideaux de la chambre et approche du lit à la tombée de la nuit, quand Euriaut dort avec la sœur du duc, Ysmaine, à laquelle elle est très liée : dans l'obscurité, le chevalier poignarde Ysmaine croyant atteindre Euriaut. Mais, ayant tout de suite compris sa faute, il la répare en mettant dans la main d'Euriaut le couteau ensanglanté. Ainsi, le lendemain matin, la cour du duc découvre la mort d'Ysmaine et surprend la jeune femme l'arme à la main<sup>52</sup>.

Euriaut est surprise ainsi à son réveil par la cour, scandalisée, et le duc est furieux contre elle. Méliatir suggère qu'on fasse tuer la femme sans jugements ; toutefois le duc invite à la prudence et fait convier ses sujets pour se faire conseiller dans l'affaire : ils délibèrent qu'elle mérite la punition du bûcher, mais lui accordent pourtant un combat judiciaire. Gérard interviendra à ce moment incognito au nom de la dame, remportant la victoire contre Méliatir et la délivrant ainsi de son injuste accusation.

De ces passages, on constate que la persécution contre Euriaut semble connaître un degré toujours croissant d'intensité. A partir de son abandon dans la forêt, la jeune femme est totalement à la merci du vouloir des hommes qu'elle rencontre. Si son importante exhibition physique permet à l'auteur dans un premier temps de valoriser sa beauté, en montrant le désir qu'elle suscite chez eux – non sans un brin de malice –, cette exposition se dépouille graduellement des connotations positives et devient une pure exposition au danger. Le désir qu'Euriaut suscite semble échapper petit à petit au code de comportement courtois, sortir de sa maîtrise et devenir redoutable, sans contrôle : le désir sexuel masculin se manifeste de manière toujours plus ouverte et plus violente à son égard, alors qu'elle essaie de préserver sa vertu. De la « simple » action de voyeur menée du comte de Forez à la tentative de violence du chevalier Méliatir, en passant par l'enlèvement, on assiste à une sorte de montée de violence qui culmine dans la fausse accusation de meurtre. Dans ces différents passages Euriaut perd les traits féériques qui la caractérisaient au départ pour devenir la victime d'un véritable processus de persécution.

---

52 Cette scène est représentée dans le programme iconographique du manuscrit de Saint-Petersbourg au f. 28v a. La rubrique cite : « Comtant le duc de Mes trouva sa suer morte en ung lit. Et de coste elle Oriant qui en sa main tenoit le coustel ». Conformément à l'interprétation textuelle du passage, le duc et sa suite sont debout dans le côté droit de l'image et regardent, pointant du doigt, les deux femmes allongées sur le lit, au centre-gauche de l'image. Les têtes des deux femmes émergent des couvertures rouges ; Ysmaine est morte ; il n'est pas clair si Euriaut est encore endormie ou pas, car les visages sont grattés et son expression n'est pas visible. Le bras d'Euriaut tenant le couteau du délit est au-dessus de la couverture et se voit par conséquent exalté par le contraste des couleurs : la blancheur du bras et de l'arme exaltent sur le fond rouge.

Ce dépouillement atteint sa plus forte intensité lorsque Euriaut est sur le point d'être brûlée : injustement accusée, elle est seule, sans défenseur ; près du bûcher, elle est en train de prononcer une prière du plus grand péril au moment où Gérard arrive à Metz, sur les lieux du châtement – où sa quête prend finalement fin. La jeune femme prononce au discours direct une des plus longues prières que l'on connaisse : elle s'étale sur environ cent cinquante vers et qui parcourt l'histoire biblique à partir de la genèse en passant par l'Ancien et le Nouveau Testament pour en appeler les épisodes les plus célèbres (dès v. 5182)<sup>53</sup>. La jeune femme demande aussi pardon pour son innocence et fait preuve d'une forte dévotion. Elle apparaît aux yeux de Gérard, après leur longue séparation, habillée d'une simple chemise blanche, les cheveux dénoués, « à genoux et les mains jointes »<sup>54</sup> : elle ressemble de près aux saintes martyres de la tradition hagiographique, comme le montre l'enluminure du manuscrit C.



Image n. 6, Ms C, f. 38 v

53 Comme il émerge de l'étude de la sœur Marie Pierre Koch, il s'agit de l'une des plus longues prières que l'on connaisse : on y narre vingt-cinq épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament suivis de la prière du Notre Père, Marie Pierre KOCH (Sister), *Analysis of Long Prayers in Old French Literature*, Washington, The Catholic University of America Press, 1940, p. 116. Gerbert déploie toutes ses connaissances en histoire religieuse, citant des épisodes aujourd'hui reconnus comme apocryphes, comme celui relatif à la figure d'Onestasse, une femme persécutée.

54 Cette position se serait établie depuis les XIe-XIIe siècles comme attitude typique de la prière, empruntée du geste laïque de l'hommage; les guillemets indiquent le titre du paragraphe de SCHMIDT, *La raison cit.*, p. 295.

Comme il a été le cas pour son ascendant féerique, dans cette évolution redevable d'une autre tradition littéraire, le personnage féminin est toujours caractérisé par ses attitudes physiques. Cependant ses caractéristiques hagiographiques exaltent la conduite vertueuse de la jeune femme et nuancent le potentiel érotique qui l'avait accompagnée au début du roman ; la figure de la sainte persécutée et martyrisée, en chemise blanche, prête à être brûlée pour un crime qu'elle n'a pas commis, en plus de dramatiser à dramatiser le récit en augmentant le pathétique, apprivoise sa composante féerique.

## 2. Gérard l'enfant, le beau, le preux

On a vu que Gérard entre en scène à la cour du roi Louis. Au moment de son apparition, Gerbert en fait une description tout compte fait assez brève, qui contient toutefois tout les éléments fondamentaux qui vont se développer le long de la narration.

[le roi Louis] Puis apiela un damoiseiel,  
Qui sor son puing tint un oisiel ;  
Müés estoit de tierce mue.  
Tous li sans fremist et remue  
La dame quant ele le voit,  
Tant de biauté en lui avoit,  
En chief, en cors, en bras, en mains ;  
Mais encor estoit chou au mains,  
Ensi comme il m'est avis,  
Il ot miex coulouré le vis  
Que n'est la rose el tans de may  
Mais d'une chose molt m'esmai,  
Que il n'anuit de l'escouter,  
Car ne poroie hui aconter  
Sa biauté ne son hardement ;  
Mais je vous dit outrement  
Que chou estoit li miels cantans  
Qui onques mais fust a son tans ;  
Grant terre avoit et biele amie,  
Mais ele n'ert a la cour mie.  
Li vasaus ot Gerars a non,  
Qui moult estoit de grant renom ; (v. 160-81)

Son jeune âge, sa beauté juvénile et le charme qu'elle dégage, ses qualités de chanteur et de bon amant, son « hardement », sa situation amoureuse et sa richesse se trouvent tous condensés dans cette présentation succincte mais précise. Le protagoniste du roman est dépeint par son auteur dès son apparition par toutes les caractéristiques qui lui seront attribuées dans la suite de la narration et qui fonctionnent, en ce lieu préliminaire, comme des indices.

### 2.1. Inexpérience amoureuse et ardeur de jeunesse

Le héros est caractérisé depuis le début par un tempérament très instinctif qui s'explique seulement en partie par son jeune âge. A la cour du roi, lorsque l'une des dames lui demande de chanter, il accepte courtoisement :

Dame, volentiers ;  
Ja de chou ne serai entiers,  
Que je ne die vo plaisir,  
Et de chou ne me voeil taisir (v. 186-89)

Toutefois, après avoir entonné la première strophe d'une chanson de Gace Brulé, emporté par le bonheur et la joie de son heureux amour, il ne met pas de frein à sa langue et chante longuement les louanges de son amie Euriaut. On a déjà vu la portée et les lourdes conséquences de sa « vantance » (cf. *supra*, chap. 2). Suite à son intervention, Lisiart demande qu'une gageure lui soit accordée pour prouver l'inconstance de cette jeune femme, contre les affirmations de son ami. Face à cette provocation, la réaction de Gérard est immédiate : « A cest mot est saillis avant | Li vassaus, ki tres bien afie | Et tant en s'amie se fie » (v. 268-70). Et puisque la faible intervention du roi ne parvient pas à convaincre Lisiart de renoncer à son propos<sup>55</sup>, Gérard répond ainsi

Avoi! sire, che dist Gerars,  
 Puis que mesires Lisiars  
 Velt gagier, por moi ne remaigne.  
 Ains aroit conquis Alemaigne,  
 Mien escient, par son escu,  
 Que de cest plait m'eüst vaincu (v. 291-96)

Effectivement le comte Lisiart, une fois obtenues les preuves à fournir pour gagner le pari, se moque de son ardeur et de sa prétendue inexpérience amoureuse. Il le désigne à deux reprises du nom d'« enfant » et insiste sur le jeune âge et l'immaturité du héros, tout en annonçant sa future victoire :

Or oiés, signour chevalier.  
 Vous savés bien de fi, sans faille,  
 Que l'autr'ier fesimes fremaille  
 Entre moi et l'enfant Gérard.  
 Enfes est, molt set petit d'art,  
 Qui en femme tant se fioit,  
 Que toute sa terre i metoit.  
 Or peut aperchevoir s'amour. (v. 736-42)

Le moment de la perte de la gageure est très significatif aussi de ce point de vue. A peine Lisiart a-t-il osé révéler le secret des amants et prononcé publiquement les « enseignes » demandées par le roi pour prouver la victoire, que l'humeur de Gérard change radicalement. L'empressement qu'il avait montré à l'arrivée de son amie à la cour, la confiance inébranlable qu'il avait attestée en sa conduite disparaissent sans qu'aucune place ne soit laissée au doute. Aucune chance n'est laissée à Euriaut, qui pourtant dénonce la « laide trahison » (v. 973) pour se disculper. L'auteur montre le côté le moins tempéré du caractère du jeune chevalier : « Gerars l'ot, a poi n'est remis | De duel et de courouc et d'ire » (v. 978-79) lui intime de ne pas se cacher et la menace

---

55 Comme l'a bien relevé Francine Mora, une si pâle et faible figure du souverain est sans doute à mettre en résonance avec la position de l'auteur face à la royauté, comme il sera le cas dans le chapitre suivant, Francine MORA, « Gérard de Nevers, chanteur et chevalier : une figure exemplaire dans le Roman de la Violette ? », dans *Mythes à la Cour, Mythes pour la Cour. Actes du XIIe Congrès de la Société Internationale de Littérature Courtoise*, 29 juillet-4 août 2007, Université de Lausanne et de Genève, réunis par Alain Corbellari *et al.*, Genève, Librairie Droz, 2010.

d'une prompte vengeance. Il part seul à cheval avec elle, l'emmène dans une forêt et sans même lui adresser une fois de plus la parole se montre prêt à la tuer :

Gerars trait dou fuerre l'espee,  
Euriaut prent, a soi le tire,  
Puis dist : « Ves ci vostre martire.  
Honnis suis par vostre folie ». (v. 1028-30)

Mais un événement extraordinaire comme l'apparition du dragon et l'avertissement du péril de la part d'Euriaut le détournent de son propos et l'amènent à une réflexion sur son action : « Hé! Dex! dist il, que porai faire? | Comment porai jou riens mesfaire | Cheli qui de mort m'a gari? » (v. 1067-69). C'est le seul moment où Gerbert montre son héros douter longuement sur la conduite à assumer.

Par la suite, il se rend incognito – travesti en ménestrel – dans son ancienne demeure au château de Nevers et surprend une conversation entre le comte Lisiart et la nourrice d'Euriaut, Gondrée, où l'on comprend qu'ils ont gagné le pari par trahison. Lisiart, sollicité par Gondrée, explicite l'affaire :

Dont a poi le cuers ne me part,  
Quant je n'oi de li mon vouloir ;  
Mais je l'ai mise en noncaloir,  
Quant la terre ai et la conté. (v. 1458-62)

Encore une fois, Gérard ne se pose aucune question ; sa réaction est instantanée :

A le court n'a plus atendu,  
Ains a les degrés avalés ;  
Sans congié prendre en est alés  
De le cité par mi la porte,  
Et sa viele a son col porte.  
Tant duremet se resjoï  
De chou que il avoit oi,  
C'onques ne fina de troter  
Sans seïr et sans arester ; (v. 1470-78)

Le départ de la cour est précipité : la joie ressentie devant l'innocence de son amie le soulage et lui met des ailes aux pieds. Dans les vers suivants, l'auteur continue à souligner la rapidité du passage, en faisant sentir la hâte du héros de partir à la recherche de l'aimée. De même que les mots de Lisiart lui avaient fait perdre soudainement la confiance en son amie, le bref discours écouté ici en cachette lui redonne sa bonne humeur : Euriaut est immédiatement pardonnée et Gérard part dès le lendemain à sa recherche.

La promptitude de Gérard à changer d'avis et d'humeur est étonnante : il est montré comme un personnage positif, très actif, qui ne s'arrête pas un seul instant, qui ne regarde pas derrière soi mais qui est en revanche toujours penché vers l'avenir. Il ne fait pas preuve d'une très bonne maîtrise de soi ni de réflexion ; il éprouve un seul



sentiment à la fois ; la culpabilité est un sentiment qui lui est étranger. La capacité du héros de très vite convertir l'exaltation de l'amie en une condamnation sans appel est révélatrice de son manque d'appartenance à l'idéologie courtoise. Gérard est constamment en action : impulsif, il agit et parle d'instinct, se faisant transporter par les sentiments du moment. Dans les aventures qui vont lui arriver le long du parcours de quête, ces caractéristiques se révéleront de précieuses armes de support dans les combats, mais lui causeront cependant bien des inconvénients dans ses relations avec les autres personnages.

Quand il part à l'aventure, il est seul et n'a pas la moindre peur. Lorsqu'il rencontre des gens en détresse ou dont les droits sont usurpés, il se propose spontanément de se faire leur champion. Quand il commence un combat, il défie les adversaires avec ardeur et un brin d'insouciance. Le premier seigneur qu'il affronte, Galeran de Gornement, seigneur qui assiège le château d'Aigline de Vergy, lui adresse cette question : « *Les tu donques tant ses amis | Que pour li est venu mourir?* » (v. 1852- 53) ce qui ne correspond pas, comme on sait, à sa situation. Au moment où il arrive à Cologne et voit l'assaut que les Saxons portent à la ville, il se mêle au combat – où, il va sans dire, il se distinguera par sa prouesse – sans que cela lui soit même demandé. Curieux – peut-être ingénu – il veut connaître les raisons des choses, même si on le lui déconseille ; audacieux, il ose relever les défis que personne ne relèverait ; téméraire, il s'élançait toujours le premier dans un combat ou dans la mêlée ; sûr de sa vaillance, il ne doute jamais un seul instant de la bonté des ses choix. Son esprit n'est presque jamais miné par le doute : il est toujours prêt à agir et à intervenir. On pourrait presque faire appel au concept épique de démesure pour le qualifier.

Lorsqu'enfin il aura retrouvé Euriaut, sauvée par sa victoire au combat judiciaire contre Méliatir, elle le reconnaît et se jette à ses genoux. Lui, n'attend pas d'explications, il la relève, la prend dans ses bras et l'embrasse cent fois devant tout le monde : « *[Euriant] merchi li prie ; et cil l'en lieve, | Cent fois le baise, et molt li grieve, | Qu'ele pleure si tenrement* » (v. 5672-74). En effet, les rares rencontres des amants, que l'on a décrites du point de vue féminin au début du chapitre, se bâtissent tous sur cette modalité : les brefs échanges entre Gérard et Euriaut ne semblent pas reproduire une idéologie courtoise et se construisent sur des gestes plutôt que sur des paroles ; ils répondent, par ailleurs, à la même poétique du regard que Gerbert met en place pour la construction de l'héroïne en particulier. Ainsi l'amour des amants, simple, silencieux, fait de gestes, s'oppose aux autres typologies amoureuses – dont il a été question au chap. 3 – toutes construites dans la parole, qui lui servent de contrepartie.

Quant au tempérament instinctif du héros, il ne semble pas connaître d'évolution. Gérard paraît toujours garder le même enthousiasme, la même ardeur, la même

insouciance dans ses relations avec les autres personnages tout au long du roman. La quête ne semble pas aboutir à de bons résultats sur son caractère : les expressions que l'auteur utilise pour caractériser son protagoniste ne témoignent d'aucune évolution morale et son caractère impulsif ne se corrige aucunement. Par conséquent, l'utilisation de la chanson courtoise comme moyen d'expression des ses sentiments, introduite pendant son errance et dans la distance de l'être aimé, que certains critiques ont vue comme une progression du personnage, une avancée vers une plus complète adéquation au code de comportement courtois, ne semble pas correspondre à un vrai changement de l'attitude du héros dans la narration. Il semble y avoir une sorte de décalage entre l'attitude lyrique et la description narrative du chevalier, une dissonance qu'il est intéressant de mieux cerner.

Certes, dans son parcours, Gérard apprend à interagir, poétiquement et narrativement, avec les autres personnages ; par ailleurs il manque perdre, mais retrouve enfin, la mémoire de la vraie et fine amour. Si son comportement n'est pas décrit de manière évolutive dans la narration, il se peut que son changement soit signifié autrement. Comme on l'a vu, certains critiques voient dans l'évolution typologique des fragments poétiques interprétés par le héros une orientation particulière donnée par l'auteur en ce sens. Toutefois, on ne peut pas non plus se passer des caractéristiques romanesques du personnages que l'on vient de relever. Si l'on considère les insertions lyriques comme les seuls et véritables « fragments d'un discours amoureux » dans le roman, il faudrait accepter le fait qu'elles alimentent et soutiennent le côté psychologique des personnages ; dans une perspective plus étendue, on peut donc voir une progression du héros dans sa correcte réaction aux différentes situations qu'il se trouve à vivre. Cependant, si l'idée de progression est convaincante, il ne faut pas non plus oublier qu'avant la « vantance » il y avait le « couvant » (cf. *supra*, chap. 2), et qu'avant d'être entouré par cette lumière courtoise, le roman a montré un lien très fort au substrat folklorique et misogyne qui n'est peut-être pas totalement apprivoisé par la force de la *fin'amor*.

## 2.2. Prouesses à l'épreuve de l'épique

Outre ces traits, une autre caractéristique du héros doit nécessairement retenir notre attention : la prouesse du personnage et sa valeur au combat. Au-delà de l'apprentissage des codes de la courtoisie – et encore faut-il démontrer de manière convaincante que cela se produit –, le chevalier fait preuve à tout moment d'une ardeur et d'une force invincibles contre ses adversaires pendant la quête de l'aimée. On a vu que tous les épisodes de l'errance demandent un affrontement chevaleresque de la part du chevalier ; on a vu aussi que leur construction prévoit que Gérard se batte pour

délivrer des gens menacés, dont les droits sont usurpés et la liberté en péril, connaissant toujours au préalable leurs infortunes (*supra*, chap. 1). Le combat est donc une constante de chaque épisode de l'errance de Gérard : à toute nouvelle aventure, Gérard est contraint à un nouvel affrontement. Comme le dit fort à propos Alvaro Barbieri : « il movimento degli eroi nello spazio, motivato da un'inchiesta o agitato dal richiamo dell'erranza, è punteggiato di cimenti guerrieri »<sup>56</sup>. Et à chaque reprise, Gerbert déploie tout son art dans la description des combats.

La récurrence de ce type d'événement permet à Gerbert de montrer une grande variété de situations : aux nombreux combats individuels s'ajoutent des combats collectifs dans le cas de Cologne, par exemple, où le héros se mêle aux combattants du duc de la ville ; on a aussi un affrontement contre un groupe d'agresseurs ou encore un combat individuel contre des êtres monstrueux comme le géant anthropophage et le dragon ailé. Gerbert insiste toujours de manière particulière sur l'ardeur de Gérard, dont le tempérament l'amène à réagir rapidement au péril, mais souligne surtout sa promptitude : lorsque Euriaut l'avertit qu'une bête qui s'avance vers eux, qui a l'air redoutable car

Fu et flambe faisoit saillir  
Par la guele, et venoit vers eux ;  
Gros et rouges avoit les eus,  
Grant queue avoit recercelee,  
Longhe et ague, fourcele. (v. 1036-40)

il combat la bête sans peur et sans hésitation, déployant toutes ses capacités avec une ardeur sans pareille. Ce combat a un résultat immédiat car, dès qu'il lance son « branc d'acier », il parvient à tuer la bête en lui transperçant le cœur. Le tempérament positif et audacieux du personnage l'amène à proposer de se battre même lorsque les conditions semblent désespérées et sans issue : « *l'aventure* si manifesta nel cammino eroico come impresa difficile, incontro pericoloso, prova che vaglia le qualità del cavaliere, presentandosi quali rischio mortale e opportunità di affermazione »<sup>57</sup>. Toutefois, au moment de l'affrontement contre des chevaliers, la situation est normalement plus construite et articulée : Gerbert suit de près les différentes phases qui scandent le combat, de la joute à cheval au corps à corps.

A deux reprises, soit lors du combat contre Galeran de Gornemant, ennemi de dame Aigline châtelaine de Vergy, soit lors de l'épisode du géant Brudaligant, une dimension collective quasi chorale encadre les affrontements du chevalier et commente en quelque sorte le cours des événements, tout en amplifiant les résultats de l'action,

---

56 Alvaro BARBIERI, « Ferire, gioire, patire : i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes », dans *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Pierre Anatole Fuksas, Roma, Viella, 2007, p. 101-37, p. 101.

57 BARBIERI, « Ferire, gioire, patire » cit., p. 102. Une mise au point magistrale à propos de l'errance du chevalier courtois est celle de Erich AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946 (trad. *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968).

fait rare dans l'ensemble du récit où la foule est quasiment absente. Dans le premier épisode de la quête, au cours du combat mené contre le seigneur qui assiège le château d'Aigline de Vergy, du nom de Galeran de Gornemant<sup>58</sup>, Gerbert crée un pathos particulier sur les effets de l'affrontement, à la fois par sa portée collective. Le seigneur de Gornemant est soutenu par ses gens et les habitants du château de Vergy appuient Gérard ; les deux groupes assistent à l'affrontement et il est convenu au préalable que, au terme du combat, la faction adverse devra se mettre au service du vainqueur, ce qui ajoute un effet dramatique à la situation. La présence de la foule accroît les effets des agissements des chevaliers à travers ses réactions, que l'auteur décrit parfois :

Cil del chastiel sont esperdu,  
Et cil defors tout ensemment  
Que perdu ont lor tensement.  
Se lor sires estoit ocis,  
Keü sont en males merchis.  
Cil dou chastiel sont en esmai.  
« Hé! Las! Tant avril et tant mai,  
Font, il avons painne enduree,  
Or mais arons poi de duree »  
Ensi par le chastiel disoient (v. 1942-51)

La réaction dédoublée des assistants dramatise l'événement et son issue. Ce procédé rappelle l'épique et d'autres facteurs viennent confirmer cette association. Comme l'a observé Charles François, Gerbert est assez prolixe dans la description des combats, à la différence de ses prédécesseurs<sup>59</sup>, et s'attarde souvent à décrire les menaces qui précèdent ou suivent l'affrontement<sup>60</sup>. C'est une remarque qui est d'autant plus intéressante que le roman est d'habitude très rapidement conduit, sous la plume pressée de l'auteur (cf. *infra*, chap. 8). En plus de cela, l'auteur entrecoupe l'affrontement par de longues pauses : le sang des blessures et la sueur gênent la vue des chevaliers (v. 1924-26, 1972-73 et 1982- 84), qui sont contraints de se donner des coups « à l'aveugle » ; la violence des attaques et des chocs cause à plusieurs reprises la pâmoison des chevaliers, qui gisent longuement à terre comme s'ils étaient morts, une première fois après la chute de leur cheval (v. 1906-16) puis suite au premier corps à corps (v. 1937-60). La mention continuelle des effets physiques de l'affrontement accroît la portée de la violence ; et naturellement la vue de ce spectacle désespère les assistants, mais leurs lamentations redonnent vigueur aux combattants. La fin de ce combat est par ailleurs particulièrement cruelle : lorsque Gérard parvient finalement à avoir le dessus sur son adversaire, celui-ci ne veut aucunement demander sa merci et le héros est contraint de le décapiter.

---

58 D'après Buffum, ce combat serait inspiré de celui de Meraugis et Outredoté dans *Meraugis de Portlesguez* (v. 4475 sq.), *Introduction*, éd. cit., p. XLVII.

59 Voir la récente étude Guillaume BERGERON, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

60 FRANÇOIS, *Études sur* cit.

Si la veine épique de l'auteur est déjà bien perceptible dans cet affrontement, l'épisode de Cologne est encore plus représentatif de l'appel à cette tradition littéraire : le combat même devient collectif. Les Saxons assiègent la ville de Cologne, gouvernée par le duc Milon ; le héros se met spontanément à son service. Gerbert gère habilement les nombreux exploits, longuement décrits, en alternant des situations variées : on assiste à des scènes collectives de mêlée, où le héros doit faire face à l'attaque de plusieurs chevaliers en même temps ; quelquefois il reçoit l'aide du duc, qui lui envoie un groupe d'hommes ; à une autre reprise, le sénéchal du duc tue un ennemi mais est promptement tué à son tour par l'un des adversaires qui se jette dans la mêlée pour se venger (v. 2872-88). Gérard se démarque naturellement dans les combats singuliers : à la longue joute contre Gontars de Covelanche, suit celle contre Espaulart de Gormaise, puis contre Guinebaus. Gerbert se plaît à alterner la dimension collective du combat aux moments qui valorisent la valeur personnelle de personnages comme son héros ; le duc Milon, son sénéchal, un Saxon particulièrement preux. La situation permet à l'auteur de donner voix à certaines réactions de groupe à l'emportement et l'orgueil des combattants, la peur, la fuite ou les rumeurs dans la foule.

Dans un roman d'initiation personnelle dépourvu d'un certain sentiment d'appartenance à une collectivité (cf. *supra*, chap. 1) et où la dimension collective est si réduite, bornée pour sa fonction structurelle aux zones encadrantes du roman, il est particulièrement frappant de voir une telle résurgence de la foule, du « chœur » dans les moments des combats. Alors qu'on songeait à la tradition arthurienne comme modèle de référence pour la construction des épisodes chevaleresques et guerriers, au vu de la forte influence du maître champenois sur l'auteur de la *Violette*, on ne peut en revanche que vite constater que le preux chevalier ressemble davantage aux héros de la tradition épique. L'émergence de ce modèle derrière ces actions chevaleresques est par ailleurs confortée par de nombreuses citations de l'auteur : Gérard porte à un moment donné le heaume de Charlemagne (v. 1764-66) ; les combattants ressemblent à Roland et à Fergus (v. 1980) ou à Fierabras (v. 4899).

La présence du modèle chevaleresque courtois est beaucoup plus timide : seulement une fois le souvenir de l'aimée surgit dans l'esprit de Gérard et lui redonne la force de mettre fin à un affrontement conduit entre deux forces égales (v. 2000-1) ; à ce moment, la pensée amoureuse est déterminante pour la victoire du héros. On remarquera aussi que parmi ces moments guerriers et chevaleresques, tous nécessaires pour rétablir l'ordre et le droit dans une situation d'usurpation et de violence, il y a seulement un tournoi – le tournoi de Montargis –, moment moins chargé de tension où peut émerger l'aspect plus ludique de l'affrontement chevaleresque<sup>61</sup>. Cependant, non

---

61 Michel STANESCO, *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E.J. Brill, 1988.

seulement l'auteur garde sa manière « épique » de décrire l'affrontement, et exploite encore une fois la présence de la foule pour accroître les effets dramatiques du combat, mais comme on l'a remarqué plus haut, Gérard participe à cette occasion mondaine en l'absence de sa dame et amie.

### 2.3. Un chevalier fascinant

Malgré l'importance, la récurrence et le caractère épique – et peu courtois – des combats le long de sa quête, le héros est constamment évoqué pour son charme. En effet sa description est nettement bipartite et montre une sorte de division, de non continuité entre le début et le cœur du récit : dans la partie introductive du roman, jusqu'à environ la perte de la gageure, la description du personnage est dépourvue d'attributs particulièrement chevaleresques. Au début du roman Gerbert de Montreuil s'applique plutôt à souligner deux autres caractéristiques de son héros : son extraordinaire capacité de chanter et sa beauté. Évoquant le charme du chevalier, l'auteur mentionne les proportions de son corps et, dans les vers qui suivent, compare la beauté fraîche de son visage à la rose du mois de mai : « Il ot miex coulouré le vis | Que n'est la rose el tans de may » (v. 169-70), comme il arrive dans le portrait de Lancelot dans le *Lancelot en prose*. Cette similitude est relativement originale : traditionnellement liée à l'imaginaire féminin – ou enfantin comme il serait le cas pour Floire dans le *Conte de Floire et Blancheflor* –, il est insolite de voir associer la rose de mai à un champion de prouesse tel que l'auteur le dépeindra par la suite, comme on a vu.

Et toutefois, ce n'est pas le seul endroit où des fleurs sont liées à son personnage. Lors de sa deuxième apparition, lorsqu'il est appelé à la cour pour voir qui a remporté la victoire du défi, on a vu qu'il s'y rend en chantant la joie de l'amour partagé, accompagné d'un petit cortège de jeunes hommes. Dans cette scène la joie du chant, la beauté des jeunes gens et l'association aux fleurs se trouvent explicitées :

Bien sont vestu li jovenechiel ;  
Chascuns ot en son chief chapiel  
De roses et de flors diverses.  
Par mi les gens rues ot grans presses  
Des gens qui resgarder les vint (v. 708-12)

Ces jeunes hommes portant des couronnes de fleurs chantent le refrain en réponse à Gérard et l'accompagnent en dansant vers la cour. Cette curieuse association de Gérard aux fleurs se retrouve vers la fin du récit, au moment des ses retrouvailles avec Euriant :

Et quant il l'orent desarmé,  
Si le ront molt bien acesmé  
De cote et de mantiel molt riche,  
Chainture, chapiel et affiche

L'auteur ne manque pas non plus de souligner de manière directe la beauté du chevalier : l'expression « Gerars li biaus » se retrouve à plusieurs reprises (v. 753, 768, 965) ; lorsque Gérard s'apprête à entrer au château de Vergy, Gerbert le désigne par une périphrase éloquente : « Li doi chevalier vont avant | Qui Gerart mainnent el dongon ; | N'avoit si biel dusch'a Dygon » (v. 1555-56). On est frappé, dans la partie initiale du roman, par cette caractérisation qui laisse émerger à plusieurs reprises des nuances féminines ; on est également frappé par la presque totale absence de mentions à la valeur chevaleresque du héros, qui sera en revanche bien mise en valeur par la suite, à peine l'errance commencée, comme on l'a vu : il paraît y avoir une description double et nettement bipartite entre le début du roman et le cœur de la narration. Car, à partir de la perte de la gageure et pendant la quête particulièrement, ces touches délicates disparaissent de la plume de l'auteur : la caractérisation de son personnage devient totalement épique et chevaleresque, ce qui laisse entrevoir la dualité qui caractérise la description du personnage.

Toutefois, même si Gerbert ne dépeint plus son héros avec la grâce presque féminine qu'il lui avait attribuée au début de texte, le charme du chevalier est une constante qui ne cesse pas d'être remarquée et de produire ses effets : en clôture de tout épisodes chevaleresques, l'auteur introduit des moments teintés de rose qui voient le héros interagir avec les demoiselles qu'il a sauvées ou qui l'hébergent. Gérard, le beau et preux chevalier, se trouve au centre des intérêts de toutes les demoiselles qu'il rencontre ; par ailleurs, comme on l'a souligné au cours de la deuxième partie, son manque apparent de liens lui attribue une liberté qu'il n'a pas réellement, qui se prête à de nombreux équivoques et méprises. Car un fait est certain : toutes les demoiselles du roman sont totalement séduites par ce jeune chevalier.

Le tempérament dynamique et entreprenant de Gérard l'amène à se faire le champion de toutes les femmes qu'il rencontre sur son chemin. Exception faite de deux cas (Marote, la fille du bourgeois, et l'épouse d'un chevalier enlevée le jour même des noces), Gérard est admiré par tous ces personnages féminins qui sont très sensibles à son charme, qui l'observent attentivement pendant le combat, qui se prennent à l'aimer de manière plus ou moins vive dès qu'ils le voient. Cette constante se trouve valorisée par la récurrence de ces situations, que l'auteur gère avec des jeux de variation : on a vu que Gérard est obligé de refuser d'abord la main et la terre d'Aigline, châtelaine de Vergy, qui s'offre à lui pour l'avoir libérée de son ennemi ; on a vu qu'il arrive à sortir (presque) indemne des mésaventures du philtre d'amour que la demoiselle de Cologne lui avait fait absorber à son insu, grâce à l'intervention du jeu des bagues entre l'alouette et l'épervier ainsi qu'à la résurgence de la bonne mémoire poétique ; on a vu

qu'il a dû résister jusqu'à la requête amoureuse de la chambrière Flourentine lorsqu'il était sous l'emprise du philtre d'amour. L'insistance et le plaisir avec lesquels Gerbert crée ces situations ambiguës, leur récurrence, met le héros dans une lumière ambivalente : la fascination exercée par le chevalier est tellement intense que, de manière semblable à ce qui arrive à Euriant mais avec une approche dans ce cas héroïcomique, elle se transforme en une sorte de persécution amoureuse.

Suite à toutes ces tentatives de séduction échouées de la part des différentes demoiselles, Gérard se trouve à être prié d'amour une nouvelle fois. La fille du seigneur du château Bien Assis, que Gérard a délivrée en tuant le géant Brudaligant, réagit avec emportement lorsqu'elle apprend que le chevalier est prêt à repartir et ne jouit pas de l'hospitalité de son père :

La fille au signour vint deschainte  
Acourant, quant ot la nouviele.  
Em pur son bliaut fu la biele,  
Sans gimple, un chapel d'or el chief ; (v. 5005-8)

Gerbert en profite ici pour décrire l'avenante demoiselle et rapporte un petit détail charmant en témoignage à son empressement de parler à Gérard :

La fresce coulour de son vis  
Fu assés mieux enluminee  
Que rose en mai la matinee ;  
Entre le vermeil estoit blanche.  
Si oel furent de tel semblanche  
Que il estoient gros et vair.  
De sa biauté resplendist l'air,  
Quant ele vint devant la gent.  
Le cors avoit bien fait et gent,  
Les mains bien faites et les bras.  
Un poi ot soslevé ses dras,  
Se li paroit li piechonnés  
Blans et petits, bien faits et nes ;  
En l'ortel fu li cuirs rompus,  
Si que li sans en fu courus,  
De l'angoisse de tost venir. (v. 5013-28)

La demoiselle, à la beauté resplendissante, a tellement couru qu'elle s'est blessé l'orteil sans s'en apercevoir, et ce pour se déclarer à Gérard : « Sire, merci! | Prengue toi pitié, ne m'ochi, | De moi, que tant t'ainc et desir ; » (v. 5034-36). Gérard est toutefois déterminé à partir et ne s'entretient pas avec la demoiselle qui, laissée seule en proie à son désespoir, entonne la chanson suivante :

Lasse! comment porai durer?  
Or ne sai mais que devenir  
Quant cil que je voloie amer  
Ne m'a daigné ne velt oïr.  
Si ne me puis recomforter,  
Ains m'estuet le mal endurer,  
Ki me destraint et lasse et fait fremir



Ne de nule autre amour ne quier joïr<sup>62</sup> (v. 5051-58)

Gérard entend la chanson et Gerbert lui permet d'ironiser avec le lecteur/auditeur en prononçant ce refrain de réponse pratiquement à soi même, car la demoiselle est loin et désormais ne l'entend plus « Or aroie amouretes, | Se voloie demourer » (v. 5068-69).

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
34	v. 5051-58	Demoiselle, pour l'amour de Gérard	chanson d'ami anonyme
35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain

Au terme de la longue carrière de « beau chevalier sans merci » de Gérard, déployée de manière amusée au fil des différentes aventures face à son public, Gerbert exalte à une nouvelle reprise le charme du chevalier et la fascination qu'il exerce par cet interlude subtilement ironique. Au-delà du refus de la main et de la terre d'Aigline de Vergy et de celle de la fille de Turlus, seigneur du château Bien Assis, l'auteur non seulement fait éloigner son héros de l'amour caché de la belle bourgeoise Marote, et lui fait abandonner Aiglente, fille du duc de Cologne, presque sur l'autel, mais il se permet, sur la fin de l'errance, de faire de l'ironie sur son pouvoir de séduction par le biais des deux insertions lyriques.

Comme on vient de voir, pour construire ses personnages principaux l'auteur a eu recours à différentes traditions littéraires. Loin de pouvoir être englobés dans une vision éminemment lyrique, les deux héros présentent des traits folkloriques, hagiographiques et épiques dont la survivance est assez marquée et qui prennent forme pour ainsi dire par tableaux juxtaposés, à travers le déploiement d'une poétique du regard de la part de l'auteur où la puissance de l'impact visuel dans leur caractérisation est tout fait pertinente et fondatrice. Pour Gérard, le modèle courtois, poétique et chevaleresque, côtoie le modèle épique. Les deux traditions littéraires concourent à construire le personnage et créent un résultat intéressant, qui répond en partie à la manière dont l'auteur a construit sa protagoniste féminine. Toutefois, comme les caractéristiques du héros sont loin d'avoir été analysées dans toute leur portée car d'autres moments de l'action lui confère une épaisseur particulière en le mettant en résonance avec la figure de l'auteur, on propose d'approfondir l'analyse de cet aspect dans le chapitre suivant, avant de proposer une synthèse sur la complexe et polyédrique figure de Gérard. Comme le dit justement Francine Mora Gérard est

---

62 Cette chanson d'ami n'a pas été identifiée et demeure anonyme. Buffum a remarqué la similitude du premier vers avec le refrain suivant qui se trouve dans *Renart le Nouvel* : « Diex! comment porroie sans celui durer, Qui me tient en joie ».

un personnage au moins aussi hybride que le roman dont il est le héros, puisque Gérard de Nevers, présenté d'abord comme un gracieux adolescent, puis comme un chevalier à la stature épique, passe de l'un à l'autre statut en se métamorphosant, le temps d'un épisode encore peu étudié, mais peut-être déterminant, en un modeste jongleur<sup>63</sup>.

Nous proposons donc de passer à un approfondissement ultérieur de la figure et du style de l'auteur, en comparaison avec la figure de Gérard-chanteur : ce parallélisme devrait permettre de mieux cerner à la fois la construction et la signification du personnage principal, ainsi que les modalités de sa possible évolution.

---

63 MORA, « Gérard de Nevers, chanteur et chevalier » cit., p. 244.

## CHAPITRE HUITIÈME

### PARCOURS

Depuis le début du roman, l'auteur et le héros semblent mus par un même esprit. Comme on l'a vu au deuxième chapitre, la dénonciation des envieux rapproche l'auteur de son héros et, réciproquement, le héros de l'auteur dans leur première prise de parole : Gerbert se fait chantre de la comtesse Marie de Ponthieu, dédicataire du roman, dans une situation qui le met en résonance avec les poètes lyriques et, par métonymie, avec le protagoniste même ; Gérard, de son côté, semble proposer une réflexion métatextuelle sur les envieux médisants qui l'associe à la position auctoriale exprimée dans le prologue, dans une sorte de mise en abyme prospective sur l'ensemble du roman. Loin de s'épuiser à ce rapprochement incipitaire, la position de l'auteur et celle du héros se ressemblent profondément, à plusieurs niveaux.

L'analyse des insertions lyriques, dans la deuxième partie, a permis de mettre en relief le talent de chanteur de Gérard, interprète d'un nombre élevé et varié de fragments lyriques ; en contrepoint à ces analyses, dans le chapitre précédent, on a relevé et commenté un certain nombre de traits « narratifs » du héros comme l'ardeur, la prouesse, le charme. Il reste toutefois un passage du récit, encore insuffisamment commenté comme l'a remarqué Francine Mora<sup>1</sup>, qui voit Gerbert et Gérard être associés de manière plus profonde : l'auteur fait jouer à son héros le rôle de ménestrel, métier qu'il a probablement exercé lui-même à la cour de Ponthieu, à un moment topique de la narration. Ce passage, outre qu'il mérite d'être commenté, comme ce sera le cas, associe de manière évidente l'auteur à son héros<sup>2</sup>.

Nous nous proposons ici de creuser davantage le parallélisme entre l'auteur et son héros, en émettant une hypothèse qu'il faudra vérifier : Gerbert de Montreuil semble transposer sur son personnage des caractéristiques qui lui sont propres, lui faisant partager son esprit et d'une certaine manière son statut. Afin de vérifier cette hypothèse il faudra sonder le style de Gerbert et voir si ses caractéristiques se trouvent effectivement projetées sur son héros. Cette réflexion pourra être confortée par le commentaire de l'épisode de Gérard ménestrel ainsi que par le précieux support fourni par l'enluminure du manuscrit de Saint-Petersbourg, qui immortalise le héros dans le rôle de chantre à la cour de Nevers : l'image qui représente Gérard en ménestrel

---

1 Francine MORA, « Gérard de Nevers, jongleur et chevalier : un modèle pour la cour dans le 'Roman de la Violette'? », dans *Mythes à la Cour, Mythes pour la Cour*. Actes du XII<sup>e</sup> Congrès de la Société internationale de littérature courtoise (Université de Lausanne et de Genève, 29 juillet-4 août 2007), réunis par Alain Corbellari, Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Claude Mühlethaler, Jean-Yves Tillette et Barbara Wahlen, Genève, Droz, 2010, p. 243-52, p. 244.

2 On doit le seul commentaire sur ce passage, avant de celui de Francine Mora, à Meritxell SIMÓ, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones líricas*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 167-71.

alimente un certain jeu de complicité de la part du personnage-auteur avec le lecteur – dans ce cas du livre manuscrit.

## 1. Un écrivain pressé : chevauchées narratives

Afin d'analyser le style de l'auteur, nous proposons deux approfondissements soutenus par l'incontournable travail de G. Genette *Discours du récit*<sup>3</sup> : le premier examen concerne la conduite du récit qui, grâce à une prédominance inconditionnée du sommaire et un emploi très efficace de la « scène », est caractérisée par une rapidité remarquable ; du deuxième approfondissement, dédié à l'écriture et à la voix du narrateur, se dégage en revanche la manière particulière dont Gerbert de Montreuil entend sa présence au sein du récit. Cela va permettre d'entrevoir en quelle lumière et dans quelle mesure il s'appuie sur son personnage, qui fera l'objet d'un développement ultérieur.

### 1.1. Allures romanesques (I) : un récit linéaire et rythmé

Nous avons relevé au premier chapitre que l'architecture du roman est bien construite et claire : l'auteur suit un plan précis, dérivant de l'appropriation personnalisée d'un certain nombre de canevas narratifs d'origine à la fois folklorique et arthurienne. Les mouvements qui articulent la narration au niveau macro-structurel sont ordonnés et agencés entre eux dans une évolution toujours en progrès : le récit, enveloppé par un cadre circulaire, se déploie selon un enchaînement parfait des événements. Comme le dit Francisque Michel à propos du roman

son action, ingénieusement conçue, s'expose clairement, se noue et se dénoue avec facilité, et emprunte une grâce toujours nouvelle du récit, qui n'est jamais interrompu par des lieux communs amoureux ou théologiques dont nos vieux romans sont souvent trop malheureusement remplis<sup>4</sup>.

A l'appui de cette construction savante, Gerbert de Montreuil conduit son récit sans aucune hésitation et sans jamais perdre de vue son propos. Il met en œuvre le dessein qu'il poursuit avec une assurance et une rapidité frappante : l'action est rythmée et procède à vive allure ; elle est rarement entrecoupée de longues pauses descriptives ou dialogiques ; on n'a jamais de stagnation, d'arrêts trop prolongés. Essayons de voir quels facteurs concourent à créer ce résultat.

---

3 Cf. Gérard GENETTE, *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Editions du Seuil, 2007 (1972, 1983), dont on emprunte la terminologie.

4 *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers, en vers, du XIII<sup>e</sup> siècle*, publié pour la première fois par Francisque Michel, Paris, Silvestre, 1834, p. 1.

En premier lieu Gerbert de Montreuil est conduit par une seule pensée à la fois et le fil rouge de sa narration ne s'égaré jamais dans des détails sans importance directe pour le cours des événements. L'auteur ne montre pas de plaisir, comme certains de ses confrères, à se plonger dans des digressions qui ne sont pas fonctionnelles pour son histoire ; il suit très rarement des actions secondaires qui n'ont pas de répercussion directe sur l'intrigue. L'organisation des événements n'est pas hiérarchisée de manière complexe mais, pendant l'errance du chevalier surtout, les épisodes sont reliés entre eux par une structure qu'on pourrait définir paratactique<sup>5</sup>. On remarque, à ce titre, que la fabuleuse histoire de l'épée Fine Guerre, arme merveilleuse prêtée à Gérard pour se battre au moment du premier combat contre l'ennemi de la dame du château de Vergy, Galeran de Gornement, paraît sa seule longue digression de ce type. L'explication de l'origine exotique et en quelque sorte merveilleuse de l'arme, venue du roi de Bagdad, qui s'étend sur une soixantaine de vers (v. 1772-1829), bien que relevant d'un procédé relativement répandu chez les auteurs de son temps, est singulière chez Gerbert : c'est le seul passage qui ne voit pas de progression dans le temps de l'action et qui est sans liens avec le « récit premier », ce qui a conduit son éditeur Buffum à être amené à la considérer comme une interpolation<sup>6</sup>.

En deuxième lieu, pour ce qui relève de l'ordre de l'exposition, la texture temporelle du roman ne connaît pas d'anachronismes : pour le dire avec G. Genette, le récit suit le temps de l'histoire. Par ailleurs, comme Gerbert ne revient que très rarement sur ses pas pour expliquer un détail quelconque mais est plutôt penché vers la suite des aventures, il est obligé de déployer son récit de manière linéaire, ordonnée<sup>7</sup>. Les éléments nécessaires au développement du récit sont par conséquent introduits dans le bon ordre, de manière à ce que les événements soient parfaitement enchaînés l'un après l'autre, suivant la formulation la plus simple, ou, avec un degré légèrement plus subtil d'élaboration, imbriqués l'un avec l'autre. Un exemple de ce deuxième cas de figure se produit pendant l'épisode de Chalon-sur-Saone : on a vu que la bourgeoise Marote offre à Gérard un épervier au moment de son départ de sa ville (*supra*, chap. 6). Cet oiseau, ici offert en tant que gage d'amitié, n'interviendra que longtemps après dans le récit, au moment de la capture de l'alouette portant au cou la bague d'Euriaut.

---

5 Comme on le lit dans les mots de Marco Praloran, la présence de grandes séquences bien construites et développées mais très faiblement reliées entre elles est caractéristique de la chanson de geste, Marco PRALORAN, « Il tempo del romanzo », dans *Il romanzo. II Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, p. 225-50, p. 228. Le rapprochement du roman de Gerbert à un certain style épique, ici pour ce qui est de l'assemblage chronotopique, sera repris par la suite car il émerge de manière encore plus évidente dans l'écriture de l'auteur.

6 Ed. cit. Il va de soi que les commentaires faits à propos de ce procédé chez Gerbert se révèlent donc inconsistants, voir par exemple Lydie LOUISON, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004.

7 Le seul anachronisme du récit comme l'entend Genette, qui projette le temps du récit dans un passé de l'histoire précédant le début de la narration, est le « couvant » entre les amants : rappelé par Euriaut à sa servante Gondrée juste avant le bain épié, il se réfère évidemment à un moment du récit qui précède son commencement.

L'auteur en parle cependant au moment où se produit le don de la part de demoiselle et le traite d'élément indicial avant de lui faire effectivement remplir une fonction narrative précise : la dissipation des effets maléfiques du philtre d'amour.

### 1.1.1. Vitesses et ralentissements

L'une des caractéristiques les plus significatives de la plume de Gerbert, à l'appui de cette organisation narrative relativement simple, relève de la vitesse : l'auteur de la *Violette* tire le plus grand profit de la bonne gestion du rythme narratif dans l'harmonisation savante des accélérations et des ralentissements, variant selon la tension du moment, la nécessité de fournir un certain nombre de détails ou de créer un effet de suspense. Gerbert sait très bien accélérer et décélérer le rythme de sa plume suivant les exigences de son récit, modulant son histoire selon les oscillations rythmiques qui caractérisent l'allure romanesque. Afin de soutenir ce propos, on aimerait attirer l'attention sur un passage représentatif de ce changement de vitesse parmi ceux qui sont les plus magistralement conduits : l'arrivée d'Euriaut à la cour de Melun.

Lorsque le comte Lisiart revient de Nevers avec les preuves de sa séduction, il demande au roi de réunir sa cour pour apprendre les résultats du pari. Gérard envoie donc un neveu au château de Nevers appeler son amie Euriaut. A partir de ce moment, qui précède la scène où les résultats de la gageure seront donnés publiquement, une accélération soutenue et constante conduit le passage jusqu'à ce qu'Euriaut arrive dans la ville où séjourne la cour. Les moments qui précèdent l'arrivée d'Euriaut en ville sont tous caractérisés par une extraordinaire rapidité qui accompagne les déplacements entre la résidence royale et celle de Nevers. En fait l'auteur dédouble le voyage entre Melun et Nevers en mentionnant à la fois l'aller, du valet seul, et le retour de celui-ci avec Euriaut et sa suite, sans autre intérêt que d'en souligner la rapidité.

La réaction du valet à la demande de Gérard est immédiate : « Cil monte et se met à la voie » (v. 752) ; la rapidité du voyage est exprimée uniquement par la formule pour ainsi dire « elliptique » « Tant erra k'il vint a Nevers » (v. 754) et par ses effets : « Tous estoit de suour couvers | Li chevaus, tant ot eüt chaut » (v. 755-56). Le moment qui voit le messenger annoncer à Euriaut qu'elle est demandée à la cour et les préparatifs du voyage joue sur l'accélération produite à la fois par le rythme binaire du vers, scandé des verbes, et par des expressions de vitesse : le valet « Ains descent, son cheval commande » (v. 758), la jeune femme « La chambre ouvri, en la sale entre » (v. 765), puis « Saut sus quant oï le message » (v. 762), déclare être « d'aler molt haitie » (v. 774) et « sans atargier » (v. 767), « Oriiaus monte » (v. 783) et « haste son oirre » (v. 776), ainsi que le valet « haste [le palefroi] de grant painne » (v. 786), et finalement

« Ist de Nevers sans arester » (v. 790). Le départ est immédiat et Euriaut se précipite de Nevers à Melun en moins de deux jours. La vitesse est la seule force qui conduit le voyage de la demoiselle, mené sans aucune autre indication spatiale ou temporelle, exception faite uniquement d'une pause pour la nuit.

Toutefois, lorsque Euriaut et sa suite arrivent à Melun, la ville où se trouve la cour, l'auteur commence à ralentir le rythme de leur course et à scander le temps par des indications spatio-temporelles : ils choisissent un riche « ostel » (v. 800-3), dînent paisiblement (v. 806-8) et passent une bonne nuit de sommeil (v. 809-10). Ce ralentissement est nécessaire à la suite du récit car, à partir du vers 812, l'auteur déploie un des morceaux les plus longs et détaillés du texte et le récit connaît presque une suspension : dès son lever, Euriaut se prépare pour se rendre à la cour et Gerbert décrit pendant une centaine de vers environ les riches vêtements et la beauté de la jeune femme digne de susciter l'admiration des assistants et du public, telle la fée dans *Lanval*. Ce moment se charge d'une valeur symbolique car Euriaut s'habille à la fois d'objets symbolisant sa vertu et de réminiscences littéraires avant d'arriver à la cour, comme on l'a remarqué. Cependant, comme la jeune femme a déjà été épiée au bain, on sait – et le public aussi – que malgré sa vertueuse conduite et la description détaillée de cet adoubement au féminin, cela ne sera pas suffisant pour gagner la gageure.

Gerbert, qui, au départ de Nevers de la jeune femme, dit explicitement vouloir retarder la description de l'héroïne (v. 791-93), sait bien que l'emplacement de ce passage ekphrastique concourt à augmenter la tension du récit juste au moment où va se produire la perte de la gageure par les amants. Par ailleurs, la vitesse du voyage de Nevers à Melun contraste avec la lenteur de la description de la jeune femme et met en valeur le passage, concourant à créer un fort effet de suspens au moment où l'on attend les preuves de la victoire du comte Lisiart. Gerbert montre ainsi de savamment gérer le rythme de sa plume car il suspend la narration à son apex de tension, dans un moment d'intérêt crucial, qui décide du sort des protagonistes après la perte du pari ainsi que de la tournure que l'action va prendre suite à leur séparation. Lorsque le comte Lisiart remporte – temporairement – le prix de la gageure, l'action connaît en revanche une nouvelle accélération car la réaction diversifiée des assistants crée une certaine confusion à la cour : les pleurs d'Euriaut, la colère de Gérard et de ses gens, la pitié que le roi éprouve pour elle, tout cela concourt, une nouvelle fois, à dynamiser le passage qui débouche sur la chevauchée des amants dans la forêt en vue de la punition d'Euriaut.

Le bon agencement des événements, ainsi qu'une certaine propension à rapidement amorcer l'aventure suivante, sont bien visibles dans un autre passage-clé. Lorsque la quête est terminée et que les amants se sont retrouvés à la cour du duc de Metz, après que Gérard s'est battu contre Méliatir et a sauvé Euriaut du bûcher,

l'auteur articule le passage des retrouvailles de manière savante. Il relate la scène de la reconnaissance des amants de manière concise, reporte les explications nécessaires à leur réconciliation, à savoir la tromperie du comte Lisiart ainsi que la perte et la récupération de la bague de fiançailles<sup>8</sup>, puis introduit immédiatement un élément qui va enchaîner sur la suite des événements : un valet vient annoncer le tournoi de Montargis. Le passage relatant son arrivée est assez abrupt : « [...] Dont [Gérard] pris l'aniel et li moustra [à Euriat]. | A tant dedens la sale entra | Uns varlés grant oirre batant » (v. 5714-16). Suite à l'annonce du tournoi par ce personnage, s'amorce le mouvement qui va conduire vers l'aventure suivante : on assiste à la mobilisation de la cour entière qui commente son discours et se prépare à participer à l'événement (v. 5757 sq.). L'arrivée du valet se prête néanmoins à très bien à clore la scène de retrouvailles : Gerbert fait interpréter à ce personnage sans nom le refrain « Nus ne doit amie avoir | N'amer par droit, ki miex n'en doie avoir » (v. 5719-20)<sup>9</sup>, exprimant une sorte de morale didactique à valeur analeptique sur l'ensemble des mésaventures vécues par le jeune couple. En outre l'annonce du tournoi, d'ailleurs assez longue (v. 5728-55), rappelle à tous et à Gérard en particulier la nécessité de se faire justice et de se venger du comte Lisiart, en dénonçant pour la première fois ouvertement la calomnie portée contre Euriat, que l'on apprend être nièce du comte de Monfort « a tort honnie » (v. 5743). Le discours du valet se termine donc par cet appel :

Or mande li quens de Monfort,  
 Qui duel et anui a molt fort,  
 Tous ses amis pour tournoier.  
 Certes molt doit chiaus anoier  
 Qui au conte sont bien voellant,  
 S'il ne se vont tant travaillant  
 K'il li rengent a cest tournoi  
 Le mal et le honte et l'anoi,  
 Que il a fait a Euriat. (v. 5747-55)

La vitesse du passage n'empêche pas l'auteur de boucler cette séquence par une autre insertion lyrique, qui voit Gérard finalement interpréter une chanson courtoise à la demande et au nom de son amie, soit la première strophe de *Ne mi sont pas ochoison de canter* (v. 5790-97) de Gace Brulé, (R 787), insertion n. 39<sup>10</sup>. Toutefois l'arrivée du valet marque une évolution du récit qui commence à préparer l'aventure suivante, soit le tournoi qui verra célébrer la ré-obtention du droit et de la justice de la part de Gérard ainsi que la tant attendue défaite du comte Lisiart.

8 Comme on verra mieux au paragraphe suivant, les vers 5708-13 reportés dans l'édition, dans lesquels Gérard expliquent ses mésaventures à Euriat, sont absents de A et ont été probablement ajoutés par un copiste d'une version commune à BCD, cf. éd. cit., p. 228. Si on excepte ce passage, tout cela tient sur une quarantaine de vers environ.

9 Ce refrain est le n. 38 du tableau des insertions lyriques. Il est conservé uniquement dans la *Violette* et porte le n. 1393 du répertoire de Nico Van den Boogaard (*supra*, chap. III, § 1 et 3). Comme on l'a vu, il ne connaît pas de variantes significatives dans les quatre témoins du roman ; l'on relève juste une interversion des hémistiches du deuxième vers dans B et C, sans de changements lexicaux.

10 Commentée *supra*, chap. V.



On a donc vu que la modulation de la vitesse dans le passage crucial de la victoire de la gageure montre la maîtrise de Gerbert à conduire son récit et le rythme de l'écriture, qui se comprend facilement par la tension et la dramatisation du moment. On a vu aussi que Gerbert est capable d'enchaîner une séquence à l'autre en veillant toutefois à ne pas modifier la vitesse intrinsèque de chacune d'entre elles. Cependant, il est clair que la rapidité est l'une des caractéristiques parmi les plus frappantes de la plume de Gerbert car, dans la plupart des cas, l'action est conduite à vive allure : l'auteur ne semble jamais vouloir donner un arrêt à sa course.

### 1.1.2. Accélération

Les passages qui relient une action à l'autre, qui passent par la clôture d'un épisode avant de se tourner vers le suivant, au cours de la quête du héros particulièrement, sont très significatifs à ce propos : pendant l'errance de Gérard, les passages entre une aventure et l'autre sont souvent exprimés par la formule dépourvue de toute indication spatiale et temporelle « Tant erra/Tant chevaucha k'il vint ». Mais même avant le départ pour l'aventure de Gérard, lorsque, travesti en ménestrel, il apprend l'innocence d'Euriaut en surprenant le dialogue entre le comte Lisiart et la vieille Gondrée au château de Nevers, la narration connaît une accélération remarquable, qui par ailleurs se prête bien à exprimer l'impatience du personnage, qui veut partir à la recherche de son amie :

Gerars vers sa viele trait  
Qui le conte a bien entendu ;  
A le court n'a plus attendu,  
Ains a les degrés avalés ;  
Sans congié prendre en est alés [...] (v. 1468-72)

De même, lorsque le tournoi de Montargis se termine sur la victoire et la glorification de Gérard parmi tous les chevaliers, l'action reprend immédiatement car il faut aller demander justice au roi<sup>11</sup> :

Gerars, si tost com vit le jour,  
Envoia querre pour s'amie.  
Apriés chou ne demoura mie  
Qu'il se lieve et li dus de Miés  
Et li autre, qui des or mais  
Volront ensamble a court aler (v. 6091-96)

---

11 Charles François remarque que Gerbert joint souvent aux verbes de mouvement « une expression destinée à insister sur la rapidité avec laquelle le mouvement est exécuté » et en dresse une liste en comparant les mêmes expressions relevées dans la *Continuation de Perceval*, Charles FRANÇOIS, *Études sur la 'Continuation de Perceval' par Gerbert et du 'Roman de la Violette' par Gerbert de Montreuil*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres ; Paris, Droz, 1932, p. 50, cf. sq. On remarque toutefois que le critique porte un jugement négatif sur cette caractéristique de l'auteur la tachant de véritable « manie », p. 52, ce qui ne nous voit pas d'accord.

Si Gerbert, comme tout narrateur médiéval, modalise son récit par des annonces à valeur proleptique concourant à créer des ralentissements et des effets de suspens dans l'action, il est très rapide dans ce qu'on pourrait appeler les « dénouements ». On a parfois l'impression que la fin d'un épisode ne l'intéresse pas autant que l'essor d'une nouvelle aventure : les accélérations connues du traitement des punitions des « méchants » sont sans doute à comprendre dans cette optique et il suffit de songer à la rapidité avec laquelle sont racontées les défaites des ennemis, la punition de Méliatir aux vers 5635-44, celles de Lisiart et de Gondrée respectivement aux vers 6556-63 et 6564-73.

Si on devait représenter de manière graphique la dynamique de ces passages, on tracerait sans doute une longue ligne ascendante suivie de manière abrupte par une coupure descendante. De manière générale, par ailleurs, alors que les épisodes de la quête sont bien articulés et développés dans toutes leurs micro-séquences (hospitalité, affrontements chevaleresques, amours etc.), les « dénouements » sont dépourvus de consistance et juste amorcés comme dans la foulée, au même titre que les passages entre une aventure et l'autre. Le récit, conduit à vive allure, connaît donc une modulation qui se concrétise par l'oscillation rythmique entre le temps des aventures et celui des creux de l'action : « la potenza del singolo evento cancella quasi del tutto le parti accessorie della storia »<sup>12</sup>. Une fois que les problèmes sont résolus, l'action reprend à vive allure. Gerbert ne manque pas de raconter la fin des différentes aventures, mais il semble agir par devoir de conteur plus que par véritable intérêt : la hâte sous sa plume est bien perceptible.

En s'inspirant, comme annoncé, de analyses et de la terminologie de G. Genette, on ne peut que constater qu'un bilan même superficiel des mouvements majeurs du récit<sup>13</sup> montre sans doute la prédominance du sommaire, qui est par ailleurs conduit à un rythme élevé : dans cette conduite savante et pressée du récit, on a tout compte fait relativement peu de scènes dialoguées et très peu des pauses descriptives<sup>14</sup>. A part l'arrivée d'Euriaut à la cour et une certaine lenteur dans la conduite des scènes de combat, qui sont des actions – il est vrai – mais qui ralentissent en quelque sorte l'action principale comme on l'a vu (chap. 7), Gerbert est assez rapide.

---

12 PRALORAN, « Il tempo del romanzo » cit., p. 228.

13 GENETTE, *Discours du récit* cit., cf. chap. 2.

14 Ces remarques rejoignent partiellement les analyses de Fernando CARMONA, « El Roman de la Violetta de Gerbert de Montreuil », dans *El roman lírico medieval*, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, Estudios Romanicos n. 1, 1988, p. 188-226, qui a mené une des meilleures analyses du roman, avec de nombreuses et pertinentes observations sur l'architecture narrative, p. 201 sq., la distribution des insertions lyriques, p. 193 sq., et sur le style. Toutefois, les réflexions qu'on propose ici ne partent pas d'une analyse comparative avec la *Rose* de Jean Renart, comme on n'a pas cessé de le souligner, et visent par conséquent un approfondissement plus important par rapport à celui du chercheur espagnol.

Une réflexion sur la distribution des pièces lyriques dans le récit, inspirée de l'article de Maurice Accarie sur la fréquence du vers lyrique par rapport au « vers narratif » dans la *Rose* de Jean Renart<sup>15</sup>, s'avère très utile et conforte cette lecture.

Voici un tableau qui permet de dégager le décompte des « vers narratifs », reportés dans la première colonne, suivis d'une brève description du contexte narratif, par rapport aux « vers lyriques », reportés dans la quatrième. Nous signalons les « vers lyriques » avec leur numéro de parution, à la troisième colonne, et les conditions du chant, tels qu'ils ont été présentés dans le tableau général des insertions lyriques donné et commenté *supra*, chap. 3. Le tableau se suit à l'aide d'une lecture horizontale.

Document n. 14

Unités narratives	Passage narratif	N. d'ordre insertion	N. de vers Unités lyriques	Interprète, situation
v. 1-103 = 103	scène de cour	1	v. 104 = 1	Dame, à cour
v. 105-9 = 4	scène de cour	2	v. 110-11 = 2	Dame, à cour
v. 112-18 = 6	scène de cour	3	v. 119-120 = 2	Dame, à cour
v. 121-25 = 4	scène de cour	4	v. 126-28 = 3	Dame, à cour
v. 129-33 = 4	scène de cour	5	v. 134-35 = 2	Dame, à cour
v. 136-40 = 4	scène de cour	6	v. 141-42 = 2	Dame, à cour
v. 143-51 = 8	scène de cour	7	v. 152-53 = 2	Dame, à cour
v. 154-90 = 36	Gérard entre en scène	8	v. 191-98 = 7	Gérard, à la requête d'une dame
v. 199-203 = 4	Prise de parole de Gérard	9	v. 204-5 = 2	Gérard, pensant à Euriaut
v. 206-36 = 30	Prise de parole de Gérard	10	v. 237-38 = 2	Gérard, pensant à Euriaut
v. 239-323 = 84	La gageure est faite. Lisiart va à Nevers	11	v. 324-31 = 7	Euriaut, au souvenir de Gérard
v. 332-440 = 108	Tentative de séduction de Lisiart	12	v. 441-49 = 7	Euriaut, répondant à Lisiart
v. 450-718 = 268	Accord entre Lisiart et Gondrée ; bain épié	13	v. 719 = 1	Jeunes gens, accompagnant Gérard à cour
v. 720-934 = 214	Lisiart dit gagner la gageure ; arrivée d'Euriaut à cour	14	v. 935-36 = 2	Gérard, présentant Euriaut au roi
v. 937-1265 = 328	Perte de la gageure et départ de la cour ; épisode du dragon ; abandon d'Euriaut ; arrivée du Duc de Metz	15	v. 1266-75 = 9	Duc de Metz, amoureux d'Euriaut
v. 1276-1314 = 38	Désespoir de Gérard dans la forêt	16	v. 1315-21 = 6	Gérard, errant désespéré dans le bois
v. 1322-1406 = 84	Gérard ménestrel à Nevers	17	v. 1407-28 = 21	Gérard, en ménestrel à la cour

15 Maurice ACCARIE, « La fonction des chansons dans le 'Guillaume de Dole' », dans *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 13-29, p. 14-15.

v. 1429-2049 = 620	Gérard découvre la tromperie de L. ; quête ; épisode d'Aigline de Vergy et combat contre Galeran	18	v. 2050-51 = 2	Aigline de Vergy, amoureuse de Gérard
v. 2052-2302 = 250	fin de l'épisode d'Aigline ; Gérard malade à Chalon, auprès de Marote	19	v. 2303-9 = 6	Marote, en brochant
v. 2310-38 = 28	Gérard guérit et repart en quête ; arrivée à Cologne	20	v. 2339-45 = 6	Gérard, se reprenant de sa maladie
v. 2346-3122 = 776	Premier combat à Cologne contre les Saxons	21	v. 3123-25 = 3	Aiglente, amoureuse de Gérard
v. 3126-40 = 14	Aiglente et Flourentine amoureuses de Gérard	22	v. 3141-42 = 2	Flourentine, de réponse à Aiglente
v. 3143-3235 = 92	Gérard est invité à la cour du duc Milon	23	v. 3236-43 = 6	Gérard, à la pensée d'Euriaut à cour
v. 3244-3330 = 86	Aiglente tente de séduire Gérard	24	v. 3331-32 = 2	Gérard, en réponse à Aiglente
v. 3333-3449 = 116	Maux d'amour d'Aiglente, repoussée	25	v. 3450-51 = 2 v.	Aiglente, interpellant sa maîtresse
v. 3452-3640 = 212	Aiglente fait boire le philtre à Gérard	26	v. 3641-47 = 6	Gérard, ayant absorbé le philtre
v. 3648-64 = 16	Effets du philtre sur Gérard : ébahissement	27	v. 3665-66 = 2	Gérard, en réponse à Flourentine
v. 3667-4171 = 504	Promesse de mariage entre Gérard et Aiglente ; Euriaut à Metz : tentative de viol et accusation de meurtre ; chasse de Gérard au bord du Rhin	28	v. 4172-73 = 2	Gérard, chante son amour pour Aiglente
v. 4174-86 = 12	Gérard voit une alouette dans le bois	29	v. 4187-94 = 7	Gérard, chante son amour pour Aiglente
v. 4195-4343 = 148	l'épervier de Gérard chasse l'alouette ; récupération de la mémoire et départ de cour	30	v. 4344-45 = 2	Aiglente, pour l'amour de Gérard
v. 4346-4408 = 62	Douleur d'Aiglente	31	v. 4409-10 = 2	Aiglente, ayant appris départ de Gérard
v. 4411-4477 = 66	départ en quête de Gérard	32	v. 4478-80 = 3	Gérard, à la pensée d'Euriaut
v. 4481-4623 = 142	épisode de l'épouse ravie	33	v. 4624-31 = 7	Gérard, à la pensée d'Euriaut
v. 4632-5050 = 418	épisode du château des Illes Pertes ; demande d'amour de la fille du seigneur	34	v. 5051-58 = 7	Demoiselle, pour l'amour de Gérard

v. 5059-67 = 8	rapide réponse de Gérard	35	v. 5068-69 = 2	Gérard, répondant à la demoiselle
v. 5070-5700 = 630	Gérard retrouve Euriaut sur le point d'être brûlée ; combat judiciaire contre Méliatir	36	Absente de l'éd., à partir du v. 5100	Gérard, allant vers la dernière aventure
		37	v. 5701 = 1	Euriaut, ayant retrouvé Gérard
v. 5702-18 = 16	Gérard raconte à Euriaut ses aventures	38	v. 5719-20 = 2	Valet, annonçant le tournoi de Montargis
v. 5721-89 = 68	Joyeuses retrouvailles des amants	39	v. 5790-97 = 7	Gérard, chante à la demande d'Euriaut
5798-6124 = 326	Tournois de Montargis	40	v. 6125-26 = 2	Gérard, se rendant auprès du roi avec E.
		41	Absente de l'éd. ; dès le v. 6126	Euriaut, en réponse à Gérard
v. 6127-6615 = 488	Demande de justice au roi et combat judiciaire contre Lisiart	42	v. 6616-20 = 4	Gérard, au banquet de noces
v. 6621-54 = 33	épilogue	43	Absente de l'éd. ; variante v. 6649-54	Explicit

Au plan de la distribution, les insertions sont bien disposées le long du récit avec une assez équitable répartition entre vers lyrique et narratif dans les différentes phases du roman. De manière générale, le nombre des vers cités n'est pas très fréquent par rapport à l'ensemble du récit : avec le seul support de l'édition, exclusion faite des variantes, le nombre de vers chantés s'élève à 164 sur les 6654 du roman, soit 2,46% du total.

A l'appui du tableau fourni ci-dessus, on peut toutefois remarquer que certains passages ne sont pas ralentis par l'intervention du chant : comme on l'a vu, le voyage d'Euriaut à cour ainsi que sa longue description (v. 600-900 ca.), qui marquent une longue pause ekphrastique, sont des passages qui se prêteraient mal à être interrompus par le chant ; aucun fragment lyrique n'est inséré au moment de la perte de la gageure et du châtimeut d'Euriaut, qui dépasse ainsi les trois cents vers, ni pendant les mésaventures d'Euriaut à Metz, passages caractérisés par une forte tension dramatique. Enfin, comme on pouvait s'y attendre, les combats sont exempts de toute intervention lyrique par l'évidente inadéquation du chant au contexte narré. Leur description dépasse largement les quatre cents vers : le combat contre Galeran compte 600 vers environ, le combat contre les Saxons à-peu-près 770 vers, celui contre le géant Brudaligant 400 vers ; les combats judiciaires contre Méliatir et contre Lisiart comptent 500 et 600 vers environ.

Les insertions lyriques se concentrent en revanche dans les passages dialogiques entre les personnages, qu'elles concourent d'ailleurs à alimenter. Essayons de voir alors de plus près le traitement de cet élément dans l'ensemble du récit : la scène dialoguée.

### 1.1.3. Dramatisations

Le quatrième mouvement du récit, que Genette appelle « scène », est un procédé utilisé avec une certaine parcimonie dans la *Violette*. En effet les scènes dialoguées ne sont pas très nombreuses, surtout, elles sont compactes, presque jamais entrecoupées d'interventions narratives et relativement courtes, exception faite des questionnements intérieurs de la demoiselle de Cologne qui s'interroge longuement sur la nature de son amour pour le héros. Spécialement, en plein accord avec la vive allure qui conduit le récit sous la plume de Gerbert, les dialogues entre les personnages sont toujours fonctionnels en termes narratifs. D'une part, les interactions entre les personnages qu'ils concourent à alimenter permettent à l'action de se déployer et d'évoluer. On songe par exemple à la première rencontre entre Gérard et la châtelaine de Vergy, Aigline : la demoiselle explique de manière concise et efficace son malheur à Gérard, qui se dit immédiatement prêt à se faire son champion. D'autre part, les dialogues sont toujours très utiles pour caractériser les personnages : les questionnements psychologiques de la demoiselle Aiglente créent et valorisent du même mouvement une sorte d'antithèse entre le code de la courtoisie mis en cause par son discours et son comportement manifestement discourtois<sup>16</sup>.

Comme on vient de le rappeler, les scènes parlées ou dialoguées sont très souvent agrémentées d'insertions lyriques. Cette caractéristique, qui pourrait être tenue pour un facteur de ralentissement, se montre en réalité conforme aux caractéristiques du dialogue tout court et peut-être même avec une nuance supplémentaire de concision : les insertions lyriques sont très efficaces en termes dramatiques et narratifs, avec leur caractère actif dans les dynamiques textuelles grâce aux fonctions mémorielle ou dialogique qu'elles recouvrent. Par conséquent, non seulement elles favorisent la progression de la narration mais participent elles aussi à ce style essentiel qui caractérise le roman de Gerbert. Les échanges dialogiques par le moyen de l'insertion lyrique entre les différents personnages sont bien enveloppés dans la texture narrative et toujours aptes à faire progresser le récit premier. On a déjà eu l'occasion de remarquer que l'auteur ne se penche pas volontiers sur la psychologie des personnages. Toutefois le questionnement de l'état d'âme et l'essor de leur subjectivité

---

16 On mesure à ce propos une forte distance par rapport aux romans de Jean Renart en particulier, dans lesquels l'action n'avance que très lentement, fortement conditionnée par le chant, suspendue par la longueur des insertions lyriques, parfois repliée sur elle-même.

sous forme de monologues, procédés courants chez les auteurs de son temps mais qui sont relativement peu exploités chez Gerbert, sont dynamisés par l'enchâssement des fragments lyriques. L'auteur, qui, comme on l'a relevé, se sert de la parole des poètes pour l'expression des sentiments amoureux, condense ainsi ce procédé presque uniquement au seul fragment lyrique<sup>17</sup>.

Il est clair que toutes les insertions lyriques n'ont pas ce caractère immédiat et certaines d'entre elles, bien que peu nombreuses dans l'ensemble, acquièrent une subtile valeur métatextuelle qui se place à un niveau supérieur du discours en termes hiérarchiques (*supra*, chap. 6)<sup>18</sup>. Elles sont toutefois aptes à renforcer la cohésion du récit car elles remplacent, dans une certaine mesure, la parole auctoriale. Bien intégrées dans le tissu du récit, les insertions lyriques enchâssées dans le roman participent à leur manière à une certaine économie du roman en termes de moyens stylistiques<sup>19</sup>.

## 1.2. Lenteurs d'expression?

Si la caractéristique principale du récit de Gerbert est la vitesse, que tous les mouvements narratifs majeurs du récit concourent à alimenter, comme on vient de voir, son écriture devrait participer de quelque manière à ce résultat. Comme le remarque Gérard Genette en essayant de définir le « mode » du récit, la détermination de la vitesse narrative dépend à la fois du degré de détail, de la « densité » de la narration, ainsi que de la présence de l'instance narrative : une écriture détaillée ou très imprégnée de la présence de l'auteur sera forcément plus lente qu'une écriture moins détaillée et moins « subjectivée »<sup>20</sup>. Afin de compléter l'analyse amorcée au paragraphe précédent sur le style de Gerbert, il faut donc essayer de vérifier l'état de la question dans la *Violette*. Cependant, de prime abord, il paraît y avoir une sorte de contradiction : alors que la rapidité de l'écriture de Gerbert semble venir du fait qu'elle est sélective, essentielle, presque dépourvue de richesse descriptive, cela s'associe mal au fait que le narrateur est – il va de soi – omniprésent et omniscient, comme dans presque toute narration médiévale. Essayons alors d'analyser ces deux facteurs de plus près afin de mieux cerner cette contradiction.

---

17 A notre sens, deux passages particulièrement font exception à cette tendance synthétique : le monologue-« vantance » de Gérard, au début du récit, et le monologue de Gérard dans la forêt, plutôt longs et articulés. Cela s'explique par leur importance en termes narratifs respectivement pour le déclenchement de l'action, dans le premier cas, et pour la révélation à Gérard de sa vraie faute, dans l'autre.

18 D'après nos analyses, elles seraient quatre sur un total d'une quarantaine d'insertions lyriques enchâssées par l'auteur.

19 La précieuse étude de François est un peu sommaire dans ses commentaires au propos du monologue, du dialogue et de l'expression des sentiments, et par ailleurs fortement conditionnée par le jugement négatif que le critique porte sur l'auteur FRANÇOIS, *Etudes sur* cit., p. 34-35. On embrasse ici une opinion contraire à celle du critique.

20 GENETTE, *Discours du récit* cit., p. 169.

### 1.2.1. L'écriture de l'auteur

L'écriture de Gerbert a été l'objet de plusieurs études aujourd'hui assez datées : Charles François, notamment, avait mené une analyse du style de Gerbert afin d'établir si l'auteur de la *Violette* est le même Gerbert que celui de la *Continuation de Perceval*<sup>21</sup>. Avant lui Friedrich Kraus s'était penché majoritairement sur le vers et la langue du poète<sup>22</sup> et après lui, Maurice Wilmotte a revu, et critiqué, l'essai de Kraus de ses propres commentaires linguistiques et métriques<sup>23</sup>. Buffum a évidemment donné un apport décisif dans l'introduction à son édition<sup>24</sup>. Des ces études, ainsi qu'un relevé textuel peut aisément le confirmer, émergent deux facteurs d'une certaine épaisseur, par ailleurs intimement liés.

D'une part, on remarque une certaine pauvreté en termes de raffinement rhétorique, stylistique et syntaxique :

- il y a relativement peu de figures et, dans la plupart des cas, il s'agit de figures assez communes relevant de la métaphore, de l'hyperbole et de la litote. Pour exprimer par exemple le grand nombre d'invités à la cour du roi Louis, au début du récit, Gerbert s'exprime de la sorte : « Mais ne vous sais dire les contes | Tant en i ot, tant en i vint ; | Contesses i ot plus de vint.. » (v. 82-84). Les procédés hyperboliques abondent en revanche dans la caractérisation des héros : Gérard est immédiatement présenté comme « li miels cantans | Qui onques mais fust a son tans » (v. 176-77) qui dit avoir pour amie « la plus biele | Qui soit dame ne damoisiele, | La plus sage et la plus courtoise | Qui soit entre Miés et Pontoise » (v. 208-11).

- on relève une certaine pauvreté en termes de lexique. Cela est particulièrement frappant pour l'expression des sentiments relevant de la douleur, car les sentiments joyeux sont alimentés par l'expression variée des insertions lyriques. Gerbert fait appel aux constellations lexicales gravitant autour des verbes « esmarir » / « esbahir » et leur dérivés « esmari/e » (Euriaut, v. 971, Gérard, v. 1070), « mari » (Gérard, v. 1290, Aigline de Vergy, v. 1625-26, aux v. 1696-1700, le mot désigne à la fois les gens du château et le cœur de Gérard), « esbahi/e » (Gérard, v. 1499 etc.), puis à celle de la douleur, exprimée sous forme des substantifs « duel », souvent en couple avec « ire », puis « dolor » et « painnee » ainsi que de l'adjectif « dolant ». A plusieurs reprises on rencontre les

---

21 FRANÇOIS, *Études sur cit.*

22 Friedrich KRAUS, *Über Gerbert von Montreuil und seine Werke*, Erlangen, Junge & Sohn, 1897. L'orientation linguistique de l'essai est témoinnée par sa structure : « Versbau », p. 14 sq. ; « Vocalismus », p. 20 sq. ; « Consonantismus », p. 39 sq. ; « Flexion », p. 45 sq. et seulement enfin « Wortschatz und Stil », p. 66.

23 Maurice WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et de la classe des beaux-arts*, 3, 1900, p. 166-89. Il est sans doute pertinent de rappeler qu'à l'époque de ces deux études, de Kraus et de Wilmotte, ce roman était connu uniquement dans l'édition de Francisque Michel, produite à partir des manuscrits A et B et sans l'apport de C et D, découverts seulement après, éd. cit. On signale qu'à partir de la p. 173 de son article, Wilmotte s'en prend à démonter toute l'argumentation de la dissertation de Kraus.

24 Ed. cit., p. XXXII-XXXV et LXXIX-LXXXII.



manifestations physiques de douleur comme celle de tenir le teste, le vis « embronchi/e » (l'expression est appliquée à deux reprises à Euriant, v. 1010 et v. 1232).

– on remarque une certaine simplicité au niveau de l'organisation syntaxique, appuyée sur des structures paratactiques procédant souvent par parallélismes. Dans une pause du combat entre Gérard et le seigneur Galeran de Gornement, Gerbert dit « Ensi andoi li chevalier | Jurent el champ sans orillier, | Tant k'il ont reposé lor vainnes | Et qu'il ont repris leur alaines » (v. 1957-60).

A ce propos, l'étude conduite par le savant finlandais Lars Lindvall, qui a essayé de vérifier en termes syntaxiques si on peut attribuer à Jean Renart la paternité du Galeran de Bretagne de l'emblématique Renaut, conforte cette caractéristique de la plume de Gerbert en la mettant en comparaison avec d'autres romans de l'époque. Par rapport à celles des autres textes du *corpus* pris en examen, à savoir *Galeran de Bretagne*, *l'Escoufle*, *la Rose* et *le Lai de l'ombre* de Jean Renart, les phrases du roman de Gerbert de Montreuil sont en moyenne plus courtes<sup>25</sup> et moins organisées au niveau hiérarchique si bien qu'il y a une incidence plus importante de coordonnées<sup>26</sup>, de propositions brèves<sup>27</sup> et moins importante de subordonnées<sup>28</sup>. Lindvall remarque que l'auteur de la *Violette*

fait preuve d'une prédilection très nette pour un rythme rapide à l'intérieur des structures métriques que lui impose le genre poétique choisi et cela est, sans contexte, relié à un degré de complexité syntaxique moins prononcé que ce que nous trouvons dans les autres textes<sup>29</sup>.

La simplicité de *l'ornatus* de la *Violette* se traduirait donc, au niveau de la construction grammaticale, par une relative simplicité syntaxique. Ces relevés semblent donc s'orienter tous dans un même sens et favoriser la rapidité de l'écriture, ou mieux de l'allure du récit de Gerbert, qui se voit en quelque sorte allégée, épurée d'ornements et de virtuosités.

A ce propos, il est intéressant de relever une curieuse orientation des témoins manuscrits : un dépouillement des variantes, opéré à l'appui de la précieuse étude de Buffum<sup>30</sup>, montre qu'il y a une véritable contre-tendance active au sein de la famille BC(D), par rapport au style sobre de A, qui serait le manuscrit le plus proche de l'original : vraisemblablement, le copiste d'un antigraphe entre B et C a opéré des

---

25 Lars LINDVAL, *Jean Renart et Galeran de Bretagne*, Göteborg, Sturen Allén – University of Göteborg, 1982, p. 89.

26 *Ibid.*, p. 92.

27 *Ibid.*, p. 99-101.

28 *Ibid.*, p. 94-95.

29 *Ibid.*, p. 134.

30 Douglas L. BUFFUM, *Le Roman de la Violette. A study of the manuscripts and the original dialect*, Baltimore, J.H. Furst, 1904.

tentatives de raffinement sur le plan du style et ainsi qu'une recherche de dramatisation sur la caractérisation psychologique des personnages.

On signale à l'aide du tableau ci-dessous quatre variantes significatives<sup>31</sup>.

Document n. 15

N. de vers, témoins	Type de variation	Texte
v. 224-29, BCD	Ajout d'une métaphore dans le discours-« vantance » de Gérard	[v. 223] Quant il n'a mast ki son tref port, Ne gouvernail qui li ajut. Ensi sont li amant dechut, Qui aiment, s'il ne sont amés ; Cil ont re gravele semé, Ou semenche ne peut reprendre ; Mais or vous puis pour voir aprendre [...]
v. 878-79 BCD	Ajout de quelques références littéraires à l'héroïne	Antigone n'Iseut la blonde, ne Galienne n'Esclarmonde
v. 1237a-d BC	la douleur d'Euriaut abandonnée est accrue	Et mout maudit que [C qu'elle] vit l'eure Qu'ele onques de mere fust nee Mout a grant deleur demenee Et mout se maudit et devuere
v. 3593a-g BC	Amplification la réaction de Gérard après l'absorption du philtre	Ce que devant ot refusé Or a si tous meis [C Or a soubmiz tout] son pensé A Aiglente et tant est sospris [C esprins] De s'amor qu'a [C et] si fort empris [C surpris] Qu'amer a force li covient [C Que a force amer li covient] De nule autre ne li sovient

La métaphore marine dans le discours-« vantance » de Gérard est un ajout, car l'auteur brode déjà au sens métaphorique le passage exprimant la dérive des amants non aimés : « Qui ne sit cuidier ne esmer | En quel liu puist venir a port, | Quant il n'a mast ki son tref port » (v. 221-23). Cette tentative de raffinement sur le plan du style se relève aussi dans la réaction psychologique des personnages : c'est le cas pour Euriaut, dont le copiste dramatise la réaction à l'abandon toute bâtie sur la répétition de « maudit », et pour Gérard, ayant bu le philtre, surpris par un amour qui le contraint d'« amer a force ». Ces variantes, qui brodent ici et là le texte en y ajoutant quelques raffinements, quelques fleurs supplémentaires à un ensemble tout compte fait assez discret, semblent vouloir conduire le texte vers un horizon d'attente, une *Aesthetikerwartung* typique du temps, qui ne serait peut-être pas pleinement atteinte par le style sobre de Gerbert. Comme le remarque cependant Buffum, à propos de l'ajout de la réaction après le philtre, « This discussion of the state of mind, so popular

31 On a introduit de manière plus circonstanciée ces tendances de la tradition manuscrite *supra*, « Prémisses ». On reporte ici uniquement quelques unes des variantes significatives, dont on trouve une liste complète dans le travail de BUFFUM, *A study of the manuscripts cit.*

with certain authors is not common in the *Violette*, hence these lines may be the interpolation of a later scribe »<sup>32</sup>.

D'autre part, on constate dans l'écriture de Gerbert une certaine lenteur d'expression qui passe par une constante : la répétition.

- La pauvreté du lexique se traduit par la répétition de mêmes mots et expressions : comme le signale François, il y a un véritable abus de « bel », « bon », « gent », une multiplication d'adjectifs et une accumulation de substantifs pour exprimer les mêmes concepts. L'expression « ardre », « mourir » ou « s'esprendre » « de duel, de courrouc et d'ire » est attribuée à Lisiart, dans sa prière d'amour à Euriat, v. 421-22 ; à Gérard, ayant appris la – fausse – trahison d'Euriat, v. 978-79 ; à Euriat même, écoutant les propos de mariage du duc de Metz, v. 1188 ; et à Aiglente aussi, publiquement moquée par Flourentine, v. 3194-95. On remarque aussi bien la récurrence d'expressions adjectivales ou verbales dans un enchaînement syntaxique simple, de type binaire ou ternaire : « ardoir et esprendre », « cerkier et querre », « loër et prisier ».

- par voie de conséquence, il n'est pas surprenant de constater une certaine fréquence dans la répétition de sons<sup>33</sup> : on relève de nombreuses allitérations et homophonies, confortées d'ailleurs par une certaine abondance de rimes hors du commun, riches ou équivoques, usage que tous les critiques ont souligné comme étant propre à Gerbert<sup>34</sup>. Les exemples de rimes riches pourraient être nombreux (cors : recors, v. 1651-52 ; fraignent : s'ataignent, v. 2828-29, trouvast : rouvast, v. 3588-89) ainsi que ceux des rimes équivoques (maris [époux] : maris [esmari], utilisée à deux reprises v. 1290-91 et v. 1696-1700 ; anuit [de nuit] : m'anuit [me donne peine], v. 414-15 ; tort [avoir tort] : tort [ses mains tort] etc.). Par ailleurs, comme le remarque Wilmotte

Les rimes léonines (et riches) ne sont nullement semées au hasard de l'inspiration dans les œuvres de nos conteurs. Chez Gerbert, elles forment de véritables grappes, qui, en même temps qu'elles constituaient par leur continuité une sorte de musique particulière, devaient contribuer à surexciter l'attention<sup>35</sup>.

- toutefois la caractéristique la plus frappante, qui pourrait être tenue pour l'origine et peut-être même la cause des autres types de répétition, est la répétition de structures syntaxiques utilisée dans l'organisation de la phrase, bien que relativement simple, comme l'a montré l'étude de Lindval. L'articulation de la pensée de Gerbert de Montreuil au niveau du récit se concrétise par des parallélismes qui reviennent sans

---

32 *Ibid.*, p. 37.

33 Voir BUFFUM, *Introduction*, éd. cit., p. LXXIX-LXXX, qui en donne des longues listes.

34 Voir notamment les relevés de WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil » cit., p. 184-86 et surtout de BUFFUM, *Introduction* à l'éd. cit., p. XXXII-XXXV.

35 WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil » cit., note n. 5, p. 184-85.

cesse dans les propositions, qui fonctionnent parfois comme des chevilles, sous forme d'anaphore, de *geminatio*, de *reduplicatio*. Il y a une certaine récurrence de tautologies, bref, de celle que Wilmotte et François ont appelé « l'expression pléonastique de la pensée »<sup>36</sup>.

Cette caractéristique de l'écriture de Gerbert, confortée par l'étude comparée de Lindval, est significative : la simplicité syntaxique et lexicale de la plume de Gerbert, qui recherche plutôt l'effet d'itération et de redondance à l'appui des rythmes simples, binaire et ternaire, se rapproche de manière frappante du style épique, tout comme du style oral des jongleurs. On se trouve donc confronté à une sorte de contradiction interne : s'il est vrai, comme on l'a relevé, que le regard sélectif de l'auteur sur son histoire se traduit par un récit dépouillé de richesse descriptive et d'une certaine manière d'ornements, il faut admettre toutefois que la rapidité dans la conduite des grands mouvements narratifs ne se reporte pas sur le plan de l'organisation syntaxique de la pensée, caractérisée il est vrai par une certaine simplicité, qui va cependant de pair avec une lenteur marquée d'expression.

### 1.2.2. La voix du narrateur

Le deuxième aspect qu'il s'agit de considérer concerne la voix du narrateur.

On l'a déjà annoncé – et cela n'engendre d'ailleurs pas trop de surprises – le narrateur de notre roman est omniscient : non seulement il montre à l'auditeur/lecteur son point de vue, mais modalise son récit de manière à faire comprendre sa position par rapport, aux événements. Sa voix se fait entendre dans une série d'annonces et de rappels qui confortent sa perspective extérieure à l'histoire. On a par exemple deux avertissements à l'intention d'Euriaut, et du lecteur, au moment du bain épié : d'abord, Gerbert anticipe la réussite du plan trompeur de la vieille Gondrée en disant « Anchois que passast la semaine, | Comperra elle le baignier ; | Molt le devoit bien resoigner » (v. 625-627) et, juste avant que l'action des guetteurs soit accomplie, il s'exclame « Hé ! las ! on ne se peut garder | De trahison, che savés bien. » (v. 641-642). Comme dans ce cas, Gerbert se plaît en outre à commenter les événements par des expressions colorées du ton de maxime, de proverbe. Les parties les plus marquées et intrusives de son discours sont toutefois relativement rares et relèvent de raisonnements didactiques, à portée morale sur l'ensemble du récit : on a vu le commentaire sur la question du vrai et du faux amour, après la dissipation des effets du philtre (*supra*, chap. 6).

Il faut cependant admettre que, dans l'ensemble, on perçoit la voix de l'auteur comme relativement discrète et pas trop envahissante. Surtout, ses interventions

---

<sup>36</sup> Et qui, d'après Charles François, devient une lourdeur d'expression, WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil » cit., p. 188 et FRANÇOIS, *Études sur* cit., p. 38 sq.

recouvrent souvent une fonction utile en termes narratifs : parfois il annonce son projet « Des pucieles ne voel plus dire | Si arai de Gerart conté » (v. 3150-51), déclare vouloir se consacrer à une description, par exemple de l'héroïne « Si est drois que mes cuers s'afait | A faire une descrision | De son cors et de sa fathon » (v. 861-63), ou de l'armure d'un chevalier « Si me voel un poi deporter / A deviser son appareil » (v. 2807-8). Ces interventions de la part de Gerbert favorisent le déploiement du récit et lui confèrent une certaine clarté dans leur portée toute narrative. Il y a, en revanche, des locutions occupant un vers comme « Mais d'une chose molt m'esmai » (v. 171), « Mais je vous puis pour voir jurer » (v. 903) ou « Assés vous poroie retraire » (v. 3180), ainsi que des expressions comme « tel est mes recors » (v. 2841), « se Diex me gart » (v. 3174), qui occupent seulement un hémistiche, dépourvues de valeur réelle, qui semblent plutôt avoir une fonction de remplissage au niveau métrique.

Les fonctions de ces interventions qui, d'une part, articulent le récit du point de vue métatextuel et qui, d'autre part, sont utilisées dans les vers en manière de remplissage, semblent nuancer la portée de la voix de Gerbert. Certes, l'auteur commente, modalise son récit ; toutefois il ne revendique pas un espace trop envahissant : sa voix, toujours au soutien de la narration, se cache parfois dans des hémistiches, dans des chevilles, se camoufle dans des tours sans réelle importance, tout en laissant le récit libre de procéder à vive allure.

Cette lecture de la présence de la voix dans le récit est confortée par un autre facteur : Gerbert se permet deux échappatoires à sa position « omnisciente », deux ouvertures à ce mode contraignant de narrer l'histoire ; la focalisation toute extérieure de son récit est entachée à deux reprises, lui permettant de descendre, pour ainsi dire, de son piédestal. D'une part, Gerbert fait partager à son lecteur des connaissances sur les événements que les personnages mêmes ne connaissent pas et active par cela un jeu de complicité empathique avec son auditeur/lecteur, qui craint pour le sort des héros : il suffit de songer notamment au bain épié, ou à la découverte de l'innocence d'Euriaut de la part de Gérard, passages-clé au niveau du déroulement du récit, que les personnages ne connaissent pas mais dont le public a déjà connaissance. D'autre part – et c'est la partie la plus intéressante – il partage sa voix avec le héros en multipliant les occasions qui voient Gérard se faire son porte-parole, concourant ainsi à augmenter d'une certaine manière la cohésion textuelle, comme on va le voir.

Malgré une certaine lenteur d'expression, une tendance marquée à l'itération et à la redondance, inattendue dans un récit conduit à si vive allure, qui ralentit en quelque sorte la vitesse narrative, la voix de l'auteur et du narrateur compense cette perte de rythme en restituant en quelque sorte au récit l'élan attendu.

### 1.3. Temps et espaces

Avant de passer au héros du roman, on aimerait proposer une brève réflexion sur les concepts de temps et d'espace dans le texte. Ce paragraphe, dédié au style de l'auteur, nous semble l'endroit le plus propice à conduire une réflexion de ce type.

L'utilisation de toponymes authentiques par opposition à une géographie fantaisiste et merveilleuse, utilisée notamment par Chrétien de Troyes et ses successeurs, a été parmi les premiers et les plus éclatants indices qui ont poussé un certain nombre de critiques, notamment Anthime Fourrier et Rita Lejeune<sup>37</sup>, à lancer l'appellation de « réalistes » pour un groupe de romans ; bien d'autres critiques ont soutenu cette catégorie littéraire qui n'a pas été remise en question pendant longtemps<sup>38</sup>.

En effet le choix des lieux, les connaissances géographiques de l'auteur de la *Violette* penchent vers une authenticité qui est en contraste avec la toponymie fantaisiste des romans arthuriens : dans le panorama du roman on voit surgir les villes de Pont-de-l'Arche, de Nevers, de Vergy, de Metz, de Cologne et bien d'autres. L'éditeur du texte, dans son introduction, consacre un paragraphe entier à vérifier les « itinéraires » du roman en termes de véridicité de déplacements spatiaux et temporels et conclut

De ces références à des lieux et à des routes on peut conclure que Gerbert connaissait les grandes routes décrites par les jongleurs des chansons de geste dans la partie de la France qui se trouve entre Pont-de-l'Arche, Melun, Château-Landon, Montargis, Châtillon-sur-Loing, Bonny-sur-Loire, La Marche et Nevers à l'ouest et Vergy, Châlons-sur-Marne, Bar-le-Duc et Metz à l'est<sup>39</sup>

Buffum va ensuite jusqu'à dire qu'« il [Gerbert] avait probablement acquis sa connaissance du centre de la France dans des voyages de ménestrel »<sup>40</sup>. En effet, l'authenticité des toponymes et l'évocation de villes réelles s'accorde, dans le roman, à une sorte de mesure cohérente du temps, à mesure d'homme, fait confirmé par les relevés de Buffum qu'on pourrait qualifier – il est vrai – de positivistes. Les grands et

---

37 Voir notamment Anthime FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960 et Rita LEJEUNE-DEHOUSSE, « Jean Renart et le roman réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Jean Frappier et al., édité par Hans Robert Jauss et Erich Köhler, Heidelberg, C. Winter, 1978, vol. VI, n. 1, p. 400-53.

38 Au cours de l'introduction on a traité de manière diffuse ce sujet, au cœur de notre problématique. Se reporter à « Un modèle envahissant : Jean Renart et le paradigme réaliste ».

39 *Introduction*, éd. cit., p. LXXVIII.

40 Ivi.

les petits déplacements sont compatibles avec l'écoulement des jours et des nuits, de la lumière et de l'obscurité<sup>41</sup>, du rythme saisonnier, du calendrier religieux<sup>42</sup>.

Toutefois, l'indétermination temporelle est une des caractéristiques principales du récit : le roman s'ancre dans un passé mythique et prend essor dans une cour aussi indéterminée que celle d'Arthur. Le récit, qui débute après le long prologue, commence comme un conte de fée : « Il ot en France un roi jadis, / Qui molt fu bials, preus et hardis » (v. 65-66). Suite à la caractérisation élogieuse du roi, la première indication temporelle est aussi imprécise : « Un jour de Pasques en avril | Tint li rois court biele et gentil » (v. 79-80). Ces rares points de repère favorisent la scansion temporelle du récit mais demeurent, tout compte fait, très flous.

### 1.3.1. Jeux d'ellipses

Le même jeu de polarités et de contradictions articule la conception de l'espace.

A la différence de ce qui se passe dans de nombreux romans arthuriens, Gerbert ne privilégie pas les aventures dans des lieux sauvages et les paysages naturels sont quasiment absents de son texte. L'aventure, dans la *Violette*, n'a pas lieu dans ce *no man's land*. En revanche, le château et la ville sont les lieux les plus présents : le monde de la cour, qui prend corps dans les châteaux de Vergy, de Bien Assis et dans les cours de Cologne et de Metz, est côtoyé par le monde urbain, par un ensemble de villes comme Bonny-sur-Loire, Châlon-sur-Saone, Montargis qui, comme l'a remarqué Buffum, constituent une sorte de réseau précis auquel se greffe le récit. Par ailleurs, les régions aux environ de Montargis et Nevers étaient « un nœud de résidences royales très fréquentées à l'époque de Louis VIII, de la reine Blanche de Castille et de Louis IX »<sup>43</sup>.

Toutefois les lieux sont seulement nommés mais n'acquièrent quasiment pas de consistance au niveau descriptif. Gerbert a carrément recours au procédé de l'ellipse à bien des endroits de son texte : pendant les longues chevauchées de Gérard, son regard ne s'arrête presque jamais sur des détails. Lorsqu'il s'attarde à décrire quelques éléments, il s'agit souvent d'éléments qui remplissent une fonction narrative. Si on

---

41 On a évoqué au début du chapitre, par exemple, le déplacement d'Euriaut de Nevers vers la cour de Melun, pendant lequel il a un arrêt pendant la nuit ; la présence de la nuit est aussi dramatisée lorsque le comte Lisiart doit attendre le lendemain avant d'apprendre les « enseignes » pouvant tromper la vertueuse Euriaut ou encore lorsque Gérard attend impatient le lever du jour pour partir à la recherche de l'aimée, une fois ayant appris son innocence.

42 Ces deux références s'entrecroisent parfois : la belle saison est évoqué au début du récit, car la cour du roi Louis se réunit à Pâques ; vers la moitié du roman, l'épisode de l'alouette a lieu sans doute à la belle saison d'une année après, ce qui correspond bien à la durée des fiançailles de Gérard et d'Aiglente ; enfin, la défaite et l'aveu du comte Lisiart a lieu vers la Pentecôte.

43 *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, dirigé par Jean Frappier et al., édité par Hans Robert Jauss et Erich Köhler, Heidelberg, C. Winter, 1978, t. IV/2, n. 216, p. 217.

parle de la terre dévastée des châteaux de Vergy et Bien Assis (renommé des Illes Pertes), les deux cas sur lesquels Gerbert s'arrête plus longuement pour donner quelques touches de couleur, c'est pour introduire la thématique de l'épisode : l'usurpation qui a conduit à la terre « degastee »<sup>44</sup>. La présence du détail est mise au service d'une intention narrative plus ample, mais ne semble pas recouvrir un intérêt en tant que telle dans l'esprit de Gerbert. Par conséquent, la structure spatiale précise, greffé au « réel », n'a toutefois pas de consistance, n'est presque pas appuyée de contenus, ressemble à une toile sur le fond du récit, qui demeure toutefois dépourvue d'épaisseur.

On pourrait alors s'appuyer sur la perspective offerte par les réflexions du chapitre pour essayer de mieux cerner la conception du temps et de l'espace chez Gerbert : on a vu que le « sommaire » est le mouvement le plus important du récit, celui qui domine, sous la savante plume de Gerbert ; on a vu aussi que l'auteur module toutefois très bien la vitesse de l'écriture laquelle, bien qu'asservie à un rythme soutenu presque constant, connaît des ralentissements. Les notions du temps et de l'espace ne se distinguent pas de cette poétique chez Gerbert : elles s'alignent sur cette dynamique, s'adaptent à la valorisation maximale de la vitesse du récit. Comme le rythme s'accélère ou se ralentit selon l'importance des actions à décrire, l'auteur fournit des indications spatiales et temporelles uniquement lorsque, et dans la mesure où, elles sont nécessaires au déploiement de la narration : les catégories de l'espace et du temps sont absolument fonctionnelles au dessein de l'auteur.

On mesure à ce propos une distance remarquable par rapport aux romans de Jean Renart, où l'art de la description est déployé au fil des pages de manière calme et détaillée. On est très éloigné de l'esthétique toute particulière de la *descriptio civitatis* du *Conte de Floire et Blancheflor* de Robert d'Orbigny, qui accompagne la présentation des lieux par des procédés ekphrastiques remarquables fortement liés à la maîtrise de l'espace<sup>45</sup>. On est encore plus loin de la mise en prose, le *Gérard de Nevers*, qui confère en revanche une épaisseur toute particulière aux catégories du temps et du lieu dans le recadrement chronotopique du roman source<sup>46</sup>.

Si on ne considérait que la catégorie de l'espace, on pourrait affirmer que la *Violette* est un intrus dans la classification des romans dits « réalistes » ; mieux, il s'agit

---

44 Cette caractéristique des châteaux, souvent dépourvus de biens, dépouillés est d'ailleurs à voir dans une perspective plus ample dont il sera question au dernier chapitre, IX.

45 *Le conte de Floire et Blancheflor*, édité par Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, 1983 ; à propos des *descriptions civitates* voir les réflexions de Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde : représentation de l'espace au moyen âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 114 sq. Malgré l'abondante bibliographie sur ce texte, nous nous permettons de renvoyer sur ce sujet à notre « La poétique de l'espace dans le 'Conte de Floire et Blancheflor' », dans *Espaces et mondes aux Moyen Age*. Actes du colloque tenu à Bucarest les 17-18 octobre 2008, édité par M. Cioba, M. Voicu, C. Girbea, I. Gogeanu, Éditions de l'Université de Bucarest, 2009, p. 102-13.

46 *Gérard de Nevers, prose version of the Roman de la violette*, edited by Lawrence F.H. Lowe, Princeton, N.J., Princeton University Press ; Paris, les Presses Universitaires de France, 1928.



d'un « faux ami » car les toponymes authentiques sont effectivement utilisés par l'auteur mais sont dépourvus de réalité fictionnelle : ils constituent le théâtre de l'action, mais sont des étiquettes vides, sans épaisseur narrative. Cependant le traitement des lieux est plus délicat qu'on ne pourrait le croire dans ce roman car la présence de villes au noms réels est côtoyé par des châteaux aux noms fantaisistes. Par conséquent la dimension dite « réaliste » semble coexister avec la création d'un certain merveilleux, dans une confrontation de deux esthétiques.

### 1.3.2. Un intrus prétendument « réaliste »

A ce propos une récente étude, conduite par Lydie Louison, redonne corps et d'une certaine manière voix au corpus de romans dits réalistes tout en les adaptant à une nouvelle esthétique empruntée de l'histoire de l'art, tout en les rebaptisant « romans gothiques »<sup>47</sup>. Cette nouvelle appellation, qui se fonde sur une vision intéressante de l'évolution de l'art roman vers l'art gothique, ne remet toutefois pas en question la validité et la solidité du corpus, déplacé en bloc – de manière surprenante – sous cette nouvelle étiquette. La critique, par ailleurs, questionne les textes de manière semblable à l'approche proposée en début du XXe siècle par les critiques susmentionnés (Fourrier et Lejeune) et fonde la moitié de son argumentation sur les catégories du temps et de l'espace selon une perspective qu'on peut pleinement qualifier de « réaliste ». Sa thèse est toutefois fondée sur un arrière-plan théorique basé sur un « refus d'une structure spatiale romane statique et compartimentée » qui évolue « au profit d'un espace dynamique et unifié, dont les lieux sont reliés les uns aux autres par des chemins, des distances bien estimées, des itinéraires et le déplacement des personnages »<sup>48</sup>. Par conséquent, les caractéristiques de l'art roman se voient associées au roman arthurien et celles de l'art gothique au roman dit « réaliste »

Louison soutient : « constituer l'espace dramatique de villes authentiques, et non de lieux indéfinis, inconnus, imaginaires ou stéréotypés, permet donc une première ouverture de l'espace »<sup>49</sup> ; et encore « ainsi l'espace référentiel permet-il une ouverture de l'espace romanesque sur un univers vaste, qui se veut à l'image de la réalité et s'oppose fondamentalement à la représentation de l'espace situant les romans arthuriens, espace clos, stéréotypé et invariable »<sup>50</sup>.

Ses réflexions ne sont pas cependant exemptes de problèmes. En premier lieu, il reste tout à démontrer que l'usage d'une toponymie merveilleuse déployée par Chrétien de Troyes dans ses romans soit assimilable à un espace fermé, statique, et que

---

47 Lydie LOUISON, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004.

48 *Ibid.*, p. 184.

49 *Ibid.*, p. 188.

50 *Ibid.*, p. 222.

la tournure du roman dit « réaliste » – rebaptisé « gothique » – correspond à une ouverture comparable à l'évolution de l'art roman à l'art gothique. L'usage de toponymes authentiques, qui signalent des lieux réels, connus, n'amorce-t-il pas un processus de fermeture par rapport à un espace indéfini, sans contours, imaginaire que l'on peut façonner à son goût?

En deuxième lieu tout le premier chapitre de l'étude de Lydie Louison est concentré sur l'analyse des procédés de désignation de toponymes, articulés en espace dramatique, théâtre de l'action, et espace référentiel, à savoir uniquement mentionnés par l'auteur ou par les personnages. Cette partition est sans doute utile à l'analyse, mais la critique n'interroge pas la réalité descriptive des espaces dans les textes si bien qu'elle est amenée à admettre « qu'aucune description de l'espace parcouru ne figure dans les récits »<sup>51</sup>.

Si on peut penser que l'évolution du choix entre toponymes fantaisistes et toponymes réels n'est sans doute pas privée de valeur pour un homme médiéval, car la pensée médiévale conférait un rôle de premier plan aux signes comme porteurs d'une signification plus profonde<sup>52</sup>, une réflexion sur l'espace privée de la réalité descriptive consacrée à cet élément semble toutefois dépourvue d'épaisseur. L'occurrence d'un nom de ville, la citation d'un cours d'eau n'a pas forcément de consistance si elle n'est pas supportée autrement dans le récit. Ces noms de villes réelles qui apparaissent dans les textes du corpus, que Louison cite en fournissant de longues notes pourvues de toutes les occurrences qui les voient mentionnés<sup>53</sup>, ressemble davantage à une toile tissée au fond du récit, dépourvue de consistance et d'épaisseur.

Surtout, il faut remarquer que, pour ce qui concerne la *Violette*, l'empreinte du travail est particulièrement peu satisfaisante car le texte est tellement peu représentatif des caractéristiques du corpus que non seulement il n'est que rarement cité mais, quasiment à chaque reprise, il faut préciser qu'il constitue une exception. Au début du deuxième chapitre – « La représentation gothique de l'espace et du temps » – où l'auteur fait une énumération des villes nommées dans les romans de son corpus – les neuf romans dits « réalistes » –, on ne relève aucune référence à la *Violette*. Lorsque Louison en vient à analyser sa toponymie, elle commence par dire : « Le *Roman de la Violette* se distingue toutefois de l'ensemble du *corpus*, car Gerbert de Montreuil introduit des lieux imaginaires [...] dans une structure spatiale composée de villes réelles »<sup>54</sup>. Dans le paragraphe qui concerne la forêt, qui disparaît petit à petit dans les romans dits réalistes, Louison est contrainte d'admettre : « exception faite du *Roman de*

---

51 *Ibid.*, p. 194.

52 Voir l'essai de Jean-Claude SCHMIDT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Editions Gallimard, 1990.

53 La chercheuse fournit des notes d'une longueur surprenante au soutien de ses arguments reportant uniquement des listes d'occurrences sans véritables commentaires.

54 LOUISON, *De Jean Renart à Jean Maillart* cit., p. 192.

la *Violette*, puisque Gérard incarne par moments le chevalier errant qui chemine en forêt en songeant à son amie »<sup>55</sup>.

En effet, comme on l'a relevé au cours de l'introduction<sup>56</sup>, le roman de Gerbert de Montreuil a été inséré dans le corpus des romans dits « réalistes » – on pourrait ajouter par hasard ou par erreur – mais il n'en est pas représentatif et il s'en distingue profondément<sup>57</sup>, si bien que la logique qui régit la conception du temps et des lieux chez Gerbert est demeurée incomprise, jusqu'à des temps assez récents, comme le témoigne l'étude de Louison.

Cependant, bien que suivant sa propre perspective, la critique est obligée d'admettre que « Gerbert de Montreuil inverse donc la proportion des lieux réels et imaginaires que l'on trouve dans les romans de Chrétien de Troyes ; le *Roman de la Violette* confronte ainsi deux esthétiques »<sup>58</sup> et, plus loin, elle conforte la présence de ces deux esthétiques en remarquant « l'indétermination spatiale et temporelle »<sup>59</sup> des formules qui relient une aventure à l'autre, l'impossibilité de « déduire l'itinéraire emprunté »<sup>60</sup>, ce qui l'amène à déclarer enfin que la *Violette* est « une chasse gothique incrustée de gemmes romanes »<sup>61</sup>, un « pastiche des stéréotypés arthuriens »<sup>62</sup>. Si on peut temporairement concéder l'appellation de « pastiche », d'après une vue d'ensemble du roman<sup>63</sup>, les démarches qui ont conduit à le définir ainsi ne sont absolument pas soutenables car, comme on l'a vu, l'épaisseur et l'impact des catégories du temps et de l'espace ne sont pas à comprendre dans une dialectique entre prétendu « réalisme » et esthétique « merveilleuse ».

Le temps et l'espace, chez Gerbert, sont soumis à l'allure romanesque, dictée par la vitesse, la rapidité de l'écriture de l'auteur.

\*\*\*

---

55 *Ibid.*, p. 243, note en bas de page n. 338. Il faut d'ailleurs préciser que s'il est vrai que Gérard peut être assimilé au chevalier errant arthurien, comme on l'a vu (chap. I, § 3.2), on vient de voir que les espaces où se trouve à chevaucher sont quasiment absents du récit de Gerbert.

56 Se reporter à l'introduction du travail, cf. *supra*, « Un modèle envahissant : Jean Renart et le paradigme réaliste ».

57 LOUISON, *De Jean Renart à Jean Maillart* cit., p. 186-88.

58 *Ibid.*, p. 193.

59 *Ibid.*, p. 235.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 245. En effet, même le troisième chapitre concernant les procédés stylistiques mentionne souvent le roman de Gerbert de Montreuil pour le mettre à l'écart du *corpus* de textes ou pour souligner sa singularité par rapport aux caractéristiques relevées chez les autres auteurs. Les citations de ce type pourraient être encore nombreuses, mais ce serait désormais sans intérêt de les signaler de notre part.

63 On accepte provisoirement la désignation de « pastiche », qui implique une part de distance des modèles pris en cause. Toutefois, on verra mieux au chapitre suivant, qui interrogera les relations de l'auteur par rapport à ses confrères et à son temps dans les dynamiques textuelles, que la distance de Gerbert par rapport à ses sources s'inscrit plutôt dans une perspective parodique.

Comme nous l'avons annoncé en introduisant le chapitre, l'auteur et son héros semblent mus par un même esprit et surtout partager certaines caractéristiques. Au terme de l'examen de la voix du narrateur, on a vu par ailleurs que Gerbert semble vouloir assouplir sa présence omnisciente en favorisant d'autres formes de cohésion du récit. Après cet *excursus* sur les lieux et les temps, nécessaire pour mieux comprendre la poétique de l'auteur, nous allons donc proposer un approfondissement sur la figure du héros.

## 2. Un chevalier pressé : chevauchées chevaleresques

La réflexion qui sous-tend et conduit le présent chapitre est que l'auteur partage avec son héros un certain nombre de traits qui lui sont propres. Une analogie frappante serait à relever, avant de vérifier dans quelle mesure les caractéristiques du récit et de la plume de Gerbert se trouvent projetées sur l'allure et le caractère du personnage. L'esprit de Gérard se rapproche intimement de celui de Gerbert : l'écrivain et son héros partagent la même morale subtilement misogyne dans laquelle baigne le récit. La lumière ambiguë caractérisant la présentation de la vertu féminine, relevée dans le « couvant » avec l'amie, dans la « vantance » et exprimée par ailleurs explicitement dans le monologue de Gérard tourmenté dans la forêt, montre bien comment l'auteur reporte sa vision des choses dans l'esprit du personnage. Cette projection de l'auteur est si forte que, dans le manuscrit A<sup>64</sup>, les deux derniers vers de l'épilogue présentent un vrai lapsus d'identification : « Chi defenist Gerars sont livre, | Qui assez briement s'en delivre » (v. 6653-54), écrit Gerbert.

### 2.1. Allures romanesques (II)

La caractéristique la plus frappante que l'auteur et son héros partagent est la rapidité. On a vu que la plume de Gerbert est presque constamment focalisée sur son héros, exception faite uniquement du bref passage qui relate les mésaventures d'Euriaut à Metz : l'auteur suit de près son héros et ses mouvements, pendant la quête surtout. Or, les caractéristiques de la narration et de la plume de Gerbert se reportent sur le personnage de Gérard, à la fois dans ses mouvements et dans son caractère. Le rythme que le romancier imprime au récit et la rapidité de son écriture sont les moteurs qui conduisent le personnage de Gérard dans son parcours ; le chevalier est mu par les mêmes mouvements qui sous-tendent l'écriture de l'auteur. Par conséquent, on a une transposition précise de la rapidité du récit à la rapidité de l'action au niveau narratif : les chevauchées de Gérard, et de manière générale ses déplacements, concrétisent l'« action » narrée par l'auteur, tout en déterminant le tempo romanesque ; elles scandent le récit et traduisent le rythme élevé de la plume de Gerbert.

Ce rapprochement peut d'ailleurs être poussé un peu plus loin car l'écrivain pressé qu'on a reconnu chez Gerbert se transforme au niveau du récit en ce chevalier pressé qu'est Gérard. Outre qu'ils partagent la même impulsion à l'accélération,

---

64 On ne peut pas savoir avec certitude si le lapsus est du copiste de A ou de Gerbert, mais au vu de la proximité de ce témoin du milieu de composition du roman, on peut sans doute émettre l'hypothèse qu'il s'agisse d'une erreur de l'écrivain.

Gerbert et Gérard partagent la même hâte : tout comme Gerbert veut toujours recommencer à raconter une nouvelle aventure sans presque clore l'épisode par un dénouement détaillé, Gérard est toujours pressé de repartir à l'aventure, une fois qu'il a pu apporter son aide aux gens en détresse rencontrés sur son chemin. A peine est-il en état de repartir, une fois guéries les blessures reçues au combat, Gérard manifeste vivement le désir de reprendre son chemin, de se mettre en route. Comme il arrive dans ce genre de romans, le temps a la « funzione di ritmare lo sviluppo semantico dell'eroe »<sup>65</sup>.

On a vu que la vitesse du récit de Gerbert s'appuie partiellement sur la relative simplicité de son écriture, dépouillée d'ornements et de richesse descriptive. Cette caractéristique, à notre avis, se reporte de manière intéressante sur le héros, au niveau de sa caractérisation : la « rapidité » qui gouverne l'esprit de Gérard, impulsif et tout en action, va de pair avec un certain manque d'épaisseur au niveau psychologique (voir *supra*, chap. 7, § 2.1). Gérard ne se questionne presque jamais sur son état d'âme et son tempérament passionné l'emporte sur une certaine finesse, sur sa modulation psychologique. En accord parfait avec les caractéristiques relevées chez l'auteur pour son récit, Gérard ne cède pas à de longs questionnements, à des débats intérieurs ; son esprit, mu par une certaine vitesse et par un caractère quelque peu tranché, répond en partie au caractère simple de l'écriture de Gerbert.

Par voie de conséquence la duplicité qui gouverne la plume de Gerbert, se bâtissant sur une tension entre les pôles opposés qui en même temps l'articulent – la vitesse du récit et la lenteur de l'expression – se reporte sur le plan du personnage : d'un côté, Gérard est aussi rapide que la plume de Gerbert ; de l'autre, la caractérisation simple du personnage, qui présente peu de nuances psychologiques, peut être assimilable au caractère essentiel de l'écriture de l'auteur ainsi qu'à la redondance de son expression, ce qui conforte une nouvelle fois l'affiliation du héros à la tradition épique.

A la lumière de ce rapprochement on peut émettre une hypothèse sur l'absence d'évolution du héros, relevée au cours du chapitre précédent : Gérard n'évolue pas au niveau narratif dans le récit parce que Gerbert s'arrête par sa nature très peu sur l'évolution du personnage. A l'appui de cette hypothèse, on peut mieux comprendre dans cette optique les variantes manuscrites de la famille BC(D) reportées *supra* à propos des réactions psychologiques du héros.

---

65 PRALORAN, « Il tempo del romanzo » cit., p. 231.

## 2.2. Anamnèses, réécritures

Tout comme les deux caractéristiques majeures du style de Gerbert se transposent dans la caractérisation du héros, Gérard, inversement, participe de sa propre voix à la cohésion du texte. Le héros du roman non seulement assume les mêmes caractéristiques de la plume de l'auteur, qui se trouvent en quelque sorte projetées sur lui mais, parmi les autres personnages, c'est celui qui partage dans une certaine mesure le statut et la voix de l'auteur. On a déjà vu que le chant de Gérard met quelquefois en abyme les thématiques fondamentales du récit, et que ses prises de parole pourraient parfois être assumées de manière directe par l'écrivain. Réciproquement, Gerbert traite son héros comme son porte-parole à travers les insertions lyriques dont il le rend l'interprète si bien que leurs voix se confondent à plusieurs endroits du texte. Gérard participe de la voix de l'auteur, la complète mais surtout la vivifie.

Dans cette optique, il y a un facteur autre que le chant qui mériterait d'être relevé et commenté : face à une situation narrative ambiguë, imprégnée du pouvoir trompeur des signes et des mots, qui se croise le long de l'errance à la nécessité de se nommer, de se présenter aux autres, Gérard est obligé de raconter, à plusieurs reprises, « son histoire », ou mieux sa version de l'histoire, en multipliant par le même mouvement les procédés aptes à augmenter la cohésion narrative. Le texte, qui donne autant de poids à la mémoire, unit une nécessité sociale à une nécessité narrative de rappel et, surtout, d'ancrage à la vérité : lorsque les protagonistes se retrouvent, ils ont besoin de faire le point sur leurs aventures, de se dire ce qu'ils ont vécu individuellement. Surtout, ils ont besoin de s'avouer « la bonne version » des faits, par opposition à celle de Lisiart, officiellement et à tort crue.

Le procédé s'amorce une première fois par un moment de remémoration privée : après avoir battu le dragon ailé au combat, Gérard re-évoque la séquence des événements qui viennent de lui arriver afin de comprendre comment se comporter envers Euriaut qui, agenouillée devant lui, attend sa punition :

Hé! Dex! Dist il, que porai faire?  
Comment porai jou riens mesfaire  
Cheli qui de mort m'a gari?  
Ne sai, tout m'en truis esmari ;  
Mais namporquant je prouverai,  
Si que raison i trouverai,  
Que vers moi doit estre tensee ;  
Que orains tenoie entesee  
M'espee pour prendre sa teste,  
Et quant vit venir cele beste,  
Lors me dist que je me gardaise ;  
Et a nul fuer je ne quidaise  
K'il eüst femme en tout le monde,  
Tant com il dure a la reonde,  
Qui devant lui sa mort veüst,  
Et cheli meisme desist,

Qui a morir l'eüst vouee,  
Rien dont sa vie fust salvee (v. 1067-84)

Dans ce monologue Gérard, qui a terminé le combat contre le dragon, semble revoir – et vouloir évoquer – la scène telle qu'elle vient d'avoir lieu ; d'ailleurs, non seulement il répète les événements (punition – avertissement – combat), il inclut les répliques d'Euriaut aussi, comme s'il avait besoin de tout retenir dans les détails. D'ailleurs, les « veraies ensaignes » prononcées publiquement par le comte Lisiart au moment de donner les preuves de la gageure commencent à ne plus le convaincre totalement : une fêlure s'entre-ouvre sur ses certitudes misogynes ; l'amour parfait dont il s'était vanté au début du récit semble refaire petit à petit surface dans ces réflexions. Cependant, à ce stade du récit, il manque à Gérard une information fondamentale pour se réconcilier avec son amie : il ne connaît pas encore l'innocence d'Euriaut, qu'il découvrira seulement ensuite, comme on le verra mieux au paragraphe suivant.

Ayant acquis ensuite la certitude de la bonne et vertueuse conduite de son amie, et à partir du commencement de la quête surtout, le procédé acquiert plus d'épaisseur : pendant l'errance, face aux nouvelles rencontres, Gérard est obligé de se nommer et de raconter son histoire. Il prend toutefois la liberté de la décliner de manière parfois différente, comme s'il partageait avec Gerbert le pouvoir de re-dire et de ré-écrire les événements passés ; il donne ainsi corps à des analepses réitératives qui rappellent synthétiquement les causes de son errance aux personnages rencontrés. Par le même mouvement l'auteur conduit le récit – qui connaît une progression majoritairement linéaire – à revenir de manière fine et nuancée sur ses traces.

Face aux insistances d'Aigline, châtelaine de Vergy, qui l'aime et veut en faire son époux, Gérard est obligé d'expliquer les raisons de son départ :

Lors le prent par le bout del doi,  
Si dist : « Che ne puet pas ore estre. »  
Son nom, son afaire et son estre  
Li a conté de chief en chief,  
Et son anui et son meschief ;  
Que sa terre perdue avoit,  
Et encore plus li grevoit,  
K'il avoie s'amie perdue. (v. 2211-18)

L'auteur choisit une modalité concise, au discours indirect, aussi bien avec Marote :

Gerars li a tout conneu  
Son grant anui et sa grant perte,  
Toute la vérité aperte  
Li a d'Euriaut acontee. (v. 2381-84)

Dans les deux cas, la perte d'Euriaut et de la terre semblent mises sur le même plan, même au niveau de formulation syntaxique: « Que sa terre perdue avoit [...] K'il avoie s'amie perdue » (v. 2216-18).



En revanche avec Aiglente, fille du duc de Cologne, le procédé change de nature car Gérard, face aux instances de la demoiselle et au vu de la difficulté d'avouer cette vérité, devient un mystificateur : on a analysé ailleurs la portée du mensonge proféré à l'intention de la demoiselle, à laquelle Gérard déclare être un pauvre homme dont la terre a été ravie par son épouse qui l'a supplanté (*supra*, chap. 6, § 2.2) ; on a souligné aussi la part de vérité toutefois contenue dans cette mystification, qui passe à côté de la vérité mais tient lieu de mise en abyme de la situation réelle.

A la fin de l'errance, lorsque Gérard retrouve son amie à la cour de Metz, après avoir vaincu le chevalier Méliatir au combat judiciaire, lorsque la reconnaissance des amants a lieu à la surprise de l'assistance, une longue scène est consacrée à cette « mise à jour » entre les amants. Euriaut a d'abord peur d'approcher Gérard, car elle ne sait pas qu'il a découvert la tromperie de Lisiart. Elle surmonte cependant ses hésitations et Gérard, après s'être concédé le seul moment de tendresse du récit, la rassure aussitôt : « Biele, fait il, ne plourés mie, | Que m'amour avés gaaignie. | Lisiars vous a engignie » (v. 5679-81). Euriaut est toutefois encore craintive et lui avoue timidement avoir perdu la bague de fiançailles. Gérard, toutefois, la rassure promptement et lui raconte ce qui lui est arrivé pendant son errance :

Biele amie, or sachiés de voir  
Que l'aniel poés bien ravoïr  
Lors li conta de chief en chief  
Trestout l'anui et le meschief  
Que il ot pour li querre ;  
Erré en ot par mainte terre ;  
Onques nouvieles n'en aprist,  
Devant chou que l'aloë prist.  
Dont prist l'aniel et li moustra. (v. 5706-14)<sup>66</sup>

Gérard parvient donc, après tant de mésaventures, à rétablir la bonne version de l'histoire et la partage à ce moment avec son amante, qui en a subi la première de graves conséquences. Par ailleurs, vu l'importance qu'elle recouvre à ce niveau du récit, cette analepse est forcément plus détaillée que celles opérées avec Aigline et Marote<sup>67</sup>. Elle n'est pas cependant la dernière car la réconciliation privée doit être rendue publique pour acquérir toute sa valeur et s'accompagner du rétablissement de l'honneur et des droits sur la terre perdue. Lorsque les deux amants, réunis et réconciliés, se rendent à la cour du roi Louis et lui demandent justice du tort subi, ils sont tenus à lui raconter la « bonne version de l'histoire » :

Le rois l'acole et conjoïst,  
Qui molt tres volentiers oïst  
Quel siecle il avoit puis eü

---

<sup>66</sup> Les vers 5708-13 reportés dans l'édition sont en réalité absents de A, cf. éd. cit., p. 228. Par conséquent, cette explication présente dans BCD pourrait s'inscrire dans le même sillon des variantes commentées *supra*.

<sup>67</sup> On remarque ici, bien que dans la relative indétermination du passage, reporté au discours indirect, Gérard (et Gerbert) opère quelques ajustements : le philtre amoureux est passé sous silence.

K'il ne l'avoit a court veü.  
Et Gerars li a tout retrait  
Le mal et l'anui k'il ot trait  
Et comment il fu a Nevers,  
Ou il canta les quatre vers  
A la cours et se fist jugglere,  
Et si oi que li jenglere  
Lisiars avoit couneu  
C'onques d'Euriaut n'ot eu  
A nesun jour carnellement part ;  
Mais une vieille de pute art  
Li fist les ensaignes savoir. (v. 6157-71)

Comme dans le cas d'Euriaut le rappel de Gérard était ciblé sur la récupération de la bague, ici, face au roi, il centre son récit sur la tromperie menée contre sa vertueuse amie. Le récit détaillé reprend exactement les points de l'histoire qui invalident la victoire du comte Lisiart : le mal et l'« anui », puis la découverte de l'innocence.

Ces analepses, qui dans l'ensemble du récit prennent forme de rappel, permettent à Gérard de re-dire – et à Gerbert de re-écrire – la bonne version des faits. Surtout, l'itération de ces passages leur permet de la diffuser. Ces procédés de rappel et de remémoration, qui parsèment le texte, ont avant tout une fonction pratique de renseignement : ils sont nécessaires chaque fois que le héros rencontre de nouveaux personnages. Toutefois ces passages scandent le temps de la quête et recouvrent une fonction structurelle quasiment aussi importante que le surgissement du souvenir d'Euriaut entre une aventure et l'autre (chap. 5, § 2.2) ; leur récurrence permet en outre de les considérer pleinement comme un procédé stylistique : tout en poursuivant à ce niveau du récit sa tendance à la répétition et à l'itération, Gerbert a mis en place un procédé semblable à celui utilisé dans le discours de Tristan à la reine dans les *Folie Tristan* de Berne et d'Oxford.

### 3. Gerbert, Gérard et l'art de chanter

Outre qu'il fait prononcer à son personnage les vérités les plus profondes de son récit, Gerbert le met dans une situation qui devait lui être bien connue : à un moment du récit, Gérard devient ménestrel. On voudrait proposer l'analyse de ce passage, qui se prête bien à conforter et clore le parallélisme qui a été conduit le long de ce chapitre entre l'auteur et son héros. Par ailleurs, l'épisode de Gérard-ménestrel est caractérisé par l'introduction d'une insertion lyrique particulière qui se différencie par sa nature des autres et dont on a volontairement retardé l'analyse jusqu'à présent : il s'agit de la récitation de quatre laisses de l'Aliscans.

#### 3.1. Le dur métier des ménestrels

Après avoir perdu la gageure et puni son amie en l'abandonnant dans la forêt, Gérard se rend dans son ancienne demeure voir ce qu'il en est du comte Lisiart, vainqueur du pari. L'auteur n'explicite pas les raisons qui le guident dans ce choix : Gérard ne sait sans doute pas ce qui l'attend. Afin de ne pas se faire reconnaître de ses gens, il se déguise en ménestrel à l'aide d'un auxiliaire qui exerce cette profession. « Et vesti un viés garnement | Et pent a son col la vièle » (v. 1351-52), et part à pieds en direction de Nevers.

Au moment de son arrivée en ville, le récit est toutefois parsemé d'indices qui laissent entrevoir une sorte de renversement du *topos* du jongleur en fête, renversement confirmé par toute la suite<sup>68</sup>. On ne célèbre pas un mariage ni d'autres cérémonies nécessitant l'arrivée de musiciens, bien au contraire : les gens de la contrée sont en détresse à cause du départ des anciens seigneurs

Bourgeois l'esgardent plus de vint,  
Qui disoient tout en oiant :  
« Cis jougleres vient pour noiant,  
Que toute jour poroit chanter,  
Anchois c'on l'alast escouter.  
Toute est mais la gens esperdue  
Pour Eurïaut, qui est perdue,  
Et pour Gerart, no damoisiel (v. 1365-72)

L'ambiance est donc triste, le temps est mauvais et personne ne veut de la gaîté apportée par le musicien. Par conséquent, les nouveaux seigneurs sont dans une cour quasiment désertée. Dans cette situation triste et dépouillée, Gérard parvient à entrer au château où le comte Lisiart et la perfide Gondrée viennent de s'installer et se

---

68 Silvère MENEGALDO, *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIe et XIIIe siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 229 sq.

propose d'entretenir les nouveaux seigneurs. Toutefois, trempé de pluie et désireux de se réchauffer, il demande la possibilité de chanter après le repas qu'on va servir mais le comte Lisiart, qui n'est pas bien disposé envers le ménestrel, lui répond méchamment. Sur ce Gérard prend la vielle et Gerbert lui fait prononcer un discours sur le dur métier des ménestrels, qu'il pouvait sans doute partager :

Or puis jou bien por voir retraire  
 Que jougeres mal mestier a ;  
 Que quant plus froit et mesaise a,  
 Tant le semont on plus souvent  
 De chanter et seïr au vent (v. 1395-99)

Ainsi, sans s'être restauré et sans avoir pu manger quoi que ce soit, Gérard entonne « quatre viers », soit quatre laisses de l'*Aliscans*.

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
17	v. 1407-28	Gérard, en ménestrel à la cour	Quatre laisses de l' <i>Aliscans</i>

Lorsqu'il termine son chant, le repas est servi et, à ce moment, Gondrée rappelle à Lisiart que c'est grâce à elle qu'il a gagné son pari contre les anciens seigneurs de Nevers (v. 1441-47). Ce rappel au discours indirect est toutefois repris et détaillé par le comte :

Lisiars, ki tres bien savoit  
 Qu'ele disoit verité,  
 Li jure sour sa loiauté  
 Qu'ele puet bien de fi savoir  
 Que tout est sien, terre et avoir :  
 « Que par vous ai conquis Nevers ;  
 Car autrement tornast li vers,  
 Se vous ne m'eussiés aidié.  
 Perdu eusse, au mien quidié,  
 C'ainc de la puciele n'oi part ;  
 Dont a poi li cuers ne me part,  
 Quant je n'oi de li mon voloir ;  
 Mais je l'ai mise en noncaloir,  
 Quant la terre ai et la conté » (v. 1448-61)

On remarque que, curieusement, Gerbert se laisse échapper une note métatextuelle dans les mots prononcés par Lisiart : sans l'aide de Gondrée, « autrement tornast li vers » (v. 1454). On remarque aussi que le discours du comte joue sur la prétendue séduction de la demoiselle – qui n'a pas eu lieu – insistant sur l'ambiguïté entre « savoir » et « avoir » (v. 1451-52) et entre « avoir » et « vouloir » (v. 1459-60).

L'effort et l'humiliation de Gérard-ménestrel sont donc bien récompensés par l'importance de la découverte, d'ailleurs opérée en cachette. Comme le remarque Francine Mora « Cette acquisition ne se fait pas sans peine : forcé de chanter et de jouer de la vielle alors qu'il est épuisé, trempé et affamé, le bel adolescent de la cour de Louis

découvre les duretés du métier de jongleur »<sup>69</sup>. Cela met la joie au cœur de Gérard et les ailes à ses pieds, si bien qu'il n'attend même pas de récompense comme il se doit, selon la séquence classique relevée par S. Menegaldo<sup>70</sup>, et part très vite de la cour, sans même prendre congé, pour se mettre en quête de l'aimée.

Il est clair qu'au niveau fonctionnel le déguisement en ménestrel, exploité aussi par Gerbert de Montreuil dans l'épisode de Tristan ménestrel dans sa *Continuation de Perceval*, permet au héros de surprendre de manière « trompeuse » les deux méchants de l'histoire, qui font figure de trompeurs trompés à la fin du récit. Cet « engin », qui avait permis à Tristan de revenir auprès de la reine Iseut et qui s'inscrit dans la longue série des déguisements assumés par l'amant-artiste afin de revoir son amante à la cour du roi Marc<sup>71</sup>, permet à Gérard d'avoir une révélation capitale, à savoir la preuve de l'innocence de son amie. Ce masque recouvre toutefois d'autres fonctions et valeurs.

En premier lieu, le déguisement de Gérard en ménestrel sert à souligner le talent du personnage en chant et en musique car, comme le dit Maria Coldwell, « playing an instrument seems to be a professional skill »<sup>72</sup>. Cette caractéristique le rapproche encore une fois de l'auteur qui avait lui aussi probablement exercé son activité à la cour de Marie de Ponthieu. L'intervention prononcée par Gérard sur la difficulté du métier de ménestrel semble par ailleurs bien dévoiler la position de l'auteur, qui se plaint à souligner le caractère déplaisant de la situation vécue par Gérard, et commente par le même mouvement le caractère inhospitalier du comte.

Cependant l'insertion lyrique en elle même revêt aussi une valeur particulière par son contenu. Les laisses citées appartiennent à l'*Aliscans*, une chanson de geste du cycle de Garin de Monglane, au sein duquel la figure de Guillaume d'Orange constitue la véritable épine dorsale. La première laisse citée par Gerbert commence par le célèbre vers « Grans fu la cours en la sale a Loon » et, avec les suivantes, rapporte la demande d'assistance que Guillaume d'Orange adresse au roi pendant le banquet qui se tient justement à Laon. La requête, qui succède aux premières défaites subies par l'armée de Guillaume aux Aliscans au commencement de la chanson de geste<sup>73</sup>, voit toutefois le roi, caractérisé par une certaine apathie<sup>74</sup>, répondre avec froideur à Guillaume, en se

---

69 MORA, « Gérard de Nevers, jongleur et chevalier » cit., p. 247. A propos de la lumière ambiguë dans laquelle baignait la figure du jongleur voir aussi SCHMIDT, *La raison des gestes* cit., p. 261-73.

70 Les quatre étapes fondamentales du jongleur figurant sont : A) origine lointaine, B) performance, C) rétribution, D) départ, MENEGALDO, *Le jongleur dans la littérature narrative* cit., p. 234.

71 GERBERT DE MONTREUIL, *Continuation de Perceval*, edited by Mary Williams, Paris, Honoré Champion, t. I, 1922; t. II, 1925; t. III, edited by Marguerite Oswald, 1975. L'épisode s'inscrit pleinement dans l'esthétique analysée dans Joan Marguerite FERRANTE, « Artist figures in the Tristan stories », *Tristania*, 4/2, 1979, p. 26-35.

72 Maria Veder COLDWELL, « 'Guillaume de Dole' and Medieval Romances with Musical Interpolation », *Musica Disciplina*, XXXV, 1981, p. 55-70, p. 66.

73 Voir le recueil d'études *Mourir aux Aliscans. 'Aliscans' et la légende de Guillaume d'Orange*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 1993.

74 Sur la figure du roi dans la chanson de geste voir les notes de Claude Régner dans son introduction à la récente édition bilingue *Aliscans*, texte établi par Claude Régner, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2007.

désintéressant de l'affaire. Ce refus à la demande de protection déchaîne toutefois Guillaume, renommé pour son caractère fougueux et outrecuidant, qui commence à menacer son seigneur ; par le même mouvement, il jette une ombre lourde sur la figure du roi, qui se montre incapable et non désireux de protéger ses hommes.

Comme l'ont bien vu d'abord Merixtell Simó et Francine Mora ensuite<sup>75</sup>, il y aurait dans cette insertion lyrique une sorte de valeur particulière de mise en abyme : « prise en charge par le héros au sein même de la cour dont il a été injustement dépossédé, la laisse insérée dans la *Violette* peut ainsi revêtir une valeur programmatique, voire politique »<sup>76</sup>. En effet, par le biais de cette insertion Gérard, et Gerbert, semblent dénoncer la faiblesse de Louis, figure royale de la *Violette*, qui n'a pas su empêcher une grave injustice contre un vassal digne de protection et respectueux des règles, soit Gérard, comte de Nevers. Par ailleurs le roi, que dans l'*Aliscans* est explicitement nommé Louis, est mentionné dans le texte de Gerbert uniquement par la périphrase de « fils Carlon ». Cette variante témoigne d'une certaine volonté de faire de la polémique, mais de manière pas totalement manifeste.

La situation du récit peut aussi être mise en relation avec celle vécue par la comtesse de Ponthieu, dédicataire du roman, qui s'était vue enlever ses biens en raison de la conduite de son époux, Simon de Dammartin, rangé avec les barons révoltés du côté du roi d'Angleterre Jean Sans Terre contre le roi de France Philippe II Auguste dans la célèbre bataille de Bouvines. Le fictionnel roi Louis, qui n'avait pas su prévenir la gageure mais qui parvient à faire justice à la fin du récit, pourrait donc être mis en relation avec Louis VIII, qui n'avait su rendre justice à la dame de Ponthieu que quatorze ans après la confiscation des biens<sup>77</sup>.

Francine Mora élargit la perspective et va jusqu'à dire :

derrière cette attaque ponctuelle, son but [de Gerbert] était sans doute plus large : remettre en cause un modèle de gouvernement dont la présentation trop idéalement stéréotypée dénonçait discrètement le caractère utopique pour en proposer un autre, plus adapté aux attentes de son public et de son temps<sup>78</sup>.

On pourra approfondir cette réflexion dans le chapitre suivant, où il sera question de vérifier la position de Gerbert par rapport à ses confrères, romanciers et poètes, et à son temps. Mais on ne saurait achever cette démonstration sans avoir souligné à quel point Gérard, qui se fait donc encore une fois porte-parole de l'auteur au niveau métatextuel, comme il avait été le cas pour l'interprétation de *Can vei la lauzeta moder* de Bernard de Ventadour (*supra*, chap. 6), se rapproche de l'auteur. Le déguisement en ménestrel, ce masque que Gerbert « prête » à son héros, acquiert une

---

75 SIMÓ, *La arquitectura* cit., p. 167-71, MORA, « Gérard de Nevers, jongleur et chevalier » cit.

76 MORA, « Gérard de Nevers, jongleur et chevalier » cit., p. 248.

77 Se reporter à l'introduction, « To the glory of her sex ».

78 *Ibid.*, p. 250.

valeur qui d'après nous dépasse de loin toutes les autres : il renforce à une nouvelle reprise – s'il en était besoin – le lien entre l'auteur et son héros par une mise en abyme de l'activité musicale de l'amant-chanteur, figure intimement liée à la position et au statut de l'auteur. Car, comme le dit Corrado Bologna :

sui suoi personaggi l'Autore medievale proietta fantasia e segni, immagini e desideri ; nelle *figure* che essi incarnano non è difficile scorgere in atto, fra le trame sottili in cui quelle figure sono avvolte, la mutazione antropologica e ideologica che coinvolge l'Autore stesso<sup>79</sup>.

### 3.2. Un clin d'œil au lecteur? L'enluminure du manuscrit C<sup>80</sup>

L'enluminure du manuscrit C qui représente Gérard en train de chanter les laisse de l'*Aliscans* travesti en ménestrel, est significative en raison des rapprochements faits jusqu'à présent entre l'auteur et son héros.

L'image montre le comte Lisiart et la vieille Gondrée assis à table, au milieu de la pièce. La table est l'élément essentiel car, de forme rectangulaire et occupant le centre de l'image en raison de sa longueur, elle concourt à organiser l'espace partageant les personnages selon qu'ils sont devant ou derrière elle. Elle est recouverte par une nappe blanche ; juste au-dessus, on voit deux pots et deux pains. Le comte Lisiart et la vieille Gondrée se trouvent derrière la table, assis : le comte porte un vêtement orangé et un bonnet vert replié vers l'avant, couleurs typiquement négatives<sup>81</sup> ; Gondrée a une sorte de guimpe blanche entourant le visage et les cheveux, au-dessus d'une tunique rosacée. Tous deux sont tournés l'un vers l'autre et discutent : Lisiart pointe du doigt droit la femme, qui s'adresse à lui la paume droite ouverte à son intention. Devant la table un valet, presque entièrement tourné de dos, sert le repas ; Gérard, en revanche, est debout, légèrement déplacé vers le côté droit de l'image ; il porte une tunique bleue et au-dessus de celle-ci un manteau gris ; il joue de la vielle.

La position de Gérard est particulièrement intéressante : au-lieu d'être tourné vers les convives, pour lesquels il est en train de chanter, il est de face, le regard baissé. Si d'une part cela souligne la solitude du héros dans cette cour inhospitalière, sa position, inhabituelle pour désigner un personnage du récit même en images, le rapproche encore une fois de l'auteur, se prêtant à un jeu de complicité avec le lecteur, cette fois du livre manuscrit.

---

79 Corrado BOLOGNA, « Figure dell'autore nel Medioevo Romano », dans *Lo Spazio letterario nel Medioevo*, II. *Il Medioevo volgare*, dirigé par Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 1. *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 2001, p. 339-86, p. 356. L'italique est dans la citation.

80 Je tiens à remercier vivement à nouveau Maud Pérez-Simon pour m'avoir fait part de ses réflexions sur cette image, qui m'ont suggéré ce rapprochement.

81 Voir à ce propos Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs: étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le léopard d'or, 1986.

Ms C, en. 7, f. 12 r a

La rubrique cite : « Comtant Girart est venu a Nevers | en guise d'un jougleour  
et il vielle | devant le conte et devant la vielle | qui lui reprouche que par elle il a |  
gaigné la conté de Nevers »<sup>82</sup>.



Image n. 7, Ms C, f. 12 r

Le rapprochement entre auteur et héros, mené le long du chapitre, s'est donc avéré positif et riche d'implications : en premier lieu Gerbert et Gérard partagent une même impulsion à la rapidité qui se transforme dans des chevauchées narratives et chevaleresques conduites à vive allure. Par conséquent, et de façon complémentaire, l'auteur et son héros ont le même esprit quelque peu tranché, dépourvu de trop de nuances et de modulations psychologiques. La discrétion de cette épaisseur, que les copistes exploitent à leur goût, rapproche l'auteur et le chevalier du style épique des jongleurs et se reporte, de manière très fine, sur un autre niveau. Gerbert, outre qu'il partage le même esprit hâté avec Gérard, il fait partager à son héros sa voix et, à un moment du récit, son métier... peut-être même son masque.

---

82 L'image ici reproduite est tirée du catalogue Tamara VORONOVA-Andrei STERLIGOV, *Les manuscrits enluminés occidentaux VIIIe-XVIIe siècle*, Londres, Sirocco, 2003 (édition française). Comme il n'a pas été possible d'avoir une reproduction de plus bonne qualité, nous avons jugé intéressant de la proposer au support de la réflexion, bien que scannée.



## CHAPITRE NEUVIÈME

### DÉTOURS

Au terme de cette étude, on se doit d'aborder la difficile question des relations de Gerbert de Montreuil avec les auteurs de son temps, ainsi qu'avec leur production poétique et romanesque : il s'agit, en guise de conclusion, de cerner de plus près ce trait saillant de sa poétique afin d'assurer une lecture d'ensemble du roman. En réalité la tâche n'est pas facile et, de prime abord, ne semblerait pas très gratifiante car l'auteur de la *Violette* a été très souvent critiqué pour s'être trop et trop facilement inspiré de ses confrères. Toutefois, les analyses menées jusqu'ici n'ont jamais cessé de mettre en relief l'originalité de l'auteur à bien de points de vue. Nous nous proposons donc de poursuivre notre démarche, selon l'optique qui nous a conduite jusqu'ici, tout en essayant d'explorer le terrain mouvant et complexe de l'intertextualité. Ce chapitre, qui forme avec les deux qui l'ont précédé une sorte de triptyque consacré au style de l'auteur, analysé selon trois modalités différentes, nous semble l'endroit le plus propice à proposer une telle synthèse. Ce choix nous amènera donc à revenir parfois sur les résultats des analyses menées précédemment, notamment celles conduites sur la technique d'enchâssement des insertions lyriques, afin de les encadrer et de les éclairer les unes par les autres dans un essai d'interprétation.

#### 1. Intertextes

On l'a annoncé : à la lumière de la critique actuelle, la relation de Gerbert de Montreuil avec la littérature de son temps est problématique.

La *Violette* est un texte très riche en références intertextuelles de nature diverse, qui peuvent aller de la reprise de quelques noms propres, comme celui de Ganelon (v. 250) ou de Thessala (v. 519), à la reprise d'un épisode entier, comme celui du philtre d'amour ou du vol de la bague par un oiseau. En effet, la plupart des chercheurs ont été frappés par la facilité et la désinvolture que l'auteur de la *Violette* montre à s'inspirer de ses contemporains et de la littérature de son temps. En parcourant la critique, surtout les premiers travaux du début du XXe siècle portant sur le roman, on a l'impression qu'une longue liste d'emprunts se dresse à nos yeux, une liste d'éléments disparates dont l'auteur aurait fait usage et qui seraient encore reconnaissables comme éléments non authentiques, exogènes à son texte.

Buffum, dans l'introduction à son édition, organise ce matériel dans une rubrique intitulée « Les sources littéraires »<sup>1</sup>, dans laquelle il inventorie selon une « Table de

---

1 Voir son introduction, éd. cit., p. XL-LV.

motifs » les dettes que Gerbert de Montreuil aurait contractées envers les autres romanciers de son époque. François, dans son étude sur le style, intitule un chapitre « Gerbert de Montreuil et ses devanciers » et opère concrètement de la même manière que Buffum<sup>2</sup> : les deux critiques dressent une longue liste d'éléments que Gerbert a empruntés à ses contemporains et les répertorient selon leur degré d'importance. Ils se limitent toutefois – comme le feront un certain nombre d'articles au sujet des sources se situant exactement dans le même sillon<sup>3</sup> – à opérer des rapprochements tout en mettant les vers de la « source » en regard des vers de Gerbert, sans contextualisation ni commentaire. Voici par exemple le sévère jugement de Ch. François :

On a rendu justice aux qualités de conteur et de versificateur de Gerbert de Montreuil, auteur du *Roman de la Violette* l'un des poèmes les plus agréables de cet âge d'or du roman courtois qu'illustra si brillamment Chrétien de Troyes. Mais on a aussi dénoncé impitoyablement la pauvreté de son imagination, et il s'est successivement vu refuser la paternité de la plupart des épisodes qui constituent le récit des aventures de Gérard de Nevers et d'Euriaut, son amie. L'importance même des emprunts qu'il a fait à ses devanciers les plus en vogue prouve d'ailleurs que Gerbert ne cherchait nullement à déguiser ce qu'avaient de facile ses procédés de composition. Notre poète vivait à une époque [...] où l'imitation était la règle et où personne ne songeait, semble-t-il, à reprocher aux auteurs des libertés que nous n'admettons plus aujourd'hui<sup>4</sup>.

Il va de soi que le classement des sources, des emprunts, voire des larcins – selon les expressions parfois fortes qu'on a utilisées pour les désigner – a placé notre auteur pour longtemps dans un jour défavorable. On a reproché à Gerbert d'avoir réutilisé thèmes, situations narratives, techniques, motifs, métaphores<sup>5</sup> empruntés à d'autres auteurs ou textes de son temps. Sur la base de cette sorte de liste de réminiscences littéraires diverses dont Gerbert s'est inspiré et qu'il a réintroduites dans son texte, il a été considéré comme un imitateur, comme un auteur sans originalité et sans créativité. Bref, la *Violette* de Gerbert s'est acquise une si mauvaise réputation qu'on en parle souvent en termes d'imitation, voire même de « réécriture »<sup>6</sup> – il va de soi : de la *Rose* de Jean Renart<sup>7</sup>. Par ailleurs, les deux études parmi les plus modernes et significatives de

2 Charles FRANÇOIS, *Études sur la 'Continuation de Perceval' par Gerbert et du 'Roman de la Violette' par Gerbert de Montreuil*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres ; Paris, Droz, 1932, p. 94 sq.

3 John ORR, « Une source du 'Roman de la Violette' », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernst Hopffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949 ; Charles FRANÇOIS, « Le 'Roman de Blanchandin' source de Gerbert de Montreuil », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XVI, 1-2, 1937, p. 16-34. Orr a découvert des ressemblances entre la fausse prière d'amour que Lisiart adresse à Euriaut et le dialogue entre le chevalier et la dame du Lai de l'ombre de Jean Renart, texte qu'il a édité.

4 FRANÇOIS, « Le 'Roman de Blanchandin' » cit., p. 15.

5 ORR, « Une source du 'Roman de la Violette' » cit., montre une veine particulièrement critique envers Gerbert de Montreuil.

6 Francine Mora, qui écrit pourtant un très bel article au sujet du roman, est amenée à un moment donné à le qualifier de l'appellation de « réécriture » dans son « Gérard de Nevers, jongleur et chevalier : un modèle pour la cour dans le 'Roman de la Violette'? », dans *Mythes à la Cour, Mythes pour la Cour*. Actes du XIIe Congrès de la Société internationale de littérature courtoise (Université de Lausanne et de Genève, 29 juillet-4 août 2007), réunis par Alain Corbellari, Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Claude Mühlethaler, Jean-Yves Tilliette et Barbara Wahlen, Genève, Droz, 2010, p. 243-52, p. 244.

7 La seule voix qui se détache de ce chœur à l'unisson est celle d'Isabelle Arseneau dans sa thèse soutenue en 2007 à l'Université de Montréal, malheureusement non publiée et qu'elle a eu la gentillesse de nous faire parvenir ; la chercheuse décerne une veine parodique chez l'auteur et relève certaines de

Meritxell Simó et de Fernando Carmona, qui échappent à cette optique et ont commencé à relever l'originalité du roman, ne semblent pas avoir eu beaucoup de résonance<sup>8</sup>.

Les analyses menées jusqu'ici n'ont certainement pas dédaigné de mettre la Violette en relation avec les textes de son temps. Toutefois il sera nécessaire de se pencher de manière systématique sur le phénomène qu'on appelle « intertextualité », depuis les études de Julia Kristeva, afin de tracer un possible parcours éclairant l'enchevêtrement de citations plus ou moins biaisées, d'échos que Gerbert tresse avec les auteurs et les textes de son temps.

Une première possibilité qui s'offre à nous serait de faire un effort taxonomique afin d'organiser de manière systématique ce qu'on considère génériquement comme « reprises intertextuelles », à présent éparses et réparties sous des étiquettes diverses comme sources, hypotextes, modèles, afin de les différencier du moins par nature et par taille. Cependant, si l'intérêt d'un essai de ce type de vérification est de reconstruire le réseau de relations que l'auteur aurait tissé avec ses contemporains et de mieux comprendre quelles étaient ses connaissances littéraires, il est sans doute ici d'un moindre intérêt d'établir les dettes de Gerbert en termes presque comptables. Par ailleurs, cette approche pourrait s'avérer infructueuse dans la mesure où elle aborderait la question encore une fois en termes statiques au lieu de l'insérer dans une dynamique, dans ce que Bakhtine appelle échange dialogique entre les textes<sup>9</sup>. Suivre cette démarche nous intéresse d'autant moins qu'on pense avoir montré au cours des chapitres précédents de manière suffisamment convaincante que Gerbert n'est pas un imitateur, au contraire.

L'épaisseur des citations, la richesse des références que l'auteur met en jeu et la facilité avec laquelle les traite Gerbert dans son roman doivent à notre avis être interrogées de manière différente de celle qui leur a été traditionnellement accordée. A cet effet, en amont des analyses, il serait nécessaire de saisir plus nettement ce concept fuyant et multiforme d'intertextualité à l'appui de deux réflexions qui expliquent certains de ses modes de fonctionnement. Cela va permettre d'une part de

---

ses solutions narratives parmi les moins conventionnelles et plus ironiques, parodiques. Dans son travail toutefois I. Arseneau, qui analyse les motifs du merveilleux dans les romans « dits réalistes » et critique donc leur prétendu « réalisme » en vient – comme Lydie Louison finalement – à admettre l'existence de cette catégorie littéraire fort contestée en creux. Par conséquent les résultats obtenus, et surtout la démarche empruntée pour y parvenir, ne nous semblent ni suffisamment prouvés au niveau critique, ni d'ailleurs suffisamment convaincants. Voir Isabelle ARSENEAU, *D'une merveille à l'autre. Ecrire 'en roman' après Chrétien de Troyes*, thèse dactylographiée, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2007.

8 Fernando CARMONA, « El Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil », dans *El roman lirico medieval*, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, Estudios Romanicos n. 1, 1988, p. 188-226, et Meritxell SIMÓ, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones liricas*, Bern, Peter Lang, 1999.

9 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Editions Gallimard, 1977.

comprendre davantage la position de l'auteur face à la littérature de son temps et, d'autre part, d'éclairer petit à petit le dessein qui conduit le chapitre.

### 1.1. Les deux niveaux de l'intertextualité

Pour commencer il faudrait différencier, à l'aide des réflexions de Massimo Bonafin sur l'intertextualité parodique, deux niveaux d'analyse bien distincts, qui permettent déjà une première avancée dans la considération des phénomènes intertextuels. Il existe fondamentalement deux niveaux que la reprise intertextuelle peut atteindre : un « livello fondante », qui concerne « la consistenza ideologica del fenomeno e le sue implicazioni epistemologiche », à savoir le niveau le plus profond, et « un secondo livello, diciamo 'superficiale', [qui] afferisce invece lo spessore linguistico del fenomeno intertestuale »<sup>10</sup>. Grâce à cette distinction entre niveau idéologique – ou fondamental – et linguistique – ou superficiel – on peut déjà déduire que la reprise linguistique au niveau intertextuel est un procédé de surface, qui n'est pas censé toucher la réalité profonde du texte parodié. Comme l'explique M. Bonafin :

quello che conta qui, e che emerge particolarmente nel caso della parodia, non è il gioco delle voci, di richiami, delle allusioni, delle citazioni in quanto prova di un'inesausta circolarità del linguaggio, in un universo fatto di Testo, bensì, al contrario, la concorrenza fra visioni del mondo in lotta per il dominio di quelle realtà che si riflettono nelle parole<sup>11</sup>.

A l'appui des réflexions de Benedetto Croce sur la circularité, l'autoréférentialité du langage, le critique nuance l'importance d'une reprise intertextuelle de nature linguistique et valorise en revanche les formes d'intertextualité qui impliquent le questionnement d'un système de valeurs proposant un regard alternatif sur le monde.

Dans notre cas, en effet, il faudrait une certaine précaution à traiter d'emprunts certaines reprises formelles non seulement en raison du caractère profondément autoréférentiel du langage, comme il vient d'être relevé, mais aussi en raison du haut degré de formularité de la langue médiévale. Il est connu qu'aux origines, dans le passage du latin au « roman », les premières manifestations littéraires de la langue française concourent à construire un système linguistique gouverné par la réitération et par une certaine fixité d'expression<sup>12</sup>, comme c'est le cas dans la littérature épique. La

---

10 Massimo BONAFIN, « Appunti sull'intertestualità parodica », dans *Intertestualità. Materiali di lavoro del Centro di ricerca in scienza della letteratura*, a cura di Massimo Bonafin, Genova, Il melangolo, 1986, p. 21-28, p. 21-22. Bonafin travaille depuis longtemps sur la parodie et on compte, parmi ses publications, deux essais récents : *Parodia e modelli di cultura*, Milano, Arcipelago, 1990 et *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001, essai théorique très à jour sur la littérature critique et important outil de travail.

11 BONAFIN, « Appunti sull'intertestualità parodica » cit., p. 22.

12 Pour un nouveau regard sur l'intertextualité au vu de la fixité et la formularité de la langue médiévale, voir le travail intéressant d'un groupe de chercheurs italiens, riche en contributions de portée différente traitant de mythes, de lexique, de rime, *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Pierre Analote Fuksas, Roma, Viella, 2007.

forte récurrence de certaines formules, favorisée d'ailleurs par le puissant conditionnement produit par les structures formelles versifiées, nous amène donc déjà à nuancer un certain nombre de critiques formulées à l'égard de Gerbert de Montreuil<sup>13</sup>.

Dans la *Violette*, par ailleurs, on trouve à plusieurs endroits une sorte de distanciation de l'auteur par rapport au monde courtois, plus que des reprises « simplement » linguistiques ou thématiques. Il suffit de penser au questionnement de la rhétorique courtoise qui s'opère dans les relations des héros avec les personnages secondaires – leurs aspirants séducteurs –, comme on l'a vu au chapitre 5, et à la manière originale et ironique de Gerbert d'utiliser les insertions lyriques en modalité dialogique. On serait donc amené à penser que Gerbert propose dans son texte un questionnement profond d'un système de valeurs.

## 1.2. Entre conservatisme et innovation : « The Paradox of Parody »<sup>14</sup>

L'opposition dialectique entre conservatisme et innovation se trouve au cœur des stratégies mises en place par la parodie. Comme l'a bien démontré la critique canadienne Linda Hutcheon dans sa brillante étude *A Theory of Parody*<sup>15</sup>, le mécanisme de base d'un renversement parodique oscille exactement entre ces deux pôles : une tendance au conservatisme, nécessaire afin que la portée parodique soit reconnue ; une part d'innovation ou de transgression, qui se trouve par conséquent greffée sur ce contenu traditionnel, reconnaissable, dont elle se distingue et qu'elle contribue d'une certaine manière à renverser. Ce mode de fonctionnement, qu'elle appelle « the paradox of parody », est très intéressant ; comme elle l'explique, « the ideological status of parody is a subtle one : the textual and pragmatic natures of parody imply, at one and the same time, authority and transgression »<sup>16</sup>.

La parodie est donc une sorte de transgression normée, qui, d'une part, contient la loi qu'elle est censée détourner, de l'autre, en propose une récréation. Comme le dit Kathryn Gravdal, s'appuyant sur ces fondements théoriques pour les appliquer à la littérature médiévale, « the parodic text is granted a special licence to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines dictated by « recognizability » »<sup>17</sup>. En effet, outre qu'elle présuppose et exprime une règle dans sa formulation même, la parodie doit faire en

---

13 ORR, « Une source du 'Roman de la Violette' » cit.

14 Comme on va voir, il s'agit d'une heureuse expression de Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Meuthen, 1985, titre du chapitre 4.

15 *Ibid.*, p. 51.

16 *Ibid.*, p. 69.

17 Kathryn GRAVDAL, *Vilain and courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989

sorte qu'elle soit reconnaissable ; par ailleurs, pour qu'elle soit reconnaissable, il faut qu'elle soit suffisamment célèbre ou connue.

Il faut admettre, avec L. Hutcheon, qu'il n'est pas toujours facile de distinguer entre parodie, ironie, parfois même satire, car tous ces éléments peuvent être nuancés ou subtilement combinés dans une seule solution. La chercheuse canadienne propose à cet effet un schéma très efficace qui dessine, à l'appui de trois cercles qui se superposent partiellement, en quelle mesure il peut y avoir coïncidence entre ce qu'elle appelle « ethos » parodique, ironique et satirique<sup>18</sup>. Cependant, comme elle le souligne, la parodie procède toujours de l'ironie car « ironic inversion is a characteristic of all parody »<sup>19</sup> et « parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text »<sup>20</sup>. Par ailleurs la parodie partage avec l'ironie cette même structure bipolaire, comme L. Hutcheon l'a démontré dans un article précédant son essai<sup>21</sup> ; l'ironie repose aussi sur la distanciation d'une norme dont il est question de se détacher. Par ailleurs elle nécessite, au même titre que la parodie, un bon décodage de la part du lecteur pour devenir signifiante : car « irony isn't irony until it is interpreted as such »<sup>22</sup>.

---

18 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., p. 55.

19 *Ibid.*, p. 6.

20 *Ibid.*, 1985, p. 6.

21 Linda HUTCHEON, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, 36, 1978, p. 467-77.

22 Linda HUTCHEON, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1995, p. 6.

## 2. Une question d'« aesthetic distance »

Les deux réflexions théoriques proposées en amont de l'analyse, portant sur la double nature du phénomène intertextuel et sur le double fonctionnement de la parodie soulèvent deux questions-clés pour notre texte. La structure régissant l'intention parodique, telle qu'elle a été analysée par Linda Hutcheon, semble parfaitement s'adapter à notre cas de figure : cette dynamique bipolaire, qui joue entre tradition et innovation, entre règle et transgression, est tout à fait présente dans la *Violette*. Nous avons surpris plus d'une fois le sourire ironique de Gerbert de Montreuil derrière quelques effets de détournement, entre jeux de lumière et d'ombre, dans une mise à mal parfois serrée du code de la courtoisie. Le mécanisme mis en place par Gerbert se base exactement sur ce « paradoxe de la parodie », soit sur la reconnaissance de la part du public d'une situation standardisée – part de conservatisme – qui toutefois ne respecte pas toujours ses attentes – part d'innovation.

La première apparition d'Euriaut se prête parfaitement à être comprise dans ce sens. Seule, à la fenêtre du château de Nevers, la jeune femme, qu'on s'attendrait à voir interpréter une chanson d'ami ou de femme, entonne en revanche la « cobla » d'une « canso » de Bernard de Ventadour. L'insolite combinaison opérée par l'auteur d'une voix féminine avec celle du chantré par excellence de l'amour dans la poésie lyrique provençale a deux raisons d'être. Comme on l'a relevé plus haut, par le biais de cette insertion l'héroïne montre son adéquation à un idéal amoureux élevé, à la différence de son amant qui, au contraire, avait été rattaché au registre de la bonne vie en chantant de simples refrains. En outre, Euriaut se fait curieusement le porte-parole de l'auteur. Par l'intermédiaire d'une voix singulièrement féminine, et grâce aux contenus de la strophe enchâssée, Gerbert manifeste une nouvelle fois après le prologue la dénonciation des envieux-médisants. La strophe interprétée par Euriaut est donc une mise en abyme intéressante de la position auctoriale, qui rappelle la thématique de fond du récit. Mais ce choix est doublement intéressant car l'auteur semblerait ironiser par contraste, de manière subtile, avec le comportement vantard et discourtois de Gérard lors de sa première prise de parole, à peine une centaine de vers plus tôt (chap. 4, § 2.1).

De même, lorsque le duc de Metz chante à l'intention d'Euriaut une chanson d'amour pour la reconforter, les contenus de la strophe créent une forte mise à distance par rapport au type de chant qui serait attendu à cet endroit. La strophe de Gace Brulé, qui exprime la solitude de l'amoureux incompris, se répercute de manière ironique sur le comportement du duc même car, alors qu'il prétend être un fin amant incompris, il est en train d'accomplir un acte aussi peu courtois qu'un *raptus mulieris* – qui suscite

naturellement le désespoir de la demoiselle (chap. 5, § 1.1. et chap. 7, § 1.2). Par cette mise à mal du comportement de cette figure masculine, qui emprunte dans cette situation le statut de poète/chanteur, Gerbert pouvait vouloir exprimer une subtile ironie sur les figures des poètes lyriques aussi.

Ces réflexions suffiraient déjà à prouver que Gerbert de Montreuil utilise une certaine forme d'« ironie parodique »<sup>23</sup>. On pourrait toutefois remettre en cause, dans ce cas, la notion de parodie car l'attitude de Gerbert n'est certainement pas celle d'un parodieur acharné. Par ailleurs, d'après les définitions traditionnelles, la parodie intervient sur un texte spécifique, qui est mis à mal, détourné, ce qui n'est pas vraiment le cas pour la *Violette*. On ne peut d'ailleurs pas identifier la *Rose* de Jean Renart comme son seul hypotexte, comme on l'a fait, car on a vu quelles sont les différences qui séparent le texte de Gerbert de celui de son prédécesseur tant au niveau de la structure du roman, qu'au niveau de l'intrigue (chap. 1) et, surtout, de l'esprit du récit (chap. 2). Surtout, les réminiscences littéraires qui parsèment le texte de Gerbert sont multiples, ses « intertextes » nombreux.

Le récit de Gerbert semble plutôt se référer à plusieurs textes, poétiques et lyriques, plus qu'à un seul hypotexte, ainsi qu'à un système de valeurs, de codes de comportement, bref : au monde de la courtoisie. Et en effet, Linda Hutcheon le dit ouvertement, tout en remodelant la définition traditionnelle de parodie : « sometimes, in fact, it is conventions *as well as* individual works that are parodied »<sup>24</sup>. Par conséquent, dans la *Violette*, il n'y a pas la possibilité de parvenir à ce que la chercheuse appelle « une synthèse bitextuelle »<sup>25</sup>, qui implique dans une certaine mesure la reprise formelle du texte parodié à l'intérieur de celui qui opère la parodie. Le roman de Gerbert de Montreuil « [non] testualizza un conflitto tra testualizzazioni tra loro discordi »<sup>26</sup> au sens strict, car

When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody<sup>27</sup>.

Les procédés subtils mis en place par Gerbert, qui jouent sur l'ironie et la distanciation d'une certaine norme, appellent en cause de manière très forte le concept de public, devant décoder ces impulsions et y réagir. La création de ces effets ne se base d'ailleurs pas uniquement sur la participation active de la part du public, mais elle fait

---

23 Si d'une part on reconnaît à Isabelle Arseneau le mérite d'avoir flairé la bonne piste allant vers une lecture ironique/parodique du roman de Gerbert de Montreuil, nous aimerions d'autre part signaler que notre analyse se distingue profondément de la sienne pour la démarche, avant tout, qui approche le texte d'une manière analytique avec une plus grande attention portée à la réalité matérielle de sa conservation, et pour les résultats obtenus, qui portent sur un niveau plus profond d'analyse.

24 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., p. 13. L'italique est dans la citation.

25 HUTCHEON, « Ironie et parodie » cit., p. 477.

26 BONAFIN, « Appunti sull'intertestualità parodica » cit., p. 22.

27 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., p. 22. C'est nous qui soulignons.



appel au concept d'horizon d'attente ou mieux d'*Aesthetikerwartung*. Par voie de conséquence, dans ce cas de figure, il ne s'agit pas seulement de bien décoder le message poétique de l'auteur, afin de comprendre son esprit, ironique ou parodique, mais de l'encadrer dans une situation strictement codifiée et de voir si l'attente est respectée ou déjouée, si elle conforte la norme ou suscite en revanche la surprise<sup>28</sup>.

Comme on le sait, l'enjeu pour un auteur médiéval n'est pas d'innover, mais de s'inscrire dans une tradition tout en y insérant de subtiles modulations. On pourrait dire, de manière provocatrice, que toute la littérature médiévale se fonde sur ce mécanisme, base du fonctionnement de la parodie. Il est clair toutefois qu'il faut voir de quelle manière on remet en cause la tradition, avec quel esprit, de quelle manière on se situe par rapport à ses modèles, car tous les auteurs ne veulent pas « tirer sur la révérence »<sup>29</sup>. Beate Schmolke-Hasselmann montre la variété des réponses possibles au maître champenois dans les romans arthuriens en vers, à travers un titre qui est déjà éloquent : « Aspects to the response to Chrétien : from plagiarism to nostalgia »<sup>30</sup>.

Par ailleurs, la notion de public serait à mieux cerner aussi car la portée de cette mise à mal devrait sans doute se comprendre en relation à l'ampleur du public atteint. Il devait y avoir différents types de public visés, selon la portée plus ou moins grande des effets recherchés. Si certaines situations dans le texte pouvaient être claires pour un public large, comme par exemple la mise à mal du discours courtois de la part des demoiselles rencontrées par Gérard, la subtile distanciation de la matière tristanienne ainsi que du maître champenois opérée par l'intermédiaire de la strophe de Bernard de Ventadour visait sans doute un public ciblé : les confrères de l'auteur.

Toutefois, pour revenir aux réflexions proposées, d'après nous il est clair qu'en créant ces situations Gerbert ne veut pas rester à ce que M. Bonafin a appelé un niveau superficiel d'intertextualité, mais en appelle à un système de valeurs dans son ensemble par une mise à distance esthétique : *aesthetic distance*, d'après l'heureuse expression de Peter Haidu<sup>31</sup>. Si on accepte cette perspective, il faudrait alors regarder le roman de Gerbert sous un nouveau jour : se fondant sur une série stricte de codes et de conventions littéraires, tant au niveau narratif qu'au niveau lyrique, l'auteur se réapproprie ces modèles et joue de manière subtile avec leurs structures, et avec les attentes du public, pour le remodeler.

---

28 JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

29 C'est le titre provocateur de la contribution de Eric Hick, « Tirer sur la révérence : la prise de parole parodique », dans *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, études publiées par Jean-Claude Mühlethaler, avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 215-34. Ce même volume, qui recueille les actes d'un récent colloque sur la parodie, ressemble des articles très intéressants.

30 Beate SCHMOLKE HASSELMANN, *The evolution of Arthurian romance : the verse tradition from Chrétien de Troyes to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, cf. chap. 6.

31 Peter HAIDU, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in 'Cligès' and 'Perceval'*, Genève, Droz, 1968.

## 2.1. Un auteur à la « bonne mémoire poétique »

Comme on l'a dit, la parodie procède d'une base de conservatisme qui lui sert à contextualiser la portée de son innovation et à la rendre compréhensible. A travers ce passage, incontournable au prix d'une incompréhension du procédé parodique, le jeu intertextuel renforce de fait la loi qu'il est censé détourner. L. Hutcheon le dit ainsi : « even in mocking, parody reinforces ; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence »<sup>32</sup>.

La part de conservatisme qui se manifeste dans le récit de Gerbert prend couramment la forme de citations explicites. En effet, dans la *Violette*, l'auteur fait appel à des traditions littéraires célèbres et bien connues évoquant, comme il est usuel pour tout récit médiéval, un système de personnages fictifs familiers, qui tient lieu d'*auctoritas* et qui constitue un point de repère pour l'auditeur/lecteur. Gerbert a une bonne mémoire poétique, précise, très à jour sur la littérature de son temps, que le public à qui il s'adressait devait connaître et apprécier. Comme toute mention concourt à susciter des souvenirs et, par cela, un monde pour ainsi dire de référence, Gerbert ne dédaigne aucune des traditions littéraires actives de son temps.

Malgré la prise de distance du monde arthurien exprimée dans le prologue, on a vu que Gerbert ne s'éloigne pas de ce modèle et récrée une sorte de toile de fond de réminiscences célèbres pour ses auditeurs : Brangien, en couple avec Thessala, est nommée lors de la description de la vieille chambrière Gondrée ; avec l'usage du philtre amoureux, on a vu que la légende des amants de Cornouailles et le *Cligès* de Chrétien de Troyes émergent en contrepoint à l'histoire du couple de jeunes héros ; Caradoc et sa femme, figures strictement liées au monde arthurien, affleurent aussi non seulement dans le façonnement de la relation amoureuse entre les héros, mais sont explicitement mentionnés lors de la description de l'héroïne. A ce moment, dans un passage particulièrement dense, l'auteur laisse émerger ses souvenirs littéraires à profusion, citant des noms parfois peu conventionnels afin de valoriser l'incomparable beauté d'Euriaut qu'il prise davantage que celle de toute héroïne antique (Hélène et Polixène, v. 876, Didon, v. 877, Antigone, v. 878), arthurienne (Galiene, femme de Fergus, Iseut) et épique (Gaité, femme d'Athis, v. 875).

D'ailleurs, cette même description d'Euriaut est parsemée de nombreuses évocations hagiographiques et épiques : l'« affiche » fermant le manteau d'Euriaut, qui doit préserver toute femme du « vergondage », vient de sainte Florence de Rome ; on retrouve une figure féminine insolite et aussi pâle qu'Aude, fiancée de Roland, dont l'héroïne porte la ceinture de pierres précieuses. Si l'auteur fait preuve d'une bonne culture biblique, car il mentionne Salomon, Samson, Absalon et l'étrange figure

---

32 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., p. 75.

d'Onestasse<sup>33</sup>, femme persécutée aux mains coupées, l'appel à la tradition épique est de loin le plus fort, surtout en passant du personnage féminin au héros : Roland, Fierabras, Charlemagne, Guillaume d'Orange sont tous appelés à différents endroits du texte pour glorifier la valeur guerrière du preux Gérard. Comme le dit Wilmotte « l'auteur du *Roman de la Violette* est un lecteur de romans, à la mémoire bien garnie de souvenirs épiques ; il cite Charlemagne, Roland, la belle Aude, Mainet, Ferragus, Guillaume Fiere-brace, Florence de Rome, Espaulart de Gormaise etc. »<sup>34</sup>.

Ainsi, Gerbert fait partager à ses lecteurs un monde de références littéraires qui devait leur être familier, suscite une foule animée de personnages connus.

Si le nombre de citations directes est vraiment consistant, le récit de Gerbert est soutenu et enrichi par un certain nombre de reprises d'ordre structural. On a analysé par exemple l'importance du mythe de Mélusine pour la construction de l'héroïne, et notamment pour l'élément fondamentale qui justifie le texte : le bain épié, derrière lequel s'entrevoient les figures de Bethsabée et de Suzanne. On a vu aussi que Gerbert s'inspire peut-être plus largement qu'on ne l'avait dit d'un roman de Jean Renart qui n'est pas la *Rose*, mais l'*Escoufle* : la *Violette* partage son canevas narratif entre la structure du récit idyllique, à propos de laquelle on évoque le *Conte de Floire et Blancheflor* (chap. I, § XX), et celle des romans d'errance arthuriens. Par ailleurs, bien que l'auteur n'insiste pas trop sur ce point, Gérard et Euriant sont des amants enfants, car ils ont quinze ans<sup>35</sup> et vivent ensemble depuis sept ans et demi<sup>36</sup>. Mais qui plus est, l'épisode central du roman, au cœur de la problématique du philtre tristanien, se résout par le vol d'une bague, bâtie sur un jeu d'oiseaux, et ensuite la récupération de cette bague.

Mais on pourrait aussi quitter la partie strictement narrative pour considérer le côté lyrique : Gerbert cite, en les enchâssant dans son récit, un nombre très élevé de fragments lyriques, dont la variété de genre, touchant aux répertoires savants et populaires, et de poètes, « anciens et modernes », est remarquable. La « citation » est ici à entendre de manière plus subtile, biaisée, comme on l'a vu, car Gerbert n'explique pas ses sources ; au contraire, il les cache de manière à ce que cela soutienne un jeu de

---

33 Les trois premiers figurent dans l'étrange monologue de Gérard, errant désespéré dans la forêt après avoir abandonné Euriant, cf. supra, chap. 2, § 3. La figure d'Onestasse surgit pendant la prière du plus grand péril prononcée par Euriant sur le point d'être brûlée au bûcher, où se trouvent d'ailleurs déployés tous les événements principaux de l'Ancien et du Nouveau Testament.

34 Maurice WILMOTTE, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et de la classe des beaux-arts*, 3, 1900, p. 166-89, p. 171.

35 Les manuscrits B et C nuancent cette donnée du manuscrit A et augmentent l'âge du jeune couple, qui passe de quinze à vingt ans.

36 On avait déjà signalé (chap. 6) que le comte de Tressan exploite ce détail pour raconter longuement les enfances amoureuses des deux amoureux, en y ajoutant quelques nuances érotiques, Louis-Elisabeth de la Vergne, comte de Tressan, *Les apparences trompeuses*, extrait de l'histoire du très noble et chevaleureux prince Gerard, comte de Nevers et de Rhétel, et de la très-vertueuse, sage et belle princesse Euriant de Dammartin, sa mie, dans *Bibliothèque universelle des dames. Romans*. Tome quinzième, Paris, Gaspard-Joseph Cuchet, 1780.

chant particulier au niveau fictionnel. Toutefois, les textes étaient certainement reconnaissables et familiers à un public cultivé.

La consistance de ces réminiscences, de ces citations, de ces allusions, est remarquable : en raison de cela, la *Violette* a été vue pendant longtemps comme une imitation plate de ses prédécesseurs. On remarque toutefois, en s'appuyant encore une fois sur la réflexion de L. Hutcheon, que la parodie se rapproche profondément de la citation, de l'allusion, du pastiche, voire même du plagiat, car la présence d'un texte, d'une loi, d'un code à parodier se situe, au niveau formel, au sein même de la formulation parodique<sup>37</sup>. Cependant, ce qui d'après la critique distingue profondément la parodie par son essence des autres types de dialogisme intertextuel, c'est l'intention – ironique ou parodique – de l'auteur.

A ce propos, il faudrait en effet remarquer que Gerbert ne semble pas cacher ses citations, au contraire : la volonté délibérée et manifeste de faire allusion à certains textes, motifs, personnages et épisodes très connus de son temps semble déjà un indice qui devrait nous orienter vers une lecture différente de son « intertextualité ». Ses « emprunts », présumés, sont au grand jour. Qu'y aurait-il de plus éclatant que d'appeler un roman s'inspirant du cycle de la gageure et utilisant la technique de l'enchâssement des fragments lyriques *Roman de la Violette*? Le jeu de références au *Roman de la Rose* de Jean Renart, on a déjà eu l'occasion de la remarquer, est manifeste. Comment ne pas voir la reprise ironique de l'épisode du philtre tristanien, ici utilisé de manière trompeuse et détournant le héros de son véritable amour?

Les réminiscences littéraires que l'auteur introduit dans son texte semblent répondre à un projet poétique délibéré, au vu de leur évidence et de leur importance. Gerbert de Montreuil semble jouer volontairement avec la tradition littéraire, les auteurs, les textes poétiques et narratifs de son temps, dans une situation qui connaissait une stratification sensible des codes littéraires et qui pouvait s'appuyer, à ce moment, sur une forte participation du public dans la reconnaissance de ce jeu de références. Cependant il est aussi clair que ce jeu de détournements, de renversements, d'attentes déjouées mis en place par Gerbert s'est vite perdu et, avec ceci, son ironie subtile a dû devenir vite opaque en l'absence d'interprètes capables de la décoder correctement. C'est pour cette raison, à notre avis, que la *Violette* a été si âprement critiquée pour ses reprises génériquement « intertextuelles » : il s'agit des seuls éléments qui, à présent, sont restés parfaitement visibles ; mais pour comprendre leur épaisseur ironique, leur « aesthetic distance », il a fallu reconstruire leur contexte, tout en essayant de leur restituer leur fraîcheur perdue.

---

37 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., chap. 1 et 2.

## 2.2. Pour une re-fonctionnalisation des modèles littéraires

On vient de voir que la parodie et l'ironie, d'après la dualité qui gouverne leur structure profonde, revendiquent une part d'innovation, de recréation, qui constitue un élément fondamental de leur stratégie polémique, sans lequel elles ne seraient plus les mêmes. A cet égard, la parodie se distingue de la satire car son esprit n'est pas destructeur et dévalorisant ; au contraire, l'esprit ironique ou parodique jouerait plutôt sur l'innovation, sur la création de solutions inédites. A cet effet, il nous semble déjà avoir montré, au cours des précédentes analyses, que les réminiscences littéraires chez Gerbert sont toujours traitées de manière originale ; les reprises structurales, surtout, sont souvent réajustées à de nouvelles exigences fictionnelles.

Il faut évidemment veiller à distinguer les influences réellement subies par l'auteur – on a vu par exemple l'empreinte du maître champenois pour ce qui est de la construction du récit en termes structurels – et les reprises volontaires de la part de Gerbert. La présence ou l'absence d'intentionnalité de sa part conditionnent fortement la manière de comprendre son œuvre. La conscience et la volonté de reprendre un autre texte, de lui faire un clin d'œil ne se situent sans doute pas au même niveau qu'une influence déjà absorbée, intrinsèque, pour ainsi dire souterraine. D'après nous, toutefois, Gerbert de Montreuil procède à une déstructuration volontaire des modèles, qui joue sur deux plans.

A un niveau macroscopique, Gerbert s'appuie sur un mythe ou sur un motif dont il change complètement la disposition des éléments et, par conséquent, du signifié. A ce titre on a vu qu'il s'approprie de manière très personnelle le mythe de la fée Mélusine. Un substrat mélusinien très marqué conditionne profondément la dynamique de la relation entre les amants dans la formulation du secret (chap. 2), et régit surtout la construction du personnage féminin dans quasiment toutes les phases du récit (chap. 7). Toutefois, le récit ne se développe pas selon les différentes phases des récits-mélusiniens et diffracte à différents moments de l'histoire les passages topiques du mythe. De même, la présence d'un couple d'amants et d'un philtre amoureux, ainsi que d'une chambrière ayant la science de Brangien ou de Thessala, se réfère évidemment à la légende de Tristan et Iseut. Cependant ces éléments sont intervertis, voire renversés : la servante de l'héroïne aide un méchant intrus à séparer les amants, unis jusque là par le secret d'inspiration mélusinienne, en l'épiant nue au bain ; le philtre d'amour, brassé par la plus fidèle chambrière de la demoiselle de Cologne, sert à détourner le héros de son vrai amour, et en fait donc un homme entre deux femmes, au lieu de l'unir à son amante.

Outre ces déstructurations et renversements, Gerbert met en place des procédés intéressants construits sur un jeu subtil d'attentes déjouées, qui recèle d'après nous la part la plus forte d'innovation.

On a vu au premier chapitre que l'errance du héros est tout à fait assimilable à une quête arthurienne. Toutefois, bien qu'elle partage la même structure, elle n'a pas du tout le même esprit : il s'agit en réalité d'une quête privée, encadrée dans une dimension collective qui n'a pratiquement pas d'épaisseur. La problématique du roman ne touche aucunement la sphère publique et sociale, si importante dans les romans de Chrétien de Troyes ; la présence de la société est limitée et semble superficielle. Cela pourrait se comprendre par la faible présence du souverain : le roi Louis est une figure évanescence, qui n'arrive pas à sauvegarder ses droits dans les territoires qu'il gouverne, et à l'égard de qui Gerbert prend d'ailleurs ses distances à l'appui de l'enchâssement des laisses de l'*Aliscans*. Cette insertion lyrique, relatant la colère de Guillaume, seigneur d'Orange, face à la réponse évasive du roi à sa requête de secours, semble effectivement mettre en abyme à la fois la situation de Gérard, qui a perdu sa terre, et peut-être le comportement de Louis VIII vis-à-vis de Marie, comtesse de Ponthieu (cf. *supra*, chap. 8, § 3.1.).

Une autre curieuse circonstance, sur laquelle nous aimerions attirer l'attention, se produit pendant la quête : Gérard, chevalier à la valeur incomparable, dont les exploits chevaleresques scandent toute l'errance à la recherche de l'aimée, n'a pas d'armure. En effet, comme on l'a vu de manière détaillée au premier chapitre, Gérard s'est éloigné de la cour à l'improviste en vue de donner une punition à son amie. Par conséquent, il commence son errance dépourvu de l'équipement nécessaire à tout bon chevalier ; pour cette raison, à chaque nouveau combat, il est obligé d'en demander une ou de l'emprunter. Si, d'une part, ce procédé permet à l'auteur de renouveler la description de son armure et de ses armes à tout nouveau combat, il permet d'autre part de mettre en place un véritable détournement ironique sur leur source. Cela est d'autant plus intéressant que ce procédé ne répond pas à une exigence fictionnelle : Gérard n'a pas besoin de cacher son identité et de se rendre quelque part *incognito*<sup>38</sup> ; par ailleurs, alors qu'on sait que la chevalerie est intimement liée aux armoiries, et est une institution sociale ordonnée par de la couleur<sup>39</sup>, Gerbert laisse son chevalier se vêtir d'armures de fortune, qu'on lui prête ou qu'il trouve pratiquement au hasard.

Lors du premier combat, que Gérard entreprend au nom d'Aigline de Vergy contre Galeran de Gornement, l'auteur se plaît à énumérer les origines des éléments de l'armure, pour en souligner à la fois la préciosité, en quelque sorte merveilleuse, et l'autorité des célèbres personnages auxquels elles ont appartenu

Puis vesti un hauberc treslis,  
 Qui fu l'empereour Alis ;  
 Sur la cuirie vest la cote,  
 C'outre mer fist une Escote,

38 Lorsqu'il le fait, comme on l'a vu, il se travestit en ménestrel.

39 Voir les lumineuses études recueillies dans Michel STANESCO, *D'armes et d'amours : études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002.

Rainse, ki fu mere Talas.  
Un hiaume ki avoit chiers las  
Li lachent, ki fu Charlemaine (v. 1759-65)

Gérard, glorifié jusque par le heaume de Charlemagne, reçoit d'ailleurs une épée qui a fait l'objet d'une interpolation au goût orientalisant : l'épée « Fine guerre »<sup>40</sup>, venue de Bagdad, a sauvé le jeune neveu trahi par l'envie de son oncle et roi de la ville, en surgissant à l'improviste d'une rivière. Par cette histoire merveilleuse, qui ne va pas sans évoquer l'Excalibur arthurienne, l'interpolateur semble d'ailleurs bien s'insérer dans l'esthétique du texte : par la figure de l'envieux roi de Bagdad et sa jalousie envers son jeune et preux neveu, il met encore une fois en abyme la situation de Gérard, vassal injustement dépossédé, ainsi que celle de Marie de Ponthieu. Les seules touches de couleur attendues dans la description de l'armure émergent lors de l'arrivée du beau cheval blanc, recouvert d'un tissu « plus vermax que varance » (v. 1833).

Si au moment du premier combat Gérard porte une armure à son tour revêtue de réminiscences si importantes, Gerbert active ensuite une sorte de procédé de dégradation. Au moment de son arrivée à la ville de Cologne, où des combats contre les Saxons viennent de s'engager, Gérard est obligé d'en demander une au bourgeois qui l'héberge – Adam le Grec : « Son oste apiele isnielement ; | Si li pria molt bielement | Par amors c'armes li prestast » (v. 2576-78). L'armure en tant que telle est de loin moins précieuse que la précédente : « Un hauberc bon et bien trelis [...] Caucés de fier, cuirie et cote | A armer et biele et mignote » (v. 2581-85) ; le choix chromatique marque toutefois une constance avec celle portée précédemment : « S'armeure ert toute vermeille » (v. 2587). Cet étrange abaissement – on remarque que chez Chrétien, seulement Cligès se fournit en armure auprès d'un bourgeois<sup>41</sup> – se poursuit toutefois dans une situation plus explicitement dégradante. Lorsque Gérard porte secours à un chevalier blessé dont l'épouse a été enlevée, il expose une nouvelle fois son problème :

Ne jou n'ai arme fors m'espee,  
[...]  
Mais sachiés bien, s'armes avoie,  
Je me meteroie a la voie,  
Et s'iroie apriés lui sans faille.  
Il aroit de moi la bataille,  
Se vo femme ne voloit rendre (v. 4451 ; v. 4453-57).

Le chevalier lui répond promptement :

Sire, fait il, dont alés prendre  
Les armes d'un mort chevalier,  
Qui la gist desous cel lorier,  
C'orains a l'asssembler occis » (v. 4458-61)

---

40 V. 1772-1828, éd. cit.

41 STANESCO, « Cligès, le chevalier coloré », dans *D'armes et d'amours* cit.

Gérard se hâte de faire ce qu'on lui a suggéré et Gebert le suit de sa plume dans cet étrange habillement, en disant : « Au mort tos les ados osta, | Puis est armés isnielement | Et est montés hastivement » (v. 4464-66), comme il avait été le cas pour le jeune Perceval avec le chevalier vermeil au début du *Conte du Graal*.

Or si, comme le souligne M. Stanesco, « on peut douter que le changement d'armure ait eu comme unique fonction de cacher l'identité du héros »<sup>42</sup>, ce qui n'est d'ailleurs pas le cas ici, et qu'on accepte que « le changement d'armure est en réalité étroitement associé à sa répétition et une succession de couleurs »<sup>43</sup>, on a du mal à appliquer cette idée au héros de Gerbert. Il est vrai qu'on peut entrevoir une sorte d'ascension dans le choix de la couleur blanche portée par le chevalier au tournoi de Montargis, une sorte d'anticipation du duel judiciaire contre le comte Lisiart et de la future victoire de Gérard, au moment où il a désormais les preuves de l'innocence d'Euriaut et où sa quête a finalement pris fin. C'est le moment où, pour son importance, les choix esthétiques prennent le plus de valeur :

Gerars, qui se volt desgiser  
Que nus ne le puist raviser  
Fu plus blans que n'est nois, covers  
D'un blanc dyaspre molt divers.  
Entour son chief ot mis la gimple ;  
Euríaut, qui molt estoit simple ;  
Et si fist par envoiseüre  
De son trecheoir bordeüre  
Entour son escu (v. 5890-98)

L'habillement qui joue entièrement sur la blancheur, qui tient lieu de déguisement ici voulu et recherché, est attribué aussi à ses compagnons, de sorte que dans le déplacement le groupe de chevaliers donne l'impression d'être « angele empené » (v. 5905).

Toutefois, dans l'ensemble du récit, les notations chromatiques sont en réalité inconstantes : non seulement elles ne sont pas toujours données<sup>44</sup>, mais le blanc est associé à Gérard depuis le premier combat par le biais du cheval. On constate une forte différence par rapport Cligès, chevalier coloré, pour qui Stanesco a vu une évolution dans le port des différents couleurs interprétable selon une « évolution du chevalier de l'obscurité à la lumière, du nocturne au diurne, de l'occultation au dévoilement lumineux »<sup>45</sup>.

---

42 STANESCO, « Cligès, le chevalier coloré », dans *D'armes et d'amours* cit., p. 69-70.

43 *Ibid.*

44 Lors du combat contre le géant Brudaligant, assiégeant du château Bien Assis, Gérard demande comme toujours une armure pour affronter l'ennemi, mais Gerbert gomme les détail et se contente de dire « A tant envoie un escuier | Li sires, pour querre les armes. | Onques n'ot si bonnes a Parmes » (v. 4795-97) et en souligner juste la beauté et la richesse avant de reprendre le récit. Au moment du combat judiciaire contre Méliatir, pour délivrer Euriaut de l'injuste accusation d'homicide, Gerbert est encore plus rapide : « Gerars descent pour aprester, | Son cor isnielement arma » (v. 5501-2).

45 STANESCO, « Cligès, le chevalier coloré » cit., p. 78.



Non seulement il n'y pas de traits distinctifs pour Gérard, une armure ou une couleur qui le caractérisent et aident à le reconnaître, ce qui aurait pu être un choix esthétique et narratif intéressant pour l'auteur, mais on ne discerne pas non plus de véritable évolution en termes chromatiques. En revanche, Gerbert se plaît à relater des situations dégradantes pour son chevalier, qui pourraient signifier à la fois la marginalité au sein de la société du héros, rejeté dans la honte par la perte de la gageure, mais aussi une *aesthetic distance*, un regard amusé sur la tradition chevaleresque à l'égard de laquelle il témoigne d'une volonté de renversement.

Si la différence d'implication de l'intentionnalité souligne la distance entre la parodie et le pur plagiat, comme on l'a vu, les choses ne sont pas aussi simples car, par exemple, une certaine intentionnalité parodique peut se retrouver aussi bien dans le pastiche. « Both parody and pastiche not only are formal textual imitations but clearly involve the issue of intent. Both are acknowledged borrowings. Herein lies the most obvious distinction between parody and plagiarism »<sup>46</sup>. Cependant L. Hutcheon, s'appuyant sur l'illustre étude de Gérard Genette, montre bien que le pastiche relève de l'imitation, joue sur les similarités et touche plutôt une couche formelle, superficielle du texte éventuellement à « pasticher »<sup>47</sup>, alors que la parodie opère une transformation plus profonde, allant au cœur du texte ou du système de valeurs à parodier. La critique canadienne soutient que le pastiche relève de l'« interstyle » alors que la parodie touche vraiment l'« intertexte », résumant de la sorte : « parody is to pastiche, perhaps, as a rhetorical trope is to cliché »<sup>48</sup>.

Nous avons évoqué, dans le chapitre précédent, l'opinion de Lydie Louison d'après laquelle la *Violette* est un « pastiche des stéréotypés arthuriens »<sup>49</sup>, désignation que nous avons temporairement acceptée. A la lumière de ces analyses, il semble en revanche clair que Gerbert ne semble pas se limiter à des reprises formelles : dans son récit, Gerbert remet continuellement en discussion le système de valeurs qui régissent son monde, insérant les personnages et les situations narratives les plus typiques de la littérature de son temps dans des contextes nouveaux, inédits, choisissant pour eux des solutions inattendues.

Afin de souligner encore une fois la part d'intentionnalité mise en place par Gerbert, nous voudrions reprendre les réflexions dégagées au troisième chapitre, et dans la deuxième partie en général, concernant un phénomène plus complexe :

---

46 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., p. 38 sq.

47 Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

48 HUTCHEON, *A Theory of Parody* cit., p. 38.

49 Lydie LOUISE, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 245.

l'attitude relevée chez Gerbert de Montreuil vis-à-vis des poètes lyriques dans le traitement de la production poétique enchâssée dans son texte. On a relevé, d'une part, une précision surprenante dans la copie de toutes les chansons de Gace Brulé, célèbre trouvère de première génération, si bien que Buffum a émis l'hypothèse que Gerbert pouvait avoir des *Liederblätter* du poète à sa disposition. Cela témoigne d'une attitude rigoureuse de la part de l'écrivain, profondément respectueuse du travail de l'auteur lyrique. On a vu, d'autre part, que Gerbert n'a aucune réticence à intervenir directement dans les poèmes des trouvères de deuxième génération comme Moniot d'Arras et Guillaume le Vinier, afin de les modifier pour les adapter au récit. Gerbert semble donc adopter une attitude manifestement souple à l'égard de la production des poètes qui lui sont contemporains.

Par ailleurs, les insertions lyriques remplissent une fonction différente selon l'ancienneté des leurs auteurs, d'après une modulation qu'on a appelée diachronique. Les poésies des trouvères de deuxième génération, comme Moniot d'Arras, Guillaume le Vinier et Audefroy le Bâtard, qui devaient être ses contemporains et venir d'une région proche de la sienne<sup>50</sup>, donnent voix aux échanges dialogiques les plus animés auxquels ont accès tous les personnages. La voix des poètes de première génération comme Gace Brulé et le Châtelain de Coucy est concédée en revanche quasi uniquement au héros pour exprimer ses pensées amoureuses au nom de la femme aimée ; enfin, la poésie provençale, ici représentée avec deux strophes de deux célèbres *canço* de Bernard de Ventadorn, tient en quelque sorte lieu d'*auctoritas* et se rapproche subtilement de la voix et de la position de l'auteur.

A l'appui de ces considérations, nous pensons pouvoir montrer une fois de plus que non seulement Gerbert de Montreuil est respectueux de la valeur et du travail de ses confrères, dont il utilise quelques fragments poétiques tout en exploitant leur puissance d'évocation, mais qu'il assume une attitude précise à leur égard, parfois volontairement rigoureuse et parfois plus détendue, oscillant entre le respect d'une certaine forme d'*auctoritas*, qu'il contribue à maintenir, et la liberté ressentie envers d'autres auteurs, d'autres formes poétiques qui lui étaient probablement plus familières, plus proches. En effet, l'oscillation entre ces deux pôles, conservatisme et innovation, est un trait qui pourrait très bien s'appliquer à la lecture de l'ensemble du roman.

---

50 Cf. *supra*, chap. 3, § 2.1-2.2.

### 3. Mondes à l'envers : tendances parodiques ou politiques?

Les considérations précédentes mettent en lumière l'attitude de l'auteur envers la littérature de son époque et le travail de ses confrères, une attitude consciente à la fois respectueuse et décontractée, où l'on discerne une part de conservatisme et une part d'innovation dans le traitement de plusieurs éléments, à différents niveaux. L'attitude entrevue montre une claire volonté de questionner un système de valeurs ; mais il faut encore comprendre de quelle manière Gerbert traite ces éléments. Une fois qu'on a compris le mécanisme qui fonctionne comme principe de base du récit, une fois qu'on a entrevu les détournements, les renversements opérés, encore faut-il comprendre, comme l'indique très justement Gravdal : « Which « high »? which « low »? »<sup>51</sup> remet-on en question? Au juste, comment Gerbert veut-il se poser par rapport à la tradition?

Comme on l'a vu, Gerbert est un auteur au regard et à l'écriture très sélectifs : il ne se concède pas de digressions si elles ne sont pas utiles au récit ; il ne daigne même pas de décrire les paysages qui s'étalent le long de l'errance du héros ; il retient seulement ce qui l'intéresse pour réaliser son dessein. Au vu des considérations précédentes sur ce qu'on a appelé la « linéarité » du récit et la rapidité de l'écriture de l'auteur, il sera intéressant de se pencher plus longtemps qu'on ne l'a fait sur les éléments qui se dégagent avec le plus d'insistance dans son texte, ou sur ceux qu'on pourrait définir comme écarts de la règle. S'il est vrai que rien de ce qu'il narre n'est dû au hasard, les éléments qui constituent en quelque sorte des exceptions à une norme attendue sont d'autant plus intéressants à interroger depuis la perspective abordée ici. S'il y a une exception, dans la *Violette*, elle est sans doute voulue et recherchée.

A ce titre, on entrevoit un curieux renversement qui se situe dans le sillon de recherche qui a conduit Kathryn Gravdal à l'étude de la parodie médiévale. Son étude se fonde sur la discordance entre deux pôles, emblèmes de deux mondes en opposition : courtoisie et « vilenie »<sup>52</sup>. Comme elle le dit, « the reader of medieval texts also encounters vilains courtois et courtois vilains »<sup>53</sup>. En réalité, il n'y a pas de vrais vilains dans le roman de Gerbert. Il y a toutefois une étrange constance qui se dégage de l'observation du monde de la cour et du monde de la ville, concernant à la fois l'espace et ses habitants : les concepts fondamentaux, relevant traditionnellement de la noblesse – soit « courtoisie », richesse et, par conséquent, « largece », – ne semblent plus caractériser les habitants de la cour ou se reporter à l'espace du château ; ces qualités semblent en revanche être déplacées en faveur d'une dimension bourgeoise et

---

51 GRAVDAL, *Vilain and Courtois* cit., p. 10.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 14.

urbaine, comme si un échange était intervenu entre ces deux mondes habituellement étanches pour subvertir leurs règles.

### 3.1. Châteaux « degastés » et demoiselles discourtoises

Les deux châteaux les plus importants du récit, celui de Vergy et Bien Assis – renommé Illes Pertes –, renvoient tous les deux aux romans du maître champenois : le premier ressemble de près au château de Beau Repaire du *Conte du Graal*<sup>54</sup>, comme l'avait déjà signalé Buffum ; le château nommé « Bien Assis », quant à lui, porte une dénomination largement répandue dans les romans de Chrétien de Troyes<sup>55</sup>. Par ailleurs, les deux sont caractérisés par l'isolement et la hauteur des châteaux merveilleux. Toutefois à leur approche Gérard, et le lecteur avec lui, est alerté par une insolite désolation. A peine Gérard commence-t-il la recherche de son amie, il se rapproche du château d'Aigline de Vergy :

Ensi par maint jor cevalcha,  
Tant qu'encontre un vespre aprocha  
Un chastel sour une riviere.  
Lors li sambla et fu aviere,  
Quant ot coisi la fremeté  
Et il le vit si garité,  
Que li chastiaus de guerre fu ;  
Que le pais vit ars en fu  
Tout entour le chastiel deux liues (v. 1521-29).

A travers le regard de Gérard, Gerbert s'arrête pour observer la pauvreté du château, qui semble en guerre et dont le pays semble « ars en fu » (v. 1528). A peine a-t-il examiné l'enceinte, deux hommes viennent vers lui à cheval. Toutefois, d'autres remarques viennent aussitôt confirmer l'impression de Gérard : en premier lieu, aux deux chevaliers succèdent quatre hommes à pied, pourvus d'épées et d'une hache, arme peu courtoise pour l'habitant d'un château ; les chevaliers acceptent d'héberger Gérard, conformément à sa demande, mais ils lui racontent toutefois leur « grant meschief », venu du siège qu'un seigneur ennemi leur porte depuis longtemps et de la dévastation de la terre « gastee », qui dure désormais depuis trois ans ; par conséquent, il lui promettent de lui fournir un « hostel » « Tel com nous faire le vous pourons » (v. 1540-41).

Ce renversement de la description habituelle du château se poursuit avec d'autres remarques exprimant le manque de moyens : dès l'entrée au château, ces chevaliers enlèvent leurs armes « prises sont et ruëllies » (v. 1567) pour mettre des « robes [...] qui sont desroutes » (v. 1569), puis d'autres chevaliers les rejoignent pour

---

54 Ressemblance signalée déjà par Buffum, éd. cit., p. XLVI.

55 Par exemple dans *Erec et Enide*, v. 346, v. 50067, v. 5146, dans le *Conte du Graal*, v. 862, v. 1335, v. 1705, v. 2689, v. 3047, v. 6996, exemples tirés de LOUISON, *De Jean Renart à Jean Maillart* cit., note n. 430, p. 264.

accueillir l'étranger, mais ont un « povre atour » (v. 1574) et étaient « maigres et pailles » (v. 1571). Comme dans un climax ascendant, qui souligne toujours davantage cette insistance sur la privation, Gerbert fait finalement entrer « en scène » la dame du château, Aigline de Vergy, victime d'une dure persécution : son château est dévasté, sa terre « degastee », ses richesses épuisées. Gerbert en donne une brève description qui ne manque pas de mentionner sa beauté mais surtout les signes de sa situation précaire. Tout axé sur la litote, ce bref passage descriptif sur le personnage féminin exprime parfaitement la situation misérable qui se voyait déjà depuis l'extérieur du château :

Avoec iaus vint une puciele,  
 Qui molt fu avenans et biele,  
 Mais de juner fu si atainte,  
 Que la fache ot et pale et tainte ;  
 Et, se li estoire ne ment,  
 Vestu ot povre garnement,  
 Un cainse blanc, viés, descousu ;  
 Et si avoit çaint un tissu  
 Dont la bouclete et li morgant  
 N'estoient mie fait d'argant,  
 Ains estoit d'archal ou de coivre ;  
 Tres bien peust on aperchoivre  
 Qu'ele n'ot mie grant richesse. (v. 1575-89)

L'auteur insiste à la fois sur le manque de nourriture, qui décolore le visage (« pale et tainte », v. 1577), dont les signes sont visibles auprès des chevaliers ainsi que chez la dame, et sur l'absence de richesse matérielle qui se répercute sur la condition vestimentaire (« cainse blanc, viés, descousu », v. 1583). Ces deux manques sont soulignés par la récurrence du procédé de négation et le tour de force de litotes depuis le début du passage : « Apriés les deus en vinrent quatre | Qui furent *sans cheval*, a piés » (v. 1534-35) ; « [les chevaliers] *N'estoient pas* viestu de pailles | Ne de samis ne de cendaus » (v. 1572-73) ; « la bouclete et li morgant [du ceinturier] | *N'estoient mie* fait d'argant » (v. 1583-84). La pénurie atteint jusque la nourriture pour les bêtes car, pour ce qui est des chevaux, « Si li donnent un poi de fain, | Qu'il n'i ot orge ne avainne » (v. 1560-61).

Les mêmes caractéristiques se retrouvent au château Bien Assis, renommé des Illes Pertes, sur qui pèse d'ailleurs une menace plus grande : celle du géant Brudaligant, un monstre anthropophage. Gerbert accentue le contraste entre la position stratégique du château justement nommé « Bien Assis », « Le plus fort et le miels seant | Que nus veist en son vivant » (v. 4648-49), qui était « si biaux, si riches, ne si fors », et la dévastation de la contrée qui l'entoure car « defors ne puet riens remanoir, | Qui tout ne soit ars et destruit » (v. 4657-58). Gerbert suit la même démarche que lors de l'approche du premier château : un écuyer intercepte le chevalier étranger et veut le dissuader d'approcher du château en raison du péril qui le menace. Gérard veut

toutefois connaître les raisons du péril, qui ne manquent pas de lui être rapportées : le cruel géant assiège le château depuis six ans, a dévasté le pays, a fait de nombreux prisonniers car il est atteint d'un mal qui l'oblige à se nourrir de chair humaine. Par ailleurs, il a fait un pacte avec le seigneur du château : il pourra libérer ses otages à condition que sa fille lui soit livrée.

Plutôt que d'insister sur le manque de ressources, cette fois Gerbert se plait à dramatiser l'épisode en soulignant la peine et la douleur des seigneurs et des gens du château qui amènent la jeune fille, belle et sage, à l'endroit convenu pour la livrer au le géant, prêts à la sacrifier. En premier lieu « La puciele piteusement | Sospire et pleure et duel demainne » (v. 4749-50), mais ses sentiments se répercutent sur toute l'assistance, qui mène un deuil identique. Naturellement, Gérard décide d'affronter le géant, parvient à le tuer et libère du même mouvement les prisonniers et la jeune fille, ainsi que les habitants du château<sup>56</sup>.

Ce qui nous intéresse ici, c'est d'observer la vision du château que Gerbert propose à travers ces descriptions : les deux châteaux sont sans richesse et sans faste, dépourvus de moyens, et de toute ressource en vivres en particulier, menacés et par conséquent des lieux où la peur règne. Si les terres « gastes » sont des puissants ressorts narratifs pour tout roman arthurien, ces thématiques et leur traitement semblent s'inscrire dans le sillon de la déstructuration des modèles visée par Gerbert à d'autres niveaux : elles concourent à faire émerger une esthétique précise, derrière une volonté précise car d'autres éléments peuvent se lire d'après cette perspective.

Allons plus loin selon cette optique, mais en faisant tout juste un pas en arrière.

On a vu que la modalité selon laquelle Gerbert traite le personnage principal féminin relève d'une poétique du regard, très inspirée des récits mélusiniens, fonctionnant en quelque sorte par images, par une succession de tableaux juxtaposés. On a vu aussi que la plume de l'auteur est totalement focalisée sur son héros et qu'en revanche l'héroïne disparaît tôt du récit ; par conséquent, l'auteur essaie de maintenir sa présence, son souvenir nonobstant son absence à travers le chant de son amant. L'héroïne est un personnage construit sur l'image, une figure délicate, dont les attributs féériques disparaissent à un moment donné, aussitôt après avoir été abandonnée par son amant dans la forêt.

Les autres figures féminines du roman se distinguent profondément de celle d'Euriaut : elles ne sont presque pas décrites en termes figuratifs, on n'a quasiment

---

56 La cour de Cologne n'est pas l'objet d'une description à part entière, mais est plutôt fonctionnelle comme théâtre des nombreux événements chevaleresques et amoureux ayant lieu au sein de cet épisode. Toutefois, lorsque le siège des Saxons est appris à l'intérieur de la ville, une rumeur se répand selon laquelle : « Entour Couloigne n'avoit blé | Ne vigne, qui ne fust trenchie. [...] Li Saisne [...] La contree ont toute arse en fu (v. 2533-34 ; v. 2536-37), à conforter une nouvelle fois l'usage du même procédé.

aucune mention de leur beauté ou de leurs riches vêtements, surtout dans le cas de la demoiselle de Cologne, Aiglente, qui est un personnage fictionnellement très présent. Ces demoiselles, comme Aigline, Aiglente, Flourentine sont en revanche des êtres de pure parole : leur caractère émerge totalement dans le discours, au lieu de l'image, par ailleurs tout centré sur la problématisation de la parole amoureuse. Très fréquents sont leurs questionnements sur l'état d'âme, les monologues sur la souffrance amoureuse, les demandes d'amour prononcées à l'intention du héros. Cette galerie de figures féminines, dont l'auteur néglige volontairement de décrire la beauté, n'est pas très charmante car l'antithèse entre leur parole – courtoise – et leur comportement met à nu leur profonde « discourtoisie ». Ces demoiselles souffrantes du mal d'amour, intéressées uniquement à obtenir l'affection du héros, « primsautières » et sans honte, sont mécontentes de ne pas parvenir à ce qu'elles visent. Par ailleurs, elles sont médisantes : Aigline, au moment du départ de Gérard, maudit le jour où elle l'a connu ; Aiglente, qui obtient temporairement l'amour de Gérard par la supercherie du philtre, est désespérée lorsqu'elle apprend qu'il l'a abandonnée pour repartir à la recherche de son amie et tue l'épervier qu'il lui fait porter comme don, en souvenir de lui. Ces figures féminines incarnant d'une certaine manière le monde de la rhétorique traditionnelle semblent des êtres vains, sans qualités, mises à mal ; elles sont de véritables demoiselles discourtoises.

De même que la description topique des châteaux n'est pas traditionnelle mais totalement renversée, caractérisée par la pauvreté et la misère au lieu de la richesse et la « largesce », on remarque un renversement dans les attributs du comportement des demoiselles du château : elles ne sont plus des beautés extraordinaires qu'il faut essayer de séduire, mais des femmes obstinées qu'il faut tacher de fuir.

### **3.2. Pour une nouvelle conception de « largesce »**

Les réflexions proposées au paragraphe précédant trouvent un appui solide dans la dynamique antinomique créée par l'auteur entre le monde prétendument courtois et celui moins élevé des bourgeois et de la ville.

Gerbert oppose à ces demoiselles une figure beaucoup plus discrète qui leur sert de contrepoint : celle de Marote. Fille du bourgeois qui héberge Gérard dans la ville de Châlons-sur-Saone, qui s'occupe de Gérard pendant sa maladie, cette figure féminine est intéressante car elle se distingue totalement des autres. Non seulement elle est pourvue de toutes les qualités qui manquent chez les autres demoiselles, mais elle est

construite de la même manière qu'Euriaut dont elle peut être considérée une mise en abyme<sup>57</sup>.

Belle et bien faite, l'auteur se plaît à lui donner une petite touche sensuelle, comme cela avait été le cas pour Euriaut<sup>58</sup>

[...] une fille ot molt courtoise ;  
Molt estoit biele et avenans,  
Ses mieudres poins estoit venans,  
Molt fu envoisie et mignote  
La damoisiele ot nom Marote (v. 2291-95).

En outre Marote, habile à la broderie et très bonne chanteuse, a deux qualités qui la distinguent nettement des autres demoiselles : elle a le don de sagesse et de courtoisie. Lorsque, ayant entendu sa chanson de toile, Gérard se remémore Euriaut et chante à son tour, Marote s'inquiète d'abord de l'état de la maladie de Gérard, puis l'interroge sur sa situation. Cependant, à la différence de la demoiselle de Vergy, elle est prête à accueillir l'histoire du chevalier, qui lui raconte « son grant anui et sa grant perte » (v. 2382) sans médire, bien au contraire ; elle lui tient un discours qui l'aide à comprendre la faute de sa « vantance » :

Certes, sire, ne lonc ne pres  
Ne doit on esprouver s'amie  
[...]  
C'asés tost peut amie faire  
Uns hom qui est de grant affaire :  
Legiere chose est a fournir.  
Mais c'est li sens de bel tenir,  
Que cil qui a sa bonne amie  
Sachiés esprouver ne doit mie,  
Ains le doit adiés tenir chiere (v. 2387-88 ; 2390-96)<sup>59</sup>.

La bourgeoise Marote se révèle dans son discours de loin plus fine et sage que toutes les autres demoiselles, qui ont en revanche recours à une rhétorique vieillie, feinte, non intégrée dans une attitude globalement courtoise. Effectivement Gérard réplique en s'exclamant

Ha! puciele, vous dites voir,  
[...]  
De cest mal m'avés esté mire,

---

57 De nombreux critiques ont déjà fait cette association sans cependant aller beaucoup plus loin sur cette perspective, cf. notamment Alberto LIMENTANI – Laura PEGOLO, « Marote ou de l'amour bourgeois », dans *Épopée animale. Fable, fabliau*. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque de la Société Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981 édités par Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 323-32, Hans-Erich KELLER, « L'Esprit courtois et le 'Roman de la Violette' », dans *Courtly literature : culture and context*. Selected papers from the 5th Triennial congress of the International courtly literature society, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August, 1986, edited by Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 323-35, SIMÓ, *La arquitectura* cit. et Francine MORA, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », dans *Figures de l'oubli (IV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècle)*, édité par Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, *Revue Études des lettres*, 1-2, 2007, Université de Lausanne, p. 119-35.

58 La description d'Euriaut est encadrée par deux touches sensuelles, qui soulignent l'équilibre des hanches et les seins naissants (cf. *supra*, chap. 6, § 1).

59 On déjà commenté ce passage d'une autre perspective en relation à l'étrange monologue de Gérard dans la forêt *supra*, cf. chap. 2, § 3.



Ki tenu m'a lonc tans si fort ;  
Mais vous m'en avés fait confort  
Et en parler et en chantant (v. 2409 ; v. 2411-14)

La fonction d'adjuvante que Marote remplit est donc développée à partir de là de manière plus explicite : ayant appris que le chevalier veut repartir à la recherche de son amie, Marote l'aide dans l'entreprise et fait preuve d'une générosité et d'une certaine « largesce » qui est en ouverte contradiction avec les caractéristiques relevées comme afférentes au monde de la cour dans le roman. Le passage du texte qui évoque les soins prodigués à l'intention de Gérard est très suggestif :

Marote, qui le cors ot gent,<sup>60</sup>  
Prent le caudiel et le culier,  
Qu'ele avoit fait apparillier,  
Gerart en fait un poi user ;  
Ne le valt pas trop engresser,  
Mais petit l'en donne et souvent,  
Et cuevre son chief por le vent,  
Pour le froit, que mal li fache ;  
Se li leve souvent la fache  
Et les temples de l'aige rose.  
De lui bien faire ne repose  
La puciele ne tart ne tempre,  
Ains le baigne tant et atempre,  
Et le semont tant et esforche,  
K'il est venu a sa forche. (v. 2420-35)

Sa délicatesse est remarquable : la demoiselle prend soin du chevalier le nourrissant, le protégeant du vent et du froid, lui lavant le visage à l'eau de rose et le « semonnant » aussi jusqu'à ce qu'il retrouve sa vigueur et sa force, s'occupant en personne de sa guérison. Mais encore : lorsque Gérard est sur le point de partir, ayant retrouvés ses forces, Marote ne veut pas être « payée » de retour. Elle le couvre en revanche de riches dons et lui offre « linges, drap » (v. 2484), « reube vaire et caucement » (v. 2486) ; l'auteur remarque par ailleurs que son cheval est bien engraisé entre-temps (v. 2490-91). Par ailleurs, elle lui fait don, pour qu'il se souvienne d'elle, d'un très bel épervier dont on a vu ailleurs l'importance au niveau narratif.

Outre qu'elle se distingue de tous les autres personnages féminins par sa sagesse et sa « largesce », Marote remplit donc une fonction fondamentale d'adjuvante dans le récit car son chant, au nom d'Euriaut, permet une première fois la reprise de la quête – au moment où le fil rouge de la mémoire de Gérard s'était perdu – ; en lui offrant en outre cet oiseau (magique?), elle le dote d'un sauf-conduit qui lui permet de surmonter indemne la mésaventure du philtre amoureux. Aussi discrète que l'héroïne, dont elle a justement été considérée comme une mise en abyme, elle coud les morceaux épars de la fragile mémoire poétique du héros.

---

60 Ce « gent » rime pas moins qu'avec cuillère d'argent, dont elle se sert pour le nourrir.

Or non seulement il y a une antithèse entre Marote et les autres personnages féminins, les demoiselles discourtoises, mais l'impression de bien être et de sûreté qui règne dans sa demeure est en contraste net avec l'atmosphère de désolation qui régnait dans les deux châteaux. Par ailleurs, la même hospitalité chaleureuse et accueillante caractérise les brefs séjours chez le ménestrel de la Marche (v. 1336 sq.), chez Adam le Grec à Cologne (v. 2508 sq.), chez la dernière bourgeoise qui héberge Gérard avant son arrivée à Metz pour le jugement d'Euriaut (v. 5080 sq.). Les règles traditionnelles sont renversées : le monde du château vit dans la pauvreté et la peur, alors que les villes sont paisibles, accueillantes, riches.

### 3.3. Un sourire ironique sur la tradition

La réorganisation des constellations d'attributs habituels du monde de la cour pourrait se resumer de la sorte :

Monde de la cour :

- espace pauvre, « degaste », en péril ou assiégé ;
- personnages construits dans le discours courtois mais porteurs de vaine rhétorique ;

vs

Monde de la ville :

- espace riche, paisible ;
- personnages construits de manière simple, poétique du regard, « large », libéral.

Cette destructuration des modèles, cette nouvelle répartition des attributs habituellement rattachés à la noblesse serait-elle à voir comme le seul et véritable procédé « réaliste » utilisé par l'auteur, à mettre en relation avec l'émergence de la culture citadine et l'essor des villes en cette première moitié de XIII<sup>e</sup> siècle? Cette courtoisie des vilains et cette « vilenie » des courtois seraient-elles à voir d'après une perspective politique?

Comme on l'a bien vu en introduisant cette étude, il est hasardeux de considérer la littérature comme un miroir parfait de l'histoire. Il est clair que tout produit artistique ou littéraire est un fruit de son temps et que, par conséquent, « it [l'étude du contexte historique] does recognize the fact that no literary text is produced by invisible forces »<sup>61</sup>, pour emprunter les mots de K. Gravdal. Toutefois il est dangereux de voir des reflets directs, immédiats du contexte historique dans un produit littéraire. D'après nous Gerbert n'a pas de desseins politiques ; le sourire qu'il laisse parfois

---

61 GRAVDAL, *Vilain and Courtois* cit., p. 15.

émerger témoigne à notre avis des jeux qu'il se permet de mettre en place avec codes traditionnels, narratifs et lyriques, qu'il a parfaitement conscience de détourner. Car, comme le dit K. Gravdal

Only when we have grasped the pervasive presence of codes and paradigmes in medieval French literature can we begin to understand the significance of comic parody in the Middle Ages. Perhaps because of the silence and distance that separate us from the Middle Ages, transgressive representations of social class and social structure have been interpreted as direct relevations of societal change or attitude. Too often medievalists have approached literary texts as mirrors of the poet's or audience's heartfelt wishes for change, or need of permanence, in the social order. But socially marked characters are not simple historical referents ; they are complex signs<sup>62</sup>.

---

62 *Ibid.*, p. 3

## CONCLUSIONS

Dans cette troisième partie, nous avons essayé de relever certaines particularités stylistiques de l'auteur sur le plan narratif, selon trois approches différentes. On a vu comment sont construits les personnages, selon ce qu'on a appelé une « poétique du regard, fondée sur l'image », plus que sur la parole. Cette poétique est très inspirée du mythe de Mélusine, dont l'auteur se sert de manière originale, en ce qui concerne l'héroïne ; pour ce qui est du héros, on a vu l'importance de l'influence épique dans sa caractérisation chevaleresque. Un approfondissement ultérieur sur le style de l'auteur a mis en lumière son caractère essentiel, peu riche en ornements de rhétorique, fondé sur une construction syntaxique relativement simple mais très efficace en termes narratifs : la conduite du récit, caractérisée par une tendance remarquable à la vitesse, est en général très bien maîtrisée suivant les intérêts de l'auteur. Surtout, la modalité pressée qui conduit le récit conditionne fortement le regard de Gerbert, qui est très sélectif et ne laisse rien au hasard. Les résultats de ces enquêtes sont significatifs si on les met en relation avec les considérations faites aux chapitres précédents, qu'on peut maintenant voir dans une perspective d'ensemble.

En premier lieu, les fragments lyriques enchâssés dans le récit, qu'on a appelés « fragments d'un discours amoureux » en s'inspirant de l'essai de R. Barthes, constituent l'ornement le plus précieux du récit en termes de rhétorique. Très bien intégrée formellement au contexte qui l'enchâsse, la parole poétique choisie par Gerbert a donc une double valeur : elle remplace quasiment toute parole amoureuse des personnages, à la quelle l'auteur ne consacre pas beaucoup de place, et brode son récit en termes de raffinement ; en outre, les pièces lyriques enchâssées permettent au récit de ralentir parfois sa course et compensent la manière dont Gerbert construit ses personnages pour ainsi dire « par images » (chap. 3 et 7).

La fonction des pièces lyriques enchâssées dans le roman de Gerbert ne s'arrête pas cependant au niveau formel, au contraire : ces fragments poétiques ont une épaisseur particulière venant de leur statut originellement exogène au texte ainsi que de leur vie indépendante au contexte romanesque. Par conséquent, elles véhiculent des contenus particuliers dans le récit qui les accueille, qui étaient censés être compris du public de l'auteur. Cette épaisseur particulière peut susciter des effets relativement immédiats, ironiques et de détournement, par exemple dans les échanges dialogiques entre les personnages (chap. 5), mais peut également véhiculer des nuances moins immédiates et subtilement métatextuelles, entendues probablement à l'intention des confrères de l'auteur comme c'est le cas pour *Can vei la lauzeta mover* de Bernard de

Ventadour. Dans le passage qui voit Gérard interpréter la première strophe de cette chanson, le plus ardu en termes d'interprétation pour les jeux de mises en abyme activés, Gerbert semble s'allier à la voix du troubadour pour exprimer à la fois sa distance de la légende tristanienne et de son anti-modèle, le *Cligès* de Chrétien de Troyes, dans la problématique centrale du récit : le faux amour suscité par le philtre amoureux contre l'amour librement choisi, constamment glorifié par la lyrique, tout genre confondu (chap. 6). On voit par conséquent que, en termes hiérarchiques, les insertions lyriques se reportent à un plan supérieur du discours car elles constituent une des parties les plus hautement signifiantes du récit ; comme le dit Roland Barthes : « le sens n'est pas « au bout » du récit, il le traverse »<sup>1</sup>.

L'exemple de la chanson du troubadour limousin nous amène à reprendre une autre réflexion, émergée au cours de l'étude : l'auteur a une manière particulière de faire entendre sa voix dans le récit. Narrateur omniscient, il est vrai, mais dont la présence n'est pas très marquée et toujours fonctionnalisée en termes narratifs, il fait partager à son héros certaines de ses caractéristiques stylistiques et partiellement son statut. Le personnage de Gérard se fait donc porte-parole de l'auteur et prononce souvent, majoritairement par le biais des insertions lyriques mais pas uniquement, les vérités les plus profondes sur lesquelles se fonde le récit (chap. 8).

Le regard sélectif de l'auteur, sa modalité essentielle dans la conduite du récit nous ont amenée à proposer une nouvelle lecture des citations et des allusions aux auteurs et à la littérature de son temps, qui abondent dans la *Violette*. La richesse de références « intertextuelles » et le relevé de certains écarts par rapport à la tradition courtoise nous ont amenée à questionner et à découvrir chez Gerbert un esprit subtilement ironique derrière lequel émergent une conscience et une volonté précises de s'écarter de la règle, de se distancer d'un système de valeurs communément admis. Outre les renversements ironiques dans les dialogues des personnages, opérés par les biais des insertions lyriques, et la réutilisation personnalisée de nombreux motifs utilisés dans d'autres textes, Gerbert opère des renversements plus profonds dans la manière de présenter le monde de la cour et ses habitants. L'auteur, qui construit son récit sur un canevas narratif précis passant par la récurrence d'un nombre d'épisodes articulés sur des micro-séquences qui reviennent à l'identique (chap. 1), a la possibilité d'interroger de manière réitérée le monde de la courtoisie, selon la coutume de l'hospitalité et pour ce qui est des valeurs chevaleresques et amoureux, et de présenter ses propres solutions (chap. 9).

---

1 Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 7-57 (publié originellement dans *Communications*, 6, 1966), p. 15.

Afin de soutenir cette perspective, on a remarqué d'ailleurs que l'auteur montre une certaine aisance à « utiliser » la littérature de son temps de manière parfois interventionniste : outre la réutilisation de thèmes, motifs, chansons empruntées de la littérature de son époque, Gerbert se plaît parfois à intervenir activement sur ses sources afin de les rendre plus adaptées à son récit et fonctionnelles en termes narratifs. Cela arrive le plus souvent dans des poèmes des trouvères de deuxième génération, qui lui étaient contemporains, et témoigne d'ailleurs, *a contrario*, d'un plus profond respect pour le travail des poètes plus anciens, comme Gace Brule et le Châtelain de Coucy, perçus probablement comme une *auctoritas* (chap. 3, 5 et 7).

L'assemblage de ces matériels, et les directions nouvelles qu'il leur fait prendre, est au cœur de son art : c'est la partie la plus originale de son attitude d'écrivain, qui veut faire sourire son public et puise aux riches répertoires lyriques, aristocratiques et populaires, tout en essayant de faire vibrer l'ensemble de leurs cordes, de tonalité légère ou plus grave. Sous ce jour, comme on l'a déjà remarqué, la *Violette* est parfaitement le fruit de son temps : l'auteur s'approprie le bagage culturel de son temps, la féconde et mouvante production lyrique du Sud et du Nord ainsi que le système de valeurs de la littérature narrative arthurienne, pour les mettre à l'œuvre dans son texte, à une époque où l'émergence de la notion d'auteur était en train de se construire et surtout avant le divorce entre poésie et musique<sup>2</sup>.

Il faut tout de même remarquer que tout n'est pas renversé ou parodié dans le roman de Gerbert : l'auteur ne fait entrevoir aucun sourire sur la perte d'un pari, d'une amante, d'une terre. Aucun sourire ne se fait sur la persécution contre la vertu non plus : vers la fin du récit son héroïne acquiert les traits d'une sainte, ce qui se prête bien à la glorification de la vertu féminine menée au nom de sa mécène : « to the glory of her sex »<sup>3</sup>, comme on l'avait annoncé initialement. Il n'y a aucun sourire non plus dans l'attitude très épique de Gérard, liée au rétablissement de toute usurpation sur des droits et des possessions sur la terre, qui évoque la situation de la comtesse de Ponthieu (chap. 2).

Et en effet, la position subtilement ironique de Gerbert n'est pas éclatante, au grand jour. Il faut comprendre le système mis en place, avant d'entrevoir son sourire, et suivant cette direction il y aurait sans doute à sonder davantage qu'on a pu faire ici. Cependant, la démythisation constante et réitérée de chaque élément appartenant à un système culturel de valeur précis, probablement en déclin, et sans aucune nostalgie,

---

2 Voir HUOT Sylvia, *From Song to Book : the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987 et BOLOGNA Corrado, « Figure dell'autore nel Medioevo Romano », dans *Lo Spazio letterario nel Medioevo*, II. *Il Medioevo volgare*, dirigé par Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 1. *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 2001, p. 339-86.

3 Joan Marguerite FERRANTE, *Women's roles in the compositions of medieval textes*, Bloomington, Indiana University Presse, 1997.

nous fait penser que Gerbert assume une attitude véritablement subtile, oscillant entre ironie et parodie.





## BIBLIOGRAPHIE

### I Textes

#### 1. TEXTES NARRATIFS

Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, publié par Douglas Labaree Buffum, Paris, Honoré Champion, 1928

Autre édition consultée : *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers, en vers, du XIIIe siècle*, publié pour la première fois par Francisque Michel, Paris, Silvestre, 1834

Traduction consultée : *Le Roman de la Violette*, récit traduit et présenté par Mireille Demaules, Paris, Éditions Stock, 1992

*Gérard de Nevers, prose version of the Roman de la violette*, ed. by Lawrence F.H. Lowe, Princeton, N.J., Princeton University Press; Paris, les Presses Universitaires de France, 1928

Autre édition consultée : *Gérard de Nevers: édition critique de la mise en prose du Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, par Matthieu Marchal, thèse dactylographiée, Université de Lille 3, 2009

\*\*\*

AIMON DE VARENNES, *Florimont*, ein altfranzösischer Abenteuerroman, zum erstenmal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar unter Benutzung der von Alfred Risop gesammelten Handschriftlichen materialien herausgegeben von Alfons Hilka, Göttingen, Niemeyer, 1932

*Aliscans*, texte établi par Claude Régnier, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2007

BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992

*La Châtelaine de Vergy*, édition de Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Gallimard, 1994

Autre édition consultée : *La Castellana di Vergy*, a cura di Giovanna Angeli, Roma, Salerno Editrice, 1991

CHRÉTIEN DE TROYES, *Philomena*, édition critique avec introduction par Cornélius De Boer, Librairie Paul Geuthner, 1909 ; Slatkine reprints, Genève, 1974

Autre édition consultée : *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena, Trois contes du XIIIe siècle français imités d'Ovide*, Présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2000

CHRÉTIEN DE TROYES, *Ceuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994

CHRÉTIEN DE TROYES, *Romans, suivis de chansons avec, en appendice, Philomena*, Paris, Librairie générale française, 1994

CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, édité par de C. De Boer, traduction d'Olivier Collet, Paris, Le Livre de Poche, 1994

Autre édition consultée : *Cligès*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, 2006

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au Lion : (Yvain)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1968

*Le conte de Floire et Blancheflor*, édité par Jean- Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, 1983

Traduction consultée : *Le conte de « Floire et Blancheflor »: roman pré- courtois du milieu du XIIe siècle*, traduit en français moderne par Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, 1980

*La fille du comte de Ponthieu, nouvelle du XIIIe siècle*, éditée par Clovis Brunel, Paris, Honoré Champion, 1926

*Florence de Rome : chanson d'aventure du premier quart du 13e siècle*, publiée par A. Wallenskold, Paris, Firmin-Didot, vol. 2 1907 ; vol. 1, 1909

GERBERT DE MONTREUIL, *Continuation de Perceval*, edited by Mary Williams, Paris, Honoré Champion, tI, 1922; t. II, 1925; t. III, edited by Marguerite Oswald, 1975

GIRART D'AMIENS, *Meliacin ou le Chevalier qui fust*, édition critique par Antoinette Saly, Aix-en-Provence, CUER MA, 1990

GUILLAUME LE CLERC, *Fergus*, herausgegeben von Hans Marti, Halle, Buchhandlung des Weisseshauses, 1872

*Girart de Vienne*, par Bertrand de Bar-sur-Aube, publié par Wolfgang Van Emden, Paris, Société des Anciens Textes, 1977

Traduction consultée : *Girart de Vienne*, traduction en français moderne par Bernard Guidot, Paris, Honoré Champion, 2006

JAKÈMES, *Le roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, édité par Maurice Delbouille, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936

Autre édition consultée : *Il romanzo del castellano di Coucy e della dama di Fayel*, a cura di Anna Maria Babbi, Parma, Pratiche, 1994

Autre édition consultée : *Le roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, édition bilingue, publication, traduction, notes et introduction par Catherine Gaullier-Bougassass, Paris, Honoré Champion, 2009

JEAN RENART, *L'Escoufle, roman d'aventure*, nouvelle édition d'après le manuscrit 6565 de la Bibliothèque de l' Arsenal par Franklin Sweetser, Genève, Droz, 1974

JEAN RENART, *Le lai de l'Ombre*, dans *Nouvelles courtoises*, éditées traduites et présentées par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris, Librairie Générale Française, 1997

JEAN RENART, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1962

Traductions consultées : *Guillaume de Dole ou le Roman de la Rose*, roman courtois du XIII<sup>e</sup> siècle, traduit en français moderne par Jean Dufournet, Jacques Kooijman, René Menage et Christine Tronc, Paris, Honoré Champion, 1979

*Le roman de la Rose ou Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 2008

*Le Lai du cor et le Mantel mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, édité et annoté par Nathalie Koble, préface d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Editions rue d'Ulm, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 2005

MARIE DE FRANCE, *Les Lais de Marie de France*, publiés par Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, 1966

NICOLE DE MARGIVAL, *Le dit de la panthère*, édition de Bernard de Ribémont, Paris, Honoré Champion, 2000

Autre édition consultée : *Le « dit de la panthère d'amours » par Nicole de Margival : poème du 13<sup>e</sup> siècle*, publié d'après les manuscrits de Paris et de Saint-Petersbourg par Henry A. Todd, New York-London, Johnson Reprint, 1966 [Rist. anast. dell'ed. Paris, Fermin Didot, 1883]

*Parise la duchesse, chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle*, édition et commentaires par May Plouzeau, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1986

Autre édition consultée : *Li romans de Parise la Duchesse*, publié pour la première fois d'après le ms. unique de la Bibliothèque Royale par Guillaume François de Martonne, reprod. fac-similé, Genève, Slatkine reprints, 1969

RENAUT, *Galeran de Bretagne*, publication, traduction, présentation et notes par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 2009

Traduction consultée : Jean Renart, *L'escoufle. Roman d'aventure*, traduit en français moderne par Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, 1992

*Li romans d'Athis et Procelias*, édition du manuscrit 940 de la bibliothèque municipale de Tours publié par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Honoré Champion, 2006

Autre édition consultée : *Li Romanz d'Athis et Prophlias*, nach allen bekantenn Handschriften zum ersten Male vollständig herausgegeben von Alfons Hilka, Band I, Dresden, Niemeyer, 1912 ; Band II, Dresden, Niemeyer, 1916

*Le Roman du Comte de Poitiers, poème français du XIIIe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire par Bertil Malberg, Lund, Håkan Ohlssons Boktryckeri, 1940

Autre édition consultée : *Roman du comte de Poitiers*, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de l'Arsenal par Francisque Michel, Paris, Silvestre, 1831

*Le roman d'Eustace le moine*, nouvelle édition, traduction, présentation par A. J. Holden et Jacques Monfrin, Louvain ; Paris, Peeters, 2005

THIBAUT, *Le Roman de la Poire*, publié par Christiane Marchello-Nizia, Paris, Picard, 1984

*Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995

## 2. TEXTES POÉTIQUES

*Anthologie de la poésie lyrique française des 12e et 13e siècles*, édition bilingue de Jean Dufournet, Paris, Gallimard, 1989

BARTSCH, *Altfranzösischen Romanzen und Pastourellen, Romances et pastourelles françaises des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1973

BEC Pierre, *La lyrique française*, 2 vols., Paris, Picard, 1971

*Bernart de Ventadorn : seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Appel Carl, Halle, Niemeyer, 1915

Autre édition consultée : Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar, Paris, Klincksieck, 1966; Carrefour Ventadour, 2001

Traduction consultée : Bernard de Ventadorn, *Canzoni*, a cura di Mario Mancini, Roma, Carocci editore, 2003

GACE BRULÉ, troubère champenois, *Édition des chansons et étude historique*, par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la société de Littérature Finnoise, 1951

Autre édition consultée : *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, edited and translated by Samuel N. Rosenberg and Samuel Danon, music edited by Hendrik van der Werf, New York-London, Garland publishing, 1985

*Chansons attribuées au Châtelain de Coucy*, édition critique par Alain LEROND, Paris, Presses Universitaires de France, 1964

*Die Lieder und Romanzen des Audefrois le Bastard*. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften von CULLMANN Arthur, Genève, Slatkine reprints, 1974 (Halle, 19141)

*The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, by Walter Pattinson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952

*Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle*. Edition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société Néophilologique, 1938

*Les Poésies de Guillaume le Vinier*, publiées par Philippe Ménard, Paris, Librairie Minard, 1970

*Songs of the Troubadours and Trouvères : an Anthology of Poems and Melodies*, edited by Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten, Gerard Le Vot, New York and London, Garland, 1998

VAN DEN BOOGAARD Nico H.J., *Rondeaux et refrains du XIIe siècle au début du XIVe*, Paris, Klincksieck, 1969

ZINK Michel, *Les chansons de toile*, Paris, Honoré Champion, 1977

## II ÉTUDES

### 1. SUR LES MANUSCRITS ET L'ENLUMINURE

*Album de manuscrits français du XIIIe siècle : mise en page et mise en texte*, édité par Maria Careri et al., Roma, Viella, 2001

#### *Actes Liège*

*Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*. Actes du colloque de Liège, 1989, édités par Madeleine Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, 1991

#### *Actes Messina*

*La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di Savero Guida e Fortunata Latella, 2 vols., Messina, Sicania, 1993

ASPERTI Stefano, « La tradizione occitanica », dans *Lo Spazio letterario nel Medioevo*, II. *Il Medioevo volgare*, dirigé par Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 3. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2003, p. 521-54

AVALLE d'Arco Silvio, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993 (1961 : *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua traduzione manoscritta*)

AVRIL François-REYNAUD Nicole, *Les Manuscrits à peintures en France, 1140-1520*, Paris, Bibliothèque Nationale, Flammarion, 1993

BARBIERI Alvaro, « Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale : considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo alla produzione trovierica) », dans Alvaro BARBIERI, Alessandra FAVERO, Francesca GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, con presentazione di F. BRUGNOLO, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2002, p. 35-84

BARROIS Joseph, *Bibliothèque Prototypographique ou librairies du roi Jean, Charles V, Jean de Berry, Philippe de Bourgogne et les siens*, Treuttel et Würtz, Paris-Strasbourg-Londres, 1830

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008

BATTELLI Maria Carla, « Les manuscrits et le texte : typologie des recueils lyriques en ancien français », *Revue des langues romanes*, C, 1996, p. 111-29

BATTELLI Maria Carla, « Le antologie poetiche in antico francese », *Critica del testo*, ii/1, 1999, p. 141-80

BATTELLI Maria Carla, « Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844 : un canzoniere disordinato? », dans *Actes Messina*, vol. I, p. 273-308

- BECK J., *Les chansonniers des troubadours et trouvères, publiées en fac-similé et transcrits en notation moderne : I. Reproduction prototypique du ms. Cangé (Paris, B. N. fr. 846); II. Le chansonnier Cangé, notes et commentaires*, « Corpus Cantilenarum medii aevi », 1re série, n. 1, Paris/Philadelphie, 1927
- BECK J. et L., *Les chansonniers des troubadours et des trouvères : le ms. du Roi (fonds fr. B. N. 844)*, « Corpus Cantilenarum medii aevi », 1re série, n. 2, vol. 2, Philadelphie, 1938
- BÉDIER Joseph, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Paris, Honoré Champion, 1929
- BERNARD Cerquiglini, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Editions du Seuil, 1989
- BERTRAND Gustave, *Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg*, Paris, Imprimerie Nationale, 1874
- BOURGAIN Pascale, VIELLIARD Françoise, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. III. Textes et littéraires*, Paris, Édition du CTHS – Ecole nationale de Chartes, 2002
- BRAYER Edith, « Manuscrits français du Moyen Age conservés à Leningrad », *Bulletin d'information de l'I.R.H.T.*, fasc. 7, 1958, p. 23-31
- BRUNETTI Giuseppina, « Il testo riflesso : appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali », dans *Actes Messina*, vol. 2, p. 609-28
- BUFFUM Douglas Labaree, *Le Roman de la Violette. A study of the manuscripts and the original dialect*, Baltimore, J.H. Furst, 1904
- BURGIO Eugenio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle Vite antico francesi di Giuda e Pilato », *Annali di Ca' Foscari*, 34, 1-2, 1995, p. 97-137
- BUSBY Keith, *Codex and Context. Reading Old French Narrative in Manuscripts*, Rodopi, Amsterdam, 1994, 2 vols.
- CASTELLANI Marie-Madeleine, « Le programme iconographique du manuscrit de Saint-Pétersbourg d'*Athis et Prophlias* », dans *Texte et Image, études réunies par Catherine Croizy-Naquet*, Lille, « Ateliers », 30, 2003, p. 27-37
- COLLET Olivier, « Les collections vernaculaires entre diversité et unité. A propos d'une nouvelle recherche sur la mise en recueil des oeuvres littéraires au Moyen Age », dans *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Age*, sous la dir. de Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck, Brepols, Turnhout, 2006, p. 57-66
- COLLET Olivier, « Du « manuscrit de jongleur » au « recueil aristocratique » : réflexions sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CXIII, 2007, 3-4, p. 481-99

- COLLET Olivier, « Textes de circonstances et raccords dans les récits vernaculaires: les enseignements de quelques recueils des XIIe et XIVE siècles », dans *Quant ung amy pour l'autre veille. Hommages offerts à Claude Thiry*, Brepols, Turnhout, 2008, p. 299-311
- La complainte et le jeu de Pierre de la Broche*, chambellan de Philippe Le Hardi, qui fut pendu le 30 juin 1278, publiés pour la première fois par Achille Jubinal, d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque du roi, Paris, Técheiner-Silvestre-Merklein, 1835
- DELAISSÉ Léon Marie Joseph, *La miniature flamande à l'époque de Philippe le Bon*, Milano, Electa Editrice, 1956
- DELISLE Léopold, *Le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1868-74, 3 vols.
- DELISLE Léopold, *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881, 3 vols.
- DELISLE Léopold, *Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrois*, Paris, Honoré Champion, 1888
- DOUTREPONT Georges, *Inventaire de la librairie de Philippe le Bon (1420)*, Bruxelles, Kiesslings, 1906
- DOUTREPONT Georges, *La littérature à la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi – Jean sans Peur – Philippe le Bon – Charles le Téméraire*, Paris, Honoré Champion, 1909 (réimpr. en fac-sim. de l'éd. de 1909, Genève, Slatkine reprints, 1970)
- FORMISANO Luciano, « Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil », dans *Actes Messina*, vol. I, p. 131-52
- GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris, Le léopard d'or, 1982, 2 vols.
- GEHRKE Pamela, *Saints and Scribes. Medieval hagiography in its manuscript context*, Berkeley, University of California Press, 1993
- HARF-LANCNER Laurence, « Les manuscrits enluminés de l'Enéas: assonances et dissonances du texte et de l'image », dans *L'image au Moyen Age*, Wodan 15, 1992, p. 125-35
- HARF-LANCNER Laurence, « L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XIIe siècle et sa mise en images: le 'Roman de Thèbes', le 'Roman de Troie' et le 'Roman d'Enéas' dans le manuscrit BN. français 60 », *Le Monde du roman grec*, Paris, PENS, 1992, p. 291-306
- HARF-LANCNER Laurence, « L'image et le fantastique dans les manuscrits enluminés des romans de Chrétien de Troyes », dans *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, éd. K. Busby, T. Nixon, A. Stones et L. Walters, Amsterdam, Rodopi, 1994, 2 vols., I, p. 457- 88



- HARF-LANCNER Laurence, *La serpente et le sanglier. Les manuscrits enluminés des deux romans de 'Mélusine'*, « Le Moyen Age », CI/1, 1995, pp. 65-87
- HARF-LANCNER Laurence, « La merveille donnée à voir : la chasse fantastique et son illustration dans un manuscrit des 'Chroniques' de Froissart », *Revue des langues romanes*, C, 1996, 2, p. 91-110
- HARF-LANCNER Laurence, « Le dialogue entre texte et image », *Perspectives médiévales. Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales*, textes réunis par J.R. Valette, numéro jubilaire, 2005, p. 239-263
- HASENOR Geneviève, « Les recueils littéraires français du XIIIe siècle: public et finalité », dans *Codices Miscellaneorum*, Brussels Van Hulthem Colloquium 1999. Colloque Van Hulthem 1999. édités par Jansens-Sieben R. et van Dijk H., Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 1999, p. 37-50
- Intavolare : tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; [poi] Modena, Mucchi
- 5 : *U (BnF f. fr. 20050)*, par Madeleine Tyssens, Liège, Université de Liège, 2007, dans *Intavolare : tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana ; [poi] Modena, Mucchi, Deuxième série : « Chansonniers français »
- KENNEDY Elspeth, « The scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, vol. I, p. 523- 31
- KRAUSE Kathy Maria, « Géographie et héritage: les manuscrits du 'Roman de la Violette' », *Babel*, « La mise en recueil des textes médiévaux », 16, 2007, p. 81-99
- JEANROY Alfred, *Le chansonnier de l'Arsenal. Trouvères des XIIe et XIIIe siècles, reproduits du ms. De la Bibl. De l'Arsenal. Transcription du texte musical en notation moderne*, par P. Aubry, Paris, Gunthner, 1912
- JUNG Marc-René, *La légende de Troie en France au Moyen Age : analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel-Tübingen, Francke Verlag, 1996
- LABORDE Alexandre de, *Les principaux manuscrits à peinture conservés dans l'ancienne bibliothèque de Saint-Pétersbourg*, Paris, 1936-1938, 2 vols.
- LACHIN Giosuè, « La composizione materiale del codice provenzale N (New York, Pierpont Morgan Library, M 819) », dans *Actes Messina*, vol. II, p. 589-608
- L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alvaro BARBIERI, Alessandra FAVERO, Francesca GAMBINO, con presentazione di F. BRUGNOLO, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2002

- LEPAGE Yvain G., « Un recueil français de la fin du XIIIe siècle: le manuscrit fr. 1553 de la Bibliothèque Nationale », *Scriptorium*, 29/1, 1975, p. 23-46
- Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, éd. K. Busby, T. Nixon, A. Stones et L. Walters, Amsterdam, Rodopi, 1994, 2 vols.
- MEYER Paul, « De quelques manuscrits français conservés dans les bibliothèques des Etats-unis », *Romania*, XXXIV, 1905, p. 87-93
- Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, avec préface de Jacques Monfrin, Editions du Cercle de la Libraire-Promodis, 1990
- MORENO Paola, « La tradizione francese », dans *Lo Spazio letterario nel Medioevo*, II. *Il Medioevo volgare*, dirigé par Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 3. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2003, p. 491-520
- Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, études recueillies par M. Mikhaïlova, Orléans, Editions Paradigme, 2005
- NICHOLS Stephen G., « Philology in a Manuscript Culture », *Speculum*, 65, 1, 1990, p. 1-10
- NICHOLS Stephen G., « The image as Textual Unconscious : Medieval Manuscripts », *L'esprit créateur*, 1989, XXIX, 1, p. 7-23
- NICHOLS Stephen G., « Picture, Image, and Subjectivity in Medieval Culture », *Modern Language Notes*, 108/4, 1993, p. 617-37
- NIXON Thierry, « Catalogue of manuscripts », dans *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, éd. K. Busby, T. Nixon, A. Stones et L. Walters, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 1994, vol. 1, p. 41-43
- OTT A.C., « Das altfranzösische Eustachiusleben der Pariser Handschrift Nat. Bibl. fr. 1374 », *Romanische Forschungen*, 32, 1912
- PASCAL Schandel, notice du ms 9631 dans *La librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, volume III : Textes littéraires, collection dirigée par Bernard Bousmanne, Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeek, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique ; Turnhout, Brepols, 2006, p. 133-38
- PILLET Alfred, CARSTENS Henry, *Bibliographie des Troubadours*, von Alfred Pillet, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933
- RAYNAUD Gaston, *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles*, 2 vols. Paris, Vieweg, 1884
- Le recueil au Moyen Age, Le Moyen Age central*, vol. 8, sous la direction de Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet, Turnhout, Brepols, 2010

- Le recueil au Moyen Age*, vol. 9 *La fin du Moyen Age*, sous la direction de Tania Van Hemelryck et de Stefania Marzano, Turnouth, Brepols, 2010
- AZZAM Wagih, Olivier COLLET, Yasmina FOEHR-JANSSENS, « Mise en recueil et fonctionnalités de l'écrit », dans *Le recueil au Moyen Age, Le Moyen Age central*, vol. 8, sous la direction de Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet, Turnouth, Brepols, 2010, p. 11-34
- GINGRAS Francis, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIIIe et XIVe siècles : romans atypiques et recueils polygénériques ('Biaudous', 'Cristal et Clarie', 'Durmart le Gallois' et 'Mériadeuc') », dans *Le recueil au Moyen Age, Le Moyen Age central*, vol. 8, sous la direction de Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet, Turnouth, Brepols, 2010, p. 91-112
- PÉREZ-SIMON Maud, *Mise en roman et mise en images : les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose. Pour une stylistique de la traduction*, thèse dactylographiée, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2008
- RICCI Seymour (de), *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. I : Alabama and Massachussetts. II : Michigan to Canada*, with the assistance of W.J. Wilson, New York, HN Wilson Company, 1935-37, vol. II, p. 1371
- RICCI Seymour (de), *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. III : Indices*, with the assistance of W.J. Wilson, New York, 1940, p. 182
- ROUSE Richard H.- ROUSE Mary A., *The Manuscripts and their Makers : commercial Book Producers in medieval Paris 1200-1500*, London, H. Miller, 2000, 2 vols.
- SCHAPIRO Meyer, *Words and Pictures : on the literal and the symbolic in the Illustrations of a Text*, The Hague ; Paris, Mouton, 1983
- SMEYERS Maurice, *La Miniature*, Louvain, Brepols-Turhout, 1974
- SPANKE Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Erster Teil, Leiden, Brill, 1955
- Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Age. Actes du Colloque-Palais du Luxembourg-Sénat*, 5 et 6 mars 1987, présentés par Emmanuèle Baumgartner et Christiane Marchello-Nizia, Littérales, Paris X Nanterre
- TOUBERT Hélène, « Formes et fonctions de l'enluminure », dans *Histoire de l'édition française*, I, *Le Livre conquérant*, Paris, Promodis, 1982, p. 87-129
- Towards a Synthesis? Essays on the new Philology*, edited par Keith Busby, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993
- TRAMET Marina, *Il 'Roman de la Violette' : il manoscritto di San Pietroburgo e il suo programma iconografico*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*.

Atti del VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, (Bologna, 5-8 ottobre 2009), à paraître

TYSENS Madeleine, « Les copistes du chansonnier français U », *Actes Liège*, p. 379-97

VITALE Brovarone Alessandro, « Tipologia di codici e tipologia di testi », dans *Actes Messina*, vol. I, p. 41-48

VORONOVA Tamara-STERLIGOV Andrei, *Les manuscrits enluminés occidentaux VIIIe-XVIe siècle*, Londres, Sirocco, 2003 (édition française)

VORONOVA Tamara, « Histoire de la collection des manuscrits enluminés occidentaux de la bibliothèque Nationale de Russie », dans *Les manuscrits enluminés occidentaux VIIIe-XVIe siècle*, Londres, Sirocco, 2003 (éd. française), p. 29-38

## 2. ETUDES SUR LA LYRIQUE

ACCARIE Maurice, « La fonction des chansons dans le 'Guillaume de Dole' », dans *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Age et la Renaissance*, Paris, Belles Lettres, 1982, p. 13-29

### *Actes Padoue*

*La lirica romanza nel Medioevo : storia, tradizioni e interpretazioni. Atti del VI Convegno Triennale SIFR (Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006)*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009

BABBI Anna Maria, « L'insertion lyrique entre interprétation et art de la mémoire », dans *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval. Hommage à Michel Zink, études réunies par Anna Maria Babbi et Claudio Galderisi ; publié par Claudio Galderisi*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 11-23

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les citations lyriques dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romance Philology*, 35/1, 1981, p. 260-66

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Remarques sur la poésie de Gace Brulé », *Revue des langues romanes*, LXXXVIII, 1994, p. 1-13

BEC Pierre, « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour », *Cahiers de civilisation médiévale*, 11, 1968, p. 545-71

BEC Pierre, *La lyrique française au moyen âge (XIIe-XIIIe siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et Textes*, 2 vols. (Publications du Centre d'études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers, VI) Paris, Picard, 1977, 2 vols.

BEC Pierre, *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992

BEC Pierre, « Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne. Essai de bilan comparatif », dans *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque international de l'AIÉO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 163-71

BÉDIER Joséph, « Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique du moyen âge », *Revue des deux mondes*, 1896, p. 146-72

BÉDIER Joséph, « Les plus anciennes danses françaises », *Revue des deux mondes*, 31, 1906, p. 398-424

BOULTON BARRY MACCANN Maureen, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Press, 1993

- BUFFUM Douglas Labaree, « The Songs of the 'Roman de la Violette' », dans *Studies in honour of A. Marshall Elliott*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1911, t. I, p. 129-57
- BUFFUM Douglas Labaree, « The refrains of the 'Cour de Paradis' and of a 'Salut d'Amour' », *Modern Language Notes*, 27/1, 1912, p. 5-11
- BUTTERFIELD Ardis, « Repetition and Variation in the Thirteenth-Century Refrain », *Journal of the Royal Musical Association*, 116/1, 1991, p. 1-23
- BUTTERFIELD Ardis, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- CARRARA Antonio, « Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica oitanica », *Spicilegio Moderno*, 9, 1978, p. 90-120
- CALLAHAN Christopher, « The evolution of the Lyric Insertion in Thirteenth-Century Narrative », *Essays in Medieval Studies*, 7, 1990, p. 29-39
- CALLAHAN Christopher, « Interpolating the Musical Text of the Lyric Interpolations : Guillaume de Dole and the Trouvère Manuscript Tradition », *Essays in Medieval Studies*, 8, 1991, p. 43-58
- CALLAHAN Christopher, « À l'ombre du jongleur disparu: La Grammaire de la performance dans deux romans lyrico-narratifs dérimés », *Revue des Langues Romanes*, CI, 1997, 2, p. 211-33
- CERQUIGLINI Jacqueline, « Pour une typologie de l'insertion », *Perspectives médiévales*, 1977, p. 9-14
- CERQUIGLINI Jacqueline, « Fullness and Emptiness: Shortages and Storehouses of Lyric Treasure in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », dans *Contexts : Styles and Values in Medieval Art and Literature*, edited by Daniel Poirion and Nancy Freeman Regalado, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 224-39
- COLDWELL Maria Veder, « 'Guillaume de Dole' and Medieval Romances with Musical Interpolation », *Musica Disciplina*, XXXV, 1981, p. 55-70
- DEMARTINI Dominique, *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le 'Tristan' en prose*, Paris, Honoré Champion, 2006
- DOSS-QUINBY Eglal, *Les refrains chez les trouvères du XIIe au début du XIVE*, New York-Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 1984
- DRAGONETTI Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1979

- GALANO Sabrina, « Enchâssement des textes lyriques occitans dans les romans français : 'Guillaume de Dole' et 'Roman de la Violette' » dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du 7e congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Reggio Calabria-Messina (7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2003, p. 325-41
- GAUCHAT Louis, « Les poésies provençales conservées par des chansonniers français », *Romania*, XXII 1893, p. 364-404
- HAINES John, *Satire in the Songs of 'Renart le Nouvel'*, Genève, Droz, 2010
- HEPFFNER Eilert, « Les poésies lyriques du 'Dit de la Panthère' de Nicole de Margival », *Romania*, XXXVI, 1920, p. 204-30
- HUOT Sylvia, *From Song to Book: the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1987
- IBOS-AUGÉ Anne, « 'Noter biaux chans por ramenbrance de chançon': les auteurs narratifs font-ils oeuvre de témoins de leur temps musical? », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 13, 2006, p. 257-70
- Il punto su : i trovatori*, a cura di Mario Mancini, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991
- JEANROY Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France, au Moyen Age*, Paris, Champion, 1969
- JUNG Marc-René, « L'empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », *Romania*, CI, 1980, p. 35-50
- LAVIS George, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age (12e-13e s.): étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Les Belles Lettres, 1972
- MANCINI Mario, « Antitesi e mediazione in Bernard de Ventadorn », in *Attualità della retorica. Atti del convegno italo-tedesco (Bressanone, 1973)*, Padova, Liviana Editrice, 1975, p. 129-52
- MANCINI Mario, *La gaia scienza dei trovatori*, Milano; Trento, Luni, 2000
- MANCINI Mario, *Metafora feudale : per una storia dei trovatori*, Bologna, Il mulino, 1993
- MAW David, *Compte rendu de Mary O'Neill, Courtly Love Songs in Medieval France : Transmission and Style in the Trouvère repertoire*, Oxford, Oxford University Press, 2006, *Medium Aevum*, 76/2, 2007, p. 334-35
- MENEGHETTI Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992 (Modena, Mucchi Editore, 1984)

- NELLI René, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963
- PAGE Christopher, *The owl and the nightingale : musical life and ideas in France 1100-1300*, London, Dent, 1989
- PADEN William D., « Old Occitan as a Lyric Language: The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century French Romances », *Speculum*, 68/1, 1993, p. 36-53
- PEGOLO Laura, *Narrativa e lirica nel 'Roman de la Violette' di Gerbert de Montreuil*, Università di Padova, Istituto di Filologia Neolatina, a.a. 1978-79
- PETIT Aimé, « La chasse à l'octosyllabe dans la mise en prose du 'Roman de la Violette' : l'épisode de Marote », dans *Les mises en prose*, (Journée d'études organisée par le Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3, 19 mars 2004 ; études réunies par Aimé Petit), Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, « ATELIERS » – Cahiers de la Maison de la Recherche, n. 35 - 2006, pp. 47-53
- QUÉRUEL Danielle, « Lettres d'amour et art épistolaire dans le roman du *Chastelain de Couci et de la dame de Fayel* », dans *Plaist vos oir bone cançon vallant? Mélanges offerts à François Suard*, édité par Dominique Boutet, Marie-Madelaine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit, Lille, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle- Lille 3, 2001, vol. II, p. 759-71
- REY-FLAUD Henri, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983
- RONCAGLIA Aurelio, « Carestia », *Cultura Neolatina*, XVIII, 1958, p. 121-37
- ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse : l'art des troubadours*, 2e édition augmentée d'une postface, Paris, Les Belles Lettres, 1994
- ROSENSTEIN Roy, « La douce voix du Chastelain. Le Chastelain de Couci et les troubadours, vingt ans après », dans *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque international de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 227-53
- ROSSI Luciano, « Il cuore, mistico pasto d'amore : dal lai 'Guirun' al 'Decameron', in *Studi Provenzali e Francesi* 82, « Romanica Vulgata », « Quaderni » 6, 1983, p. 28-129
- SIMÓ Meritxell, *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones liricas*, Bern, Peter Lang, 1999
- SPAZIANI M., « Gli studi di Petersen Dyggve sull'antica lirica francese », *Cultura neolatina*, XIII, 1953, p. 91-100
- SUARD Francois, « Les disparues ou le sort des passages lyriques dans le 'Chastelain de Coucy' en prose », *Bien dire et bien aprendre*, 21, 2003, p. 373-86



- VARVARO Alberto, « Gace Brulé estravagante », dans *Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, 1962, p. 515-26
- ZAGANELLI Gioia, « L'antitesi negata di Gace Brulé », *Spicilegio Moderno*, 10, 1978, p. 167- 83
- ZAGANELLI Gioia, *Aimer, soffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982
- ZINK Michel, « Le premier type. De l'alternance à l'insertion », *Perspectives médiévales*, 1977, p. 15-20
- ZINK Michel, « Lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au moyen âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32 1980, p. 71- 90
- ZINK Michel, « Suspension and Fall. The Fragmentation and Linkage of Lyric Insertions in 'Le roman de la rose (Guillaume de Dole)' and 'Le roman de la Violette' », dans *Jean Renart and the Art of Romance*, edited by Nancy Vine Durling, Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 105-21

### 3. ETUDES CRITIQUES

- AARNE ANTTI Amatus, *The Types of the Folk-Tale. A classification and bibliography. (Verzeichnis des Marchentypen)*, traduit et enrichi par Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1973
- ALMANSI Guido, *Il ciclo della scommessa : dal 'Decameron' al 'Cymbeline' di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1976
- Arras au Moyen Age. Histoire et Littérature*, textes réunis par Marie-Madeleine Castellani et Jean-Pierre Martin, Arras, Artois Presses Université, 1994
- ARSENEAU Isabelle, *D'une merveille à l'autre. Ecrire 'en roman' après Chrétien de Troyes*, thèse dactylographiée, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2007
- AUERBACH Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946 (trad. *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968)
- Auctor et Auctoritas*
- Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, réunis sous la direction de Michel Zimmermann, Paris, Ecole des Chartes, 2001
- BADEL Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, 20, 1975, p. 81-94
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Editions Gallimard, 1977
- BALDWIN John, *Aristocratic Life in Medieval France : The Romances of Jean Renart and Gerbert De Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000
- BALDWIN John, « The Image of the Jongleur in Northern France around 1200 », *Speculum*, 72, 3, 1997, p. 635-63
- BALDWIN John, *Philippe Auguste et son gouvernement. Les fondations du pouvoir royal en France au Moyen Age*, traduit de l'anglais par Béatrice Bonne, Préface de Jacques Le Goff pour l'édition française, Paris, Librairie Artème Fayard, 1991
- BARBIERI Alvaro, « Ferire, gioire, patire : i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes », dans *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Pierre Anatole Fuksas, Roma, Viella, 2007, p. 101-37
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », dans Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON, Michel RIFFATERRE, Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 81-90 (publié originellement dans « Communications », 11, 1968)

- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 7-57 (publié originellement dans *Communications*, 6, 1966)
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977
- BASTARD (comte de) Auguste, *Coutumes, mœurs et usages de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe III dit le Bon*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « A propos du 'Mantel mautailé' », *Romania*, XCVI, 1975, p. 315-32
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Trouvères et 'losengiers' », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, 1982, p. 171-78
- BAUMGARTNER Emmanuèle et MÉLA Charles, « La mise en roman » dans *Précis de littérature française du Moyen Âge*, sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Presses Universitaires de France, 1983
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Caradoc ou de la séduction », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Alice Planche*, Maurice Accarie, Nelly Andrieux, Raymond Arveiller et al. (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 61-69
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Texte de prologue et statut de texte », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals*, Modena, Mucchi, 1984, p. 465-73
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Tristan et Iseut*, Paris, Ellipses, 2001
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1987
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le récit médiéval, XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1995
- BELL Alexandre, « Comments on the 'Lai du cor' », *Medium Aevum*, 45/3, 1976, p. 265- 68
- BENNETT Philipp E., « Le 'Lai du cort mantel' et la critique courtoise », *Les Lettres romanes*, 32, 1978, p. 103-21
- BERGERON Guillaume, *Les combats chevaleresques chez Chrétien de Troyes*, Berne, Frankfurt-am-Main, 2008
- BERTHELOT Anne, « Apprivoiser la merveille », dans *Furent les merveilles pruvees et les aventures trueves : hommages à Francis Dubost*, études recueillies par Francis Gingras,

Laurent Françoise, Le Nan Frédérique, Valette Jean-René, Paris, Honoré Champion, « Congrès et Conférences sur le Moyen-Âge », 2005, p. 49-65

BERTHELOT Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Age*, Paris, Nathan, 1989

*La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage*. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'Ecole nationale des chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999), réunis par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Paris, Ecole nationale des chartes, Troyes, Maison du Boulanger, 2000

BIRCH-HIRSCHFELD Adolf, *Die Sage vom Graal*, Wiesbaden, Sandig, 1969 (unverändert Neudruck der Ausgabe von 1877)

BOLOGNA Corrado, « Figure dell'autore nel Medioevo Romano », dans *Lo Spazio letterario nel Medioevo*, II. *Il Medioevo volgare*, dirigé par Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 1. *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 2001, p. 339-86

BONAFIN Massimo, « Appunti sull'intertestualità parodica », dans *Intertestualità. Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, a cura di Massimo Bonafin, Genova, Il melagolo, 1986, p. 21-28

BONAFIN Massimo, *Parodia e modelli di cultura*, Milano, Arcipelago, 1990

BONAFIN Massimo, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001

BOULTON Maureen, Comte rendu de Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart : les romans de style gothique*, *Medium Aevum*, 75/1, 2006, p. 157-58

BRUCKNER Matilda T., « The Poetics of Continuation in Medieval French Romance : From Chrétien's 'Conte du Graal' to the 'Perceval' Continuations », *French Forum*, 18, 1993, p. 133-49

BRUNEL Clovis, *Recueil des Actes des Comtes de Ponthieu (1026-1279)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1930

BUFFUM Douglas Labaree, « The Sources of the 'Roman de la Violette' », *Romanic Review*, IV, 1913, p. 472-78

BURR Kristin L., « Re-Creating the Body: Euriaut's Tales in 'Le Roman de la Violette' », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, t. 56, n. 1, 2002, p. 3-16

BUSBY Keith, « Der Tristan Menestrel von Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der altfranzösiche Arturstradition », *Vox Romanica*, 42, 1983, p. 144-56

BUSBY Keith, « William Roach's 'Continuations of Perceval' », *Romance Philology*, 41/3, 1987, p. 298-309

- CARMONA Fernando, « El Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil », dans *El roman lirico medieval*, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, 1988, p. 188-226
- CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1987
- CASAGRANDE Carla, VECCHIO Silvana, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000
- CASTELLANI Marie-Madeleine, *Du conte populaire à l'exemplum : la Manekine de Philippe de Beaumanoir*, thèse dactylographiée, Université de Lille 3, 1988
- CAZELLES Brigitte, « La rose et la violette », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, 17, 1986, p. 405-22
- CERETTI-MALINOWSKI Béatrice, « Les chercheurs de vérité : l'invention du quotidien par quelques romanciers du XIIIe siècle », *Revue des langues romanes*, CVII, 1, 2003, p. 37-46
- CHAREYRON Nicole, « Voix narrative, fantaisie lyrique et parole dramatique dans une opérette médiévale: 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart », dans *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees : hommage à Francis Dubost, études recueillies par Francis Gingras, Laurent Françoise, Le Nan Frédéricque, Valette Jean-René*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 129-45
- CHÈNERIE Marie Luce, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des 12e et 13e siècles*, Genève, Droz, 1986
- CLIER-COLOMBANI Françoise, *La fée Mélusine au Moyen Age. Images, mythes et symboles*, Paris, Éditions Le léopard d'or, 1991
- COCITO Luciana, *Gerbert de Montreuil e il poema del Graal*, Genova, Bozzi Editore, 1964
- COOPER Linda, « L'ironie iconographique de la coupe de Tristan dans l'Escoufle », *Romania*, CIV, 1983, p. 157-76
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979
- CORBELLARI Alain, « Les jeux de l'anneau : fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale », dans « *De sens rassis* » : *essays in honour of Rupert T. Pickens*, edited by Keith Busby, Bernard Guyot et Logan E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 156-65
- CROSS Tom P., « Notes on the chastity-testing horn and mantel », *Modern Philology*, 10, 1912-13, p. 289-99

- CURTIS Renée L., « The Love Potion in the 'Roman de la Violette' and the light it throws on the 'Tristan' legend », *Tristan Studies*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, p. 24- 27
- Dans l'eau, sous l'eau : le monde aquatique au Moyen âge*, sous la direction de Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002
- DEMAULES Mireille, « L'Art de la ruse dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », *Revue des Langues Romanes*, CIV, 1, 2000, p. 143-61
- DEMAULES Mireille, « Le 'cycle de la gageure' au XVe siècle : l'exemple français et l'exemple italien », dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Age*, Cahiers du Léopard d'Or, 11, 2006, p. 85-99
- Dialettiche della parodia*, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997
- DICKSON Arthur, « Le 'Roman de la Violette' », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XII, 4, 1933, p. 1480-81
- DILLER Georges T., « Remarques sur la structure esthétique du 'Guillaume de Dole' », *Romania*, XCVIII, 1977, p. 390-98
- DILLER Georges T., « Techniques de contraste dans 'Guillaume de Dole' », *Romania*, XCIX, 1978, p. 538-49
- DILLER Georges T., « L'Escoufle'. Une aventurière dans le roman courtois », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, LXXXV, 1980, 1, p. 33-43
- DI MAIO Mariella, *Il cuore mangiato : storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996
- DOYLE Kara, « 'Narratizing' Marie of Ponthieu », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol. 30, n. 1, 2004, p. 29-54
- DOUTREPONT Georges, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939
- DOUTREPONT Georges, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi – Jean sans Peur – Philippe le Bon – Charles le Téméraire*, Paris, Honoré Champion, 1909
- DRAGONETTI Roger, *Le mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987

- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (12e-13e siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Age », 1991
- DUBY Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1997
- DUBY Georges, *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 2005
- DUFURNET Jean-CASTELLANI Marie-Madeleine, « Temps liturgique et temps folklorique dans la 'Manekine' de Philippe de Beaumanoir », dans *Le Nombre du Temps en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 63-72
- DURLING Nancy Vine, *Jean Renart and the Art of Romance*, Gainesville, University of Florida Press, 1997
- DURLING Nancy Vine, *The seal and the rose: erotic exchanges in 'Guillaume de Dole'*, « Neophilologus », t. 77, n. 1, 1993, p. 31-40
- FAHLIN Carin, « La femme innocente exilée dans une forêt, motif folklorique de la littérature médiévale », dans *Mélanges Karl Michaelsson*, Goteborg, Bergendahls Boktryckeri, 1952, p. 133-48
- FERRANTE Joan Marguerite, *Woman as Image in Medieval Literature. From the Twelfth century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975
- FERRANTE Joan Marguerite, « Artist figures in the Tristan stories », *Tristania*, 4/2, 1979, p. 26-35
- FERRANTE Joan Marguerite, *To the Glory of Her Sex. Women's roles in the compositions of medieval textes*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1997
- Le forme del romanzo medievale : la descrizione*, a cura di Mariantonia Liborio, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1991
- Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, études publiées par Jean-Claude Muhlethaler, avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, Honoré Champion, 2003
- FOURRIER Anthime, *Le courant réaliste dans le roman en France au Moyen Age*, Paris, Nizet, 1960
- FRANÇOIS Charles, *Études sur la 'Continuation de Perceval' par Gerbert et du 'Roman de la Violette' par Gerbert de Montreuil*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres ; Paris, Droz, 1932
- FRANÇOIS Charles, « L'épisode interpolé du 'Roman de la Violette' en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XI, 3-4, 1932, p. 689-98

- FRANÇOIS Charles, « Le 'Roman de Blanchandin' source de Gerbert de Montreuil », *Revue belge de philologie et d'histoire*, XVI, 1-2, 1937, p. 15-34
- FRAPPIER Jean, « Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, 1963, p. 255-80 et p. 441-54
- GALLAIS Pierre, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age. Les formules et le vocabulaire des prologues », I, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 1964, p. 479-93
- GALLAIS Pierre, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age. Les formules et le vocabulaire des prologues », II, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 13, 1970, p. 338-47
- GAUNT Simon, *Gender and genre in medieval French literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- GENETTE Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Editions du Seuil, 2007
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982
- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002
- GOLD Penny Schine, *The lady and the virgin : image, attitude and experience in twelfth-century France*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1985
- GONTERO Valérie, « L'anneau 'faé'. Analyse d'un motif merveilleux dans la littérature arthurienne en vers des XIIe et XIIIe siècles », *Lettres romanes*, LVII, 1-2, février-mai 2003, p. 3-18
- GRAVDAL Kathryn, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991
- GRAVDAL Kathryn, *Vilain and courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989
- GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans le romans arthuriens français en vers (12e-13e siècles)*, Genève, Droz, 1992
- Haidu Peter, « Narrative structure in 'Floire et Blancheflor' : a comparison with two romances of Chrétien de Troyes », *Romances Notes*, XIV, 1972-73, p. 383-84
- Haidu Peter, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in 'Cligès' and 'Perceval'*, Genève, Droz, 1968
- Haidu Peter, « Au début du roman, l'ironie », *Poétique*, 36, 1978, p. 443-66



- HAJDU Robert, « The position of Noblewoman in the Pays des Coutumes, 1100-1300 », *Journal of Family History*, 1980, p. 122-44
- HALASZ Katalin, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1980
- HARF-LANCNER Laurence, *Les fées au moyen âge : Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984
- HELLER Edmund K., « The story of the magic horn : A study in the development of a medieval folk tale », *Speculum*, 9, 1, 1934, p. 38-50
- HICK Eric, « Tirer sur la révérence : la prise de parole parodique », dans *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, études publiées par Jean-Claude Mühlethaler, avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 215-34
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie: stratégie et structure », *Poétique*, 36, 1978, p. 467- 77
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985
- HUTCHEON Linda, *Irony's edge : The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1995
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978
- JEWERS Caroline, « Fabric and Fabrication : Lyric and Narrative in Jean Renart's 'Roman de la Rose' », *Speculum*, 71, 4, 1996, p. 907-24
- KELLER Hans-Erich, « L'Esprit courtois et le 'Roman de la Violette' », dans *Courtly literature: culture and context. Selected papers from the 5th Triennial congress of the International courtly literature society, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August, 1986*, edited by Keith Busby and Erik Kooper, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 323-35
- KELLY Kathleen C., *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*, London, Routledge, 2000
- KJAER Jonna, « L'épisode de 'Tristan ménestrel' dans la 'Continuation de Perceval' par Gerbert de Montreuil (XIIIe siècle). Essai d'interprétation », *Revue Romane*, 1990, p. 356-66
- KNAPTON Antoinette, « La poésie enluminée de Marie de France », *Romance Philology*, 30, 1976, p. 177-87
- KOCH Marie Pierre (Sister), *Analysis of Long Prayers in Old French Literature*, Washington, The Catholic University of America Press, 1940

- KOCHER Suzanne, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the 'Roman de la Violette' », dans *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, publié et introduit par Classen Albrecht, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, p. 189-210
- KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, traduit en français par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974
- KÖHLER Erich, « Il sistema sociologico del romanzo francese medievale », *Medioevo romanzo*, III, 1976, p. 321-44
- KOOIJMAN J.C., « Cligès, Héros ou Anti-Héros », *Romania*, C, 1979, p. 505-19
- KOSCHWITZ Eduard, Comte rendu de l'ouvrage de Birch-Hirschfeld, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, II, 1878, p. 617-23
- KRAUS Friedrich, *Über Gerbert von Montreuil und seine Werke*, Erlangen, Junge & Sohn, 1897
- KRAUSE Kathy Maria, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the 'Roman de la Violette'*, thèse dactylographiée, University of Pennsylvania, 1993
- KRAUSE Kathy Maria, « L'héroïne et l'autorité du discours: 'Le Roman de la Violette' et le 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' », *Le Moyen-Âge : Revue d'Histoire et de Philologie*, CII, 2, 1996, p. 191-216
- KRAUSE Kathy Maria, « The Material Erotic : The Clothed and Unclothed Female Body in the 'Roman de la Violette' », dans *Material Culture and Cultural Materialism in the Middle Ages and Renaissance*, publié et introduit par Perry Curtis, Turnhout, Brepols, 2001, p. 17-39
- KRÜGER Roberta L., *Women readers and the ideology of gender in Old French verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- LACHET Claude, « Crimes et châtiments dans 'Florence de Rome' et le 'Roman de la Violette' », dans *Crimes et criminels dans la littérature française. Actes du colloque international (29 novembre 1990–1er décembre 1990)*, Université Jean Mounin, CEDIC, Université de Lyon III, 1991, p. 25-32
- LACHET Claude « Présence de Liénor dans le 'Roman de la Rose' de Jean Renart », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommages à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1993, vol. 2, p. 813-25
- LARMAT Jean, « Le péché de Perceval dans la 'Continuation de Perceval' de Gerbert », dans *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, publiés par Jacques de Caluwe, Jean-Marie d'Heur, René Dumas, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, p. 541-77

- LE NAN Frédérique, « De quelques « pérégrines » ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », *Revue des langues romanes*, CVII, 1, 2003, p. 47-70
- LE NAN Frédérique, « Paysage et merveille paysagère dans la 'Continuation' de Gerbert de Montreuil (lecture d'un extrait) », dans *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* : hommage à Francis Dubost, études recueillies par Francis Gingras, Laurent Françoise, Le Nan Frédérique, Valette Jean-René, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 393-413
- Le nu et le vêtu au Moyen Age : 12e-13e siècles*. Actes du 25e colloque du CUER MA, 2-3-4 mars 2000, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001
- LEJEUNE-DEHOUSSE Rita, *L'œuvre de Jean Renart : contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Age*, Liège-Paris, Faculté de Philosophie et Lettres, Droz, 1935
- LEJEUNE-DEHOUSSE Rita, « Jean Renart et le roman réaliste au XIIIe siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, dirigé par Jean Frappier et al., édité par Hans Robert Jauss et Erich Köhler, Heidelberg, C. Winter, 1978, VI, 1, p. 400-53
- LEJEUNE-DEHOUSSE, *La femme dans les littératures françaises et occitanes du XIe au XIIIe siècle*, « Cahiers de Civilisations Médiévales », 20, n. 2-3, 1977, p. 201-77
- LEJEUNE-DEHOUSSE, « Le personnage d'Aélis dans le Roman de l'Escoufle' de Jean Renart », dans *Mélanges de Langue et Littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985
- L'epica*, a cura di Alberto Limentani e Marco Infurna, Bologna, Il mulino, 1986
- LIMENTANI Alberto – PEGOLO Laura, « Marote ou de l'amour bourgeois », dans *Épopée animale. Fable, fabliau*. Actes du IVe Colloque de la Société Renardienne (Évreux, 7-11 septembre 1981), édités par Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 323-32
- LIMENTANI Alberto, *Per Jean Renart : evoluzione di una lingua poetica*, dans *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, vol. II, p. 947-62
- LIMENTANI Alberto, « Effetti di specularità nella narrativa medievale », *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, VI, 1980, p. 307-21
- LIMENTANI Alberto, INFURNA Marco, *L'epica romanza nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2007
- LINDVAL Lars, *Jean Renart et Galeran de Bretagne*, Göteborg, Sturen Allén – University of Göteborg, 1982
- Littérature et opéra*. Colloque de Cerizy, 2-12 juillet 1985, textes recueillis par Philippe Berthier et Kurt Ringger, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987

- LOT-BORODINE Myrrha, *Le roman idyllique au Moyen Age*, Paris, Picard, 1913
- LOUISON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004
- LOWE Lawrence F.H., *Gérard de Nevers, a study of the prose version of the 'Roman de la violette'*, a dissertation presented to the Faculty of Princeton University, Mâcon, impr. de Protat frères, 1923
- LYONS Faith, « La fausse mort dans le 'Cligès' de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, 1, Paris, 1950, p. 167-77
- LYONS Faith, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIIIe siècle*, Genève, Droz, 1965
- MADDOX Donald L., « Critical trends and recent works on the 'Cligès' of Chrétien de Troyes », *Neuphilologische Mitteilungen*, 74, 1973, p. 730-45
- MARTIN Jean-Pierre, *Les motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'Université de Lille III, 1992
- MCCASH June Hall, *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Athens, University of Georgia Presse, 1996
- MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969
- MÉNARD Philippe, « Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance », dans *Voyage, Quête, Pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1976, p. 289-310
- MÉNARD Philippe, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes : les filles fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le 'Roman d'Alexandre' », *Bien dire et bien apprendre. Autour d'Alexandre*, 7, 1989, p. 5-17
- MENEGALDO Silvère, *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIe et XIIIe siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005
- MEYER Paul, Compte rendu de l'étude du *Le 'Roman de la Violette'*, a study of the manuscripts and the original dialect, by Douglas Labaree Buffum, Baltimore, J.H. Furst company, 1904, *Romania*, XXXIV, 1905, p. 168-69
- MICHA Alexandre, « Tristan et Cligès », *Néophilologus*, XXXVI, 1952, p. 1-10
- Micrologus XIII. La pelle umana – The Human Skin*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2005

- MONELLA Paolo, *Procne et Filomela : dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005
- MORA Francine, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le 'Roman de la Violette' de Gerbert de Montreuil », dans *Figures de l'oubli (IVe – XVIe siècle)*, édité par Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, *Revue Études des lettres*, 1-2, 2007, Université de Lausanne, p. 119-35
- MORA Francine, « Gérard de Nevers, jongleur et chevalier : un modèle pour la cour dans le 'Roman de la Violette'? », dans *Mythes à la Cour, Mythes pour la Cour. Actes du XIIe Congrès de la Société internationale de littérature courtoise (Université de Lausanne et de Genève, 29 juillet-4 août 2007)*, réunis par Alain Corbellari, Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Claude Mühlethaler, Jean-Yves Tilliette et Barbara Wahlen, Genève, Droz, 2010, p. 243-52
- Mourir aux Aliscans. 'Aliscans' et la légende de Guillaume d'Orange*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 1993
- NORRIS J. Lacy, « Spatial Form in Medieval Romance », *Yale French Studies*, 51, 1974, p. 160-69
- NORRIS J. Lacy, « Amer par oïr dire : 'Guillaume de Dole' and the drama of language », *The French Review*, 54, 6, 1981, p. 779-87
- OHLE Rudolf, *Shakespeares 'Cymbeline' und seine romanischen Vorlauffer*, Berlin, Mayer & Muller, 1890
- ORR John, « Une source du 'Roman de la Violette' », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernst Hæpffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 301- 6
- PARIS Gaston, « Le cycle de la gageure », *Romania*, XXXII, 1903, p. 482-551
- Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Pierre Analote Fuksas, Roma, Viella, 2007
- PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs : étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le léopard d'or, 1986
- PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Editions du Seuil, 2004
- PAYEN Jean-Charles, « Structure et sens du 'Guillaume de Dole' », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lécroy*, Paris, Honoré Champion, 1973
- PERON Gianfelice, « Una variante del tema dell'« homme entre deux femmes » nel 'Galeran de Bretagne' », *Studi di letteratura francese*, III, 1974, p. 49-60

- PERON Gianfelice, « Continuità retorica e innovazione poetica nel prologo dei romanzi francesi medievali », dans *Retorica e poetica. « Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano »* 10, Padova, Liviana, 1979, p. 181-215
- PERON Gianfelice, « Diffrazione del racconto: l' 'Escoufle' e 'Der Brusant' », dans *Filologia romanza, filologia germanica: intersezioni e diffrazioni*. Convegno internazionale, Verona, 3-5 aprile 1995 : atti, a cura di Anna Maria Babbi e Adele Cipolla, Verona, Fiorini, 1997
- PERON Gianfelice, « La mère amère : du 'Fresne' de Marie de France à 'Galeran de Bretagne' », *Bien dire et bien apprendre*, 16, 1998, p. 217-27
- PIOLETTI Antonio, *La fatica d'amore. Sulla ricezione del 'Floire et Blancheflor'*, Messina, Rubettino, 1992
- POIRION Daniel, « Fonction de l'imaginaire dans l' 'Escoufle' », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du moyen Age et de la Renaissance offerts à monsieur Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 287-93
- POIRION Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982
- PRALORAN Marco, « Il tempo del romanzo », dans *Il romanzo. II Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, p. 225-50
- RAYNOUARD, « Le roman du comte de Poitiers, publié pour la première fois, d'après le manuscrit de l'Arsenal, par Francisque Michel, Paris, Silvestre, 1831 » dans *Journal des savants*, Institut de France, Académie des inscriptions et belles lettres, Paris, De Boccard, 1831, p. 385-94
- Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, édité par Jean-Jacques Vincensini et Claudio Galderisi, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009
- RÉGNIER-BOHLER Danielle, « Le corps mis à nu. Perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Age », *Europe*, 61, 1983, p. 51-62
- RIEGER Dietmar, « Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI, 1988, p. 241- 67
- RICHARD Jules-Marie, *Mahaut comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, Paris, 1887, rééd. Editions Pyremonde, 2006
- RIZZO NERVO Francesca, « Dalle donne travestite al travestimento delle donne. Per una tipologia tra agiografia e letteratura », dans *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*. Colloquio internazionale: Verona, 4-6 aprile 1990 Actes recueillis par Anna Maria Babbi, Antonio Pioletti, Francesca Rizzo Nervo et Cristina Stevanoni, Messina, Rubettino, 1992

- Il romanzo*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, Bologna, Il mulino, 1988
- RYCHNER Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1999
- SANSONE Giuseppe E., « Chrétien de Troyes e Chrétien li Gois : un consuntivo », *Studi mediolatini e volgari*, XXXIII, 1987, p. 117- 34
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956
- SCHMIDT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Editions Gallimard, 1990
- SCHMOLKE HASSELMANN Beate, *The evolution of Arthurian romance : the verse tradition from Chrétien de Troyes to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- SERPER Arié, « La demoiselle au char des deux cotés du Rhin », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à monsieur Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 357-62
- Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2 vol.
- SIMON Penny, Compte rendu de BALDWIN John, *Aristocratic Life in Medieval France : The Romances of Jean Renart and Gerbert De Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000, dans *Medium Aevum*, 71 / 1, 2002, p. 150-51
- STORMS Colette, « Le mal dans 'Philomena' », dans *Imaginaires du mal*, édités par Myriam Watthee-Delmotte et Paul-Augustinus Deproost, Presses Universitaires de Louvain, 2000, p. 103-13
- SZKILNIK Michelle, *L'archipel du Graal. Etude de l'Estoire del Saint Graal'*, Genève, Droz, 1991
- STANESCO Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leiden, E.J. Brill, 1988
- STANESCO Michel, *D'armes et d'amours : études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002
- STANTON Amida, *Gerbert de Montreuil as a Writer of Grail Romance : an Investigation of the Date and the more immediate sources of the Continuation of 'Perceval'*, Chicago – Illinois, The University of Chicago Libraries (Privated Edition), 1939
- STRUYF Marie-Claude, « Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart », *Cahiers de civilisation médiévale*, 30, 1987, p. 245-61

- SUARD François, « Le traitement de la gageure dans 'Le comte de Poitiers', 'Le roi Flore et la belle Jehane' et 'Le roman de Guillaume de Dole' », dans *Furent les merveilles pruvees et les aventures trupees : hommage à Francis Dubost, études recueillies par Francis Gingras, Laurent Françoise, Le Nan Frédérique, Valette Jean-René*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 619-38
- THOMPSON Stith, *The folktale*, New York-Holt, Rinehart and Winston, 1946
- VANCE Eugene, *From topic to tale. Logic and Narrativity in the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987
- VINAVER Eugène, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970
- VINAVER Eugène, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1971
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Armand Colin, 2005 (Nathan, 2000)
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Comprendre, décrire, interpréter un motif narratif. L'exemple de la « libération d'une femme immergée dans l'eau par un jaloux » », dans *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique au Moyen Age*, édité par Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 387-411
- VUAGNOUX-UHLIG Marion, « L'idylle en péril : amour et inconduite dans l'"Escoufle" de Jean Renart », dans *Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, édité par Jean-Jacques Vincensini et Claudio Galderisi, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 127- 51
- VUAGNOUX-UHLIG Marion, *Le couple en herbe*, Genève, Droz, 2008
- WILMOTTE Maurice, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et de la classe des beaux-arts*, 3, 1900, p. 166-89
- ZINK Michel, *Roman rose et rose rouge. 'Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972
- ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987
- ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au moyen âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993



## ANNEXES

### ANNEXE 1

Liste des enluminures du manuscrit C, avec transcription des rubriques

1. Enluminure frontispice, moitié supérieure du f. 2 r. Scène de cour à la présence d'un roi ; musiciens sur le fond jouent de la musique

2. f. 6 v b. Le bain épié : « Commant le conte et la vieille agaient par le trou d'un huiz la damoiselle qui toute seule se baigne »

3. f. 7 v b. Euriaut se rend à la cour : « Commant la belle Oriant s'appreste d'aler au mandement de Girart son ami. ».

4. f. 8 v b. Gérard et Euriaut se rendent à la cour ; les preuves de la victoire du pari sont données : « Commant Girart meine la belle Oriant devant le roy »

5. f. 9 v a. La punition d'Euriaut : « Commant Girart prent Oriant par les crins et haulte l'espee pour lui coper la teste »

6. f. 10 v b. Le duc de Metz trouve Euriaut abaandonnée dans la forêt : « Commant le duc de Lorraine<sup>1</sup> trouva Oriant ou bois que Girart l'avoit laissee et l'ameine avec soy »

7. f. 12 r a. Gérard ménestrel à la cour de Nevers : « Commant Girart est venu a Nevers en guise d'un jogleour et il vielle devant le conte et devant la vieille qui lui reprouche que par elle il a gagné la conté de Nevers »

8. f. 15 r a. Gérard se bat contre Galeran de Gornemant : « Commant Girart combat a Galeran qui avoit exilié une damoiselle fille de Turgis et la vouloit avoir malgré elle. Et le tua Girart sanz ce que il vouldist crier merci »

---

<sup>1</sup> La rubrique comporte une erreur concernant le titre du duc, qui n'est pas toutefois réitérée dans la copie du texte.

9. f. 16 v b. Gérard malade est soigné par Marote : « Commant Girart gist malade en la ville de Chalon-sur-Sone »

10. f. 28 v a. Le meurtre d'Ysmaine, sœur du duc de Metz : « Commant le duc de Mes trouva sa suer morte en ung lit. Et de coste elle Oriant qui en sa main tenoit le coustel »

11. f. 31 v a. Gérard sauve l'épouse du chevalier blessé : « Commant Girart resqueust une dame que le sire de Turbus avoit osee a son mari et l'avoit navré. Et Girart lui ramena la dame. »

12. f. 34 r a. Gérard se bat contre le géant Brudaligant : « Commant Girart tua le gayant qui avoit degaste le chastel de mouson »

13. f. 38 v a. Gérard se bat contre le chevalier Méliatir : « Comment Girart delivra s'amie Oriant que l'en vouloit ardoir par ce que Maleatir lui metoit suz que elle avoit murtrie la suer du duc de Mes. Et girart fist regehir Maleatir la trayson que il lui avoit faite contre Oriant »

14. f. 44 v a. Combat judiciaire contre Lisiart comte de Forez, « Commant Girart fist regehir a Liziart la trahison qu'il avoit faicte a Oriant. Et commant le roy en fist justice »

## ANNEXE 2

### Liste des fragments lyriques enchâssés dans le roman

Parmi les nombreuses insertions lyriques enchâssées dans la *Violette*, on peut compter onze chansons d'amour de troubadours et de trouvères dont :

- quatre de Gace Brulé
  - *Quant biele dame et fine amors me prie* (v. 191-98), n. 8  
R 1198, XXII, 1e strophe
  - *Cil qui d'amours me conselle* (v. 1266-75), n. 15  
R 565, XXXIII, 1e strophe
  - « Par Diu! Je tienc a folie » (v. 1315-21), n. 16  
R 1232, LXV, 2e strophe, *Bien cuidai toute ma vie*
  - *Ne mi sont pas ochoison de canter* (v. 5790-97), n. 39  
R 787, LII, 1e strophe
- deux chansons de Bernard de Ventadorn
  - « Il n'est anuis ne fallemens », (v. 324-31), n. 11  
PC 70-1, I, 4e *cobla*, *Ab joi mou lo vers e-l comens*
  - *Quant voi la loeëte moder* (v. 4187-94), n. 29  
PC 70-43, R 1799, XLIII, 1e *cobla*
- une du Châtelain de Coucy
  - « Par Diu! Amours, grief m'est a consirer » (v. 4624-31), n. 33  
R 679, I, 3e strophe, *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent*
- une de Audefroï le Bâtard
  - *Destrois, pensis, en esmai* (v. 3236-43), n. 23  
R 77, X, 1e strophe
- une chanson à danse de Guillaume le Vinier auparavant crue anonyme
  - « Par un seul baisier de cuer a loisir » (v. 3641-47), n. 26  
R 1405, XVI, 4e strophe, *En tout tans se doit fins cuers resjoïr*
- une chanson à refrains de Moniot d'Arras

- « Qui bien aime ne se doit esmaier », (v. 6616-20), n. 42  
R 1259 (= 1318), XIV, 2e strophe, *Quant voi les prés florir et blancoier* (= *Quant voi ces prés florir et verdoier*)
- une chanson qui demeure anonyme
  - *Amors, quant m'iert ceste painne achievee* (v. 2339-45), n. 20  
R 481a, strophe conservée uniquement dans la *Violette*
- une chanson de mal-mariée, à refrains, de Moniot d'Arras
  - *Amors mi font renvoisier et canter* (v. 441-49), n. 12  
R 810 (= 796), V, 1e strophe
- une chanson d'ami
  - *Lasse! Comment porrai durer?* (v. 5047-58), n. 34  
R 849b, conservée uniquement dans la *Violette*
- une chanson de toile
  - *Siet soi biele Euriaus, seule est enclose* (v. 2303-9), n. 19  
R 1941, conservée uniquement dans la *Violette*
- un fragment de la chanson de geste *Aliscans* correspondant à quatre laisses (v. 1407-28), n. 17
  - commence par : « Grant fu la joie dans la sale a Laon »
- une trentaine de refrains

### ANNEXE 3

Tableau analytiques des insertions lyriques enchâssées

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)
1	v. 104	Dame, à la cour	refrain
2	v. 110-11	Dame, à la cour	refrain
3	v. 119-20	Dame, à la cour	refrain
4	v. 126-28	Dame, à la cour	refrain
5	v. 134-35	Dame, à la cour	refrain
6	v. 141-42	Dame, à la cour	refrain
7	v. 152-53	Dame, à la cour	refrain
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)
9	v. 204-5	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
10	v. 237-38	Gérard, pensant à Euriaut	refrain
11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	chanson (Bernard de Ventadour)
12	v. 441-49	Euriaut, répondant à Lisiart	chanson (Moniot d'Arras)
13	v. 719	Jeunes gens, accompagnant Gérard à la cour	refrain
14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriaut au roi	refrain
15	v. 1266-75	Duc de Metz, amoureux d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré dans le bois	chanson (Gace Brulé)
17	v. 1407-28	Gérard, en ménestrel à la cour	laisses de l' <i>Aliscans</i>
18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, amoureuse de Gérard	refrain
19	v. 2303-09	Marote, en brochant	chanson de toile
20	v. 2339-45	Gérard, se reprenant de sa maladie	chanson anonyme
21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain
23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut à la cour	chanson (Audefrois le Bâtard)
24	v. 3331-32	Gérard, en réponse à Aiglente	refrain
25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain
26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)
27	v. 3665-66	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain
28	v. 4172-73	Gérard, chante son amour pour Aiglente	refrain
29	v. 4187-94	Gérard, chante son amour pour Aiglente	chanson (Bernard de Ventardour)
30	v. 4344-45	Aiglente, pour l'amour de Gérard	refrain
31	v. 4409-10	Aiglente, ayant appris départ de Gérard	refrain
32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut	refrain
33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Châtelain de Coucy)
34	v. 5051-58	Demoiselle, pour l'amour de Gérard	chanson d'ami anonyme
35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain

36	Absente de l'éd., à partir du v. 5100	Gérard, allant vers la dernière aventure	refrain
37	v. 5701	Euriaut, ayant retrouvé Gérard	refrain
38	v. 5719-20	Valet, annonçant le tournoi de Montargis	refrain
39	v. 5790-97	Gérard, chante à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)
40	v. 6125-26	Gérard, se rendant auprès du roi avec E.	refrain
41	Absente de l'éd.; dès le v. 6126	Euriaut, en réponse à Gérart	refrain
42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson (Moniot d'Arras)
43	Absente de l'éd.; variante v. 6649- 54	Explicit	chanson pieuse

## ANNEXE 4

Tableau des fragments lyriques répertoriés dans les manuscrits

N. d'ordre	N. de vers	Interprète, situation	Genre (Auteur)	Mss
1	v. 104	Dame, à la cour	refrain	ABCD
2	v. 110-11	Dame, à la cour	refrain	ABCD
3	v. 119-20	Dame, à la cour	refrain	ABCD
4	v. 126-28	Dame, à la cour	refrain	AD BC : <i>omis</i>
5	v. 134-35	Dame, à la cour	refrain	ABCD
6	v. 141-42	Dame, à la cour	refrain	ABCD
7	v. 152-53	Dame, à la cour	refrain	ABCD
8	v. 191-98	Gérard, à la requête d'une dame	chanson (Gace Brulé)	ABCD
9	v. 204-5	Gérard, pensant à Euriaut	refrain	ABCD
10	v. 237-38	Gérard, pensant à Euriaut	refrain	ABCD
11	v. 324-31	Euriaut, au souvenir de Gérard	- chanson (Bernard de Ventadorn) - chanson anonyme	A BCD
12	v. 441-49	Euriaut, en réponse à Lisiart	chanson de mal-mariée (Moniot d'Arras)	ABCD
13	v. 719	Jeunes gens, accompagnant G. Gérard, allant à la cour	- refrain - refrain (variante)	A BC D : <i>omis</i>
14	v. 935-36	Gérard, présentant Euriaut au roi	refrain	ABCD
15	v. 1266-75	Duc de Metz, amoureux d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)	ABCD
16	v. 1315-21	Gérard, errant désespéré	chanson (Gace Brulé)	ABCD
17	v. 1407-28	Gérard, en ménestrel à la cour	4 laisses de l' <i>Aliscans</i>	ABCD
18	v. 2050-51	Aigline de Vergy, à Gérard	refrain	ABCD
19	v. 2303-9	Marote, en brodant	chanson de toile	ABCD
20	v. 2339-45	Gérard, se reprenant de sa maladie	chanson anonyme	ABCD

21	v. 3123-25	Aiglente, amoureuse de Gérard	refrain	ABC D : <i>omis</i>
22	v. 3141-42	Flourentine, de réponse à Aiglente	refrain	ABC D : <i>omis</i>
23	v. 3236-43	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Audefroy le Bâtard)	ABCD
24	v. 3331-32	Gérard, en réponse à Aiglente	refrain	ABCD
25	v. 3450-51	Aiglente, interpellant sa maîtresse	refrain	ABCD
26	v. 3641-47	Gérard, ayant absorbé le philtre	chanson (Guillaume le Vinier)	ABCD
27	v. 3665-66	Gérard, en réponse à Flourentine	refrain	ABCD
28	v. 4172-73	Gérard, par amour d'Aiglente	refrain	ABC D : <i>omis</i>
29	v. 4187-94	Gérard, par amour d'Aiglente	chanson (Bernard de Ventadour)	AB CD : <i>omis</i>
30	v. 4344-45	Aiglente, par amour de Gérard	refrain	ABCD
31	v. 4409-10	Aiglente, ayant appris le départ de Gérard	refrain	ABCD
32	v. 4478-80	Gérard, à la pensée d'Euriaut	refrain	ABCD
33	v. 4624-31	Gérard, à la pensée d'Euriaut	chanson (Châtelain de Coucy)	ABCD
34	v. 5051-58	Demoiselle, par amour de Gérard	chanson d'ami anonyme	ABCD
35	v. 5068-69	Gérard, répondant à la demoiselle	refrain	ABCD
36	Absente de l'éd., à partir du v. 5100	Gérard, allant vers la dernière aventure	refrain	BCD A : <i>omis</i>
37	v. 5701	Euriaut, sauvée par Gérard	refrain	ABCD
38	v. 5719-20	Valet, annonçant un tournoi	refrain	ABCD
39	v. 5790-97	Gérard, à la demande d'Euriaut	chanson (Gace Brulé)	ABCD
40	v. 6125-26	Gérard, se rendant auprès du roi	refrain	ABCD
41	Absente de l'éd., à partir du v. 6126	Euriaut, réponse à Gérard	refrain	BCD A : <i>omis</i>



42	v. 6616-20	Gérard, au banquet de noces	chanson à refrains (Moniot d'Arras)	ABD C : <i>omis</i>
43	Absente de l'éd. variante des v. 6649-54	<i>Explicit</i>	Ch. pieuse	BCD A : <i>omis</i>

## ANNEXE 5

### Adaptations et remaniements du *Roman de la Violette*

– Mise en prose :

*Gérard de Nevers*, 1450-64, dédié à Charles I, comte de Nevers et de Rhetel, mss : Bruxelles, KBR 9631; P, Paris, BnF, 24378

– Imprimés de la mise en prose :

*L'histoire de très noble et chevaleureux prince Gérard conte de Nevers et de Rhetel et de la tres vertueuse et tres chaste princesse Euriaut s'amyne*, Paris, Hémon le Fèvre, 1520 ; Philippe le Noir, 1526

– Première traduction en français moderne :

Simon Thomas-Gueulette, *Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rhetel, et de la très vertueuse et sage princesse Euriaut de Savoye, sa mye par Gibert ou Gibert de Montreuil*, Paris, Ravenel, 1727

– Adaptations entre XVIIIe et XIXe siècle

Tressan Louis-Elisabeth de La Vergne (comte de), *Histoire de Gérard de Nevers et de la belle Euriaut, sa mie*, dans *Bibliothèque Universelle des dames* (tome XV) avec le titre *Les apparences trompeuses*, Paris, Didot l'ainé, 1780 (rééditions : Paris, Cruchet, 1788 ; Paris, Didot jeune, 1792 ; Paris, Nepveu, 1822 ; Paris, Salmon, 1824 ; Paris, Lugan, 1827 ; Paris, Dauthereau, 1828 ; Paris, de Gonet, 1855 ; Paris, Havard, 1849 e 1852)

Paulmy Antoine René de Voyer (marquis de), *Histoire de Gerart de Nevers, et de la belle Euriaut de Savoye*, dans *Mélanges tirés d'une très grande Bibliothèque*, Paris, Moutard, vol. 5, 1780

Chézy Helmina von, *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, in *Sammlung romantischen Dichtungen des Mittelalters* herausgegeben von Friedrich Schlegel, t. II, Leipzig, Junius, 1804

*Histoire de Gérard de Nevers*, Paris, Lécivain et Toubon, *Bibliothèque Bleue. Réimpression des romans de chevalerie des XIIe, XIIIe, XIVe, XVe, et XVIe siècles*, faite sur les meilleures textes par un société de gens de lettres sous la direction d'Alfred Delvau, 1859

– Adaptations pour la scène

*Gérard de Nevers et la Belle Euriant*, scènes pantomimes équestres et chevaleresques en trois parties, par MM. Cuvelier et Franconi jeune, représentées, pour la première fois, au Cirque Olympique, le 11 février 1810, Paris, Barba, 1810, 1814 et 1820

*Euryanthe*, grand opéra romantique en trois actes, libretto de Helmina von Chézy, musique de Carl Maria von Weber, représentée pour la première fois à Vienne, le 25 octobre 1823

*La Violette*, opéra comique en trois actes, imités du roman de Gérard de Nevers, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra Comique, par les comédiens ordinaires du Roi, le 7 octobre 1828, paroles d'Eugène de Planard, musique de Michel Carafa, Paris, Barba, 1828

CASTIL-BLAZE Joseph, *Eurianthe*, opéra en trois actes, Paris, Dezauche, 1831

*Le roman de la Violette de Gérard de Nevers*, adaptation radiophonique du roman en vers de Gerbert de Montreuil, XIIIe siècle, par André Blanchard, document d'archive, Bibliothèque Nationale de France, 1945

*Le Roman de la Violette*, renouvelé par Gonzague Truc, Paris, éditions d'art H. Piazza, 1931

*Le Roman de la Violette*, adaptation nouvelle de François Johan, Paris, Casterman, 1982

*Il cavaliere della violetta*, spettacolo marionettistico della compagnia Carlo Colla figli, tratto dal romanzo di Gerbert de Montreuil, cantastorie medievale, Teatro Colla, Milano, 2009